

La casa dei morti Il cimitero San Cataldo a Modena, di Aldo Rossi e Gianni Braghieri

The House of the Dead The San Cataldo Cemetery in Modena, by Aldo Rossi and Gianni Braghieri

Uno dei progetti che in assoluto affronta in maniera più evidente la relazione tra città dei vivi e città dei morti è il progetto per il concorso del Cimitero di Modena, vinto da Aldo Rossi e Gianni Braghieri nel 1971.

Riveduto poi per il secondo grado di concorso e per il progetto del 1976, oggi rimane incompiuto, poiché l'amministrazione prevede di realizzarlo in maniera programmatica.

Esso racchiude al suo interno un'organizzazione chiara delle singole parti differenziate formalmente e relazionate attraverso gerarchie formali che vedono negli elementi del cubo e del cono i "fatti" urbani di questa città dei morti, ricchi di simbologia laica legata al culto dei morti.

Il cimitero non è però un episodio isolato nell'opera di Rossi, ma si può inserire in una declinazione di caratterizzazioni formali che ritorna lungo tutto il suo percorso progettuale.

One of the projects that absolute addresses the clear relationship between the city of the living and the city of the dead is the project for the competition of the Cemetery in Modena, won by Aldo Rossi and Gianni Braghieri in 1971.

Then it was revised for the second degree of the competition and for another step of the project in 1976. Now it remains unfinished, as the administration plans to achieve it programmatically.

It has a clear organization of his differentiated and related parts through formal hierarchies, that recognize in the cube and the cone the "facts" of this urban city of the dead, with its rich symbolism linked to the cult of the dead. However, the cemetery isn't, an isolated moment in Rossi's work, but it is possible to recognize in it a declination of formal characterizations that returns throughout its design process.



Gilda Giancipoli

Laurea nel 2011 presso la Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" dell'Università di Bologna. Nel 2012 consegue un master in Museografia, Architettura e Archeologia presso l'Accademia Adrianea di Roma. Nel 2015 consegue il Dottorato di Ricerca in Architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Attualmente è journal manager dell'e-journal "In_Bo", del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna e membro del Comitato Giovani della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO - Regione Emilia Romagna.

Parole chiave: **Aldo Rossi; Gianni Braghieri; Modena; Architettura funeraria; Spiritualità**
 Keywords: **Aldo Rossi, Gianni Braghieri; Modena; Funerary architecture; Spirituality**

Il tema della duplice relazione tra *città dei vivi* e *città dei morti* è certamente il fulcro ideologico del progetto che Aldo Rossi e Gianni Braghieri presentano nel 1971, al concorso per il Cimitero San Cataldo di Modena.

A questo proposito, lo stesso Rossi, nella sua *Autobiografia scientifica*, parlando del cimitero ideato per Modena, scrive: «Il concetto centrale di questo progetto era forse quello di aver visto che le cose, gli oggetti, le costruzioni dei morti non sono differenti da quelle dei vivi».¹

Nella loro riflessione teorica, Rossi e Braghieri hanno inteso affrontare il progetto dell'architettura funebre proprio come declinazione del progetto residenziale e, nell'insieme del complesso monumentale, ragionare sulle relazioni compositive della città, tra tessuto urbano ed elementi primari. Essi riflettono in particolare sull'elemento della *casa*, come minimo comune denominatore del sistema-città, nella relazione tra *casa dei vivi* e *casa dei morti*. Partendo perciò dalla definizione dei nessi all'interno del frammento come parte del tutto, si definisce poi il contenitore architettonico attraverso la comprensione dell'immaginario del cimitero nella tradizione urbana locale.

Il progetto, risultato vincitore nel 1972, ha dato vita ad una vera e propria "fabbrica" durata già quarant'anni e non ancora

conclusa, tra opinioni controverse e identità ritrovate.

Possiamo quindi osservarne dal vivo ancora solo una piccola parte, anche se, in seguito ai nuovi lavori di completamento, realizzati tra il 2010 ed il 2011, si riaccende la speranza di poter un giorno ammirare questo monumento postmoderno nella sua completezza, non più solo suggestione di colori e forme nei disegni dei due architetti. Per questo motivo è necessario partire dal dato storico per trovare una linearità nella spiegazione di un oggetto architettonico che tutt'oggi si presenta ai nostri occhi solo in forma di frammento e, di conseguenza, per ricondurre quelle relazioni spaziali tridimensionali pensate dai progettisti, è necessario ripartire proprio dal progetto originale.

Trovandosi di fronte alla necessità di ampliare il Cimitero storico costruito tra 1860 ed il 1875, dall'ingegnere Cesare Costa (Pievepelago, 2 agosto 1801 – Modena, 9 Gennaio 1876),² l'Amministrazione Comunale di Modena, il 25 febbraio 1971, bandisce un concorso nazionale di idee, comparso sull'Albo Pretorio il 6 maggio dello stesso anno, con scadenza il 2 novembre per l'invio degli elaborati progettuali.

Il testo del concorso richiede l'ampliamento dell'impianto cimiteriale, mediante un nuovo complesso edilizio in una vasta area agricola

adiacente ai cimiteri esistenti, quello del Costa e quello israelitico, indicativamente delimitata dai tracciati esistenti della ferrovia e da quello nuovo della tangenziale di Modena, mentre verso sud è prossimo ad un quartiere di espansione residenziale del secondo dopoguerra (Fig. 1).

Il bando ha particolarmente a cuore soprattutto i contenuti teorico-filosofici, nonché gli aspetti legati alla morale e alla religione, anziché il pionierismo architettonico o aspetti tecnologici avveniristici. Esso in più punti chiede l'esplicitazione dei *significati*: dell'inserimento urbanistico, del rapporto con il contesto e le preesistenze e dei singoli elementi di contenuto.³

Si evidenzia così un interesse del committente pubblico verso la qualità architettonica e verso la concezione di un vero e proprio simbolo monumentale in cui la comunità si debba rispecchiare, piuttosto che l'intento di risoluzione di un contingente problema gestionale.

Subito nelle prime righe del bando ci si riferisce al tema dell'accostamento del nuovo all'opera del passato, ma anche alla sensibilità cittadina ai temi della morale e della religiosità, ai *legami affettivi* e al *peso* e all'*importanza delle tradizioni*.⁴ Temi questi che, se confrontati con le richieste progettuali odierne fanno rimpiangere quegli anni per l'elevato profilo culturale.

La commissione giudicatrice è composta

da 18 membri, dei quali alcuni componenti illustri del panorama architettonico contemporaneo come: Carlo Melograni,⁵ Carlo Aymonino,⁶ Paolo Portoghesi,⁷ Glauco Gresleri⁸ e Pier Luigi Cervellati.⁹

Già da questo aspetto è possibile avviare una considerazione sulla vicinanza ideologica tra la giuria ed il progetto di Rossi e Braghieri. Inoltre, è più che nota la vicinanza professionale tra i progettisti e Franco Raggi, che sulle pagine di *Casabella*, dopo una riflessione sulla cultura architettonica italiana «relegata ad esprimersi ormai solo attraverso l'esiguo canale del concorso per idee», loda il giudizio della giuria: «che peraltro nel caso di questo concorso per il cimitero di Modena ci pare meno contraddittorio che in altre occasioni dove, per non far torti, si sono premiate soluzioni antitetiche.»¹⁰

Dai verbali della commissione stessa è possibile rilevare la considerazione emersa allora, di come gli eterogenei progetti proposti, riflettessero senza dubbio le diverse tendenze architettoniche presenti nel panorama italiano operante a quel tempo: «ricerche che, pur nelle loro notevoli diversità, confermano lo stato di sperimentazione dell'attuale momento architettonico internazionale e nazionale».¹¹ Allo scadere delle candidature, sono infatti 47 su 50 (presentati) i progetti ammessi alla gara di concorso, tra i quali ritroviamo il progetto

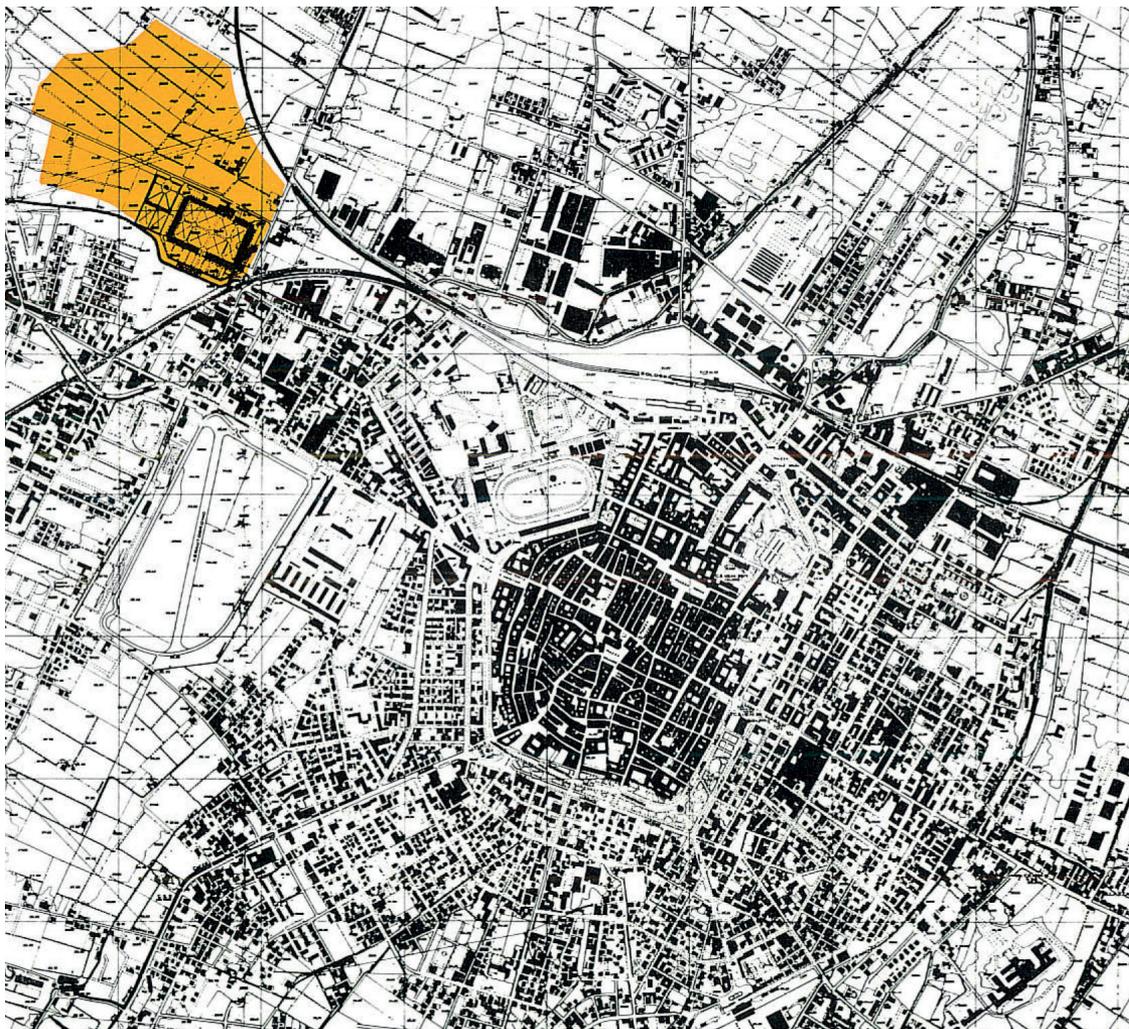


Fig. 1 Planimetria storica della città di Modena con individuazione dell'ambito di progetto

Il cadavere a terra... di Superstudio che, tra tecnologia analogica e ricongiungimento con la terra, proponeva un progetto del tutto onirico, oppure il progetto *Necronomikon* di Rosaldo Bonicalzi e Attilio Pracchi che invece interpretava il tema cimiteriale, con una particolare enfasi monumentale citando volutamente Boullée.¹² La commissione definisce in ultimo una rosa di tre progetti *L'Azzurro del Cielo*, *Dom*¹³ e *Il Muro*,¹⁴ però, non si esprime all'unanimità sul progetto vincitore, come esplicita la relazione redatta dai membri, nonché la scelta di avvalersi della possibilità di espletamento di un concorso di 2° grado tra i primi tre classificati:

«A questo stadio della discussione la Commissione riscontrava peraltro le impossibilità di pervenire ad un'unanimità di giudizi e rilevava che, dal punto di vista dei contenuti e delle soluzioni tecniche, ognuno dei progetti in discussione, seppure in diversa misura, presentava lati oggetto di riserve».¹⁵

Viene inoltre esplicitata formalmente la motivazione dell'assegnazione del primo premio al progetto di Aldo Rossi e Gianni Braghieri, per i suoi aspetti di inserimento nel contesto e di coerenza formale:

«In particolare L'AZZURRO DEL CIELO si proponeva come il progetto che più di ogni altro aveva sollecitato l'estensione del dibattito agli attuali caratteri della cultura architettonica e alle tendenze

più significative presenti in essa; e che, rispondendo ai requisiti di un rapporto dialettico di sintonia con la parte esistente del complesso monumentale con una composizione unitaria dei diversi elementi e una coerenza compositiva dell'insieme, garantiva una soluzione architettonica di forte caratterizzazione tecnica e formale.

Caratterizzazione che era confermata dalla realizzazione, là dove si precisava che "le interrelazioni principali con la città, per il progetto, devono consistere principalmente nella sua precisa definizione architettonica, tale da consentire un luogo architettonico dove la forma e la razionalità delle costruzioni, interpreti della pietà e del significato del cimitero, siano un'alternativa alla crescita disordinata della città moderna". Una minoranza di membri riteneva di non riconoscere al progetto una posizione di primato assoluto sul piano formale per la significazione particolare a livello monumentale, che persegue pretese competitive nello "ski-line" urbano, e per una qualificazione eccessivamente collettivistica dell'insieme che sacrifica il momento del singolo, sia come presenza che come oggetto di memoria e di relazione spirituale».¹⁶

Viene quindi scelta questa soluzione per le sue caratteristiche di contemporaneità, per aver instaurato un dialogo con la preesistenza senza escluderla dal pensiero progettuale,

e per aver cercato un'immagine unitaria e "ordinata" del sistema architettonico proposto.

Il 7 agosto 1972, una lettera ufficiale del Comune di Modena informa Rossi e Braghieri di aver ottenuto il primo premio con il progetto intitolato "L'azzurro del cielo". Dal 23 settembre al 7 ottobre 1972 è organizzata una mostra dei progetti partecipanti al Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero a Modena alla Sala comunale della Cultura.¹⁷

Seguirà quindi una rielaborazione per il concorso di 2° grado nel 1972 (dove il recinto costruito viene raddoppiato) ed un successivo progetto del 1976 (dove parte del recinto si assottiglia, diventando una gradinata alberata, e viene raddoppiato il muro del recinto a est).

Il progetto del 1971 rimane in ogni caso il più sintetico ed il più chiaro delle elaborazioni di Rossi e Braghieri, nonostante vi succedano una seconda fase concorsuale ed un successivo progetto del 1976.

Nel primo elaborato, vincitore del bando, gli elementi compositivi in gioco sono estremamente essenziali e forti nelle loro singolarità, come ad esempio il riferimento dimensionale al cimitero neoclassico: l'edificio del Costa presenta due lati, rispettivamente di 180 m e 272 m, mentre la nuova espansione, ugualmente orientata ha un recinto di 180 m sul lato corto e 280

quello più lungo. Perfettamente al centro tra i due, il cimitero ebraico preesistente, di proporzioni tendenti al quadrato (100 x 95 metri), assume il ruolo di giunzione e separazione.

Per rafforzarne il peso compositivo nello spazio antistante, viene inserito in maniera paratattica un fabbricato di uguali proporzioni da destinare a servizi e uffici.

Con questo determinante gesto progettuale che interpreta l'impianto cimiteriale esistente come un progetto inconcluso e lo risolve, i due architetti riallacciano il nuovo alla preesistenza in un organismo unico retto da simmetrie interne (Fig. 2). Così, il cimitero del Costa e quello di Rossi e Braghieri hanno la stessa valenza come parti di un unicum.

Allo stesso modo il parallelismo tra i due momenti costruttivi ritorna anche nella loro tipologia e nella loro organizzazione.

Innanzitutto, una sinonimia riscontrabile è l'uso del muro abitato, anche se con una notevole differenza dimensionale in merito allo spessore, ma in ogni caso, non limitandosi alla definizione di un confine, ne inquadra la tipologia.

Inoltre, è palese la scelta di inserire gli ingressi al centro dei due lati più lunghi e l'utilizzo dell'espedito della doppia apertura per lato, per conferire a questo elemento una dimensione più simile agli ingressi monumentali del Costa.

Esso è il primo ed unico riferimento per

l'intervento che parte ideologicamente dal luogo stesso e da nient'altro: «Dal luogo, o ambiente, preesistente è difficile trovare altri riferimenti che non siano lo stesso cimitero del Costa ed il cimitero israelitico; circondati oramai da una periferia degradata essi devono essere contornati da zone a verde, da ampi spazi pavimentati, da un viale alberato.»¹⁸

È un ragionamento che inevitabilmente si rifà al *genius loci* nel suo approccio fenomenologico dello studio dell'ambiente circostante, per individuare l'identità del luogo e la sua caratterizzazione. Rossi e Braghieri, tuttavia, non lo declinano alla maniera della teorizzazione di Christian Norberg-Schulz, ovvero prendendo in esame l'insieme delle caratteristiche socio-culturali ed architettoniche specifiche di un sito, interlacciate con l'uomo, ma, come architetti, lo usano inversamente, utilizzando il progetto stesso per conferire un *genius loci* al luogo, a partire dai pochi elementi architettonici di rilievo presenti. Infatti la relazione prosegue dicendo: «Le interazioni principali con la città, per il progetto, devono consistere principalmente nella sua precisa definizione architettonica, tale da costituire un "luogo architettonico" dove la forma e la razionalità delle costruzioni, interpreti della pietà e del significato del cimitero, siano una alternativa alla crescita brutta e disordinata della città moderna. Un luogo architettonico,

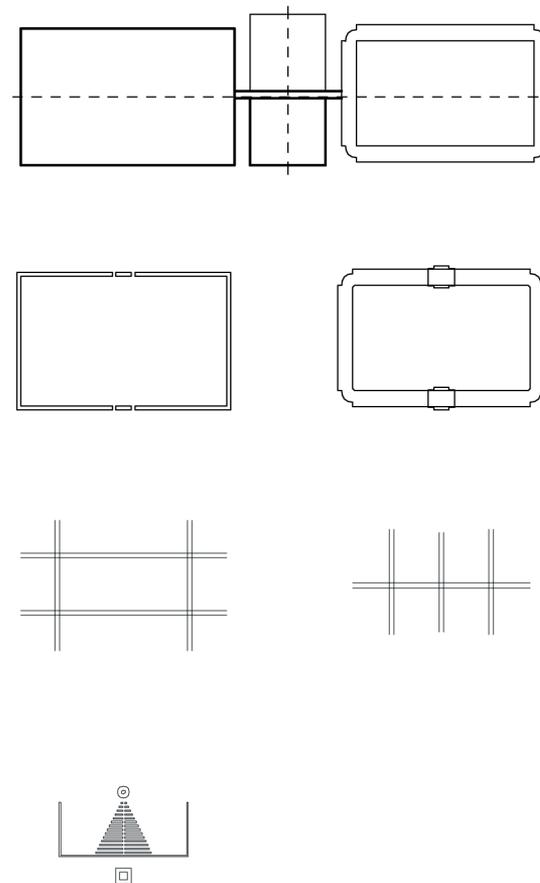


Fig. 2 I rapporti compositivi tra esistente e costruito. © Ridisegno: Gilda Giancipoli

il cimitero come gli altri edifici pubblici, capace di costruire la memoria e la volontà collettiva della città.»¹⁹

Ciò che si discosta dall'impianto classico e che più di tutti connota questo monumento contemporaneo è il sistema *cono-spina-cubo* al centro del campo verde.

La composizione è retta da due elementi monumentali, opposti lungo l'asse di simmetria centrale e messi in relazione da un sistema spinale dedicato agli ossari.

Il progetto ha caratteristiche di chiarezza e diversificazione funzionale tra le varie parti: il recinto costruito contiene i colombari, l'area piana al centro è destinata alle quadre di inumazione, il cubo accoglie i partigiani e i caduti di guerra, il cono segnala la fossa comune ed è il sacrario cerimoniale, mentre la spina triangolare centrale contiene gli ossari.

Il colore prevalente all'interno è il grigio dell'intonaco, mentre l'uso del colore è molto più evidente all'esterno, poiché assume il compito di evidenziare i diversi tematismi del complesso.

Il recinto

Questo archetipo spaziale si basa sul concetto primordiale di differenziazione tra interno ed esterno, tra l'inclusione e l'esclusione da un campo di interesse.

Storicamente, il recinto, è uno dei primi segni scelti dall'uomo nel suo rapporto col divino

e con ciò che è sacro. Nell'antichità greca era il *temenos* ovvero il sedime del tempio, l'area sacra adibita al culto degli dei e che si credeva fosse abitata dagli dei stessi (Fig. 3). Se ne deduce una caratterizzazione ancestrale di maggiore importanza, conferita a ciò che viene recintato ed in qualche modo isolato e protetto dal mondo informale circostante. Nella stessa cristianità l'uso del recinto ha un esempio molto importante che si traduce nell'elemento del quadriportico del pronao dove attendono i non battezzati, che sono quindi esclusi da un recinto più importante della chiesa, ma comunque inclusi nella funzione rispetto a chi sta ancora più all'esterno (Fig. 4).

Rossi e Braghieri danno forza al tema del recinto non trattandolo come semplice muro, ma connotandolo come elemento volumetrico costruito.

Il muro abitato dei colombari è composto da corpi perimetrali, alti 13 e larghi 5 metri, contenenti due file di colombari con un percorso rettilineo al centro, per un interpiano di circa 4 metri (4 loculi). Al piano terra nei prospetti interni le aperture si trasformano in un portico che abbraccia i campi d'inumazione e permette una passeggiata coperta lungo tutto il perimetro. Le aperture quadrate si susseguono con lo stesso ritmo su tutti i prospetti e sono poste con cadenza regolare ogni sei loculi.

La copertura a falde non costituisce tanto

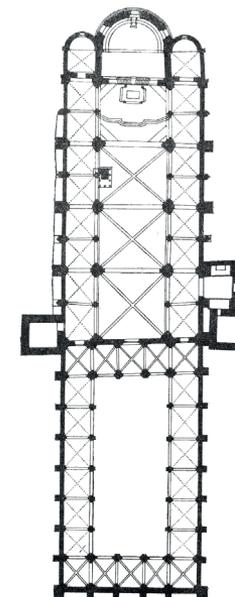
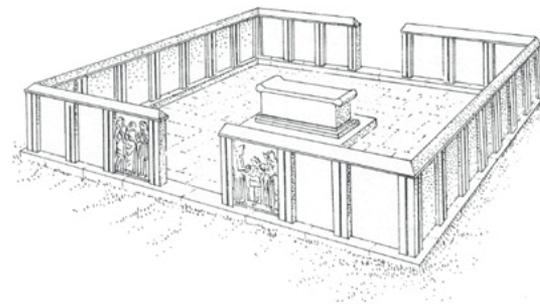


Fig. 3 Un *temenos* composto di lastre marmoree. Da http://www.engramma.it/e0S/index.php?id_articolo=382

Fig. 4 Pianta della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Da <http://www.gentileschi.it/arte/santAmbrogio/esercizi/esercizio4.htm>

una scelta dettata da un'esigenza tecnica, ma la ricerca di un'immagine urbana e domestica, legata al contesto locale.

Nel 1972, a questo proposito, Rossi scrive: «Ho cercato di capire i rapporti architettonici delle città emiliane attraverso lo spazio dei portici, delle piazze, dell'architettura delle ombre: queste sono le motivazioni che l'architettura trae da quanto la circonda. Non esiste forse un rapporto più preciso e architettonico, tra studio e realtà delle Piazze d'Italia di De Chirico».²⁰

Si riafferma in questo pensiero il nesso tra la città dei vivi e la città dei morti. Rossi per capire come intervenire sull'oggetto architettonico del recinto si rivolge alle "città dell'Emilia", un riferimento urbano e residenziale e non più il rimando monumentale al cimitero del Costa, utilizzato in precedenza per i macro-rapporti dimensionali e distributivi tra le parti.

Qui si sceglie una dimensione quotidiana e "domestica". Se si confrontano infatti le due immagini dei corpi longitudinali dell'Edificio al Gallaratese di Aldo Rossi (1968-1973) e del corpo del recinto del cimitero di Modena, emerge un'immagine ricca di similitudini caratteriali (Fig. 5, 6).

Il cubo

Questo è il sacrario dei morti in guerra che accoglie i partigiani e i caduti delle guerre mondiali. È il primo elemento che s'incontra

entrando nel complesso e si pone sia come traguardo visivo iniziale, sia come invito all'esplorazione del luogo.

«La costruzione cubica con le sue finestre regolari ha la struttura di una casa senza piani e senza copertura, le finestre sono senza serramenti, tagli nel muro; essa è la casa dei morti, in architettura è una casa incompiuta e una casa abbandonata nel tempo. Quest'opera è analogica alla morte. [...] Delle quattro pareti che costituiscono l'elemento cubico, una sola è chiusa. [...] Sulla parete chiusa si trovano lapidi o solo un grande affresco. Il sacrario è il monumento collettivo; al suo interno vi si svolgono le cerimonie funebri, civili o religiose: il sacrario appartiene alla collettività.»²¹

Nella relazione per il cimitero è descritto come una casa abbandonata ed incompleta, scoperchiata e con le finestre aperte. Quest'analogia porta con sé l'immagine dell'oggetto non finito, del lavoro non compiuto o di una vita spezzata durante il proprio percorso, di cui rimane solo la memoria nell'assenza.

Questa visione della morte è molto interessante perché porta con sé un punto di vista laico. Se si considera, infatti, ciò che la religione cattolica insegna, l'anima del defunto alla propria morte, si reca in un luogo migliore, di conseguenza la morte assume un risvolto positivo, o quanto meno

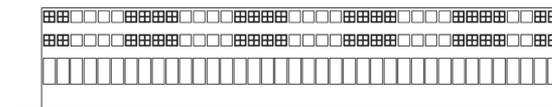
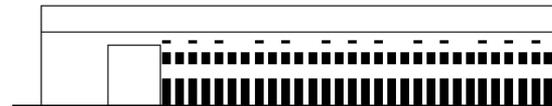


Fig. 5 L'edificio degli ossari del Cimitero di Modena San Cataldo, © Ridisegno: Gilda Giancipoli

Fig. 6 Aldo Rossi, Edificio al Gallaratese © Ridisegno: Gilda Giancipoli

di speranza e consolazione per chi è rimasto. Nel cubo del Cimitero di Modena, invece, viene mostrata la drammaticità dell'evento in sé, come atto conclusivo senza prosieguo né ritorno, rappresentando l'istante dell'interruzione della vita terrena attraverso la metafora della casa abbandonata e ponendo l'accento proprio su questo aspetto della morte. È certamente un punto di vista umano e terreno (non divino o religioso) a cui si ricollega, nella simbologia, anche la stessa forma del cubo, che è l'astrazione più pura dell'architettura umana e della casa.

Anche in questo caso i due architetti hanno dei riferimenti tipologici, alcuni espliciti altri meno: la tomba del fornaio del 30 a.C. di cui si parla nella relazione di progetto del cimitero, ma anche nell'*Autobiografia Scientifica*,²² l'edificio in Michaelerplatz di Adolf Loos che è uno dei maestri dichiarati di Rossi e si può inserire anche la Casa della Civiltà Italiana dell'Eur, magari non dichiaratamente un riferimento, ma certamente incarna una voluta monumentalizzazione del concetto di casa collettiva (Fig. 7).

La spina centrale

«A metà del 1971, in aprile, sulla strada per Istanbul, tra Belgrado e Zagabria ho avuto un grave incidente d'auto. Forse da quell'incidente, come ho detto, nel piccolo ospedale di Slavonski Brod, è nato il progetto per il cimitero di Modena e nel contempo

si è conclusa la giovinezza. [...] Nell'estate successiva nello studio del progetto mi erano rimaste solo forse questa immaginazione e il dolore delle ossa: vedevo la conformazione osteologica del corpo come serie di fratture da ricomporre. A Slavonski avevo identificato la morte con la morfologia dello scheletro e le alterazioni che questo può subire. Capisco che è unilaterale identificare la morte con la morfologia dello scheletro e le alterazioni che questo può subire. Capisco che è unilaterale identificare la morte con una specie di frattura.»²³

Questa spina di loculi è disposta secondo uno schema triangolare digradante in altezza, secondo la direzione inversa all'aumentare delle dimensioni planimetriche dei singoli elementi che la compongono, ovvero il corpo più lungo è il più basso mentre quello più corto è il più alto. La successione regolare di parallelepipedi larghi 2 metri e inscritti in un triangolo dimensionale parte da un'altezza di 4,5 metri del corpo centrale a "C" fino a 11,5 metri dell'ultimo edificio prospiciente il cono; questa spina di ossari è pensata come una struttura di cemento armato, rivestita di pietra grigio-chiara.

Il percorso superiore è aperto nella parte centrale e raggiunge il fronte dell'edificio; due scale e due ascensori, posti simmetricamente e accoppiati, permettono il raggiungimento dei due livelli.

Il percorso centrale della spina dei colombari

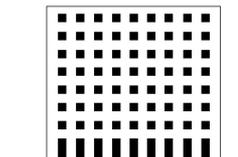
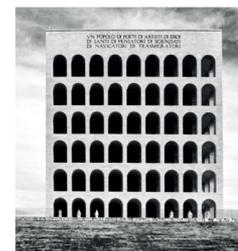


Fig. 7 Confronto fra archetipi della casa.

è collegato fisicamente al cono della fossa comune, ed è pensato per condurvi direttamente all'interno in due punti; al piano terra e nel ballatoio superiore, offrendo così due ingressi visivi differenti.

Il cono

Questo elemento sovrasta la fossa comune conferendole un'importanza volumetrica monumentale. Dal piano terra una serie di gradoni scende verso la pietra tombale che ricopre la fossa. In questo edificio si svolgono le cerimonie funebri e commemorative di carattere religioso e civile.

La torre conica della fossa comune è realizzata in cemento armato lasciato a vista, ed è verniciata con vernice trasparente per lasciare inalterato il colore grigio del cemento. Il diametro del cono a terra misura 16 metri e si chiude in uno di 5,5 metri. Il volume, alto 25 metri, non presenta alcuna chiusura.

È l'elemento più ricco di simbologia di tutto il sistema cimiteriale. È emblematica l'analogia con l'archetipo del *pántheon* inteso come tempio di tutti, della collettività. Soprattutto l'utilizzo della luce zenitale, rappresentante la divinità verso cui le anime si protendono è l'elemento che nella sua intangibilità riesce a drammatizzare al massimo la scena (Fig.8).

Il progetto del Cimitero di Modena si

configura quindi come un'opera-manifesto controfirmato da Rossi e Braghieri. Esso enuncia chiaramente il loro pensiero architettonico ed utilizza il loro lessico grammaticale. Un manifesto, come ogni testo scritto può essere analizzato attraverso una specifica dialettica, una semantica e una strutturazione del testo nelle sue parti: l'uso di metafore o figure retoriche. Di conseguenza si può definire un glossario di termini specifici riconducibili agli autori. Tutto ciò non si limita però ad un abaco di soluzioni architettoniche, ma assume livelli di lettura ideologici.

Se si considerano le due forme geometriche emergenti come fatti urbani, ovvero elementi che hanno "la loro natura singolare",²⁴ come scrive Rossi nel suo libro, *Architettura della città*, esse: «Sono una costruzione della materia e nonostante la materia, di qualcosa di diverso; sono condizionati, ma condizionanti.»²⁵

Proprio secondo la teorizzazione di Rossi bisogna poi porsi il problema dell'idea che noi abbiamo dell'edificio, della memoria più generale di questo, in quanto *prodotto della collettività* e del rapporto che ne consegue con noi.

Ecco perchè Rossi e Braghieri collocano il cubo e il cono alle estremità del sistema *urbano* interno: il primo è una *porta*, il secondo un *belvedere*.

L'oggetto cubico ha caratteristiche di

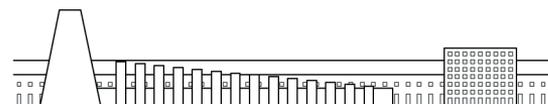


Fig. 8 Luce zenitale del Pantheon. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dome_of_Pantheon_Rome.JPG Public Domain

Fig. 9 Prospetto generale e schema del rapporto tra le parti. Ridisegno: Gilda Giancipoli ©

superabilità, ci giro intorno, vi entro dentro, al secondo oggetto, invece, si viene condotti attraverso un percorso prestabilito. I due progettisti, in questo caso risolvono il problema di *condurre* al cono. Da ciò nasce l'assetto della spina centrale (Fig. 9). Essa indica, senza mezzi termini, una direzione, in particolare nel suo crescendo in alzato conduce il visitatore ad addentrarsi nel cono. La forma triangolare, circoscrivendo gli ossari, assume quindi la figuratività di una vera e propria freccia direzionale, a cui viene conferito valore spirituale nella metafora del percorso ascensionale a Dio, all'interno del cono. Di conseguenza, per il visitatore, il percorso spirituale non termina con l'arrivo alla torre, c'è un ultimo passaggio della liturgia laica da svolgere: rivolgere lo sguardo in alto per raccogliersi e meditare. Non è assolutamente un caso il fatto che al cubo sia conferita la simbologia della casa dell'uomo e al cono quella del ponte verso lo spirito o il divino.

I volumi sono generati in pianta dalle forme primarie della geometria (quadrato, triangolo e cerchio) e possiedono delle proprietà percettive e tensionali intrinseche, come ampiamente sperimentato e studiato, ad esempio, dai maestri del Bauhaus.

Il pittore svizzero Johannes Itten,²⁶ parlando di composizione afferma: «Il quadrato, caratteristicamente determinato dall'intersecazione di due orizzontali e due

verticali della stessa misura, è simbolo di materialità, di pesantezza, di rigorosa chiusura. Al quadrato corrisponde il rosso, colore simbolico della materia. La forza e l'opacità del rosso partecipano della staticità e pesantezza del quadrato. [...] Il triangolo deriva i suoi caratteri dalle intersezioni di tre diagonali. I suoi angoli acuti risultano pungenti. Rientrano nell'ambito espressivo del triangolo tutte le forme basate sulle diagonali come il rombo il trapezio, lo zigzag e loro derivati. [...] Il cerchio è generato dalla rotazione di un punto a costante distanza dal centro. [...] il cerchio dà una sensazione di tensione e costante dinamicità».²⁷

C'è da ricordare anche che nelle più primitive forme di rappresentazione al quadrato spettava tutta la caratterizzazione di ciò che era terreno, ovvero prodotto dell'uomo, mentre al cerchio spettava la rappresentazione del divino.

Triangolo e cerchio sono inoltre le forme primarie dinamiche per eccellenza, la prima perché generata da diagonali, la seconda perché generata effettivamente da un moto continuo uniforme, di un punto a distanza costante dal centro.

Quanto detto non riguarda però il ragionamento rispetto alla forma regolatrice triangolare che contiene la spina centrale degli ossari.

Questo triangolo non è più una forma dichiarata e perciò costruita, ma entra



Fig. 10 Matthias Grünewald, Particolare dell'altare di Issenheim, seconda faccia, *La Resurrezione* ϕ Public Domain e rielaborazione con linee di forza

nel campo delle linee di forza, ovvero quel sistema ottico-percettivo che si rende distinguibile, poiché, proprio per la sua forza compositiva, cattura l'occhio dell'osservatore e ne direziona lo sguardo dell'opera d'arte, come teorizzato anche dai Futuristi ed in particolare da Umberto Boccioni, nel suo *Pittura, Scultura futuriste*.²⁸

Molto spesso, non sono realmente tracciate, ma percepite dalla mente come reale "struttura" compositiva, perché sorreggono il sistema di rapporti tra le forme e ne dettano il senso. A seconda della direzione e dell'andamento che le caratterizza, possono generare un'impressione di staticità o di dinamismo. Così come questa proprietà, delle linee di forza regola, la percezione dell'osservatore, allo stesso modo esse possono guidare la composizione di forme, per generare una pianta architettonica, oppure nell'enfasi di due linee di fuga prospettiche invitare ad addentrarsi verso un fuoco prospettico voluto, in questo caso la ciminiera.

Proprio sul tema del percorso architettonico-visuale e della direzionalità è possibile utilizzare il progetto del Cimitero San Cataldo di Modena come elemento comparativo per una lettura dell'opera di Rossi.

Non è infatti la prima volta che l'architetto si affida al dialogo tra le forme primarie di cubo e cono. In particolare è l'utilizzo della forma

circolare (a volte sostituita dall'ottagono) in pianta che spesso va a sottolineare l'eccezione o l'emergenza progettuale.

Ad un rapido sguardo all'opera di Rossi possiamo notare tre possibili usi della pianta circolare: *il cerchio come nucleo, il cerchio come nodo e il cerchio come culmine*.

In progetti come: la scuola elementare di Fagnano Olona (1972-1976), la scuola media di Broni (1979-1981), la Fiera Catena di Mantova (1982) la pianta circolare è inglobata nello schema generale e ne costituisce il *nucleo*, identificando i luoghi importanti.

Essi sono: la biblioteca per Fagnano Olona e l'auditorium ottagonale di Broni, oppure, in un caso dimensionalmente più complesso come quello della Fiera Catena diventa addirittura un edificio pubblico destinato a riunioni, congressi, spettacoli ecc.

In progetti quali il Municipio di Muggiò (1972) e il progetto per il museo di Storia Tedesca a Berlino (1988), la forma del cerchio viene utilizzata come cerniera, come elemento relazionale tra diversi orientamenti per armonizzare una struttura compositiva che altrimenti risulterebbe sconnessa.

Infine, e questo è il caso del progetto per il Cimitero San Cataldo di Modena, l'uso del cerchio come punto d'arrivo, culmine e fuoco prospettico è altresì impiegato nei casi: Palazzo comunale di Scandicci (1968), nel progetto per la Landesbibliothek di Karlsruhe del 1979, nel Nuovo Palazzo

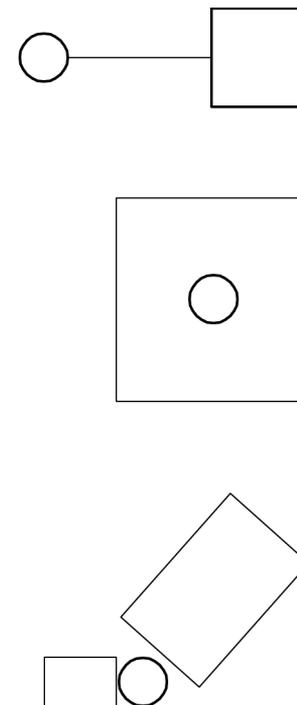


Fig. 11 Schema di confronto tra tipologie con il cerchio come *culmine, nucleo o cerniera*. Dall'alto e in ordine cronologico: *Palazzo comunale di Scandicci, 1968; Scuola media di Broni, 1979-1981; Museo della Storia Tedesca, Berlino 1988*

Congressi di Milano (1982) e nella scuola media di Cantù (1986).

È la Sala Consiliare di Scandicci ad occupare il cilindro con cui termina la pianta dopo un lungo percorso. Mentre nel Nuovo Palazzo Congressi di Milano, a capo della galleria si trova il cono che come una guglia è la testa dell'intero complesso. Qui è collocato il Museo di Storia Urbana che si svolge lungo un percorso perimetrale alla pianta e sopra questo museo vi è una sala per incontri e conferenze costruita in una sfera. L'apice del cono, in cristallo, è illuminato durante la notte.²⁹

Ritornando quindi al ragionamento sul manifesto architettonico riferito al San Cataldo di Modena: la forma circolare in pianta definisce dunque il punto conclusivo del "discorso architettonico" sotteso al progetto.

Ancor più, nel caso della forma conica si unisce al tema della *centralità*, particolarmente caro a Rossi, anche il tema del *crescendo* architettonico, in una metafora tra scrittura e musica dell'architettura.

Rossi e Braghieri intendono dunque costruire una struttura che svincoli gli elementi dai comuni nessi dell'architettura contemporanea, ripartendo da un approccio froebeliano alla composizione.

Forse sarebbe solo questo il progetto dove le analogie identificandosi con le cose

*raggiungono di nuovo il silenzio.*³⁰

1. Cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 49

2. Cesare Costa (Pievepelago, 2 agosto 1801 — Modena, 9 gennaio 1876). Compiuti gli studi ginnasiali a Mirandola s'iscrive all'Università di Modena dove si laurea in Ingegneria l'8 giugno 1822. Dopo la laurea svolge un breve tirocinio professionale presso l'Ispettorato Generale d'Acque e Strade e prende parte ai lavori di installazione del Circolo Meridiano di Reichenbach nell'osservatorio astronomico di Modena. Nel 1826 è professore di Algebra, Geometria e Fisica nelle scuole di Carpi e nel 1828 è chiamato ad insegnare Matematica pura ed applicata presso la scuola reale dei Cadetti Matematici Pionieri, fondata nel 1825 per volere di Francesco IV. Oltre all'insegnamento, è membro della Commissione di Ornato e di quella dei Pesi e delle Misure per lo Stato Estense. In seguito alla soppressione della scuola dei cadetti viene richiamato, nel 1848, all'Università che gli conferisce la cattedra di Meccanica Razionale fino al 1866. Nel 1864 è nominato Preside della Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali. Opere architettoniche del Costa sono: il palazzo del governo, poi sede della prefettura, di Modena (1844), il Teatro Comunale di Reggio Emilia, costruito tra il 1852 e il 1857, in questo periodo egli è parimenti impegnato, dal 1854 al 1858, nella progettazione del cimitero di S. Cataldo a Modena. Altre sue opere sono la facciata di casa Tioli (1835), il palazzo Fontanelli e la chiesa parrocchiale (1868-71) a Pievepelago, i palazzi Bonacini, Guidelli, Pignatti e Gilly a Modena, la chiesa di Castelnuovo Rangone, la casa Pio a Camurana, Palazzo Vecchio a Imola, il progetto per la barriera di porta Mantova a Modena.

3. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, pp. 4-5

4. Idem., p. 3

5. Carlo Melograni è architetto ed urbanista, nato a Roma nel 1924, dove si laurea nel 1950. Nel 1959 è libero docente in urbanistica; diviene professore incaricato nella facoltà di Architettura di Palermo dal 1969 al 1971, poi nella facoltà dell'Università di Roma 'La Sapienza'. Professore ordinario di Progettazione architettonica dal 1976, nel 1992 diviene preside della facoltà di Architettura del nuovo ateneo di 'Roma Tre' dove conclude la sua attività di docente nel 1997. Dal 1960 al 1966 è stato consigliere comunale in Campidoglio. Nella sua attività progettuale si è occupato di interventi pubblici per l'edilizia residenziale economica e per servizi collettivi, in particolare

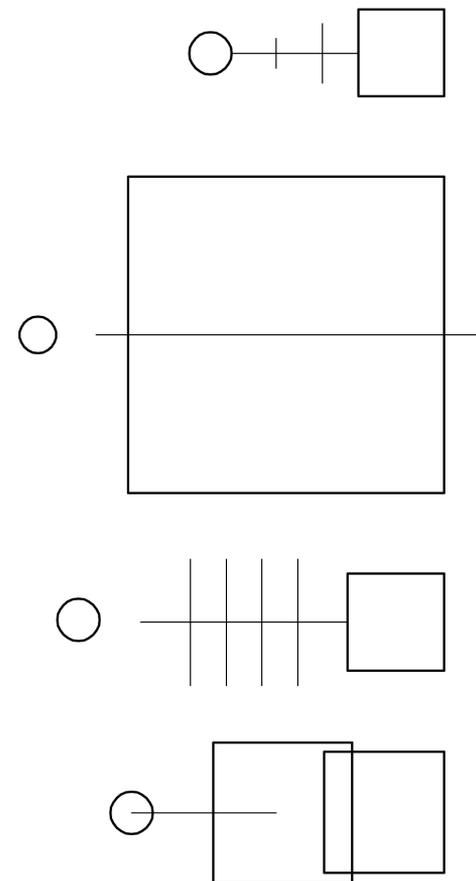


Fig. 12 Schema di confronto tra tipologie con il cerchio come *culmine*. Dall'alto e in ordine cronologico: *Palazzo comunale di Scandicci*, 1968; *Landesbibliothek*, Karlsruhe 1979; *Nuovo Palazzo Congressi*, Milano 1982; *Scuola media di Cantù*, 1986. Il confronto è fuori scala, ma permette di comprendere i rapporti tra forme planari primarie.

scolastici. Dal 1961 al 1971 si associa con Leonardo Benevolo e Tommaso Giura Longo, ai quali, a metà degli anni Sessanta, si aggiunge Maria Letizia Martines. Nel 1981 costituisce lo studio 'P+R progetti e ricerche di architettura', al quale la rivista «Parametro» dedica gran parte del numero del novembre-dicembre 1989. Dalla metà degli anni Novanta lavora con Giovanni Fumagalli, Franco Masotti e Giuseppe Serraio. Riceve la medaglia d'oro dei benemeriti della scienza e della cultura e, nel 2005, il Premio Presidente della Repubblica per l'Architettura. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1981.

6. Carlo Aymonino è un architetto italiano, nipote di Marcello Piacentini, nato a Roma nel 1926, dove si laurea presso l'università La Sapienza nel 1950. Si forma come docente presso le Facoltà di Architettura di Palermo (1967), di Venezia (dal 1963 al 1981), ed a Roma (dove diventa professore ordinario di Composizione Architettonica all'Università La Sapienza dal 1980 fino al 1993). Dal 1974 al 1979 diventa Rettore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Durante i primi anni di attività aderisce al Neorealismo, è in questo periodo che lavora ai progetti per la realizzazione della palazzina Tartaruga a Roma (1951-1954), con Ludovico Quaroni; per il quartiere Spine Bianche a Matera (1954-1957) e per il quartiere Tiburtino a Roma (1950-1954) con Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi. Dal 1959 al 1964 ha diviso lo studio con il fratello Maurizio Aymonino. Già con la fine degli anni cinquanta la ricerca di Aymonino aspira a dare al progetto il ruolo di risolutore delle complessità e contraddizioni esistenti sia alla scala urbana, che negli stessi dettagli architettonici. Dal 1967-1972 è il progetto del complesso residenziale Monte Amiata del Gallaratese a Milano, progettato con la collaborazione del fratello Maurizio Aymonino, Alessandro De Rossi, Sachim Messarè, progetto che vede un importante contributo di Aldo Rossi. Dal 1981 al 1985 è Assessore agli Interventi sul Centro Storico del comune di Roma. Dal 1976 è stato membro nazionale dell'Accademia di San Luca, di cui è stato presidente dal 1995 al 1996. Nel 1999 vince la medaglia d'onore per Meriti della Scienza e della Cultura del Ministero della Pubblica Istruzione; è stato decorato del premio Honorary Fellow rilasciato dal The American Institute of Architects nell'anno 2000. Muore a Roma il 3 luglio 2010.

7. Paolo Portoghesi è architetto, teorico dell'architettura e docente universitario italiano, nato a Roma il 2 novembre del 1931. Si laurea nel 1957 presso la Facoltà di Architettura della Sapienza. Ancora studente, aveva pubblicato la prima monografia su Guarino Guarini e alcuni saggi su Borromini, che diverrà un riferimento costante in tutta la sua opera. Preside della facoltà di architettura del

Politecnico di Milano nel 1968, è stato professore ordinario presso la di Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma. Nel 1966 fonda la rivista Controspazio, di cui rimarrà direttore fino al 1983. Oltre a Controspazio, ha diretto il Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica (1968) e le riviste "Eupalino" (1985/90), "Materia" (dal 1990) e "Abitare la Terra" (dal 2001). Studioso della cultura islamica, è autore del progetto delle Moschee di Roma e di Strasburgo e nel 1976 progetta il Palazzo dei reali di Giordania ad Amman.

8. Glauco Gresleri nasce nel 1930 a Bologna e si laurea in Architettura a Firenze nel 1956. È docente di Teoria e Tecnica della Progettazione alla Facoltà d'Architettura di Pescara. È cofondatore del "Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra" di Bologna (1956) e delle riviste "Chiesa e Quartiere" (1955); "Inarcos" (1967); "Parametro" (1970); "Frames" (1984). È Medaglia d'Oro della Biennale di Salisburgo per l'Architettura Sacra (1962). È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1983.

9. Pierluigi Cervellati è architetto e urbanista italiano, nato a Bologna, nel 1936. È stato docente di restauro, recupero e riqualificazione urbana presso le facoltà di lettere dell'Università di Bologna ed Architettura dell'Università di Venezia.

Ha contribuito allo sviluppo di ipotesi di recupero, mediante l'inserimento di residenze economico-popolari dei centri storici di Modena e Bologna, per il quale comune, tra il 1964 ed il 1980 è stato Assessore al Traffico, all'Edilizia Pubblica e Privata e all'Urbanistica. Nell'ambito del restauro architettonico è celebre per il progetto di recupero dell'Ex Oratorio San Filippo Neri a Bologna, realizzato negli anni 1998-1999.

10. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

11. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, p. 26

12. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 26

13. Autori: Costantino Dardi, Michele Reborà e Ariella Zattera (architetti), Giovanni Morabito (ingegnere)

14. Autori: Fabio Lunelli, Beppe Cerutti, Federico Colombo, Roberto Giamberini (architetti)

15. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972. Concorso Nazionale di idee per il nuovo cimitero. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio di Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, p. 27

16. Idem., p. 28

17. Idem., Op. cit. *Modena Sala Comunale della cultura 23-9 7-10-1972*.

18. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

19. Idem.

20. Cfr. Aldo Rossi, *Architettura città/Passato e presente*, "Werk", n. 4, 1972, pp. 1-18

21. "Alternative per un concetto di monumentalità", in *Casabella*, n. 372, dicembre 1972, p. 21

22. Cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 24

23. Idem., p. 22

24. Aldo Rossi, *Architettura della città*, CittàStudi Edizioni, Torino 2000, p. 21

25. Idem., p. 25

26. Johannes Itten pittore, designer e scrittore svizzero, nato a Südernlinden, il 11 novembre 1888, è insegnante al *Bauhaus* e ricordato come teorico del colore. Dopo il liceo, dal 1904 al 1908 studia per diventare maestro elementare. Nel 1913, dopo alcuni anni d'insegnamento s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Nel 1919 Walter Gropius lo chiama ad insegnare al *Bauhaus* e gli affida il *Vorkurs*, corso di sei mesi preliminare e propedeutico all'ingresso nella scuola. L'acuirsi delle divergenze di intendimenti fra il razionale Gropius e l'irrazionale Itten porta, nel 1923, all'abbandono di questi della scuola di Weimar. Muore a Zurigo, il 25 marzo 1967.

27. Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982, p. 75

28. Cfr. in generale tutte le opere teoriche degli artisti futuristi, che sulle linee di forza e movimento fondano la loro opera ed in particolare: Umberto Boccioni, *Pittura, Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914

29. Aldo Rossi, Zanichelli, Bologna 2002, p. 122

30. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 45