



DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

Il suolo abitato

L'architettura come racconto topografico



Corso di Dottorato in Architettura - Teorie e Progetto
Coordinatore: prof. Piero Ostilio Rossi
XXXI ciclo - Curriculum: Architettura. Teorie e Progetto

Dottoranda: Giulia Cervini
Tutor: prof. Antonino Saggio
Co-tutor: prof. Luigi Franciosini



DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

'Sapienza' Università di Roma
Dipartimento Architettura e Progetto – DiAP
Dottorato di Ricerca in Architettura. Teorie e Progetto
Coordinatore: Prof. Piero Ostilio Rossi

Il suolo abitato

L'architettura come racconto topografico

Dottoranda: Giulia Cervini
Ciclo XXXI – Curriculum A
Tutor: Prof. Antonino Saggio
Cotutor: Prof. Luigi Franciosini

Roma, settembre 2019

COLLEGIO DEI DOCENTI

Rosalba Belibani

Maurizio Bradaschia

Andrea Bruschi

Orazio Carpenzano

Roberto Cherubini

Alessandra Criconia

Alessandra De Cesaris

Paola Veronica Dell'aira

Emanuele Fidone

Gianluca Frediani

Cherubino Gambardella

Anna Giovannelli

Antonella Greco

Paola Gregory

Andrea Grimaldi

Filippo Lambertucci

Renzo Lecardane

Domizia Mandolesi

Luca Molinari

Renato Partenope

Antonella Romano

Piero Ostilio Rossi

Antonino Saggio

Guendalina Salimei

Antonello Stella

Zeila Tesoriere

Nicoletta Trasi

Nilda Maria Valentin

Massimo Zammerini

Ringraziamenti

Non è facile, quanto è doveroso, ringraziare tutti quelli che a vario titolo hanno partecipato alla finalizzazione di questo lavoro e hanno contribuito a rendere la ricerca un momento di incontro e di prezioso confronto.

Desidero ringraziare il Prof. Antonino Saggio, per aver accettato di seguirmi nello sviluppo del lavoro, a cui ha partecipato costantemente e con meticolosa generosità; di aver valorizzato le differenze e aver aperto in me nuove curiosità e nuovi orizzonti. Lo ringrazio per avermi coinvolto, in questi anni, con incondizionata fiducia, nelle sue attività di ricerca e di didattica, che hanno lavorato alla costruzione di me come persona e come studiosa.

Ringrazio il Prof. Luigi Franciosini, per quanto del suo insegnamento è finito tra le pagine di questo lavoro; per avermi aiutato a distinguere e ad assecondare le mie inclinazioni, per avermi guidato, con costante entusiasmo, alla conoscenza dei mondi che questo lavoro porta con sé. Lo ringrazio per le ore trascorse insieme nelle aule universitarie e nelle stanze del suo studio, e per le lunghe camminate tra i boschi dell'Etruria.

Ringrazio i Professori Orazio Carpenzano e Maurizio Bradaschia per i preziosi suggerimenti che hanno contribuito ad orientare la ricerca, quando era ancora agli albori; grazie al coordinatore del dottorato, il Prof. Piero Ostilio Rossi, e all'intero collegio dei docenti, per aver arricchito la mia formazione con insegnamenti tra loro così eterogenei.

Un doveroso ringraziamento va alle istituzioni che mi hanno supportato, con professionalità ed umana disponibilità, nel reperimento e nella riproduzione dei materiali necessari alla ricerca: ringrazio, in particolare, l'Arkitektur-och designcentrum di Stoccolma, il Malmö Stadsarkiv, e le biblioteche dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, i cui studi convergono emblematicamente sui miei interessi per l'archeologia etrusca e per il paesaggio svedese.

Non posso che essere riconoscente poi a tutte le persone a cui ho potuto raccontare del mio lavoro e dalle quali ho ricevuto stimoli importanti e suggerimenti decisivi: grazie a Emanuele Frixia, amico e ricercatore geografo dell'Università di Bologna, per avermi aiutato a focalizzare la via del terreno comune tra i nostri saperi; grazie a Barbara Rubino, architetto ed esperta conoscitrice della Svezia e dell'architettura svedese, che mi ha concesso lunghe chiacchierate e mi ha facilitato nell'incontro con una lingua così distante dalla nostra; grazie al collega Alessio Agresta, con cui condivido l'interesse per l'architettura di Sigurd Lewerentz, per lo scambio del materiale fotografico scattato nei nostri viaggi a Malmö.

Grazie a tutti i colleghi del dottorato con cui ho condiviso entusiasmi e difficoltà del nostro lavoro: in particolare, a Matteo Baldissara, Selenia Marinelli, Valerio Perna e Gabriele Stancato, con cui ho vissuto l'essenziale esperienza della didattica nelle aule della Sapienza; li ringrazio per avermi

accolto nel gruppo con generosa allegria e per avermi aperto prospettive diverse sulla nostra disciplina; grazie ad Alessandro Zilio per aver pazientato davanti alla mia intermittente presenza e a Samuel Quagliotto per aver condiviso con me la passione per l'architettura scandinava.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile, infine, se non avessi potuto contare sulla vicinanza, emotiva e intellettuale, di alcune delle persone a me più care; quelle che ne hanno seguito il turbolento inizio, quelle che mi hanno accompagnato per l'intero triennio con impagabile pazienza, e quelle che ne hanno facilitato la finalizzazione: grazie a Daniele Poce per avermi scosso a ritrovare concretezza e a conservare tenacia, a Cristina Casadei per la delicatezza e l'intelligenza dei suoi suggerimenti, a Bernardo Taliani, per i suoi freschi e intuitivi consigli; grazie a Cecilia Pallottini, per l'apprensiva vicinanza, per la giovane e promettente amicizia e per il materiale aiuto; a Francesco Zucconi per le appaganti chiacchierate, che hanno contribuito, negli ultimi mesi, a ricucire la trama teorica del mio lavoro.

Un ringraziamento speciale va a mia sorella Alessia, per la quale nessuna parola basterebbe, ma che, come ogni parola di questo lavoro, conosce per filo e per segno tutti i grazie che vorrei dedicarle.

A tante altre persone care dovrei dire grazie perché, semplicemente supportando me, hanno supportato la mia ricerca: primi fra tutti, i miei genitori e gli amici di sempre.

INDICE

Premessa e struttura	11
-----------------------------	----

PARTE PRIMA_ Il suolo come testo

1 A partire dal suolo

1.1 Premesse per una <i>ecologia della cultura</i> : il concetto di <i>abitare</i> nelle trame di un pensiero relazionale	20
1.2 Oltre il <i>paesaggio</i> : interrogare ciò che appare	31
1.3 Conoscere attraverso l'agire	36
1.3.1 Osservare: la forma del suolo	37
1.3.2 Percorrere: la misura del suolo	38
1.3.3 Costruire: la materia del suolo	39

2 Premesse per due casi studio

2.1 <i>Costruire</i> o ' <i>radunare</i> il paesaggio'	42
2.1.1 L'iscrizione della misura nello spazio geografico: la forma del giardino	47
2.2 Architettura e tempo.	54
Sopra e sotto la linea di terra: lasciare emergere e seppellire	

PARTE SECONDA_ Il ritratto d'ambiente

3 Orientare lo sguardo al racconto

- 3.1 Geografie antropiche. 60
Dalla natura di un suolo al carattere di un ambiente
- 3.2 Interpretare la cultura materiale: lo *sguardo archeologico* 66
 - 3.2.1 Il principio della relazionalità: la lettura alla grande scala 74
 - 3.2.2 Il principio della temporalità: 82
osservare il suolo per ricostruire un *processo*

4 Tra i boschi sacri della bassa Etruria

- 4.1 A grande scala: la valle del Tevere nell'area cimina 90
- 4.2 Dal tempo geologico al tempo storico: il paesaggio dei *massi erranti* 106
- 4.3 Variazioni sul tema: lo spazio dell'invenzione e il giardino Orsini 118
- 4.4 Conclusioni: il fenomeno architettonico attraverso la lente topografica 121

PARTE TERZA_ Architettura che si fa racconto

5 Il progetto di suolo

- 5.1 Il significato topografico dell'architettura 130
 - 5.1.1 Poetica della *forma necessaria* 134
- 5.2 Per la costruzione di un progetto di suolo 140
 - 5.2.1 I temi del progetto 144

6	Sigurd Lewerentz: il cimitero est di Malmö	
6.1	La questione topografica nell'occhio di un moderno	150
6.2	La concezione del suolo nel luogo di sepoltura	160
6.3	Un giardino nella campagna agricola della Scania	168
6.4	Il recinto cimiteriale: il dato orografico e il disegno della <i>cornice</i>	180
6.5	Il suolo come dato originario: la genesi del disegno planimetrico	189
6.6	Le forme del suolo e le architetture: i sistemi lineari e le emergenze	203
6.6.1	Lungo il crinale	206
6.6.2	Nella pianura	219
6.7	Conclusioni. La risorsa come principio narrativo	225
	Conclusioni	233
	APPENDICE Per una didattica del progetto	
1	Oggetto dell'insegnamento	238
2	Obiettivi, modalità, strumenti	240
3	Struttura dell'insegnamento	245
	Bibliografia	252

Premessa e struttura

La ricerca ha per oggetto il suolo, risorsa e vincolo generativo di ogni azione trasformativa sul territorio; l'indagine si concentra sui rapporti che intercorrono tra la qualità della *risorsa* e le logiche che ne guidano la *trasformazione*. Se si intende rintracciare le ragioni più profonde che legano il fatto costruito allo spazio che ne consente il radicamento, è necessario guardare a quest'ultimo spingendo l'indagine oltre la pura immagine che il *paesaggio* ci restituisce: l'obiettivo è, cioè, quello di risalire alle logiche di un *processo*, in grado di svelare il sistema di relazioni che lega da sempre l'attività dell'uomo al suo territorio. Un percorso di comprensione dei fenomeni che prende avvio dall'osservazione del suolo, testimonianza tangibile dell'equilibrio costante tra azione naturale e azione antropica.

La configurazione della superficie terrestre, infatti, lascia emergere i nessi che legano i diversi fattori costituenti l'unità ambientale: geologia e idrografia, morfologia del terreno e assetto vegetativo. Ma il suolo è, al contempo, il luogo depositario dell'iscrizione umana sulla terra, risultato di un processo di accumulo di lunga durata e in costante evoluzione. Il suolo (costruito e non costruito quindi) costituisce, per l'azione trasformativa a venire, una risorsa: da

un lato nei termini di materia prima disponibile all'uso, dall'altro come bagaglio di esperienze antropiche che il tempo ha lasciato sedimentare.

È implicito, in questa duplice lettura della superficie terrestre, il valore che può o deve avere il progetto di architettura che è, in primo luogo, *progetto di suolo*: muovendo nell'equilibrio costante tra istanze tecniche e fatti evocativi, l'architettura si fa contenitore sintetico di una trama di relazioni impresse nella realtà geografica, esaltandone le qualità e aggiornandone il senso. È nei termini di questo rapporto – tra aderenza al dato “originario” e modalità di adattamento costruttivo –, che l'architettura può scoprire e rivelare il suo significato topografico.

In altre parole, l'architettura si fa *racconto*, nella misura in cui agisce, rispetto all'ambiente che modifica, attraverso un processo di «sintesi dell'eterogeneo» (Ricoeur, 1996), finalizzato a raccogliere, dentro una struttura unitaria, la frammentarietà degli episodi che punteggiano la realtà. Si tratta di una eterogeneità spaziale, ma anche temporale, essendo il mondo sensibile costituito da una pluralità di oggetti, testimoni di un passato in cui tutti i tempi si combinano: potremmo dire, dunque, che la *messa-in-racconto* consiste nel riconfigurare un'anteriorità, nel mettere in opera un'assenza.

All'interno di questo orizzonte, il suolo archeologico – presenza residuale di una unità perduta – e il luogo di sepoltura – spazio che celebra l'invisibile – divengono figure emblematiche dell'infrastruttura topografica, su cui il fare architettonico elabora le proprie modalità narrative. Si tratta, in entrambi i casi, di riorganizzare le tracce eterogenee dei tempi passati (quelle che il suolo lascia emergere e quelle che seppellisce), attraverso la costruzione di un sistema

formale in grado di *tradurre* e di rinnovare i contenuti sottesi alla complessità del palinsesto ambientale.

Attorno a queste due tematiche (risultato delle premesse teoriche sviluppate nella **prima parte** della dissertazione) nasce l'interesse verso i casi studio proposti: il *Sacro Bosco* di Bomarzo e il cimitero *Östra Kyrkogården* di Malmö. L'approccio suggerito inquadra gli oggetti della ricerca nell'estensione ampia della *scala geografica* e nella visione sincronica del *paesaggio storico*.

Attraverso il primo caso studio (materia della **seconda parte** della dissertazione), si intende chiarire, in termini di strumenti e metodologie, l'approccio di uno *sguardo* sullo spazio del reale, ritenuto condizione necessaria alla formazione di un taglio interpretativo che è alla base di ogni itinerario progettuale. Come leggere un territorio? Saranno illustrati i termini di un racconto dello spazio costruito, tracciato nella prospettiva della *lente topografica*.

Il passaggio è propedeutico alle argomentazioni sostenute nella **terza parte** del lavoro, in cui il progetto di architettura diventa veicolo dei contenuti che il ritratto d'ambiente lascia emergere: qui è l'architettura a farsi racconto. Attraverso il secondo caso studio, saranno approfonditi, quindi, i termini concreti della definizione di *progetto topografico*, attraverso la ricostruzione del processo ideativo che ha condotto alla messa in forma di un'opera costruita.

Il primo racconto è ambientato nei territori boschivi della bassa Etruria e si concentra nell'area che circonda il centro abitato di Bomarzo. L'osservazione alla grande scala permette di inquadrare, all'interno di un contesto ambientale

omogeneo, episodi architettonici appartenenti a momenti storici divergenti: focalizzando lo sguardo sulle qualità topografiche del territorio in esame, possono emergere, tra di loro, parentele inattese. Le testimonianze archeologiche, arcaiche ed etrusche, e le architetture tardo rinascimentali del giardino Orsini, rivelano analogie in termini di aderenza al suolo e tipologia costruttiva, se reinserite all'interno di un sistema spazio-temporale più esteso: accostato alle architetture delle epoche precedenti, il giardino Orsini esprime, cioè, le "ragioni ambientali" del suo apparire. Invertendo i termini del discorso, l'architettura del giardino Orsini mette in opera l'archeologia, lasciando emergere il valore di un tempo anteriore, e comune a entrambe le manifestazioni antropiche, che è il tempo geologico: la struttura del suolo acquista senso nel rapporto tra risorsa e trasformazione che il racconto architettonico mette in figura.

In termini metodologici, si è ritenuto opportuno porre l'attenzione su un episodio (il giardino della villa Orsini, appunto) a cui è stato sempre attribuito un ruolo epifanico, avanguardistico rispetto ai suoi tempi; un momento di rottura nella storia della produzione architettonica. Come suggerito dalla lezione di Foucault, infatti, «i momenti di dispersione» (Foucault, 1966), quelli in cui il rapporto con i precedenti sembrerebbe sfuggire, sono i più adatti a rintracciare forme di regolarità che prescindono dall'identità. Lo scopo è, infatti, quello di tracciare un ordine delle trasformazioni, uno spazio comune tra gli «enunciati» architettonici succedutesi nel tempo, una logica nel processo di sedimentazione. Se per Foucault ciò che si guarda, per comprendere il processo di «formazione discorsiva», è l'evidenza del linguaggio effettivo, nel nostro orizzonte, è il testo scritto nel suolo la chiave che permette l'accesso alla

comprensione di certi processi di trasmissione, capaci ancora oggi di orientare la pratica architettonica.

Attraverso la stessa lente d'osservazione proposta nei capitoli precedenti (ma con obiettivi più direttamente rivolti alla prassi progettuale), ci si avvicina allo studio del giardino funerario di Malmö, progettato dall'architetto svedese Sigurd Lewerentz a partire dal 1915. Qui, le forme del suolo, naturale e antropizzato, segno dell'eterogeneità temporale che contraddistingue il palinsesto paesistico, diventano oggetto di un disegno narrativo. Ad essere raccontato, dentro una sequenza di condizioni spaziali esperibili, di cui il suolo costituisce il tessuto unificante, è il tempo: attraverso la messa a sistema dei segni che emergono dal suolo, si genera lo spazio del ricordo, rimandando cioè, attraverso il visibile, a quanto è sepolto. Le tracce della stratificazione e le architetture di nuova concezione vengono iscritte all'interno di un disegno organico, volto ad enfatizzare la struttura topografica e a renderla veicolo di una narrazione: le increspature del terreno accolgono segni nuovi, lasciano emergere le tracce del passato e alludono all'invisibile sepolto. Le forme del suolo, inteso come dato originario, orientano l'impianto planimetrico, stabiliscono le traiettorie dei percorsi e con esse il disegno degli elementi vegetali, segnalano le mete visuali, suggeriscono la localizzazione delle nuove architetture e la modalità con cui queste aderiscono o si scollano da terra: un complesso architettonico, insomma, che prende forma a partire dall'assunzione del dato topografico, di cui il progetto intende conservare le tracce, proprio attraverso l'innesto di segni che ne producono l'alterazione.

È importante sottolineare, a latere, che l'incontro con un autore della modernità permette di indagare il tema in questione, attraverso una significativa ibridazione di contenuti: il ritorno ad un'architettura, radicata nei luoghi e nel tempo, non impedisce l'aspirazione ad una forma elementare, astratta nell'accezione in cui costruisce con il contesto naturale (o, più in generale, preconstituito) un rapporto di manifesta alterità. Il processo è dunque inverso rispetto a quello proposto dai dettami più ortodossi delle avanguardie: l'astrazione della forma architettonica non è il presupposto estetico, non è l'obiettivo di un'operazione intellettuale e teorica, ma è invece il risultato di un'aderenza al dato empirico, capace di orientare il processo creativo, all'interno di un rapporto dialettico tra risorsa e trasformazione.

La peculiarità dell'itinerario intrapreso da Lewerentz, nella declinazione "empirica" della poetica moderna, costituisce, dunque, una delle ragioni che spiega la scelta del caso studio: uno sguardo che, nell'equilibrio costante tra «astrazione e empatia» (Worringer, 1908), tra aderenza alle forme ambientali e richiamo alle istanze culturali di un'epoca, costituisce ancora oggi una lezione feconda per lo sviluppo del progetto contemporaneo.

Lo studio del progetto di Lewerentz per il cimitero est di Malmö non si limita, tuttavia, a proporre una chiave di lettura circoscritta al caso proposto, ma estende le sue finalità alla ricerca di un approccio applicabile al problema architettonico tout court. Sarà necessario, a tal scopo, soffermarsi, non tanto sulle soluzioni adottate dall'architetto all'interno di un quesito progettuale specifico, quanto piuttosto sulla qualità delle domande a monte di quelle soluzioni; domande a cui, tuttavia, non sarebbe possibile risalire se non proprio attraverso l'osservazione attenta delle azioni a cui hanno condotto. In altre

parole, si tratterà di tracciare le relazioni che legano il racconto di un ambiente al racconto che il processo creativo mette in forma.

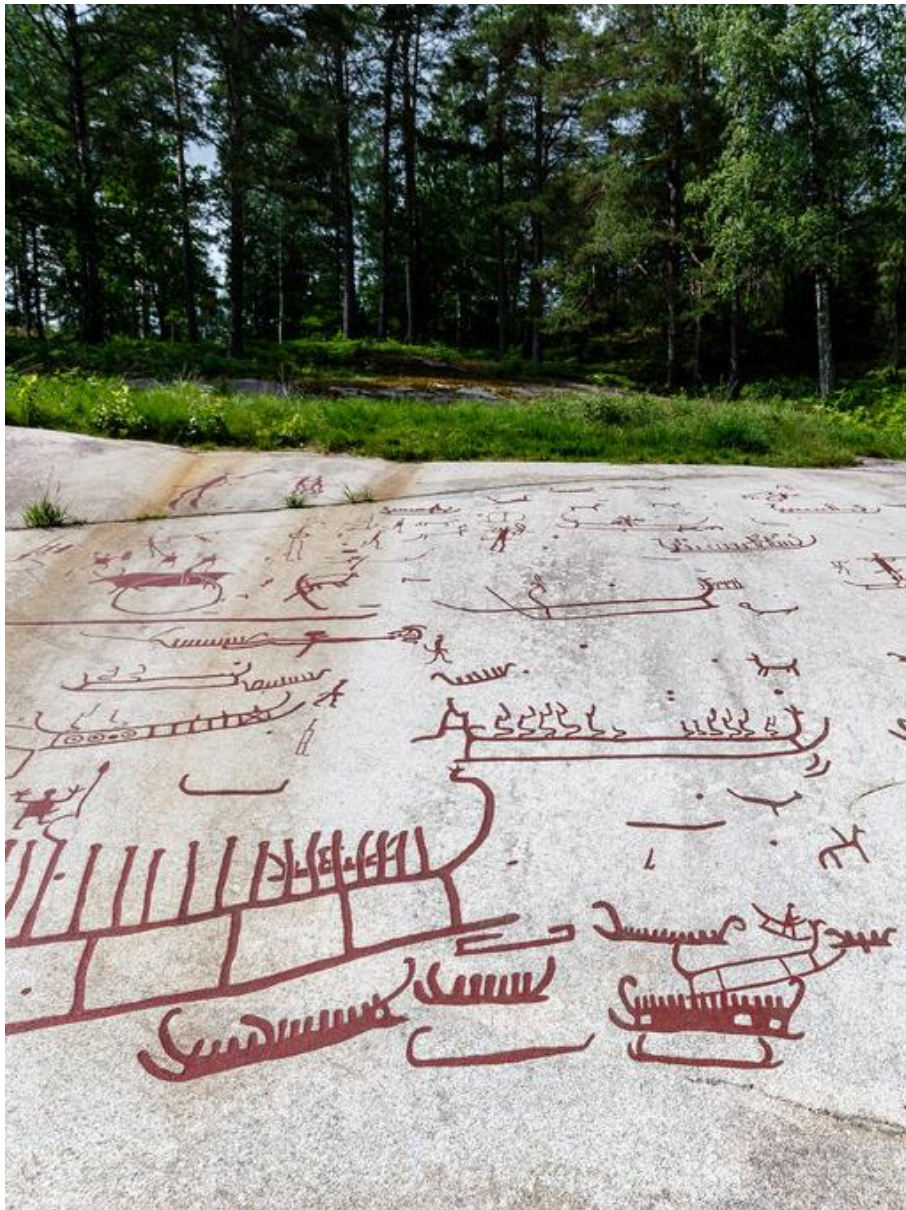
La ricerca ha fatto uso di materiali grafici e fotografici di archivio, e di fonti bibliografiche. Gli esiti sono riportati in queste pagine con l'ausilio di mie rielaborazioni grafiche e di fotografie che ho scattato in loco.

Le conclusioni, delineate in **Appendice**, esplicitano i termini di una sintesi operativa dell'intero lavoro di ricerca, descrivendo la traiettoria per una didattica del progetto. Sulla base di una definizione chiara del progetto topografico, saranno illustrati strumenti, obiettivi e strategie applicabili per ognuna delle fasi che compongono l'iter progettuale.

Il progetto del suolo, infatti, per tornare alle premesse che anticipano questo lavoro, è costitutivo di ogni architettura, nella misura in cui richiede ad essa un confronto necessario. Tuttavia, richiamare la centralità del rapporto tra suolo e architettura non vuol dire ribadire l'evidenza: si intende, piuttosto, affidare ad esso un potenziale di significato, di cui è opportuno ripercorrere i termini, con l'obiettivo di tracciare le basi di un futuro possibile per il progetto contemporaneo.

PARTE PRIMA

Il suolo come testo



Rock Carvings in Tanum, Bohuslän, Svezia. Petroglifi dell'Età del Bronzo.

Queste incisioni rupestri sono molto diffuse in tutta la regione del Bohuslän. Esse si collocano sistematicamente lungo i bordi, di roccia affiorante granitica, che delimitano le aree oggi destinate a campi. (A. S. Hygen, L. Bengtsson, *Rock carvings in the borderlands. Bohuslän and Østfold*)

1 A partire dal suolo

1.1 *Premesse per una 'ecologia della cultura': il concetto di 'abitare' nelle trame di un pensiero relazionale*

L'attività umana sulla terra è stata denominata anche *geomorfologia antropogena*¹: l'espressione sintetizza l'idea di un pianeta terra che ad oggi si manifesta come un organismo compatto, in cui elementi di origine naturale e tracce dell'azione antropica (che coinvolge, non solo le cosiddette “sedi umane”, ma tutti i segni inscritti dall'uomo sulla terra, dal lavoro agricolo alle vie di comunicazione) concorrono, in stretta adesione, alla conformazione del rilievo territoriale. Come avviene per le forze naturali, l'azione dell'uomo sulla terra si manifesta tanto con effetti di denudazione ed erosione, quanto con operazioni di accumulo e sedimentazione. Può essere quindi, anch'essa, distruttiva, di riporto o costruttiva; forze trasformative agenti, ad ogni modo, sul suolo.

La portata della parentela tra azione naturale e azione antropica è dimostrata, in alcuni casi, persino dall'ambiguità dell'immagine che ne risulta, per effetto,

¹ Edwin Fels, *Der Mensch als Gestalter der Erde*, Leipzig Bibliographisches Institut, Lipsia, 1935



1_ Tell Ninive, antica capitale assira (Iraq settentrionale).

sulla superficie terrestre; infatti, alcune morfologie possono non rivelare con immediata chiarezza, all'occhio che osserva, la causa che ne ha determinato la formazione. Si pensi, per fare solo un esempio, alla città neoassira di Ninive, a nord della Mesopotamia, dislocata oggi su due principali alture (Tell Kuyungik e Nebi Yunus) che, a dispetto dell'immagine naturalistica, sono il risultato di terrapieni artificiali di terra e sabbia, eretti per contenere le macerie delle città più antiche pre e proto-storiche. La stessa acropoli di Atene, che ci appare oggi come una rocca naturale sulla quale si elevano maestosi gli edifici, è il risultato di un importante rimodellamento attuato dagli ateniesi, quando, a seguito delle guerre persiane, decisero di compattare e seppellire tutti i frammenti delle architetture arcaiche abbattute.

L'analogia tra gli effetti dell'azione naturale e quelli prodotti dalla mano dell'uomo dà la misura del loro inscindibile legame e, più in generale, invita a riflettere sul senso da attribuire al concetto di *ambiente*. Nel linguaggio corrente, infatti, l'uso di questa parola equivale pressoché a ciò che comunemente denominiamo "natura", in riferimento all'ambiente bio-fisico non umano. Va da sé che l'uomo e la produzione ad esso attribuita (dunque anche l'architettura) siano concepiti come organismi sganciati dal mondo naturale e strettamente connessi invece a tutto ciò che ha a che fare con la dimensione sociale, tecnica e culturale. L'ambiente è cioè, in quest'ottica, un'entità esterna alla sfera umana, con cui l'uomo si relaziona all'interno di un programma adattazionista.²

.....
² «Troppo spesso il programma adattazionista ci dona una biologia di parti e di geni, ma non dell'organismo. Si suppone che tutte le transizioni possano avvenire passo a passo sottovalutando l'importanza dei blocchi integrati di modelli di sviluppo e delle costrizioni passive della storia e dell'architettura». Stephen Jay Gould, Richard C. Lewontin, *I*

Per opposto, in una prospettiva “ecologica” (o nelle trame di un “pensiero relazionale”) i concetti di natura e cultura fuoriescono da un rapporto di rigida giustapposizione per ricollocarsi come «parti di una rete di interazioni che si articolano, strutturano e influenzano reciprocamente e ricorsivamente»³.

In questo contesto si tenderà, quindi, ad assimilare il concetto di *ambiente* a quello, più inclusivo e sistemico, di «intorno dell’unità d’analisi prescelta»⁴, o di “mondo preesistente”; espressione quest’ultima che intende associare, alla realtà fisica in oggetto, il fattore temporale, introducendo un’idea di processualità che, a partire dalle fasi storiche superate, conduce verso uno *status quo* e guarda in direzione delle trasformazioni future.

In adesione alla prospettiva ecologica, l’idea stessa di “progetto” assume nuovo senso: non si tratta univocamente di un’imposizione programmatica e culturale sul mondo che si dà, ma di un processo dinamico che lega, in un rapporto di ricorrente mutualità, ambiente e ideazione/esecuzione (due momenti anch’essi non rigidamente disgiunti) di un artefatto. Su queste considerazioni Ingold fonda, ripartendo da Heidegger⁵, la sua *Prospettiva dell’Abitare*⁶.

.....
pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss. Critica del programma adattazionista, Einaudi, Torino, 2001, p. 26

³ Cristina Grasseni, Francesco Ronzon, *Verso un’ecologia della cultura* in Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2016, p. 8

⁴ *Ivi*, p. 13

⁵ Martin Heidegger, *Costruire Abitare Pensare* in Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* (a cura di G. Vattimo), Ugo Mursia Editore, Milano, 1976

⁶ Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2016. Si fa qui riferimento in particolare al capitolo quarto: *Abitare o costruire: come uomini e animali fanno del mondo la propria casa*.

Le forme che le persone costruiscono, nell'immaginazione o sulla terra, emergono nel flusso della loro attività, nei contesti specifici di relazione del loro coinvolgimento pratico con ciò che li circonda. Costruire, allora, non può essere compreso come un semplice processo di trascrizione di un progetto preesistente, che dice come deve essere il prodotto finale, su di un substrato di materia prima. È vero che gli esseri umani, forse unici tra gli animali, hanno la capacità di immaginare forme prima della loro realizzazione, ma questo immaginare è a sua volta un'attività espletata da persone reali in un ambiente-mondo reale, e non un intelletto incorporeo che si muove in uno spazio soggettivo in cui vengono rappresentate le questioni da risolvere. In breve, le persone non importano le loro idee, progetti o rappresentazioni mentali nel mondo, poiché proprio quel mondo, per prendere a prestito una frase di Merleau-Ponty (1945, p. 24)⁷, è la patria dei loro pensieri. Solo in quanto essi abitano già nel mondo, possono pensare i pensieri che pensano⁸.

L'approccio dell'*abitare* proposto da Ingold intende sradicare l'idea di un ambiente materiale neutro sul quale il soggetto trasferisce e colloca un certo progetto ideale da reificare. Ogni azione costruttiva scaturisce, cioè, da una certa esperienza attiva e operativa sull'ambiente abitato. Questo varrebbe per ogni forma di produzione umana e risulta innegabile nel caso del fenomeno architettonico che dell'ambiente fa la sua risorsa e nell'ambiente agisce inevitabilmente come agente alterante.

Nel rapporto tra architettura e suolo (sostrato concreto di ogni fatto costruito) si rendono particolarmente evidenti i nessi di vincolo e possibilità che legano il

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945

⁸ Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, op. cit., p. 135

dato ambientale fisico e la progettualità della sua trasformazione. Il progetto muove cioè sempre dentro i confini dettati da una risorsa accessibile e al loro interno costruisce un ventaglio di soluzioni possibili. Nel rapporto di essenziale reciprocità con il *costruire*, l'*abitare* è inteso in termini esperienziali ed è, dunque, intimamente connesso al concetto di *durata*, nella misura in cui ogni esperienza si compie nel tempo.

In tal senso, il patrimonio costruito si offre come bagaglio di esperienze sperimentate, come esito ricorsivo di un processo ripetuto nel tempo, a sua volta aperto a mutamenti; la realtà geografica racchiude, cioè, un potenziale dato di conoscenza (empirica prima che speculativa). Interrogare il patrimonio – naturale e antropico – vuol dire percorrere le fasi del processo che ha condotto fin qui, alla configurazione del mondo che si dà ai nostri occhi e si offre al divenire. Dietro quel processo, in grado di descrivere una trama di permanenze, pur dentro una storia di modificazioni, si nascondono le ragioni di un apparire che, se non interrogato, rischia di rimanere stigmatizzato in una fragile e transitoria immagine.

Il «crollante», il «massiccio», il «lacerato», sussistono dopo un'esperienza concreta, persino ingenua, in cui la geografia diventa sostanza e riporta a una specie di geologia primitiva, che è soprattutto un interesse, se non proprio una passione, per i materiali e la struttura della Terra, prima di diventare una scienza obiettiva. Immagini che raggiungono l'uomo innanzitutto come sensazioni tattili o come manifestazioni visive di una intimità sostanziale, prima di decantarsi in idee o nozioni. È possibile riconoscervi quasi una

causalità abbozzata, spontanea, in cui ciò che sta sotto o dentro, visibile sul fianco della chiusa del canyon, divengono «causa» della superficie.⁹

In una prospettiva ecologica, quindi, anche l'approccio all'osservazione delle cose privilegia il dato relazionale a quello puramente descrittivo; intende riconoscere rapporti di derivazione tra i fenomeni, rintracciare le dinamiche di una processualità, alla quale l'azione futura non potrà che agganciarsi.

Le corrispondenze tra orografia e insediamenti, tra risorse ed economie, tra cultura delle civiltà e forme espressive, offrono un racconto di lunga durata del rapporto di necessità che da sempre lega l'uomo ad un territorio. Il suolo, luogo di sedimentazione, detiene la testimonianza di questo antico sodalizio, che consiste sempre nell'equilibrio tra fatti di ordine economico-funzionale e istanze narrative e di rappresentazione. Il territorio è strumento, risorsa materiale e vincolo generativo di ogni azione che lo trasforma e al contempo fonte ispiratrice di un'architettura che si fa suo racconto evocativo; in altre parole, è luogo geografico e patrimonio storico tangibile, è materia plasmabile e paesaggio culturale, è terra e forma, *spazio e luogo*¹⁰.

La relazione tra qualità geografica e uso del territorio, non riducibile ad un puro nesso di causa ed effetto, è sottoposta ad un processo in continuo mutamento che rende i suoi termini via via più complessi e sempre meno deterministici; ma, è pur vero che, in ogni intervento costruttivo, permane una forma di

.....
⁹ Eric Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano, 1986, p. 22

¹⁰ «Il luogo è il contesto e la porzione della faccia della terra che penso dotata di qualità uniche, irriducibili a quella di qualsiasi altra parte della terra stessa; lo spazio è esattamente il contrario, esso è il regno dell'equivalenza generale: spazio implica la riduzione quantitativa». Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003

“passività” nei confronti dello spazio che occupa, in cui si esplica, per l’appunto, il nodo essenziale della logica costruttiva.

Mentre l’uomo primitivo assiste passivamente alla forza della natura, l’Uomo civile procura di servirsene a proprio vantaggio. Ma tuttavia ogni nuova invenzione, se da un lato emancipa l’uomo dalla passività primitiva, dall’altro costituisce un nuovo legame.¹¹

Legame attorno al quale si intende riflettere, estendendo il soggetto natura a quello di ambiente (così come fino ad ora inteso) e ponendo alla base di questa osservazione il suolo; materia attorno alla quale l’intero sistema ambientale si struttura e dalla quale ogni fatto antropico trae origine. Il dato topografico richiede all’architettura un confronto necessario ed essa è, in prima istanza, suolo costruito.

A un’osservazione attenta dello spazio del reale, che si manifesta come l’ultimo volto di una lunga storia di trasformazioni, emerge, come fattore costante, il nesso inscindibile che lega le ragioni della forma costruita alla qualità morfologica e materiale della sua “linea di terra”. Nell’intimo contatto che salda il suolo alla costruzione antropica si descrive, cioè, una storia mai interrotta, che, in virtù di questa continuità, rende l’azione dell’uomo antico essenzialmente assimilabile a quella dell’uomo odierno. In quanto atto fondativo, il momento dell’appoggio del manufatto architettonico sul terreno mantiene in sé l’eco del passato ed è identificabile come «azione originaria».

.....
¹¹ Elio Migliorini, *Gli uomini e la terra. Modificazioni apportate dall’uomo alla superficie della terra*, Liguori Editore, Napoli, 1971

La ricerca attraverso la decostruzione temporale ci porterà alla fine ad imbatterci in quelle che sono le testimonianze riguardanti l'atto iniziale, creativo, determinante dell'uomo: l'azione originaria che segnerà in modi indelebili il territorio, ne condiziona i successivi sviluppi.¹²

Nel nostro caso riconoscere nel palinsesto ambientale una costruzione diacronica, quindi una concrezione di storia, non mira a tracciare un racconto che, procedendo cronologicamente giunge fino al presunto stato d'origine. Lo sguardo sarà piuttosto sincronico, volto a ribadire un rapporto di causalità tra ciò che precede e ciò che consegue, ammettendo però ritmi di derivazione eterogenei, temporalità sfasate, analogie frammentarie. È questa infatti l'immagine che il territorio ci restituisce, ponendosi come documento, come testimonianza tangibile di un processo di accumulo. In una prospettiva ecologica, il territorio è dunque il luogo e la causa di una continuità rintracciabile tra fenomeni temporalmente distanti e tra di essi costituisce il collante. Su questo tipo di ascolto, l'azione a venire può porre le basi, dentro l'esperienza dell'uomo che *abita*.

¹² Eugenio Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 28



Montejo de Tiermes, Soria, Castiglia e León, Spagna.

Profilo roccioso di arenaria rossa. Il suolo stratificato è il risultato combinato dell'azione naturale di erosione prodotta da vento e acqua e dell'azione antropica sedimentata dall'Età del Bronzo all'epoca romana.

1.2 *Oltre il 'paesaggio': interrogare ciò che appare*

«Tengo gli occhi sempre aperti e mi imprimo bene gli oggetti nel cervello. Non vorrei portare alcun giudizio, se solamente fosse possibile».¹³

A non voler ridurre il sapere geografico a sapere matematico, l'incontro innanzitutto visivo con il paesaggio è quasi garanzia della sua autenticità. Tuttavia, per rispondere a Goethe con le parole di Dardel: «Complice della nostra soggettività non vuol dire immaginario»¹⁴.

Ciò che il mondo ci restituisce sotto forma di immagine necessita di essere osservato sottoponendo quella manifestazione sensibile ad una serie di interrogativi tesi a comprendere le ragioni più profonde della forma che appare. Se *saper abitare* è condizione necessaria per fare architettura, imparare a conoscere la sede dell'attività umana è presupposto essenziale di questo processo di conoscenza. E poiché l'architettura agisce inevitabilmente su un dato fisico preconstituito, rendendo il sistema paesistico sempre mutevole, è chiamata al riconoscimento delle logiche che hanno condotto a ciò che attualmente esiste e si offre al divenire. L'immagine sintetica del paesaggio nasconde evidentemente un sistema di relazioni che ne sono la causa: in maniera analoga ogni architettura, che pure restituisce inevitabilmente una rappresentazione di sé in immagine, è tutt'altro che pura figura. Le ragioni che conducono alla sua forma non possono che essere rintracciate, in prima istanza, nell'ambiente che ne costituisce il contenitore, stante che anch'esso è parte e risultato di un processo vitale di lunga durata.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788* (a cura di L. Rega), Rizzoli, Bologna, 1991

¹⁴ Eric Dardel, *op. cit.*, p. 30

Costruita proprio nel cuore di Roma, la Fontana di Trevi racchiude nella sua struttura monumentale gli elementi geologici essenziali dell'area romana e può essere considerata il simbolo per eccellenza della stretta relazione tra città e il suo substrato geologico. Le pietre utilizzate per realizzare l'opera, quelle sottostanti la fontana e quelle della pavimentazione della piazza, ma anche l'acqua fresca e pulita, proveniente dalle sorgenti dell'Appennino e dalle limitrofe aree vulcaniche e trasportata fino al centro della città dagli acquedotti, sono testimonianze geologiche.¹⁵

Con questo efficace esempio si apre il capitolo intitolato *Origini geologiche del successo di una città*, all'interno di un importante volume dedicato a Roma. È superfluo dire che un monumento di tale portata iconica si presti a molteplici interpretazioni, più attente a fatti di ordine linguistico, figurativo e simbolico. Tuttavia, sottovalutare, se non addirittura omettere, il ruolo decisivo che le caratteristiche geologiche, o più genericamente ambientali, hanno giocato nella storia del patrimonio costruito, è certamente fuorviante e persino dannoso rispetto al futuro del nostro incessante operare. La natura centrifuga dell'architettura che, più o meno direttamente, interviene sempre nella definizione degli spazi della città e dei paesaggi del vivere, richiede una cura nei riguardi del contesto (che va dal suo immediato intorno fino alla totalità dell'ecosistema terrestre) che non può fermarsi ad un semplice – e spesso relativo – adeguamento estetico. D'altra parte, le ragioni del 'contestualismo' non possono che essere ridotte a questioni formali se il contesto stesso viene indagato essenzialmente nelle sue proprietà figurali. È necessario per questo

¹⁵ Renato Funciello, Grant Heiken, Donatella De Rita, Maurizio Parotto, *I sette colli. Guida geologica a una Roma mai vista*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006, p. 5

fermarsi ad osservare ciò che è per natura forma, ovvero forma necessaria, e tentare di risalire al sistema di relazioni che ne descrivono la qualità essenziale: qualità che, nell'incontro con il progetto umano, diviene portatrice di senso. Il paesaggio agrario, essendo il prodotto di un uso prettamente economico del suolo da parte dell'uomo, è un esempio prezioso del nesso stringente tra le risorse e le finalità della loro trasformazione.

A stretto rigore un paesaggio agrario non è che un'altimetria fronzuta o quanto meno vegetata. Una combinazione di curve di livello e di colori, tra i quali – soprattutto d'inverno – il verde ha una netta prevalenza. Opera dell'uomo, se è vero che i popoli di lingua germanica videro per tempo nel contadino (*Bauer*) il protagonista del *bauen*, del costruire il suolo.¹⁶

In un accurato racconto del paesaggio a terrazze, tipico dei luoghi rurali mediterranei, Elio Migliorini descrive, in un rapporto di causa-effetto, un ambiente, fatto di un clima e di una qualità del suolo, e le forme del suo adattamento a scopi produttivi.

[...] Le terrazze sono presenti soprattutto nei paesi caldi, sia asciutti che umidi, in luoghi dove l'agricoltura si pratica in modo intensivo, impiegando l'aratro o la zappa; esse ostacolano lo scolo delle acque e mantengono più a lungo l'umidità. In genere se il pendio è debole le terrazze sono poche, ma più larghe, mentre sono numerose e più strette dove il pendio è maggiore. Il vigneto e i

¹⁶ Corrado Barberis, *Il paesaggio agrario* in AA.VV., *Il paesaggio italiano*, Touring Editore, Milano, 2000, p.85

frutteti, come pure il prato, prediligono poi una maggiore pendenza dei seminativi o delle colture irrigue [...]¹⁷

Ogni singola parola contenuta in questo brano riconduce ad un'immagine, in cui riconosciamo (ed è un fatto ormai collettivo) un valore estetico. Il pittoresco di certe regioni si può concepire solo in un mondo in cui la bellezza naturale è già compresa come attrazione o distrazione. Tuttavia, dietro quel dato estetico si nasconde un fenomeno antecedente alla nostra elaborazione culturale, di cui è necessario ripercorrere le origini; una presa di coscienza indispensabile se si intende, da un lato non deviare in termini conservazionisti il valore patrimoniale del paesaggio, dall'altro non sganciare il fenomeno antropico dal pensiero che lo ha generato, soppesando tutto: la risorsa, la funzione, l'economia, la bellezza.

Così, paradossalmente, la Terra, che è sia ciò da cui il mondo umano sorge sia ciò che si rifiuta alla chiarezza del mondo, rivela all'essere umano una *responsabilità*: l'essere umano è il guardiano del mondo, il guardiano del senso. [...] Significa, forse, in conclusione, darle -dare alla geografia-, una destinazione *etica*, almeno se restituiamo alla parola *ethos*, come ha fatto Jean Greisch, il suo senso elementare di abitacolo, soggiorno, dimora. L'etica è un modo per rendere il mondo abitabile. Per Dardel, che si pone nella prospettiva di questa "abitabilità" del mondo, la geografia fenomenologica contribuisce a questa finalità etica dell'agire umano sulla Terra.¹⁸

¹⁷ Elio Migliorini, *op. cit.*, p.53

¹⁸ Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia* (a cura di Piero Zanini), Bruno Mondadori, 2008, p.119



Il paesaggio agrario ritratto da Mario Giacomelli nella serie 'Presenza di coscienza sulla natura. Il lavoro dell'uomo, i segni, la materia, il caso'.

1.3 *Conoscere attraverso l'agire*

Se ogni azione antropica sul territorio nasce dall'esigenza di adattare la condizione naturale a nuove esigenze abitative, la sua espressione formale sarà la traccia di questo movente originario; deve essere cioè in grado di restituire un racconto dell'ambiente che ha trasformato, pur nell'affermazione della sua profonda alterità. Come è stato fin qui chiarito, passaggio obbligato per ogni progetto umano diviene quindi il riconoscimento della qualità propria della realtà geografica. Sarà necessario definire ora i termini dell'esperienza in grado di attivare questo processo di conoscenza.

Altrettanto poco immaginario è il fatto che, nelle relazioni indicate da *abitare*, *costruire*, *coltivare*, *circolare*, la Terra sia sentita come *base*. Non soltanto punto di appoggio spaziale e supporto materiale, ma condizione di ogni «posizione» dell'esistenza, di qualsiasi azione di posare e riposare.¹⁹

Fare esperienza diretta delle cose certamente non è sufficiente per avere accesso alla conoscenza, ma è altrettanto certo che ne rappresenti la condizione necessaria ed il momento primo. Al di fuori del riferimento a un progetto o a un'esperienza vissuta, infatti, viene meno il senso di ogni concetto riferibile alla descrizione di uno spazio; prima di essere quantitativamente apprezzabile, ogni ambiente rivela all'uomo le sue qualità: è la sabbia della duna o l'erba della savana; il cielo cupo e fumoso delle grandi città industriali, la grande onda oceanica. Persino la distanza è percepita dapprima come qualità espressa dai

¹⁹ Eric Dardel, *op. cit.*, p.41

termini *vicino* o *lontano*. Vale a dire, parafrasando Merleau-Ponty, che la Terra, prima di essere “pianeta tra i pianeti”, è “suolo della nostra esperienza”²⁰.

1.3.1 *Osservare: la forma del suolo*

La prima immagine che si ha del territorio è certamente locale, quella prodotta da una sorta di esperienza primitiva, ancora muta e incapace di svelare relazioni. È l'immagine che, per Dardel, condensa lo “spazio del sentire”, in cui si manifesta il *paesaggio*, che è ambiente circostante, senza misura se non quella insondabile del suo orizzonte. L'esperienza visiva comunica però colori, proporzioni, masse: le qualità visive dei suoli, delle acque, della vegetazione, e così via; restituisce, insomma, un'immagine fotografica, non sistemica, in cui ogni elemento della composizione è in qualche modo isolabile e non riconducibile ad una totalità, se non per mezzo dell'immaginazione. La parzialità della visione locale è tuttavia necessaria a dare corpo a quella globale dello spazio geografico, quella di cui la mappa rappresenta la sintesi che conduce progressivamente dal dato estetico a quello scientifico. Osservare le mappe territoriali (ad oggi, grazie a Google, accessibili rapidamente a tutti) offre la possibilità di un punto di vista diverso, necessario anch'esso nella costruzione della relazione conoscitiva tra l'uomo e il suo ambiente; relazione che procede, come teorizzato dal naturalista Alexander von Humboldt al principio del XIX secolo, dalla suggestione (*eindruck*) alla sintesi (*zusammen-*

.....
²⁰ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. par D. Séglaard, Paris, 1995, p. 114-115

hag), passando per l'analisi (*ein-sicht*). Lo spazio geografico, che ordina ogni luogo nella sua posizione rispetto al tutto, è quindi leggibile attraverso lo strumento delle mappe o delle fotografie aeree: ancora una volta un'immagine, ma in grado, attraverso la grande scala, di mettere in relazione la particolarità della visione locale (rintracciabile in ogni punto della carta geografica, ma non esperibile attraverso la sua semplice lettura) con il contesto che ne svela i primi significati, quelli che la parte non può palesare se non in rapporto ad un tutto.

1.3.2 *Percorrere: la misura del suolo*

Se osservare è in prima istanza l'atto del sentire, percorrere è l'esperienza prima della misura. La lontananza di un luogo è prima di tutto sentita come un cammino, più o meno lungo, ma anche più o meno faticoso; l'atto del percorrere, infatti, aggiunge, all'oggettività (e all'astrazione) della misura geometrica, gli elementi che caratterizzano una distanza in termini qualitativi (o esperienziali appunto): una località situata a tre chilometri è, di fatto, se inerpicata su un'altura, più lontana di un'altra situata a cinque chilometri, ma nella vallata. Percorrere un territorio vuol dire quindi esperire la sua morfologia, calpestando il suolo che ne descrive la superficie. Se, nell'osservare, il soggetto è ancora dentro un atteggiamento preminentemente passivo (poiché immobile), nell'atto del suo procedere nello spazio, l'uomo agisce attivamente nell'estensione geografica: lascia traccia cioè del suo cammino, incidendo a terra il segno che è il risultato di un progetto, quello espresso da una direzione; percorrere è infatti, all'origine, dirigersi, necessità

concreta di raggiungere una meta. La strada è dunque il frutto di un disegno antropico che, trasformando il suolo, aggiunge significati all'ambiente: sottolinea le qualità della superficie, ricalcando le sue increspature, genera un varco luminoso nell'oscurità della foresta, orienta i larghi orizzonti della pianura, annuncia una posizione, che non sarebbe tale se non in virtù del percorso che ad essa conduce. Tutto ciò è all'origine dell'estetica della strada, che, nata per ragioni estranee ad obiettivi spettacolari, finisce per esserne la causa. Nel percorrere, quindi, si è attori di un'esperienza estetica che, nella percezione del fenomeno, affonda le sue radici e apre alla conoscenza.

1.3.3 *Costruire: la materia del suolo*

La zolla sollevata dall'aratro, gli intagli profondi del Tarn o del Tage, le scarpate delle Alpi o dell'Himalaya, le cave di pietra o le entrate delle miniere costruite dall'uomo per estrarre la pietra o il metallo, non agiscono soltanto sulla nostra recettività visiva. Esiste là un'esperienza concreta e immediata, in cui proviamo l'intimità materiale della «crosta terrestre», un radicamento, una sorta di *fondazione* della realtà geografica.²¹

Nell'atto del costruire la consistenza materica del suolo si rivela, manifestando all'uomo ciò che si nasconde al di sotto della sua superficie calpestabile. È l'azione prima, quindi, in grado di svelare ciò che si nega all'esperienza visiva: la conoscenza a cui si accede è una vera e propria scoperta, a cui si può giungere

²¹ Erica Dardel, *op. cit.*, p.21

solo sperimentando, incorrendo in errori o in successi. Il suolo è vissuto, in questo caso, come forza naturale in azione a cui la risposta costruttiva può opporsi solo dopo averne fino in fondo indagato la qualità. Si stabilisce così un patto tra uomo e natura nella doppia accezione, come ci ricorda Fernando Espuelas, «di *dominio su* e *adeguatezza per*. Il riconoscimento di un'utilità è dunque una prima legittimazione dell'atto del possedere».²² Sarebbe erroneo pensare che il progetto architettonico è il puro risultato di un percorso conoscitivo a monte, quindi: costruire è piuttosto un passaggio fondativo, forse l'epilogo, di un processo che si fa sempre più complesso, in cui partecipano, costantemente e in rapporto dialettico tra loro, suggestione e intelletto. Quel che è certo è che l'atto della messa in forma si propone come sintesi contingente di un processo che si rigenera continuamente sotto forma di palinsesto stratificato. Ogni alterazione sul suolo è quindi anche memoria del suo stadio precedente, se della risorsa non si voglia di volta in volta obliterare le azioni che hanno condotto al suo stato attuale. Scelta che sarebbe, non solo sarebbe anti economica, ma che priverebbe la trasformazione a venire di un fondamento che ne orienti gli sviluppi. È in questo assunto che si riconosce nella risorsa un vincolo economico e al contempo un'opportunità di rinnovamento necessario.

²² Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Marinotti Edizioni, Milano, 2012, p.61



Tagliata etrusca nei pressi di San Giuliano, Barbarano Romano (VT).

«Quello che noi chiamiamo “strada” è invece allo stesso tempo percorso processionale, celebrazione della terra madre e funzionalmente cava per l'estrazione del materiale da costruzione». (Antonino Saggio, 2018)

2 Premesse per due casi studio

2.1 *Costruire o ‘radunare il paesaggio’*

Il ponte si slancia «leggero e possente» al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l’un l’altra. L’una riva si distacca e si contrappone all’altra in virtù del ponte. Le rive, poi, non costeggiano semplicemente il fiume come indifferenziati bordi di terra ferma. Con le rive, il ponte porta di volta in volta al fiume l’un l’altra distesa del paesaggio retrostante.²³

Ogni cosa costruita, ogni segno dell’uomo sulla terra, rappresenta una forma di “raduno” del contesto circostante. «Secondo un’antica parola tedesca, riunione, raduno si dice *thing*»²⁴: come messo in luce da Heidegger, è nell’essenza stessa della *cosa* (e non nel frutto dell’interpretazione umana) il suo significante rispetto al luogo che essa è in grado di generare; «il luogo non esiste già prima

²³ M. Heidegger, *op. cit.*, p.101

²⁴ *Ivi*, p.102

del ponte»²⁵, mentre esiste uno *spazio*, atto a diventare *luogo* in virtù della *cosa* che accoglierà nella sua estensione. Si può far dedurre da ciò, che l'atto interpretativo sulla realtà è intrinseco – e non posteriore – all'azione costruttiva: come si è detto, cioè, il costruire è di per sé un atto conoscitivo, i cui germi risiedono al più nella fase che ad esso precede (quella che permette di traslare il termine *territorio* in quello di *paesaggio*). Nel momento stesso in cui si interviene operativamente sul mondo, esso esprime ai nostri occhi la sua più profonda essenza.

L'immagine del *raduno* richiama alla mente quella del raggruppamento, del contenimento all'interno di confini misurabili: «il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*»²⁶; nel costruire si condensa, cioè, una dimensione diffusa e si stabilisce un inizio, una misura. È importante ribadire che il costruire è inteso qui nel senso esteso di azione antropica, di “*segni del mondo*”²⁷: non ci si riferisce quindi, in senso stretto, alla produzione di oggetti edificati, bensì ad ogni azione che apporta trasformazioni sulla superficie terrestre, a partire dalle modificazioni sul suolo. Si può costruire, si può *radunare*, quindi, anche per sottrazione: si pensi all'azione minima del ritaglio di una radura all'interno dell'estensione smisurata di un bosco, o allo scavo prodotto nello spessore (anch'esso incommensurabile) del suolo. Si tratta, in ogni caso dell'edificazione di un *limite*, ascrivibile ad una figura chiusa (un recinto) o ad un segno orientato (una strada). In relazione al rapporto tra l'atto del *radunare*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p.103

²⁷ Cfr. Franco Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, la Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1992

e l'iscrizione di un *limite* (o di una figura), il giardino può essere inteso come la forma più essenziale di *paesaggio radunato*, poiché con esso stabilisce un legame di materiale continuità, edificando al contempo un *luogo*; il giardino, cioè, si rende riconoscibile come fatto antropico proprio introducendo, rispetto alla totalità, un principio di *limitatio*. Si può pensare, in tal senso, che l'azione di delimitazione di una porzione di suolo sia persino sufficiente a definire un giardino.

Dovremo dunque mettere in luce, nella identificazione di giardino e paesaggio, quel congiungimento tra finitezza e infinito che è il principio sul quale si fonda, in tutti i suoi aspetti, la esteticità della natura in quanto si costituisce come paesaggio, e come paesaggio viene da noi vissuta e contemplata ad un tempo²⁸.

²⁸ Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano, 1988, p.40-50



1_ Pietro Porcinai, memoriale a Enrico Mattei, Bascapè (PV), 1963.
La roggia, la strada perimetrale, la siepe di bordo.

2.1.1 *L'iscrizione della misura nello spazio geografico: la forma del giardino*

Il giardino è, dunque – tra le molte che rientrano nel fenomeno architettonico – la forma più essenziale di descrizione topografica, poiché può presentare la sua forma finita nei soli segni sul suolo (laddove, per un edificio, l'attacco a terra è il momento iniziale, propedeutico alla sua elevazione).

Si pensi, ad esempio, al memoriale per Enrico Mattei, realizzato nel 1963, ad un anno dall'incidente aereo, da Pietro Porcinai sul luogo dello schianto. Il “campo di Bascapé” (così lo definì Porcinai in una lettera inviata a Bruno Zevi nel 1963) doveva sorgere «a duecento metri circa dalla cascina Albaredo, sul limite di un filare di giovani pioppi, a pochi metri da una roggia gonfia d'acqua»²⁹. Con queste parole l'autore descrive la campagna padana e su questi elementi di base è concepito il disegno del giardino. I segni sul suolo (accompagnati dalla composizione degli elementi vegetali) definiscono gli ambiti: un canale d'acqua, scavallato da un piccolo ponte, ritaglia l'area del memoriale dalla distesa dei campi attorno. Una strada bianca di ciottoli corre tra il bordo del fosso e la linea dritta della siepe che perimetra il memoriale, lasciando emergere le chiome degli alti fusti piantumati all'interno (fig. 1). Attraversata la siepe e il filare di alberi monumentali, una scarpata protegge, come un argine, l'ambito, lievemente ribassato, dedicato al luogo di commemorazione. Al suo interno un perimetro rettangolare di massi di pietra si stringe attorno a tre querce e incornicia una lapide deposta a terra (fig. 2).

.....
²⁹ Cfr. Luigi Latini, *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il “campo” di Bascapé, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in Pietro Porcinai, *Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, a cura di Luigi Latini e Mariapia Cunico, Marsilio, Venezia 2012, pp. 216-137



2_ Pietro Porcinai, memoriale a Enrico Mattei, Bascapè (PV), 1963.
Il recinto e la lapide.

Il disegno del “campo” si esaurisce nella descrizione topografica della campagna coltivata della pianura padana: i canali di irrigazione, i lievi scarti di quota, i filari di alberi, i recinti di arbusti.

Nel giardino, il rapporto di vincolo tra risorsa e trasformazione si rende particolarmente evidente: in termini *materiali* – poiché esso è concretamente costituito da tutte le parti che conformano l’ambiente intorno: la terra, l’acqua, gli elementi vegetali, l’architettura –, ma anche in termini *formali* – il giardino, come lungamente espresso da Rosario Assunto, incarna, infatti, una modalità di rappresentazione del paesaggio circostante; i giardini sono

modelli di paesaggio: e cioè realizzazioni di idee estetiche che vengono cercate nei paesaggi come loro forma; e che, concettualmente formulate, vengono assunte come predicati dei giudizi aventi per soggetto il paesaggio³⁰.

Istanze concrete, tecniche e materiali, e portata narrativa del progetto, in relazione al suo contesto territoriale (e in particolare al dato topografico), possono, dunque, nella forma del giardino, manifestarsi in modo cristallino, in virtù – anche – di un vincolo meno stringente con la funzione (un programma funzionale meno complesso contribuisce, infatti, a dichiarare con maggiore asciuttezza il nesso tra forma architettonica e racconto topografico).

Essendo il giardino una porzione di spazio aperto, nella sua configurazione, le presenze architettoniche sono costitutivamente parte di un sistema più esteso, seppur contenuto: il giardino include, cioè, nella sua concezione, una

³⁰ *Ivi*, p.69

prospettiva sistemica, in cui l'elemento architettonico trova la sua scala all'interno di una visione globale, di un tessuto di relazioni che costituiscono l'insieme costruito. Prendendo in prestito le parole di Pietro Porcinai il giardino è «– mi si consenta l'apparente paradosso – “una stanza all'aperto”; con tutte le funzioni cioè di una stanza, ma con in più un'ampia visione di spazio»³¹. In altri termini, il giardino rappresenta un modello della “natura centrifuga” dell'oggetto architettonico. Quello che normalmente è rappresentato dall'ambiente diffuso, nel giardino è racchiuso; ed è il giardino stesso ad essere concepito come architettura all'interno del contenitore, esteso e senza confini, della scala geografica.

Once again it is the Greek conviction of the special character of individual things which makes possible the dramatic eloquence of the whole. [...] In that architecture the action of buildings and landscape was fully reciprocal in meaning as in form, and this too is an essential fact, that the form and the meaning were the same³².

Il rapporto tra l'edificio isolato e il complesso che lo include esprime il significante della forma architettonica: il giardino è la forma che tiene insieme

.....
³¹ Pietro Porcinai, *Giardini privati oggi*, in Mariachiara Pozzana (a cura di), *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Alinea, Firenze, 1998

³² Vincent Scully, *The earth, the temple, and the gods. Greek sacred architecture*, Trinity University Press, San Antonio (Texas), 2013

Di seguito una mia traduzione: «Ancora una volta è la convinzione greca del carattere speciale delle singole cose che rende possibile l'eloquenza drammatica dell'insieme. [...] In quella architettura l'azione degli edifici e del paesaggio era totalmente reciproca nel significato quanto nella forma, e anche questo è un fatto essenziale, che forma e significato coincidevano».

gli elementi distribuiti all'interno di una struttura spaziale complessa. Tanto le componenti vegetative, quanto gli oggetti architettonici, partecipano alla costruzione dello spazio, come espressioni episodiche di un tessuto unificante, che è, appunto, il suolo.

Per le ragioni fin qui elencate, il giardino si presenta, quindi, non come caso eccezionale tra le architetture, ma, piuttosto, come manifestazione esemplare di questioni che regolano la concezione del fenomeno architettonico *tout cour*.

Da qui, la scelta di indagare il tema del rapporto tra architettura e topografia attraverso il racconto di due “giardini”. Lo studio dei due casi individuati (le ragioni della cui selezione saranno approfondite nei capitoli successivi) permetterà di chiarire alcune delle questioni connesse al tema generale, in virtù delle specificità dell'uno e dell'altro episodio e di alcuni punti di contatto tra i due.

Il parco della Villa Orsini di Bomarzo e il cimitero di Malmö, insistono su contesti ambientali – e condizioni di suolo quindi – profondamente diversi: il primo si insinua, su un suolo dissestato, nella coltre boschiva di un'area di origine vulcanica; il secondo incontra le trame della campagna agricola della Scania (cuspidale meridionale della penisola scandinava), territorio di ampie pianure, movimentate da dolci affioramenti di rocce sedimentarie gessose. Le peculiarità paesistiche dell'uno e dell'altro territorio (descritte a partire dalla natura dei suoli), poste in relazione alla fisionomia delle due architetture in questione, sottolineeranno i nessi tra struttura ambientale e sua trasformazione, tra vincolo materico e possibilità di adattamento, tra tecnica e scelte espressive.

Si affianca alla distanza geografica tra i due, una rilevante distanza temporale: il Parco Orsini fu realizzato, da Pirro Ligorio, alla fine del Cinquecento e il Cimitero Östra kyrkogården, opera dell'architetto svedese Sigurd Lewerentz, venne costruito tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Novecento. La distanza storica tra i due episodi descritti permette di indagare il tema proposto in una prospettiva sincronica, isolandolo, cioè, dai fattori più intimamente connessi alla collocazione storica dei fenomeni. Per opposto, saranno messi in evidenza gli aspetti che fanno appartenere i due casi al proprio tempo. Si cercherà di delineare, in sostanza, quale, in architettura, il terreno della permanenza e quale quello delle modificazioni.

Le due architetture sono accomunate dal carattere di sacralità, seppure inteso – come vedremo più dettagliatamente – in termini differenti. Il *Bosco Sacro* di Bomarzo (“giardino di piacere” ad uso laico) fa, del carattere sacro dell'ambiente circostante, la sua cifra simbolica; il giardino funerario di Malmö, per opposto, traduce la funzione culturale in una forma domestica, attenuando, in sintonia con il carattere agricolo del paesaggio intorno, il lirismo del luogo sacro. Sulla base di questa comparazione, che invita evidentemente a trascendere il dato funzionale, sarà indagato quindi il rapporto tra carattere dell'architettura e vocazione paesistica.

D'altro canto, il principio della *limitatio*, che, come chiarito, definisce il luogo del giardino, nasce come segno antropico, inscritto sul suolo a delimitare l'area sacra all'interno dell'ambiente naturale spontaneo.

Le ricerche dell'archeologo Maurizio Martinelli³³ (svolte nell'ambito dell'Italia preromana) descrivono un percorso che lega, in un rapporto di derivazione progressiva, il passaggio dalla natura allo spazio umanizzato del bosco sacro, fino al giardino. Il *lucus* santuarioale, composto attraverso la piantumazione artificiale di diverse specie arboree, integrate con una scenografia architettonica, è già di fatto un giardino.

Il processo evolutivo che, dal nostro punto di vista di moderni, sappiamo condurrà alla creazione del “giardino di piacere” privato è dunque già avviato. Saranno tuttavia altri giardini sacri – quelli funebri – a traghettare lo spazio verde, piantumato artificialmente, dalla sfera pubblica a quella privata, quale teatro dei culti familiari all'aperto presso tombe di proprietà privata³⁴.

I risultati di questi studi invitano a riflettere sul processo di trasmissione della forma architettonica, mettendo in relazione uso, forma e carattere dello spazio antropizzato.

Il rapporto tra giardino e luogo sacro, le cui origini convergono sul modello della *limitatio*, ne propongono una dimostrazione esemplificativa.

³³ Maurizio Martinelli, *Giardino e sacro nell'Italia preromana. Vegetazione, paesaggio tra cultura e religione*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2015

³⁴ *Ivi*, p.260

2.1 *Architettura e tempo.*

Sopra e sotto la linea di terra: lasciare emergere e seppellire

Il rimando al concetto heideggeriano del *radunare* (cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti) ci ha permesso di definire il *costruire* come l'atto sintetico che condensa in una nuova presenza (la *cosa* costruita) la dimensione diffusa dell'ambiente che la accoglie. Si è stabilito, dunque, attorno a questo concetto, l'intimo ed essenziale legame tra *cosa* e *luogo*, tra architettura e contesto. Con il termine *radunare* si conferisce cioè al *costruire* la qualità di un'operazione di sintesi, chiamata a tenere insieme, a raccogliere in una sola forma e in uno stesso luogo, la molteplicità dei contenuti disseminati nell'estensione di uno spazio geografico. Vale a dire che il *fare* architettonico consiste sempre in un processo di «sintesi dell'eterogeneo», finalizzato a raccogliere, dentro una struttura unitaria, la frammentarietà degli episodi che punteggiano la realtà. Questa è la qualità che permette di assimilare l'architettura al racconto: all'interno del percorso che Paul Ricoeur traccia, nelle pagine dedicate al tema «architettura e narrativa»³⁵, l'atto «configurante», che permette di costruire una trama attorno ad una serie di avvenimenti raccolti in ordine sparso, è riconoscibile tanto nella *messa-in-intrigo* (l'intreccio) che caratterizza il racconto letterario, quanto nella *messa-in* forma che l'architettura compie all'interno di una realtà composita. Si tratta, nel caso dell'architettura, di una eterogeneità senz'altro spaziale, ma anche temporale, se si considera lo spazio costruito come il risultato di un processo di sedimentazione avvenuto in tempi diversi, ma tutti anteriori alla nuova edificazione. La *messa-in-racconto*

.....
³⁵ Paul Ricoeur, *Architettura e Narratività* in *Id, Leggere la città* a cura di Franco Riva, Castelvecchi, Roma, 2013, pp. 79-93

consiste quindi nel rendere presente un'antieriorità, nel mettere in opera un'assenza: «e mi sembra che la gloria stessa dell'architettura sia rendere presente non tanto ciò che non è più, ma ciò che è stato attraverso ciò che non è più»³⁶.

La temporalità che riguarda il progetto architettonico, come spiega ancora il filosofo francese, non è quindi da intendersi come una storicità retrospettiva, «la storia scritta a posteriori *sull'architettura*»³⁷, bensì come una storicità connaturata all'atto stesso della «configurazione», all'iscrizione di un segno architettonico nuovo all'interno di un testo già scritto; un testo – impresso nello spessore del *suolo abitato* diremmo – che conserva la traccia di tutte le storie vissute e della loro durata. Il termine “traccia” definisce, in effetti, il segno visibile di un passaggio, la testimonianza di un fatto accaduto in un tempo che si è concluso, lasciando un'eco di *ciò che è stato* e al contempo un'assenza; la traccia è, in altre parole, quel che resta (presenza parziale e frammentaria) di un tempo anteriore. Questo vale, tanto per un edificio costruito in tempi lontani, conservato nella sua interezza, ma privato del contesto e della vita che caratterizzava il momento storico della sua edificazione, quanto, e con maggiore evidenza, per i resti di un'architettura in buona parte scomparsa (quelle strutture, generalmente le più antiche, che vengono comunemente identificate nel termine “archeologia”): si tratta, potremmo dire, di una distinzione che ha a che fare con la consistenza e la qualità della “parte assente”. La messa in racconto del fare architettonico consiste appunto nel ridisegnare e risignificare quell'assenza, in una forma capace di attualizzare ciò che è stato.

³⁶ *Ivi*, p. 87

³⁷ *Ibid.*

Nell'eterogeneità temporale del palinsesto che costituisce l'ambiente che abitiamo, l'architettura nascente è chiamata a costruire un racconto, rivelando (ma anche trasformando) un sistema di relazioni perduto; in virtù dell'eterogeneità che *raduna*, «un'opera architettonica è dunque un messaggio polifonico che si presta a una lettura al tempo stesso inglobante e analitica»³⁸: “inglobante” perché è l'architettura in sé ad essere il risultato sintetico dell'indagine su una realtà multiforme, e “analitica” poiché passibile di un processo di scomposizione diacronica della stessa realtà *radunata*.

Il suolo è lo spettro della stratificazione dei tempi che ha condotto alla configurazione del mondo sensibile, lasciando emergere alcune testimonianze del passato e seppellendone delle altre; è la superficie da cui affiora ciò che resta e, al contempo, lo spessore che nasconde ciò che si sottrae al nostro sguardo. Il suolo è la struttura testimone di un processo di trasformazioni discontinue, fatto di ripetute addizioni e rimozioni, costruzioni e scavi, affioramenti e interri: effetti prodotti dalla convergenza di azione naturale e azione antropica. Il tempo geologico e il tempo storico si intrecciano, determinando la struttura topografica che si offre ad essere nuovamente modellata nella forma “inglobante” di un racconto che di quel processo conserva la traccia. Il resto e l'assenza costituiscono dunque la risorsa dell'atto configurante; il far emergere e il seppellire gli strumenti; la memoria e il lutto le operazioni necessarie alla messa-in-racconto.

Il lavoro di memoria (preferisco l'espressione «lavoro di memoria» a «dovere di memoria» dal momento che, essendo il lavoro di memoria un'esigenza di

³⁸ *Ibid.*

vita, non capisco perché mai la memoria dovrebbe essere un dovere) non è possibile senza un lavoro di lutto.

[...] occorre dunque elaborare il cordoglio della comprensione totale e ammettere che nella lettura delle nostre città vi è dell'inestricabile³⁹.

All'interno di questo orizzonte, il suolo archeologico (presenza residuale di una unità perduta) e il luogo di sepoltura (spazio dedicato al ricordo e alla commemorazione) divengono figure emblematiche dell'infrastruttura topografica su cui il fare architettonico elabora le proprie "modalità narrative". Si tratta, in entrambi i casi, di riorganizzare le tracce eterogenee dei tempi passati, nel tentativo di «rischiare l'inestricabile» (l'assente), attraverso la costruzione di un sistema formale intellegibile.

Attorno a queste due tematiche nasce l'interesse verso i casi studio proposti.

Nel caso di Bomarzo, le tracce antropiche risalenti ai tempi antichi, reinserite all'interno di un sistema spazio-temporale più esteso, che ingloba anche i successivi interventi (nello specifico, il giardino Orsini, sorto sulla stessa struttura topografica), tornano ad essere "parlanti": è proprio il confronto con il giardino rinascimentale – come vedremo – a rivelare la centralità di una certa struttura formale riscontrabile nelle testimonianze archeologiche etrusche e pre-etrusche. E vale anche il rapporto inverso: la conformazione del giardino Orsini esprime, nell'analogia con le architetture delle epoche antecedenti, le "ragioni ambientali" del suo apparire; l'immagine del *Sacro Bosco* si riempie di senso se messo in relazione con il patrimonio archeologico appartenente allo stesso contesto topografico. L'iterazione di alcune modalità costruttive pone,

³⁹ *Ivi*, p. 93

infatti, un interrogativo rispetto alle ragioni che hanno orientato permanenze e rotture all'interno del fenomeno architettonico: l'accostamento di architetture, appartenenti a tempi tra loro molto lontani, traccia una linea di continuità capace di far emergere il valore costitutivo del vincolo tra suolo e architettura. In altre parole, l'architettura "finita" del giardino Orsini *rende presente ciò che è stato*, mette in opera l'archeologia, lasciando emergere il valore di un tempo anteriore, e comune a entrambe le manifestazioni antropiche, che è il tempo geologico: la struttura del suolo acquista senso nel rapporto tra risorsa e trasformazione che il racconto architettonico mette in figura.

Nel giardino funerario di Malmö, le forme del suolo, naturale e antropizzato, segno dell'eterogeneità temporale che contraddistingue il palinsesto paesistico, diventano oggetto di un disegno narrativo. Ad essere raccontato, dentro una sequenza di condizioni spaziali esperibili, di cui il suolo costituisce il tessuto unificante, è il tempo: attraverso la messa a sistema dei segni che emergono dal suolo, si genera lo spazio del ricordo, rimandando cioè, attraverso il visibile, a quanto è sepolto. L'assenza, infatti, non può che essere evocata mediante una lettura plurale del passato, un lavoro di memoria ricostruttiva che si organizza sulla traccia di ciò che resta, dei segni durevoli, delle presenze. Le tracce della stratificazione e le architetture di nuova concezione vengono iscritte all'interno di un disegno organico, volto ad enfatizzare la struttura topografica rendendola veicolo di una narrazione; gli episodi che punteggiano le sponde dei viali scandiscono il percorso rituale. Le increspature del suolo accolgono segni nuovi, lasciano emergere le tracce del passato e alludono all'invisibile sepolto.

PARTE SECONDA

Il ritratto d'ambiente



Dimitris Pikionis Forest village, Pertouli (1953)



3 Orientare lo sguardo al racconto

3.1 *Geografie antropiche.*

Dalla natura di un suolo al carattere di un ambiente

Suolo e ambiente, natura e carattere: sono questi i termini sui quali si propone di riflettere nel definire un metro di lettura per il “ritratto d’ambiente”. Così come il termine ambiente include l’oggetto suolo, il concetto di carattere presuppone il fenomeno natura; si tratta cioè di accedere alla descrizione di un sistema complesso, a partire dagli elementi costitutivi di base. Se alla diade natura-suolo si vuole attribuire uno statuto di oggettività, a quella di carattere-ambiente, che sottende l’esperienza percettiva, si affida una qualità che abbraccia anche il soggetto. L’intento, tuttavia, è quello di cercare i nessi tra concetti che, tradotti in termini, sembrerebbe si abbia volontà di separare: non si farà, cioè, distinzione netta tra “ambiente reale” e “ambiente percepito”, come se il primo fosse «dato indipendentemente dai sensi» e il secondo «ricostruito nella mente attraverso la messa in ordine di dati di senso secondo schemi cognitivi acquisiti»¹.

¹ Tim Ingold, *Ecologia della cultura* (a cura di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon), Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2016, p. 121

Nel chiarire il legame tra ambiente reale e percepito, ci aiuteranno i termini con cui Dardel definisce lo *spazio geografico*², come quel campo che resiste ad una riduzione puramente soggettiva, pur essendo inconcepibile in assenza della presenza dell'uomo. Come Besse sottolinea, per Dardel:

Lo spazio geografico è innanzitutto uno spazio concreto, spazio praticato, vissuto e percepito, uno spazio della vita. [...] è, prima di ogni altra designazione, spazio *materiale* [...]. Lo spazio geografico possiede una "solidità" che resiste alle operazioni combinatorie dell'intelletto erudito, ma anche agli sforzi dell'azione volontaria³.

Una definizione con cui il geografo francese intende distinguere lo *spazio geometrico*, che è, per opposto a quello *geografico*, «omogeneo, uniforme, neutro. La geometria opera su uno spazio astratto, vuoto di ogni contenuto, disponibile per tutte le combinazioni. Lo spazio geografico ha un orizzonte, un rilievo, un colore, una densità»⁴: qualità che, come risulta chiaro dalle parole scelte per illustrarle, prevedono l'esperienza umana dell'*abitare*, in grado di radicare lo spazio geografico dentro un orizzonte di concretezza, che rende definitivamente inscindibili i segni dell'azione antropica con l'ambiente sulla quale essa si esplica. La geografia è «linguaggio diretto, trasparente, che

.....
L'autore avanza in queste pagine una critica alla teoria di Geertz: «Il punto di partenza di tutte queste teorie è la separazione che si immagina tra il mondo e la mente, di modo che chi percepisce il mondo lo deve ricostruire nella mente prima di intervenire».

² Eric Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano, 1986, p. 11

³ Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia* (a cura di Piero Zanini), Bruno Mondadori, 2008, p. 108-109

⁴ Eric Dardel, *op. cit.*, p. 12

“parla” senza difficoltà dell’immaginazione, senza dubbio meglio del discorso “oggettivo” dell’uomo di scienza, perché esso trascrive fedelmente la “scrittura” tracciata dal suolo»⁵.

La “scrittura tracciata dal suolo”, che necessita di essere decifrata, è, per Dardel, in prima istanza, di origine naturale (i rilievi delle montagne, l’andamento delle rive, i letti dei fiumi); ma, per noi è, evidentemente, anche quella inscritta dall’uomo.

«L’oggetto della conoscenza geografica è di chiarire questi segni, ciò che la terra rivela all’uomo circa la sua condizione umana e il suo destino».⁶ Ed è proprio nel legame tra descrizione della terra e destino umano che si fonda la necessità di un confronto tra sapere geografico e disciplina architettonica: l’architettura nasce dall’esigenza dell’uomo di andare incontro al proprio “destino”⁷, attraverso operazioni trasformative sulla realtà che abita (che è, come Dardel invita a pensare, materia del sapere geografico).

Il ritratto d’ambiente è qui inteso, quindi, come il racconto di quello «spazio concreto, praticato, vissuto e percepito» che Dardel indica nel nome di spazio geografico e che – aggiungeremo – il manto costruito rende parlante. Il racconto d’ambiente deve, nel nostro ambito, trovare il suo centro sulla qualità di questo nesso, che fa dell’architettura l’espressione significativa della realtà geografica e, di questa, il presupposto essenziale di ogni sua elaborazione in artefatto.

Per questa ragione l’ambiente, piuttosto che essere frammentato nella molteplicità degli elementi che lo costituiscono, sarà osservato all’interno di una visione sistemica, che tutto tiene insieme, perché possano emergere le

.....
⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965

relazioni tra le parti. Il punto d'avvio per questa indagine sarà il suolo, unica componente, tra tutte, in grado di descrivere il tessuto unificante di una realtà scomponibile: è il suolo, infatti, il sostrato del manto vegetativo, il rilievo solcato dai corsi d'acqua, la terra che sostiene le strutture costruite.

Il racconto dell'unità paesistica che ne deriva non potrà che arricchirsi di termini che, oltre a tracciare le sue forme, abbozzano l'idea di un carattere ambientale, che solo l'interezza è in grado di evocare.

Qui il suolo è duro, petroso, scosceso e il terreno è secco; lì la terra è piana e sgorgano fonti in mezzo ai muschi. Qui le brezze, l'altitudine e la conformazione del suolo ci annunciano la vicinanza del mare. Là invece fiorisce una vegetazione abbondante, ed è il compimento estremo della plasticità formale del suolo, che sa accordare il suo vestito al ritmo delle stagioni⁸.

La descrizione di un *carattere* ambientale necessita, quindi, di osservare, in un insieme organico, la pluralità dei fattori che lo determinano, laddove una *forma* può essere tratteggiata a partire dalla scomposizione degli elementi che ne fanno parte (nella forma è rintracciabile, cioè, una sintassi); ma non solo: la narrazione di un carattere richiede la partecipazione dei sensi (come le parole di Pikionis dimostrano). E se, come Franco Farinelli sottolinea ripartendo da Humboldt⁹, il paesaggio è un prodotto sentimentale, non si può che approdare al *paesaggio* quando si descrivono i tratti di un carattere ambientale.

.....
⁸ Dimitris Pikionis, *Topografia estetica* in «Il terzo occhio», 1935. Traduzione italiana in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano, 1999

⁹ Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003

Anche Erwin Straus riconosce nel paesaggio «lo spazio del sentire, ossia la fonte originaria di ogni incontro con il mondo»¹⁰; e associa, all'idea di questa partecipazione primitiva, una visione dello “spazio paesaggio”, che non può che essere ravvicinata, circoscritta, locale: il paesaggio è «ambiente circostante»¹¹, laddove la geografia, spazio del percepire, è in grado di fare ordine dentro un sistema di coordinate.

Spazio geografico e paesaggio, forma e carattere ambientale, richiedono dunque rappresentazioni diversificate: se l'intento è quello di offrire una visione d'insieme dello spazio del reale, queste immagini non possono che richiamarsi e migrare continuamente l'una nell'altra. Visione panoramica e sguardo ravvicinato, immagine bidimensionale e prospettiva, elaborazione astratta e documento fotografico, costituiscono gli strumenti che accompagnano il racconto in una sorta di narrazione a confronto.

¹⁰ Jean-Marc Besse, *op.cit.*, p. 100

¹¹ *Ivi*, p. 99

3.2 *Interpretare la cultura materiale: lo ‘sguardo archeologico’*

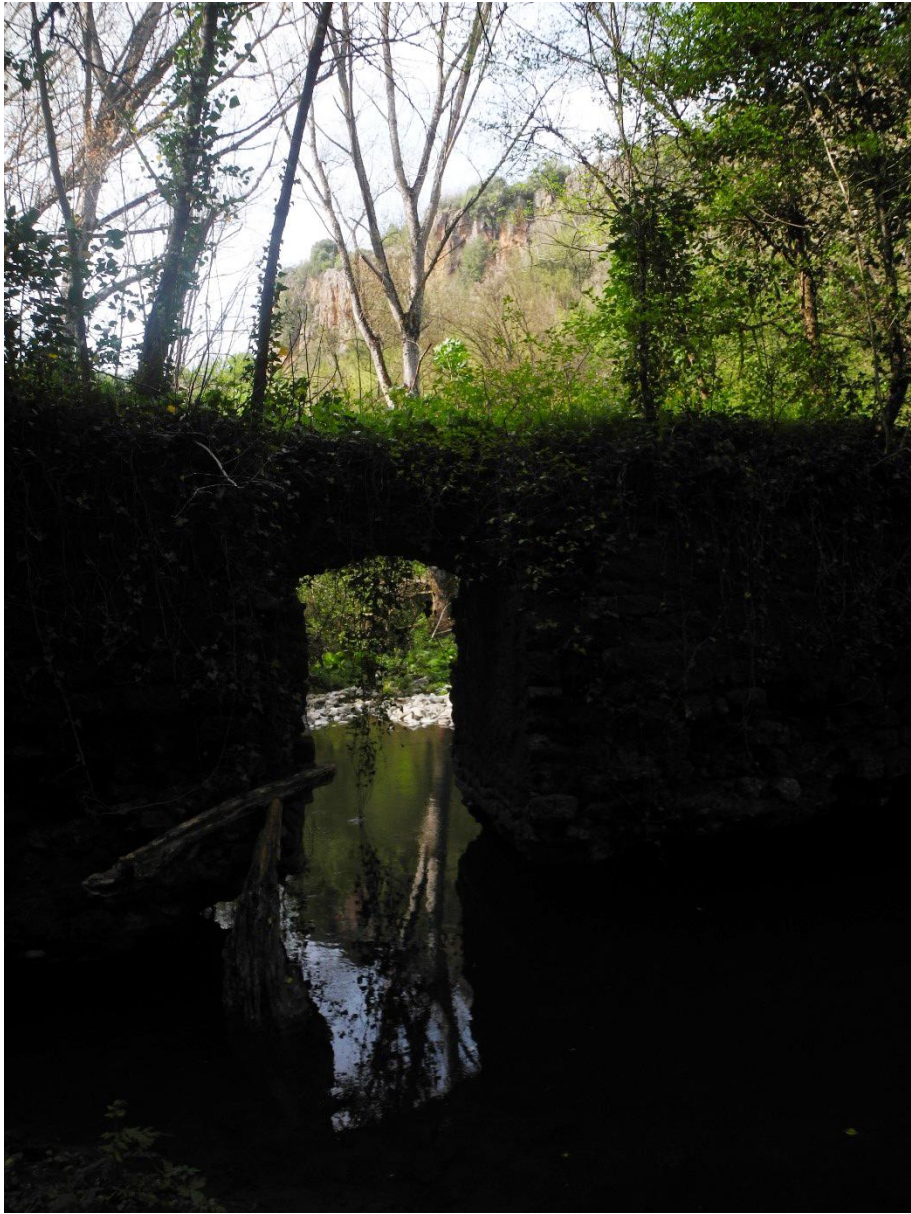
La descrizione del territorio etrusco (oggetto del prossimo capitolo) non potrà che prendere avvio dall'inquadramento dei suoi caratteri geo-morfologici, vale a dire dall'osservazione del suolo che ne costituisce la struttura di base. Il paesaggio etrusco, infatti, anche limitandosi ad uno sguardo circoscritto e frammentario, è in grado di mostrare le sue origini e, insieme, le evoluzioni che hanno lentamente condotto alla sua attuale fisionomia. Nonostante si tratti di un ambiente ancora oggi abitato, esso rimane piuttosto integro ed inalterato, come congelato in un tempo genericamente antico. Non si parlerà di quelle aree comunemente identificate come siti archeologici, bensì di un paese sottoposto alle dinamiche di sviluppo necessarie a mantenere in vita un territorio. Questo permette di restituire, attraverso un'immagine sincronica, gli effetti della stratificazione temporale. Qui l'archeologia è disseminata tra le strade impervie dei boschi, è incastonata nelle pareti degli speroni tufacei sormontati dai centri abitati, incide il territorio con le grandi infrastrutture ancora in uso.

Nei luoghi in cui processi di urbanizzazione più cospicui hanno quasi totalmente obliterato la struttura naturale, su cui si sono nel tempo sedimentate le tracce antropiche, il processo diacronico, necessario a ripercorrere le successive fasi di trasformazione, richiede un approccio analitico, in alcuni casi persino scientifico. In Etruria (dove i fenomeni di urbanizzazione si sono fermati all'incirca a metà del XV secolo) tutto si rende, invece, meravigliosamente manifesto: l'immagine evidente della struttura che tiene insieme il mondo visibile e tangibile alle cause intrinseche di quella fisionomia.

Porre l'attenzione sulle realtà geografiche in cui domina, per usare un'espressione sintetica, il "paesaggio antico" può essere dunque molto efficace; è qui infatti che il rapporto tra territorio e civiltà obbedisce a opzioni elementari ed essenziali, rendendo evidenti gli elementi di base, sottesi ad ogni fenomeno complesso: è più facile riconoscere analogie e corrispondenze, discontinuità e variazioni, ricostruire il sistema di relazioni che tiene insieme una certa configurazione dello spazio costruito con quella che l'ha preceduta. Sin dal primo contatto con quelle aree, insomma, il paesaggio si palesa come elemento narrativo, e la sua esperienza conduce ad un cammino dentro il tempo gravido di senso. È ovvio che il rapporto che lega l'uomo al suolo che abita si è fatto via via più complesso con il susseguirsi delle stratificazioni fisiche e culturali, ma è importante soffermarsi a comprendere da dove quel processo abbia preso avvio, secondo quali logiche e quali principi fondativi. Principi che, seppur continuamente aggiornati dall'esperienza del tempo attuale, si confermeranno validi e necessari; almeno finché saremo chiamati ad agire su una realtà di lunga durata, che è (come è sempre stata) l'unica vera fonte di orientamento verso il nuovo.

Le conoscenze possono forse generarsi, le idee trasformarsi e agire le une sulle altre (ma come? gli storici non ce l'hanno ancora detto); una cosa comunque è certa: l'archeologia, nel volgersi allo spazio generale del sapere, alle sue configurazioni e al modo d'essere delle cose che vi compaiono, definisce, sia certi sistemi di simultaneità, sia la serie delle mutazioni necessarie e sufficienti per circoscrivere il passaggio a una positività nuova.¹²

¹² Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1985, p. 13



Ponte romano lungo l'antico tracciato della via Clodia nei pressi di Barbarano Romano (VT).

Lo sguardo che sarà proposto è archeologico piuttosto che storico: partendo dalle cose che l'occhio di oggi può osservare, si ripercorreranno gli strati di un processo di accumulo, alla ricerca di analogie chiarificatrici, sepolte, forse, da tempi lontani. Sulla scorta di indicazioni di ordine metodologico, che possiamo acquisire dalla lezione di Foucault, ci si propone di studiare sistemi di derivazione nascosti, che legano, spesso dentro distanze relative, temporalità sfasate e ritmi eterogenei, fenomeni tra loro cronologicamente disgiunti. Come il “pensiero dell’anacronismo”, elaborato dal filosofo e storico dell’arte George Didi-Huberman ci suggerisce, infatti, «occorre comprendere che in ogni oggetto storico tutti i tempi si incontrano, entrano in collisione oppure si fondono plasticamente, si biforcano o si combinano gli uni con gli altri»¹³. Ne deriva che non esiste contemporaneità che possa essere intesa in assenza di un rapporto vincolante con i tempi passati e, specularmente, il passato non può che essere pensato, in termini operativi (“concept opératoire” e non mero supporto iconografico), rispetto ad un tempo attuale. Si tratta cioè di elaborare «un pensiero del tempo che implichi la differenza e la ripetizione, il sintomo e l’anacronismo»¹⁴.

Per questa ragione, la trama del nostro racconto prenderà avvio dall’osservazione dei momenti di rottura (di “dispersione” direbbe Foucault), quelli in cui il rapporto con i precedenti sembrerebbe sfuggire, essendo essi i più adatti a rintracciare forme di regolarità, che prescindono dall’essere identici. Lo scopo è, cioè, quello di tracciare un ordine delle trasformazioni,

¹³ George Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 41 e 45

¹⁴ *Ivi*, p. 49-50

uno spazio comune tra gli “enunciati” architettonici succedutesi nel tempo, una logica nel processo di sedimentazione.

Se per Foucault ciò che si guarda, per comprendere il processo di “formazione discorsiva”, è l’evidenza del linguaggio effettivo, nel nostro orizzonte, è il suolo – documento materiale esperibile e luogo di sedimentazione dell’azione antropica – la chiave che permette di accedere alla comprensione di tali processi di trasmissione.

Le ragioni della modernità hanno, come dicevamo, reso il rapporto tra uomo e ambiente sempre meno vincolante, allontanando progressivamente l’uomo dalla cosa, l’effetto dalla causa, la produzione dalla risorsa. Questo ha comportato, non solo una pratica meno attenta nei riguardi della realtà ospitante, ma anche un occhio sempre meno abile nel riconoscere, dietro determinati fenomeni costruiti, le ragioni prime – e più concrete – della forma. Intendo dire che il costruito ideologico e astratto tipico della modernità ha influenzato tanto la prassi progettuale, quanto il racconto storiografico; le due componenti sono, d’altro canto, inevitabilmente connesse: centrare l’osservazione e il racconto del fatto architettonico su selezionati aspetti, riconoscendoli come imprescindibili e sostanziali, significa contestualmente porre gli stessi alla base di ogni itinerario progettuale. Se si intende l’architettura come racconto di un’esperienza (quella dell’abitare), il racconto dell’architettura possiede in nuce le componenti necessarie alla sua ideazione.

In particolare, con la modernità, è andata via via rafforzandosi l'idea per cui «la cultura, o almeno quel tipo di cultura che caratterizza l'umanità, consiste nell'imposizione di un quadro di riferimento simbolico arbitrario sulla realtà».¹⁵ E, rientrando l'architettura nel vasto campo della produzione culturale, essa stessa si è progressivamente affrancata dal rapporto, primitivo e costitutivo, con il mondo fenomenico. Il paradigma moderno ha pensato, per la prima volta, un'architettura autonoma dall'ambiente al suo intorno e (poiché i due aspetti sono, come ribadirò più avanti, indissolubilmente connessi) dal tempo passato: un'architettura, vale a dire, “astratta” nella sua concezione. Ne deriva un'attenzione sempre più affinata nei confronti dell'apparato estetico-figurativo, letterario e simbolico, che riduce il simbolo stesso a semplice segno, dotato di una sua autonomia. Il simbolo è invece:

una parte, una metà che ha valore soltanto nel suo rapporto di giustapposizione con un'altra parte, anticipazione di una unità funzionale che sussiste solo nella misura in cui le due metà o parti superano il loro isolamento e implicitamente riconoscono la loro mancanza di autonomia.¹⁶

L'interesse al valore comunicativo dell'architettura, divenuto preminente, ha, per diretta conseguenza, posto l'accento sulle caratteristiche di linguaggio proprie di ogni epoca storica e focalizzato lo studio del fatto costruito attorno all'oggetto architettonico isolato (tanto in termini temporali quanto geografici).

¹⁵ Tim Ingold, *op. cit.*, p. 121

¹⁶ Franco Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 1992, p. 18

Se il più profondo significato dell'architettura sta nella sua capacità di *radunare* un ambiente, il suo portato simbolico risiede nella possibilità di esprimere, attraverso la forma, questo contenuto. Il suo valore simbolico è cioè – parafrasando Heidegger – nell'*essenza riunente della cosa*¹⁷. È chiaro che questo assunto è riferibile a qualunque oggetto costruito in relazione al suo ambiente di riferimento; è riconducibile cioè a tutte le scale di osservazione (dall'arredo in relazione ad uno spazio interno, all'edificio in rapporto al contesto che occupa) che sono, in un'ottica sistemica, sempre intrecciate l'una con l'altra.

I mobili obbediscono a una legge d'economia che è quella stessa del paesaggio: sono forme artificiali ma non arbitrarie; hanno una regola di necessità che è la medesima che governa monti e pianure; e la loro bellezza è in proporzione alla conformità a quella regola.¹⁸

Questo equivale – come sottolinea Farinelli riferendosi alle parole di Praz – a «stabilire la solidale omologia (dunque l'impossibilità di qualsivoglia distinzione) tra l'interno e l'esterno, tra la forma dell'edificio e il “paesaggio intramurale”»¹⁹ e – aggiungerei – tra la forma dell'edificio e il “paesaggio extramurale”.

¹⁷ Martin Heidegger, *op. cit.*, p., p. 102

¹⁸ Mario Praz, «Dello stile Impero», in Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974, p.169

¹⁹ Franco Farinelli, *op. cit.*, p. 58

È solo l'osservazione estesa allo spazio geografico a riportare l'architettura ad una scala che la rende misurabile in termini relazionali (e non oggettuali): guardare i fenomeni dalla giusta distanza permette di far emergere la qualità del rapporto tra le parti che concorrono alla strutturazione di un tutto complesso. Ma la grande scala, oltre a chiarire questioni di carattere fisico e spaziale, riesce a descrivere un sistema di corrispondenze che intercettano la sfera della temporalità: ad allontanare lo sguardo, infatti, possono emergere analogie macroscopiche tra episodi antropici anche storicamente molto distanti tra loro, là dove, ad uno sguardo ravvicinato e circoscritto, affiorano, per inverso, differenze e peculiarità. Per rintracciare continuità e riconoscere variazioni (leggibili solo in virtù della conferma di caratteri omogenei), è necessario entrare nel valore più profondo di una struttura formale, prendendo le distanze da letture 'monodisciplinari', storiche e filologiche che sganciano l'architettura dal suo contenitore; un contenitore di lunga durata e di estensione ampia.

Adottare uno *sguardo archeologico* vorrà dire quindi allargare la prospettiva a tutti i tempi storici, considerandoli tra loro concatenati (seppur non necessariamente sul filo di una dinamica cronologica), ed estenderla alla scala del territorio che di quei tempi conserva le tracce.

3.2.1 *Il principio della relazionalità: la lettura alla grande scala*

È stato fin qui chiarito l'oggetto del "ritratto d'ambiente", identificabile nel sistema unitario di fenomeno naturale e struttura antropica. Con il termine *sguardo archeologico* si intende invece delineare un metodo, o più genericamente, un principio interpretativo, in grado di orientare il racconto. Ogni forma di rappresentazione (sia essa verbale o grafica), infatti, contiene in sé un'operazione di selezione della realtà osservata, orientata in direzione di un determinato scopo – conoscitivo prima, comunicativo poi –. Nei concetti di *relazionalità* e di *temporalità* (entrambi presi in prestito dal pensiero ecologico di Ingold) si cerca di racchiudere, in sintesi, i principi che regolano la lente d'osservazione proposta. Nell'ambito dello studio antropologico di Tim Ingold per «relazionalità» si intende:

La *relazionalità*: interno e esterno, soggetto e oggetto co-evolvono in un insieme di relazioni, la cui stessa logica interna implica costitutivamente la relazione con l'esterno, cosicché l'unità minima di indagine non è un oggetto semplice, ma l'intreccio di organismo più ambiente²⁰.

Il concetto è chiaramente estendibile al di fuori delle dicotomie organismo-ambiente, interno-esterno, se si considera l'oggetto in esame (l'ambiente stesso) come un'unità complessa che queste dicotomie è in grado intrinsecamente di annullare. Il valore di singolarità risiede invece unicamente

²⁰ Tim Ingold, *op. cit.*, p. 13

nel *focus* che dà avvio all'indagine, ossia nel punto di osservazione d'origine, a partire dal quale si allarga lo sguardo in cerca del suo "contenuto relazionale". Secondo il principio della relazionalità, quindi, «l'unità minima d'indagine» (o unità minima del racconto, nel nostro caso) non è mai l'oggetto in sé, ma le qualità che esso è in grado di esprimere in termini relazionali, sistemici (che risiedono quindi sempre fuori da esso). Nell'ambito del ritratto d'ambiente il principio della relazionalità non può che essere tradotto nella visione alla grande scala, di cui il *focus* è, ai fini della nostra ricerca, il fenomeno architettonico. Il principio risulta ancora più evidente se si intende centrare l'osservazione a partire dalla natura dei suoli, le cui qualità risiedono anzitutto nelle caratteristiche geologiche; e la geologia, essendo la scienza che studia la terra e i processi che la modellano e la trasformano, non può che rimandare alla scala geografica.

Nel rispetto di questo principio, quindi, l'oggetto della descrizione includerà una pluralità di elementi: tutti quelli necessari alla comprensione – in termini ecologici – della *cosa* come *essenza riunente*²¹, del fatto architettonico come significante della complessità ambientale. È evidente che questo approccio richiede allo strumento descrittivo di farsi contenitore sintetico di una pluralità di contenuti (quelli diffusi nella scala geografica, e solo in essa riconoscibili), sorvolando invece su aspetti propri dell'oggetto, isolabile solo se sottoposto ad un processo di astrazione e dunque essenzialmente estraneo alla materia geografica. La descrizione di un edificio interno ad un tessuto urbano non può prescindere dal rapporto con l'invaso stradale che produce nel contatto con le architetture intorno: la sua scala non è cioè apprezzabile se non nelle relazioni

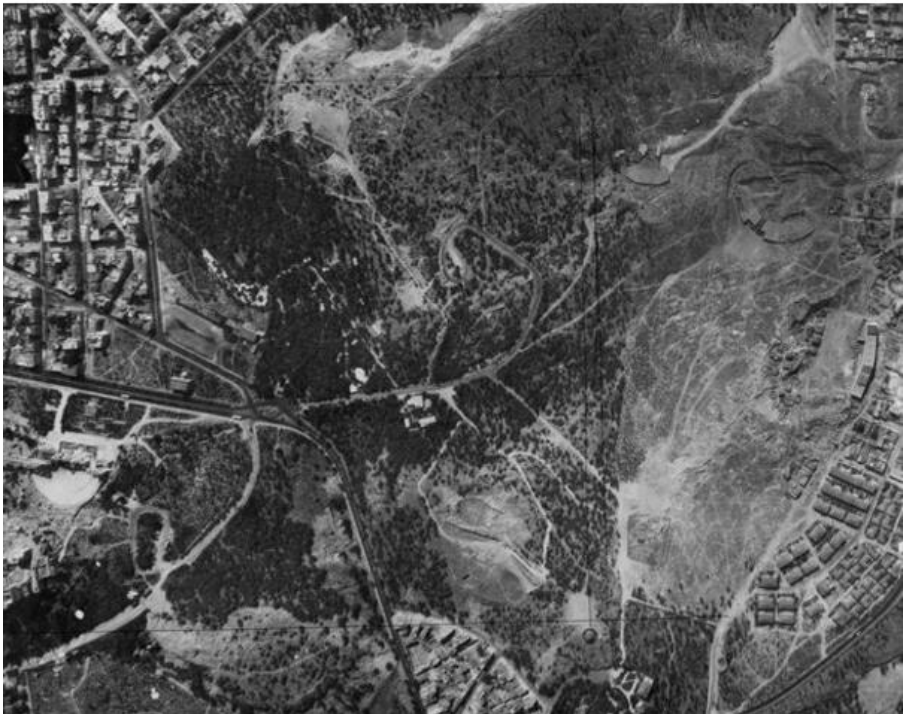
²¹ Si rimanda alla nota 6

con lo spazio urbano che è in grado di generare. Il racconto di una strada si svuoterebbe di contenuto se non si tenesse in considerazione la meta a cui il tracciato conduce, o gli elementi su di esso diffusi resi solidali in virtù della strada che li unisce. In modo analogo il corso di un fiume rimanda necessariamente alla foce e alla sorgente che ne costituiscono i punti terminali; e così via.

In tal senso, l'oggetto del racconto è sempre inteso, non come entità chiusa e finita (come è proprio delle descrizioni tassonomiche), ma come prodotto e soggetto attivo di un processo, in grado di generare nessi di per sé mutevoli. L'oggetto paesistico è, cioè, un'entità dinamica, osservata nella prospettiva della trasformazione futura, la quale agirà proprio sul sistema di relazioni vigente, in accordo con esso o indicando direzioni di rottura.

La lezione che ci consegna l'intervento di Pikionis sull'Acropoli di Atene è, da questo punto di vista, ancora oggi, tra le più significative. L'intuizione che diede avvio al progetto dell'architetto greco fu, senza dubbio, quella di vedere nell'Acropoli parte di un sistema topografico molto più esteso. L'anello d'asfalto che, fino al 1953, circondava il recinto sacro, isolava di fatto l'Acropoli dall'antico sistema urbano, per rispondere alla sola esigenza funzionale di dotare l'area archeologica di un accesso. Il disegno di percorsi, tracciato da Pikionis sui resti dei tracciati antichi, restituisce continuità ad un sistema topografico complesso: ristabilendo le connessioni perdute con i colli della Pnice e delle Muse, l'Acropoli recupera il suo significato di meta, apprezzabile solo dentro la grande scala della struttura orografica che ne determinò l'origine (figg. 1, 2).²²

²² Cfr. Alessandra Carlini, *Archeologia e spazio pubblico. Esperienze di architettura nel paesaggio antico* in Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu, Roma, 2015. Si rimanda, in particolare, alle pagine dedicate a *Pikionis ad Atene. Un'esperienza sull'osservazione delle cose*, pp. 157-159





1_ Nella pagina precedente il sistema dei percorsi attorno all'Acropoli prima e dopo l'intervento di Pikionis.

2_ L'Acropoli vista dalla collina di Filopappo.

In termini relazionali, il concetto di scala si intende sempre nel senso qualitativo non quantitativo: se nella valutazione di un oggetto isolato la scala equivale alla misura, in un sistema complesso, composto da più elementi e dai nessi tra le parti, la scala ha più a che fare con il concetto di grandezza. Se la misura di un oggetto è un'entità assoluta, una dimensione numericamente determinabile, la grandezza è, al contrario, una qualità relativa, apprezzabile solo in relazione ad altri oggetti.

La misura fisica di un'architettura dipende da due fattori essenziali, la misura fisica dell'uomo e le caratteristiche fisiche dei materiali impiegati.

La grandezza è invece la qualità astratta della misura; cioè la grandezza apparente di un'opera che non dipende dalla valutazione delle sue misure fisiche, ma dalle relazioni che si stabiliscono tra queste misure e tra l'opera stessa e qualche elemento di riferimento esterno ad essa²³.

La grande scala, qui indicata come principio cardine per l'osservazione del fenomeno architettonico, è anch'essa una dimensione relativa, non un numero ben identificabile.

Dentro il principio della relazionalità, la scala dell'inquadramento territoriale è infatti sempre variabile, e dipende essenzialmente dal sistema di relazioni che intende descrivere. Nel campo geografico, si tratterà quindi di indentificare quale la relativa "interezza" dell'area in esame: se l'oggetto è il territorio, infatti, non può esistere una scala della "totalità" (quella che nella scala architettonica ristretta è rappresentata dall'edificio). Nella scelta di tale relativa

²³ Ernesto Nathan Rogers, *Misura e Grandezza* in Serena Maffioletti (a cura di), *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova, 2010

grandezza, è necessario, dunque, avanzare una domanda “progettuale”, rispetto alla quale la porzione di territorio risulti “esatta”. Questo principio varrà, tanto nella prospettiva dello studio analitico di una determinata realtà esistente, quanto in quella di un progetto di trasformazione da attuare su quella realtà.

Gestell:

[...] di tale termine Heidegger si vale per designare «l'essenza della tecnica moderna»: vale a dire «la riunione di quel ri-chiedere (*stellen*) che richiede, cioè pro-voca, l'uomo a disvelare il reale» come «fondo», cioè per «mettere allo scoperto, trasformare, immagazzinare, ripartire, commutare» l'energia nascosta nella natura. *Ge-stell*: «im-posizione», il cui scopo è quello di cercare di «afferrare la natura come un *insieme organizzato di forze calcolabili*» da «*mettere a posto* in vista dell'impiego». Insomma: la tecnica è «un modo del disvelare», inteso comunemente come «*esattezza della rappresentazione*»²⁴

Progettualità, intesa nei termini di finalità dell'uomo in rapporto al mondo, ed *esattezza della sua rappresentazione*, sono uniti, cioè, da un nesso vincolante: in assenza di un principio d'ordine, necessario al *disvelamento* del reale, nessuna forma di rappresentazione sarebbe concepibile, né necessaria.

Nella rappresentazione del territorio, il primo atto progettuale risiede, appunto, nell'individuazione della porzione di spazio da rappresentare, ritenuta necessaria e sufficiente a racchiudere gli elementi in grado di rivelare contenuti

²⁴ Franco Farinelli, *op. cit.*, pag. 60. È qui riportato un estratto del capitolo intitolato *Certezza del rappresentare*, nel corso del quale l'autore affronta il tema della proiezione della realtà come immagine cartografica, ripercorrendo le teorie di Heidegger, in particolare quelle relative a «La questione della Tecnica» e «L'epoca dell'immagine del mondo».

relazionali, che siano chiarificatori del processo sotteso a ciò che si mostra al nostro sguardo.

Ma se lo sguardo diventa domanda allora c'è un passo, uno scarto perché quello che osserviamo entra intellettualmente in noi. Si formula cioè "l'ipotesi" che trasforma lo sguardo in azione attiva che genera "un campo". Che è quello della ricerca, delle sue strade, del suo processo di legittimazione (che si chiama "verifica" nelle scienze esatte o "efficacia" nelle scienze umane)²⁵.

Come Antonino Saggio sottolinea, esaminando il pensiero di André Corboz tracciato nel saggio intitolato *Per l'interpretazione*²⁶, è nello "sguardo" e – aggiungiamo – nella successiva rappresentazione della realtà ad esso sottoposta, l'interazione decisiva tra oggetto e soggetto, tra il mondo fenomenico e i suoi "abitanti"; l'obiettivo: la costruzione di un «campo interpretativo quale ricerca costante di nessi e di rimandi che calamitano l'altrimenti informe massa dei dati in nuove domande e parziali risposte»²⁷.

Risiede nell'assunzione di questa prospettiva, la ragione profonda dell'incontro necessario tra materia geografica e pratica progettuale.

²⁵ Antonino Saggio, *Ordine Sparso di André Corboz*, in «L'Architettura cronache e storia», n. 513-14, luglio 1998.

²⁶ André Corboz, *Per l'interpretazione* (1985), in André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di Paola Viganò, prefazione di Bernardo Secchi, Franco Angeli, Milano, 1998, pp. 81-123

²⁷ Antonino Saggio, *op. cit.*

3.2.2 *Il principio della temporalità: osservare il suolo per ricostruire un 'processo'*

Lo stesso André Corboz ci viene in aiuto nella definizione di ciò che è sottoposto al nostro sguardo, che è appunto il territorio. Interrogarsi sull'essenza dell'oggetto in esame è passaggio necessario nella focalizzazione delle modalità con le quali avvicinarsi ad osservare.

Il territorio non è un dato ma il risultato di diversi *processi*. Da un lato si modifica spontaneamente [...] Dall'altro, il territorio subisce interventi umani [...] Gli abitanti di un territorio cancellano e riscrivono incessantemente il vecchio incunabolo del suolo. [...] In altri termini, il territorio è oggetto di costruzione. È una sorta di artefatto e da allora costituisce anche un *prodotto*²⁸.

Nel suo celebre saggio *Il territorio come palinsesto*, Corboz invita a riconoscere, nel vasto teatro della pianificazione, il risultato di un processo di accumulo di lunga durata. L'obiettivo di tale concezione è, ancora una volta, di carattere operativo: uscire dall'idea astratta di un territorio come “contenitore a perdere” o “prodotto di consumo che si possa sostituire”, vuol dire indirizzare il progetto di trasformazioni antropiche future verso una linea più attenta nei confronti di un “luogo” che «non è un dato, ma il risultato di una condensazione»²⁹. Sembrerebbe implicito, nelle parole dello storico svizzero che, dietro il principio di economicità, sotteso alla concezione del territorio come risorsa, si nasconda la potenzialità di un obiettivo evocativo:

.....
²⁸ André Corboz, *Il territorio come palinsesto* in «Casabella» n. 516, settembre 1985

²⁹ *Ibid.*

nell'economicità di un intervento risiede, cioè, l'intento di un necessario "riciclo" della materia disponibile e, contestualmente, l'opportunità di ereditare, sovrapponendosi ad esse, le tracce che il tempo ha lasciato sedimentare; segni che costituiscono l'attuale immagine del mondo, con tutto il significato che essa condensa proprio in virtù del tempo che ne ha sedimentato e progressivamente mutato le fattezze.

Per tornare al pensiero ecologico di Ingold, che è punto di riferimento costante di questa ricerca, al principio della *relazionalità* (declinato, nel corso del paragrafo precedente, nella "lettura alla grande scala"), si affianca quello della *temporalità*.

Il ruolo della *temporalità*: queste configurazioni (non solo quelle biologiche, ma anche quelle di artefatti e interazioni culturali) non sono intese come realtà statiche bensì dinamiche, in quanto esito ricorsivo di un processo specifico ripetuto nel tempo, a sua volta aperto a mutamenti.³⁰

Il luogo delle "configurazioni", sottoposte alla nostra indagine è, appunto il territorio e, più nello specifico, il suolo, sede della stratificazione "spontanea" e antropica. In termini ecologici, l'intero sistema ambientale è inteso come soggetto di una dinamica processuale, nonostante i tempi di trasformazione, relativi ai molteplici elementi che lo costituiscono, non siano tra loro omogenei (i processi dovuti all'azione naturale agiscono mediamente su tempi più lunghi

³⁰ Tim Ingold, *op. cit.*, p. 13

di quelli che interessano le trasformazioni antropiche, fatta eccezione per le grandi calamità naturali).

Partire da questo presupposto vuol dire innanzitutto che l'applicazione del principio della *temporalità* è esteso all'unità paesistica nella sua interezza, ribadendo la necessità di considerare natura e artefatto come entità intimamente connesse. Ma, soprattutto, applicare il principio della *temporalità* nell'osservazione dei fenomeni sensibili, implica il tentativo di non stigmatizzare il palinsesto antropico all'interno di una visione storicistica: se ogni fase della stratificazione si considera come «esito ricorsivo di un processo specifico ripetuto nel tempo, a sua volta aperto a mutamenti», esse sono, in ogni caso, “configurazioni aperte”, qualunque sia la distanza storica che le separa dal tempo attuale. In quest'ottica viene ad affievolirsi la fragile definizione di “patrimonio archeologico”³¹: si parlerà, piuttosto, di “patrimonio costruito”, espressione che include – e tiene tra loro coesi – fenomeni appartenenti a tutte le epoche, di cui il territorio conserva la testimonianza tangibile. Questo presupposto conduce, da un lato alla negazione dello spirito conservazionista con cui troppo spesso si osserva l'architettura antica, dall'altro a ridimensionare lo spazio di arbitrarietà attribuito agli interventi di nuova costruzione. Il territorio è sempre risultato transitorio e oggetto futuro di un *progetto* (per

.....
³¹ L'espressione “patrimonio archeologico” viene di norma utilizzata per indicare le testimonianze materiali di una storia genericamente “antica”, giunte al nostro tempo in condizione di frammento. Quest'idea contribuisce a limitare lo studio dell'archeologia all'interno di un sapere specialistico, che allontana il fenomeno archeologico da quello architettonico e contribuisce a una loro distinzione netta, seppur storicamente imprecisa. In questo lavoro si ribadisce invece la necessità di considerare l'archeologia come un oggetto che in principio fu architettura. L'attributo “archeologico” viene piuttosto utilizzato per indicare un approccio messo in atto nell'interpretazione di tutto ciò che precede il nostro tempo: cfr. infra p. 61

prendere ancora in prestito una definizione di Corboz); ed è, quindi sempre, un condensato di storie³².

È un errore grandissimo pensare che la storia debba consistere necessariamente in qualcosa di scritto: può consistere benissimo in qualcosa di costruito, e chiese, case, ponti, anfiteatri possono raccontare le loro vicende con la chiarezza di un libro stampato, se si hanno occhi per vedere³³.

Le tracce della cultura materiale impresse nella realtà geografica costituiscono un documento prezioso nella comprensione del processo di sedimentazione che ha condotto alla fisionomia paesistica odierna: il *problema della consapevolezza*³⁴ interessa tanto la pratica progettuale (che muove sempre dentro un presupposto di conoscenza), quanto quella finalizzata al racconto di un ambiente abitato, che è oggetto di queste pagine.

Se, come precedentemente argomentato, estendere lo sguardo alla grande scala è passaggio necessario alla comprensione di un fenomeno fisicamente circoscritto, e se il territorio è un *palinsesto*, la dimensione geografica e quella temporale risulteranno, all'interno di questo itinerario, indissolubilmente connesse: contesto ambientale e contesto storico si sovrappongono, liberando il primo dallo statuto di fissità del puro dato, e il secondo da un concetto di evoluzione astratto.

.....
³² Cfr. Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna, 2007

³³ Eileen Power, *Vita nel medioevo (Medieval People, 1924)*, traduzione di Lodovico Terzi, Einaudi, Torino, 1966, pp. 185-186

³⁴ Cfr. Luigi Franciosini, *Il problema della consapevolezza*, in Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu, Roma, 2015, p. 12-19

Nell'indagine del processo di sedimentazione delle forme architettoniche, ricorsivamente descritto da elementi di permanenza e di variazione, non si può prescindere dal vincolo che lega il fatto architettonico al luogo del suo radicamento: risiede spesso proprio nella qualità di questo nesso, infatti, la ragione di fenomeni di trasmissione. L'analogia, riscontrabile tra manifestazioni antropiche risalenti ad epoche storiche molto distanti tra loro, può dipendere in buona parte dal contesto fisico che ne ha condizionato la messa in forma. Il vincolo determinato dalle condizioni di suolo sulla forma costruita risulta particolarmente evidente se si confrontano casi storicamente lontani, localizzati sulla medesima area geografica; diversamente, ma sulla base dello stesso principio, forti corrispondenze sono riscontrabili tra architetture che ricadono su suoli con caratteristiche analoghe, anche se appartenenti a territori geograficamente molto distanti. Si pensi, per fare solo un esempio, alle evidenti affinità tra gli insediamenti rupestri etruschi e alcuni siti della Licia microasiatica³⁵ (fig. 3).

Nel rapporto tra suolo e forma architettonica è possibile, cioè, rintracciare modelli ricorrenti (o tipi, preferirebbe dire Quatremère de Quincy³⁶).

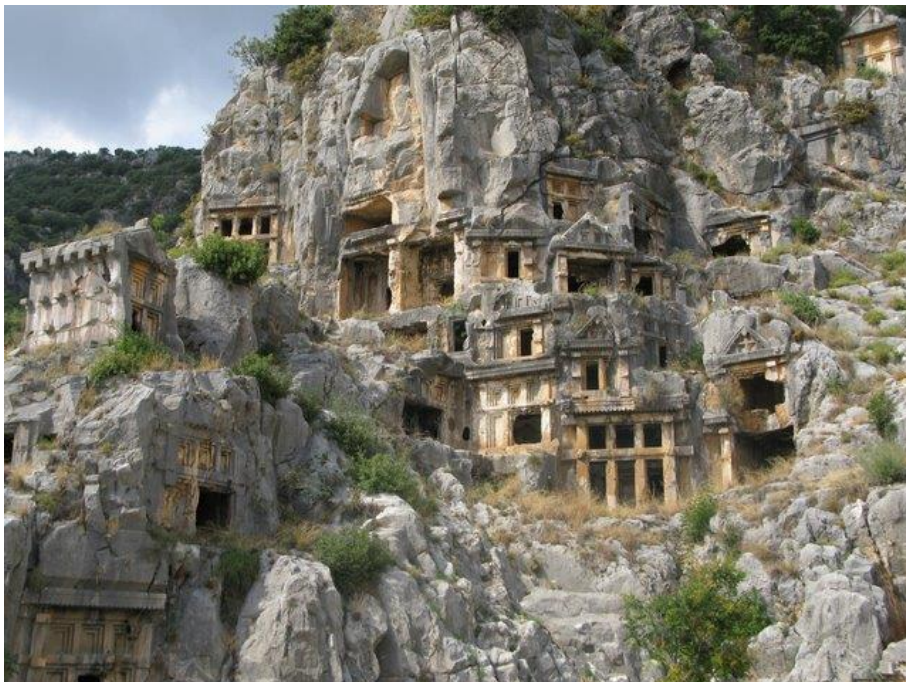
³⁵ Cfr. Petra Amann, Peter Ruggendorfer, *Le tombe rupestri a facciata della Licia e dell'Etruria: un confronto*, in AA. VV., *L'Etruria meridionale rupestre. Atti del Convegno internazionale "L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumenti, confronti"*. Barbarano Romano-Blera, 8-10 ottobre 2010, Palombi & Partner, Roma, 2014

³⁶ Quatremère de Quincy, «Dictionnaire d'architecture» dell'*Encyclopédie méthodique*, Parigi, 1788-1825: «La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve esso stesso servire di regola al modello. [...] Il modello inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è, per contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo»

In questa prospettiva, anche il modello, concetto intrinsecamente astratto – poiché basato su criteri tutti interni alla morfologia architettonica, fino alla sua definizione in termini iconografici – assume un valore relazionale: una logica, vale a dire, che unisce, nel nesso tra vincolo e possibilità, materia del suolo e tecnica costruttiva, sistema orografico e struttura architettonica, carattere ambientale ed espressività della forma; ed è il territorio stratificato a poterne dare prova.

Il patrimonio costruito è, quindi, prima di ogni cosa, bagaglio di esperienze sperimentate, adeguate poiché capaci di resistere al tempo. Calarsi nella complessità ambientale attraverso uno *sguardo archeologico* ha, appunto, come obiettivo quello di costruire, attorno alla pratica progettuale, un margine di “adeguatezza”, delineabile solo a partire dal riconoscimento dei processi che hanno condotto fin qui.

Il tentativo di tracciare un racconto della realtà sotto i nostri occhi intende quindi costituire l'*incipit* di un itinerario progettuale.



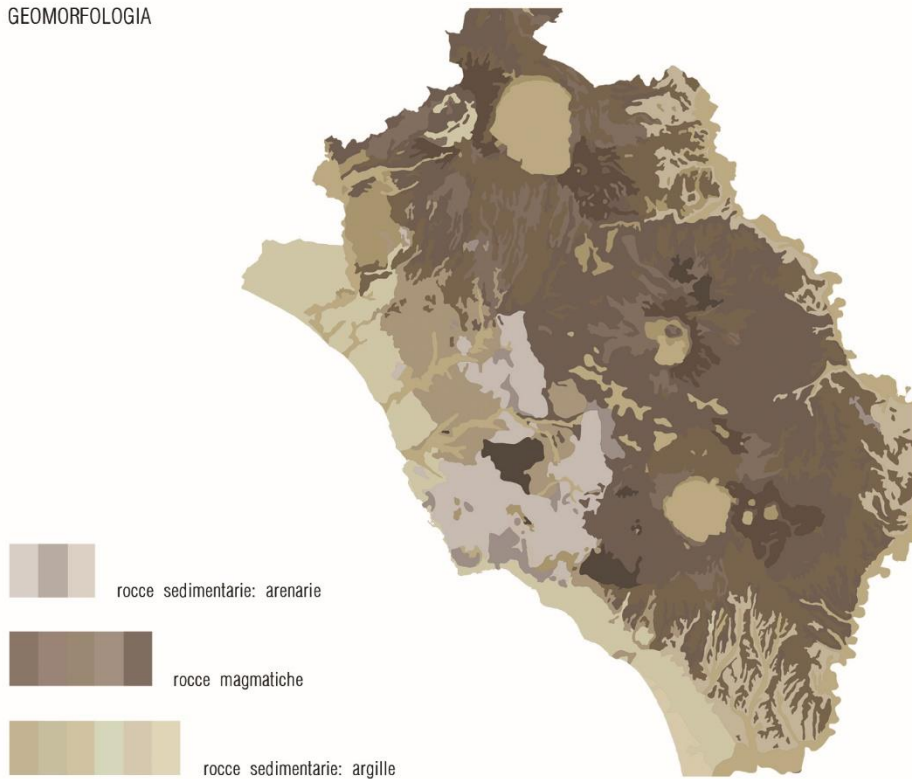
3_ In alto: Necropoli di Pian del Vescovo, Blera (VT)
In basso: necropoli di Limira (Licia)

CARATTERI GEOMORFOLOGICI DELL'ETRURIA MERIDIONALE

IDROMORFOLOGIA



GEOMORFOLOGIA



4 Tra i boschi sacri della bassa Etruria

4.1 *A grande scala: la valle del Tevere nell'area cimina*

A dimostrare la necessità dei principi proposti come lente interpretativa sul contesto costruito, partiremo dall'osservazione di un episodio inscritto, come annunciato, nell'estensione del territorio etrusco: il focus calerà su Bomarzo e, più nello specifico, sull'area che comprende la villa Orsini e l'annesso giardino rinascimentale.

Al *Sacro Bosco*, infatti, viene diffusamente attribuito un ruolo epifanico, rappresentativo di una cultura emergente: i suoi caratteri di singolarità e anomalia descrivono un atteggiamento di rottura rispetto ai codici estetici della cultura rinascimentale dominante e aprono ad una "avanguardia", quella della cosiddetta epoca manierista. Verità indiscutibile se, ad essere esaminati, sono gli aspetti figurativi ed estetici, di linguaggio e di stile dell'opera. Tuttavia, l'opinione viene ben presto ridimensionata se si inquadra il fenomeno all'interno di un contesto fisico, che non ne costituisce semplicemente lo sfondo, ma ne determina le qualità sostanziali: all'interno di questa prospettiva, può svelarsi una linea di continuità (piuttosto che di rottura) con fenomeni

antropici precedenti, dovuta per l'appunto, alle condizioni di suolo che quelle trasformazioni hanno reso possibili.

Bomarzo si trova nell'area compresa tra la valle del Tevere e il monte Cimino, il vulcano più antico del Lazio continentale. Il centro abitato, dominato dall'imponente mole di Palazzo Orsini, si estende su uno degli ultimi speroni rocciosi protesi verso la valle del Tevere; solo uno dei tanti promontori che compongono il territorio dell'Etruria meridionale. Isolati dalle valli profonde che ne definiscono i bordi, le alture si fronteggiano, osservandosi l'un l'altra. La fisionomia così chiara del territorio etrusco, definita dall'alternanza di forre e pianori, è il prodotto del processo geologico che ne ha determinato la forma (con tutte le sue progressive mutazioni). L'area che circonda Bomarzo sorge sugli strati di materiale vulcanico prodotto dal vicino complesso Cimino, attivo fino ad 800.000 anni fa. Nel corso dei secoli (specie nelle fasi post-glaciali) la coltre eruttiva è stata lentamente solcata dall'azione erosiva delle acque, con una profondità tale da portare alla luce le sottostanti argille plioceniche. Ne risulta un ambiente descritto dall'alternanza di tre principali condizioni morfologiche: le alture, le valli, e le pareti che ne misurano la distanza.

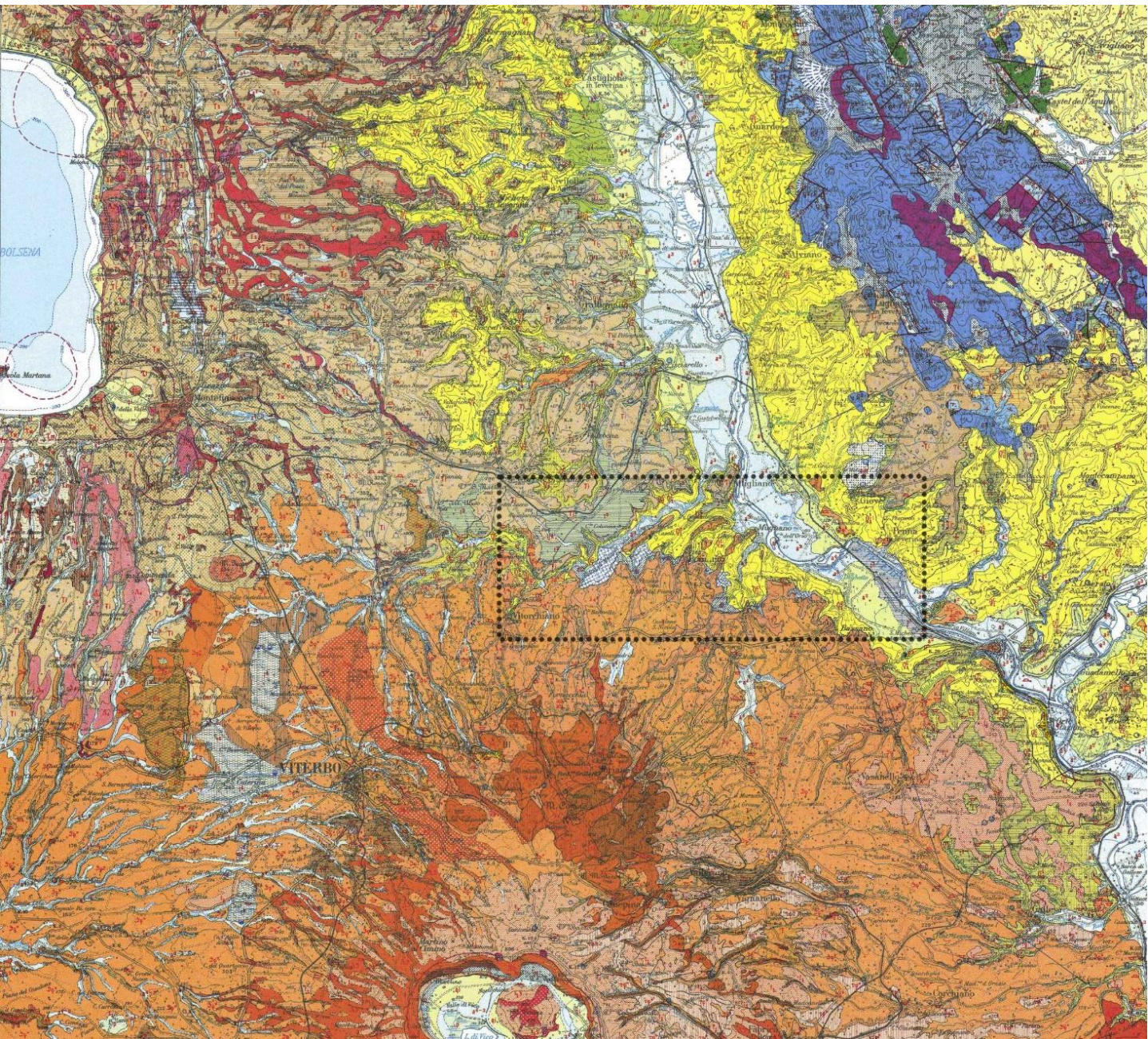
Sui suoli dei pianori assolati, dove dominano luce e vento, prevale una vegetazione arida e arbustiva; per opposto, negli invasi stretti e profondi delle forre, sul cui fondo argilloso scorrono i corsi d'acqua, il clima umido e l'ombra costante, danno vita ad una flora folta e rigogliosa. L'uso del suolo risponde alle sue qualità ambientali: sulle alture pianeggianti e brulle i terreni si offrono al pascolo, mentre le valli sono ricoperte dal bosco nelle aree più acclivi, e dai seminativi nelle zone alluvionali.

Tutto questo definisce i caratteri ambientali del territorio in esame, all'interno di una rete di cause ed effetti inscindibili tra loro: geologia, idrografia, morfologia, clima, assetto vegetativo, uso del suolo e, in stretto rapporto con tutti, l'assetto antropico. Le logiche insediative (o, prendendo in prestito un'espressione di Carlo Tosco, le «scelte locazionali»¹) che caratterizzano il territorio etrusco sono fortemente orientate dalla sua struttura orografica: i pianori si offrono come luogo di insediamento salubre e naturalmente predisposto alla difesa, mentre le rupi tufacee, di materia scavabile, ospitano in molti casi, le necropoli²; quando le acclività lo consentono, le pareti scoscese vengono adattate con sistemi a terrazzamento e utilizzate a scopi agricoli. La macchia boschiva identifica, invece, i luoghi in cui l'azione umana non ha indotto variazioni, o almeno non ha alterato in maniera consistente la struttura naturale al fine di renderla abitualmente abitata. «La *silva* viene definita “[*moltitudo arborum*] diffusa et inculta”, ovvero un bosco spontaneo privo di qualsiasi intervento umano a varietà vegetali miste»³. *Silva, nemus e lucus* (tutti spazi a manto boschivo) – precisa l'etruscologo Martinelli – si distinguono appunto per il grado di artificialità, dalla foresta più “spontanea” a quella più “umanizzata”.

.....
¹ «Si pone così il tema delle *scelte locazionali*, cioè delle motivazioni che hanno favorito, storicamente, l'individuazione delle aree di concentrazione antropica. La motivazione delle scelte locazionali ben difficilmente sarà reperibile in modo esplicito dalle fonti, e rimane un compito della ricerca storica, basato sull'analisi morfologica del paesaggio e su indagini comparative di scala vasta». Carlo Tosco, *Il paesaggio storico: Le fonti e i metodi di ricerca*, Laterza, Bari 2009, p. 143

² Il fenomeno si riscontra in molti centri etruschi come Norchia, San Giovenale, Luni, San Giuliano. Bomarzo rientra, come vedremo, tra questi esempi tipici della Tuscia. A tal proposito si veda Maria Paola Baglione, *Il territorio di Bomarzo in Ricognizioni archeologiche in Etruria*, CNR, Roma, 1976

³ Maurizio Martinelli, *Giardino e sacro nell'Italia preromana. Vegetazione, paesaggio tra cultura e religione*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2015, p.196



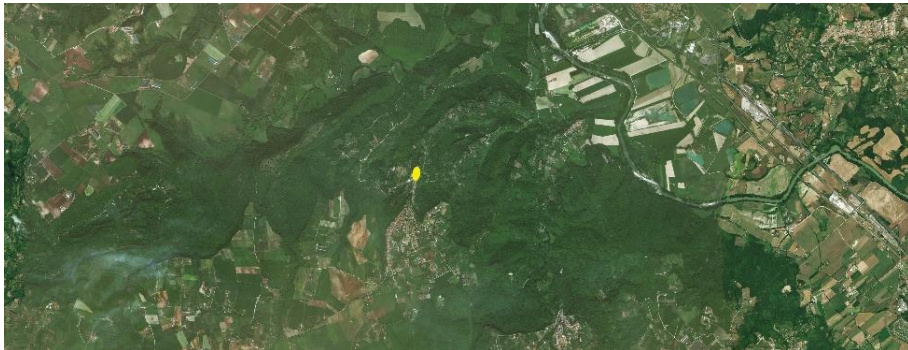
Foglio della Carta Geologica d'Italia – scala 1:100.000
(utilizzazione concessa dall'ISPRA-Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale)



Foto aerea della valle del Tevere nell'area in esame.

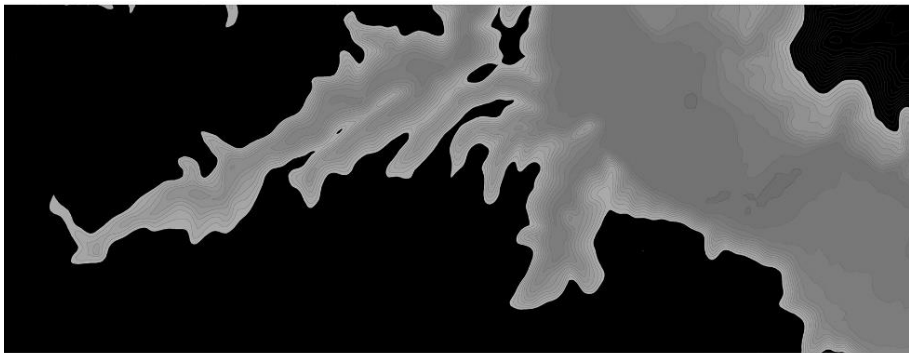
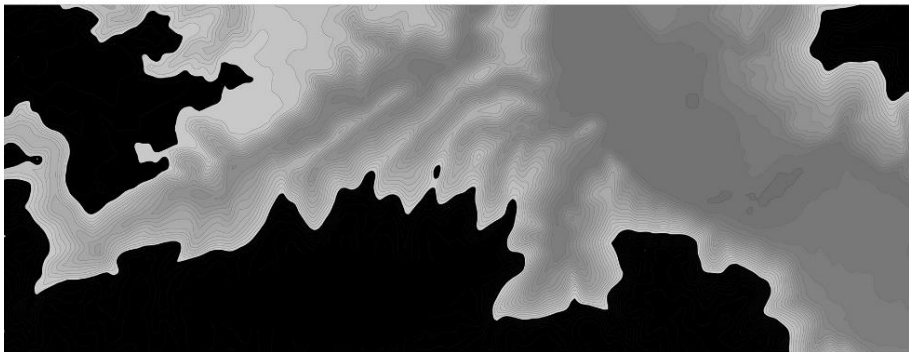
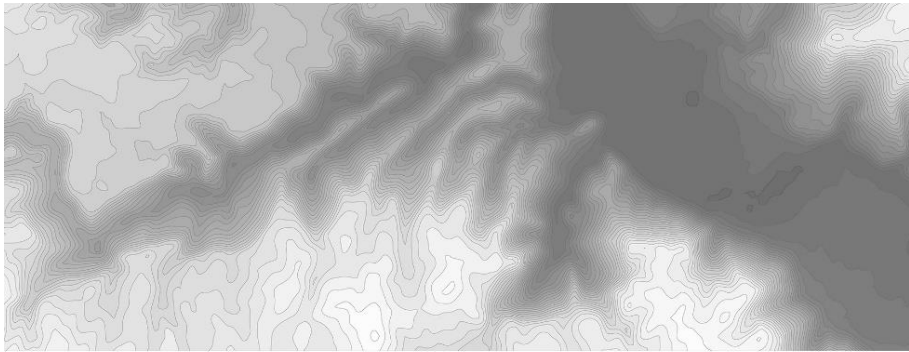
Nell'immagine, in basso i monti Cimini e la caldera che ospita oggi il lago di Vico. In alto a sinistra i monti Volsini e il lago di Bolsena.

Il ritaglio corrisponde all'inquadratura delle immagini che seguono.



Nella pagina successiva: la forma del suolo descritta attraverso una sequenza di sezioni orizzontali dell'area in esame.

Dall'alto: orografia generale; il promontorio di Bomarzo; il sistema di forre e pianori; l'alveo del fiume Tevere.



All'esterno delle terre urbane coltivate, ed anche delle foreste utilizzate come fonte di legname, vi era il bosco naturale o *silva*, dove probabilmente in origine non era nemmeno usuale addentrarsi, come nelle numerose “zone marginali” poste tra centri pur fittamente popolati ed insondate per lunghissimi periodi.⁴

Tra gli esempi riportati da Martinelli, nel suo saggio dedicato al giardino sacro dell'Italia preromana, figura anche la Selva Cimina, ritenuta ancora nel 310 a.C. «un ostacolo insormontabile tra il territorio etrusco e quello romano»⁵. A distanza di molti secoli, la Selva Cimina non doveva presentarsi diversamente, anche quando, nella seconda metà del Cinquecento, Pirro Ligorio, su commissione del principe Vicino Orsini, decise di collocarvi un “giardino”, denominato, dallo stesso ideatore, il *Sacro Bosco*.

In termini di “scelta locazionale” quindi, è chiara la ragione per cui il cosiddetto Parco dei Mostri nasca tra le oscure trame della foresta che riveste le pendici del promontorio su cui si erige invece il Palazzo: il carattere di misterico e mostruoso, infatti, è in qualche modo intrinseco all'ambiente naturale boschivo. A tal proposito Eugenio Turri, parlando de *I segni umani sul manto vegetale e sul suolo*⁶, descrive il bosco come una sorta di “no man's land”, un territorio libero da quelle pratiche d'uso regolamentate (la coltivazione ad esempio) che producono sul paesaggio naturale (sul suolo e le forme vegetali in special modo) un risultato di trasformazione evidente, in termini di «rottura locale di

⁴ *Ivi*, p.198

⁵ *Ibid.*

⁶ Si tratta del titolo di uno dei paragrafi all'interno del capitolo dedicato a *Il segno e la funzione*, contenuto nel volume: Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Roma 1974

una continuità naturale di associazione»⁷; una omogeneità di suolo che rende distinguibili come figure, gli spazi generati dall'intervento umano. In uno schema concentrico, che ha come fuoco il villaggio, le opere di umanizzazione vanno via via diradandosi allontanandosi dal centro abitato: nucleo insediativo, terreni agricoli, pascoli e infine boschi.

Ai margini delle zone abitate o tra area e area di insediamento e sfruttamento agricolo o forestale, la vegetazione non toccata dall'uomo rappresenta l'ignoto, il mistero, tanto più quanto essa è estesa e impenetrabile. In quanto spazio non umanizzato, il territorio forestale è considerato come dominio delle fiere, degli orchi, delle streghe, delle forze più segrete della natura: il territorio dove si fanno gli incontri più strani e imprevedibili.⁸

Con queste parole lo studioso associa al dato fisico (quello del territorio forestale, in questo caso) attributi immateriali, descrittivi di un'atmosfera capace di incitare l'immaginario umano. Dentro le forme dello spazio naturale, si intende, è costitutivamente impresso un "carattere", che l'uomo percepisce ed elabora in termini di significato.

Il concetto di carattere è più generico e più concreto di quello di spazio. Esso denota sia un'atmosfera generale omnicomprensiva, sia la forma concreta e la sostanza degli elementi che definiscono lo spazio. Ogni presenza reale è intimamente connessa ad un carattere. Una fenomenologia del carattere deve

⁷ *Ivi*, p. 243

⁸ *Ivi*, p. 240

comprendere sia una rassegna dei caratteri manifesti, sia un'indagine delle loro determinanti concrete⁹.

Interrogarsi sui rapporti tra la natura e il carattere dell'ambiente, quindi, è necessario per giungere alla comprensione del fatto antropico come espressione – tecnica e contestualmente simbolica – delle sue “determinanti concrete”.

All'ambiente boschivo, ad esempio, appartiene “per natura” la qualità di uno spazio non orientato e accidentato; fruibile ad intermittenza a causa della massa arborea, fitta e casualmente distribuita; privo di orizzonti, se, come nel caso della Selva Cimina, è costretto all'interno dei margini vallivi. Per opposto la radura di un pianoro si presenta nella sua orizzontalità; la percezione circolare, possibile dall'alto, chiarisce i rapporti tra le parti e il tutto che le tiene insieme; l'immagine immediata del campo espanso si sostituisce alla sequenza di visioni parziali, e la chiarezza al mistero.

Dall'alto del Palazzo Orsini il *Sacro Bosco* si confonde nella selva che riempie la valle, mentre appare in tutta la sua estensione la parete fittamente scolpita del promontorio di Monte Casoli, che fronteggia ad ovest l'acropoli di Bomarzo. Per opposto, da ogni punto della valle, ci si orienta solo dirigendo lo sguardo verso l'alto, dove il Palazzo svetta circondato dalle sagome omogenee del borgo: camminando tra le sculture megalitiche del Giardino Orsini, la rupe domina l'orizzonte (le foto che seguono mostrano l'insediamento rupestre di Monte Casoli visto dal promontorio di Bomarzo e la villa Orsini dal controcampo).

⁹ Christian Norberg-Schulz, Anna Maria Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1992, pp. 13-14





torrente Vezza Monte Casoli Bomarzo
 il Sacro Bosco



Ed è nascosta proprio in quel costone roccioso di ignimbrite, alto l'origine del paesaggio che ha ispirato per millenni le civiltà, fino a quella moderna. Gli enormi blocchi di peperino, animati dall'estro del principe e del suo architetto per mezzo di un raffinato scalpello, costituiscono un vasto "corpo di frana", stabilizzato ormai da lungo tempo. Gli informi massi erratici, che punteggiano le vallate intorno a Bomarzo, sono brani degli antichi altopiani, costituiti da piani di argilla su cui poggia un sottile strato di roccia vulcanica; il fenomeno di costante erosione a cui sono sottoposti i margini delle piattaforme di argilla ha comportato la fessurazione dello strato roccioso sovrastante e quindi il crollo a valle dei grandi blocchi.

Conoscere il processo che ha dato luogo alle forme del paesaggio attuale, permette di immaginare quale potesse essere lo stato delle cose naturali, prima che Vicino Orsini e le sue maestranze decidessero di trasformarlo nel "Parco dei Mostri": si doveva trattare, appunto, di un fitto bosco interrotto di tanto in tanto da imponenti "sassi" di materiale vulcanico; chiarite le cause di questo fenomeno, è facile pensare che la presenza dei massi erratici non sia circoscritta all'interno dei confini del Parco, ma che essi si distribuiscano lungo tutta la vallata alle pendici di Bomarzo; ancor più in generale, è da precisare che queste grosse zone di accumulo, poste ai piedi delle pareti pipernoidi, caratterizzano molte delle zone poste ai margini degli affioramenti vulcanici. Ed essendo il peperino una roccia magmatica tipica dell'area Cimina e dei Colli Albani, il fenomeno dei massi erratici è, in realtà, peculiare dei suoli di una porzione dell'Italia centrale piuttosto circoscritta.

Risalire all'immagine del *paesaggio originario*, vuol dire quindi ampliare lo sguardo a tutta l'area che, per omogeneità ambientale, è assimilabile a quella

interessata dal singolo episodio. Si intende dire, nel caso specifico, che, per misurare il grado di trasformazione attuato sull'area oggi occupata dal *Sacro Bosco* e comprendere le logiche sottese a quell'intervento, è necessario tentare di ricostruire l'immagine e le condizioni materiali di quel contesto, prima che esso venisse alterato. A tale scopo, il documento più prezioso è senz'altro il territorio e in particolare, come si diceva, l'area limitrofa a quella in esame, avente caratteristiche geomorfologiche ad essa assimilabili.

Tutti i fenomeni della biosfera sono correlati tra loro nel grande sistema del globo terrestre ma, a livello di aree limitate, è possibile circoscrivere ambienti omogenei dotati di un equilibrio interno e di caratteristiche morfologiche originali. La geografia fisica ha elaborato la nozione di unità dei fenomeni locali che descrive un insieme di forze che interagiscono reciprocamente all'interno di un medesimo spazio. Si riscontra così quella che può essere definita la sintesi associativa di un sistema ambientale.

Gli insediamenti umani partecipano attivamente alla formazione di tale sintesi e contribuiscono al raggiungimento di equilibri locali, favorendo la formazione di paesaggi dotati di specificità e omogeneità.¹⁰

L'osservazione di un sistema ambientale omogeneo può offrire, quindi, lo strumento per una ricostruzione storica del paesaggio naturale e antropico. Il presupposto a monte di questo metodo di ricerca è che – citando ancora Carlo Tosco – «l'elemento di maggiore stabilità di un paesaggio è rappresentato dalle forme del terreno»¹¹. Come lo storico precisa, infatti, nonostante anche la crosta

.....
¹⁰ Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007, p.116

¹¹ A tal proposito si veda il paragrafo intitolato *Morfologie instabili* in Carlo Tosco, *Il paesaggio storico: Le fonti e i metodi di ricerca, op. cit.*, p. 113

terrestre sia soggetta a fenomeni di mutazione, essi possono essere considerati pressoché nulli all'interno della scala temporale umana. «È dalle forme del terreno pertanto che occorre partire per un esame del paesaggio storico».¹²

Con queste dovute premesse di carattere metodologico, ci addenteremo, quindi, nella Selva di Malano, per ricostruire un'unità di paesaggio che, come vedremo, include coerentemente anche il “microcosmo” del giardino Orsini.

¹² *Ibid.*

4.2 Dal tempo geologico al tempo storico: il paesaggio dei 'massi erranti'

La Selva di Malano è l'area boschiva delimitata dai margini vallivi che dal corso del Tevere si ramificano, ad ovest, verso l'entroterra dei bacini lacustri. È necessario inoltrarsi nel bosco per scoprire il "paesaggio dei massi erratici" peculiare di questa valle: non soltanto perché il *paesaggio*, di per sé, esiste solo in virtù di un'esperienza diretta e soggettiva, ma anche perché (ed il nostro è un caso emblematico in questo senso), perfino il dato concreto, materiale ed oggettivo può, per ragioni di scala e specificità ambientali, sfuggire alla rappresentazione cartografica (o alla fotografia aerea, è necessario oggi precisare). «Paesaggio è tutto ciò che una mappa non riesce a rappresentare, tutto ciò che sfugge alla presa dell'immagine cartografica»: per Franco Farinelli la mappa è, cioè, il disegno che ha la capacità di oggettivare, attraverso la misura, uno *spazio*, e per opposto è incapace di descrivere un *paesaggio*, che è invece un prodotto sentimentale. Tuttavia, – aggiungiamo – l'esclusività dell'esperienza diretta non consiste unicamente nell'apertura verso contenuti di carattere sensoriale: percorrere uno spazio geografico è una pratica che può rivelarsi imprescindibile nella conoscenza del territorio e che ha a che fare – anche – con i suoi tratti fisici, misurabili. I grandi blocchi di peperino, che punteggiano l'intera valle ai piedi del promontorio di Bomarzo, non sono visibili dalla grande distanza (e per questo nessuna cartografia li mappa), mentre appaiono in tutta la loro decisiva presenza, percorrendo i boschi da cui sono circondati: un'unità ambientale, quindi, quella che accomuna il Parco Orsini al vicino, cosiddetto, Bosco del Serraglio, apprezzabile fino in fondo, solo attraverso lo sguardo ravvicinato sebbene esteso ad un'ampia porzione di

territorio. Se l'unità morfologica dell'area in esame è apprezzabile da una carta orografica (la zona depressa contenuta tra gli altipiani di Bomarzo, Pianmiano, Monte Casoli e Pian della Colonna), quella materica dalla carta geologica (suoli di deposito alluvionale), e l'omogeneità vegetazionale è osservabile anche in una fotografia aerea (la macchia di bosco scuro che sottolinea i bordi tra pianori e valli), nulla descrive la ricorrenza dei blocchi rocciosi, che Pirro Ligorio ci ha fatto "scoprire" trasformandone alcuni nei "mostri" del *Sacro Bosco*.

Camminando lungo i sentieri che si fanno spazio tra cerri, carpini e felci, appare il grande corpo di frana: è solo il gran numero di massi di pietra lavica, tutti somiglianti, seppur informi e quindi diversi l'uno dall'altro, a restituire l'immagine del crollo che fu all'origine. All'improvviso, tra i numerosi sassi scuri, si scorge una sagoma perfettamente squadrata: l'"Altarone di Bomarzo", anche detto "Sasso Quadro" (fig. 1). Un grande cubo con facciate lisce poggia su un podio orizzontale, scolpito nella massa di peperino, per correggere l'irregolarità del suolo; sull'ampia piattaforma è innalzato il dado che raggiunge l'altezza di quasi due metri. Si tratta di un monumento rupestre di epoca etrusca, ad uso votivo o commemorativo (l'assenza di camere esclude che possa trattarsi di sepolcri). Basta proseguire nel cammino per incontrare, a pochi passi di distanza, diversi esemplari analoghi, che danno vita al "bosco sacro" degli etruschi; i massi informi furono variamente scolpiti (a cubo, a facciata, a nicchia, a gradini), creando un ambiente non così dissimile da quello che il principe Vicino Orsini volle reinventare nel suo giardino. Certo è che qui, l'eccesso di artificialità e la ridondanza delle figure rende molto più difficile immaginare quale fosse la condizione naturale precedente alla creazione del

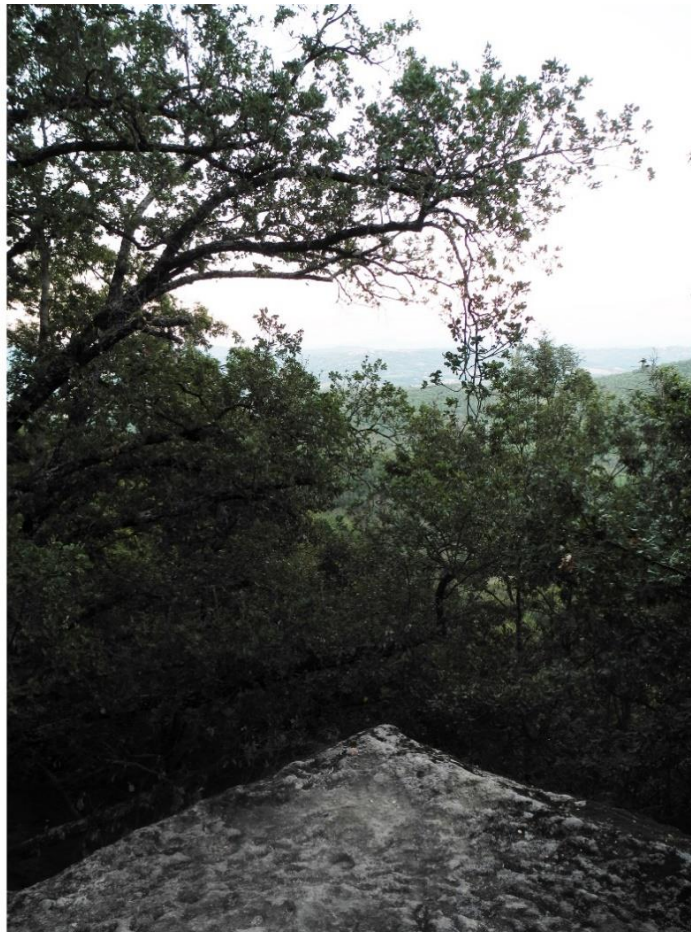


- 1_ L'“Altarone di Bomarzo”, Bomarzo, Valle del Serraglio. Altare a dado
2_ Il “Sasso delle Madonnelle”, Bomarzo, Valle del Serraglio. Tomba a edicola

giardino; tutti i grandi massi sono stati così riccamente scolpiti, invece, come abbiamo più volte ribadito, giacevano lì da tempi lontanissimi, ed il territorio al suo intorno ancora oggi lo dimostra. Nel Bosco del Serraglio, invece, tutto si mostra con eloquente chiarezza: le forme geometriche, espressione evidente dell'intervento umano, descrivono un sistema di eccezioni, all'interno di quello, prevalente, di massi naturali di forma irregolare; le due realtà, quella delle origini e quella della trasformazione antropica, convivono in un complesso armonico, pieno di senso.

Ancora nel Bosco del Serraglio, si incontra il denominato “Sasso delle Madonnelle” (fig. 2): due piccole nicchie ad edicola, l'una conformata a tutto sesto, l'altra, ad un'altezza leggermente superiore, ad arco ribassato, sono ricavate, come piccoli fori, nell'imponente macigno litico. Come testimonia un'epigrafe latina (*pueri hic conditi*) incisa su un masso vicino, le due nicchie ospitavano tombe per bambini e risalgono probabilmente all'epoca etrusco-romana.

Spostandosi sul versante opposto del promontorio di Bomarzo, ad est dell'abitato, si trova forse il più spettacolare dei monumenti rupestri. La cosiddetta “Piramide di Bomarzo” (fig. 3) è un monolite alto circa dieci metri, in equilibrio a mezza costa sul pendio tufaceo che digrada fino al fosso Castello; in lontananza, il pianoro dell'antico insediamento di Giove: la piattaforma ottenuta sulla sommità del masso offre così un punto d'osservazione privilegiato sui vasti orizzonti prospicienti. L'ascesa all'area apicale avviene tramite un sistema di fitti scalini, scavati nella massa piperina, che suddividono



3_ La "Piramide" di Bomarzo, Bomarzo, Valle del Tacchiolo. Altare a gradoni

Nella foto a destra: vista dall'alto della piattaforma verso la vallata

il tronco piramidale in tre piattaforme: dalla più bassa, dedicata ai partecipanti alla celebrazione sacra, si sale a quella intermedia, luogo di preparazione del rito, per arrivare in cima all'area riservata all'officiante.¹³ Sedili, nicchie, parapetti, compongono un altare finemente lavorato; un canale di scolo principale, che incide il masso in tutta la sua altezza, si ramifica in solchi trasversali collegati a vasche di raccolta dei liquidi consacrati. La presenza di fori sparsi lungo il perimetro dell'altare lascia supporre la presenza, in origine, di una tettoia protettiva su pali lignei.

Per il resto, il monumento doveva presentarsi all'incirca come appare oggi: provenendo da un impervio sentiero boschivo, punteggiato da sepolture e ricoveri rupestri, un macigno vulcanico ancorato al suolo, spunta come un enorme fuori scala, facendosi largo tra le chiome di querce ad alto fusto. La cima stagliata contro il cielo annuncia la vallata ai suoi piedi; la facciata, riccamente scolpita, nasconde un retro nudo, esposto al dirupo e visibile solo da lontano.

Proseguendo nel bosco verso il fiume, poche centinaia di metri più a sud, un altro complesso di massi erranti di peperino si fa spazio tra la vegetazione sempre più rigogliosa. Il luogo è chiamato Santa Cecilia (noto anche come "camposanto di Chia" o "cimitero vecchio"), dal nome dell'edificio del XII secolo che qui sorgeva e che, si presume, un forte sisma distrusse lasciandone poche, significative, tracce (fig. 4).¹⁴

¹³ Sull'utilizzo originario del monumento in questione, si veda Carlo Feo, *Geografia Sacra*, Edizioni Effigi, Arcidosso (GR), 2015

¹⁴ Le informazioni relative al sito di Santa Cecilia provengono in buona parte da: I quaderni di Tages, n.32 - *Santa Cecilia. Un insediamento rupestre dell'alto medioevo nel comune di Soriano nel Cimino*



4_ Camposanto paleocristiano, Bomarzo, località Santa Cecilia.

La foto è stata scattata dalla piattaforma alta in direzione del complesso.

L'insediamento, un complesso cimiteriale paleocristiano, appare oggi come un accumulo di oggetti disseminati sul suolo attorno ad un'emergenza principale: quella di un enorme megalite allungato, sulla cui superficie piatta è incisa la sagoma di un edificio monoaulato con abside semicircolare.

Sul sedime, intagliato nella piattaforma tufacea, si innalzavano le murature in blocchi di peperino, inglobando i resti di un edificio più antico (di incerta datazione). All'interno e tutt'intorno all'aula si distribuiscono, sulle terrazze ottenute modellando la rupe, numerose sepolture, alcune a fossa, scavate direttamente nello spessore del suolo, altre a vasca, ricavate da singoli blocchi monolitici emergenti. Estinte tutte le strutture costruite che completavano il complesso culturale, rimane visibile, come un saggio disegnato a terra, la struttura nascosta che ancorava l'edificio al suolo: il terrazzamento che diede luogo ai diversi piani di calpestio (il sagrato antistante la chiesa, la navata principale, il presbiterio), lo scasso perimetrale che conteneva le murature poggiate sulla superficie tufacea, il sistema puntiforme delle sepolture intagliate come impronte umane nella materia molle del sottosuolo (fig. 5).

A guardarli oggi, l'altare piramidale e il camposanto di Santa Cecilia appaiono con incredibile omogeneità; eppure, molti secoli di distanza separano le origini dei due complessi monumentali (un fatto certo, seppur impreciso, viste le controversie degli studiosi relative alle reciproche datazioni). Spogliati dal tempo di ogni apparato linguistico e decorativo, mostrano tutta l'essenzialità di una tettonica comune, logica conseguenza dell'unità di paesaggio, ancora oggi apprezzabile; una "vocazione formale" – per prendere in prestito

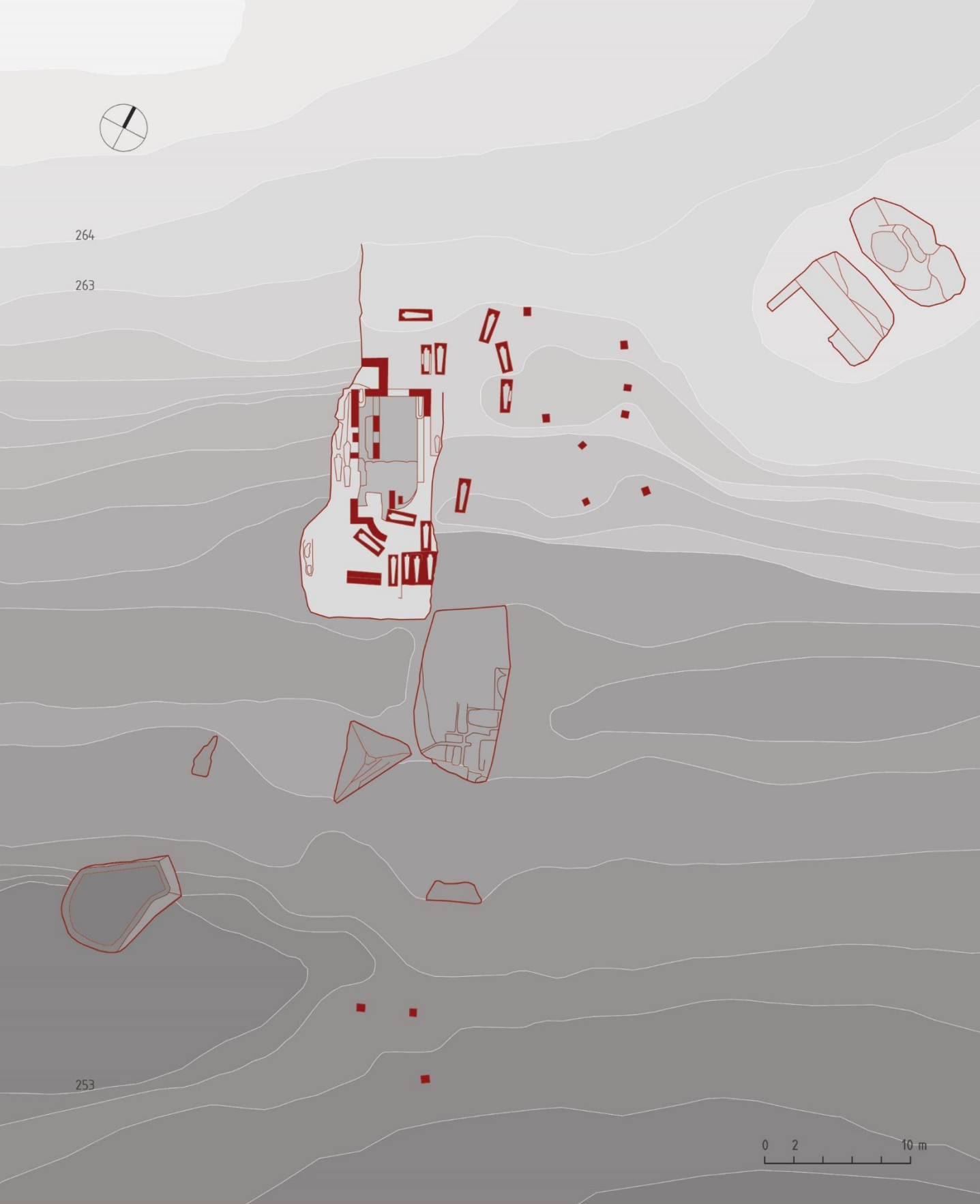


In alto, foto area e orografia sovrapposta dell'area in prossimità della località Santa Cecilia; verso sud est parte dell'abitato di Chia, a nord ovest le propaggini meridionali del promontorio di Bomarzo (il riquadro rosso corrisponde all'inquadratura dell'immagine che segue).

Nella pagina successiva, il rilievo del complesso cimiteriale rielaborato. Fonte: Joselita Raspi Serra, *Rinvenimento di necropoli barbariche nei pressi di Bomarzo e di Norchia*, in «Bollettino d'arte», Anno 59, serie 5, fasc. 1-2 (gen.giu. 1974).

Il nucleo, rinvenuto con gli scavi del novembre 1973, è composto da due piattaforme principali. La principale emerge nel punto più alto di circa tre metri dal piano circostante e presenta un fronte a strapiombo verso la valle. A solo mezzo metro di distanza dalla prima, la seconda piattaforma, anch'essa incisa nel tufo, è quasi al livello del piano di campagna e presenta, sul versante a strapiombo, un fronte lavorato a nicchie profonde.

In prossimità del nucleo descritto, un'estesa necropoli, in parte composta di sarcofagi monolitici, in parte rupestre.



5_ Il camposanto di Santa Cecilia. Rilievo delle emergenze.

un'espressione di Focillon¹⁵ –, quella dei suoli cimini, che ha ispirato, a distanza di molti secoli l'una dall'altra, le culture che hanno attraversato quei territori.

Mettere in relazione fenomeni apparentemente così diversi, trafugando lo sguardo dalla storia, permette di riconoscere analogie, capaci già da sole, di descrivere un territorio; territorio in cui risiede la ragione di certe parentele riscontrabili nell'ambiente costruito e che, attraverso di esse, si racconta. Illustrare il sistema di costanti che attraversa il territorio antropizzato non mira, tuttavia, a scovare modelli di derivazione, ma piuttosto a radicare il modello stesso dentro un contesto di relazioni ambientali che ne hanno facilitato la reiterazione nel tempo.

Seppur con obiettivi diversi dai nostri, gli archeologi Stephan Steingraber e Friedhelm Prayon, nel loro libro dedicato ai monumenti rupestri antichi dell'area in esame¹⁶, concludono con un capitolo che guarda al “futuro” dell'oggetto della ricerca. *Sopravvivenze in età medievale e rinascimentale* è il titolo e include il Parco dei Mostri, che viene inquadrato dentro una storia dalle origini antichissime.

Dal nostro punto di vista, la storia è quella della valle dai suoli di argille e sabbie, sormontata da alture di formazione lavica composte di ignimbrite

.....
¹⁵ Henri Focillon, *Vita delle forme*, introduzione e cura di Adelchi Baraton, trad. Eva Randi, Minuziano, Milano 1945

¹⁶ La ricerca che per prima affronta, in maniera organica e approfondita, una ricognizione sui monumenti rupestri della Selva Cimina è opera degli archeologi Stephan Steingraber e Friedhelm Prayon. Nel libro *Monumenti rupestri etrusco-romani tra i Monti Cimini e la valle del Tevere*, edito nel 2012, gli autori propongono una classificazione (con riferimento a cronologia, tipologia e funzione) di queste singolari emergenze storico-archeologiche, rimaste pressoché sconosciute fino alla metà degli anni Ottanta, quando cominciarono ad apparire le prime pubblicazioni, seppur sporadiche e frammentarie.

compatta. Quello che si intende indagare, infatti, non è tanto la similarità tra manufatti, osservati nel loro valore oggettuale, quanto il sistema di relazioni che essi descrivono, e dunque le cause di certe analogie. È chiara, in questa prospettiva, la necessità dell' esplorazione fin qui percorsa, estesa a tutta la selva cimina, che permetterà di guardare con altri occhi il caso del Giardino di Villa Orsini.



L'ubicazione di palazzo Orsini.

A sinistra, vista dall'infilata di stanze orientata verso l'apertura sulla valle. A destra, l'abitato di Bomarzo dall'interno del palazzo.

4.3 *Variazioni sul modello:*

lo spazio dell'invenzione e il giardino Orsini

L'osservazione estesa alla grande scala iscrive il Parco di Palazzo Orsini all'interno di un'area che va ben al di là dei suoi confini, e rispetto alla quale il giardino cinquecentesco mostra evidenti tratti di omogeneità. È sufficiente approdare a questa visione (del tutto assente in molti degli studi scientifici che si sono occupati del *Sacro Bosco*), per rivedere il senso ad esso più diffusamente attribuito: se inserito nel suo ambiente, ciò che da alcuni viene persino definito “paradosso di Bomarzo”¹⁷, appare del tutto comprensibile, se non, per certi aspetti, ordinario: si rivela, vale a dire, come un'inventiva reinterpretazione della valle che lo contiene.

A questo punto, diventa necessario inquadrare da questa prospettiva, non solo *il Sacro Bosco*, ma l'intero complesso Orsini che, dalla sommità occupata dal Palazzo, arriva, discendendo lungo il fianco del promontorio, fino alla valle fin qui descritta.

È proprio mettendo in relazione i diversi ambiti morfologici coinvolti (il pianoro, la rupe, la valle), che può risultare più chiaro il criterio attraverso cui ognuno di essi fu trasformato. Salta subito all'occhio, osservando con attenzione l'intero spazio aperto annesso al Palazzo, la netta differenza, in termini di strutturazione complessiva, tra il giardino immediatamente sotto il castello e il parco immerso nel bosco alla quota più bassa. Se il primo presenta un disegno geometrico, più vicino ai modelli del giardino rinascimentale

¹⁷ Cfr. Giuseppe Maiorano, *Geografia dantesca e realtà del viaggio* in «InStoria», n. 30 - Giugno 2010

italiano, il secondo (il *Sacro Bosco*) propone un registro del tutto anomalo, difficilmente riconducibile a schemi sperimentati prima di allora.

In particolare, il *Sacro Bosco* sembra sfuggire a qualunque modello rintracciabile nelle forme del paesaggio agrario, che furono di forte ispirazione, invece, nella concezione del giardino rinascimentale. Un aspetto questo – dei legami fra giardino e agricoltura – che lo storico Hervé Brunon ribadisce con fermezza, prendendo le distanze dalla storiografia che «ci ha abituati a considerare la geometria dei giardini in termini architettonici»¹⁸.

La sola parte del giardino che sembra essere stata organizzata seguendo i principi agrari, si limita alla zona che va dalla base del palazzo al fondo della valletta: il tracciato di viali rettilinei e ortogonali – identificato da Arnaldo Bruschi come “il residuo di un giardino principesco” – deve corrispondere al *viridarium*, ben distinto dalla *silvula* in un documento del 1645. [...] L’episodio suggerisce quanto il “boschetto” – come lo chiama, spesso affettuosamente Vicino nelle sue lettere – si riveli estraneo al paradigma agrario del giardino produttivo. Il paesaggio preso in questione a Bomarzo non è la campagna fertile: il giardino può essere qualificato “paesaggistico” in un altro senso, forse più vicino a quello a cui abitualmente facciamo riferimento.¹⁹

A seguito del lungo percorso tracciato fin qui per ritrarre il paesaggio di un tratto peculiare dell’Etruria, sembra più chiaro il motivo della (solo apparentemente) curiosa dualità che caratterizza l’esteso campo aperto annesso

¹⁸ Hervé Brunon, *Appunti sull’immaginario paesaggistico nei giardini italiani del XVI secolo*, in Sabine Frommel (a cura di) *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Electa, Milano 2009, pp. 192-200

¹⁹ *Ibid.*

al Palazzo Orsini; e sembra più chiaro il motivo per cui il modello del *Sacro Bosco* «non è la campagna fertile». Il modello è piuttosto la valle (come fin qui dimostrato dedicando spazio alla descrizione della Selva di Malano), i suoi boschi e i massi erratici distribuiti in ordine sparso sulla superficie di un suolo sconnesso. Diversamente, il giardino terrazzato, che occupa l'area alla base del Palazzo, interpreta gli adattamenti di suolo tipici dei pendii di media acclività. Stando attenti a non parcellizzare l'unità che definisce il complesso della Villa Orsini, emerge, dunque, un ritratto che conferma i caratteri tipici del territorio etrusco: le alture dominate da architetture costruite, adagiate sulla superficie di un suolo stabile e pianeggiante, le pareti scoscese, geometrizzate in piattaforme adatte ad ospitare coltivazioni, le valli occultate dalla massa densa del soprassuolo boschivo.

4.4 Conclusioni:

il fenomeno architettonico attraverso la lente topografica

Diversi degli importanti studi dedicati alla villa orsiniana (poi dei Lante e più tardi dei Borghese) hanno avuto come obiettivo quello di ricollocare un episodio, a primo impatto eccezionale ed inusitato, all'interno della cultura tardo-rinascimentale, a cui cronologicamente esso appartiene. Furio Fasolo, nella sua *Analisi stilistica del Sacro Bosco*²⁰, passa in rassegna ogni elemento architettonico o plastico della villa, dimostrandone l'adesione alla normale tradizione figurativa cinquecentesca; Leonardo Benevolo, con il *Saggio d'Interpretazione storica del Sacro Bosco*²¹, ne analizza i caratteri generali, reinserendo la villa, nell'accezione di dato storico, all'interno del movimento complessivo della cultura "manierista"; Arnaldo Bruschi, che a lungo si è occupato del complesso orsiniano, ne sottolinea quegli aspetti coerentemente riconducibili al contesto sociale ed ambientale in cui la villa fu concepita²². Lo stesso autore ne ribadisce, tuttavia, tratti di «diversità sostanziale», che lo inducono a «cercare di capirne le intime ragioni e di spiegarle storicamente per poter arrivare ad una legittima lettura dei suoi termini figurativi»²³.

Sembrerebbe dunque che l'oggetto privilegiato dagli studi sia rimasto sempre l'apparato iconografico che anima l'architettura orsiniana, facendone

.....
²⁰ Furio Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro Bosco*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 7-8-9 (1955), pp.33-60

²¹ Leonardo Benevolo, *Saggio d'Interpretazione storica del Sacro Bosco*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 7-8-9 (1955), pp.61-73

²² Arnaldo Bruschi, *L'abitato di Bomarzo e la villa Orsini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 7-8-9 (1955), pp.5-18

²³ Arnaldo Bruschi, *Oltre il Rinascimento: architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Jaca Book, Milano 2000, p. 121

indubbiamente un caso di straordinaria unicità, seppur storicamente spiegabile; eccezionalità che, nel tempo, ha contribuito a fare del *Sacro Bosco* e dell'intero complesso Orsini l'emblema di una nascente corrente stilistica.

Attraverso il racconto fin qui proposto – che, diversamente, si concentra sulla grande scala –, l'oggetto in esame sembra affrancarsi dagli attributi di eccentricità e bizzaria (cui ogni studio monodisciplinare e filologico ha inevitabilmente condotto), per rientrare nelle trame di un processo di lunga durata di cui il territorio mostra le tracce.

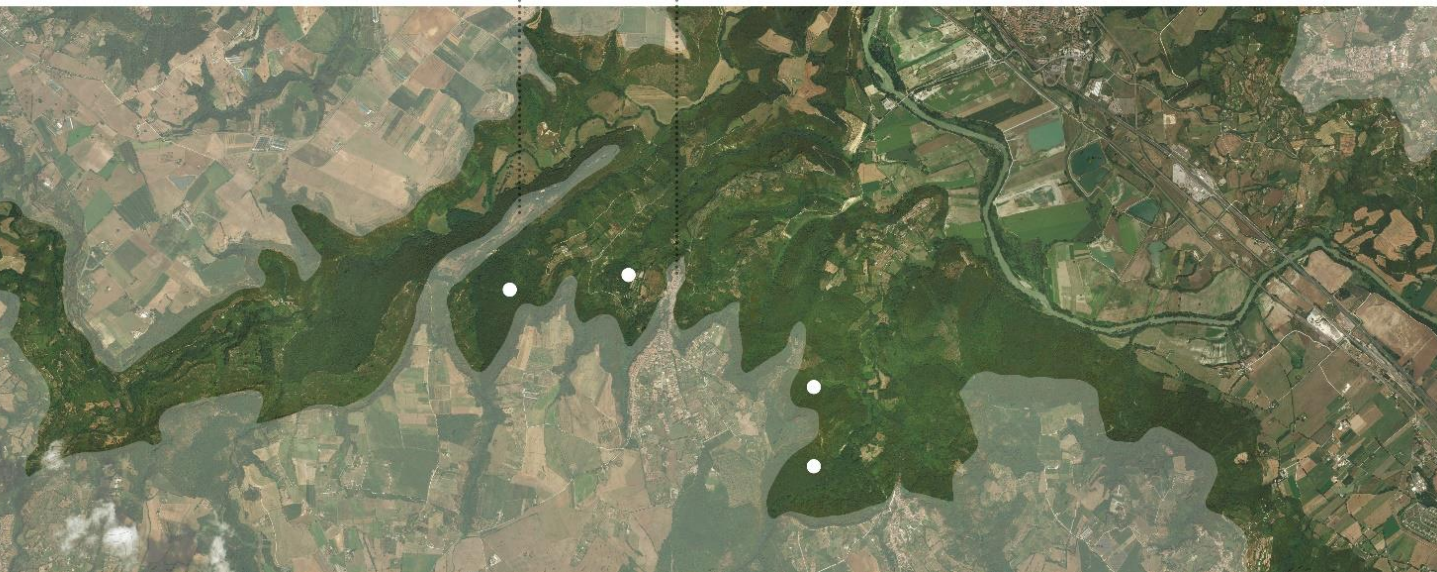
Le manifestazioni antropiche cosparse nell'area compresa tra i Monti Cimini e la valle del Tevere mostrano evidenti analogie con il complesso cinquecentesco, in termini di logica insediativa e disegno di suolo, tecnica costruttiva e, più genericamente, carattere dello spazio costruito (che di tutto questo, in relazione alle componenti ambientali di origine naturale, è il risultato).

Come in parte anticipato, accertare l'esistenza di un modello non intende semplicemente dimostrare il patto di necessità tra atto creativo e replica; l'obiettivo è, piuttosto, quello di interrogarsi sulle ragioni di questa inevitabile relazione. Cosa è in grado di raccontarci il processo di ripetizione nel tempo di certe strutture formali? La questione è tutt'altro che secondaria ed ha a che fare con il tema, sempre acceso all'interno del dibattito architettonico, del rapporto tra passato e progetto contemporaneo.

Se si estende lo sguardo al territorio (come è stato fatto qui, con il racconto di un caso emblematico), il modello stesso perde il suo statuto di struttura formale astratta e atopica, per radicarsi dentro una serie di cause ambientali che ne hanno determinato lo sviluppo. Le condizioni topografiche (e tutte le

caratteristiche ambientali che dal suolo scaturiscono) hanno senz'altro costituito, per le popolazioni che abitarono l'area cimina, una risorsa (e un vincolo al contempo) decisiva nella concezione e nell'esecuzione delle trasformazioni antropiche: questo è accaduto sempre, dai primi insediamenti etruschi fino ad arrivare al tardo rinascimento e alla costruzione del complesso Orsini.

Monte Casoli Bomarzo



La valle del Tevere compresa tra i monti cimini.

Da sinistra verso destra, sono localizzati: L'Altarone, Il Giardino Orsini, La Piramide, Santa Cecilia.

Il sacro bosco di Bomarzo



L'Altarone



La Piramide



Il Parco dei Mostri

Il fenomeno della reiterazione di forme e tecniche architettoniche trova dunque la sua primaria ragione nel contesto che ne ha favorito l'origine e condizionato le progressive evoluzioni.

L'attenzione rivolta alla grande scala (in cui il territorio prende forma a partire dalle sue qualità geologiche) incontra, così, necessariamente la storia: percorrere lo spazio geografico prossimo al *Sacro Bosco* ha permesso, da un lato, di comprendere il suo significato in termini relazionali (o ambientali), quindi autenticamente architettonici, e, dall'altro, di approdare al riconoscimento di modelli antecedenti. D'altro canto, il confronto con casi analoghi appartenenti ad epoche lontane, inserisce il caso in esame dentro un processo di continuità capace esso stesso di descrivere un territorio. Vale a dire che le tracce dell'uomo depositate sul suolo ne misurano le qualità e ne esprimono la vocazione costruttiva, attraverso elementi capaci di resistere al tempo. Se il sistema di invarianti che caratterizza l'azione antropica (quello che permette, appunto, di identificare un modello) sottolinea le qualità tettoniche, costitutive di un territorio, l'esistenza di un modello consente, al tempo stesso, di mostrare lo scarto che ogni azione innovativa produce rispetto ai suoi precedenti. Consiste in questa dialettica il rapporto inscindibile tra storicità e geograficità del fatto costruito.

«Così come il destino dell'uomo è realizzarsi storicamente, questa realizzazione non può compiersi che sulla Terra. Storicità e geograficità sono solidali nell'istituzione di un mondo propriamente umano»²⁴.

²⁴ Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia* (a cura di Piero Zanini), Bruno Mondadori, Milano 2008

In quest'ottica, intendere il fenomeno architettonico in termini relazionali vuol dire, quindi, considerarlo parte – e agente alterante – di un “contesto”, che è espressione di un *continuum* storico e, insieme, contenitore di condizioni ambientali preesistenti.

Ne consegue che il racconto di un'architettura non può che prendere avvio dal ritratto di un paesaggio (che è sempre naturale e antropico), inteso come manifestazione visibile di un lungo processo di stratificazione.

Il racconto è dunque strumento necessario alla comprensione del fatto architettonico: esso propone un codice di lettura che è intrinsecamente selettivo e critico rispetto a cosa osservare e a come ordinarlo nelle fila di una narrazione (possono, per questo, esserne molti); il racconto è, cioè, momento necessario nel processo di comprensione dei fenomeni e ne rappresenta l'espressione sintetica. Se ogni azione creativa è modificazione della realtà, essa non può che trarre origine dentro un dato di conoscenza, di cui il racconto costituisce il primo strumento operativo. In quanto azione selettiva, ogni forma di narrazione porta con sé un'idea di interpretazione della realtà; contiene una linea teorica rivolta, seppur indirettamente, ad obiettivi operativi.

Ancor di più se, come nel caso dell'architettura, l'oggetto del racconto, reifica esso stesso istanze narrative: se l'architettura è chiamata a riconoscere ed evocare l'insieme di significati racchiusi nella realtà che trasforma, offrire un racconto “coerente” dello stato delle cose precostituito è passaggio necessario dell'itinerario progettuale; concezione dell'architettura e lettura del mondo costruito sono, cioè, processi tautologicamente connessi. Fare architettura è, in questa prospettiva, capacità di osservare; quell'attività che Alvaro Siza

riassume nell'espressione *Immaginare l'evidenza*²⁵, descrivendo, dentro un apparente ossimoro, il legame imprescindibile tra il saper vedere e l'inventare, tra conoscenza e atto creativo e, quindi, tra risorsa e logica della trasformazione. Ciò che tiene insieme "il racconto dell'architettura" e "l'architettura come racconto" è, appunto, la lente interpretativa attraverso la quale si osserva, che, evidentemente, non è univoca; è necessario, cioè, costruire attorno ad essa un margine di legittimità.

È falso che si possa dire che l'interpretazione, come s'è scritto, sia aperta a ogni senso, con il pretesto che non si tratta che del legame di un significante con un significante, e di conseguenza di un legame folle. L'interpretazione non è aperta a ogni senso. È una concessione a chi si erge contro i caratteri incerti dell'interpretazione analitica, che tutte le interpretazioni sarebbero possibili, il che è propriamente un assurdo. Non è perché ho detto che l'effetto dell'interpretazione è di isolare nel soggetto un cuore, un *Kern* per esprimersi come Freud, di *non-sense*, che l'interpretazione è in sé stessa un non senso. L'interpretazione è una significazione, e non una qualunque. [...] L'interpretazione non è aperta a tutti i sensi. Non è affatto una qualunque.²⁶

Se è certo che il metro di lettura fin qui proposto del complesso Orsini (e del "paesaggio dei massi erranti" che identifica la Valle Cimina) non è l'unica chiave interpretativa legittima, è altrettanto evidente il fatto che essa sia imprescindibile. Come si è tentato di dimostrare, le caratteristiche topografiche

²⁵ Alvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Laterza, Roma-Bari 1998

²⁶ Jacques Lacan, *Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003, pp. 253-254

di quest'area geografica hanno determinato molti dei caratteri formali del complesso Orsini, che vanno dalle “scelte locazionali”²⁷ alle logiche compositive, dalle tecniche costruttive alle atmosfere ambientali. Infatti, persino «la sensazione di disorientamento e di ambiguità»²⁸, che investe chi si approssima al *Sacro Bosco*, è tutt'altro che estranea al mondo fenomenico naturale: l'atmosfera magica e incantata del Parco dei Mostri è quella diffusa tra i massi erratici che si incontrano inaspettatamente attraversando il bosco cimino. La dimensione letteraria della “selva incantata”, che, nel giardino Orsini, dà il volto ai macigni litici radicati a terra, deriva senz'altro da una vocazione dell'ambiente naturale; trasposizione già avvenuta per mano della civiltà etrusca nella fondazione dei luoghi di culto. Non è un caso che gli autori del giardino cinquecentesco abbiano voluto conservare l'aggettivazione sacra, pur dentro i connotati nuovi di un'architettura pagana. Ogni mito è, infatti, come già Platone suggeriva nelle pagine del Fedro, «il rivestimento fantastico di un fatto reale, prosaico e comune».²⁹

Il “fatto reale, prosaico e comune” con cui l'architettura non può fare a meno di confrontarsi è il suolo, fattore determinante, tanto della sostanza concreta degli elementi che definiscono lo spazio costruito, quanto – e in seconda battuta – dei loro contenuti simbolici, della loro cifra rappresentativa.

²⁷ Vedi la nota 2

²⁸ Arnaldo Bruschi, *op. cit.*, p. 125

²⁹ Enciclopedia Garzanti di Filosofia, Garzanti, Milano 1990

PARTE TERZA

Architettura che si fa racconto



Alvaro Siza, Centro Galiziano di Arte Contemporanea e il Parco Santo Domingo de Boneval, Santiago de Compostela

5 Il progetto di suolo

5.1 Il significato topografico dell'architettura

Nel capitolo precedente si è tracciato un racconto attorno all'osservazione di un complesso ambientale; obiettivo dell'itinerario quello di indagare i termini del legame tra architettura e topografia. Nelle conclusioni si è arrivati a proporre un punto di vista duplice e speculare: il primo pone il suolo (nei termini di risorsa e vincolo) a servizio dell'architettura; il secondo ribalta il punto vista, interpretando il fenomeno architettonico come veicolo di contenuti topografici (e quindi, in qualche misura, a servizio del suolo).

Da un lato si è sostenuto, cioè, che il carattere essenziale, costruttivo e formale, di un ambiente antropico risiede – non solo, ma certamente in maniera sostanziale – nella natura materica e morfologica della struttura topografica su cui si insedia; dall'altro si è tentato di dimostrare come è proprio per mezzo del segno architettonico che le qualità della risorsa divengono palpabili: la traccia antropica, cioè, si fa portatrice di senso rispetto all'ambiente che ha alterato. In questi termini, il rapporto tra risorsa e trasformazione può essere inteso come un rapporto di mutua necessità.

Penso che ci sia un significato¹ – *meaning* – nella natura e che sia proprio una follia non pensarlo. (Allo stesso modo, è pazzesco pensare che i nostri significati – *meanings* – non abbiano interdipendenze con l’ecosistema.) Ma dobbiamo ripensare cosa intendiamo per significato – *meaning* –. Se intendiamo contenuti mentali progettati intenzionalmente per dire qualcosa a qualcuno, ovviamente le nuvole o il fuoco non comunicano. Ma se parliamo di contenitori di dati leggibili e processi che sostengono e abilitano l’esistenza, allora, naturalmente, le nuvole e il fuoco hanno un significato. E se, come nostro modello di comunicazione, non prendessimo due esseri umani che cercano di condividere i loro pensieri, ma una popolazione che si evolve in un’interazione intelligente con il suo ambiente? I pragmatici classici intendevano la comunicazione in questo modo. E se prendessimo le tecnologie non solo come strumenti che scheggiano i materiali solidi, ma come mezzo attraverso cui la natura viene espressa e alterata dagli esseri umani? Heidegger e molti che lo seguono hanno inteso la tecnologia in questo modo².

.....
¹ La traduzione dall’inglese è mia. Nella traduzione italiana del termine *meaning* utilizzato dall’autore si intercetta il tema, ampiamente discusso nel dibattito filosofico, della distinzione tra “senso” e “significato”.

Chiarendo la possibile doppia accezione del termine *meaning*, l’autore stesso sembra invitare ad ampliare i confini del termine “significato” nella direzione del “senso” e, per questa via, a legittimarne l’uso; con la parola senso ci riferiamo alla condizione di possibilità del significato: «condizione indeterminata del significare, dell’essere-sensato dell’esperienza, del linguaggio e dei significati di concetti e parole» (Garroni, 1992).

Per approfondimenti sul tema, si veda: Emilio Garroni, *Senso e Significato* in Id, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992

² John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, *The University of Chicago Press*, Chicago and London, 2015, p. 4 (la traduzione dall’inglese è mia).

Muovendo dalle osservazioni dello studioso americano citato sopra, potremmo dire, quindi, che il suolo possiede di per sé un contenuto ricco di senso, se inteso, appunto, come «contenitore di dati leggibili e processi che sostengono e abilitano l'esistenza»: vale a dire – per ricorrere ad un termine fin qui utilizzato –, se inteso come “risorsa”; e l'architettura, che modifica l'assetto del suolo perché possa essere *abitato*, possiede, in relazione ad esso, un significato che definiremo “topografico”. L'architettura topografica è, per conseguenza, quella in grado di comunicare questo significato, di renderlo accessibile attraverso l'elaborazione formale dei suoi contenuti: ogni architettura infatti intacca il suolo, ma non tutte acquisiscono il vincolo topografico nel processo che genera la forma costruita.

“L'architettura del suolo” esprime, per Francesco Venezia la modalità con cui «gli edifici si impiantano sul suolo, o meglio come si mette in moto e consegue espressione quell'azione di contrasto di un atto costruttivo verso la situazione che a esso preesiste»³.

.....
John Durham Peters insegna Film & Media Studies presso la Yale University; è sociologo e storico dei media. Il lavoro raccolto nel testo citato capovolge il concetto di media come ambiente, per identificare nell'ambiente stesso un media. Come ampiamente argomentato dall'autore nelle pagine d'introduzione al volume, la recente teoria della comunicazione ha ignorato la vasta gamma di tecniche per la gestione di natura e cultura, da cui dipende l'esistenza umana, ritenendole prive di qualità dal punto di vista della costruzione di significati; il lavoro di John Durham Peters tende a dimostrare, per opposto, l'urgenza di una definizione di “media ambientale”.

Questo lavoro condivide, nei suoi presupposti, il punto di vista dello studioso americano, inquadrando il fenomeno architettonico come veicolo di “significati ambientali”.

³ Francesco Venezia, *L'architettura del suolo* in Id, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Mondadori Electa, Milano, 2011

5.1.1 *Poetica della 'forma necessaria'*

Un'architettura che ricerca la propria cifra espressiva nel rapporto di adattamento con il suolo su cui si radica deve necessariamente farsi testimone (racconto) del suo "stato d'origine"; in altre parole, perché il vincolo tra risorsa e trasformazione possa divenire oggetto di narrazione è necessario che della risorsa rimanga traccia, ossia che essa venga alterata senza essere obliterata o radicalmente tramutata. Si sta sostenendo cioè che il concetto di architettura topografica, come fin qui elaborato, trae origine all'interno di un principio di economicità della trasformazione: è proprio l'essenzialità del segno costruito, infatti, a dichiarare con maggiore evidenza il vincolo di necessità che lega risorsa e trasformazione. Nella "forma necessaria" si condensa, cioè, un principio di economicità che coinvolge, tanto questioni di natura tecnica (l'impatto fisico sul suolo), quanto obiettivi di carattere narrativo (perché della condizione preesistente si conserva la traccia). Un principio, questo, riscontrabile con immediata nettezza in tutta l'architettura antica: per questa ragione osservare il *paesaggio antico*, tentando di ripercorrere le logiche che ne hanno guidato lo sviluppo, costituisce ancora oggi una lezione di grande efficacia.

L'architettura topografica, quindi, si preoccupa di agire sulle condizioni di suolo preesistenti attraverso l'intervento minimo necessario (in relazione alla complessità dei requisiti richiesti ad ogni architettura: costruttivi, funzionali, narrativi, eccetera). È radicata infatti, all'interno di questo approccio, l'idea di sfruttare al massimo delle sue potenzialità la risorsa a disposizione, e questo può avvenire solo considerandola come un vincolo rispetto alle infinite possibilità che il progetto di architettura possiede oggi (requisito che vede

l'uomo odierno in una posizione radicalmente diversa rispetto all'uomo antico e che rende indispensabile, per questa ragione, una riflessione attorno ai temi qui proposti). L'obiettivo di mantenere il più possibile inalterata la struttura topografica su cui si interviene riduce di molto le soluzioni possibili rispetto ad un quesito progettuale: questo principio, infatti, istituisce delle regole e impone una misura all'arbitrarietà inventiva, radicando l'ideazione progettuale all'interno di dati empirici imprescindibili che riducono il livello di astrazione della forma architettonica e ne stabiliscono i confini.

L'attività del conformare fa interagire un ordine costruttivo prestabilito, fissato da geometrie astratte, con un ordine che viene dalle cose, che è insito nei luoghi. Ciò comporta la necessità non solo di pre-figurare un assetto spaziale possibile, ma anche di acquisire la figura già espressa, l'assetto fisico preesistente che si evince da una indispensabile indagine topografica attraverso la quale riconoscere, nel palinsesto del territorio, tracce nascoste o segni interrotti⁴.

Si intende che l'architettura topografica – come qui intesa – nulla ha a che vedere con obiettivi di figurale; in alcuni casi, per esempio, puntare alla mimesi (altimetrica in prima istanza) del corpo costruito con il suolo all'intorno può richiedere ingenti trasformazioni topografiche: una puntualizzazione, questa, necessaria all'interno del dibattito architettonico attuale, che molto spesso fa riferimento al termine “topografia” in relazione ad edifici che simulano

⁴ Luigi Coccia, *L'architettura del suolo*, Alinea Editrice, Firenze, 2005, p.35

l'andamento tettonico della superficie terrestre, a costo di una trasformazione radicale della sua morfologia.

È doveroso a tal proposito fare riferimento ad uno dei primi progetti che ha dato avvio a questo tipo di riflessione, aprendo strade di ricerca indubbiamente nuove nell'ambito della pratica architettonica. Mi riferisco al progetto di Peter Eisenman per la Città della Cultura di Galizia, ideata nel 1999 e inaugurata nel 2011 a Santiago de Compostela. L'opera è diventata, negli anni che ci separano dalla chiusura del cantiere, una vera e propria icona dell'architettura contemporanea e il tema che ha sollevato riguarda proprio il rapporto dell'edificio con il suolo e, più in generale, con la dimensione paesaggistica dell'oggetto architettonico. L'intento del progetto era appunto quello di pensare l'edificio come una prosecuzione della linea di terra, che viene alternatamente solcata o corrugata per accogliere le volumetrie interne; ne risulta una topografia totalmente nuova, che è essa stessa edificio.

La nostra proposta per il centro culturale di Santiago quindi rappresenta una risposta tattile a una nuova logica sociale: quella del codice genetico. Le fonti genetiche del nostro progetto sono la conchiglia (simbolo di Santiago) e la pianta del centro storico cittadino. [...] La conchiglia ne esce come una superficie distorta in cui sono presenti allo stesso tempo situazioni piane e situazioni di striatura. Non rappresenta una figura né un territorio, ma un territorio figurato e una figura figurata. [...] Invece che vedere il progetto come una serie di edifici distinti gli edifici del nostro centro sono letteralmente

incisi nel territorio a costituire un'urbanistica figura/figura in cui gli edifici e la topografia si fondono in figure⁵.

La realizzazione del progetto ha richiesto una radicale alterazione della struttura planimetrica e altimetrica originaria, che nulla ha conservato del rilievo che occupava le pendici del Monte Gaiás.

«Il progetto per Santiago prevede uno scavo in una collina, per trarre da ciò che lì è nascosto la possibilità di offrire un'esperienza che la natura in quanto tale non può consentire»⁶: si tratta, come nota Dal Co, di passare «[...] dalla natura ad una nuova configurazione della natura»⁷; scelta che comporta inevitabilmente equilibri ambientali nuovi, di cui risente, non solo l'area circoscritta al sito dell'intervento, ma l'intero territorio indirettamente coinvolto.

Osservando l'edificio dalla grande scala, infatti, risulta compromesso uno degli aspetti più caratterizzanti della geografia di Santiago de Compostela, che, come accade sempre, ha guidato la logica insediativa del tessuto urbano, nonché il consolidarsi, nei secoli, di pratiche rituali (come quella del cammino dei pellegrini, che, proprio in prossimità del nuovo edificio, prevede una delle ultime tappe).

⁵ *Il carattere critico dell'architettura. Peter Eisenman a colloquio con Günther Uhling* in «Domus» 824, marzo 2000

⁶ Peter Eisenman in Francesco Dal Co e Peter Eisenman, *Una conversazione intorno al significato e ai fini della pratica dell'architettura (e qualche ricordo)* in «Casabella» 675, febbraio 2000

⁷ *Ibid.*

L'architettura è collocata tra il Monte Gaiás e la valle fluviale che separa il suddetto monte dal promontorio a nord su cui sorge l'antico borgo di Santiago; prima dell'intervento di Eisenman, il Monte Gaiás rappresentava un punto di vista d'eccezione sulla città antica e gli orizzonti erano liberi sulle torri della cattedrale: un'immagine che è di per sé patrimonio storico per la città; il nuovo edificio si localizza proprio nel mezzo di questa sella⁸.

Il progetto dell'architetto statunitense punta ad indebolire il valore oggettuale dell'organismo architettonico annullando il volume in una serie di pieghe che, sollevandosi sinuosamente dal suolo, ammorbidiscono i punti di attacco a terra dell'edificio. L'espedito formale mira a creare continuità figurale tra corpo costruito e superficie di suolo ad esso esterna.

Tuttavia, dal punto di vista relazionale⁹, l'edificio è pensato come oggetto: nel processo di ideazione della forma, come ribadito dallo stesso architetto, infatti, si fa riferimento alla conchiglia – simbolo della città – e ai tracciati dell'antico borgo – «fondamento genetico del progetto»¹⁰ –, riportati astrattamente sul luogo dell'intervento e deformati fino a raggiungere il disegno planimetrico definitivo. Al di là del richiamo metaforico alla storia della città, quindi, l'architettura non risente delle relazioni sottese alla configurazione topografica

⁸ Sull'argomento si veda Giulia Cervini, *Risorsa e trasformazione: un rapporto di mutua necessità. L'esempio del Parco Santo Domingo de Bonaval a Santiago de Compostela* in Giovanni Rocco Cellini (a cura di), *La domanda di Architettura. Le risposte del progetto. Atti del VI Forum della Società scientifica nazionale del progetto, Roma, 29-30 settembre*, pp. 158-161. L'intervento verte sui temi qui trattati, con un focus sul progetto di Alvaro Siza per il Centro Galego di Arte Contemporanea e il vicino Parco di Santo Domingo de Boneval a Santiago de Compostela (1993).

⁹ Cfr. infra 3.2.1

¹⁰ Peter Eisenman, *Il carattere critico dell'architettura. Peter Eisenman a colloquio con Günther Uhling, op. cit.*

del territorio urbano e ivi si inserisce «per scardinare la configurazione del paesaggio».

In linea con l'idea di architettura topografica fin qui proposta, l'intervento presentava una grande occasione; la particolare localizzazione dell'edificio, infatti, aprirebbe ad una riflessione progettuale che molto ha a che vedere con i principi espressi nelle pagine di questo lavoro: l'osservazione, cioè, dell'ambiente antropico alla grande scala, connessa ad un'idea di topografia che tiene insieme attributi fisici e materici e contenuti di carattere storico e culturale. Mantenere traccia della risorsa non vuol dire, infatti, sottrarre al progetto di architettura la possibilità di rinnovare e di aggiornare il senso della realtà che modifica: vuol dire, piuttosto, inquadrare la nuova architettura all'interno di un processo di lunga durata, di cui il progetto stesso si alimenta e sulla base del quale si orienta. In altre parole, si può (ed è inevitabile che accada) trasformare un paesaggio, senza però necessariamente contraddirne i valori consolidati e trasfigurarne l'immagine: si tratta, in altre parole, di portare avanti un racconto. Su questa incessante mediazione tra mutamento e continuità, sul rapporto dialettico tra risorsa e trasformazione, si gioca il ruolo "difficile"¹¹ dell'architettura; e la costruzione di suolo segna l'inizio di un approccio, il momento emblematico di una modalità progettuale.

¹¹ Cfr. Nicola Emery, *L'architettura difficile: filosofia del costruire*, Marinotti, Milano, 2007 «L'architettura in questo senso è *essenzialmente difficile*: nella stessa opera possono infatti non di rado congiungersi *costruzione e distruzione*; costruzione strutturalmente "perfetta", compiuta in se stessa come un cristallo, e al contempo perfetta incuria e distruzione dello spazio relazionale a partire dall'intorno fino alla biosfera, che resta comunque soltanto una e non rinnovabile». p. 9

5.2 Per la costruzione di un progetto di suolo

Sulla base della definizione di architettura topografica tracciata nel paragrafo precedente, si elencheranno gli aspetti del progetto che concorrono, più di altri, alla sua costruzione. È superfluo, in questa sede, ribadire che un progetto di architettura si compone di una ricchissima varietà di componenti, tutte necessarie alla sua messa in opera. Tuttavia, riteniamo essenziali alcune di queste, in relazione ai quesiti che il tema di cui ci stiamo occupando pone al progetto di architettura. Si tratta, non tanto di classificare le modalità d'intervento sul suolo (che sono infinite come è infinita la gamma delle possibili configurazioni geomorfologiche che il territorio offre), quanto di stabilire quali elementi della realtà data coinvolgere all'interno dell'iter progettuale, e che tipo di quesito rivolgere ad essi, con l'obiettivo di restringere progressivamente il campo delle possibili soluzioni.

Risulterà evidente, in tal senso, quanto la fase di lettura dello spazio geografico coinvolto sia fondante: è stato necessario nelle pagine precedenti chiarire l'oggetto e le modalità di osservazione della realtà sensibile, al fine di abbozzare una traiettoria che possa condurre, in maniera sistematica, al progetto; ci si concentra, vale a dire, sulla qualità delle domande a monte delle soluzioni; domande che risiedono evidentemente nell'elaborazione dei dati contenuti nella risorsa ambientale, nelle possibilità che offre e nei vincoli che essa impone rispetto agli obiettivi del progetto come fin qui inteso.

Quando si parla di architettura del suolo, si fa necessario riferimento alla corrispondenza tra la forma costruita e l'azione di modellamento del terreno propedeutica al suo raggiungimento: essendo in tal caso la questione della forma legata, non a principi di natura astratta, ma all'impatto che essa produce sulla cosa fisica, infatti, la manifestazione formale di un'architettura è da intendersi come risultato di una modificazione impartita sullo spessore del suolo.

Attraverso gli esempi della storia antica e recente è possibile riscoprire il rapporto che si stabilisce tra il principio costruttivo, contenuto in una azione, e le possibili manifestazioni della forma [...]

La capacità di ricondurre un'opera di architettura ad un ordine logico di scelte operate nella definizione e costruzione della forma è propria della *analiticità*, mezzo della conoscenza ma anche principio costitutivo dell'architettura¹².

Questo tipo di approccio punta, cioè, a definire un'azione di modellamento del terreno in relazione alla sua capacità di produrre effetti, di generare forme; capacità che ogni azione elementare possiede in virtù dell'ordine costruttivo ad essa sotteso. È nostra intenzione, nell'ambito di questo lavoro, non solo liberare la forma dall'esclusività del suo portato astratto, ma radicare la stessa azione, da cui la forma discende, all'interno di un processo analitico che possa condurre alla scelta di procedere nella direzione di un'azione sul suolo o di un'altra. Vale a dire: perché si decide di optare per uno scavo o per un riempimento, per un'architettura ipogea o per una piattaforma? Questa domanda si fa tanto più

¹² Luigi Coccia, *L'architettura del suolo*, op. cit. p. 37

necessaria se si considera il fatto che quasi sempre la realizzazione di un manufatto architettonico ha bisogno di azioni multiple sul suolo, di interventi ibridi, i cui effetti contribuiscono, nel loro insieme, al raggiungimento di una finalità progettuale stabilita a monte, in ragione, come più volte ribadito, di una serie di valutazioni scaturite dall'osservazione del sito sottoposto a trasformazione.

Per fare riferimento ad una delle costruzioni di suolo più elementari, si pensi alla regolarizzazione di un pendio ottenuta attraverso la forma del terrazzamento: supponendo di voler raggiungere una serie di piani omogenei (con superfici tutte uguali e separati da scarti altimetrici regolari), sarà necessario agire, tanto con opere di scavo, quanto con riempimenti; sarà opportuno tanto sottrarre, quanto costruire. Ad entrambe le opere di trasformazione sulle condizioni di suolo preesistenti, farà seguito la costruzione di strutture architettoniche di contenimento che possono essere lineari (un muro di sostruzione) o puntuali (una sequenza di contrafforti), con effetti formali, per altro, profondamente diversi. Alle azioni di modellamento sul suolo (scavi e riporti) corrispondono cioè azioni architettoniche (il contenimento) che preannunciano una forma, pur non esaurendola.

Tenuto conto di queste considerazioni, si intende ridefinire lo spazio per una "metodologia" del progetto di suolo, riportandolo al momento che precede il disegno architettonico in sé, che precede dunque la strutturazione di una forma e con essa l'azione necessaria al suo ottenimento; risalire alla domanda dalla quale discendono pratiche di alterazione topografica è quindi l'obiettivo. Questo tipo di approccio, piuttosto che proporre classificazioni, stabilisce principi: è chiaro infatti che il quesito che il progetto si pone apre ad un

ventaglio di soluzioni possibili, non ad una soltanto; mentre è nostro interesse sostenere che, tanto la forma è vincolata (per quanto in maniera non univoca) alle finalità preposte, quanto queste finalità risultano vincolate alla domanda che le definisce. In altre parole, per questa via, si restringe il campo delle possibilità della forma, restringendo quello dei risultati auspicabili in relazione all'impatto sulla realtà data e all'assimilazione dei suoi "contenuti topografici". Nella prospettiva proposta, cioè, pur essendo ribadito il rapporto di necessità che lega risorsa e trasformazione, esso muove fuori dal vincolo deterministico: se da un lato si ancora la risposta progettuale alla domanda che la precede – in termini di elaborazione dei dati contenuti nel patrimonio paesistico in oggetto –, dall'altra si libera l'azione creativa all'interno della gamma di possibilità che ogni vincolo ambientale schiude¹³. Ne deriva, in termini metodologici, la necessità di proporre lo studio di un'opera (e di un autore), radicata all'interno di un quesito progettuale specifico e in un preciso contesto ambientale, perché possa essere indagato, a titolo esemplificativo, il campo di applicazione di tale prospettiva.

Nell'itinerario fin qui tracciato, inoltre, il fenomeno architettonico risulta affrancato da una visione oggettuale, non solo perché si fa corrispondere una forma ad un'azione di modellamento del terreno, ma perché cerca al di fuori dell'oggetto le ragioni del suo definirsi come azione e forma. Il processo di lettura del territorio propedeutico all'atto progettuale (definito nei capitoli

¹³ Cfr. Cristina Grasseni, Francesco Ronzon, *Introduzione* in Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, *op.cit.*

«[...] vincolo e possibilità sono legati in un rapporto reciprocamente "costruttivo e vicariante" (Ceruti 1986, pp. 18-19). Questi non trovano dunque nel vincolo solo un limite esteriore ma l'opportunità, le condizioni della loro possibilità». p.10

precedenti con l'espressione *lente topografica*) individua, infatti, nella grande scala e nell'indagine del paesaggio storico i due principi fondanti: l'oggetto di nuova costruzione viene così concepito, in una prospettiva sistemica, scavalcando i confini della ristretta scala architettonica e del tempo in cui si colloca.

5.2.1 *I temi del progetto*

Come anticipato nelle prime righe di questo paragrafo, dunque, il progetto di suolo si articola (in linea con i principi contenuti nel concetto di *lente topografica*) attorno ad una serie di temi progettuali, di cui l'oggetto architettonico si fa contenitore sintetico e attraverso cui si costituisce come veicolo di significati topografici. I temi elencati di seguito vengono isolati, pur essendo intesi come anelli di un processo in cui l'uno dipende necessariamente dall'altro e la cui sintesi è rappresentata, appunto, dall'unità del disegno architettonico. I temi proposti vanno inoltre considerati nella duplice accezione di elementi di nuova concezione o di caratteristiche preesistenti, sulla base delle quali l'intervento si orienta e si qualifica; la scala dell'oggetto di nuova costruzione è, in tal senso, irrilevante: per fare solo un esempio, il tema della strada è presente tanto nel caso in cui essa debba essere disegnata ex novo, all'interno di una pianificazione di media e grande scala, quanto nel caso in cui ad essere progettato è solo un edificio che sorga su un'infrastruttura data.

1. La strada: la realtà geografica dello spazio costruito

La strada è il luogo dell'esperienza diretta del territorio da parte del soggetto che la percorre; il suo andamento descrive la morfologia del suolo su cui poggia il tracciato e riserva allo sguardo il mondo che esclude. Costituisce l'elemento di connessione tra le parti che compongono il complesso paesaggistico (naturale e antropico), definendo le mete visuali e le modalità con cui ad esse, progressivamente, ci si avvicina. In termini progettuali disegnare una strada vuol dire, quindi, orientare lo sguardo e stabilire un ordine del movimento, distinguere i luoghi del percorrere e quelli dello stare, quelli del procedere lento o veloce; vuol dire stabilire direzioni e ordinare la sequenza degli episodi puntuali che su di essa si distribuiscono. Si tratta, in altre parole, di "progettare un'esperienza", di operare, cioè, una selezione delle immagini narrative, capaci di condensare il racconto di un luogo, sulla base di un'interpretazione sintetica delle sue qualità ambientali. Per questa ragione la strada è in grado di racchiudere la dimensione geografica dello spazio costruito: perché è l'elemento che costruisce ed evoca relazioni, tenendo insieme, in un unico segno, l'eterogeneità che compone l'immagine paesaggistica.

2. Suolo e logica insediativa

Se il disegno delle strade costituisce il sistema che connette una serie di episodi puntuali, per logica insediativa intendiamo il principio che permette di individuare i luoghi più adatti alla localizzazione degli oggetti costruiti. Nell'ambito del progetto topografico, questo vuol dire studiare il disegno in grado di interagire con la morfologia del suolo su cui si radica, in grado cioè di

enfaticamente le qualità. Anche in questo caso, come nel precedente, il tema è apprezzabile alla grande scala: il sistema orografico su cui insiste un'architettura va valutato al di fuori dei confini ristretti del sedime dell'edificio. Per descrivere una valle, ad esempio, è necessario potersi estendere fino agli orizzonti che ne definiscono i bordi (i rilievi montuosi all'intorno, per esempio), permettendo di riconoscerla, in termini percettivi, come valle. Nella valutazione delle scelte progettuali, questo si traduce nel prevedere gli effetti che l'inserimento di una nuova architettura può produrre nella visione d'insieme del territorio su cui insiste: lo studio delle visuali da lontano sull'oggetto di nuova costruzione, e quelle che la nuova architettura produce sul paesaggio al di fuori, è passaggio necessario nella costruzione di un racconto topografico. In tal senso, appare evidente che il principio insediativo, non solo orienta la "scelta locazionale" dell'oggetto di nuova costruzione, ma risulta determinante anche nella definizione della sua struttura formale. Riconoscendo nell'esperienza percettiva un momento fondante nella comprensione del territorio, l'oggetto architettonico si offre come dispositivo capace di guidare tale esperienza. Nel principio insediativo si condensa l'idea del sistema unitario che suolo e architettura costituiscono all'interno dell'immagine complessiva (e dei significati in essa racchiusi) del palinsesto ambientale.

3. La materia vegetale nella struttura dello spazio aperto

La materia vegetale è da considerarsi elemento caratterizzante della natura dei suoli, tanto quanto la sua composizione geologica e la sua morfologia. Essendo di origine naturale, seppur alterabile dall'intervento umano, il complesso floristico di un ambiente (naturale o antropizzato quindi) è infatti fortemente legato alle caratteristiche dei suoli e in particolare al loro potenziale idrico: la suddivisione in piante xerofile, mesofile e igrofile corrisponde al fabbisogno idrico degli organismi viventi (da quelli adatti ad ambienti siccitosi a quelli che necessitano di un microclima umido). Nella descrizione e nell'immagine complessiva di un ambiente, questo comporta differenze notevoli: per fare solo un esempio, le piante che crescono su terreni asciutti e in un'atmosfera secca hanno in genere un portamento arbustivo – poiché il ridotto sviluppo in altezza aumenta l'efficienza delle radici nella nutrizione idrica; ne è un esempio classico la macchia mediterranea –. Il portamento arboreo e le formazioni boschive, per opposto, sono maggiormente diffusi in ambienti piovosi e suoli umidi.

L'insieme delle qualità che caratterizza la materia vegetale risulta dunque determinante nella definizione del carattere spaziale di un luogo: nella struttura di uno spazio aperto, infatti, è proprio la vegetazione a produrre gran parte delle variazioni sul campo visivo ed è in tal senso che essa può essere assimilata all'elemento architettonico e dunque pensata, quando necessario, in relazione ad esso. Arbusti bassi e tappeti erbacei definiscono superfici continue e omogenee; alberature disposte a filari possono marcare percorrenze, indicare direzioni e suggerire orientamenti, mentre, se avvicinate a macchia, generano spazi ombrosi e protetti, adatti il più delle volte ai luoghi di sosta.

Nella progettazione di uno spazio aperto, quindi, la componente vegetale contribuisce notevolmente alla descrizione topografica di un luogo e costituisce sovente il legante tra ambiente di nuova costruzione e contesto esteso.

4. L'attacco a terra dell'edificio

Nel modo in cui l'edificio aderisce al suolo, il progetto topografico incontra la scala architettonica. Tuttavia, come più volte ribadito, riteniamo che anche la scelta progettuale relativa all'attacco a terra di un edificio debba scaturire da osservazioni ad una scala ampia, che vada oltre i confini stabiliti dall'ingombro dell'oggetto costruito. Resta il fatto che, nell'attacco a terra, la forma architettonica si confronta in maniera ravvicinata con le condizioni di suolo antecedenti alla sua realizzazione e con esse stabilisce un rapporto di inevitabile conflitto: la conformazione del suolo, infatti, rappresenta il principale ostacolo all'edificazione, l'elemento che costringe il modello, la forma architettonica astratta, ad essere flessibile, a subire modificazioni importanti, perché il suo impianto si renda possibile. Per questa ragione, la modalità con cui l'edificio poggia a terra riesce a condensare un approccio progettuale, di respiro più ampio, che ha a che fare con il rapporto tra nuova edificazione e preesistenza: accettare l'ostacolo imposto dal vincolo topografico vuol dire, infatti, prescindere dall'idea di una sua radicale alterazione, volta al raggiungimento di una condizione neutra rispetto alla fondazione dell'edificio. Attorno a questo tipo di osservazione abbiamo, nelle pagine precedenti, vincolato il concetto di

architettura topografica all'interno del principio di economia che regola il rapporto tra risorsa e trasformazione. Risiede in questa idea del conflitto tra il tempo che precede e quello che consegue all'edificazione, l'elevata carica simbolica dell'appoggio a terra. Che l'edificio sia scollato dal suolo o che ad esso aderisca, l'attacco a terra costituisce il punto di mediazione tra spazio aperto e spazio protetto (in molti casi tra spazio pubblico e privato) e il momento di transizione tra suolo e fronti o, nel caso di architetture ipogee, tra suolo e sottosuolo. Va da sé che, se all'architettura viene riconosciuto il primario compito di trovare relazioni con il mondo esterno e con il tempo che l'ha preceduta, l'attacco a terra racchiude buona parte del carattere di un'architettura.

I temi fin qui elencati sono stati introdotti in termini generali, con lo scopo di chiarirne la necessità rispetto al tema del rapporto tra architettura e racconto topografico. Su questi temi, materia del progetto di suolo, si tornerà nelle pagine successive e saranno approfonditi attraverso il riferimento ad un caso specifico poiché costituiscono la struttura concettuale che permette di risalire al processo progettuale preliminare alla definizione dell'opera costruita.



Le pendici del tumulo vichingo, Cimitero Östra kyrkogården, Malmö.
Foto: Arkitektur och designcentrum

6 Sigurd Lewerentz: Il cimitero est di Malmö

6.1 *La questione topografica nell'occhio di un moderno*

L'avvento delle istanze caldegiate dal Movimento Moderno costituisce senz'altro il primo momento in cui la cultura architettonica ha pensato, e formulato sottoforma di principi teorici e programmatici, l'architettura come fenomeno autonomo dalle ragioni della sua appartenenza ad un contesto locale, prime su tutte le ragioni topografiche. Ma, se da un lato, è innegabile che la cultura architettonica tra le due guerre (1918-1939) si sia concentrata sui rapporti che intercorrono tra forma, funzione e stile di un'epoca travolta dall'innovazione tecnologica, dall'altro è anche vero che è stata la storiografia successiva ad appiattare il racconto dell'architettura moderna attorno a questioni meramente stilistiche. Vale a dire che l'urgenza di individuare un comune denominatore tra architetture coeve e similmente caratterizzate da istanze progressiste, ha inevitabilmente sbilanciato l'attenzione su caratteristiche di sintassi e di linguaggio. Tuttavia, la produzione architettonica di quel periodo, a fronte di uno *Stile Internazionale* virtualmente omogeneo, appare decisamente più complessa e variegata, proprio in virtù, il più delle

volte, di contesti fisici e culturali profondamente differenti. Lo ha lucidamente chiarito Kenneth Frampton nel volume *L'altro Movimento Moderno*¹, che raccoglie una serie di lezioni (tenute dallo stesso autore tra il 1998 e il 2001 presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio) dedicate ad opere e autori, ritenuti da Frampton emblematici di una linea del moderno meno ortodossa rispetto ai paradigmi dell'architettura d'avanguardia (almeno di quelli più ampiamente diffusi e tramandati). Come lo stesso autore ripercorre nelle pagine di introduzione al volume, il concetto di una modernità "altra" ha una lunga storia, seppur riconducibile a poche ed episodiche occasioni: dalla prima, del 1951, nell'ambito del convegno *Darmstädter Gespräch* dal titolo *L'uomo e lo Spazio* (in cui, tra gli altri relatori, Martin Heidegger presentò, come critica al determinismo della tecnica, il noto intervento *Costruire, Abitare, pensare*), fino ad arrivare alla più recente, quella del saggio *The Other Tradition of Modern Architecture* (1995), a firma di Colin St. John Wilson, in cui l'autore, convergendo sulla "posizione umanista" di Alvar Aalto, descrive i tratti di una modernità alternativa, in linea con la tendenza organicista, annunciata nel 1951 da Scharoun. Kenneth Frampton si inserisce quindi all'interno di un dibattito già avviato, recuperando, all'interno del vasto panorama dell'architettura moderna, alcune figure definite dall'autore come "marginali":

Tale marginalità è quindi intesa come positiva, in virtù del fatto che ciascuna opera è declinata in un linguaggio locale e risponde alla topografia del sito,

.....
¹ Kenneth Frampton (a cura di Ludovica Molo), *L'altro Movimento Moderno*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2016

testimoniando gli aspetti creativi dell'espressione regionale senza fare ricorso alla nozione di vernacolo.²

Tra i diciotto autori protagonisti del volume in questione è presente anche Sigurd Lewerentz con un approfondimento sul progetto dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, realizzato, tra il 1928 e il 1932, a Stoccolma.

Il nome dell'architetto svedese torna, più di recente, accanto a quelli di Pikionis e Van der Laan, anche nelle *Otras Vias*³ di Linazasoro del 2010, che richiama, ancora una volta, la necessità di un "altro sguardo" sui temi e le espressioni del movimento moderno, proponendolo attraverso l'opera di figure che, a fronte di un'adesione più o meno esplicita alle avanguardie, ne hanno elaborato i valori, al di là del dogma di un generico astrattismo o di un funzionalismo meccanicista.

Come accennato fin qui, la storiografia che si è occupata di questo tema (a cui continueremo a riferirci con l'espressione sintetica di *altra modernità*), lo ha fatto sempre ricorrendo alla singolarità di alcune figure (persino all'episodicità di alcune opere), elette a dimostrare una certa compatibilità tra il linguaggio moderno (inteso principalmente come derivazione delle tecniche costruttive d'avanguardia) e l'adesione ad uno spirito tradizionale che deriva invece dalla necessità di proporre un'architettura in grado di adattarsi alle specificità di un contesto ambientale precostituito.

² *Ivi*, p. 9

³ José Ignacio Linazasoro, *Otras Vias. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*, Nobuko, Buenos Aires, 2010

Parallelamente, attorno allo stesso tema, già a partire dall'immediato dopoguerra, si cominciò a parlare di "Nuovo Empirismo", riferendosi questa volta, non a singole figure fuori dal coro, bensì ad una più generale tendenza architettonica riscontrabile nel panorama scandinavo. Come riportato da Stefano Ray nel suo libro dedicato all'architettura moderna scandinava⁴, lo studioso inglese Eric De Maré, con uno scritto del 1948 pubblicato sulla rivista *Architectural Review*, tratteggiava i caratteri salienti della cultura architettonica nei paesi scandinavi:

[...] gli architetti tentano di formulare una nuova poetica che vitalizzi la loro ispirazione e permetta di sfuggire a quella sterilità cui porta automaticamente un'aderenza troppo dottrinarica e puritana al funzionalismo...Quali sono le caratteristiche di questo cosiddetto Nuovo Empirismo? In generale, si tratta di una reazione contro posizioni troppo rigidamente formalistiche. L'entusiasmo per gli esperimenti strutturalistici è superato e v'è un ritorno al buon senso comune. Vi è la coscienza che gli edifici sono fatti per servire gli esseri umani più che aderire alla fredda logica di una teoria. La parola *spontanietet*, così frequente sulle labbra dei giovani architetti svedesi, dà forse la chiave di questa nuova tendenza...il pendolo architettonico si muove ora verso il lato empirico. [...] Gli edifici sposano il terreno e il paesaggio, e la sistemazione delle piante fa parte integrante della composizione⁵.

Il tema del legame tra suolo e architettura, o più in generale del sodalizio tra architettura e paesaggio, tra composizione degli oggetti costruiti e materia

⁴ Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Cappelli, Bologna, 1965

⁵ *Ivi*, pp. 7-8

vegetale, tra edificio e spazio aperto, sembra quindi essere il tratto prominente del cosiddetto “empirismo nordico”. Come è implicito nelle parole di De Maré, il ritorno al suolo è cioè qualità intrinseca di una cultura della costruzione che prende le distanze dalla «fredda logica di una teoria», tesa ad unificare il linguaggio dell’architettura dentro il dogma dell’astrazione; così come è intrinseco, nella rinuncia ad un’architettura di “avanguardia”, un «ritorno al buon senso comune», che non può che riallacciare un dialogo con la storia.

Analizzando lo sviluppo dell’architettura moderna in Scandinavia, un fatto appare significativo, sino ad assumere il valore di ipotesi interpretativa, per intenderne lo svolgimento: l’assenza, agli inizi, nel piano dei contenuti, di una rottura violenta con il passato, così che si può parlare, più esattamente, di evoluzione invece che di rivoluzione. La cultura architettonica contemporanea sembra il portato di una situazione storica e culturale tale da postulare la vicenda del movimento moderno, quale si è verificata, al contrario che in altri paesi, lungo l’arco di una successione di eventi innestati l’uno sull’altro, anche attraverso duri contrasti, ma senza giungere a determinare fratture decisive⁶.

Con il termine di “empirismo”, si intendeva dunque distinguere la cultura architettonica scandinava da una modernità caratterizzata, per opposto, da premesse teoriche cariche di idealismo e di spirito avveniristico. La distanza si misurava, in prima istanza, attorno ai principi di atopia e astoricità professati dalle avanguardie: quasi a dire che il contatto con il dato empirico passa necessariamente attraverso un confronto con l’ambiente fisico e con la storia che ne ha consolidato le forme. In altre parole, potremmo dire che, sin dal

.....
⁶ *Ivi*, pp. 14-15

momento ideativo, l'approccio empirista fa della risorsa il presupposto essenziale della trasformazione, che, sulla qualità della risorsa, misura la propria fondatezza e le proprie possibilità.

Il ritorno al suolo (riconosciuto da molta critica come uno dei tratti caratterizzanti dell'architettura moderna scandinava) va inteso, quindi, all'interno di questo orizzonte: la risorsa essenziale della materia costruita risiede nel luogo della sua fondazione e il potenziale significante della sua modificazione si esprime nell'elaborazione di questo vincolo.

Ed è attorno al concetto di "vincolo" che potremmo misurare lo scarto tra una "modernità astratta" e una "modernità empirica". In effetti, l'architettura moderna stessa si nutre del confronto con la dimensione paesaggistica, ma lo fa assumendo l'edificio nella sua autonoma ed essenziale monumentalità, affermata nell'orizzonte esteso di un paesaggio che fa da sfondo.

Despite such broad efforts to bridge the disciplinary divide, certain landscape architects continue to perpetuate the myth, promulgated by Hitchcock and Philip Johnson in the exhibition *Modern Architecture*, held at New York's Museum of Modern Art in 1932, of the untouched landscape as the most appropriate background for modern architecture⁷.

⁷ Caroline Constant, *The modern architectural Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, p. 7. Di seguito una mia traduzione: «Nonostante gli enormi sforzi fatti per colmare il divario disciplinare, alcuni architetti paesaggisti continuano a perpetuare il mito, promosso da Hitchcock e Philip Johnson nella mostra *Modern Architecture*, tenutasi al *Museum of Modern Art* di New York nel 1932, del paesaggio incontaminato come sfondo più appropriato per l'architettura moderna».

L'idea di un paesaggio incontaminato, come scena immobile sulla quale gravano architetture indifferenti, restituisce il portato astratto (atopico e atemporale) di molta architettura moderna: l'edificio è, in sostanza «un *objet d'art* for which the site is merely a subservient setting» (un *objet d'art* per cui il luogo è solo una scenografia ad esso subordinata)⁸; e, dunque, la strada aperta dalle nuove tecniche architettoniche e urbanistiche si pone come soluzione trasversale, in grado di risolvere ogni contraddizione posta dalla specificità dei contesti.

[...] la tecnica può elaborare ed offrire, inevitabilmente e ovviamente, non più che risposte e soluzioni di tipo tecnico, nel momento stesso in cui elimina e anzi contesta ogni confronto con il passato, con la storia e, di conseguenza, con il paesaggio se non inteso (e si consideri avanti tutti Wright) come natura primigenia e intatta da ogni manipolazione artificiale: referente che si concede nella condizione immobile e perenne di polo unitario in cui si assommano e fondono quelli dell'origine e del fine d'ogni esperienza possibile⁹.

Nella visione generale di un paesaggio a cui è affidato un ruolo passivo e immutabile, al limite del pittoresco (visione che risente evidentemente dell'eco del neoclassicismo ottocentesco), il suolo è una superficie intangibile e muta, reliquia di un tempo passato che fa da spettatore.

.....
⁸ Garrett Eckbo, *On Building: Mystery and Realities of the Site* in Richard Neutra, «Landscape Architecture 42», n.1 (ottobre 1951), pp. 41-42 (traduzione mia).

⁹ Lionello Puppi, *Il "Cimitero nel bosco" di Stoccolma e il Movimento Moderno* in Domenico Luciani e Luigi Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, Treviso, 1998, p. 254

Quello che ci interesserà dimostrare, attraverso l'opera di uno degli autori dell'*altra modernità*¹⁰, non è quindi la presenza di un tema (quello del rapporto tra paesaggio e architettura, che, come detto fin qui, è presente in tutta l'architettura moderna): il focus verterà, piuttosto, sulla qualità di un approccio al tema, indagato a partire dal progetto di suolo; suolo che entra in gioco in maniera determinante nella strutturazione della forma architettonica.

In altre parole, l'obiettivo di qui in poi sarà quello di sottolineare i termini che fanno di questa prospettiva sul paesaggio (e sulla sua architettura) una vera e propria poetica dello sguardo topografico, individuandone i principi e le modalità all'interno di un quesito progettuale.

È evidente come questo obiettivo richieda l'avvicinamento ad un'opera, attraverso la quale tentare di risalire al pensiero progettuale che ne ha guidato la realizzazione: un itinerario che, a partire dall'osservazione di una realtà data, ha condotto alla messa in forma di un complesso costruito che ne condensa il senso e ne rivela l'appartenenza. Nello studio di un progetto, ci si pone, cioè, l'obiettivo di ricostruire una domanda: quella che, riconoscendo nel suolo il valore di "dato originario", possa rappresentare l'*incipit* per una poetica della trasformazione in grado di interpretarne le tracce.

Più nello specifico, l'incontro con un autore dell'*altra modernità* permetterà di indagare il tema in questione, attraverso una significativa ibridazione di contenuti: il ritorno ad un'architettura, radicata nei luoghi e nel tempo, non impedisce l'aspirazione ad una forma elementare, astratta nell'accezione in cui

.....
¹⁰ L'adesione di Lewerentz all'architettura moderna si dimostra, in maniera inequivocabile, con la sua partecipazione attiva all'Esposizione di Stoccolma del 1930.

costruisce con il contesto naturale (o, più in generale, precostituito) un rapporto di manifesta alterità. Il processo è dunque inverso rispetto a quello proposto dai dettami più ortodossi promossi dalle avanguardie: l'astrazione della forma architettonica non è il presupposto estetico, non è l'obiettivo di un'operazione intellettuale e teorica, ma è invece il risultato logico di un'aderenza al dato empirico che conduce alla forma necessaria, priva di eccessi espressivi e di libere connotazioni linguistiche. L'architettura così concepita produce un risultato sull'ambiente che è tutt'altro che mimetico: non stabilisce con esso analogie di forma, non intende l'adattamento in termini di imitazione, ma ne riconosce le logiche all'interno di un rapporto dialettico tra risorsa e trasformazione. La peculiarità dell'itinerario intrapreso da Lewerentz, nella "declinazione empirica" della poetica moderna, costituisce, dunque, una delle ragioni che spiega la scelta del caso studio: uno sguardo che, nell'equilibrio costante tra *empatia* e *astrazione*¹¹, tra aderenza alle forme ambientali e richiamo alle istanze culturali di un'epoca, costituisce ancora oggi una lezione feconda per lo sviluppo del progetto contemporaneo.

¹¹ Cfr. Wilhelm Worringer, *Astrazione e Empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino, 1975

6.2 *La concezione del suolo nel luogo di sepoltura*

Come fin qui si è detto, l'intreccio tra la cultura architettonica scandinava e il Movimento Moderno avviene su presupposti tutt'altro che dogmatici: l'adesione, per altro convinta, ai canoni del funzionalismo e del razionalismo, non crea intralci al riconoscimento di una continuità indissolubile con un patrimonio paesistico (materiale e culturale), che piuttosto orienta e costituisce l'avvio di ogni istanza innovatrice.

A tal proposito le parole di Gunnar Asplund, in una lettera del 4 agosto 1937 indirizzata al fotografo Frank Yerbury, possono risultare particolarmente eloquenti: «Have you lost your interest for our architecture? I think you lost it when it was becoming modern – but no danger, we are still very romantic» (Avete perso l'interesse per la nostra architettura? Personalmente credo l'abbiate perso, quando è diventata moderna – ma, nessun pericolo, noi siamo ancora molto romantici)¹².

L'essere moderno, sembra suggerire Asplund, è conciliabile persino con l'essere “romantico”, vale a dire con un modo – arcaico – di sentire e di vivere l'odierno, che nulla ha a che fare con l'idea di un sistema chiuso di regole logiche atte a indagare la realtà. Se il funzionalismo mette a disposizione gli strumenti operativi per rispondere alle esigenze di una società in continuo mutamento, le forme che esso assume non possono che assorbire l'impronta di una sedimentazione di lunga durata. Il funzionalismo, cioè, lascia aperte molteplici possibilità in termini di espressione formale e nulla ha a che fare con

¹² L'estratto della lettera è riportato nel testo di Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61*, Byggförlaget, Stockolm, 1994, p. 97

lo ‘stile’; lo sostiene fermamente l’architetto finlandese Erik Bryggman in uno scritto del 1928, apparso quindi nel pieno della diffusione della ‘nuova architettura’:

Functionalism is by no means new, nor is it in direct conflict with earlier conception of architecture...Functionalism is not a new style introduced by a few architects. It is a conception that has gradually evolved from the requirements brought on by the changing material, social and intellectual structures of our time. The core of trend can be found in the honest striving to accept the modern age and to approach its varied tasks in a serious and humble manner. It is a social oriented movement with wide aims.¹³

La possibilità – diremmo anzi la necessità – di conciliare la risposta funzionale a problemi di carattere sociale e tecnico con l’obiettivo di reificare i contenuti valoriali di un sistema ambientale complesso, trova nell’architettura funeraria un’espressione paradigmatica. Progettare un cimitero vuol dire, infatti, confrontarsi, da un lato, con istanze funzionali severe (quelle dettate dalla pratica di sepoltura dei corpi) e dall’altro con il difficile obiettivo di dar forma al luogo della commemorazione collettiva, di conferire un’immagine reale alla dimensione dell’immateriale.

.....
¹³ *Ivi*, p. 98. Di seguito una mia traduzione: «Il funzionalismo non è affatto nuovo, né è in diretto contrasto con la precedente concezione dell’architettura...Il funzionalismo non è un nuovo stile introdotto da pochi architetti. È una concezione che si è gradualmente progredita di pari passo con le esigenze imposte dalle mutevoli strutture materiali, sociali e intellettuali del nostro tempo. Il nocciolo della tendenza si trova nell’onesto sforzo di accettare l’età moderna e di affrontarne i vari compiti in modo serio e onesto. Si tratta di un movimento di orientamento sociale con ampi obiettivi.

L'occasione di ripensare, in questi termini, l'architettura funeraria si apre in Svezia già nel 1783, anno in cui Gustavo III vieta, per ragioni anzitutto igieniche, la sepoltura negli spazi pertinenti alle chiese, promuovendo la realizzazione di ampi cimiteri municipali esterni alla città (anticipando i decreti napoleonici del 1804, con le successive estensioni, tra cui quella del 1806 per l'Italia)¹⁴. L'iniziativa rese necessaria una riflessione attorno alla forma e al carattere del luogo di sepoltura, tenuto conto, da un lato, della nuova ubicazione suburbana, dall'altro, della nuova connotazione laica del cimitero, che, come detto, dai luoghi ecclesiastici passa ad occupare terreni di proprietà dello Stato. L'introduzione delle nuove norme produsse, dunque, effetti determinanti sulla concezione della città dei morti: la scelta di allontanare i campi di sepoltura dai recinti degli edifici di culto urbani, per dedicare ad essi porzioni informi di terra lontana dalla città, pose importanti interrogativi rispetto a quale dovesse essere il carattere proprio del luogo di sepoltura. In particolare, si rese necessaria una definizione dell'ambiente dedicato al culto funerario, perché esso fosse distinguibile da un generico parco metropolitano: l'ubicazione su terreni liberi e dai confini incerti (poiché non contenuti nella trama della struttura urbana), infatti, non poteva che richiamare quel modello, a sua volta proveniente dalla forma del giardino privato esteso alla scala civica. La riflessione si presentava tanto più necessaria all'interno di una cultura, quella scandinava, in cui non esiste la contrapposizione netta tra città e natura non urbanizzata e in cui il contatto dell'uomo con la natura è nota costante¹⁵.

¹⁴ Cfr. Caroline Constant, *Toward a Spiritual Landscape. The Woodland Cemetery and Swedish Burial Reform* in Id., *The modern Architectural Landscape*, op. cit.

¹⁵ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri scandinavi: un percorso attraverso l'esperienza del XX secolo*, in Domenico Luciani e Luigi Latini (a cura di), op. cit.

D'altro canto, al conferimento di un carattere chiaro del luogo funerario non poteva più bastare il ricorso all'iconologia religiosa, dovendo concepire, ormai, il cimitero, all'interno di una visione laica della morte; l'attenuarsi della componente religiosa, nella concezione del luogo di sepoltura, sposta la questione del rituale, dalla traduzione di una dottrina, all'evocazione di una dimensione immanente della spiritualità, relativa all'elaborazione del lutto e alla consacrazione del ricordo.

A tal proposito, il pensiero espresso da Ingrid Lilienberg (più volte citata negli scritti della Constant) in occasione del concorso per il cimitero sud di Stoccolma (vinto, nel 1915, da Asplund e Lewerentz) furono determinanti nella concezione delle successive architetture funerarie, e ne tenne certamente conto Lewerentz quando ebbe l'occasione di realizzare il cimitero est di Malmö:

First and foremost, from beginning to end it should have an entirely specific cemetery atmosphere [*stämning*], which only man's molding and forming hand can provide. Further, the orientation must be clear. The cemetery's size and form must be perceptible in the planning. Its scale and atmosphere [*stämning*] should fulfill the destiny of an urban population¹⁶.

L'assenza – nei siti suburbani – dell'edificio ecclesiastico – che aveva storicamente identificato il luogo di sepoltura –, unita alla progressiva

.....
¹⁶ Caroline Constant, *Toward a Spiritual Landscape...*, *op. cit.*, p. 87. Di seguito una mia traduzione: «In primo luogo esso dovrebbe, dall'inizio alla fine, avere un'atmosfera cimiteriale molto specifica [*stämning*], a cui può provvedere solo la mano dell'uomo che modella e costruisce. Inoltre, l'orientamento deve essere chiaro. Il progetto deve mostrare in maniera nitida le dimensioni e la forma del cimitero. La sua scala e l'atmosfera [*stämning*] dovrebbero soddisfare il destino di una popolazione urbana».

laicizzazione del rito funerario, poneva, dunque, il paesaggio come principale elemento in gioco nella definizione dello spazio cimiteriale.

Si trattava (o, almeno, questa fu la sfida intrapresa da architetti come Asplund e Lewerentz) di dare forma alla ritualità attraverso la costruzione di un paesaggio, da esperire direttamente, costituito, in primo luogo, dalle sue componenti naturali (specifiche di ogni sito identificato per la costruzione del nuovo cimitero). E se il contatto con il paesaggio avviene primariamente nell'esperienza del suo attraversamento, il rito si dispiega nel succedersi di condizioni spaziali che il paesaggio è in grado di conformare.

In quest'ottica il suolo è senza dubbio un elemento di primaria importanza nella configurazione del complesso sepolcrale: il cammino è orientato, in primo luogo, dalle forme del terreno, che costituiscono il tessuto orizzontale unificante di una sequenza di episodi percettivi (e funzionali) singolari. Per questa ragione la leggibilità dell'andamento del suolo non dovrebbe essere intralciata dalla presenza massiccia di oggetti che lo punteggiano; è a sostegno di questa idea che Lewerentz promuove fermamente l'uso di monumenti funerari orizzontali:

Per quanto concerne i monumenti funebri, i migliori sono quelli che non disturbano l'andamento del terreno, ma si integrano con esso. I monumenti orizzontali della nostra tradizione generalmente soddisfano questo requisito e la vegetazione che cresce tutto intorno crea una spinta verso il basso, verso un tappeto di erba e fiori ...¹⁷

.....
¹⁷ Il testo rappresenta un estratto di un saggio di Sigurd Lewerentz del 1939 (unica testimonianza scritta dell'architetto) *Cimiteri moderni: appunti sul paesaggio*, pubblicato

Come precisato da Lewerentz, all'interno dello stesso testo, il ritorno ai monumenti orizzontali è ancor più necessario nei «cimiteri di grandi dimensioni» (come quelli promossi dalle riforme funerarie di cui abbiamo detto); per opposto, i monumenti funebri verticali ben si adattavano «alle tombe singole chiuse in aree circondate da alte mura, oppure ai vecchi cimiteri delimitati dal recinto di una chiesa». Vale a dire (come è implicito, nell'argomentazione sostenuta dall'architetto) che l'assenza di una geometria assertiva (che l'occhio può raccogliere, come quella descritta dalle mura di un recinto di dimensioni contenute) chiede di porre l'attenzione su un disegno di suolo in grado di orientare all'interno di distese orizzontali che sfuggono allo sguardo.

Nel progettare un luogo di sepoltura bisogna innanzitutto provvedere all'ombra necessaria e facilitare l'orientamento. Questo in un giardino potrebbe contribuire a mettere in evidenza il movimento del terreno o la presenza di un edificio, ma non deve assolutamente derivare da un monumento funerario¹⁸.

Alla definizione del sistema orizzontale, descritto dall'andamento del terreno, collaborano le architetture, concepite a servizio dell'unità più ampia che le contiene: gli edifici potenziano, cioè, il testo descritto dal suolo; suolo che, a sua volta, porta con sé i caratteri di una realtà geografica estesa, di cui il

.....
per la prima volta all'interno del volume Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano, 2001, p. 60-61

¹⁸ *Ibid.*

progetto si fa necessario interprete, in risposta ad uno specifico quesito funzionale. «I cimiteri di grandi dimensioni, infatti, consistono di norma in appezzamenti di terreno con una vegetazione e caratteristiche ben precise difficilmente modificabili»¹⁹: l'intento di conservare il più possibile gli attributi paesistici del sito preposto alla nuova realizzazione comporta un'idea di trasformazione sulla realtà ambientale che si misura con il vincolo posto dalla risorsa a disposizione. L'architettura (intesa nell'unità costituita da edifici ed elementi di origine naturale) si fa, all'interno di questa prospettiva, 'architettura topografica', nell'accezione del termine proposta fin qui; ossia, di dispositivo capace di potenziare il significante intrinseco nella struttura formale della realtà che modifica; in altre parole, l'architettura si fa portatrice di un 'racconto'.

Il progetto architettonico, riconoscendo nel suolo il valore di 'dato originario', agisce su di esso con una trasformazione che conserva la traccia di ciò che lo ha preceduto: il risultato è un paesaggio rinnovato, la cui dimensione narrativa risiede nei segni della sua stratificazione. Il legame tra paesaggio e memoria (individuale e collettiva) passa, allora, attraverso l'attività dell'uomo chiamato a decifrare la scrittura deposta nel mondo sensibile, astraendo, da questo, il senso del tempo e della durata: valori racchiusi nel palinsesto narrativo di tutti i luoghi, ancor di più, dei luoghi di sepoltura, che detengono «nella storia dell'uomo, il primato di santuari della memoria e quindi del paesaggio»²⁰. Nell'architettura funeraria, vale a dire, la terra che seppellisce i defunti – e con essi le tracce di un territorio antico – assurge a simbolo del rapporto tra

.....
¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Luigi Franciosini, *Voci nel silenzio: paesaggio e memoria* in Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu, Roma 2015, p. 80

materiale e immateriale, tra visibile e invisibile; la scrittura del suolo ha il compito di rinviare all'intreccio di significati sedimentati, aggiornandoli e alterando l'immagine del mondo, all'interno di una nuova configurazione, frutto di uno sguardo rinnovato.



1_ Ortofoto attuale dell'area intorno il cimitero di Malmö.



2_ Ortofoto, 1960 circa.

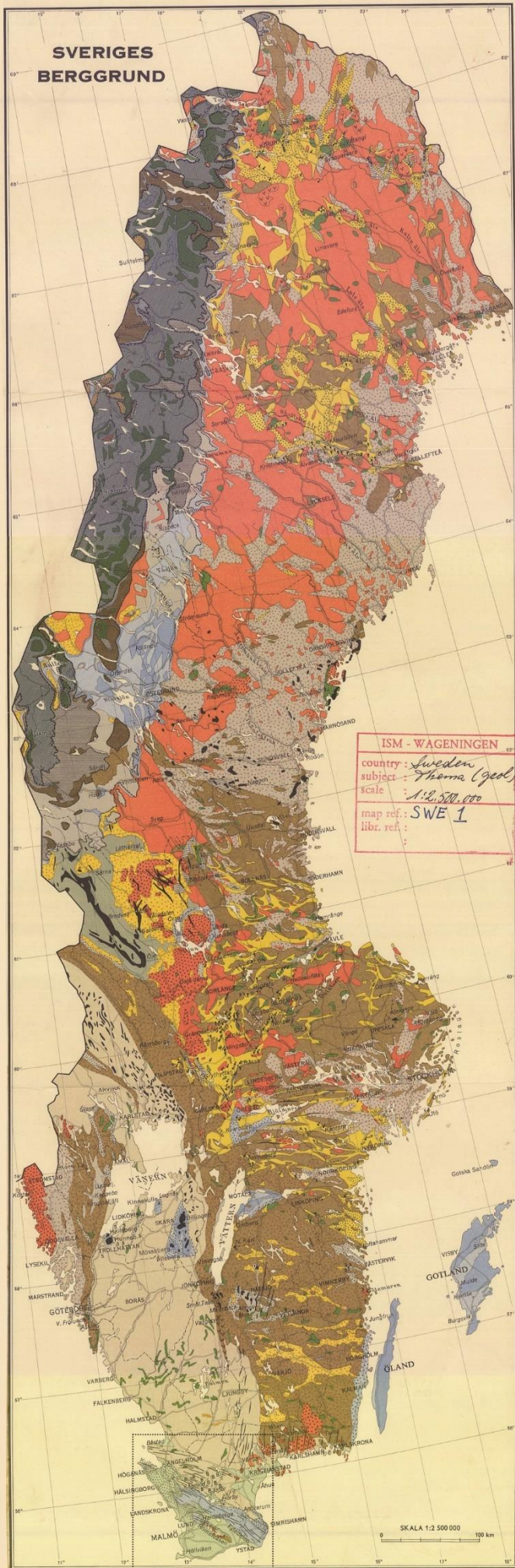
6.3 *Un giardino nella campagna agricola della Scania*

Il cimitero Östra kyrkogården appare, ancora oggi, ad una visione dall'alto, come un ritaglio, un'interruzione all'interno della fitta trama che scandisce il suolo suburbano della città di Malmö. Trama che, al tempo della costruzione del cimitero, identificava la suddivisione in campi dell'esteso terreno agricolo che circondava il centro urbano; ad oggi, di quei campi coltivati rimane la traccia nella geometria che organizza la lottizzazione della città periferica, che, nel corso dei decenni, è andata via via estendendosi fino a lambire i bordi che definiscono il giardino cimiteriale (figg. 1-2). Nel 1916, anno in cui fu affidato a Lewerentz, vincitore del concorso, l'incarico di realizzare il nuovo cimitero est di Malmö, il recinto funerario si adagiava sul fondo omogeneo di una pianura coltivata, gli orizzonti erano aperti e la città assente allo sguardo. Dobbiamo immaginare, cioè, che, immediatamente fuori dal recinto, si aprisse la distesa di campi che ancora oggi ricopre la gran parte del territorio limitrofo. Anche qui (come abbiamo osservato nel racconto di Bomarzo), basta allontanarsi di poco per ritrovare l'ambiente che doveva caratterizzare quel luogo al momento della realizzazione del cimitero: un passaggio necessario, quello della visione alla grande scala, per ricostruire il contesto paesistico sulla base del quale fu elaborato il disegno della sua trasformazione. Ad oggi, quella campagna organizzata a campi si estende per chilometri al di fuori della barriera definita dalla linea autostradale che da Copenaghen, attraversando lo stretto di Öresund, raggiunge la costa sud-orientale della Svezia e accerchia la città di Malmö con un'ansa che guarda al mare.

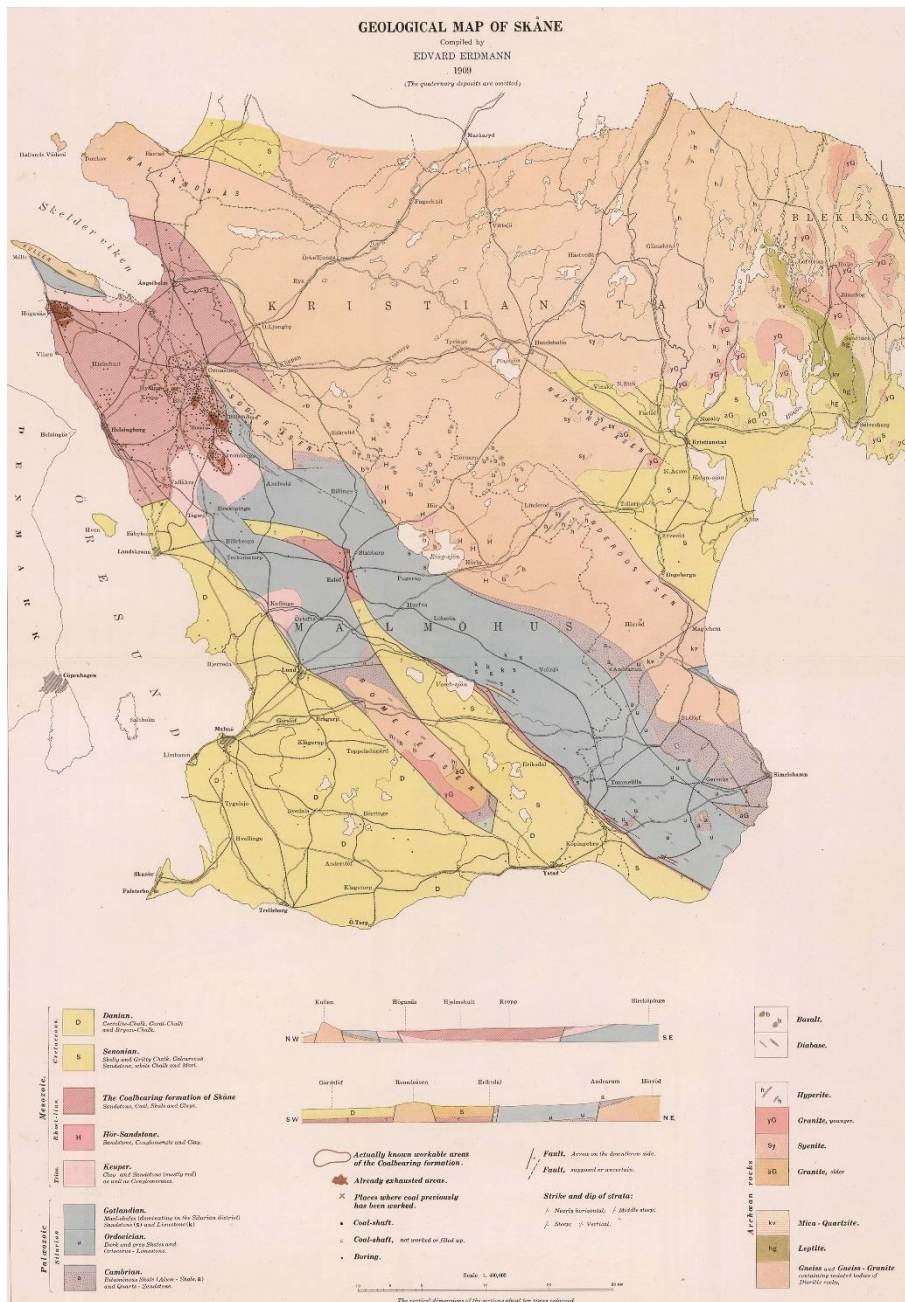
La campagna fertile che circonda questa città è il tratto caratterizzante dell'intera regione della Scania (cuspide meridionale della penisola

scandinava), che rappresenta, dal punto di vista ambientale, un'eccezione rispetto al resto del territorio svedese, dove, suoli poco adatti all'uso agricolo, hanno lasciato spazio al dominio della vegetazione boschiva, rimasta in buona parte intatta dall'epoca post-glaciale sino ai giorni nostri.

Le terre fertili dell'area meridionale corrispondono ad una struttura geologica composta da rocce sedimentarie (prevalentemente calcaree) di formazione più recente rispetto alla sottostante zolla archeozoica di rocce ignee (prevalentemente granitiche) che affiora, invece, in vasti tratti della Svezia centro settentrionale, rendendola quasi completamente priva di suoli adatti alla coltivazione. I terreni agricoli dell'area intorno a Malmö poggiano su depositi risultati dal lungo processo di sedimentazione che seguì al ritiro dei ghiacciai; quei ghiacciai che avevano determinato, per mezzo di una lunga azione erosiva, le forme che ancora oggi osserviamo sul territorio svedese: le masse rocciose arrotondate, le conche che frammentano i profili montuosi, le valli dal fondo largo e piatto e i fianchi ripidi. Ancora osservabili sono anche le formazioni sedimentarie che seguirono al ritiro degli stessi ghiacci; depositi compattati che interrompono la planarità dei suoli sottoforma di cordoni isolati (in svedese *ôs*), che possono arrivare fino ad un'altezza di dieci metri. È facile supporre che il crinale che attraversa l'area del cimitero di Malmö (e che, come vedremo, ha rappresentato l'elemento determinante nella definizione dell'impianto planimetrico) sia una delle manifestazioni di queste strutture sedimentarie.



3_La Svezia e la Scania, mappa geologica



4_ Malmö occupa l'estremità meridionale della Scania. La struttura geologica, omogenea per un'area molto estesa, è composta da gessi di diversa origine e pietra arenaria calcarea.

I caratteri geologici, che differenziano notevolmente l'area meridionale del paese dalla sua estensione in direzione settentrionale (figg. 3-4), producono ambienti altrettanto diversi, sia per quanto riguarda gli elementi di origine naturale che li caratterizzano (le forme del suolo, la vegetazione), sia per i segni antropici che delle specifiche qualità geologiche hanno fatto ricchezza, alterando, più o meno profondamente, l'immagine paesistica di quelle realtà geografiche.

Basta sorvolare la Svezia da sud a nord per osservare che la campagna agricola si perde via via nell'oscurità di boschi sempre più fitti. Guardandosi l'un l'altra, le fattorie della Scania punteggiano una pianura lievemente ondulata; più a nord, invece, il luogo intimo dell'abitazione si fa spazio tra i boschi ritagliando attorno a sé luminose radure.

Campagna agricola e radura sono i segni antropici che descrivono con maggiore evidenza la peculiarità di contesti ambientali così diversi; sabbia e granito le materie che ne compongono i suoli. È significativo, a tal proposito, il fatto che il nome antico della città di Malmö, *Malmhauge*, voglia dire "mucchi di sabbia": un toponimo che rinvia alle origini geomorfologiche della città, offrendo un'immagine che torna costantemente nelle raffigurazioni pittoriche della Scania (fig.5).

I cumuli di sabbia, prodotti dall'attività naturale di sedimentazione, si accostano, poi, alle alture prodotte dalla mano dell'uomo nei luoghi di sepoltura, confondendosi gli uni con le altre, nell'immagine complessiva di un suolo dolcemente sinuoso. Il territorio della Scania è ricco di tumuli sepolcrali (strutture composte da ciottoli di fiume, nascosti sotto un cumulo di sabbia e ghiaia protetto da uno strato erboso) risalenti ad una fase che va dal Neolitico



5_ Carl August Ehrensvärds, Resa i Skåne (Viaggio nella Scania- si veda nota 25)





6_ Il tumulo interno al cimitero visto da nord, 1973 (Foto: Arkitektur och designcentrum)

all'Età vichinga: un arco temporale vastissimo (circa due millenni separano l'Età del Bronzo dagli albori dell'epoca vichinga) durante il quale questa forma di sepoltura si è tramandata, rimanendo sostanzialmente invariata. Il tumulo (spesso arricchito da un gruppo di alberi abbarbicati alla calotta di terra) è quindi una presenza familiare nella tradizione svedese, tanto da diventare, nei secoli successivi (e una volta persa l'usanza pagana che prevedeva la costruzione di questo monumento funerario), simbolo identificativo del luogo sacro. Ne è certamente un esempio raffinato, nel cimitero di *Tallum* a Stoccolma, la *Collina della Meditazione*, l'altura sovrastata da olmi piangenti, che segna il luogo d'inizio di un percorso processionale che, incidendo la massa scura della foresta, punta dritto alla Cappella della Resurrezione²¹.

Uno dei numerosi tumuli vichinghi che popolano il suolo della Scania, ricade invece all'interno del perimetro del cimitero di Malmö (fig. 6) e, come vedremo più dettagliatamente, costituisce, insieme al crinale che attraversa l'area, la struttura preesistente sulla quale Lewerentz dà forma alla nuova architettura: la sua geometria, il sistema delle percorrenze, i dispositivi percettivi per l'orientamento, l'apparato simbolico del rito funerario.

Può già emergere, dal racconto fatto fin qui, come il cimitero Östra kyrkogården sia un esemplare emblematico di paesaggio "radunato"²² nella forma costruita: un giardino nella campagna agricola.

Ad essere ritualizzato, qui, è il paesaggio stesso, sono i segni della sua stratificazione, nella commistione solidale di prodotto della natura e manipolazione antropica, nella manifestazione sincronica del tempo naturale e

²¹ Cfr. Carlotta Torricelli, *Classicismo di frontiera. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Il Poligrafo, Padova, 2014

²² Cfr. *supra* par. 1.4: "Radunare" il paesaggio

del tempo umano. La ritualizzazione del mondo sensibile risiede, cioè, nello strutturare uno spazio che configura una successione di azioni (per lo più legate al cammino, o alla sosta, e allo sguardo) in grado di rafforzare o rinnovare i significati insiti nel palinsesto narrativo del paesaggio. È quello che accade nel progetto di Lewerentz, in cui le componenti di nuova concezione dialogano con le preesistenze, generando una nuova unità che le rende reciprocamente collaboranti: gli elementi dati assumono nuovo senso in virtù degli innesti che, a loro volta, si conformano ed esprimono il proprio valore narrativo, nella relazione con i primi.

Le tracce sedimentate nel suolo diventano, dunque, determinanti nel processo di configurazione del nuovo giardino funerario; i segni emergenti all'interno del suo perimetro vengono coinvolti e ne viene sottolineato il valore formale, materiale e simbolico: accade questo con la cresta cordoniforme che divideva in due l'area e con l'imponente tumulo arcaico che la dominava. La suddivisione in campi dei terreni limitrofi viene invece richiamata metaforicamente nel disegno dei campi di sepoltura, tradotto nell'immagine domestica degli orti di campagna.

Il risultato complessivo è quello di un ritratto sintetico della campagna svedese; un giardino che racchiude, in poche e singolari parole, una geografia. Il suolo stratificato è protagonista indiscusso del racconto in atto; la topografia viene alterata mantenendo visibili i segni del tempo che ne ha consolidato l'assetto: il tempo delle formazioni geologiche (il crinale composto di depositi sedimentari), quello arcaico dei primi insediamenti umani (il tumulo vichingo) e il tempo odierno impresso nel carattere ambientale diffuso (la campagna agricola).

Un risultato, quello che si registra nell'architettura del cimitero di Malmö, scaturito da intenti progettuali chiari che, nella messa in forma dei valori più intimi del patrimonio paesaggistico, tiene insieme rigore progettuale e ascolto del sentimento umano.

L'impianto si struttura in modo da enfatizzare la cresta che attraversa l'area, che resta pressoché inalterata e assume il ruolo di bastione che separa le aree di sepoltura. Anche quando sarà ultimata la sistemazione in pianta, risulterà mantenuta l'immagine tipica di un paesaggio scandinavo: un terreno dolcemente ondulato, che raggiunge l'orizzonte – un'immagine paesaggistica che allevia e libera – ²³.

²³ Le parole di Sigurd Lewerentz sono state estratte dal documento intitolato *Östra Kyrkogården i Malmö. Kulturhistorisk inventering och bedömning*, a cura di Jenny Kirsten Bille, Anna Andréasson e Karolina Alvaker (copyright Svenska kyrkan Malmö Kyrkogårdsförvaltningen), p. 21.

La traduzione dallo svedese, di questo e dei prossimi estratti, è mia.

6.4 *Il recinto cimiteriale:*

il dato orografico e il disegno della ‘cornice’

Come accennato in uno dei paragrafi di introduzione a questo lavoro, la definizione di un giardino passa anzitutto attraverso il disegno di un limite, l'iscrizione di una misura sul campo espanso dello spazio geografico che lo contiene. Infatti, la continuità materiale, e quindi visiva, tra ciò che il *recinto* racchiude (il giardino) e ciò che esso esclude (il territorio all'intorno), rende essenziale la sua "riconoscibilità figurale": in tal caso, infatti, è proprio la demarcazione di un bordo a determinare la condizione di alterità tra un dentro e un fuori, che resterebbero, altrimenti, quasi indistinguibili. È quello che accade, ad esempio, nel caso di un giardino immerso nella campagna agricola – e il cimitero di Malmö rientra in questa tipologia –, dove il recinto costituisce l'unico segno capace di sottolineare il momento di soglia tra internità e mondo esterno (diverso è, per esempio, il caso dei giardini urbani, dove il passaggio ad uno stato di estraneità rispetto all'ambiente dominante è garantito dalla sostanziale discontinuità tra gli elementi che costituiscono il giardino, in prevalenza di origine naturale, e quelli che compongono la città).

In altre parole, per usare una metafora pittorica, in presenza di forte affinità tra figura e sfondo, è assegnato alla *cornice* il compito di definire l'ambito dell'oggetto, che risulta così estratto e separato dallo spazio ambientale: la cornice, vale a dire, per mezzo della semplice geometria che descrive, diventa essa stessa figura; l'oggetto racchiuso e quello tenuto fuori, pur essendo somiglianti, diventano così entità distinte. Potremmo dire, quindi, che, come nello spazio pittorico, così in quello architettonico, la cornice – o il recinto – è, in termini percettivi, un dispositivo di misurazione e quindi di orientamento: la

presenza che permette al fruitore di individuare il centro verso cui indirizzare lo sguardo – o il cammino –.²⁴

Nei termini fin qui tracciati, si sottolinea il valore del recinto come entità che permette di rendere riconoscibile – e dotato di una sua completezza – l’oggetto contenuto, attraverso un effetto di allontanamento o di cesura rispetto al mondo esterno: è il recinto a determinare la consistenza di un episodio delimitato, estratto dallo spazio senza limiti che la cornice tiene fuori. È necessario aggiungere che l’effetto prodotto, in termini percettivi, nella relazione tra il recinto e il contesto ad esso esterno, è a sua volta correlato ad un fenomeno di straniamento che, nel caso del luogo di sepoltura, è quanto mai inderogabile. L’accesso alla dimensione di raccoglimento, che uno spazio dedicato alla commemorazione richiede, è tradotto, in termini architettonici, nella soglia che segna l’allontanamento dai luoghi e dai tempi della vita ordinaria; d’altra parte, le prime forme di recinto (il *lucus* santuarioale tra le più antiche) nascono come limiti di demarcazione del luogo sacro all’interno dell’ambiente naturale spontaneo.

Se è vero quindi che il recinto serve a distinguere un dentro da un fuori (tanto più, come detto, nel caso di continuità tra i due mondi), è pur vero che funge da intermediario tra di essi: deve essere cioè riconoscibile come figura, pur appartenendo, tanto al mondo che esclude, quanto a quello che racchiude.

Come abbiamo lungamente ribadito, e come le parole dell’architetto ci confermano, rientra tra i principali obiettivi del progetto di Lewerentz quello di

.....
²⁴ Per approfondimenti sul tema della cornice, si veda Daniela Ferrari, Andrea Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Monza (MB), 2018. In particolare, si fa qui riferimento al saggio di Rudolf Arnheim, *Limiti e cornici*, pp. 121-138

concepire il giardino funerario come prolungamento della campagna che lo circonda, nell'intento di mantenere il più possibile inalterata «l'immagine tipica di un paesaggio scandinavo»²⁵. In particolare, il suolo, principale soggetto della logica compositiva, è ordito e ornato a formare un sistema di piccoli orti di campagna: siepi geometriche di bosso suddividono i campi di sepoltura, con un'altezza minima (di circa un metro e mezzo), tale da non compromettere l'orizzontalità complessiva dello spazio aperto, ma sufficiente a mantenere le lapidi nascoste, protette all'interno di piccole stanze. L'assenza di emergenze verticali, fitte e ripetute, permette alla superficie del suolo di «raggiungere l'orizzonte», interrotto in profondità, solo dal limite imposto dal recinto. Gli espedienti messi in atto nel disegno del luogo di sepoltura (l'immagine della campagna agricola e la sua orizzontalità) accentuano, in termini percettivi, l'effetto di uno spazio interno che prosegue al di sotto del margine che lo contiene: il recinto agisce, in tal senso, come “figura” adagiata sul suolo. Nell'intento di mantenere, dunque, un'omogeneità paesistica tra l'architettura cimiteriale e il contesto in cui si colloca, è tanto necessario sottolineare il momento di soglia e di cesura tra i due mondi, quanto, come si diceva, affidare ad esso il compito di mediare tra interno ed esterno: il recinto deve, cioè, garantire, uno spazio di congiunzione tra i mondi che separa.

²⁵ Il documento d'archivio consultato riporta che Lewerentz fa riferimento in particolare al paesaggio ritratto dal pittore Carl August Ehrensvärds (1745-1800), autore di un breve racconto di viaggio illustrato sulla Scania, da cui sono state estratte le immagini qui riportate: Åke Nilsson, *Carl August Ehrensvärds. Resa i Skåne*, Bröderna Ekstrands Tryckereri AB, Lund, 1982



Dal percorso perimetrale. In fondo la schiera di alberi sul versante opposto del recinto.



La giacitura del crinale e la geometria del recinto.



Lungo uno dei percorsi trasversali: le siepi e il recinto arboreo.

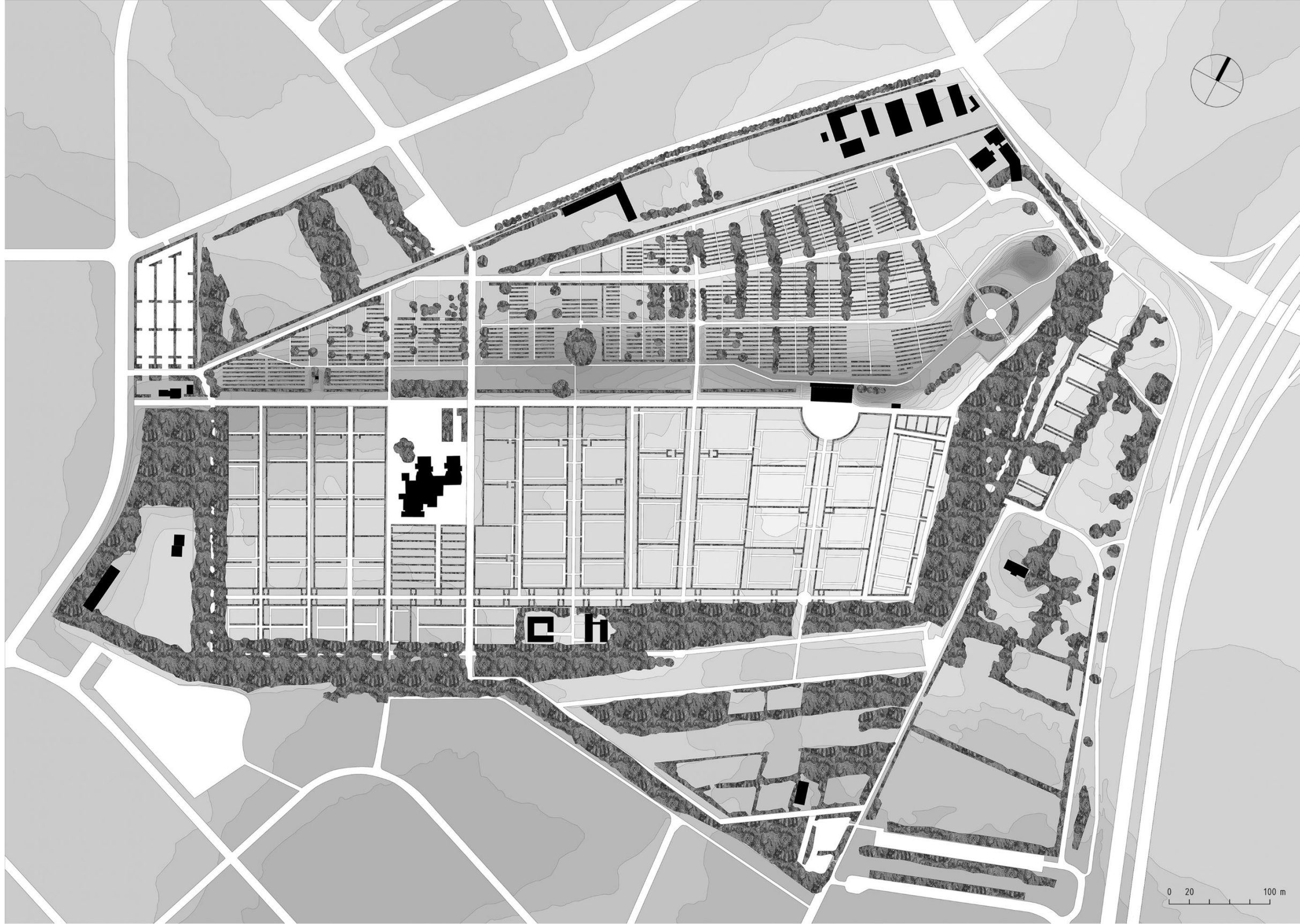
A tal scopo, il perimetro che racchiude il cimitero di Malmö è composto da elementi arborei, che ritornano, tanto nello spazio contenuto, quanto nella campagna al di fuori. A creare figura è la maniera in cui quegli elementi si compongono, descrivendo una geometria e generando condizioni spaziali tali da determinare un episodio di eccezionalità all'interno del sistema complessivo (che fa da sfondo). Un'area di grandi dimensioni, com'è quella del cimitero in oggetto, necessitava, inoltre, di un segno di recinzione che fosse percepibile anche da distanze notevoli: superato lo spazio d'ombra che identifica la soglia, il luogo di sepoltura resta misurabile, in virtù della possibilità di intravedere, da qualunque posizione, la fitta massa arborea che ne marca i confini.

Il limite a contatto con le strade tangenti è segnato da una siepe bassa di biancospino che garantisce una demarcazione netta dell'area sepolcrale, tracciando un segno a terra chiaro e geometrico. Oltre la siepe, verso l'interno, una corona di faggi e querce costituisce il "muro di cinta" in elevazione, rendendo il terreno di sepoltura impercettibile a chi percorre le strade limitrofe. Il viale perimetrale interno al cimitero corre, così, bordato da alti fusti, le cui chiome, ampie e dense, proiettano ombre compatte lungo tutto il percorso: oltre il filare che accompagna il cammino, domina la luce del campo aperto. La superficie del suolo appare, infatti, libera da intralci visivi, punteggiato da poche ed episodiche emergenze. A tale scopo, le aree aperte sono piantumate, solo dove necessario, con alberi a bassa crescita; singoli pioppi offrono invece punti di riferimento dalle lunghe distanze.

L'immagine complessiva del giardino funerario è quindi quella di un campo aperto, movimentato dagli andamenti del suolo, su cui si distribuiscono una

serie di singole emergenze, connesse attraverso un sistema di percorsi e contenute all'interno di una cornice fortemente connotata.

È significativo, a tal proposito, sottolineare che la stessa giacitura del recinto è determinata dal dato topografico. La direzione del crinale che attraversa l'area, detta, infatti, la geometria di tutto l'impianto planimetrico e si riflette nel sedime del perimetro di cinta. A guardarla dall'alto, la forma che identifica lo spazio cimiteriale appare sghemba rispetto alle direttrici che organizzano il territorio contiguo: piuttosto che prolungare astrattamente una trama, la griglia che ordina i campi di sepoltura asseconda l'andamento orografico, in modo da ridurre il più possibile i movimenti di terra. Il suolo si impone quindi, immediatamente, come vincolo e come risorsa della trasformazione a venire: i primi segni planimetrici, decisivi nella definizione di un generale funzionamento dell'organismo architettonico, provengono cioè dal dato topografico: questo comporta, da un lato un'economia nelle opere di costruzione (riducendo escavazioni e riempimenti), dall'altro l'elaborazione di una forma, che, muovendo dal dato topografico, ne assorbe i contenuti e ne sottolinea il valore. L'architettura si fa racconto topografico, assumendo, cioè, il suolo come dato originario, capace di orientare la logica compositiva.



PLANIMETRIA GENERALE E PROFILO LUNGO IL COLMO DEL CRINALE

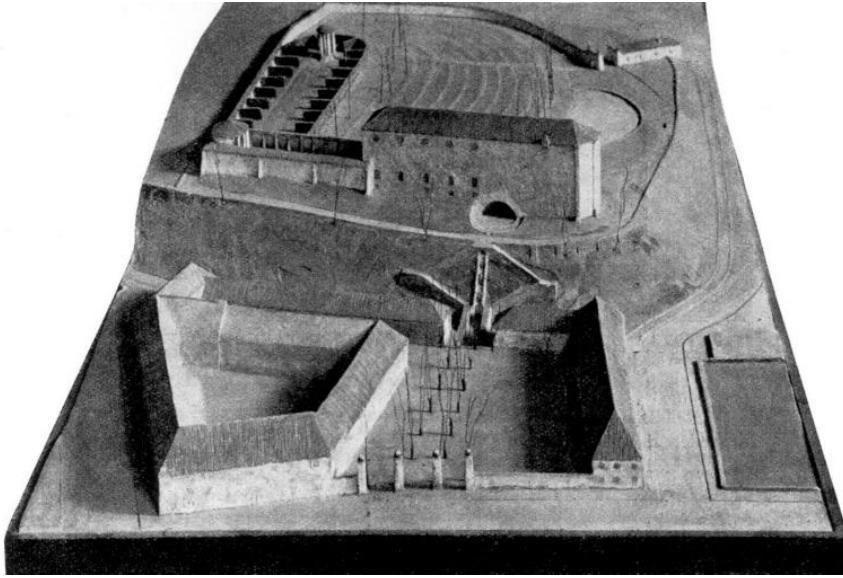
6.5 *Il suolo come dato originario: la genesi del disegno planimetrico*

Siamo partiti con l'intento di dimostrare come, anche la forma del recinto, la più assertiva del disegno di una planimetria, quella più figurale, apparentemente più astratta, sia in realtà fortemente connessa all'assunzione del dato topografico, inteso come sintesi delle caratteristiche di suolo e quelle più genericamente paesistiche.

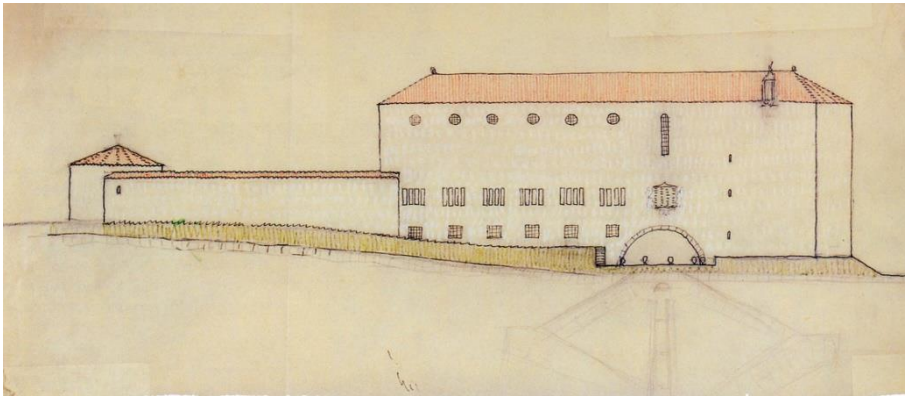
La sensibilità di Lewerentz nei riguardi della questione topografica è dimostrata dall'ampio repertorio dei suoi lavori: primo su tutti, il progetto (condiviso con Stubelius e mai realizzato) per il crematorio di Helsingborg (1914), che sintetizza le linee di una poetica progettuale rintracciabile in tutte le opere che ad esso seguirono (fig. 7).

Un edificio stretto e lungo, incassato nel pendio di una collina, costituisce un ponte sul fossato che scorre a valle. Al suo interno si snoda un percorso rituale che dall'ingresso sale fino al punto più alto del promontorio (in direzione contraria all'acqua che, con una cascata, dalla sommità raggiunge il fossato). Il percorso ascensionale del rito della cremazione si costruisce in sintonia con la struttura orografica: la sequenza narrativa che si genera, coniuga, così, le istanze simboliche del rito con il racconto del luogo in cui l'architettura si insedia.²⁶ Nella sintesi tra logica costruttiva e narrazione dei luoghi si rintraccia il principio fondante di un approccio al progetto, comune a tutte le architetture di Lewerentz.

²⁶ Cfr. Carlotta Torricelli, *La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz*, in «Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura» n.4 – giugno 2012



7_ Modello del progetto per il crematorio di Helsingborg e prospetto dell'autore.



Tuttavia, nel caso del cimitero di Malmö, il tema topografico, certamente caro all'architetto, costituisce anche il punto più rilevante del programma di concorso: un dato significativo, che riporta la figura di un autore all'interno del quadro più esteso di una cultura locale, che l'architetto accoglie e di cui si fa raffinato interprete.

Il bando del 1915, infatti, si sofferma, con insolita perizia, nella descrizione delle caratteristiche di suolo, volta, innanzitutto, a dimostrare l'appropriatezza della scelta dell'area di progetto, rispetto alla funzione che ospiterà:

«Il terreno è costituito da ghiaia su terreno argilloso. Sulla maggior parte dell'area, lo strato di ghiaia è sufficientemente resistente a rendere il terreno adatto a scopi funerari. In alcuni punti, prevalentemente nel settore nord-est, il suolo è composto da un sottile strato di sabbia.

Il sito è attualmente composto da campi, fatta eccezione per la cava di ghiaia e la collina adiacente, che è ricoperta di vegetazione, una lettiera di foglie di abeti e mandorli. Lo strato di terreno umido è spesso circa trenta centimetri e il suolo è in gran parte fertile. Non si verifica la presenza di pietra o roccia affiorante. L'argilla poggia su un terreno calcareo».²⁷

Il richiamo alle proprietà geologiche del territorio in questione invita chiaramente ad una valutazione in prima istanza tecnica del progetto, in relazione alla risorsa materiale con cui esso è chiamato a misurarsi. La descrizione riguardante la natura dei suoli scivola gradualmente verso un più generale rimando a temi di carattere e di immagine ambientale.

.....
²⁷ Testo estratto dal bando di concorso, parzialmente riportato in: Jenny Kirsten Bille, Anna Andréasson e Karolina Alvaker, *op. cit.*, p. 16



Orografia dell'area adiacente al crinale post e ante operam.

L'orografia originale è tratta da una planimetria del 1915 fornita da: Kulturförvaltningen Malmö Stadsarkiv

I requisiti richiesti con maggiore insistenza, tuttavia, erano quelli riguardanti l'integrazione del progetto con il paesaggio. Essi invitavano chiaramente a concepire un disegno dell'area che non richiedesse modifiche ingenti sul suolo. L'obiettivo era quello di generare uno spazio che avesse il carattere proprio del luogo di sepoltura, all'interno di un sistema organico, ottenuto attraverso l'integrazione tra elementi di origine naturale ed edifici. Il bando offriva chiare indicazioni anche relativamente al monumento naturale degli *Hohögsås* [il crinale], invitando ad un disegno che ne enfatizzasse la presenza, rendendolo l'elemento guida nel processo di ideazione della pianta.²⁸

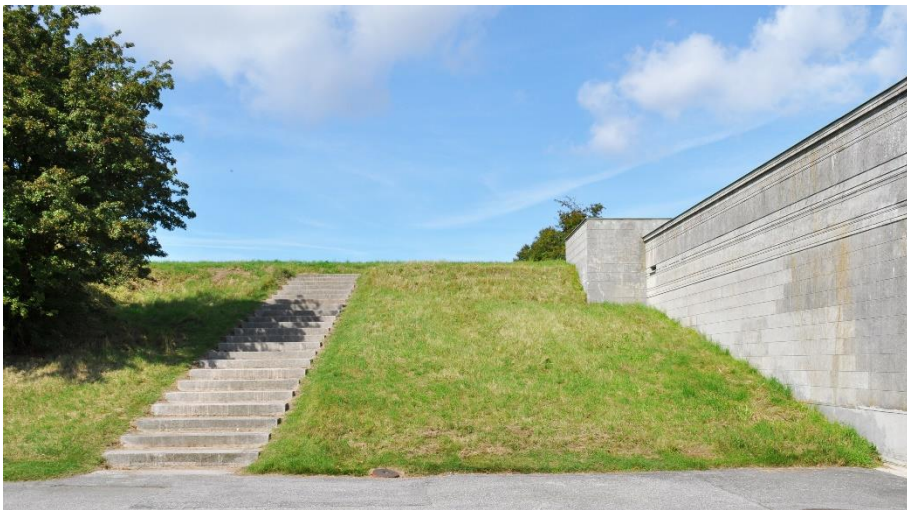
Ed è, in effetti, proprio la cresta che attraversa l'area recinta, ad orientare l'architetto verso una proposta planimetrica che rimane costante nei principi strutturanti, nonostante le numerose varianti presentate alla committenza nel lungo arco di tempo che va dal 1916 (anno in cui viene affidato a Lewerentz l'incarico) al 1930 circa.

Il crinale, orientato in direzione est-ovest, divideva l'area in due porzioni: la struttura cordoniforme presentava un fianco più ripido verso nord ed uno, con pendenza più dolce, verso sud. La struttura viene mantenuta pressoché inalterata, a meno di interventi minimi di regolarizzazione del suolo, volti a creare, sulla sommità del crinale, una fascia pianeggiante e percorribile; la terra rimossa dalla cima viene addensata lungo i bordi, che si fanno più ripidi. La strada a valle, che costeggia il crinale a sud, presenta così una bordatura netta, che può essere scavallata, attraverso una scala, o oltrepassata, percorrendo una "tagliata" scavata nella profondità del suo spessore.

²⁸ *Ivi*, p. 19 (parole delle autrici)



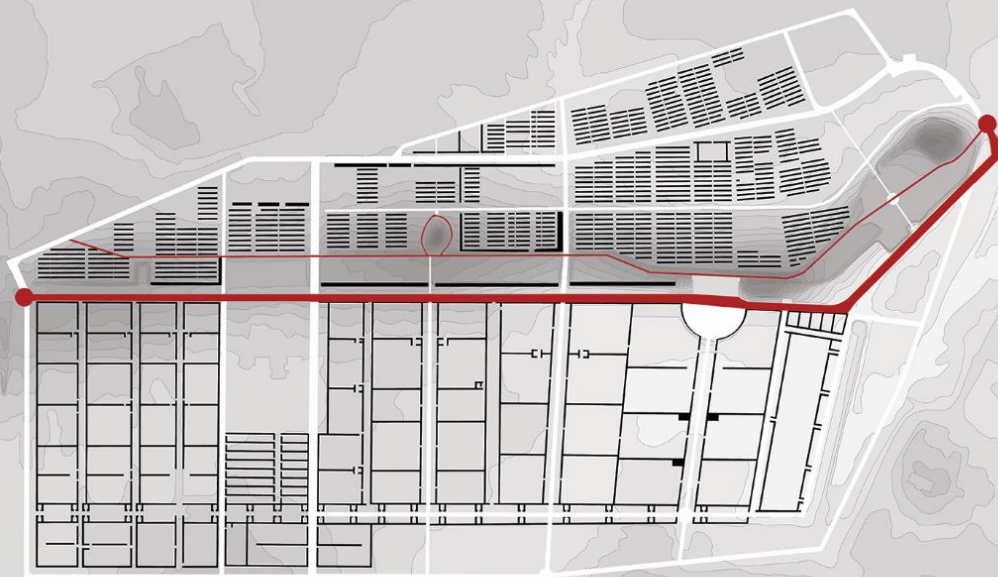
La 'tagliata' nel tratto che sale dal percorso a valle fino alla sommità del crinale.



La scala a ridosso del muro della cappella funeraria.

Così modellata, la cresta produce una suddivisione chiara tra l'area meridionale e quella settentrionale del cimitero, che risultano come dotate di una loro autonoma completezza: l'una è invisibile all'altra e il colmo del crinale diventa il luogo d'eccezione, l'unico a garantire una visione totale del giardino funerario. La zona a sud, che, come dicevamo, presentava, già in origine, un andamento più pianeggiante, viene ulteriormente regolarizzata, distribuendo gli scarti altimetrici, in maniera pressoché uniforme, lungo tutta la profondità dell'area. Il risultato ottenuto è quello di un'ampia pianura, bordata, sui lati lunghi, verso nord dal percorso principale (quello definito dal crinale), e a sud dal recinto perimetrale. Il fianco del crinale rivolto a nord, invece, non termina bruscamente sulla linea di una strada in piano, ma si insinua in un pendio più dolce, che conduce gradualmente verso l'area pianeggiante a ridosso del recinto cimiteriale. Se la pianura meridionale è organizzata dentro la griglia geometrica definita dai recinti (a cui si accede dalla strada principale e da un sistema di percorsi ad essa perpendicolari), l'area scoscesa a nord è risolta con una sequenza di terrazze ordite parallelamente alle curve di livello. I terrazzamenti sono bordati da siepi, nella direzione del pendio, e suddivisi in fasce trasversali separate da percorsi in lieve pendenza.

La logica insediativa che caratterizza i due settori del cimitero, quindi, è stata fortemente orientata dalla morfologia che il sito presentava in principio: la centuriazione (si può schematicamente definire così il reticolo ortogonale che suddivide i campi di sepoltura dell'area sud) è la struttura che meglio si adatta alla pianura, così come i terrazzamenti risolvono tipicamente la gestione dei terreni in pendenza.



Il disegno delle siepi: i recinti a sud e il sistema a fasce parallele a nord.

In rosso: il percorso principale a valle e quello sulla cima del crinale; i due ingressi principali; al centro il tumulo.

1920 .ca. Foto: Svenska kyrkan Malmö Kyrkogårdsförvaltningen



Entrambe le strutture insediative rimandano, tra l'altro, all'organizzazione dei terreni agricoli, offrendo due immagini alternative della campagna coltivata.

Potremmo dire, quindi, che l'intenzione dell'architetto, più volte ribadita, di adattare il giardino funerario alla campagna che lo circonda, si rivela, in prima istanza, nel progetto di suolo: un disegno che, nell'assunzione del dato originario, elabora la forma ad esso più congeniale. Oltre ad essere materialmente separate dalla barriera costituita dal crinale, le due aree presentano un carattere molto diverso, anch'esso in qualche modo conforme alla struttura orografica che le contraddistingue.

Il settore dei recinti appare più ordinato, la vegetazione geometrica (le siepi sempre verdi potate dritte, le chiome degli alberi arrotondate e lontane l'una dall'altra), le lapidi disposte a distanza sempre uguale (tutte sull'asse centrale del recinto di pertinenza). A terra, un manto di ghiaia sottile crea lo sfondo, chiaro e uniforme, su cui spicca il reticolo che suddivide i campi con cordoli verdi di pochi centimetri; le siepi più alte (1,6 metri) scandiscono i macrosettori, descrivendo una gerarchia degli spazi chiaramente leggibile.

Così organizzata, l'area presenta un'immagine peculiare del sito di pianura; i segni ad essa sovrapposti ne tratteggiano una descrizione, enfatizzandone le qualità e rendendole risorsa operativa nel processo di ideazione progettuale.

Per opposto, la sistemazione dell'area a nord del crinale presenta un carattere spiccatamente naturalistico: ai piccoli orti della pianura, si sostituiscono i campi estesi, le siepi sono in fiore e i parterre ricoperti d'erba, come il crinale che li domina proteggendoli dai venti. Il promontorio è in continuità con la distesa su cui affaccia, non c'è un percorso che ne sottolinea il distacco e il suolo è rivestito uniformemente.



I recinti del settore sud.



Il settore a fasce parallele nel punto di contatto con il crinale.

Al contrario, sul fronte opposto, il percorso, che corre ai piedi del crinale, segna l'inizio di un ambiente infrastrutturato; l'ambito, in quota con la strada, richiama una campagna fortemente antropizzata; il terreno, fittamente scandito, è interrotto da strade asfaltate, viali e viottoli secondari.

Nel settore settentrionale, invece, piccoli sentieri e tratturi brulli si insinuano nel pendio erboso, dove le sepolture si dispongono l'una in fila all'altra.

La cresta che, tagliando l'area in direzione est-ovest, punta verso il centro città, costituisce, dunque, il vero elemento cardine dell'organismo planimetrico: la sua monumentalità viene celebrata attraverso il percorso cerimoniale principale, che viene collocato alle pendici e che ne segue l'andamento per l'intera estensione del cimitero, determinando, così, anche il posizionamento dei due ingressi principali (uno ad est e uno ad ovest). L'idea di strutturare i due settori che il crinale suddivide, attraverso criteri che li rendono palesemente differenziati (in termini di forma e carattere), ne accentua ulteriormente la centralità.

Ma, soprattutto, risponde senza dubbio a quest'obiettivo, la scelta di mantenere la cima del crinale completamente libera dagli edifici e dalle sepolture: il profilo collinare risulta così interamente visibile e accompagna lo sguardo da un capo all'altro del cimitero. Un sottile sentiero di terra battuta, parallelo alla strada bassa, lo percorre sulla sommità per tutta la sua lunghezza, con l'unico scopo di condurre il visitatore al luogo del promontorio, dove il sito funerario appare nella sua totalità. L'unica emergenza che svetta rispetto alla linea di colmo del crinale è il tumulo vichingo, che ne costituisce la meta visibile già da lontano. Il montarozzo, protetto da un manto erboso come tutto il crinale, e

reso monumentale dal gruppo di alberi che lo sovrasta, testimonia l'origine antica del luogo funerario e ne condensa tutto il significato simbolico.

L'oggetto archeologico viene inglobato nella struttura lineare costituita dal crinale, affidando ad esso stesso il carattere della "reliquia"; i sedimenti del tempo trovano luogo qui: dai depositi post-glaciali che, compattandosi, hanno dato forma alla cresta, alle tracce più antiche dell'attività antropica che su di essi si è stratificata.

La presenza del tumulo è segnalata, verso valle (da dove è possibile solo intravederlo, a causa del rilievo che lo nasconde), da un doppio filare di alberi che, dal recinto meridionale, attraversa l'intera area di sepoltura, incanalando lo sguardo fino a raggiungere l'altura. Un altro percorso, parallelo a questo, prosegue, invece, lungo la linea della tagliata che buca il crinale e continua fino a raggiungere i due margini opposti del cimitero.

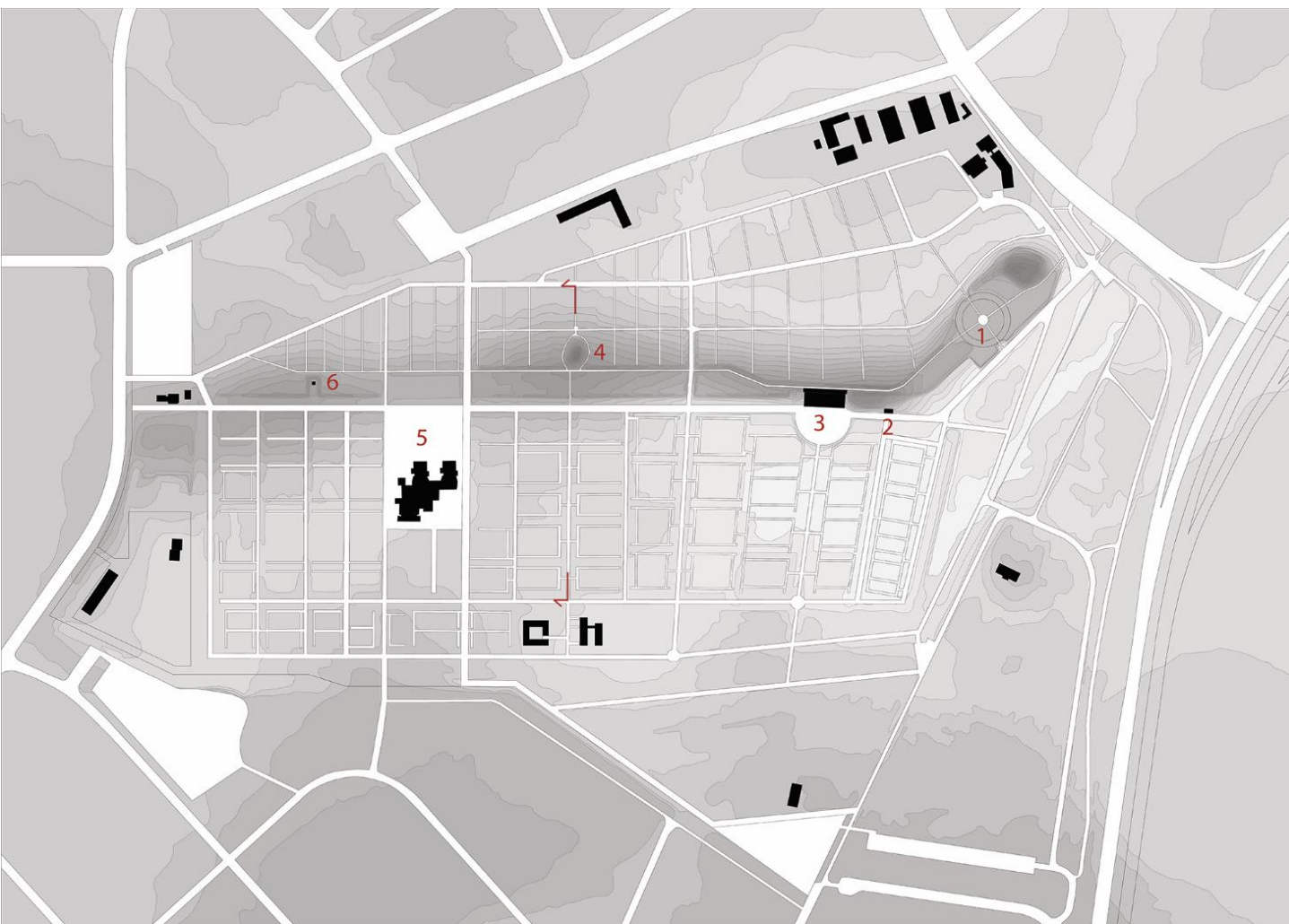
A partire dagli episodi che punteggiano la cresta (dal tumulo in particolare, unica emergenza preesistente) si definisce, quindi, anche la trama dei percorsi trasversali, da cui prende forma la geometria complessiva del sistema planimetrico: la suddivisione in quadranti e poi, scaturita dai percorsi, l'identificazione dei punti su cui saranno collocati gli edifici.

Il crinale e il tumulo, anticamente eretto su uno dei suoi punti più alti, definiscono, dunque, l'insieme dei dati originari da cui il progetto prende avvio; ne costituiscono la risorsa capace di sollecitare ed orientare il processo creativo, ponendosi al contempo come vincolo: il vincolo imposto da una struttura topografica che si intende mantenere il più possibile inalterata, perché le tracce del tempo che ad essa hanno condotto, possano essere custodite, dando vita a nuove configurazioni.



Dalla sommità del crinale.

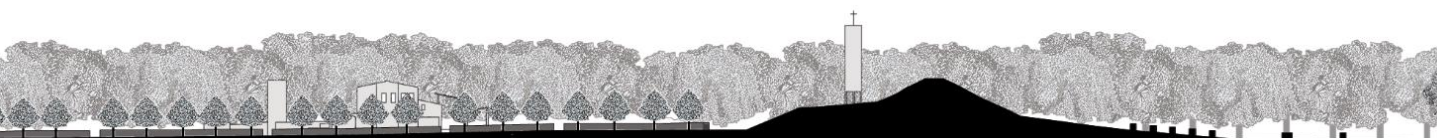
In primo piano il solco del percorso scavato; in profondità le emergenze: il tumulo, le cappelle gemelle, la torre campanaria. Foto: Arkitektur och designcentrum



Il sistema dei percorsi principali e gli episodi.

- | | |
|--|--|
| 1. lo spazio per il cerimoniale | 4. il tumulo |
| 2. il padiglione d'attesa | 5. le cappelle gemelle St. Knut e St. Gertrude |
| 3. la cappella funeraria di Santa Birgitta | 6. la torre campanaria |

Stralcio di sezione trasversale.



6.6 *Le forme del suolo e le architetture: i sistemi lineari e le emergenze*

In un complesso architettonico concepito a partire da un confronto diretto con la realtà ambientale, il dato topografico non può che rappresentare il punto d'inizio dell'osservazione sul dato precostituito; uno sguardo orientato alla ricerca di una logica che possa guidare e dotare di coerenza le opere di trasformazione.

In questa prospettiva, la localizzazione delle architetture, e la loro conformazione strutturale e plastica, dipendono strettamente dalla compagine topografica. È da premettere che ci soffermeremo sugli edifici che occupano l'area centrale del cimitero, trascurando quelli distribuiti lungo le zone periferiche del complesso (gli edifici di servizio e il chiosco dei fiori).

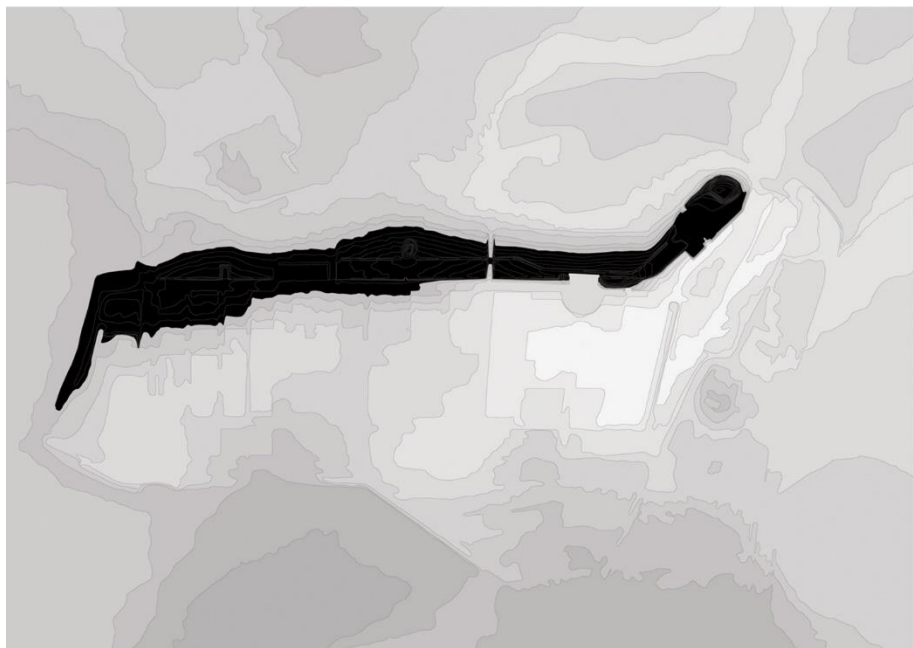
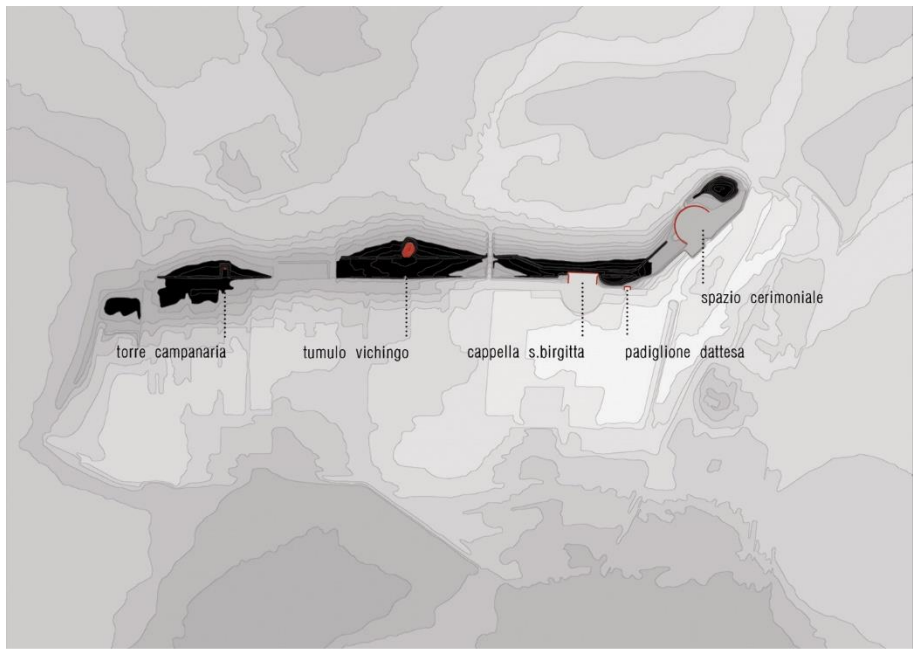
Le architetture che punteggiano il campo di sepoltura, infatti, risentono maggiormente del disegno di suolo su cui insistono e, nel loro insieme, costituiscono la sequenza di episodi che scandisce il percorso rituale. Gli edifici concentrati lungo i bordi del complesso funerario, invece, assumono un ruolo collaterale alla funzione cerimoniale: non a caso, questi ultimi vengono inglobati nella massa verde della fascia perimetrale (gli edifici di servizio a sud e a nord del complesso) o posti al di fuori del recinto alberato (il chiosco dei fiori, localizzato a ridosso dell'ingresso occidentale), tanto da risultare invisibili a chi percorre il luogo di sepoltura.

Si è fin qui dimostrato come la presenza del crinale *Hohögsås* abbia orientato le scelte relative ai principi insediativi che caratterizzano i due campi di sepoltura, al carattere ad essi affidato attraverso l'uso della vegetazione e il trattamento delle superfici calpestabili, e al disegno dei percorsi che attraversano l'intero complesso funerario. Si è sottolineato, inoltre, come la

centralità di questa naturale increspatura del suolo sia stata ribadita dalla scelta di mantenerne la sommità libera da nuove edificazioni.

Vale a dire che alle emergenze architettoniche è riservato uno spazio altro, che risiede fuori dal rilievo collinare. Per “emergenza” vogliamo intendere qui l’edificio costruito in elevazione, visibile da lontano quindi, presenza isolata nello spazio e priva di un piano di sfondo. L’inserimento di oggetti architettonici di questo tipo, lungo il colmo del crinale, avrebbe compromesso la possibilità di attraversarlo visivamente per intero, avrebbe oscurato la presenza del tumulo, che ad oggi appare come l’unica meta sulla traiettoria indicata dalla cresta, e avrebbe alterato la prospettiva libera e a tutto tondo sul complesso funerario, possibile solo da quella cima. La localizzazione scelta per le emergenze deriva, dunque, dall’intento di sottolineare l’andamento lineare dell’increspatura orografica, privandola di oggetti che ne punteggiano la superficie. Infatti, la struttura cordoniforme di un crinale, per sua natura, non identifica un luogo di sosta, o una meta da raggiungere riservata all’accadimento di un episodio eccezionale; piuttosto marca una direzione, orienta verso i punti a cui conduce (le sue estremità che, qui, coincidono con i due ingressi principali), identifica una percorrenza: per questa ragione corre, senza interruzioni, lungo tutta l’estensione del giardino funerario.

Sulla base di questo principio, possiamo distinguere le architetture che definiscono i “sistemi lineari” e quelle che costituiscono le “emergenze”. Le prime trovano sede lungo il crinale, le seconde si collocano al di fuori.



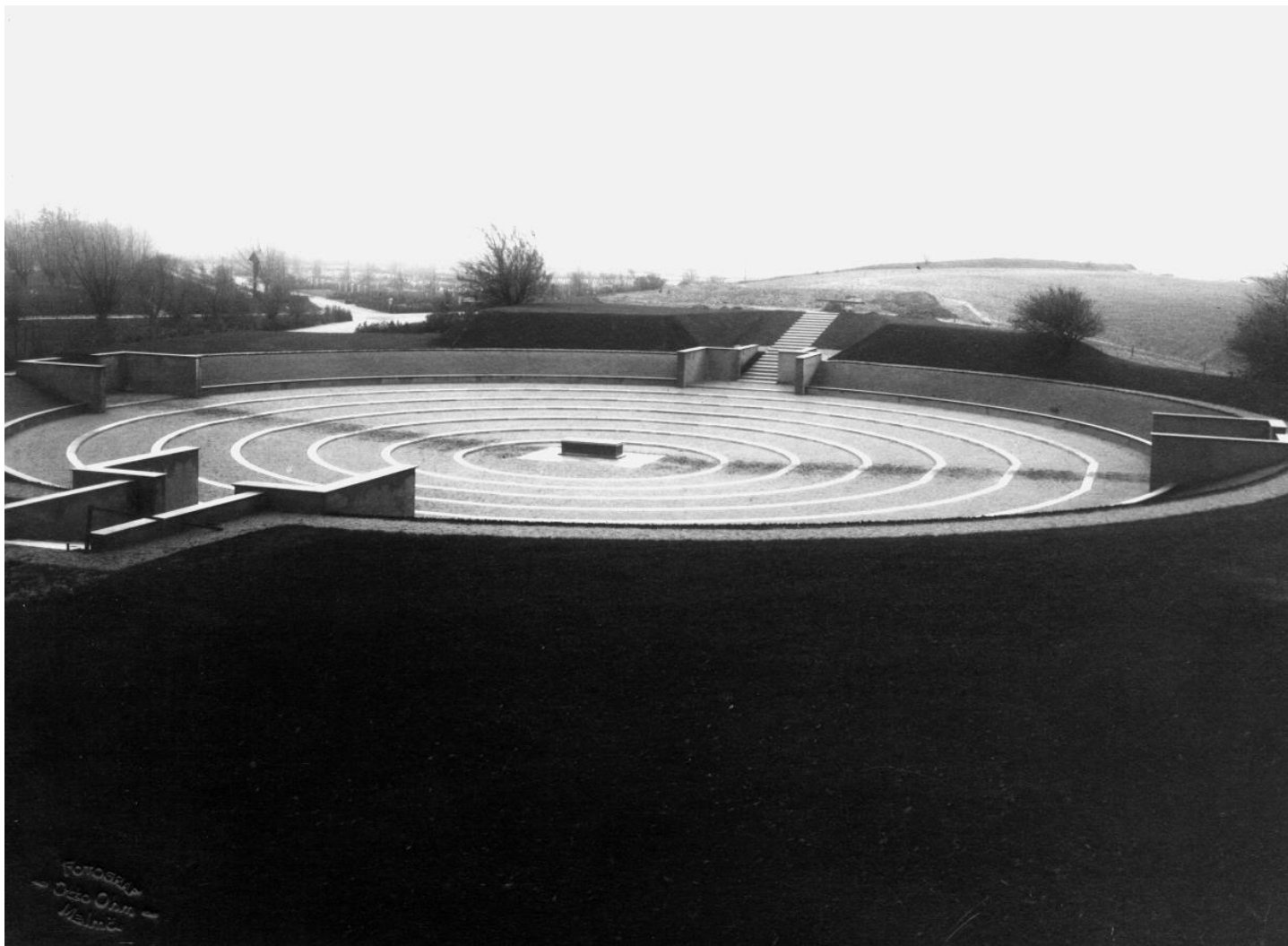
Sezioni orizzontali in corrispondenza delle quote altimetriche più significative:
scavi ed emergenze lungo la linea del crinale.

6.6.1 *Lungo il crinale*

L'obiettivo di mantenere il crinale libero da costruzioni in elevazione non impedisce di intaccarne la struttura con architetture allocate al suo interno, in maniera tale, però, da non alterarne il profilo. Si tratta di architetture incassate nel suolo, totalmente scavate o parzialmente costruite.

Partendo dall'ingresso principale, quello situato ad est, si incontrano in ordine: lo spazio cerimoniale all'aperto, il padiglione d'attesa e la cappella funeraria Santa Birgitta. L'ingresso si colloca alla quota bassa e segna l'inizio della strada (anche carrabile) che corre a valle del promontorio: il percorso parte stretto tra la parete arborea della fascia di recinzione e il ciglio del crinale che si fa progressivamente più alto. Nel punto in cui la cresta ruota (deformazione introdotta dal progetto), producendo lo slittamento del percorso che la costeggia, il recinto si allontana e si apre, d'improvviso, l'esteso campo di sepoltura; da lì in poi la strada prosegue dritta fino al capo opposto del giardino funerario.

Il primo tratto del promontorio, quello dalla pendenza più dolce, ospita lo spazio per il cerimoniale: una cavea perfettamente circolare è inscritta nell'estremità orientale del crinale, marcando l'origine del percorso pedonale che lo sovrasta; quattro scalette, poste sulla circonferenza, riconnettono alle quote dei camminamenti limitrofi. Sfruttando l'andamento orografico del promontorio, lo scavo, ribattuto da una siepe piantumata lungo il perimetro, garantisce uno spazio di riservata intimità, ottenuto attraverso l'isolamento fisico e percettivo dall'ambiente circostante. L'area dedicata al cerimoniale costituisce, quindi, il terminale del sentiero alto (quello che percorre il crinale



Il cerimoniale visto da est. Foto: Arkitektur och designcentrum

sulla sommità), mentre rimane esterno alla strada che corre a valle. L'opportunità offerta da motivi funzionali (lo spazio dedicato al raccoglimento non necessitava di essere raggiunto dalle vetture) conduce ad una scelta progettuale coerente rispetto alla compagine topografica: nell'obiettivo di mantenere libera la cima del crinale, l'unica operazione possibile è quella di scavo; uno spazio concavo, di profondità limitata (poco impattante, quindi, in termini di movimenti di suolo), e soprattutto uno spazio aperto, pensato in continuità, a meno di un leggero avvallamento, con la superficie che domina indisturbata sui campi di sepoltura.

Proseguendo lungo il percorso a valle, appena imboccato il tratto rettilineo, compaiono, a distanza ravvicinata, il padiglione d'attesa e la cappella funeraria. Di dimensioni notevolmente diverse, ma di proporzioni analoghe, gli edifici sono incassati lungo la sponda del crinale e porgono l'ingresso in posizione tangenziale alla strada. La peculiare ubicazione li rende visibili solo dal basso e solo una volta arrivati in prossimità degli accessi. L'approccio ai due edifici, quindi, è tutt'altro che aulico per chi proviene dal percorso principale: gli ingressi, posizionati tangenzialmente al crinale, fanno percepire gli edifici come cavità sottratte alla massa del promontorio. È riservato, invece, ai percorsi secondari (perpendicolari al primo) un avvicinamento preannunciato e lento: un lungo sentiero (un viale alberato per la cappella e un tratturo bordato da siepi basse per il padiglione) punta dritto al centro delle facciate già a partire dall'estremità meridionale del giardino funerario: un espediente necessario ad orientare il camminamento per chi si muove tra i recinti tutti uguali che organizzano la pianura del campo di sepoltura principale.



8_ Il percorso cerimoniale a valle.





Il padiglione di attesa e la cappella funeraria dai percorsi assiali e dal sentiero alto



Il padiglione d'attesa non produce effetti di dilatazione sulla strada, ma segna l'inizio del primo sentiero ortogonale alla traiettoria principale. L'edificio intacca il promontorio per una profondità limitata e resta notevolmente scostato rispetto al percorso alto che permette di osservare a distanza, ma non raggiungere fisicamente, il piano orizzontale della copertura, interamente rivestito in rame (fig. 9).

La cappella di Santa Birgitta presenta una conformazione molto simile al padiglione, ma se ne distingue per dimensioni e rilevanza. Leggermente arretrato rispetto al filo stradale, l'ingresso è marcato da un'edicola che ne costituisce il sagrato; la forma emiciclica intacca la regolarità della griglia ortogonale che organizza il campo di sepoltura e prepara l'accesso alla cappella funeraria. La profondità del corpo di fabbrica misura quella del crinale: il colonnato sulla facciata principale ne sottolinea il bordo alla quota bassa, mentre il retro della copertura arriva a toccare il camminamento sulla sommità; l'altezza dell'edificio è interamente contenuta in quella del promontorio, che qui raggiunge il punto di massima pendenza. La copertura è, in questo caso, in quota con il piano alto del crinale e, quindi, come questo, è ricoperta da un manto erboso: la complanarità topografica è enfatizzata da una omogeneità materica. Lungo il percorso alto, una tasca laterale ospita la struttura di contenimento del terreno, a cui è agganciato, poco più in basso, il volume che contiene la cappella (espediente non necessario nel caso del padiglione d'attesa che è privo di locali interni). Per quanto annegato nel pendio, l'edificio palesa la sua presenza, lasciando emergere i terminali delle strutture murarie: il piano di copertura, ritaglia uno spazio di osservazione sulla pianura a valle, definito dalle linee perfettamente orizzontali del coronamento in rame che percorre il



10_ La copertura della cappella funeraria.



perimetro. L'architettura, così concepita, si pone a servizio dello spazio esterno, come dispositivo che ne sottolinea le qualità e ne orienta la percezione (fig. 10). Il padiglione d'attesa e la cappella funeraria presentano facciate analoghe: il portico (che, nel caso della cappella, protegge gli ingressi ai locali interni e, nello spazio esterno del padiglione d'attesa, crea il necessario spazio d'ombra) è composto in entrambi i casi da colonne prive di base, radicate a terra alla quota del camminamento. Nessuno scarto altimetrico, quindi, identifica lo spazio di pertinenza dell'edificio, tanto che l'area coperta sembra appartenere alla strada e le colonne sembrano venir fuori dal suolo. I toni terrosi dell'intonaco, che riveste omogeneamente tutti gli elementi che compongono l'edificio, concorrono all'effetto di aderenza al suolo, la materia da cui le architetture sembrano essere state scolpite, come tombe rupestri a facciata.

L'altezza, pressoché uguale, dei colonnati rimette in scala i due corpi di fabbrica: lo scarto tra i due è colmato con l'inserimento di una robusta trabeazione (alta quasi la metà dei piedritti) sulla facciata della cappella funeraria; scarto che, contestualmente, misura e rende apprezzabile a vista d'occhio, l'altezza crescente del crinale che costituisce il piano di fondo dei due edifici. Gli elementi architettonici trovano, dunque, la propria dimensione nella forma del pendio, rendendola manifesta; le scelte espressive diventano anch'esse veicolo del racconto topografico e rientrano organicamente in un progetto che fa del suolo la sua materia fondante.

Lo spazio per il cerimoniale, il padiglione d'attesa e la cappella funeraria agiscono sul crinale confermandone la linearità; la cavea ne occupa, in posizione baricentrica, l'estremità orientale, marcando un luogo di sosta, il



La cappella di Santa Birgitta

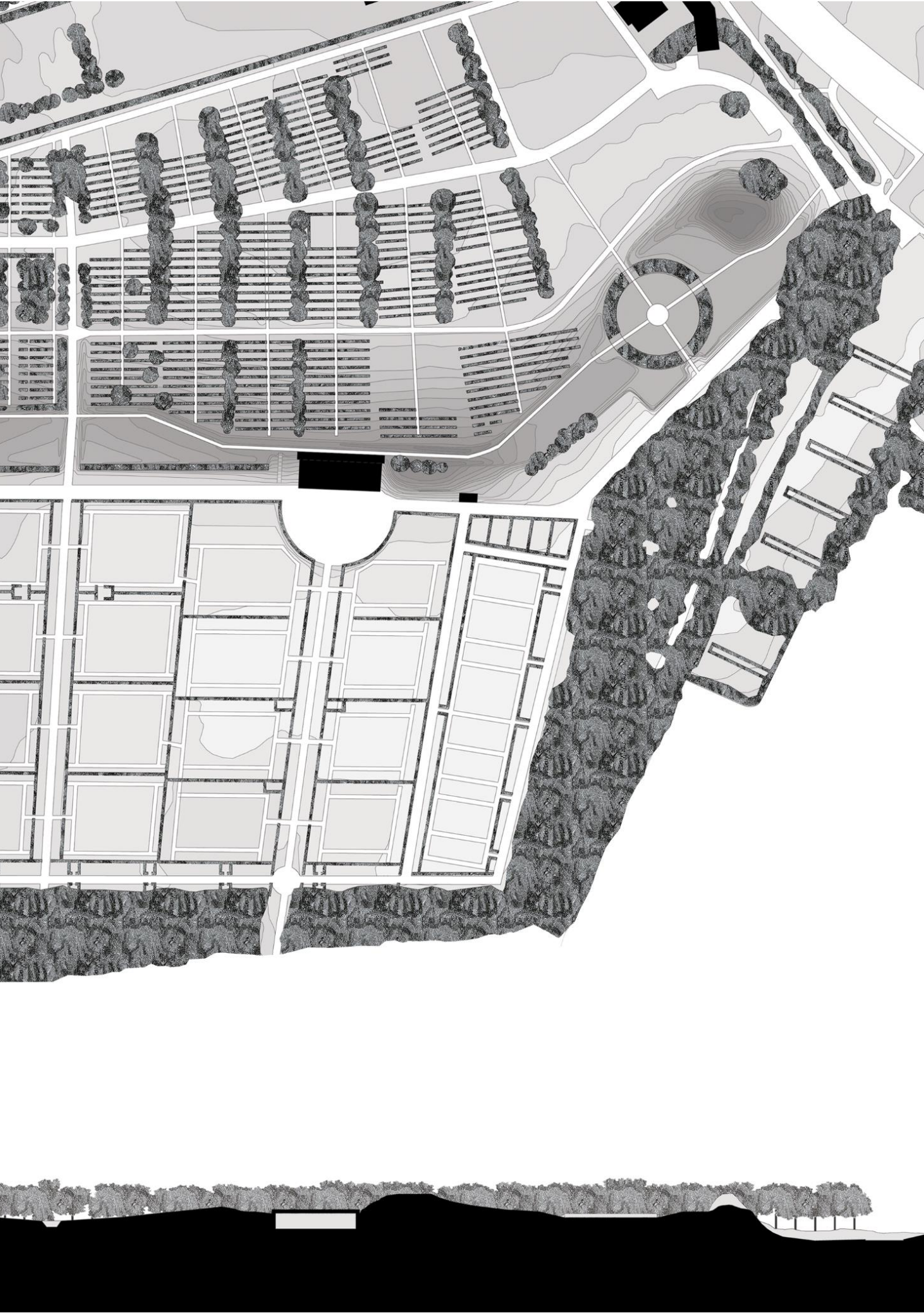
Tomba rupestre di Inkaef, necropoli di Giza, Egitto



punto d'inizio di un percorso, mentre gli edifici, ubicati lungo il bordo, costituiscono due delle tappe intermedie: tutte le architetture trovano spazio dentro i limiti imposti dal volume del rilievo collinare; anche i passaggi che permettono di attraversarlo: i gradini incassati nel suolo che seguono il pendio fino alla cima, e l'incisione che collega tra loro i campi alla quota bassa.

Fa eccezione, all'interno di questo sistema, la torre campanaria, unica emergenza a sveltare lungo la traiettoria definita dal crinale. Figura che fa da contraltare alle architetture scavate, la torre si scolla da terra, sospesa su appoggi puntiformi che emergono, come spilli, dal sottosuolo: risulta, così, confermata la continuità del profilo orografico; la linea di terra è ininterrotta in tutta la sua estensione. L'oggetto, proteso verso l'alto, è elemento necessario di un percorso rettilineo, di cui stabilisce il punto di arrivo, l'elemento visibile da lontano, la meta in grado di orientare il cammino rituale. Sin dall'inizio del percorso, la torre appare, in posizione perfettamente assiale sottolineata dalla croce che la sovrasta, a fissare l'arrivo. Un'immagine solenne, accostata, con il dovuto slittamento, a quella del grande tumulo vichingo: uniche due emergenze, lungo la traiettoria del cordone – l'una snella e protesa al cielo, l'altra imponente e radicata a terra –, detengono tutto il valore simbolico del luogo sacro.

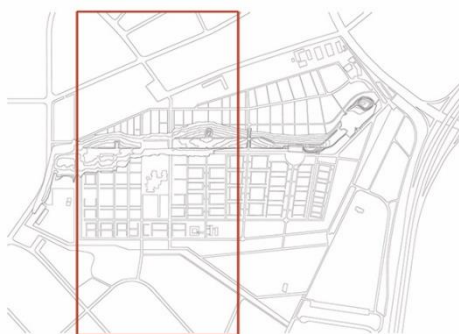
Rigonfiamenti, depressioni o scavi, e oggetti sospesi alloggiavano nello spessore dell'altura e ne rinnovano la presenza, preservandone, al contempo, l'unità formale che rimanda alle sue origini.



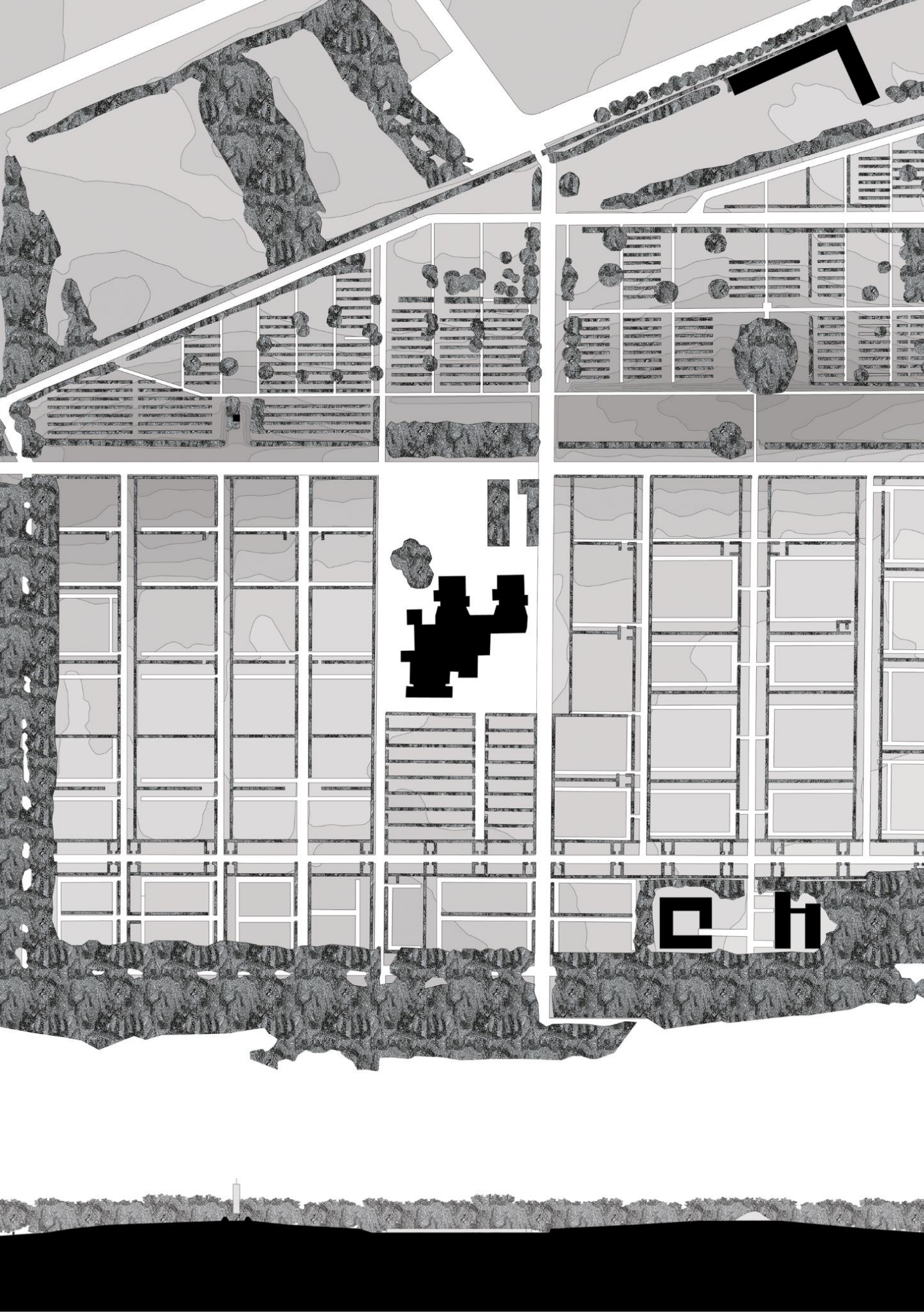
Stralci di pianta e sezione longitudinale.
La sezione attraversa la linea di colmo del crinale.



Nella sezione della pagina precedente, gli *scavi*:
la cavea del cerimoniale, la cappella, la tagliata.



Nella pagina successiva, le *emergenze*:
Il tumulo e la torre si collocano su due leggeri
promontori; tra i due, l'avvallamento prospiciente le
cappelle gemelle.



6.6.2 *Nella pianura*

Fatta eccezione per i locali di servizio distribuiti lungo la fascia perimetrale del complesso cimiteriale, l'unico edificio isolato è quello che comprende le cappelle gemelle di St. Knut e St. Gertrude e il crematorio. Un grande spiazzo, recinto da filari geometrici di carpino, invade il campo di sepoltura meridionale per circa la metà della sua profondità; il ritaglio fa da contraltare, con una dimensione notevolmente maggiore, all'edera che prospetta la cappella di Santa Birgitta. Come in quel caso, ma con orientamento opposto, la strada viene inglobata nel sagrato, che qui termina nel filare di sorbi piantumato lungo la traiettoria del crinale a sottolinearne la fine. Proprio nell'area antistante le cappelle gemelle, infatti, il promontorio arriva a terra e conquista la quota del campo di sepoltura; la parete verde assolve così alla doppia funzione di terminale alto dello spazio di pertinenza delle chiese e, in direzione ortogonale, di prosecuzione della linea di crinale: gli arbusti, infatti, presentano ramificazioni che partono dal suolo e si sollevano, pendenti nella direzione della cima del promontorio, a creare uno spazio d'ombra profondo che lo ingloba quasi per intero (fig. 11).

L'edificio isolato domina la pianura, rivolgendo la facciata principale al crinale prospiciente: dopo aver costeggiato le sue sponde, si apre sul lato opposto un varco tra le siepi che accompagnano la strada. Il suolo, ricoperto di ghiaia sottile, si solleva fino a generare un leggero rigonfiamento in prossimità dell'accesso alla cappella: un terreno dissestato da cui emergono, ordinati, i pilastri che sorreggono la copertura in pendenza del portico che protegge gli



11_ Gli arbusti di sorbo.



12_ Le cappelle di St. Knut e St. Gertrude. Sotto: la facciata principale di un corpo



ingressi: a fronte delle architetture incassate nel crinale, l'edificio isolato viene sollevato e posto su un piccolo promontorio, quasi a ribadire l'eccezionalità. Il carattere ambientale dell'edificio si apprezza da lontano e da un punto di vista non assiale – come precisa Janne Ahlin, autore del primo studio sistematico sull'opera di Lewerentz –:

The two chapels in Malmö Eastern Cemetery are best approached on the diagonal, from the side, and not via the forecourts, surrounded by the hedges with their rather strict axiality. From the side one sees most clearly the connection between building and vegetation²⁹.

Posto al centro di un recinto verde e circondato da un terreno pianeggiante di campi regolari, l'edificio richiama l'immagine delle fattorie che punteggiano la Scania. La sua architettura, austera e frugale, concorre chiaramente alla definizione di questo carattere: due edifici identici, coperti da un tetto a doppia falda, sono composti da una struttura in cemento (fondazioni, travi e pilastri) e pareti in mattoni rivestite con sottili scaglie di marmo policromo; l'involucro, omogeneo su tutto il volume, genera una tessitura vibrante e materica, che ricorda la superficie ruvida delle cortecce arboree. Il tetto è costituito da un reticolo di travi in legno, su cui poggia una superficie di ardesia (composta da

.....
²⁹ Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Byggförlaget, Stockholm, 1987, p. 137. Di seguito una mia traduzione: «L'approccio alle due cappelle del cimitero orientale di Malmö risulta più efficace dal fianco, in direzione diagonale, e non attraverso i piazzali, circondati da siepi con la loro assialità piuttosto rigida. Dal lato si apprezza più chiaramente il legame tra edificio e vegetazione».

una miscela di amianto e cemento a lenta presa³⁰). Il doppio portico, giustapposto alle facciate principali, è l'elemento che, con maggior forza rimanda all'architettura rurale: una doppia fila di pilastri a sezione quadrata, sorregge la copertura, composta di due solai lignei posti ad altezze diverse. I piedritti sono rivestiti con singole lastre di marmo sovrapposte, ancorate al calcestruzzo con lacci dello stesso materiale: il rivestimento omogeneo restituisce l'immagine degli antichi pergolati in pietra. Le porte d'accesso, cancelli in ferro a filo muro, nulla hanno a che vedere con i maestosi portali degli edifici di culto (fig. 12).

I campi di sepoltura organizzati come orti agricoli, le cappelle come casali, la fitta massa arborea sul fondo, compongono il ritratto della campagna della Scania: un saggio ambientale, contenuto nei confini di un piccolo giardino funerario. L'architettura che domina il luogo di sepoltura rinuncia al carattere di monumentalità solitamente affidato all'edificio di culto; tuttavia, la ruralità della sua struttura formale non impedisce all'edificio di rappresentare l'episodio eccezionale del complesso costruito: l'assenza di altre emergenze e

il silenzio della pianura che lo contiene, pongono il complesso delle cappelle gemelle al controllo degli orizzonti.

Fa da contraltare all'oggettualità di quell'edificio, la linearità del sistema costituito dal crinale e dalle costruzioni che lo punteggiano: il grande viale che lo costeggia a valle, il tumulo e la torre campanaria che spiccano solitari sul fondo, ne rendono monumentale la presenza.

³⁰ Un'accurata descrizione tecnica dell'edificio è offerta dalle parole dei Lewerentz riportate nelle pagine del numero monografico di «Arkitektur», 9, 1963

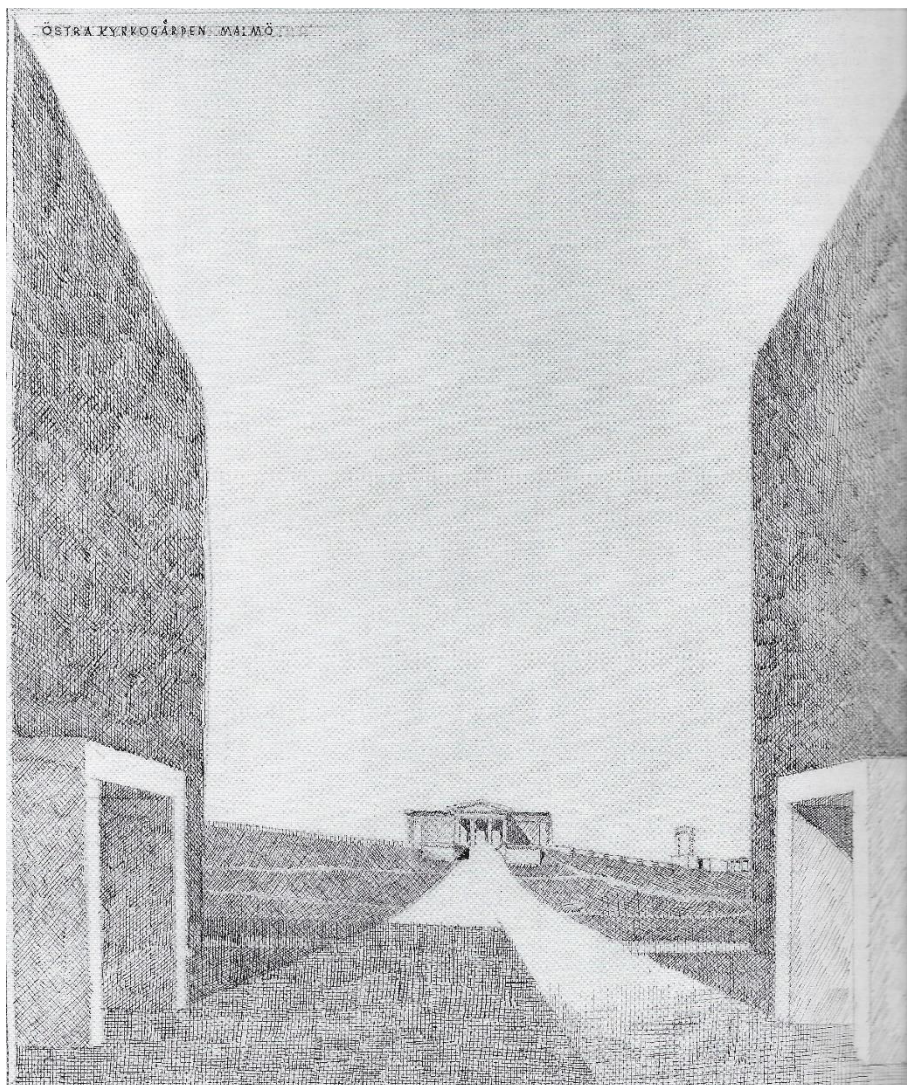


6.7 Conclusioni. La risorsa come principio narrativo

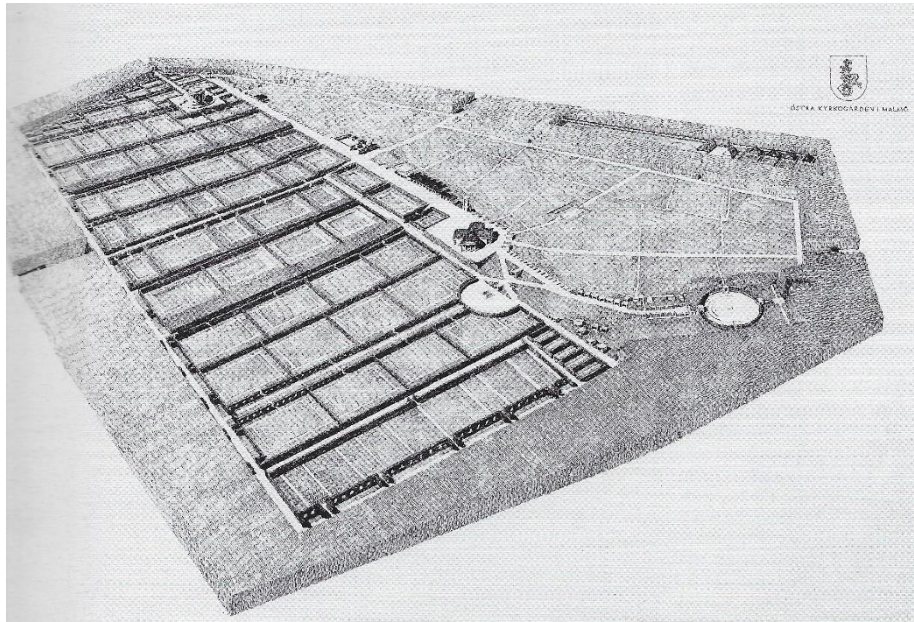
Nel rapporto tra la monumentalità del rilievo orografico e il carattere domestico della cappella principale, si esprime tutto il senso di un progetto che pone il tema topografico al centro delle sue finalità, nella complessa sintesi tra economia della trasformazione, adattamento alle qualità paesistiche del territorio e racconto del tempo che ne ha consolidato la fisionomia.

È interessante a tal proposito, soffermarsi sul confronto tra la soluzione definitiva e una delle proposte progettuali precedenti.

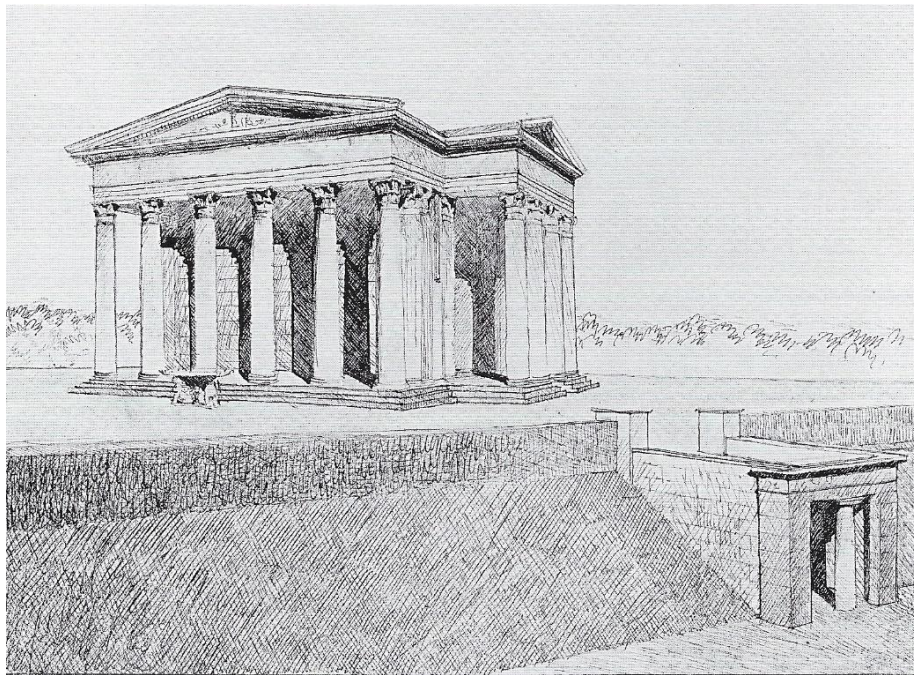
Nell'ipotesi del 1923, presentata dall'architetto con un'assonometria generale e diverse prospettive di studio, il percorso principale attraversa il crinale sulla sommità. Due propilei d'ingresso incorniciano la facciata della cappella principale (fig. 13), collocata sul punto più alto del promontorio, regolarizzato a conformarne un ampio basamento. In corrispondenza della cappella, un angusto accesso allo spazio ipogeo è incassato nel pendio, come saranno, nella proposta finale, il padiglione di attesa e la cappella di Santa Birgitta (fig. 14). Sull'estremità opposta del percorso principale, un secondo slargo ospita la cappella secondaria, cui si giunge, invece, tangenzialmente all'ingresso. Due i fulcri principali della composizione, quindi, entrambi posizionati sulla quota alta dell'area: lo scarto altimetrico permette di incassare i campi di sepoltura, raggiungibili da un sentiero in discesa, posto al centro del percorso cerimoniale. Nella proposta definitiva, fin qui ripercorsa, scompaiono entrambi gli edifici: la cappella secondaria viene incastonata nella parete del crinale e la principale spostata a valle; il percorso basso assume maggiore rilevanza e collega, contemporaneamente, le due cappelle e i campi di sepoltura dell'area sud.



13_ La proposta del 1923. Prospettiva dai propilei, sul fondo il prospetto della cappella.



14_ La proposta del 1923. Assonometria complessiva e cappella principale.



Il primo aspetto che salta all'occhio è il tratto classico e monumentale di una composizione e di un linguaggio, che sembrano scomparire totalmente nella soluzione definitiva. Ma, al di là del carattere architettonico radicalmente rivisto, la proposta del '23 si pone, evidentemente, in maniera diversa rispetto alla gestione del suolo e al significato attribuito alla sua modificazione.

Nel primo progetto, infatti, la struttura del crinale viene alterata in modo cospicuo: la forma del cordone viene geometrizzata e assorbita in un unico grande salto altimetrico, tanto da rendere il crinale appena percepibile. A confermare tale scelta, il posizionamento del percorso principale e delle architetture sul piano alto, che invece di essere una striscia sottile bordata da pareti scoscese, diventa una terrazza affacciata sul campo di sepoltura. Questa scelta progettuale avrebbe quindi, da un lato richiesto ingenti operazioni di modificazione topografica, dall'altro sottratto alla preesistenza il valore simbolico che la soluzione definitiva restituisce con evidente chiarezza. Anche il tumulo arcaico, privato dell'asse sul quale si colloca, assume poca rilevanza, mentre le architetture di nuova costruzione giganteggiano sullo stesso piano di posa.

Il confronto tra i due progetti è piuttosto significativo, perché capace di fare emergere l'organicità di un pensiero architettonico: la volontà di conservare il più possibile inalterata la struttura orografica preesistente comporta contestualmente una riflessione sul contenuto narrativo da affidare a tale scelta. Un progetto che si confronta con la "risorsa" in un'ottica "economica" (che riduce cioè, al minimo l'impatto della trasformazione) si preoccupa di estendere gli obiettivi di questo approccio al carattere espressivo

dell'architettura: in una visione sistemica del progetto, parleremmo di una "poetica della risorsa".

Nel passaggio dalla proposta del 1923 al progetto definitivo (redatto tra il 1931 e il 1936), la scelta di preservare – a meno di piccole e necessarie alterazioni – la forma originaria del crinale conduce l'architetto a rivedere il progetto in tutti i suoi aspetti. Viene esteso, all'intero palinsesto paesaggistico, il valore di vincolo della trasformazione: il dato originario, sulla base del quale il progetto misura le proprie finalità, è il suolo (con i segni antropici che su di esso si sono sedimentati nei secoli) e, con esso, l'intero contesto ambientale. Per questa ragione, il tumulo vichingo, traccia delle antiche origini del luogo funerario, diventa fulcro della composizione; il percorso cerimoniale si dispiega lungo la traiettoria del promontorio, testimone delle origini sedimentarie del substrato geologico; il tono assertivo di un linguaggio classico e di un'atmosfera aulica e monumentale, lascia il posto ad un addomesticamento dell'ambiente costruito, in risposta al carattere agricolo del contesto paesistico su cui il nuovo intervento si radica. Persino il valore sacro del luogo di sepoltura viene assunto organicamente nel disegno di un paesaggio che si fa racconto del tempo, rendendo superflua l'introduzione di simboli dell'iconografia religiosa.

L'unità del progetto passa, cioè, attraverso l'omogeneità di un carattere, architettonico e ambientale, ottenibile anche in presenza (se non addirittura in virtù) di un'insolita mescolanza di linguaggi: il richiamo alla tradizione neoclassica, che trapela dall'architettura del padiglione di attesa e della cappella funeraria minore, viene accostato alle forme razionaliste della torre campanaria e al sapore vernacolare delle chiese gemelle.



L'eterogeneità delle forme espressive che caratterizzano i vari edifici risente, senza dubbio, del lungo lasso di tempo che separa l'inizio del progetto dalla sua definitiva realizzazione (1916-1974). Tuttavia, è difficile pensare che un architetto così attento non abbia valutato gli effetti che questo avrebbe prodotto sull'unitarietà del progetto e che non abbia, anzi, ritenuto la scelta opportuna ed efficace rispetto alle sue finalità complessive.

Il racconto topografico, di cui il progetto architettonico si fa portatore, passa, come più volte ribadito, attraverso la sintesi di un'eterogeneità ambientale che è tratto essenziale del palinsesto stratificato: il disegno di suolo riesce a tenere insieme le tracce dei tempi passati, che si manifestano attraverso forme inevitabilmente trasformate. Il principio ordinatore, che permette al tumulo vichingo di essere inglobato nel disegno di un complesso fatto di architetture nuove, mette in relazione anche le differenze di linguaggio che possono emergere tra architetture più recenti. Affidare ai singoli edifici un proprio ed autonomo linguaggio enfatizza, quindi, le potenzialità sintetiche dello spazio che le contiene tutte; si intende dire che la concordanza tra gli oggetti costruiti non passa necessariamente attraverso un'omogeneità di forma o di linguaggio. Nella rispondenza ad un principio insediativo, misurato sulle qualità di un contesto geografico, le architetture di tutti i tempi trovano reciproche assonanze: gli elementi classici, inseriti nella struttura di un'architettura rupestre, richiamano l'arcaico del tumulo vichingo; le forme semplici dell'edificio di culto si fanno rurali, se inserite nel contesto della pianura agricola. Nel sistema di relazioni sotteso all'unità di una realtà composita, si nasconde, dunque, il portato narrativo di un "progetto topografico".

Conclusioni

Volendo osservare lo studio, che è racchiuso nelle pagine di questo lavoro, all'interno di una prospettiva ampia, esso offre un contributo al dibattito relativo al rapporto tra *architettura* e *paesaggio*; dibattito che, seppur ormai quasi centennale, resta ancora terreno di vivaci controversie e che, per questa ragione, si può ritenere tutt'altro che chiuso. Riteniamo che in tutti i campi – e possiamo sostenerlo con certezza in relazione alla nostra disciplina – il dibattito teorico costituisca il riflesso di un'urgenza sollevata dalle pratiche diffuse e al tempo stesso la spinta verso nuove possibili direzioni. Da qui l'esigenza, da parte di questo studio, di approdare a suggerimenti relativi alla pratica architettonica, a partire da una serie di considerazioni a monte, che inquadrano il tema all'interno di riflessioni teoriche che ne legittimano la necessità e ne chiariscono il taglio.

L'indagine attorno al rapporto tra architettura e suolo, che questa ricerca ha condotto, punta a ridurre le distanze tra l'ambito della progettazione architettonica e quello della progettazione del paesaggio, ritenendo quest'ultimo il prodotto delle stratificazioni antropiche e l'architettura, per sua essenza, inseparabile dal complesso paesistico che la accoglie.

A partire dall'osservazione dei suoli, interpretati nelle due accezioni, tra loro intimamente connesse, di risorsa materiale – potremmo dire tecnica – e di patrimonio storico, la tesi rinsalda il rapporto tra l'istanza narrativa dell'architettura e la sua natura tettonica e costruttiva. Il portato narrativo, riconosciuto in modo unanime nel paesaggio, infatti, risiede in buona parte nel sistema di relazioni che i segni dell'uomo sulla terra istituiscono con le componenti ambientali; prima fra tutte, il suolo, che è, per l'architettura costruita, il luogo di fondazione e dunque il primo vincolo ambientale con cui essa è chiamata tecnicamente a confrontarsi. Abbiamo sostenuto quindi che il racconto topografico, che l'architettura reifica, risiede nell'espressione, nella messa in forma, del rapporto tra risorsa e trasformazione, tra vincolo e possibilità. A confermare l'imprescindibilità di tale nesso, il reiterarsi, nella storia millenaria delle manifestazioni antropiche, di certe strutture formali e di precise logiche insediative, di cui il suolo conserva testimonianze tangibili: si fonda su questo assunto l'idea che la geografia sia di per sé storica.

In questa prospettiva, da un lato si emancipa la questione della narritività dal ristretto campo del linguaggio e dell'espressione figurativa, dall'altro si affida al fatto tecnico una funzione semantica.

La lente interpretativa, proposta sulla scorta di queste riflessioni, è pensata come strumento atto a indagare il fenomeno architettonico del tempo passato e, al contempo, come principio che orienta la costruzione del progetto futuro. È evidente, infatti, che le modalità con cui si interviene sulla realtà data dipendano strettamente dalla prospettiva attraverso cui essa viene interpretata e conseguentemente ricomposta all'interno di un racconto; di tale racconto l'architettura a venire si fa contenitore sintetico. *Il ritratto d'ambiente e*

Architettura che si fa racconto sono per questo i titoli affidati alle parti centrali di questa tesi, che del tema della narratività fa, non solo il suo principale oggetto, ma anche il motivo ispiratore del suo stile espositivo; la vocazione letteraria di questa ricerca è ciò che tiene connessa la sua forma all'oggetto di cui si occupa.

Derivante dalla relazione tra sguardo e progetto (questione esplicitamente affrontata in diversi momenti del discorso), resta sotteso, all'intera trattazione, il rapporto che intercorre tra storiografia e pratica architettonica: quanto il racconto che è stato costruito sull'architettura ha condizionato le sue sorti? Quanto è necessario oggi proporre letture nuove su ciò che ci ha preceduto, al fine di schiudere traiettorie auspicabili per l'architettura in divenire? E quale postura assumere, quale prospettiva? Su questi temi, quanto mai ampi e poliedrici, la ricerca apre, per quel che riguarda il suo impianto teorico, a possibili sviluppi futuri e ad approfondimenti centrati.

Per ora il lavoro offre un contributo al tema, definendo la focale propria della *lente topografica*, che mantiene sullo sfondo la domanda di carattere generale e discende nell'analisi circoscritta a due casi ritenuti emblematici. Sosteniamo, infatti, che il passaggio dalla grande scala del quesito teorico al dettaglio del caso, sia necessario al fine di verificare l'appropriatezza delle domande poste e degli strumenti suggeriti.

Nell'appendice che segue, la ricerca compie un salto ulteriore, attraverso la delineazione di un programma didattico, che è il risultato del processo di riduzione che, dalla specificità dei casi approfonditi, approda ad un modello applicabile al caso generale. Il cerchio si chiude, quindi, nella definizione di

una struttura di carattere metodologico che condensa l'incontro tra il quesito teorico e l'esemplificazione dell'opera.

All'interno del cerchio, restano tuttavia aperti molteplici sentieri, di cui il lavoro racchiuso in queste pagine segna l'accesso senza fissare mete: come i solchi tracciati nello spessore del suolo, essi possono essere seppelliti o riportati alla luce, estesi nella direzione suggerita o deviati verso indirizzi nuovi.

APPENDICE

Per una didattica del progetto

1 *Oggetto dell'insegnamento*

Ravvivare una cultura del progetto che pone al centro della sua riflessione il concetto di “risorsa” è da considerarsi, oggi più che mai, obiettivo non solo opportuno, ma necessario. Inquadrare la ricerca architettonica nelle trame di un “pensiero relazionale” non può che avvicinare quest’ultima alla geografia e alle scienze sociali, nella misura in cui tutte intercettano gli studi inerenti l’ecologia umana, la disciplina, divenuta ormai scienza trasversale, che studia le relazioni tra uomo e ambiente: ambiente come risorsa (complessa e mutevole), dunque, e architettura come trasformazione che su di essa si esplica.

All’interno di questa prospettiva, nasce l’esigenza di guardare al progetto di architettura, in prima istanza, come progetto di suolo, e a quest’ultimo come la risorsa prima e necessaria di ogni intervento di modificazione antropica sul territorio.

Nel processo di riduzione che, dalla specificità dei casi approfonditi nell’ambito di questo lavoro, approda ad un modello applicabile al caso generale, consiste la delineazione di un programma didattico; programma che trova necessariamente punti di contatto con la costruzione di un “metodo” per la pratica del progetto, ma che non può coincidere con esso. È intorno alla riflessione sull’incertezza di questi confini (i confini tra didattica e ricerca, tra canone e sperimentazione, tra prassi e teoria), che si costruisce lo scheletro di un piano didattico finalizzato alla trasmissione di un sapere ritenuto, se non esaustivo, certamente fondante per la pratica architettonica.

L’oggetto dell’insegnamento si concentra sulle modalità di adattamento della forma costruita alle condizioni di suolo date ed è orientato alla definizione di

un progetto di architettura, di piccola e media scala: l'approccio proposto si adatta, infatti, tanto al disegno di un edificio, quanto a quello di una porzione di spazio più ampia, che estende i confini della progettazione architettonica a quelli della pianificazione urbana.

Nel primo caso, si pensa ad un corso rivolto a studenti iscritti ai primi anni delle facoltà di architettura (o ad insegnamenti di architettura inseriti nel piano di studi di discipline ad essa affini); nel secondo caso, l'insegnamento viene adattato, invece, alle competenze di un'utenza che padroneggia gli strumenti di progettazione di base (studenti dei corsi di laurea magistrale).

La struttura del corso si articola in sette moduli fondamentali, ognuno dei quali prevede momenti di formazione relativi agli aspetti teorici della disciplina (correlati sempre allo studio di progetti o architetture costruite) e fasi applicative laboratoriali. Data la natura interdisciplinare del tema proposto, sarebbe auspicabile l'inserimento di moduli integrativi tenuti da esperti provenienti dagli ambiti disciplinari affini (primariamente geografi, geologi, archeologi, botanici e antropologi).

L'obiettivo ultimo del corso, in accordo con le finalità della ricerca fin qui riportata, è quello di orientare il progetto ad un uso consapevole della risorsa topografica. Si intende, a tal scopo, fornire gli strumenti e i metodi per un'indagine del palinsesto ambientale (a partire dalla struttura geomorfologica del territorio in esame) orientata alla costruzione di un racconto della realtà osservata, sulla base del quale stabilire i principi cardine di un progetto di suolo. Accanto agli obiettivi che afferiscono specificamente allo sviluppo del progetto architettonico, l'insegnamento intende promuovere, in termini di finalità più genericamente culturali, un approccio attento al portato etico della disciplina:

riconoscere nel patrimonio ambientale (costruito e non) una risorsa, vuol dire riconoscerne al tempo stesso il valore di vincolo, con il quale ogni azione trasformativa è chiamata a misurarsi. Dentro una visione olistica del progetto architettonico, l'idea di una trasformazione "economica" dell'esistente intreccia istanze tecniche e narrative, facendo della forma architettonica una traduzione significativa del palinsesto topografico da cui trae origine.

2 Obiettivi, modalità, strumenti

Obiettivi

Come anticipato, gli obiettivi dell'insegnamento vanno da quelli, più generali, di sensibilizzazione culturale verso i temi proposti, a quelli operativi orientati alla finalizzazione di un progetto di architettura.

I primi intendono estendere il concetto di "ecologia" ad una modalità di interpretazione del mondo sensibile (di cui il fatto costruito costituisce parte rilevante), volta a far emergere il contenuto relazionale che fa delle parti che costituiscono il complesso ambientale, un'unità organica. In questa prospettiva, anche il prodotto culturale (l'oggetto architettonico *in primis*) è frutto di un'interazione continua con l'ambiente che ha reso possibile, non solo la sua realizzazione concreta, ma la sua stessa ideazione: «la forma della parte inflette al suo interno l'intero sistema delle relazioni che l'hanno resa ciò che è»¹.

¹ Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, *op. cit.*, p. 11

Su questi presupposti, l'insegnamento intende riportare il significato di "progetto di architettonico" all'interno della dialettica tra "vincolo e possibilità", "risorsa e trasformazione". Ne deriva la necessità di osservare il manufatto architettonico, al di là del suo valore oggettuale, dentro i confini estesi del suo "contesto ecologico": l'unità minima di indagine, quindi, non è un oggetto semplice, ma l'intreccio di organismo architettonico più ambiente.

Gli obiettivi operativi dell'insegnamento possono essere sintetizzati in due principali punti:

- Sviluppo di un metodo che, a partire dalla descrizione della struttura topografica, conduce ad una lettura complessiva spazio ambientale destinato ad essere modificato.

Presupposto essenziale di questo esercizio è l'individuazione da parte dello studente dell'unità d'analisi (che non è fattore oggettivo, ma direttamente connesso agli elementi ritenuti centrali all'interno di una lente interpretativa specifica): la scala di inquadramento dell'area atta ad essere trasformata deve essere consapevolmente individuata, sulla base di criteri rilevati nell'osservazione del contesto limitrofo.

- Sviluppo di un metodo progettuale che prende avvio dal principio insediativo del manufatto architettonico. Sulla base di obiettivi relativi alla trasformazione delle condizioni di suolo, lo studente sarà in grado di ripercorrere il processo che ha condotto alla definizione di una forma architettonica.

Modalità

È doveroso premettere che molte delle modalità d'insegnamento che di seguito saranno illustrate provengono dalle esperienze vissute nell'ambito dei Laboratori di Progettazione Architettonica e Urbana, tenuti dal Prof. Antonino Saggio presso Sapienza, Università di Roma² e dal Prof. Luigi Franciosini presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Gli anni trascorsi a loro fianco, in qualità di assistente alla didattica, hanno fortemente contribuito alla delineazione di un metodo d'insegnamento, che ha a che vedere, naturalmente, con una visione del progetto di architettura, di cui la stessa pratica professionale si alimenta.

L'insegnamento si immagina composto da lezioni frontali a cura del docente (e, qualora ce ne fosse la possibilità, di invitati esterni), alternate a fasi laboratoriali di dialogo, individuale e collettivo, con gli studenti (a seconda che il lavoro ad essi richiesti sia di gruppo o del singolo). Essendo strutturato in moduli, il corso prevede per ognuno di essi, entrambe le modalità.

Sui primi moduli di introduzione teorica, è richiesto agli studenti un lavoro di ricerca autonoma che ruoti attorno ai temi affrontati. Più nello specifico, i partecipanti al corso dovranno approfondire lo studio (anche attraverso il ridisegno) di architetture a scelta tra quelle mostrate come casi applicativi dei concetti generali esposti nel corso delle lezioni. Gli studenti illustreranno i risultati dello studio attraverso brevi lezioni alla classe (che si arricchirà del

.....
² Cfr. Antonino Saggio, Gaetano De Francesco (a cura di), *Tevere cavo. Una infrastruttura di nuova generazione per Roma tra passato e futuro*, Lulu.com, Raleigh, USA, 2018.

lavoro dei colleghi), con il supporto di proiezioni a schermo. L'analisi critica di architetture e progetti esistenti è finalizzata ad un arricchimento della cultura architettonica, ritenuta parte fondante nella formazione di un ricercatore, quanto di un professionista.

Nel corso dei moduli successivi, si riducono le lezioni frontali e si lascia maggior spazio ad un lavoro di supporto al processo di elaborazione del progetto. In questa fase, il corpo docente discute con il singolo studente del lavoro svolto, mostrato, questa volta, su supporto cartaceo.

A partire dalle prime esercitazioni, fino ad arrivare al progetto finale, gli studenti dovranno caricare il proprio lavoro su una piattaforma blog, in modo che la docenza possa, man mano, visualizzare lo stato di avanzamento del lavoro. Lo strumento permette, inoltre, uno scambio tra gli studenti che potranno costantemente accedere ai contributi dei colleghi. Infine, il blog risulta il mezzo più efficace per presentare il lavoro al docente e all'intera classe, nei momenti di consegna. Similmente, il corpo docente aggiorna, in simultanea al succedersi dei moduli d'insegnamento, un sito dedicato al corso, appositamente creato per permettere agli studenti di ripercorrere le lezioni e di accedere facilmente al materiale didattico messo a disposizione.

Strumenti

Il principale strumento ad uso della docenza è il sito dedicato al corso, che raccoglie i contenuti delle lezioni erogate frontalmente e tutto il materiale didattico necessario alle attività degli studenti:

- programma del corso: gli studenti vengono informati sin dall'inizio dell'iter che verrà seguito durante il periodo d'insegnamento, attraverso una calendarizzazione di tutte le lezioni. Il loro contenuto viene anticipato assegnando ad ognuna di esse un titolo, mentre l'intero materiale relativo viene reso accessibile dal sito solo nel giorno dello svolgimento della lezione;
- bibliografia e sitografia di base;
- cartografie per lo studio del territorio;
- vedute storiche e materiale fotografico relativo al sito di intervento.

Gli studenti sono chiamati a fare uso degli strumenti proposti dal corpo docente che è da intendersi come materiale di partenza: ai partecipanti al corso è richiesto un intervento attivo anche nel reperimento del materiale utile allo sviluppo del progetto. Il sito web relativo al corso, quindi, si arricchisce delle ricerche degli studenti, che vengono raccolte in una pagina dedicata. Questo rientra nell'idea di una struttura orizzontale dell'insegnamento, in cui studenti e docenti collaborano nella definizione dell'oggetto di studio: sulla base di una struttura fissa del corso, è previsto, cioè, un margine di variabilità che lascia spazio alle iniziative degli studenti. Quest'idea intende educare alla ricerca e invitare alla condivisione dei risultati.

Nella strutturazione del tutto libera e autonoma da parte dello studente, è garantito invece il suo spazio individuale.

Quanto agli strumenti operativi, accanto ai tradizionali software per il disegno bi/tridimensionale, i partecipanti al corso saranno guidati nell'uso di sistemi informatici GIS (*geographic information system* - sistema informativo

geografico o territoriale) che permettono l'acquisizione e la restituzione di informazioni derivanti da dati geografici geo-riferiti (in primis, nel nostro caso, il dato orografico). *Global Mapper* è uno dei principali e più agevoli software GIS. I dati (geometrici, topologici, informativi) visualizzabili attraverso questi sistemi dovranno essere rielaborati con modalità grafiche personalizzate, al fine di generare un prodotto in grado di trasmettere contenuti critici e selettivi. Lo scopo è quello di intrecciare le informazioni dedotte, in modo da ottenere una descrizione sintetica e sistemica del territorio in esame.

3 *Struttura dell'insegnamento*

L'insegnamento si articola in sette moduli, tutti composti da una parte istruttiva e una applicativa. La struttura dell'insegnamento è concepita, in accordo con la visione sistemica che accompagna l'intera ricerca, per moduli tra loro tutti interconnessi e al contempo dotati di una potenziale autonomia.

All'interno dell'articolazione complessiva del corso, possiamo distinguere tre fasi principali, ognuna delle quali sarà composta da uno o più moduli d'insegnamento:

- introduzione ai principi teorici a supporto e delucidazione degli obiettivi progettuali;
- racconto di una porzione di territorio antropizzato, che abbia come oggetto principale l'unità composta da suolo più architettura costruita;
- sviluppo di un progetto di trasformazione topografica.

1. Introduzione al concetto ecologico di 'abitare'

Il primo dei due moduli di introduzione generale, che sintetizzano gli argomenti trattati nella prima parte della dissertazione, si pone l'obiettivo di inquadrare l'oggetto dell'insegnamento all'interno di una cornice teorica e culturale di ampio respiro. A partire dal concetto ecologico di *abitare* – che dissolve le dicotomie tra biologia e cultura, evoluzione e storia, per indicare, invece, il nesso intrinseco tra ambiente e pensiero/agire umano –, si giunge a sostenere la rilevanza del tema proposto: la necessità, cioè, di intendere l'architettura come una elaborazione significativa, una 'traduzione', del palinsesto ambientale e più specificamente topografico.

La docenza mette a disposizione una bibliografia di riferimento, invitando gli studenti ad un approfondimento, su cui si discuterà collettivamente al termine delle lezioni.

2. A partire dal suolo: il 'paesaggio' come processo

Se *saper abitare* è condizione necessaria per fare architettura, imparare a conoscere la sede dell'attività umana è presupposto essenziale di questo processo di conoscenza. E poiché l'architettura agisce inevitabilmente su un dato fisico preconstituito, rendendo il sistema paesistico sempre mutevole, è chiamata al riconoscimento delle logiche che hanno condotto a ciò che attualmente esiste e si offre al divenire. L'immagine sintetica del paesaggio nasconde evidentemente un sistema di relazioni che ne sono la causa.

Questo modulo d'insegnamento si pone l'obiettivo di riflettere sul termine *paesaggio* inteso come sistema di relazioni tra le parti che costituiscono l'unità del mondo sensibile, e come processo di lunga durata e in continua evoluzione. sguardo progettuale.

La docenza mette a disposizione una bibliografia di riferimento, invitando gli studenti ad un approfondimento, su cui si discuterà collettivamente al termine delle lezioni.

A partire da alcune immagini fotografiche selezionate dal corpo docente, gli studenti saranno invitati a scomporre l'immagine negli elementi ambientali che la costituiscono e ad interrogarsi sulle relazioni tra le parti (morfologia e materialità del suolo, geomorfologia e assetto vegetativo, eccetera).

3. Architettura come topografia: interpretare la cultura materiale

Le tracce antropiche disseminate sulla superficie terrestre offrono un racconto di lunga durata del rapporto di necessità che lega la forma costruita alla materia sulla quale essa si radica: il patrimonio costruito sarà osservato in questa prospettiva. Saranno sottoposti agli studenti esempi di architetture di tutte le epoche, tesi a dimostrare il principio di aderenza tra architettura e suolo. Lo studio delle architetture che verranno mostrate dovrà essere centrato sui criteri offerti da questa lente interpretativa.

Gli studenti sono invitati ad approfondire uno o più casi tra quelli mostrati a lezione o, eventualmente, a proporre di nuovi. Attraverso il ridisegno delle

architetture studiate, gli studenti sono chiamati a dimostrare i contenuti analizzati.

4. Il ritratto d'ambiente: illustrazione degli strumenti

Questo modulo d'insegnamento fa da cerniera tra i primi, di teoria e cultura del progetto architettonico, e i successivi che riguardano l'oggetto specifico del tema progettuale.

Il modulo, propedeutico al successivo, illustra gli strumenti indispensabili nel processo di conoscenza di un territorio: materiale cartografico e fotografico (storico o odierno), documentazione iconografica, letteratura scientifica e non.

5. Il ritratto d'ambiente: elaborazione di un metodo

Con questo modulo ci si avvicina alla fase dedicata alla progettazione; l'oggetto in esame è, quindi, il settore ambientale scelto per l'esercizio progettuale.

A partire dalla classificazione degli strumenti, illustrata nel corso del modulo precedente, sarà definito un metodo per la restituzione dei contenuti che possono emergere dallo studio di quel materiale. La strumentazione "oggettiva" a disposizione si ritiene necessaria alla costruzione di una visione soggettiva dell'unità geografica in esame. Il processo interpretativo, che si sviluppa sulla base di informazioni date, conduce, cioè, ad un 'ritratto d'ambiente' già filtrato da uno sguardo progettuale.

Gli studenti dovranno restituire un racconto del contesto ambientale su cui sarà sviluppato il progetto, attraverso disegni personalmente redatti e il commento della documentazione reperita (relativa al sito in oggetto).

6. Raccontare un ambiente attraverso la sua trasformazione

Quale tipo di trasformazione sul suolo è in grado di tradurre in segno le qualità topografiche di un luogo? Per qualità topografiche si intende l'insieme delle caratteristiche fisiche del suolo (morfologiche e materiche) e dei suoi contenuti storico-archeologici.

Gli studenti sono invitati a proporre un ventaglio di soluzioni possibili rispetto agli obiettivi indicati dalla docenza, che verrà progressivamente discusso e rivisto. L'intento è quello di trasporre in termini applicativi i concetti di 'risorsa e trasformazione', 'vincolo e possibilità', ampiamente discussi, per via teorica, nel corso del primo modulo d'insegnamento.

7. Definizione di un progetto di suolo

Alla soluzione definitiva di progetto di suolo si giunge, dunque, solo dopo aver valutato e sperimentato una serie di possibilità. Una volta stabilito il tipo di intervento da applicare sul suolo, si procede verso una definizione complessiva del progetto architettonico.

Gli ultimi due moduli di insegnamento (a cui sarà dedicata all'incirca la metà del tempo complessivo destinato al corso) si svolgeranno per lo più in modalità

laboratoriale. Gli studenti e la docenza saranno costantemente in dialogo e valuteranno insieme i graduali sviluppi del progetto.

Giunti alla fine del corso, gli studenti illustrano il proprio lavoro, ripercorrendo tutte le tappe del processo seguito: i risultati raggiunti vengono infine valutati dal corpo docente. Tutti i lavori vengono raccolti all'interno del sito di riferimento al corso, in modo che tutto il materiale possa essere consultato dagli studenti dei corsi successivi.

BIBLIOGRAFIA

Inquadramento generale

Dario Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Editorial Reverté, Barcelona, 2007.

Giulio Carlo Argan, *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

Rudolf Arnheim, *Intuizione e intelletto*, Feltrinelli, Milano, 1987.

Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano, 1988.

Corrado Barberis, *Il paesaggio agrario* in AA.VV., *Il paesaggio italiano*, Touring Editore, Milano, 2000.

Henri Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Tomà Berlanda, *Architectural Topographies: A Graphic Lexicon of How Buildings Touch the Ground*, Routledge, Oxford, 2014.

Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia* (a cura di Piero Zanini), Bruno Mondadori, Torino, 2008.

Renato Biasutti, *Il paesaggio terrestre*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1962.

Federico Bilò, *Solo suolo*, in PPC n.16 *La manutenzione del territorio*, a cura di Carmen Andriani, Umberto Sala Editore, Pescara, 1998.

Fernand Braudel, *Il mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano, 2017.

Orazio Carpenzano, *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione*, Gangemi Editore, Roma, 2013.

Luigi Coccia, *L'architettura del suolo*, Alinea Editrice, Firenze, 2005.

André Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», 516, 1985, p. 22-27.

André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di Paola Viganò, Franco Angeli, Milano, 1998.

Éric Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano, 1986.

Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Alessandra De Cesaris, *Lo spessore del suolo parte di città*, Palombi, Roma, 2002.

- Alessandra De Cesaris, *Il progetto del suolo-sottosuolo*, Gangemi, Roma, 2012.
- John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago, 2015.
- Garrett Eckbo, *On Building: Mystery and Realities of the Site* in Richard Neutra, «Landscape Architecture 42», 1 (ottobre 1951), pp. 41-42.
- Thomas Stearns Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano, 1995.
- Nicola Emery, *L'architettura difficile: filosofia del costruire*, Marinotti, Milano, 2007.
- Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Marinotti Edizioni, Milano, 2012.
- Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003.
- Franco Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1992.
- Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino, 2009.
- Edwin Fels, *Der Mensch als Gestalter der Erde*, Leipzig Bibliographisches Institut, Lipsia, 1935.
- Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano, 1999.
- Daniela Ferrari, Andrea Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Monza (MB), 2018.
- Henri Focillon, *Vita delle forme*, Minuziano, Milano 1945.
- Hal Foster, *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia Books, Milano, 2014.
- Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1985.
- Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 1971.
- Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu, Roma, 2015.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788* Rizzoli, Bologna, 1991.
- Renato Funicello, Grant Heiken, Donatella De Rita, Maurizio Parotto, *I sette colli. Guida geologica a una Roma mai vista*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006.

- Emilio Garroni, *Senso e Significato* in Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.
- Stephen Jay Gould, Richard C. Lewontin, *I pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss. Critica del programma adattazionista*, Einaudi, Torino, 2001.
- Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari, 2014.
- Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1976.
- Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2016.
- George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 1976.
- Jacques Lacan, *Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003.
- Luigi Latini, *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bascapé, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in Luigi Latini, Mariapia Cunico (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 216-237.
- David Leatherbarrow, *Topographical stories. Studies in landscape architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004.
- David Leatherbarrow, *Uncommon ground. Architecture, technology and topography*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- Kevin Lynch, *Il senso del territorio*, Il Saggiatore, Milano, 1981.
- Serena Maffioletti (a cura di), *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova, 2010.
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.
- Elio Migliorini, *Gli uomini e la terra. Modificazioni apportate dall'uomo alla superficie della terra*, Liguori Editore, Napoli, 1971.
- Carla Molinari, *Architettura in sequenza. Progettare lo spazio dell'esperienza*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- Diego Moreno, Massimo Quaini, *Per una storia della cultura materiale*, in «Quaderni Storici», 31, 1976, pp. 5-37.
- Christian Norberg-Schulz, *Esistenza spazio e architettura*, Officina, Roma, 1975.
- Christian Norberg-Schulz, Anna Maria Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1992.

- Agni Pikionis, *Dimistris Pikionis*, Bastas Plessas, Atene, 1994.
- Dimistris Pikionis, *Ci sarà bisogno di eliminare*, in «Casabella», 784, 2009.
- Pietro Porcinai, *Memoriale per Mattei, Bascapè (Pavia)/Pietro Porcinai* in «Casabella», 815/816, 2012, pp. 52-57.
- Eileen Power, *Vita nel medioevo (Medieval People, 1924)*, Einaudi, Torino, 1966.
- Maria C. Pozzana (a cura di), *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Alinea, Firenze, 1998.
- Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974.
- Antoine C. Quatremère de Quincy, «Dictionnaire d'architecture» dell'*Encyclopédie méthodique*, Parigi, 1788-1825.
- Paul Ricœur, *Architettura e Narratività* in Id., *Leggere la città* (a cura di Franco Riva), Castelvechi, Roma, 2013.
- Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.
- John L. Roberts, *Guida alle strutture geologiche*, Franco Muzzio, Padova, 2002.
- Piero Ostilio Rossi, *La costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Antonino Saggio, Gaetano De Francesco (a cura di), *Tevere cavo. Una infrastruttura di nuova generazione per Roma tra passato e futuro*, Lulu.com, Raleigh, USA, 2018.
- Antonino Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma, 2010.
- Antonino Saggio, *Ordine Sparso di André Corboz*, in «L'Architettura cronache e storia», 513-14, 1998.
- Vincent Scully, *The earth, the temple, and the gods. Greek sacred architecture*, Trinity University Press, San Antonio (Texas), 2013.
- Vincent Scully, *The Natural and the Manmade*, St. Martins Pr., New York, 1991.
- Alvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Erwin Straus, Herni Maldine, a cura di A. Pinotti, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Mimesis, Milano, 2005.
- Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- Carlo Tosco, *Il paesaggio storico: Le fonti e i metodi di ricerca*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Marco Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea*, Leo S. Olschki, Firenze, 2018

Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Roma 1974.

Eugenio Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia, 2002.

Jørn Utzon, *Piattaforme e altipiani: idee di un architetto danese*, in «Zodiac», 10, 1962.

Francesco Venezia, *Il rapporto tra edificio e suolo* in Id., *Che cosa è l'architettura*, Electa, Milano, 2011, pp. 72-87.

Francesco Venezia, *L'architettura del suolo* in Id., *Che cosa è l'architettura*, Electa, Milano, 2011, pp. 26-49.

Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino, 1975.

Bomarzo e l'Etruria

M. Paola Baglione, *Il territorio di Bomarzo in Ricognizioni archeologiche in Etruria*, CNR, Roma, 1976.

Leonardo Benevolo, *Saggio d'Interpretazione storica del Sacro Bosco*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 7-8-9, 1955.

Benedetto Bonacelli, *La natura e gli etruschi*, Firenze, 1929 – Estr. da: Studi Etruschi, Vol. II Comitato permanente per L'Etruria.

Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1989.

Arnaldo Bruschi, *L'abitato di Bomarzo e la villa Orsini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 7-8-9, 1955

Arnaldo Bruschi, *Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 55-60, 1963, pp. 13-58.

Arnaldo Bruschi, *Oltre il Rinascimento: architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Jaca Book, Milano 2000.

- Maurizio Calvesi, *Il sacro bosco di Bomarzo e le poetiche del terribile e del meraviglioso nell'età del Manierismo*, Lithos, Roma, 1998.
- Laura Donadono (a cura di), *Bomarzo. Architetture fra natura e società*, Gangemi, Roma, 2004.
- Furio Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro Bosco*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 7-8-9 (1955).
- Giovanni Feo, *Geografia Sacra*, Edizioni Effigi, Arcidosso (GR), 2015.
- Sabine Frommel (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Electa, Milano 2009.
- Giuseppe Maiorano, *Geografia dantesca e realtà del viaggio* in «InStoria», 30, 2010.
- Maurizio Martinelli, *Giardino e sacro nell'Italia preromana. Vegetazione, paesaggio tra cultura e religione*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2015.
- Maurizio Martinelli, *Giardino e sacro nell'Italia preromana. Vegetazione, paesaggio tra cultura e religione*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2015.
- Massimo Pallottino, *Etruscologia*, Hoepli, Milano, 1977.
- Joselita Raspi Serra, *Rinvenimento di necropoli barbariche nei pressi di Bomarzo e di Norchia* in «Bollettino d'arte», Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle antichità e belle arti, Anno 59, serie 5, fasc. 1-2 (gen.-giu.) 1974, pp. 70-78.
- Joselita Raspi Serra, *Insedimenti rupestri religiosi nella Tuscia*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen- Age, Temps Modernes*, tome 88, n. 1, 1976.
- Stephan Steingraber, *Città e necropoli dell'Etruria. Luoghi segreti e itinerari affascinanti alla riscoperta di un'antica città italica*, Newton Compton, Roma, 1983
- Stephan Steingraber, Friedhelm Prayon, *Monumenti rupestri etrusco-romani tra i Monti Cimini e la valle del Tevere*, Ass. Canino Info, Viterbo, 2012.

Lewerentz e la Svezia

AA.VV., *Sigurd Lewerentz Drawings Collection 1+2*, «a+u», Special Issue, 2016.

AA.VV., *Sigurd Lewerentz*, «Arkitektur», 9, 1963.

AA.VV., *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, The Brooklyn Museum, New York, 1982.

Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, Architect: 1885-1975*, Byggeförlaget, Stockholm, 1987.

Stefan Alenius, *Nel centenario di Sigurd Lewerentz*, in «Casabella», 528, 1986, pp. 42-43.

Henrik Andersson, Fredric Bedoire, *Sigurd Lewerentz (1885-1975)* in AA.VV., *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Electa, Milano, 1988, pp. 123-125.

Sven-Ingvar Andersson, Steen Hoyer, *Carl Theodor Sorensen: landscape modernist*, The Danish Architectural press, Copenhagen, 2001.

Laura Bertolaccini, *Cimiteri d'autore. Le architetture funerarie di Sigurd Lewerentz*, in «I servizi funerari», 4, 2001, pp. 57-60.

Caroline Constant, *The modern architectural Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

Caroline Constant, *Il cimitero est di Malmö: La lenta scoperta del valore assoluto della semplicità*, in «Casabella», 659, 1998, pp. 40-65.

Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61*, Byggeförlaget, Stockholm, 1994

Massimo Ciaravolo (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*, Iperborea, Milano, 2019

Philip Drew, *Third Generation: changing meaning of architecture*, Pall Mall Press, London, 1972.

Bengt Edman, *Sigurd Lewerentz* in «Spazio & Società», 23, 1983, pp. 2-13.

Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, Electa, Milano, 2001.

Kenneth Frampton, *A genealogy of modern architecture: comparative critical analysis of built form*, Lars Müller Publishers, Baden, 2015.

Kenneth Frampton, *L'altro movimento moderno*, Silvana Editoriale, Milano, 2015.

Kenneth Frampton, *Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in «Casabella», 500, 1984, p. 22.

Luigi Franciosini, *Cimiteri*, Mancosu, Roma, 2011.

Anne-Sophie Hygen, Lasse Bengtsson, *Rock carvings in the borderlands. Bohuslän and Østfold*, Warne Förlag, Sävedalen, 2000.

José Ignacio Linazasoro, *Otras Vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*, Nobuko, Buenos Aires, 2010.

Jenny Kirsten Bille, Anna Andréasson e Karolina Alvaker (a cura di), *Östra Kyrkogården i Malmö. Kulturhistorisk inventering och bedömning* (copyright Svenska kyrkan Malmö Kyrkogårdsförvaltningen).

Erik Jönssongreve Dahlbergii, Hans Hildebrand, *Erici Dahlbergii, Svecia antiqua et hodierna: opus celeberrimum*, Wahlstroem & Windstrand, 1900.

Domenico Luciani e Luigi Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, Treviso, 1998.

Artursson Magnus, *Vägar till Vættland: en bronsåldersbygd i nordöstra Skåne 2300-500 f. Kr.*, Riksantikvarieämbetets förlag, Stockholm, 2007.

Saverio Muratori, *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, in «Architettura», II, 1938, pp. 95-122.

Sten Åke Nilsson, *Carl August Ehrensvärds. Resa i Skåne*, Bröderna Ekstrands Tryckereri AB, Lund, 1982.

Christian Norberg-Shulz, *Scandinavia. Architettura. Gli ultimi vent'anni*, Mondadori Electa, Milano, 1990.

Christian Norberg-Shulz, *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Unicopli, Milano, 2000.

Sergio Poretti, *Edilizia e Architettura in Svezia e Danimarca 1945-60*, Kappa, Bologna, 1979.

Gennaro Postiglione, *L'ultimo progetto di Lewerentz*, in «Lotus International», 93, 1997, pp. 20-29.

Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz. La chiesa di S. Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966*, in «Costruire in laterizio», 67, 1999.

Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1965.

Luciano Rubino, *Sigurd Lewerentz*, cap.21 di Id., *Chiamali totem. L'esperienza architettonica del secondo dopoguerra*, Bertani editore, Verona, 1973, pp. 122-124.

Alison Smithson, *L'albero e la colonna. The landscape that can survive and the Lewerentz connection*, in «Spazio & Società», 24, 1984, pp. 78-85.

Alison e Peter Smithson (a cura di), *Sigurd Lewerentz 1885-1975: The Dilemma of Classicism* – catalogo della mostra, Architectural Association, London, 1989.

Carlotta Torricelli, *Classicismo di frontiera. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Il Poligrafo, Padova, 2014.

Carlotta Torricelli, *La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz*, in «Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura», 4 – giugno 2012.

Wielfried Wang, *Lewerentz e la Svezia*, in «Domus», 742, 1992.

Colin St. John Wilson, *Sigurd Lewerentz: Un uomo di poche parole*, in «Casabella», 659, 1998, p. 38.

Duczko Wladyslaw, *Arkeologi och miljögeologi i Gamla Upssala: studier och rapporter*, vol.1, Societas archaeologica Upsaliensis, Upssala, 1993.

Thomas Wrede, *Landscape and Architecture. Classical and vernacular by Asplund* in Claes Caldenby, Olof Hultin (a cura di), *Asplund*, Stockholm, Arkitektur Förlag, 1986, pp. 41-46.

Bruno Zevi, *Crematoria in the Forest cemetery of Enskede, Stockolm*, in «The Architectural review», 94, 1943, pp. 63-67.

