

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

RIVELARE **REVELATIONS AND**
E RIGENERARE **REGENERATION**
SIMBOLICO **SYMBOLIC**
ICONICO **ICONIC**
E FIGURATIVO **FIGURATIVE**
IN ARCHITETTURA **IN ARCHITECTURE**

a cura di / *edit by* Giuseppina Scavuzzo

a.IV n.22 / maggio 2013

grispan
marras
scavuzzo
segapeli
torricelli
zambrano

www.festivalarchitettura.it





magazine
FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA
ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Organizzazione / Organization

Editore / Publish:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / Director:
Enrico Prandi

Caporedattore / Editor-in-chief:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / Editorial staff:
Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna,
Cristiana Eusepi, Carlo Gandolfi, Marco Maretto, Mauro
Marzo, Susanna Piscicella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta
Torricelli

Segreteria di redazione / Editorial office:
Paolo Strina
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: magazine@festivalarchitettura.it

*Corrispondenti dalle Scuole di Architettura / Correspondents
from the Faculty of Architecture:*
Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger
(Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco Defilip-
pis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di Domenico
(Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani, Sara
Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot (Ferra-
ra), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina Scavuzzo
(Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria), Alberto Ulisse
(Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea Volpe (Firenze),
Luciana Macaluso (Palermo)

FAMagazine è la rivista on-line del Festival dell'Architettura
I contributi liberamente proposti devono essere redatti
secondo i criteri indicati da FAMagazine (Criteri di redazione
dei contributi editoriali). Al fine della pubblicazione i contributi
spediti vengono valutati (peer review) secondo le indicazioni
ministeriali.

*FAMagazine is the online magazine of the Festival
dell'Architettura*

*The freely proposed contributions must be written in
line with criteria specified by FAMagazine (Criteria for
writing contributions for publishing). To be published,
contributions sent in are assessed (by peer review)*



Quest' opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported.

*This work is licensed under a Creative Commons Attribu-
tion 3.0 Unported License*



2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Comitato di indirizzo scientifico / Scientific Committee

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

RIVELARE *REVELATIONS AND*
E RIGENERARE *REGENERATION*
SIMBOLICO *SYMBOLIC*
ICONICO *ICONIC*
E FIGURATIVO *FIGURATIVE*
IN ARCHITETTURA *IN ARCHITECTURE*

a cura di / *edit by* Giuseppina Scavuzzo

a.IV n.22 / maggio 2013

5

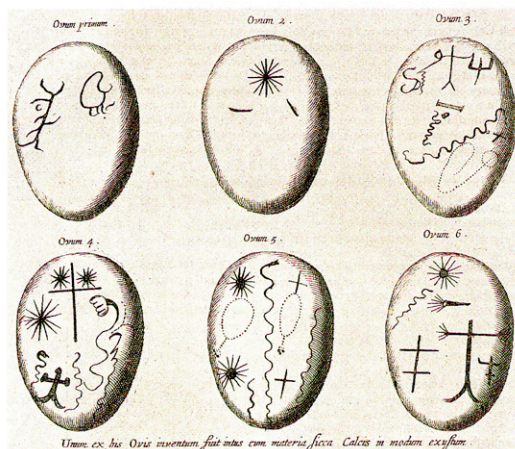
Indice

Index

Maria Zambrano	Segni, Semi	7 <i>Signs, Seeds</i>
Giuseppina Scavuzzo	Il brutto tra desiderio e necessità	11 <i>Ugliness: between desire and necessity</i>
Giovanni Marras	Iconismo e forma limite. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura	17 <i>Iconicity and limit form. Recycling, a research hypothesis for architecture</i>
Silvana Segapeli	Utopies réalisables et après	22 <i>Utopies réalisables et après</i>
Carlotta Torricelli	Vedere l'invisibile nel visibile. Ri-velazioni nel paesaggio svedese	28 <i>Seeing the invisible in the visible. Re-velations in the Swedish landscape</i>
Sandro Grispan	Il tempio e l'universo	33 <i>The temple and the universe</i>

Maria Zambrano **SEGNI, SEMI**

SIGNS, SEED



Kircher A. (1682), *Mundus subterraneus*.
Amsterdam

Il simbolo, l'iconico, la figurazione caratterizzano episodi dell'architettura molto lontani tra loro; ciò che sembra accomunarli è la ricerca di strumenti per riferirsi a saperi e domande che, per quanto rimossi, come fiumi sotterranei accompagnano l'esperienza umana e riaffiorano a cercare segni comunicativi: le dimensioni del sacro, del mistero che lo accompagna, dell'ancestrale, dell'originario. La figura, l'icona, il simbolo rivivono come legame dell'Architettura con questo sentire originario, ne sono tracce evocative emergenti tra le forme meno problematiche di un minimalismo che rischia l'afasia; soprattutto si infiltrano tra le forme più ortodosse del sapere dominante, quelle dell'esaltazione del tecnologico, di un futuribile che non riesce a protendere verso scenari e possibilità di vita davvero desiderabili.

La filosofa spagnola Maria Zambrano, nella sua ricerca intorno a una "ragione poetica" che riscatti quelle cose dell'anima umana che la fede nel progresso ha trascurato, parla di segni, volteggianti nelle figure dell'artista, senza parlare specificamente dell'architetto. La peculiarità di questi segni di essere semi, cioè capaci di germinare, descrive bene l'attitudine simbolica dell'architettura, l'esigenza di rappresentare il suo essere un'attività feconda.

La metafora biologica sembra particolarmente utile oggi a definire un possibile ruolo del simbolo in architettura, perché la coscienza ambientale

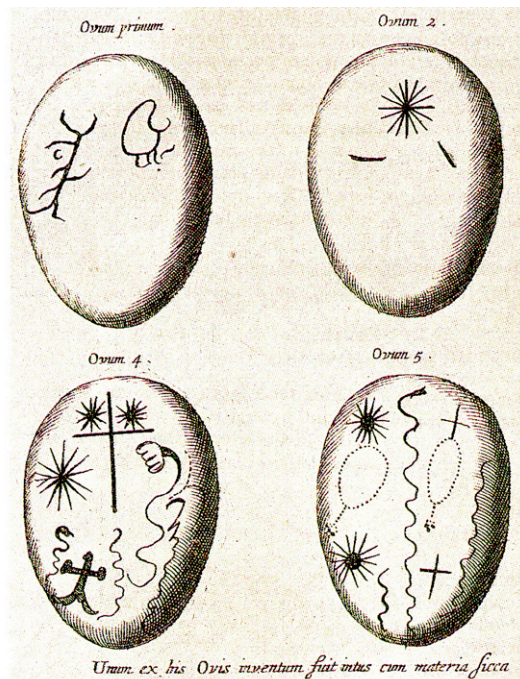
The symbol, the iconic and figuration characterise incidences of architecture that are very distant from each other. What they appear to have in common is the search for tools to refer to knowledge and questions which, however much they are repressed, accompany human experience like subterranean rivers, re-emerging to look for communicative signs: dimensions of the ancestral, the original and sacred, and of the associated mystery. The figure, the icon and the symbol live again as a link with architecture that has this original feeling. They are evocative traces emerging from the least problematic forms of a minimalism that risks aphasia. They particularly infiltrate the most orthodox forms of triumphant knowledge, those that exalt the technological and a futurity that is incapable of leading us towards truly desirable life scenarios and possibilities.

In her research on "poetic reasoning", which releases things from the human soul that faith in progress has neglected, the Spanish philosopher Maria Zambrano talks about signs, twirling in the artist's designs, without specifically mentioning the architect. The unusualness of these signs being seeds, in other words of being capable of germinating, well describes the symbolic role of architecture and the need to represent itself as a fecund activity.

The biological metaphor seems particularly useful today in defining a possible role of the

e l'attenzione alla sostenibilità non sia solo una buona pratica del costruire, in fin dei conti ancora una prescrizione tecnico-normativa, uno strumento di dominio della tecnica con indosso una nuova maschera, ma investa il linguaggio dell'architettura, la sua capacità di esprimere significati, di restituirci alla primaria condizione di abitanti dell'universo.
(Giuseppina Scavuzzo)

symbol in architecture so that environmental awareness and attention to sustainability is not just good practice in building, and in the end a technical-normative prescription or a dominant tool of technique in a new guise, but invests the language of architecture and its capacity to express meanings, restoring us to the primary condition of being inhabitants of the universe.
(Giuseppina Scavuzzo)



SEGNI, SEMI

A Ricardo Pascual

Nella notte dell'essere, attraverso la chiarezza della coscienza che non la dissipa, scintillano segni, segni del regno della matematica, e anche figure di altri regni, del regno del sacro o che tende ad esserlo, principalmente. Invocano, minacciando di convertirsi in ossessioni, di essere decifrati; si impongono come stazioni da percorrere, come passi da compiere al di fuori o più in là del cammino di chi se lo sia tracciato anzitempo, con la sua sola, squallida ragione. Si aggirano e volteggiano questi segni nelle figure dell'artista e in quelle del visionario. Molte di esse fantasmi di qualcosa, essere o evento, percepito realmente nella vita quotidiana, percepito realmente ma non veridicamente. E così la sua figura immaginaria perseguita come la verità inavvertita, come la ragione lasciata a mezz'aria.

Segni, figure paiono così essere come germi di una ragione che si nasconde per dare segnali di vita, per attrarre; ragioni di vita che, più che rendere conto, secondo l'unica funzione abitualmente attribuita alle ragioni e persino alla ragione nel suo insieme, e più che fornire un appiglio alle spiegazioni di ciò che accade o meno, invitano ad alzare gli occhi verso una ragione, la prima, a una ragione creatrice, che nella vita dell'uomo ha da essere modestamente — adeguatamente — la ragione fecondante.

Maria Zambrano SEGNi, SEMI

SIGNOS, SEMILLAS

A Ricardo Pascual

Centellean en la noche del ser, a través de la claridad de la conciencia que no la disipa, signos, signos del orinado la matemática, y figuras también de otros reinos, del reino dolo sacro o que a serio tiende, principalmente. Lllaman, amenazando convertirse en obsesiones, a ser descifrados; se imponen como estaciones a recorrer, como pasos que hay que dar fuera o más allá del caminado aquel que solo haya trazado de antemano, con su sola, escualida razón. Rondan y revolotean estos signos colas figuras del arte y colas del que ve visiones. Muchas de ellas fantasmas de algo, ser o suceso, percibido realmente cola vida cotidiana, percibidas realmente, mas no verdaderamente. Y su imagen visionaria persigue así como la verdad inadvertida, como la razón dejada en los aires.

Signos, figuras parecen así ser como gérmenes de una razón que se esconde para dar señales de vida, para atraer; tazones de vida que, más que dar cuenta, como solemos creer que es el único oficiado las razones y aun de la razón toda, y que más que ofrecer asidero a las explicaciones de lo que pasó y dolo que no, llaman a alzar los ojos hacia una razón, la primera, a una razón creadora que cola vida del hombre mode-

SIGNS, SEED

Semi, dunque, questi segni e figure di una conoscenza che impone e promette, all'essere che li guarda, la prosecuzione e lo sviluppo della sua vita. Già all'interno della nostra tradizione razionalista, gli stoici parlarono di "ragioni seminali", espressione che adesso non ci risulta più tanto chiarificatrice per via di quanto la parola Ragione ha perso, di quanto si è logorata col trasformarsi in astratta, quasi volesse essere la traduzione fedele del "logos". E la stessa cosa sta capitando ai termini "semi", "germi", in quanto riferiti oggi solo ed esclusivamente al biologico.

I SEGNI NATURALI

L'attenzione ai segni non umani fa strettamente parte nell'uomo storico dell'attenzione che egli rivolge alle circostanze, senza che si tenga conto che le circostanze possono offrire una qualche rivelazione intorno agli elementi che le configurano e ci chiedono di "venire salvate", secondo Ortega y Gasset, che le "scopri" come depositarie di ragione da riscattare dal logos occulto.

E così tocca sorprendere se stessi in preda allo stupore davanti all'evidenza del segno naturale: la figura impressa nelle ali di una farfalla, nella foglia di una pianta, nel guscio di un insetto e persino nella pelle di quel qualcosa che si trascina fra tutti gli esseri viventi, giacché qui tutto il vivente in qualche modo si trascina o viene trascinato dalla vita. Segni che non possono costituire segnali, né avvertimenti. E che se ci rimettiamo a quell'avvertimento del puro sentire che vive avvolto nell'oblio in ogni uomo, ci appaiono come figure e segni impressi da molto lontano, e da molto vicino; segni dell'universo.

Guardati soltanto nell'ottica di tale sentire, questi segni ci consegnano, o piuttosto ci riconsegnano, a una pace singolare, a una calma che proviene dall'aver fatto pace in quell'istante con l'universo, e che ci restituisce alla nostra primaria condizione di abitanti di un universo in atto di offrirci la sua presen-

Maria Zambrano SEMI, SEMI

stamente —adecuadamente— ha de seria razón fecundante.

Semillas pues, estos signos y figuras dono conocimiento que exige y promete al ser que los mira la prosecución y el despliegue de su vida. Ya dentro de nuestra tradición racionalista, los estoicos hablaron de «razones seminales», expresión que ahora no nos resulta ser tan declaradora. Ya que la palabra Razón ha perdido tanto, se ha desgastado tanto al convertirse en abstracta como para ser la traducción fiel del «logos». Lo que les sucede igualmente a los términos «semillas», «gérmenes», por referirse hoy solamente a lo biológico, sin más.

LOS SIGNOS NATURALES

La atención a los signos no humanos está encerrada en el hombre histórico dentro de la atención que concede a las circunstancias, sin que se pare mientes en que las circunstancias pueden ofrecer una cierta revelación acerca de los elementos que las configuran y que nos piden «ser salvadas» según Ortega y Gasset, que las «descubrió» como depositarias de razón a rescatar del logos oculto.

Y así hay que sorprenderse a sí mismo en el asombro ante la evidencia del signo natural: la figura impresa en las alas de una mariposa, en la hoja de una planta, en el caparazón de un insecto y aun en la piel de ese algo que se arrastra entre todos los seres de la vida, ya que todo lo viviente aquí de algún modo se arrastra o es arrastrado por la vida. Signos que no pueden constituir señales, ni avisos. Y que si nos remitimos a ese aviso del puro sentir que vive envuelto en el olvido en todo hombre, se nos aparecen como figuras y signos impresos desde muy lejos, y desde muy próximo; signos del universo. Mirados tan sólo desde este sentir, estos signos nos conducen, nos reconducen más bien, a una

SIGNS, SEED



Maria Zambrano in una foto giovanile all'Università
Maria Zambrano in a photo at the University

za timidamente, adesso, come un ricordo di qualcosa ormai trascorso; il luogo nel quale si visse senza pretese di possesso.

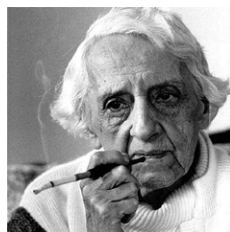
È mai accaduto che gli esseri umani non abitassero in alcuna città? Perché città può esserlo già la grotta, la rudimentale palafitta. Città è tutto ciò che ha un tetto. E col tetto, una porta. Una soglia e un tetto, una stanza in cui possono entrare solamente il padrone e i suoi, e - per scarso che sia il riparo da essa fornito - quanti altri egli vi ammetta. Già quell'uomo ha tracciato un limite tra la sua vita e quella dell'universo, una frontiera.

Da Maria Zambrano, *Chiari del Bosco*
Titolo originale *Claros del Bosque*, 1977
Parte VII, SEGNi

Trad. it. di C. Ferrucci, in Zambrano, M. (2004). *Chiari del Bosco*, Bruno Mondadori Editore, Milano.

paz singular, a una calma que proviene de haber hecho en ese instante las paces con el universo, y que nos restituye a nuestra primaria condición de ser habitantes de un universo que nos ofrece su presencia tímidamente ahora, como un recuerdo de algo quepa ha pasado; el lugar donde se vivió sin pretensiones de poseer. ¿Sucedió alguna vez el que los seres humanos no habitaran en ciudad alguna'? Pues que ciudad puede ser yola cueva, el rudimentario palafito. Ciudad es todo lo que tiene techo. Y al tener techo, puerta. Un dintel y un techo, una habitación donde solamente su dueño y los suyos, y los que él diga, pueden entrar, por escaso abrigo que proporcione. Ya ese hombre ha trazado un limite entre su vida y la del universo, una frontera.

*From Maria Zambrano, Claros del Bosque, 1977
Part VII, SIGNS*



Maria Zambrano SEGNi, SEMI

Maria Zambrano (1904-1991) fu allieva del filosofo Ortega y Gasset e visse a lungo in esilio (in Italia 1954 al 1964) a causa della sua opposizione al franchismo. Tornata in Spagna nel 1984, vinse il Premio Cervantes nel 1988. Opere principali *Filosofía y poesía*, 1939, *La confesion. Género literario y método*, 1943, *El sueño creador*, 1965.

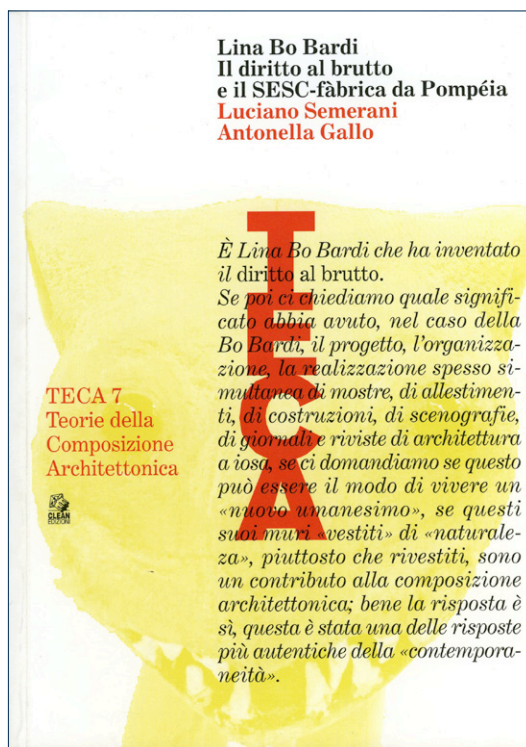
Maria Zambrano (1904-1991) studied under the philosopher Ortega y Gasset and spent a lot of her life in exile (in Italy from 1954 to 1964) due to her opposition to Francoism. On returning to Spain in 1984, she won the Cervantes Prize in 1988. Her principal works include Filosofía y poesía, 1939, La confesion. Género literario y método, 1943, and El sueño creador, 1965.

SIGNS, SEED

Giuseppina Scavuzzo

IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY



Luciano Semerani, Antonella Gallo, Lina Bo Bardi.
Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia.
Napoli: CLEAN 2012, copertina / cover

Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia (1) è intitolato il recente libro di Luciano Semerani e Antonella Gallo sull'architetto italiano, attivo in Brasile come progettista, docente di Teoria dell'Architettura e animatrice culturale. Quel provocatorio "diritto al brutto", che intitola il saggio di Semerani e riprende un'espressione della Bardi, ha lo scopo, riuscito, di trasmettere un turbamento.

Leggendo i saggi dei due autori, scopriamo che questo turbamento va in direzione diversa dal *perturbante* individuato da Freud e applicato all'architettura da Antony Vidler, per descrivere l'espressione, in architettura, dell'invivibilità nella condizione contemporanea, del sentimento di sradicamento.

In completa antitesi procede il "brutto" con cui Semerani, isolando questa citazione, ha sintetizzato emblematicamente il discorso di Lina Bo Bardi: attraverso il paradosso, caro alla Bardi quanto a Semerani, quel "brutto" diviene un inno alle possibilità dell'architettura di essere feconda alla vita: una fertilità che dipende dal radicarsi in quanto di più originario, ancestrale, viscerale lega l'uomo al suo nascere sulla terra.

Il "diritto al brutto" è un'espressione che la Bardi utilizza riferendosi, prima che all'architettura, a un altro suo ambito di interesse, quello per l'arte popolare del Nordest brasiliano; da qui la riflessione sulla responsabilità civile della produzione di oggetti si trasferisce all'architettura, portando con sé la poten-

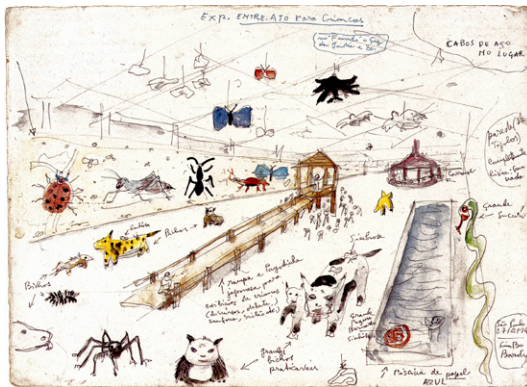
Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia¹ (*Lina Bo Bardi: the right to ugliness and the SESC Pompéia factory*) is the title of Luciano Semerani and Antonella Gallo's new book about the Italian architect who worked in Brazil as a planner and professor of Architectural Theory, as well as being a cultural promoter. The provocative "right to ugliness" title of Semerani's essay comes from an expression used by Bardi. Its aim is to transmit turmoil, and it works. Reading the two authors' essays, we discover that this turmoil goes in a different direction to the disturbing coined by Freud and subsequently applied to architecture by Antony Vidler to describe the feeling of uninhabitability, of feeling uprooted, in the contemporary condition. By isolating this quote, the "ugliness" with which Semerani has emblematically summarised Lina Bo Bardi's discourse goes in the completely opposite direction: paradoxically, that "ugliness" becomes a hymn to the possibilities of architecture becoming fertile. It is a fertility that depends on being rooted in the most original, ancestral and visceral form that connects man to his birth on earth.

The "right to ugliness" was an expression Bardi initially used to refer to another of her interests: northeast Brazilian folk art. Later her reflection on the civic responsibility to produce objects was transferred to architecture, bringing with it the

za iconica e figurativa che anima le sue architetture.

La produzione del Nordest brasiliano è un pre-artigianato (un sapere artigiano non era ancora nato quando in Brasile arrivarono gli europei) che trae elementi dalla preistoria e dall’Africa ed è già quasi post industriale, riutilizzando scarti provenienti da prodotti industriali, latte, bidoni, lampadine.

Una condizione che sovverte la linearità della storia e che, per la Bardi, mette a nudo le aberrazioni della modernizzazione occidentale, il fallimento dell’utopia rigenerativa da cui era nato il design industriale, sfociata nel feticismo e nella “consolazione dei gadgets”.



Lina Bo Bardi, Mostra “Intermezzo per bambini”, acquerello / Exhibition “Intermezzo for children”, watercolor, 1984

E’ questa cultura popolare che la Bardi preferisce fieramente ascrivere alla categoria del *brutto*, piuttosto che accettare le etichette di *folklore*, eredità regressiva di un artigianato non più vivo fondamento della società, ma sopravvissuto a uso e consumo turistico, o di *kitsch*, altrettanto mortifera acquiescenza all’estetica spazzatura della cultura di massa.

L’arte popolare brasiliana, invece, fa a pezzi i prodotti della cultura di massa, li mastica e li digerisce attraverso l’enzima straordinario che è l’attitudine a connettersi con le reali necessità quotidiane. Per cui quegli oggetti, compresi gli ex voto, contengono una urgente e positiva domanda di vita.

Dalle riflessioni sull’arte popolare arrivano all’architettura almeno due ordini di questioni, affrontate nei due saggi che compongono il libro, relative al linguaggio dell’architettura, la composizione, e al rapporto tra architettura e tecnica.

Il “diritto al brutto” è, per Semerani, diritto a sperimentare una lingua diversa da quella dominante, che sovverte regole e tecniche della composizione architettonica, rivendicandone la dignità al di là di ogni preclusione di ordine estetico.

Non per questo il “diritto al brutto” è negazione

Giuseppina Scavuzzo IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

iconic and figurative power that animates her architecture. Northeast Brazilian production is pre-artisanal (artisanal knowledge had yet to be born when the Europeans first arrived in Brazil) and takes elements from prehistory and from Africa. It is practically post-industrial, reusing discarded parts from industrial products: tin, bins, light bulbs and so on. It is a condition that subverts the linearity of history and which, for Bardi, lays bare the aberrations of western modernisation and the failure of the regenerative utopia from which industrial design developed, resulting in fetishism and in the “consolation of gadgets”.

It is this popular culture that Bardi prefers to proudly ascribe to the category of ugly, rather than accepting labels such as folklore, a regressive inheritance of a craftsmanship that no longer exists in society but which survives for tourist consumption and use, or kitsch, an equally deadly acquiescence to the junk aesthetic of mass culture. On the contrary, Brazilian folk art destroys products of mass culture, chews them up and digests them thanks to an extraordinary enzyme, which is the inclination to be connected to everyday real necessities. Those objects, including ex-votos, thus contain an urgent and positive plea for life.

At least two kinds of questions regarding the language of architecture, composition, and the relationship between architecture and technique, come to architecture from these reflections on folk art and are dealt with in the two essays that make up the book. Semerani holds that the “right to ugliness” is the right to try out a different language to the dominant one, a language that subverts the rules and techniques of architectural composition, reclaiming its dignity beyond any preclusion of aesthetic order. This does not mean that the “right to ugliness” is the negation

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY



Giuseppina Scavuzzo

dell'essenziale estetico dell'architettura, al contrario, col vigore del paradosso, costringe a confrontarsi con l'estetico, a riportarlo al ruolo cruciale che deve avere nella Composizione architettonica, sottraendolo all'arbitrio dell'autoreferenzialità e del formalismo.

Quello della Bardi non è un mondo formale personale, in cerca di originalità, attinge a una cultura, una idea di mondo, cui corrisponde un estetico che non è quello codificato dalla cultura occidentale, ma che ha strumenti e regole.

Non canoni armonici riferiti a principi di validità superiore, ma regole che trovano quella validità superiore nell'agganciarsi alla ciclicità della Natura, in cui tutto è passaggio di una cosa nell'altra, nell'attitudine alla metamorfosi e al riuso degli animali, che scavano tane o vivono in quelle altrui trasformandole, delle piante che si adattano a crescere ovunque, di tutto ciò che viene divorato e digerito e di nuovo diventa fertile per altre forme di vita.

Anche la cultura occidentale, per la Bardi, deve essere divorata e digerita per divenire altro, qualcosa di fertile per nutrire nuova vita: una concezione letterale di meticciamiento che non rilegge o traduce, ma feconda e rigenera.

Una lingua che segua queste regole non può essere astratta: come il Mito e la Magia a cui anche attinge, vi domina il segno, la figurazione, tratta dall'immaginario popolare, dall'animaleria brasiliana che Semerani definisce "Paradiso terrestre senza Arcangeli", rendendo la condizione originaria a cui Lina vuole restituirci, di abitanti di un universo non corrotto dal mercato e dalla teologia, un paradiso esuberante di vita animale e vegetale da cui arrivano all'architettura le tecniche dell'innesto, del mascheramento, dell'assemblaggio.

Con un'avvincente dimostrazione, Semerani descrive il passaggio al piano storico della composizione. Così le considerazioni della Bardi sul concetto di tempo – lineare e progressivo quello inventato dall'Occidente teleologico e mercantile, intrico di linee in cui si procede circolarmente e per salti, quello

IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

of the essential aesthetic of architecture. On the contrary, it forces a comparison with the aesthetic, leading it back to the crucial role it needs to have in architectural composition, freeing it from self-referentiality and formalism.

Bardi's is not a personal formal world which strives for originality or draws on a culture or an idea of the world with a corresponding aesthetic that is not the codified one from western culture. It has tools and rules. These are not harmonious canons referring to principles of superior validity, but rules that find superior validity by clinging to the cyclicity of nature, in which everything is a passage from one thing to another, including metamorphosis and reuse. Animals dig lairs or live in those of other animals, transforming them; plants adapt and can grow anywhere; everything is devoured and digested and becomes fertile soil for other forms of life. Bardi believed that western culture should also be devoured and digested to become something else, something fertile to nourish new life: a literal concept of crossbreeding that does not reinterpret or translate, but is fecund and regenerates.

A language that follows these rules cannot be abstract: like the myth and magic it refers to, the sign, or figuration, dominates. Taken from folk imagery, from the Brazilian bestiary that Semerani defines "Heaven on earth without archangels", Bardi wants to restore to us the original condition of the inhabitants of a universe uncorrupted by market needs or theology, an exuberant paradise of animal and vegetable life whose techniques of grafting, camouflage and assembly are passed on to architecture. With a compelling demonstration, Semerani describes composition reaching an ahistorical level. Bardi's considerations on the concept of time – the linear and progressive one invented by the theological and mercantile West,

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY

mitico, magico – sono trasposte dal piano ideologico a quello della diacronicità della composizione architettonica.

Il “diritto al brutto” è anche affermazione di libertà, “capacità di dire no” diceva la Bardi citando Brecht, rispetto alle imposizioni della tecnica e del mercato, perché “la libertà dell’artista è individuale ma la vera libertà può essere solo collettiva... una libertà connessa alle limitazioni della Scienza, e non della tecnologia divenuta tecnocrazia” (2). Nella cultura popolare, per la Bardi, può nascere una cultura moderna con la forza propulsiva in un nuovo umanesimo, che torni a usare la tecnica non come scopo ma come strumento della Necessità.

Antonella Gallo assume come paradigma di questa ricerca il SESC di Pompeia, la storia dell’intervento, la pratica costruttiva, la vita ospitata da un’architettura in cui, ci spiega, è il modello stesso della crescita della metropoli che viene divorato, digerito fino a sovvertirne il significato.

Emblematico del rapporto con la tecnica è l’errore esposto di cui racconta la Gallo. In varie tradizioni architettoniche, pensiamo a quella ebraica, l’errore è voluto e offerto come sacrificio dell’orgoglio, memento dell’imperfezione dell’uomo e delle sue opere.

Qui non è esercizio di umiltà ma autenticità: testimonianza lo sforzo fatto, non è cercato per una mortificazione ma accettato, non invalida l’opera ma ne è parte come le cicatrici su un corpo che ha vissuto e lottato.

L’esaltazione della tecnica e del mercato contengono un’idea di bello legata a tutto ciò che proclama il suo essere nuovo, lucido, perfetto, tanto che alcune architetture contemporanee sembrano dirci, da un mondo alieno di perfezione tecnologica, che siamo troppo umani, con i nostri corpi imperfetti, passibili di invecchiare.

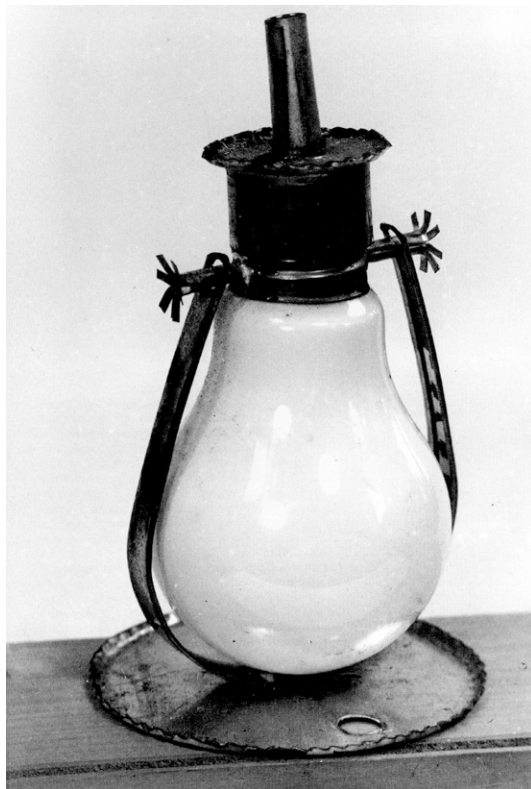
Il SESC, come descritto da Antonella Gallo, con le sue slabbrature e rozzezze, nella sua povertà, sa “dispensare il piacere della liberazione del corpo e

and the mythical, magical one consisting of a maze of lines in which one proceeds in a circular or jumpy fashion – are thus transposed from the ideological level to the diachronicity of architectural composition.

Bardi, quoting Brecht, said that the “right to ugliness” is also an affirmation of freedom, of the “capacity to say no” to the impositions of technique and market, because “the freedom of the artist is individual but true freedom can only be collective... a freedom connected to the limitations of science, and not to the technology that has become technocracy”². Bardi believed that modern culture could be created in popular culture with the propulsive power of a new humanism that reverts to using technique not as an aim but as a tool of necessity. Antonella Gallo takes as a paradigm of this research the SESC Pompeia, the history of the work, the constructive practice, the life housed within a kind of architecture in which, she explains, we find the very model of the growth of the metropolis that is devoured and digested until the meaning is subverted.

Emblematic of the relationship with technique is the exposed error that Gallo describes. In various architectural traditions, such as the Jewish one, the error is sought and offered as a sacrifice of pride, a reminder of the imperfection of man and his works. In this case it is not an exercise in humility but authenticity: the effort put into the work confirms this. It is not sought in order to be humbled but to be accepted, it does not invalidate the work but is part of it like the scars on a body that has lived and struggled. The exaltation of technique and market contain an idea of beauty linked to everything that proclaims it is new, lucid, perfect, to the extent that some contemporary architecture seems to tell us, from an alien world of technological perfection, that we are too

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY



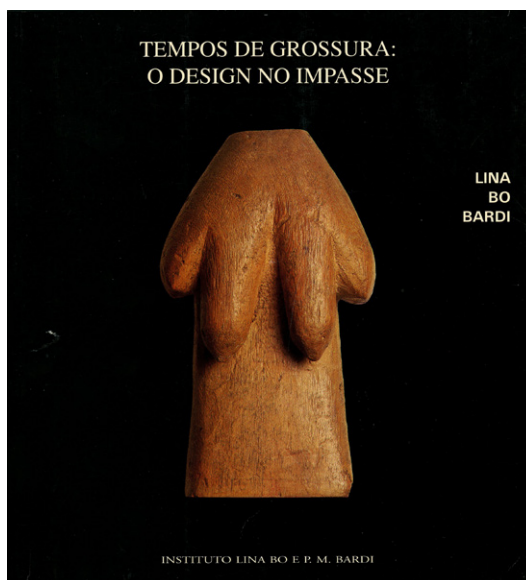
Fifò, lampada a olio da parete o da tavolo, realizzata con latta di recupero e lampadina bruciata / oil lamp for wall or table, tin plate and burnt-out lamp bulb, Bahia, 1963

Giuseppina Scavuzzo

IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ



Lina Bo Bardi, "Possível futuro do SESC Pompéia", prospettiva / perspective, 1983



Lina Bo Bardi, Tempos de grossura: o design no impasse. San Paolo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, copertina / cover

Giuseppina Scavuzzo

della psiche".

Il piano compositivo e quello della responsabilità civile sono inscindibili: il linguaggio poetico, atemporale, della composizione, si rigenera dalle proprie radici e i suoi segni e le sue figure divengono semi, promettono una prosecuzione potenziale di vita.

Vediamo riemergere questa consapevolezza perfino in paesi in cui la distruzione di ogni radice è stata sistematicamente pianificata e perseguita, in cui tecnica, mercato e frainteso senso di modernità si alleano per costruire macro interventi negazione di ogni umanesimo.

In Cina, Wang Shu costruisce muri multimaterici in cui materiali di risulta delle demolizioni compiute in nome della crescita, vecchie tegole, vecchi mattoni, pezzi di ceramiche smaltate, sono assemblati seguendo tecniche popolari tradizionali, per rispondere semplicemente alla necessità, assumendo come modello la produzione manuale di oggetti d'uso quotidiano. Così, come una grande figura metonimica, la sua Ceramic House dai muri ricoperti di pezzi di ceramica smaltata, riprende forma e principio di funzionamento delle pietre da inchiostro, strumento dell'arte della calligrafia che l'architetto pratica come quotidiano esercizio della capacità della mano di tracciare segni.

Il libro di Semerani e Gallo, seguendo non il tempo lineare ma le volute della storia come groviglio di linee, riporta ai nostri giorni in cerca di decrescite più o meno felici, il sorriso "canzonatorio e interrogativo di donna bella e intelligente", per citare Semerani, che mette in guardia dall'essere troppo sicuri che il progresso tecnico possa darci ciò di cui abbiamo bisogno, ciò che risponde al necessario e ciò che ci anima di desiderio.

Antonella Gallo cita un altro sentimento, ancora più provocatorio, la pietà, intesa come la capacità di riconoscere e conferire dignità ai mezzi limitati, per l'architettura la capacità di essere offerta.

IL BRUTTO, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

human, with our imperfect bodies that are prone to ageing. The SESC, as described by Antonella Gallo, knows how to "dispense the pleasure of the body and the psyche's freedom" through its openings, its primitiveness and its poverty. Composition and civic responsibility are inseparable: the composition's poetic, timeless language is regenerated by its roots and its signs; its figures become seeds, promising a potential continuation of life.

We see this awareness re-emerge even in countries in which the destruction of every root has been systematically planned and executed, in which technique, market and a misunderstood sense of modernity are allied to construct macro works that are the negation of any humanism. In China, Wang Shu builds multi-material walls in which materials from demolitions carried out in the name of growth – roof tiles, bricks, pieces of glazed tiles – are assembled according to traditional techniques, taking as a model the manual production of everyday objects. Thus, like a large metonymic figure, his Ceramic House of walls covered in pieces of glazed tiles assumes the form and principle of functionality of the ink stones used in the art of calligraphy that the architect practises on a daily basis.

Semerani and Gallo's book, which does not follow linear time but an intertwining of timelines, returns to the present in search of more or less positive downsizing, the "wry and questioning smile of a beautiful and intelligent woman", to quote Semerani. This stops us from being too certain that technical progress can give us what we need, which responds to our needs and fills us with desire. Gallo mentions another even more scandalously provocative feeling: pity, intended as the capacity to recognise and confer dignity to limited means, for architecture the ca-

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY

Essendo tutto questo mai disgiunto dalla capacità del popolo brasiliano di festeggiare la vita, dopo questa lettura dell'opera della Bardi, in quelle architetture, in quei fori irregolari, intravediamo il sorriso sdentato di un bambino, che nella sua disarmonia, forse per dispetto possiamo dire *brutto*, ma che è bello come una promessa di felicità.

¹ Semerani L., Gallo A. (2012) *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia*. Napoli: CLEAN

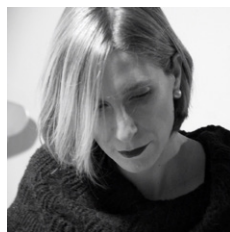
² Bo Bardi L. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. San Paolo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, copertina.

capacity to be offered.

The Brazilian people's ability to celebrate life is never separated from this reading of Bardi's work. In her architecture, through those irregular holes, we glimpse the toothless smile of a baby. Perhaps out of spite we could say it is ugly in its disharmony, but it is as beautiful as a promise of happiness.

¹ Semerani L., Gallo A. (2012) *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia*. Napoli: CLEAN

² Bo Bardi L. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. San Paolo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



Giuseppina Scavuzzo

Giuseppina Scavuzzo (1971), ricercatrice in Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università di Trieste, ha conseguito il Dottorato in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia ed è stata borsista della Fondation Le Corbusier di Parigi.

IL *BRUTTO*, TRA DESIDERIO E NECESSITÀ

Giuseppina Scavuzzo (1971), researcher in Architecture and Urban Design at the University of Trieste, PhD in Architectural Composition at the University IUAV of Venice, was a research fellow of the Fondation Le Corbusier in Paris.

UGLINESS: BETWEEN DESIRE AND NECESSITY

Giovanni Marras

ICONISMO E FORMA LIMITE

Il Riciclo come ipotesi di ricerca
per l'architettura



Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1957-1968, la forma del vuoto, foto / *the form of the void*, photo GM.

All'inizio del secondo millennio "costruire nel costruito" (Moneo, 2007) sembra essere la condizione progettuale prevalente per gli architetti e "Re - Cycle", tra le "strategie per l'architettura, la città e il pianeta", sembra oggi quella più perseguibile (Pippo Ciorra et altri, 2012). Costruire sull'esistente, al di là di tutte le ragioni etiche ed economiche e delle derive ideologiche che ogni volta accompagnano il debutto di nuovi abiti culturali, corrisponde inoltre alla necessità di esplorare nuove possibili configurazioni spaziali in cui vivere e lavorare.

Questa nuova consapevolezza *culturale* induce a verificare possibili nuovi cicli di vita per edifici abbandonati, parti degradate di città, lacerti obsoleti di paesaggio, cercando una via di mezzo tra il bisturi e il bulldozer. Il *Che fare?* oggi, in questi luoghi - le fabbriche abbandonate del Distretto della Sedia (Torbianelli et al, 2012), le aree industriali dismesse lungo il fiume Isonzo, o parti di Città Vecchia a Trieste, una prima serie di aree studio - si configura come possibile ipotesi di ricerca per una sperimentazione compositiva, in cui il tema della struttura assuma nuova pregnanza iconica e simbolica.

Un ricerca in cui, superata la schematica contrapposizione tra il rispettoso ossequio (italico) ai valori identitari e storici e la succube applicazione dei paradigmi dell'efficienza tecnologica (planetaria), memoria e invenzione cessano di essere forze

ICONICITY AND LIMIT FORM

*Recycling as a research hypothesis
for the architecture*

At the beginning of the second millennium "to build in the built in" (Moneo, 2007) seems to be the prevailing condition design for architects and "Re - Cycle," in "strategies for architecture, the city and the planet," it seems today the most viable (Pippo Ciorra and others, 2012).

To build on the existing, beyond all the ethical and economic reasons and the ideological tendencies that whenever accompany the debut of new cultural habits, also corresponds to the need to explore new possible spatial configurations in which to live and work.

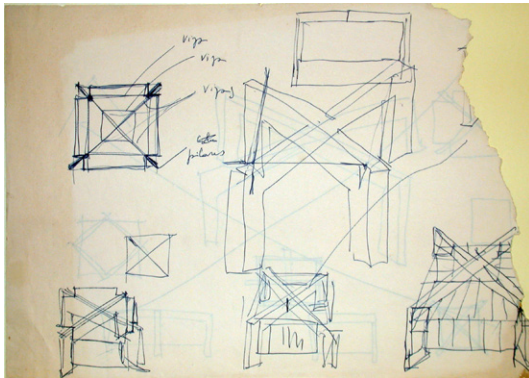
This new cultural awareness causes it to check for possible new cycles of life (Gangemi, 2004) to abandoned buildings, damaged parts of the city, obsolete fragments of landscape, looking for a middle way between the bistoury and the bulldozer. The What to do? Today, in these places - the abandoned factories of the Chair District (Torbianelli and others, 2012), the industrial areas along the river Isonzo, or parts of the Old City in Trieste, a first set of study areas - emerges as possible research hypotheses for a compositional experimentation in which the theme of the structure takes new iconic and symbolic significance.

A research where, after the schematic opposition between the (Italic) respectful homage to the identity value and historical and the succubus application of the (worldwide) paradigms of

antagoniste.

Conoscere le potenzialità di rigenerazione del costruito attraverso gli strumenti della composizione (parola usata raramente dai copywriter del riciclo) introduce a considerazioni sulla durata dei manufatti architettonici. Sotto il profilo iconico e costruttivo, la possibilità di "più vite" in un edificio, è funzione delle condizioni limite di durata e reversibilità delle sue parti costitutive.

Data per superata la considerazione ingenua, attribuita da Giuseppe Samonà a certa semiologia, che "l'architettura [...] e gli oggetti non comunicano, ma funzionano" (Samonà, 1978, 44-45) sembra più che mai attuale l'idea, quasi profetica, che gli edifici possano diventare per gli architetti "una straordinaria manifestazione di iconismo" (Samonà, 1978, 48) in cui il limite della forma, assunto in ragione della sua funzionalità, sintattica, iconica e costruttiva, si approssima all'archetipo.



Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1957-1968, studio della forma limite / a study for the limit form, Istituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Gli studi di Lina Bo Bardi sull'arte popolare bahiana (Bo Bardi, 1994), le sue sedie e gli schizzi di avvio del progetto del MASP (Girardi, 2004), che porteranno alla realizzazione di quell'inedito iconismo metropolitano del "grande vuoto", il SESC, visti in sequenza ribadiscono l'incandescenza iconica della forma quando rappresenta il lavoro necessario alla sua costruzione, come negli assemblaggi ludico costruttivi del *bricoleur*. In un organismo architettonico questa possibilità di più vite è paradossalmente subordinata alla presenza di una forma significativa stabile ancora capace di rappresentare, al limite, la logica costruttiva del manufatto o di parti di esso dotate di propria autonomia formale.

Nel riconoscimento di questa sorta di *forma-limite* assume nuovo significato, la contrapposizione tra tipo architettonico e modello. Se il tipo si definisce in *absentia*, come "invariante formale che si manifesta in esempi diversi e si situa a livello della struttura

technological efficiency, memory and invention cease to be antagonist forces.

To know the potential of regeneration of the built environment through the tools of the composition (rarely used word by the copywriters of the recycling) introduces considerations on the duration of the architectural artifacts. Under the iconic profile and constructive, the possibility of "more lives" in a building, is a function of the limit conditions of duration and reversibility of its constituent parts.

Given as outdated the naive statement, attributed by Giuseppe Samonà to certain semiology, that "architecture [...] and the objects do not communicate, but they work" (Samonà, 1978, 44-45), it seems more topical than ever the idea, almost prophetic, that the buildings can become for architects "an extraordinary manifestation of iconicity", in which the limit of the form, if assumed by reason of its functionality, syntactic, iconic and constructive, approximates to the archetype.

*Lina Bo Bardi's studies about the bahian folk art (Bo Bardi, 1994), her chairs and the first sketches for the MASP's project (Girardi, 2004) that will lead to the creation of this new metropolitan iconicity of the "great void", the SESC, seen all together reaffirm the iconic glow of the form when it represents the labor necessary to its construction, as in playful construction assemblages of the *bricoleur*. In an architectural organism this possibility of more lives is paradoxically subject to the existence of a significant stable form yet capable of representing, to the limit, the logic of construction of the building or parts of it with its own formal autonomy.*

In the recognition of this sort of limit form takes on new meaning the contrast between the type

Giovanni Marras ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura

ICONICITY AND LIMIT FORM. Recycling as a research hypothesis for the architecture

profonda della forma” (Martí Arís, 2006, 12), il modello si manifesta in praesentia e coincide con la verità costruttiva del manufatto.

La *forma-limite*, che si ottiene per composizione e scomposizione di un manufatto (sintattica e concettuale, prima che fisica), più che essere “espressione di qualcosa di generale e permanente” (Martí Arís, 2006, 11), corrisponde a quella sorta di “intrinseca incompiutezza” che, al limite, è riconoscibile nel tempio greco come nelle “log cabins” dei primi coloni del Nord America (Brusegan, 2013), o nelle case di legno e fango del Brasile.

Un processo conoscitivo, molto diverso dalle diagnostiche conservative del restauro, animato da un fuoco critico *creativo* più spregiudicato “che tende a riportare il costruito alle qualità proprie di ogni manufatto architettonico: solidità costruttiva – rispondenza alla necessità – finitezza della forma” (Semerani, 1991, 100).

In questa prospettiva, a partire dalla *forma-limite* di un manufatto, si possono sperimentare diverse modalità compositive: intarsio, sovrapposizione, estensione, inviluppo interno ed esterno. Pratiche compositive di modificazione di una struttura esistente con nuovi manufatti, utili a rendere possibili altri modi di uso.

Operazioni progettuali che rigenerano la vita degli edifici realizzando nuovi spazi abitabili, una nuova *architettura fatte di architetture*, in cui l’identità del manufatto originario è parte tra parti riconoscibili. Un modo di concepire il progetto, in linea con quella tradizione contestualista italiana, che in origine fu dei BBPR, di Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella, che rompe i limiti disciplinari tra restauro, museografia, progettazione architettonica e urbanistica. Un modo per conoscere e includere nel progetto criticamente i diversi momenti della storia costruttiva della fabbrica. Un processo di precisazione formale e tecnica delle parti e degli

and the model. If the type is defined in absentia, as "formal invariant which manifests itself in different examples and is on the level of deep structure of the form" (Martí Arís, 2006 12), the model is manifested in praesentia and coincides with the constructive truth of the building.

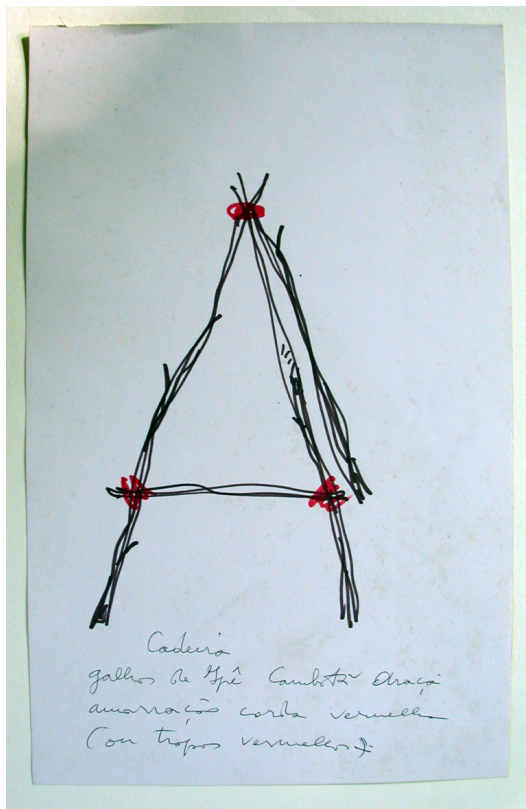
The limit form, which is obtained by composition and decomposition of a building (syntactic and conceptual, before physics), rather than being "an expression of something general and permanent" (Martí Arís, 2006 11), corresponds to this kind of "intrinsic incompleteness" that, at limit, is recognizable in the Greek temple as in the "log cabins" of the early settlers of North America (Brusegan, 2013), or in the homes of wood and mud in Brazil.

A cognitive process, very different from the diagnosis of conservative restoration, animated by a critical focus more creative and open-minded, "which tends to bring the qualities of the built in to the architectural structure: solid construction - responsiveness to the need - finiteness of the form" (Semerani, 1991, 100).

In this outlook, from the limit form of a building, one can experiment different modes of composition: inlay, overlay, extension, outer covering or inner. Compositional practices of modification of an existing structure with new buildings, useful to enable other methods of use. Design operations that regenerate the life of the buildings creating new living spaces, a new architecture made of architectures, in which the identity of the original building is part of recognizable parts.

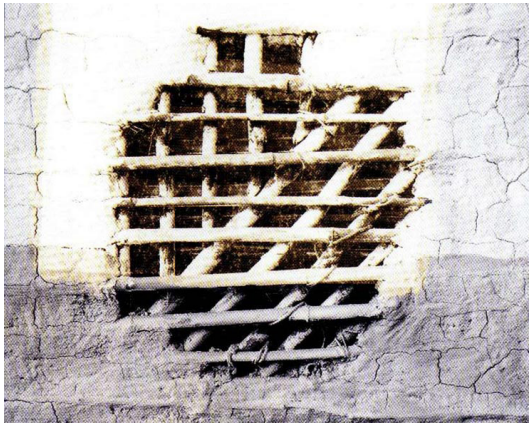
One way to conceive the project, in line with the Italian tradition contextualist, which was originally of BBPR, Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella, that breaks disciplinary boundaries between restoration, museum design, architectural design and urban planning.

ICONICITY AND LIMIT FORM. Recycling as a research hypothesis for the architecture



Lina Bo Bardi, Sedia da bordo di strada, schizzo / board chair of the road, sketch, 1967, Istituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Giovanni Marras ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l’architettura



Pau-a-Pique: casa rurale di legno intrecciato e fango / rural house of woven wood and mud, Brasile.



Lina Bo Bardi, SESC, São Paulo, 1977, la vera forma, iconismo e costruzione, foto / the true form, iconicity and construction, photo GM

elementi della *forma-limite* dei manufatti sempre sensibile ad “accettare la discontinuità del tempo storico, ad operare su di esso, a ‘lavorarlo’ attraverso successive costruzioni” in un gioco “libero all’interno di una salda lettura dei testi” (Tafuri, 1984, 72 – 95). Tecniche di composizione e assemblaggio, diverse dal montaggio (eredità imperitura delle avanguardie), che operano per *intarsio* di figure architettoniche, secondo procedimenti tecnici conseguenti. Operazioni che innescano processi compositivi diversi in ragione della connotazione delle strutture su cui operano che, a partire dal riconoscimento della durabilità degli elementi dell’architettura e della loro fungibilità, coinvolgono soprattutto gli aspetti tecnici e costruttivi della fabbrica. A partire dai materiali trovati e dalla interpretazione delle potenzialità espressive che questi propongono al progetto è forse possibile considerare la composizione architettonica come giustapposizione, stratificazione e intarsio di figure diverse, in un processo in cui tra testo e pretesto le relazioni formali e costruttive possono rigenerare la vita e i significati degli edifici .

Se è vero che, al di là di una schematica contrapposizione tra nuovo e antico, l’architettura può essere intesa secondo “due ordini di parti: l’una di lunga durata e l’altra facilmente sostituibile” (Lynch, Kevin, 1992, 236 – 237), forse, dopo una lunga stagione di esuberanza icastica in cui gli architetti si sono concentrati più sulla “pelle” degli edifici, è giunto il momento di ritornare a occuparsi di quella parte di “lunga durata”, riportando l’architettura a un principio di autenticità.

Moneo, Rafael. (2007). *Costruire nel costruito*. Torino: Allemandi & C.

Ciorra Pippo et al. (2012). *Re – Cycle. Strategie per l’architettura, la città e il pianeta*. Milano: Electa.

Torbianelli, Vittorio et al. (2012). *Oltre le fabbriche. Visioni evolutive per il distretto della sedia*. Trieste: EUT.

One way to critically understand and include in the project the different moments of the history of the building construction.

A process of formal and technical specification of the parts and elements of the limit form of the buildings always sensitive to "accept the discontinuity of historical time, to work on it, to 'work it' through successive constructions" in a "free game within of a strong knowledge of the texts" (Tafuri, 1984, 72-95). Techniques of composition and assembly, different than the montage (lasting legacy of the avant-garde), who work for inlay of architectural figures, according to the technical processes resulting.

Operations which trigger different compositional processes because of the connotation of the structures on which they operate, starting with the recognition of the durability of the elements of architecture and their functionality, especially involving the technical aspects and construction of the buildings. Starting from found materials and the interpretation of the expressive potential that they offer to the project is perhaps possible to consider the architectural composition as juxtaposition, layering and inlay of different figures, in a process in which the formal and constructive relationships between text and pretext can regenerate the life and the meanings of the buildings.

Moneo, Rafael. (2007). *Costruire nel costruito*. Torino: Allemandi & C.

Ciorra Pippo et al. (2012). *Re – Cycle. Strategie per l’architettura, la città e il pianeta*. Milano: Electa.

Torbianelli, Vittorio et al. (2012). *Oltre le fabbriche. Visioni evolutive per il distretto della sedia*. Trieste: EUT.

Gangemi, Virginia. (2004), *La cultura progettuale del riciclaggio in architettura: prospettive ed orientamenti*. In Gangemi V. et al, *Riciclare in architettura. Scenari innovativi della cultura del*

ICONICITY AND LIMIT FORM. Recycling as a research hypothesis for the architecture

Giovanni Marras **ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l’architettura**

Gangemi, Virginia. (2004), *La cultura progettuale del riciclaggio in architettura: prospettive ed orientamenti*. In Gangemi V. et al, *Riciclare in architettura. Scenari innovativi della cultura del progetto*. Napoli: Clean, 10.

Samonà, Giuseppe. (1978), *Il significato storico del presente e si suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*. In G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929 – 1973*. Milano: Franco Angeli, 44-45

Bo Bardi, Lina (1994). *Tempos de Grossura: O design no impasse*. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Girardi, Giorgio (2004). *Il MASP 1957 – 1968*. Gallo, Antonella et al. In *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio, 99 – 119.

Martí Arís, Carlos (2006). *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Milano: CittàStudi edizioni, 12.

Brusegan, Elisa. (2013), *L'architettura regionale. Lewis Mumford, William Wurster e la tradizione della Bay Area*. Venezia: Università IUAV, Tesi di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Ciclo XXIV.

Semerani, Luciano (1991). *Sinan. Il restauro creativo*. In Semerani, Luciano. *Passaggio a nord-est. I quaderni di Lotus*, Milano: Electa.

Tafari, Manfredo (1984). *Il frammento la 'figura', il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*. In Carlo Scarpa, *Opera completa*, Milano: Electa, 72 – 95.

Kevin Lynch (1992). *Deperire: rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*. Napoli: Cuen.

progetto. Napoli: Clean, 10.

Samonà, Giuseppe. (1978), Il significato storico del presente e si suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico. In G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica*. Scritti e progetti 1929 – 1973. Milano: Franco Angeli, 44-45

Bo Bardi, Lina (1994). *Tempos de Grossura: O design no impasse*. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Girardi, Giorgio (2004). Il MASP 1957 – 1968. Gallo, Antonella et al. In *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio, 99 – 119.

Martí Arís, Carlos (2006). Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura. Milano: CittàStudi edizioni, 12.

Brusegan, Elisa. (2013), *L'architettura regionale*. Lewis Mumford, William Wurster e la tradizione della Bay Area. Venezia: Università IUAV, Tesi di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Ciclo XXIV.

Semerani, Luciano (1991). *Sinan. Il restauro creativo*. In Semerani, Luciano. *Passaggio a nord-est. I quaderni di Lotus*, Milano: Electa.

Tafari, Manfredo (1984). Il frammento la 'figura', il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana. In Carlo Scarpa, *Opera completa*, Milano: Electa, 72 – 95.

Kevin Lynch (1992). *Deperire: rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*. Napoli: Cuen.



Giovanni Marras

Giovanni Marras (1963), dal 2004 professore associato di progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Trieste, dal 1994 al 2004 ricercatore presso il dipartimento di progettazione architettonica IUAV – Venezia, nel 1993 dottore di ricerca in Composizione Architettonica presso IUAV – Venezia.

ICONISMO E FORMA LIMITE. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura

Giovanni Marras (1963), since 2004 associate professor of architecture and urban design at the University of Trieste, 1994-2004 researcher at the Department of Architectural Design IUAV - Venice, in 1993 PhD in Architectural Composition at IUAV - Venice.

ICONICITY AND LIMIT FORM. Recycling as a research hypothesis for the architecture

Silvana Segapeli

UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS



*Open House (Also Called Drag-On & Dumpster),
1972. Wood, Found Doors, Industrial Container*

« (...)Les préoccupations relatives à l'écologie focalisent désormais l'attention sur la précarité des milieux de vie conduisant à explorer les entrelacs de l'artefact avec les dynamiques tectoniques et biologiques plutôt qu'à poursuivre des volontés prométhéennes. Des postures de ruse s'élaborent pour s'allier à la nature en tant que puissance dynamique. Ce changement interpelle les fondations que l'architecture contribue à instaurer et les régénérations qu'elle peut susciter.»
(Chris Younès)

L'esercizio di ridefinizione del progetto in architettura, nel suo ruolo eminentemente sociale, di là dalle inquietudini interne alla disciplina, ha da qualche generazione preso un rilievo importante, soprattutto a partire dagli anni in cui l'emergenza energetica ha alterato il nostro sistema di percezione dell'ambiente e della città. Qual è la capacità dell'architettura di produrre simboli che si attaglino alla situazione attuale, che si accordino alle sfide del "sostenibile", e quali gli strumenti concreti e vitali attraverso i quali il progetto si rivela veicolo di nuovi significati interpretativi di questa mutevole realtà?

L'attuale ricerca di un regime estetico che prenda in conto la questione dello sviluppo sostenibile testimonia una presa di coscienza che va nel senso di una responsabilizzazione dell'architetto. La

« (...)Les préoccupations relatives à l'écologie focalisent désormais l'attention sur la précarité des milieux de vie conduisant à explorer les entrelacs de l'artefact avec les dynamiques tectoniques et biologiques plutôt qu'à poursuivre des volontés prométhéennes. Des postures de ruse s'élaborent pour s'allier à la nature en tant que puissance dynamique. Ce changement interpelle les fondations que l'architecture contribue à instaurer et les régénérations qu'elle peut susciter.»
(Chris Younès)

The practice of redefining the architectural project in its eminently social role, beyond the internal unrest of the discipline, has assumed mounting importance for some generations, above all from the years when the energy emergency altered our system of perceiving the environment and the city. What capacity does architecture have to produce symbols that fit the current situation, that accord with the challenges of the "sustainable", and what are the concrete vital tools through which the project reveals itself as a vehicle of new interpretative meanings of this changeable reality?

The current search for an aesthetic regime that takes into account the issue of sustainable development testifies to an awareness that points

Silvana Segapeli UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

tematica non è certo nuova nell'alveo della cultura architettonica, già alla fine degli anni '50 Giancarlo De Carlo incarnava in Italia la figura di architetto-educatore, come ruolo edificante di mediazione tra progetto e pubblico-fruitori. E' utile precisare che, al contempo, anche l'idea di sviluppo sostenibile si è modificata, in parallelo e nel corso degli anni, dando sempre maggior peso ai valori relazionali, alle politiche che organizzano le relazioni sociali all'interno delle dinamiche urbane.



Open House (Also Called Drag-On & Dumpster), 1972. Wood, Found Doors, Industrial Container

In questo processo, quali sono gli elementi che invitano alla trasformazione, nel senso proposto dai nuovi approcci dell'eco-concezione e quali invece i principi ineliminabili che costituiscono una traccia permanente del nostro agire, come sedimento di sintomi culturali? Se da un lato Gregotti ci ricorda come il concetto di stabilità sia stato uno dei fondatori della società occidentale, e come questo sia rimesso in causa nella cultura contemporanea: "Sappiamo che esiste oggi (...) una profonda diffidenza nei confronti di nozioni come fondamento, essenze, specificità"¹, d'altro canto, nuovi paradigmi si presentano nel panorama delle teorie di stampo ecologista, e rinviano ad una differente nozione di trasformazione. Secondo Morin la metamorfosi, ad esempio, rappresenterebbe il valore positivo della trasformazione, sublimandone la radicalità del cambiamento. "(...) idea più ricca di quella di rivoluzione", la metamorfosi garantirebbe il legame con il passato, ricco di eredità culturali, espressione di modi di vita consolidati nel tempo, bagaglio di valori simbolici comuni.²

Il pensiero ecologista, di cui Morin è eminente esponente, ha molto influenzato la cultura del progetto contemporaneo: il passaggio da una cultura del consumo ad una del riuso e della riparazione è da diversi anni un terreno di studi in comune tra l'architettura e le diverse discipline che ruotano attorno al concetto di sviluppo sostenibile.

to a growing sense of responsibility among architects. The theme is certainly nothing new in the avenues of architectural culture; in Italy as far back as the late '50s Giancarlo De Carlo embodied the figure of an architect-educator, an edifying role of mediation between project and public/end-user. It is expedient to specify that, at the same time, also the idea of sustainable development has altered in parallel over the years, lending increasing weight to relational values and policies that arrange social relations within urban dynamics.

In this process, what elements exhort transformation, in the sense proposed by the new approaches to eco-conception, and what instead are the ineradicable principles that form a permanent trace in our endeavours, as a sediment of cultural symptoms? If on the one hand Gregotti reminds us that the concept of stability was one of the founders of Western society, and that it has been brought to task in contemporary culture: "We know that today there is (...) a profound diffidence towards notions such as foundation, essence, specificity,"¹ on the other, new paradigms present themselves in the panorama of theories of an ecologist nature, and hark back to a different notion of transformation. According to Morin, metamorphosis, for example, would stand for the positive value of transformation, sublimating the radical nature of its change. "(...) a richer idea than that of revolution", metamorphosis would guarantee a link with the past, replete with cultural legacies, an expression of ways of life consolidated over time, a collection of mutual symbolic values.² Ecologist thinking, of which Morin is an eminent exponent, has heavily influenced the culture of the contemporary project: the passage from a consumer culture to one of reuse and repair has been for several years a common field of study amongst architecture

Rubbish is beautiful

Un grande lavoro è stato compiuto nel campo delle pratiche artistiche, ben prima che le teorie che si collocano nel solco *Cradle to Cradle*³ facessero la loro apparizione.

I germi di una presa di coscienza della necessità d'inscrivere le pratiche progettuali all'interno di un sistema simbolico autonomo rispetto ai codici consumistici, risalgono agli anni '60, epoca in cui la produzione d'avanguardia di movimenti e collettivi -estremamente prolifica in termini di elaborazione di utopie urbane e sociali-, infonde all'architettura l'allure di un'arte collettiva.

Numerosi artisti, in quel periodo, hanno cominciato a lavorare sul concetto di 'rifiuto', a partire dalla Pop-Art, gravida di contenuti critici sull'economia consumistica, conducendo ad un ripensamento dei valori simbolici attribuibili al nuovo, all'originale. Diversi potrebbero essere gli esempi, dalla "Riabilitazione dei valori discreditati" di Jean Dubuffet ai *Mertzbau* di Kurt Schwitters e ancora dalle *Garbage City* di Vito Acconci⁴ al *Manifesto for Maintenance* di Mierle Laderman Ukeles.

*"J'ai toujours bien aimé, c'est une espèce de vice, ne mettre en oeuvre de matériaux que les plus communs, ceux auxquels on ne songe pas d'abord parce qu'ils sont trop vulgaires et proches et nous paraissent impropres à quoi que ce soit. J'aime à proclamer que mon art est une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées. C'est aussi que de ces éléments, qui d'être si répandus sont habituellement par cela même soustraits aux regards, je suis plus curieux que de tous autres."*⁵

Particolarmente fertile, in questo senso, il periodo degli anni '70 che vede emergere la figura atipica di Gordon Matta-Clark, (an)architetto-artista newyorkese, impegnato nella ricerca di un diverso ruolo dell'architettura nella strutturazione dei legami socio-ambientali. Dalla scultura *Garbage Wall* -un

and the various disciplines that revolve around the sustainable development concept.

Rubbish is Beautiful

Some major work was carried out in the field of artistic practices long before the theories that lie in the Cradle to Cradle³ appeared. The germs of an awareness of the necessity to inscribe project practices within a symbolic system autonomous from consumer codes dates back to the '60s, an era when avant-garde production of movements and collectives - extremely prolific in terms of the elaboration of urban and social utopias - imbued architecture with the allure of a collective art. In that period, numerous artists began to work on the concept of 'rubbish', starting from Pop-Art, laden with contents critical of the consumer economy, leading to a rethinking of the symbolic values attributable to the new, to the original. Various examples might be mentioned, from Jean Dubuffet's "rehabilitation of discredited values" to Kurt Schwitters' Merzbau, from Vito Acconci's Garbage City to Mierle Laderman Ukeles' Manifesto for Maintenance.

*"J'ai toujours bien aimé, c'est une espèce de vice, ne mettre en œuvre de matériaux que les plus communs, ceux auxquels on ne songe pas d'abord parce qu'ils sont trop vulgaires et proches et nous paraissent impropres à quoi que ce soit. J'aime à proclamer que mon art est une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées. C'est aussi que de ces éléments, qui d'être si répandus sont habituellement par cela même soustraits aux regards, je suis plus curieux que de tous autres."*⁵

Particularly fertile, in this sense, was the period of the '70s, which saw the emergence of the atypical figure of Gordon Matta-Clark, an architect/artist from New York, engaged in the search for a



Open House (Also Called Drag-On & Dumpster), 1972. Wood, Found Doors, Industrial Container

assemblaggio di rifiuti del circuito quotidiano- al ciclo *Fresh Kill*, fino a *Open House*, una delle prime installazioni realizzate con materiali provenienti da cantieri di demolizione, i suoi progetti segnano un passo determinante verso una rivalutazione simbolica del 'rifiuto'.

Nello stesso periodo, ancora agli inizi degli anni '70, Yona Friedman lancia il concorso internazionale *Rubbish is beautiful*, evento che vede per la prima volta la controversia "gettabile versus riparabile" significativamente correlata alla nozione di 'scelta civica'. Friedman spiega infatti che "(...) *le déchet n'est déchet qu'en conséquence d'une opération de sélection préconçue de composants utiles. Nous pourrions donc réduire, très simplement, la superproduction des déchets en transformant le mode d'utilisation de certains objets, donc en changeant l'opération-clé: la sélection*"⁶

La serie degli *Objets déguisés*, cui farà seguito il ciclo più noto *Les structures irrégulières*, costituisce la sua risposta personale al concorso. L'attenzione slitta dall'oggetto formalmente determinato alla sua materialità e segna il punto di partenza di una ricerca sul necessario "*changement d'attitude*"⁷, che resterà nel tempo il filo conduttore di tutto il suo lavoro. La sua postura sollecita una revisione delle logiche interne di un sistema economico che regolamenta pericolosamente tutte le relazioni tra uomo e materia, tra individuo e oggetto, tra società e consumi. Un sistema che deve perciò essere rimesso in discussione attraverso la costruzione di un diverso regime sensibile.

Il tema è semplice e complesso al tempo stesso, l'obiettivo risiede nella necessità di riorganizzare la società sulla base di una ridefinizione del rapporto tra individuo e ambiente, ponendo una distanza critica rispetto al consumismo. I fattori culturali rientrano enormemente nella valutazione del 'rifiuto', la possibilità di conferire agli scarti un differente

different role for architecture in the structuring of socio-environmental bonds. From the Garbage Wall sculpture - an assembly of everyday rubbish - to the Fresh Kill cycle and Open House, one of the first installations realized with materials from demolition sites, his projects mark a determinant step towards a symbolic re-evaluation of 'rubbish'.

*In the same period, again in the early '70s, Yona Friedman launched the international competition Rubbish is Beautiful, an event that first introduced the controversy 'throwaway versus repairable' significantly linked to the notion of 'civic choice'. Friedman explains that in fact "(...) le déchet n'est déchet qu'en conséquence d'une opération de sélection préconçue de composants utiles. Nous pourrions donc réduire, très simplement, la superproduction des déchets en transformant le mode d'utilisation de certains objets, donc en changeant l'opération-clé: la sélection."*⁶

The series of Objets Déguisés, which was followed by the better known series Les Structures Irrégulières, constituted his personal response to the competition. Attention slipped from the formally determined object to its material nature and marked the departure point of a search for a necessary "changement d'attitude"⁷, which would long remain the guiding thread of all his work.

His posture solicited a revision of the internal logic of an economic system that perilously regulates all the relationships between man and matter, between individual and subject, between society and consumption. A system that must therefore be questioned through the construction of a different sense regime.

The theme is simple and complex at the same time, the objective lies in the necessity to reorganize society based on a redefinition of the relationship between individual and environment,

Silvana Segapeli UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

statuto è legata principalmente ai valori morali e solamente in seconda istanza a fattori tecnici e funzionali. Allo stesso periodo appartengono, sul fronte delle scienze, i concetti di adattabilità e reversibilità, che insistono sulla costruzione di un nuovo sistema di valori, al crocevia tra scienza dei materiali, biologia e società: nel 1973 l'ecologo canadese Crawford Stanley Holling formula il concetto di "resilienza ecologica" legata ai sistemi complessi di adattamento e auto-regolazione, in termini di capacità di un socio-ecosistema di assumere e gestire una trasformazione. Nel contempo, la vena prolifica della "nouvelle écologie", già attiva nel corso di quegli anni, si basa su concetti appartenenti alla biologia e alla genetica, ponendo l'accento sui cicli e sui ritmi biologici. L'industria della costruzione è la prima ad accoglierne i frutti. Il concetto di ciclo di vita dei materiali che si pone oggi come strumento indispensabile per calcolare l'impatto ambientale delle costruzioni, è legato, nella sua genealogia, agli studi di Richard Stein⁸, che appartengono evidentemente a questa stessa epoca. In effetti, se gli anni '70 portano la traccia del *clivage*, la linea di frattura, tra la produzione industriale incontrollata dei paesi capitalistici e una presa di coscienza della crisi ambientale, l'epoca è certamente una delle più feconde per quanto concerne la sperimentazione, la costruzione di nuove strategie, la strutturazione di diversi codici interpretativi dei fenomeni in atto, renderne una cartografia sarebbe difficile, vista l'ampiezza dello spettro di azione. Finalmente, questa potrebbe essere una delle chiavi possibili per orientare il difficile passaggio della cultura architettonica contemporanea attraverso la crisi ambientale. Nel quadro di un declino del capitalismo, l'idea che il recupero, il riuso e il riciclaggio non siano dei concetti legati soltanto alle sfide materiali poste dalla cultura "sostenibile", ma che si estendano ad una dimensione maieutica del

creating a critical distance with respect to consumerism. Cultural factors play a crucial role in the assessment of 'rubbish', the possibility of conferring on waste a different statute is primarily linked to moral values and only secondly to technical and functional factors. To the same period belong, on the scientific front, concepts of adaptability and reversibility, which insist on the building of a new value system, at the crossroads between the science of materials, biology and society: in 1973, the Canadian ecologist Crawford Stanley Holling formulated the concept of "ecological resilience" linked to complex systems of adaptation and self-adjustment, in terms of the capacity of a socio/eco-system to assume and manage a transformation. At the same time, the prolific vein of the "nouvelle écologie", already active in those years, was based on concepts belonging to biology and genetics, laying the accent on their cycles and biological rhythms. The construction industry was the first to harvest the fruits. The concept of the lifecycle of materials which is now an indispensable tool in calculating the environmental impact of constructions, is linked genealogically to the studies of Richard Stein⁸, which patently belong to this same era. In effect, if the '70s brought the trace of clivage, the fracture line, between the uncontrolled industrial production of capitalist countries and an awareness of the environmental crisis, the era was certainly one of the most fertile as far as experimentation was concerned - the building of new strategies, the structuring of different interpretative codes of ongoing phenomena - and mapping it would be somewhat daunting in view of the breadth of the spectrum of action. Last but not least, this might be one of the possible keys to steer the difficult passage of contemporary architectural culture through the environmental crisis. Within the scenario of a

recupero del patrimonio delle forme di produzione e dei modi di vita, trova conforto in diversi filoni di ricerca.⁹

¹ Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008, 22

² Cfr. Edgar Morin, *Eloge de la métamorphose*, 2011
Sito internet: lejour-et-lanuit.over-blog.com. «(...) L'idée de métamorphose, plus riche que l'idée de révolution, en garde la radicalité transformatrice, mais la lie à la conservation (de la vie, de l'héritage des cultures). (...) Tout commence, toujours, par une innovation, un nouveau message déviant, marginal, modeste, souvent invisible aux contemporains». (Edgar Morin)

³ Cfr. William McDonough et Michael Braungart, *Cradle to Cradle. Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, 2002

⁴ Cfr. *Garbage City (Project for Hiriya Garbage Dump, Airya, Israel)*, 1999, *The City that Rides a Garbage Dump (Bavel Garbage Tip, Breda, The Netherlands)*, 1999.

⁵ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage, "Prospectus et tous écrits suivants"*. Paris, Gallimard, collection Folio-Essais, 1991

⁶ Yona Friedman, *Utopies réalisables, L'éclat*, Paris 2008, (première édition 2000), p.99

⁷ Ibidem

⁸ Richard Stein, *Architecture and Energy*, Anchor Press, 1977

⁹ Cfr. Il lavoro di ricerca di Néstor Garcia -Canclini (1991) che identifica per la prima volta il criterio di "cultural reconversion" nei processi di co-creazione e riaggiustamento.



Silvana Segapeli UTOPIES RÉALISABLES ET APRÈS

Silvana Segapeli è architetto e dottore di ricerca in Progetto e Recupero architettonico urbano ed ambientale. Insegna alla "Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Etienne", nel dominio disciplinare «Paysage, Art, Design», ed è ricercatore presso il GERPHAU - Laboratoire Philosophie Architecture Urbain, della "Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris la Villette".

decline in capitalism, the idea that recovery, reuse and recycling are not concepts linked solely to the material challenges posed by "sustainable" culture, but extend to a maieutic dimension of the recovery of the legacy of forms of production and ways of life, finds comfort in various strands of research.⁹

¹ Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Turin 2008, p. 22.

² Cf. Edgar Morin, *Eloge de la métamorphose*, 2011. Internet site: lejour-et-lanuit.over-blog.com. "(...) L'idée de métamorphose, plus riche que l'idée de révolution, en garde la radicalité transformatrice, mais la lie à la conservation (de la vie, de l'héritage des cultures). (...) Tout commence, toujours, par une innovation, un nouveau message déviant, marginal, modeste, souvent invisible aux contemporains." (Edgar Morin)

³ Cf. William McDonough et Michael Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, 2002.

⁴ Cf. *Garbage City (Project for Hiriya Garbage Dump, Airya, Israel)*, 1999, *The City that Rides a Garbage Dump (Bavel Garbage Tip, Breda, The Netherlands)*, 1999.

⁵ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage, "Prospectus et tous écrits suivants"*. Paris, Gallimard, collection Folio-Essais, 1991.

⁶ Yona Friedman, *Utopies réalisables, L'éclat*, Paris 2008, (first edition 2000), p.99.

⁷ Ibid.

⁸ Richard Stein, *Architecture and Energy*, Anchor Press, 1977.

⁹ Cf. *The research work by Néstor Garcia-Canclini (1991) who first identified the criterion of "cultural reconversion" in the processes of co-creation and readjustment.*

Silvana Segapeli is an architect and PhD in urban and environmental architectural projects and recovery. She teaches "Landscape, Art, & Design" at the "École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Etienne", and is a researcher at the GERPHAU - Laboratoire Philosophie Architecture Urbain, of the "École Nationale Supérieure d'Architecture Paris la Villette".

Carlotta Torricelli

VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE

Ri-velazioni nel paesaggio
svedese



Sigurd Lewerentz, Cappella della Resurrezione,
Skogskyrkogården, Stoccolma / Resurrection
Chapel, Woodland Cemetery, Stockholm, 1921-25.
Fotografia di Carlotta Torricelli, maggio / Photograph
by Carlotta Torricelli, May 2009.

“In questo Nord scandinavo (...) gli elementi pagani vengono percepiti come ‘elementari’, nel senso letterale della parola, presenze terribili o benigne, non riconducibili all’ordine umano, che ci circondano da ogni dove, e con cui il nostro spirito può venire a patti finché non ha perduto la facoltà di vedere l’invisibile nel visibile”¹. Così Marguerite Yourcenar chiarisce la dimensione simbolica che presiede alla costruzione narrativa dei romanzi della celebre scrittrice svedese Selma Lagerlöf, insignita del Premio Nobel per la letteratura nel 1909, proprio per la ‘percezione spirituale’ che caratterizza le sue opere. Le stesse parole, d’altra parte, possono servire per descrivere il fitto intreccio di sintagmi classici e figure di derivazione biblica, dispiegato attraverso il corpo denso della foresta nordica, che caratterizza il sublime paesaggio dello Skogskyrkogården (Cimitero del Bosco) di Stoccolma.

Nel 1914 Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, non ancora trentenni, partecipano al Concorso internazionale per l’ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma, adottando un sistema di rappresentazione inedito: alle planimetrie e ai disegni d’insieme dell’impianto sono accostate una serie di inquadrature ravvicinate, capaci di sintetizzare la successione narrativa che organizza lo spazio. La sequenza di *frames* è realizzata attraverso disegni, ma anche mediante una serie di fotografie dell’ambiente naturale, sulle quali sono

SEEING THE INVISIBLE IN THE VISIBLE

Re-velations in the Swedish
landscape

“In these Nordic lands of Scandinavia (...) pagan elements are seen as, in the literal sense of the word, ‘fundamental’ terrible or benign presences, opposing the human order that they stalk from all directions. It is something that our minds can come to terms with providing we do not lose the ability to see the invisible in the visible”¹. With this words Marguerite Yourcenar explains the symbolic dimension dominating the narrative structure in Selma Lagerlöf’s novels, celebrated Swedish writer, and 1909 Nobel Prize literary winner for the ‘spiritual perception’ element that distinguishes her works. Equally the same words can serve to describe the intense plotlines comprising of classical phrases and Biblically inspired figures, littered throughout the thick Nordic forest characterizing the sublime landscape of Stockholm’s Skogskyrkogården (Woodland Cemetery).

In 1914 Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, both not even in their thirties, took part in the international contest to upgrade the Southern Stockholm cemetery using an original method. Large-scale plans and designs of the overall installation are combined with a series of frames in order to condense the narrative sequence that organized the space. The sequence of frames was continued throughout the design, but also by means of a series of photographs depicting natural surroundings



Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Skogskyrkogården, Stoccolma, / *Woodland Cemetery, Stockholm, 1915-1961*. Fotografia di Carlotta Torricelli, febbraio / *Photograph by Carlotta Torricelli, February 2010*

tracciati a inchiostro alcuni segni. La riproduzione tecnica della realtà non provoca la perdita dell'aura del luogo², ma mette in atto un processo di astrazione, che conduce, necessariamente, a una ri-significazione. Il progetto è premiato dalla giuria perché concepisce il nuovo cimitero come unità inscindibile tra architettura e paesaggio, coniugando temi propri della cristianità con miti nordici e istanze socialdemocratiche. Ma la capacità espressiva della proposta architettonica risiede nella tensione che, attraverso il disegno, si instaura tra natura e artificio e non nella mimesi dell'arte con la natura; cioè nella costruzione della *Stimmung* attraverso la tensione tra soggetto e oggetto, identificati grazie alla loro separazione e non alla fusione, in senso romantico, dell'uno con l'altro. Si potrebbe parlare di una *messa in opera* della natura, dove la congruenza con il luogo è perseguita attraverso operazioni dichiarate: il progetto è opera di prosecuzione della natura, non di adattamento a essa. Pochi anni prima Wassily Kandinsky³ si rammaricava del cattivo uso che la massa andava facendo della parola *Stimmung*, banalizzando la portata del concetto, e oggi, a un secolo di distanza possiamo constatarne la triste epopea, di cui l'abusato concetto di *mood* ha segnato la conclusione. Simulazioni perfettamente realistiche dei progetti affollano oggi i concorsi di architettura (non da ultimo quello del 2009 per la realizzazione di un nuovo Crematorio presso lo *Skogskyrkogården*), perdendo l'occasione di utilizzare la rappresentazione per lo scopo che sarebbe proprio: mostrare qualcosa che sta oltre⁴ il velo della realtà. Lo stesso Kandinsky, parlando della scrittura di Maurice Maeterlinck, sottolinea come, in una concezione dell'arte astratta, antinaturalistica e non impressionistica, i dati concreti abbiano valore eminentemente simbolico e servano come eco spirituale: "la parola è un suono interiore". Non è una coincidenza se il poeta e drammaturgo belga è a Stoccolma nel 1911, per ricevere il Premio Nobel per la letteratura per la sua 'poetica fantastica',

Carlotta Torricelli VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. Ri-velazioni nel paesaggio svedese

onto which the architects directly sketched with a pen. The technical reproduction of reality does not incite a reduction in the site's aura² but instead uses a process of abstraction leading unavoidably to a restoration of significance. The jury selected the design because it conceived the new cemetery as an inseparable unity between architecture and nature, combining Biblical themes with Nordic myths and Social Democrat demands. However the architectural design's expressive capacity lies in the tension, used throughout the design, that arises between the natural and the artificial and not in the imitation of nature in art; in other words, the fine tuning achieved via the tension between object and subject, identified thanks to their separation and not to their fusion, in a romantic sense, of one with the other. One could mention a certain installation of nature in which the congruence with the place is pursued through declared operations. The project, then, is a work of continuation of nature, not of adaption to it. A few years prior, Wassily Kandinsky³ was lamenting the misuse of the word, Stimmung, its meaning having been trivialized by the masses. Today, a century on we can see that tragic saga of which the abused concept of 'mood' heralded the endpoint. Perfectly lifelike design simulations today flock to the architectural competitions (not least that of 2009 for the construction of a new crematorium at the Skogskyrkogården), losing sight of the chance to use the design for its rightful purpose: to show something beyond⁴ the veil of reality. The same Kandinsky, on the subject of Maurice Maeterlinck's composition, highlighted how, within the realms of anti-natural and non-impressionistic abstract art, tangible information had great symbolic value and was eco-spiritually significant: "the word is an internal chime". It is no coincidence then that we find the Belgian poet and playwright in Stockholm, 1911,

SEEING THE INVISIBLE IN THE VISIBLE. Re-velations in the Swedish landscape



Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Skogskyrkogården, Stoccolma, / *Woodland Cemetery, Stockholm, 1915-1961*. Fotografia di Carlotta Torricelli, maggio / *Photograph by Carlotta Torricelli, May 2009*

che influenza in forma diretta i presupposti culturali su cui è formulato il bando di concorso per lo *Skogskyrkogården*⁶.

Oggi, la capacità evocativa della parola, dunque dei segni, è svuotata e la facilità di accumulazione delle immagini esclude il processo di astrazione, lasciando spazio soltanto alla sterile descrizione. Spesso si crede che mimesi sia sinonimo di rispetto, dimenticando che il processo di imitazione prevede un meccanismo di presa di distanza dall'oggetto, che esclude a priori procedimenti di sovrapposizione diretta. Fragili inserimenti fotografici nel tanto menzionato 'contesto' manifestano, con maggiore evidenza, l'ipocrisia del processo.⁵

Nelle tavole di concorso di Asplund e Lewerentz l'utilizzo della fotografia mostra proprio come l'atto di concezione del progetto sia inteso come strumento di *dis-velamento* della realtà e in questo senso rimanda alla *Scienza delle Corrispondenze*, elaborata dal mistico svedese Emanuel Swedenborg, secondo cui esiste una corrispondenza diretta tra mondo reale e mondo spirituale e l'uomo deve, per riconoscere queste relazioni, scoprire il sistema di segni che, a causa della ragione, non riesce più a identificare in forma immediata. La foresta esiste da prima che Asplund e Lewerentz costruiscano al suo interno, è la matrice originaria del luogo, ma il nuovo progetto ne rivela il valore archetipico alla collettività che qui riconosce il *monumento* e condivide il senso della memoria. I due architetti comprendono l'ordine naturale e lo rendono evidente nella tensione con un ordine artificiale. Il disegno dei tracciati, che collega una sequenza di edifici sacri isolati, è inciso nella massa del bosco, in cui sono stese uniformemente le sepolture. L'idea di costruire una necropoli simbolica, una città che costituisce l'analogo della metropoli, ma in cui i frammenti urbani sono affiancati alla potenza figurativa della natura o evocati da fatti naturali appositamente disposti, consente di creare un luogo in cui sono

receiving the Nobel Prize for literature for his 'poetic fancy', responsible for directly influencing the cultural prerequisites which formed the basis of the announcement for the Skogskyrkogården competition⁵. Today, the evocative capability of the word, and therefore the signs, has diminished and the ease of image accumulation excludes the abstraction process, only leaving space for sterile description.

It is often believed that mimesis is synonymous with respect, forgetting that the process of imitation calls for a mechanism for taking away from the object, which excludes a priori methods of direct overlap. Fragile photographic insertions in the often mentioned 'context' show with increasing evidence the process' hypocrisy. In the competition drawings of Asplund and Lewerentz, the use of photography effectively demonstrates how design conception is seen as instrumental in the re-velation of reality and in this sense it remains a part of the Science of Correspondences; an interpretation system elaborated by the legendary Swedish scientist, philosopher, and theologian Emanuel Swedenborg. According to Swedenborg, a direct connection exists between the real world and the spiritual world and it is up to man to recognize these rapports and discover the system of symbols, that due to rationality, are no longer able to be easily identified. The forest existed before Asplund and Lewerentz built in it. The dark mass of the woods represents the original matrix of the place, but the new design unveiled an archetypal value to the community that recognizes the monument and collectively regards it as a memorial. The two architects included the natural order and highlighted its significance in the struggle against an artificial order. The design of the paths that match a sequence of sacred, isolated buildings is embedded in the depths of the forest where

Carlotta Torricelli VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. Ri-velazioni nel paesaggio svedese

SEEING THE INVISIBLE IN THE VISIBLE. Re-velations in the Swedish landscape

rappresentate allo stesso tempo due sfere, quella classica e quella arcaica, in una concezione del mondo in cui l'esistenza dell'una implica l'accettazione dell'altra. Il rigore e l'assolutezza del mondo classico danno forma a un disegno capace di introdurre la regola nella natura, ma di quell'universo naturale vengono ingaggiate anche le zone oscure, le disarmonie, le sospensioni e gli enigmi. L'utilizzo della forma mitica come narrazione costruttiva permette ai due giovani architetti di tracciare una strada verso la Modernità e, allo stesso tempo, di radicare il progetto alla cultura Nordica. Con spregiudicatezza prelevano segni da linguaggi codificati del passato e li inseriscono più che come frammenti a evocare una perduta unità, come *passaggi* per raggiungere quell'*oltre* che, senza scomodare Dio, è scopo ultimo dell'arte. In questo senso Uomo e Natura non sono in antitesi ma complici in un dialogo eternamente rinnovato. Niente di più lontano, dunque, da un'estetica del *camouflage* che presuppone l'integrazione dell'atto umano nel contesto naturale. Di fronte all'urgenza della sopravvivenza del pianeta, assistiamo oggi a goffi esercizi di travestimento, o ancora peggio, di mitigazione di eventi che si considerano già a priori traumatici, che cercano di manifestare un tardivo rispetto nei confronti di una terra e di un suolo privati della loro identità. Nell'intenso discorso *The Method of Nature*, scritto da Ralph Waldo Emerson nel 1841 - ripreso e commentato da Maurice Maeterlinck in un saggio nel 1898⁶ - l'attenzione ricade sulla capacità del Genio di guardare alla natura andando oltre l'incantesimo della meraviglia: "il poeta deve essere un rapsodo: la sua ispirazione una sorta di luminosa disgrazia"⁷ e il suo fine è tendere verso quel qualcosa che è 'inafferrabile ai sensi', ma di cui si percepisce il peso. Con il progetto per lo *Skogskyrkogården* Asplund e Lewerentz si guadagnano l'epiteto di *Meister des Namenlosen*⁸, maestri dell'indicibile, e nella loro ricerca la dimensione simbolica è, allo stesso tempo, tensione

Carlotta Torricelli VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. Ri-velazioni nel paesaggio svedese

*the graves are all scattered uniformly at the feet of the trees. The idea of building a symbolic necropolis, a city that constitutes the analogy of the metropolis, but also in which urban fragments are aligned with the figurative power of nature or evoked by appropriately arranged natural creations, allows creating a place where two spheres are simultaneously represented: that of the classic and that of the archaic, in a conception of the world in which the existence of one would imply the acceptance of the other. The rigor and absoluteness of the classical world give shape to a design capable of regulating nature, but also to comprise the darker zones of this natural universe such as disharmony, suspense and the domain of enigmas. The use of the mythical method such as constructive narration permitted the two young architects to mark out a route towards Modernity and, at the same time, adapt the design into Nordic culture. With lack of preconceptions they set about stealing signs from the codified languages of the Past and arranging them not only in the manner of fragments to evoke a feeling of lost unity, but rather like passages reaching the beyond which, without referring to God, is the ultimate goal of art. In this sense, Man and Nature are not mutually exclusive but accomplices in an eternally renewed dialogue. Nothing could be further, then, from an aesthetic camouflage that presupposes the integration of humankind in nature. Faced with the urgency of the planet's survival we are today witnesses to 'dressed up', inept practices, or even worse, the mitigation of events considered traumatic, trying to express a belated respect of a land deprived of its identity. In Ralph Waldo's profound speech, *The Method of Nature*, studied and commented on by Maurice Maeterlinck in an essay composed in 18986, the attention falls again on the genius' capacity to study nature surpassing the*

SEEING THE INVISIBLE IN THE VISIBLE. Re-velations in the Swedish landscape

verso l'assoluto e radicamento al luogo. È il volo inarrestabile de L'Oiseau bleu di Maeterlinck, che potrebbe - per chi volesse ancora cercarlo - continuare ad aprire nuove ricerche.

¹ Yourcenar, M. (2004). *Selma Lagerlöf, narratrice epica*. In Id., *Con beneficio d'inventario*. Milano: Bompiani.

² Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Traduzione italiana di Filippini, E. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Milano: Einaudi.

³ Kandinsky, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München: R.Piper & Co. Traduzione italiana a cura di Pontiggia, e. (2005). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE.

⁴ Severino, E. (2007). *Oltrepassare*. Milano: Adelphi.

⁵ Cfr. Constant, C. (1994). *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*. Stockholm: Byggförlaget.

⁶ Cfr. Mac Minn, G. R. (1916). *Emerson and Maeterlinck*. *The Sewanee Review*, 3, 265-281.

⁷ Emerson, R.W. (2012). *The Method of Nature*. Traduzione italiana a cura di Banfi, A. Milano: La Vita Felice.

⁸ Cfr. Porphyrios, D. (1983). *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*. «Lotus International», 38, 59-70.

boundaries of the 'marvellous': "The poet must be a rhapsodist: his inspiration a sort of bright casualty"⁷ and his aim: to reach that 'something,' that is 'inapprehensible to the senses,' but whose weight is recognized. With regards to the Skogskyrkogården project Asplund and Lewerentz earned the epithet of Meister des Namenlosen⁸, masters of the inexpressible, and the symbolic dimension in their research is at the same time, striving for the absolute and rooted at the site. It is the unstoppable flight of L'Oiseau bleu by Maeterlinck, which could - for whoever should desire to keep searching - continue to open new researches.

¹ Yourcenar, M. (2004). *Selma Lagerlöf, narratrice epica*. In Id., *Con beneficio d'inventario*. Milano: Bompiani.

² Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

³ Kandinsky, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München: R.Piper & Co.

⁴ Severino, E. (2007). *Oltrepassare*. Milano: Adelphi.

⁵ See Constant, C. (1994). *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*. Stockholm: Byggförlaget.

⁶ See Mac Minn, G. R. (1916). *Emerson and Maeterlinck*. *The Sewanee Review*, 3, 265-281.

⁷ Emerson, R.W. (2012). *The Method of Nature*.

⁸ See Porphyrios, D. (1983). *Classical, Christian, Social Democrat: Asplund and Lewerentz's funerary architecture*. *Lotus International*, 38, 59-70.



Carlotta Torricelli VEDERE L'INVISIBILE NEL VISIBILE. Ri-velazioni nel paesaggio svedese

Carlotta Torricelli (1980), architetto, insegna Composizione Architettonica alla Scuola di Ingegneria Edile/Architettura del Politecnico di Milano, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia ed è stata borsista della Fondazione C.M. Lericì di Stoccolma.

Carlotta Torricelli (1980), architect and lecturer at the School of Civil Engineering/Architecture at the Politecnico di Milano. She obtained a PhD in Architectural Composition at the Università IUAV in Venice and was a fellow of the C.M. Lericì Foundation in Stockholm..

SEEING THE INVISIBLE IN THE VISIBLE. Re-velations in the Swedish landscape

Sandro Grispan

IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier, Le Poème de l'Angle Droit, 1955.
Litografia del capitolo / *Lithography of the chapter*
A.1 milieu. FLC Rés C 62

Quando Le Corbusier nel 1945 riceve la proposta da parte di Edouard Trouin¹ di collaborare al progetto della *Basilique de la Paix et du Pardon* dedicata a Maria Maddalena e da costruire nel sud della Francia ai piedi della Sainte-Baume², la immagina alta 220 metri, a forma di tronco di cono, «*creuse comme une cloche*»³.

Ma nell'ascesa alla montagna durante la visita a questo luogo connotato dalla magnificenza di una natura incontaminata, Le Corbusier abbandona il sogno di costruire un edificio che ne possa superare la vetta per guadagnare la vista sul mare verso sud⁴. Condividendo con Trouin l'idea di un'architettura da nascondere «all'interno della roccia», nel 1948 Le Corbusier disegna una sezione della basilica scavata nella montagna, composta da una galleria lungo la quale si aprono due grandi sale, l'una rivolta verso il basso e l'altra rivolta verso l'alto.

Flora Samuel avanza l'ipotesi che nel criptico disegno di Le Corbusier vi sia contenuta la rappresentazione di un *mandala*, un modello spirituale dell'ordinamento del mondo, derivato da *La journée solaire de 24 heures* dello stesso Le Corbusier⁵.

Non è solo infatti nell'accostamento delle loro rispettive figure che si riscontra la profonda somiglianza tra il simbolo e l'architettura, bensì soprattutto nella dimensione intelligibile delle loro forme.

Le Corbusier racchiude nella rappresentazione

THE TEMPLE AND THE UNIVERSE

When Le Corbusier received in 1945 the proposal by Edouard Trouin¹ to collaborate on the project of the *Basilique de la Paix et du Pardon*, dedicated to Mary Magdalene and to erect at the foot of La Sainte-Baume² in the south of France, he imagined a building 220 meters high, in the shape of a truncated cone, «*hollow like a bell*»³.

But going up the mountain during a visit to this place characterized by the magnificence of nature, Le Corbusier abandoned his dream of constructing a building to surpass the peak in order to gain a view of the sea towards the south⁴.

From the idea shared with Trouin of an architecture hidden «inside the rock», in 1948 Le Corbusier drew a section of the basilica carved into the mountain, composed by a gallery along which two large spaces are placed, one turned downwards and the other turned upwards.

Flora Samuel suggested that the cryptic drawing of Le Corbusier can be interpreted as representation of a *mandala*, a model of the spiritual order of the world, with reference to *La journée solaire de 24 heures* drawn by Le Corbusier himself⁵.

In fact, the similarity between the symbol and the architecture comes out not only comparing their respective shapes, but especially considering the intelligibility of their forms.



Le Corbusier, Sezione di studio per la basilica sotterranea, luglio / Study section of the underground basilica, July 1948. FLC I3 1

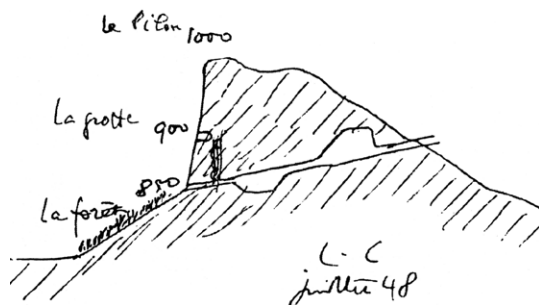
della giornata solare di ventiquattro ore la propria visione del mondo, della natura e dell'uomo, delle corrispondenze tra il Macrocosmo e il Microcosmo, in una inequivocabile concezione cosmologica arcaica basata sulla struttura ciclica del Tempo⁶. Tale rappresentazione è essenzialmente costituita da una linea retta orizzontale, la terra, e una sinusoide che traccia il movimento del sole nel cielo durante il corso di una intera giornata. Intersecando la sinusoide nel punto di flesso, la linea-terra divide la linea-movimento del sole in due parti, corrispondenti l'una al giorno e l'altra alla notte. Per l'uomo arcaico, la «terra» era appunto il piano ideale passante per l'eclittica. La «terra emersa», più specificamente, era il piano ideale passante per l'equatore celeste. In tal modo l'equatore divideva in due metà lo Zodiaco che era disposto lungo l'eclittica. Di queste due zone, la prima, ossia la fascia settentrionale dello Zodiaco che si estende dall'equinozio di primavera a quello di autunno, passando per il solstizio d'estate, era la «terra emersa»; la seconda, ossia l'arco meridionale che si estende dall'equinozio d'autunno a quello di primavera passando per il solstizio d'inverno, rappresentava invece il «mare»⁷.

Ma ad aiutarci a comprendere meglio il significato che lega il simbolo delle ventiquattro ore alla sezione della basilica sotterranea alla Sainte-Baume è l'interpretazione di Richard A. Moore de *Le Poème de l'Angle Droit*⁸, opera grafica e lirica in cui Le Corbusier esprime la propria visione cosmica e simbolica del mondo.

Guardiamo il disegno posto al centro del primo livello dell'iconostase⁹ del *Poème* (A.3 milieu), quello in cui l'uomo Modulor si colloca sopra l'*opus circulatorum*, o cerchio alchemico, suddiviso da una croce che indica i quattro punti cardinali. Il cerchio si spezza in corrispondenza di due aperture poste su di un asse immaginario che collega il nord al sud. Una lettura di carattere astronomico¹⁰ ci permette di individuare in queste due aperture i momenti in cui, nell'arco dell'anno, il Sole cessa di

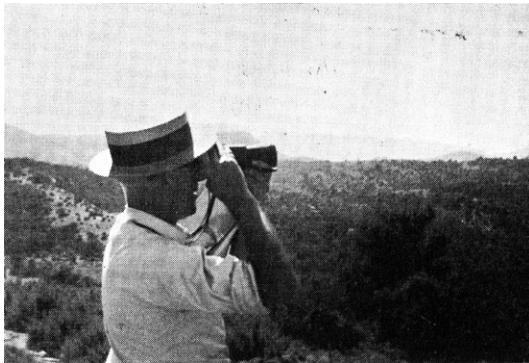
In the solar day of twenty-four hours, Le Corbusier represents his own vision of the world, of nature and man, of the correspondences between the Macrocosm and the Microcosm, through a cosmological archaic conception based on the cyclic structure of Time⁶. This graphical representation basically consists of a straight horizontal line, the earth, and a sine wave that tracks the movement of the sun across the sky during the course of an entire day. Intersecting the sinusoid in the inflection point, the earth-line divides the movement-line of the sun in two parts, corresponding one to the day and the other to the night. For archaic man, the «earth» was in fact the plane passing through the ecliptic. More specifically, the «emerged earth» was the plane passing through the celestial equator. In this way the equator divided the Zodiac, disposed along the ecliptic, into two halves. The first of these two halves, namely the northern zodiac arch that extends from the spring equinox to the autumn equinox, passing through the summer solstice, was the «emerged earth»; The second one, namely the southern zodiac arch that extends from the autumn equinox to the spring equinox, passing through the winter solstice, was the «sea»⁷.

*But what helps us to better understand the common meanings between the twenty-four hours symbol and the section of the underground basilica at La Sainte-Baume is the interpretation made by Richard A. Moore of *Le Poème de l'Angle Droit*⁸, the graphic and poetic work in which Le Corbusier expressed his cosmic and symbolic vision and of the world. Let's look the drawing placed at the center of the first level of the *Poème's* iconostase⁹ (A.3 milieu), the one in which the man Modulor is above the *opus circulatorum*, the alchemical circle, divided by a cross indicating the four cardinal points. The circle is broken at two openings located on an*



Sandro Grispan IL TEMPIO E L'UNIVERSO

THE TEMPLE AND THE UNIVERSE



Le Corbusier, Sainte-Baume, 1948. Fotografia pubblicata in / *Photograph published in* J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, 1970

alzarsi o di scendere rispetto all'equatore celeste, ossia il solstizio estivo e quello invernale, che nello Zodiaco coincidono con il segno del Cancro e del Capricorno.

Secondo la teoria sui rapporti dello Zodiaco con l'«evoluzione dell'anima attraverso i mondi» della cosmogonia pitagorica¹¹, i punti estremi dei tropici del Cancro a nord e del Capricorno a sud sono le «porte del cielo», rispettivamente la «porta degli uomini», attraverso la quale le anime cadono sulla terra, e la «porta degli dei», attraverso la quale ascendono nell'Etere¹².

Nel disegno di Le Corbusier, la figura dell'uomo Modulor si sovrappone inoltre a due triangoli rossi, che richiamano le due piramidi che lo stesso Le Corbusier raffigura nella serie di dipinti intitolata *Taureau*: l'una, in basso con la base rivolta a terra, rappresenta la *materia*; l'altra, in alto con la base rivolta al cielo, rappresenta lo *spirito*¹³. Tali risultano essere anche i due triangoli nel disegno del *Poème*, che della figura umana rappresentano così la duplice natura, spirituale e materiale, composta da anima e corpo. L'uomo retto sulle proprie gambe, simbolo della vita, si contrappone all'orizzontale del mare, simbolo della morte, che delimita infatti il passaggio dalla dimensione materiale a quella spirituale.

Del *Poème* ci interessano altri due disegni, nei quali è raffigurato quel soggetto mitologico così importante nella concezione zodiacale classica dello spazio e del tempo: il Capricorno¹⁴. I disegni sono quelli posti, nell'*iconostase*, al centro del quarto livello (D.3 fusion) e sulla destra del terzo livello (C.5 chair).

Nella parte superiore del primo disegno, il Capricorno ha la testa volta verso il basso e invade la parte inferiore dello stesso disegno in cui un uomo e una donna si accoppiano. Il «violento atto di comunione» tra l'uomo e la donna fa riferimento a una variante simbolica della fusione alchemica¹⁵, la metafora sessuale delle *Nozze chimiche* tra

imaginary axis that connects the north and south. From an astronomical point of view¹⁰ we can consider these two openings as the moments when, during the year, the sun stops to rise or fall in relation to the celestial equator, namely the summer solstice and winter solstice, which coincide with Cancer and Capricorn zodiac signs.

According to the relationship between the Zodiac and the «evolution of the soul through the worlds» of the Pythagorean cosmogony¹¹, the extreme points of the tropics of Cancer in the north and Capricorn in the south are the «gates of heaven», respectively the «gate of men», through which the soul falls on Earth, and the «gate of gods», through which the soul ascends to Heaven¹².

In the drawing of Le Corbusier, the Modulor man is placed over two red triangles which remind of the two pyramids that Le Corbusier himself reproduces in the series of paintings entitled Taureau, where the pyramid with the base facing the ground represents matter, and the other with the base facing the sky represents spirit¹³. In the same way, the two triangles in the drawing of the Poème represent the dual nature of man, spiritual and material, made of body and soul. The man upright on its own feet, a symbol of life, is crossed by the horizontal line of the sea, a symbol of death, which marks the transition from the material to the spiritual dimension.

Then, let's look other two drawings of the Poème: the ones where the Capricorn, that so important mythological figure of the classic zodiacal conception of space and time, is painted¹⁴. The drawings are those placed at the centre of the fourth level (D.3 fusion) and on the right of the third level (C.5 chair) of the iconostase.

In the upper part of the first drawing, the Capricorn has its head turned downwards and invades the lower part of the same drawing,

THE TEMPLE AND THE UNIVERSE

Sandro Grispan IL TEMPIO E L'UNIVERSO



Le Corbusier, Le Poème de l'Angle Droit, 1955.
Litografia del capitolo / *Litography of the chapter*
A.3 milieu. FLC

principi opposti, *animus* maschile e *anima* femminile. Il Capricorno, nella parte superiore, simboleggia l'elevazione dello spirito liberato dalla materia. Nell'altro disegno (C.5 chair), l'immagine del Capricorno che si libra allegro in volo ci riporta alla dottrina senza tempo che racconta della caduta delle anime sulla Terra attraverso la «porta degli uomini» e della loro ascesa in Cielo, attraverso la «porta degli dei»¹⁶.

La stessa che Omero ha voluto raffigurare con la descrizione dell'antra di Itaca nell'*Odissea*¹⁷, di cui i versi tratti dall'edizione acquistata da Le Corbusier nel 1909 sono dal greco così tradotti: «*La grotte a deux entrées: l'une tournée au septentrion, et ouverte aux humains; l'autre, qui regarde le midi, est sacrée, et leur est inaccessible: c'est la route des immortels*»¹⁸.

Durante le sue ricerche dedicate alla cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp, Mogens Krustup si era convinto che l'antra sacro descritto da Omero presentasse numerosi punti in comune con Ronchamp. Egli intravedeva, nell'opera di Le Corbusier, un modello cosmico, ritenendo che la porta sud della cappella, che ruota su un perno in corrispondenza del suo asse mediano, indicasse l'asse dei due equinozi, quando è chiusa, e l'asse dei due solstizi, Cancro e Capricorno, quando è aperta¹⁹. Moore, invece, riscontra che Le Corbusier attribuisce ad ogni elemento che caratterizza l'edificio un orientamento specifico riportabile ai quattro punti cardinali e ne deduce che lo spigolo pronunciato verso l'alto che guarda a sud evoca il corno del Capricorno disegnato dallo stesso Le Corbusier²⁰. Potremmo aggiungere che con la torre più alta rivolta a nord si riconferma l'asse solstiziale lungo il quale, dalla sua incarnazione nel corpo alla sua liberazione nell'Etere, procede l'evoluzione dell'anima.

Ma se a generare Ronchamp, come spesso è stato sottolineato, sarebbe stata la Saint-Baume²¹, non è forse passando attraverso la rappresentazione

where a woman and a man are coupled. The «*violent act of communion*» between the woman and the man refers to a symbolic variant of the alchemical fusion¹⁵, the sexual metaphor of the Chemical Wedding between opposing principles, masculine animus and feminine soul. The Capricorn, above, symbolizes the elevation of the spirit freed from matter.

In the other drawing (C.5 chair), the image of Capricorn who hovers in flight with a smile takes us back to the doctrine which tells of the fall of souls on Earth, through the «gate of men», and their ascent on Heaven, through the «gate of the gods»¹⁶.

The same that Homer represented with the description of the cave of Ithaca in the *Odyssey*¹⁷, whose verses in the edition purchased by Le Corbusier in 1909 say: «*La grotte a deux entrées: l'une tournée au septentrion, et ouverte aux humains; l'autre, qui regarde le midi, est sacrée, et leur est inaccessible: c'est la route des immortels*»¹⁸. During his research dedicated to the chapel of Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, Mogens Krustup was convinced that the sacred cave described by Homer presented many points in common with Ronchamp. Krustup interpreted the work of Le Corbusier as a cosmic model, believing that the south door of the chapel, which rotates on a pivot at its centre axis, indicates the axis of the two equinoxes when it is closed, and the axis of two solstices, Cancer and Capricorn, when it is open¹⁹.

Moore, however, believes that Le Corbusier gave to each element of the chapel a specific orientation according to the four cardinal points and infers that the sharp corner that rises facing south evokes the horn of Capricorn drawn by Le Corbusier himself²⁰. We might add that with the highest tower facing north it reconfirms the solstice axis along which the evolution of the soul

simbolica, cosmologica e metafisica del rapporto tra l'uomo e l'universo che le forme attribuite da Le Corbusier agli ambienti della Basilica della Pace e del Perdono acquistano un significato chiaro e risultano compositivamente meglio comprensibili? Non dobbiamo dimenticare che siamo alla Sainte-Baume, il *Tabor* di Maria Maddalena, colei che diede al mondo intero l'esempio del sublime trionfo dello spirito sulla materia.

La disposizione degli spazi della basilica scavata nella montagna può effettivamente essere riportata ad un percorso iniziatico che aspira a riconciliare l'uomo con il destino della sua anima ed elevarlo alla dimensione del sacro riposta nel proprio essere. Immaginiamo allora di entrare nei vani sotterranei disegnati da Le Corbusier, associando all'esperienza ritmico-sensoriale l'*imago mundi* che le forme del vuoto, in una concatenazione sempre mutevole, sembrano rivelare.

Varcando l'ingresso della basilica, sul versante nord della montagna, abbiamo alle spalle la costellazione del Cancro. Stiamo attraversando simbolicamente la «porta degli uomini».

Percorrendo il primo tratto del *dromos* ipogeo giungiamo nel primo ampio invaso che, con la sua presunta forma a tronco di cono, con la base maggiore rivolta verso l'alto rispetto al percorso processionale, raffigura il momento in cui l'anima muore, si incarna nel corpo, ovvero *cade* sulla Terra. Superato il secondo tratto del corridoio sotterraneo entriamo nel *Sancta Sanctorum* maddaleniano che, con la sua presunta forma a tronco di cono, con la base maggiore rivolta verso il basso rispetto al percorso processionale, rappresenta invece la liberazione dell'anima dal corpo, il suo ritorno al divino, ovvero la sua *ascesa* nell'Etere.

Dopo l'ultimo tratto del percorso scavato nella roccia, uscendo sul dolce pendio della montagna a sud, ci troviamo con gli occhi rivolti verso la costellazione del Capricorno. Stiamo attraversando simbolicamente la «porta degli dei».

goes on, from its incarnation in the body until its freeing on Heaven.

But if La Sainte-Baume generated Ronchamp, as many authors have often said²¹, is it perhaps possible that the forms, drawn by Le Corbusier, of the spaces of the Basilica of Peace and Forgiveness acquire a clear meaning through the symbolic, metaphysic and cosmologic interpretation of the relationship between man and the universe and are thus better understandable from the point of view of their architectural composition?

We don't have to forget that we are at La Sainte-Baume, the Tabor of Mary Magdalene, the one who gave the world the example of the sublime triumph of spirit over matter.

The disposal of the interior spaces of the basilica carved into the mountain can therefore be considered as an initiatory path that aspires to reconcile man with the fate of his soul and to raise him to the dimension of the sacred placed within himself.

Imagine then to enter into the underground spaces drawn by Le Corbusier and join the rhythmic-sensorial experience with the imago mundi that the ever changeable concatenation of the shapes of emptiness seems reveal.

Crossing the entrance of the basilica on the northern slope of the mountain, we have behind the constellation of Cancer. In a symbolic way, we are going through the «gate of men».

After the first part of the underground gallery, we arrive in the first large space which represents, with its presumed shape of a truncated cone with the larger base facing upward with respect to the processional path, the moment when the soul dies, takes bodily form, or falls on Earth.

After the second part of the underground gallery, we enter into the Magdalene's Sancta Sanctorum which instead represents, with its presumed shape of a truncated cone, with the

THE TEMPLE AND THE UNIVERSE



Le Corbusier, Le Poème de l'Angle Droit, 1955.
Litografia del capitolo / Litography of the chapter
C.5 chair. FLC

Sandro Grispan IL TEMPIO E L'UNIVERSO

E allora, lo spazio inafferrabile oltre l'orizzontale del mare ci porta ad esplorare quel vuoto inconcepibile in cui risiede la percezione di una dimensione sacra: il profondo del nostro essere, l'abisso in cui alberga la Verità.

Note 1 Edouard Trouin, geometra di Marsiglia, incontra Le Corbusier a Parigi il 1 aprile 1945 e discute con lui dei progetti di un santuario dedicato a Maria Maddalena, la *Basilique de la Paix et du Pardon*, e di un nuovo insediamento, la *Cité de contemplation*, da costruire sui vasti terreni di sua proprietà ai piedi della Sainte-Baume.

Notes 2 La Sainte-Baume è una delle montagne più alte della Provenza, un immenso blocco roccioso a picco che domina maestosamente un'oscura foresta e che contiene la grotta dove Maria Maddalena, secondo la leggenda che narra del suo approdo in barca sulle coste meridionali dell'antica Gallia, avrebbe trascorso gli ultimi trenta anni della sua vita tra pentimento ed estasi mistica, fino alla sua ascesa in paradiso.

³ Cfr. E. Trouin, *lettera a Le Corbusier, Parigi, 2 aprile 1945*: «vuota come una campana» (trad. it. dell'autore del testo).

⁴ L. Montalte (pseudonimo di Edouard Trouin), *Fallait-il bâtir le Mont-Saint-Michel?*, Editions L'Amitié par le livre, Bainville 1979, pp. 97-100.

⁵ Cfr. F. Samuel, *Orphism in the work of Le Corbusier with particular reference to his unbuilt scheme for a basilica and city at La Sainte-Baume (1945-1959)*, a thesis submitted to Cardiff University for the degree of Philosophiae Doctor, MA Dip Arch (Cantab), The Welsh School of Architecture 2000, p. 189.

⁶ Dell'uomo arcaico Le Corbusier sembra voler condividere e riproporre quella salda presa sul «concepibile», quella visione del cosmo inquadrata in un ordine temporale ed escatologico che avevano senso per lui e riservavano un destino per la sua anima. Forse è il *Timeo* di Platone, più volte citato da Matila C. Ghyca ne *Le Nombre d'Or*, a rivelargli la ragione che rendeva obbligatorio nei tempi arcaici osservare con la massima attenzione l'immenso orologio cosmico. Nell'immagine platonica del mondo, l'anima dell'uomo, quand'è giusta, partecipa tanto all'armonia del cosmo quanto alla

larger base facing downwards with respect to the processional path, the liberation of the soul from the body, its return to the divine, or its ascent to Heaven.

Finally, after the last part of the gallery carved into the rock, we go out on the gentle southern slope of the mountain, with our eyes turned toward the constellation of Capricorn. In a symbolic way, we are going through the «gate of gods».

And then, the elusive space beyond the horizontal line of the sea leads us to explore that inconceivable void where the perception of a sacred dimension lies: the depth of our self, the abyss where the Truth lives.

¹ *Edouard Trouin, surveyor of Marseille, met Le Corbusier in Paris April 1, 1945 and talks with him about plans of a sanctuary dedicated to Mary Magdalene, the Basilique de la Paix et du Pardon, and a new settlement, the Cité de contemplation, to build on the extensive grounds of his property at the foot of La Sainte-Baume.*

² *La Sainte-Baume is one of the highest mountains of Provence, a huge rocky outcrop majestically overlooking a dark forest and containing the grotto where Mary Magdalene, according to the legend that tells of her arrival by boat on the southern coasts of ancient Gaul, she would have spent the last thirty years of her life in repentance and mystical ecstasy, until her ascent to Heaven.*

³ *Cf. E. Trouin, letter to Le Corbusier, Paris, 2 april 1945: «hollow like a bell» (eng. trans. by the author of the essay).*

⁴ *L. Montalte (Edouard Trouin pseudonym), Fallait-il bâtir le Mont-Saint-Michel?, Editions L'Amitié par le livre, Bainville 1979, pp. 97-100.*

⁵ *Cf. F. Samuel, Orphism in the work of Le Corbusier with particular reference to his unbuilt scheme for a basilica and city at La Sainte-Baume (1945-1959), a thesis submitted to Cardiff University for the degree of Philosophiae Doctor, MA Dip Arch (Cantab), The Welsh School of Architecture 2000, p. 189.*

beatitudine degli dei; essa è destinata al cielo da cui proviene, ritornando così all'astro che le è proprio per dimorarvi e condurvi una vita di felicità.

⁷ G. de Santillana - H. von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Edizione Gli Adelphi, Milano 2007, p. 83.

⁸ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, in «Opposition», 19-20, MIT Press 1980, p. 111.

⁹ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, cit., p. 135: Le Corbusier definisce *iconostase* quello schema iniziale del Poème composto da sette livelli, ad ognuno dei quali corrisponde un tema specifico e un colore chiave, che indica la partizione del testo. Tale configurazione richiama la struttura divisoria adorna di immagini sacre interposta tra il presbiterio e le navate delle antiche basiliche bizantine. Così come quella struttura schermava i riti eucaristici cui solo i preti e gli iniziati potevano assistere e allo stesso tempo rivelava ai fedeli la promessa di salvezza, l'*iconostase* corbusieriana si configura come un ordine spirituale, che rivela l'intento di fare del Poème un testo quasi religioso.

¹⁰ Le Corbusier possedeva un'edizione originale del 1880 di C. Flammarion, *Astronomie Populaire*, C. Marpon et E. Flammarion Editeurs, Paris, dalla quale presumibilmente derivano i temi astrologici che, accanto a quelli alchemici e mitologici, sono contenuti non solo nel *Poème de l'Angle Droit*, ma anche e soprattutto nell'opera pittorica, scultorea e architettonica degli ultimi anni della sua vita.

¹¹ Tra i grandi iniziati del passato, colui al quale Le Corbusier mostra di interessarsi particolarmente è Pitagora. Come lo testimoniano le numerose sottolineature e note a margine ne *Les Grands Initiés di Edouard Shuré* e *Le Nombre d'Or* di M. C. Ghyka in suo possesso, la «numerologia» pitagorica è l'aspetto più noto dal quale egli viene attratto. Meno noto è il probabile interesse rivolto appunto al concetto di parallelo di cosmogonia spirituale o «evoluzione dell'anima attraverso i mondi», dottrina che, all'infuori dell'iniziazione pitagorica, è conosciuta sotto il nome di trasmigrazione delle anime. Cfr. Edouard Shuré, *I grandi Iniziati*, Editori Laterza, Bari 2007, pp.304-305.

¹² Cfr. J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la*

⁶ *It seems that Le Corbusier wants to share and recreate that firm grip on the "conceivable" of the archaic man, that vision of the cosmos framed in a temporal and eschatological order which had sense for him and reserved a fate for his soul. Maybe it's the Timaeus of Plato, repeatedly cited by Matila C. Ghyka in Le Nombre d'Or, that revealed to Le Corbusier the reason that in early times it was mandatory observe with the greatest attention the immense cosmic clock. In the Platonic image of the world, the soul of man, when it is right, participates in both the harmony of the cosmos as the bliss of the gods; it is bound to Heaven from which it came, thus returning to its star, to live there and lead a life of happiness.*

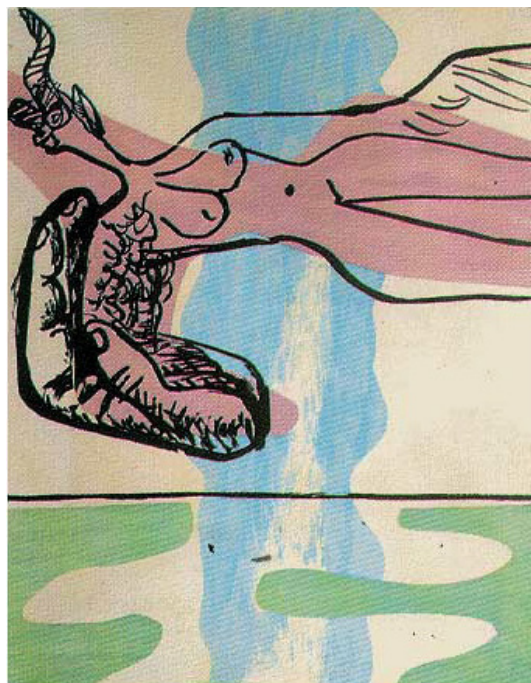
⁷ G. de Santillana - H. von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Edizione Gli Adelphi, Milano 2007, p. 83.

⁸ Cf. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, in «Opposition», 19-20, MIT Press 1980, p. 111.

⁹ *Le Corbusier named iconostase the schema at the opening of the Poème made of seven layers, each of which corresponds to a specific theme and to a key color, that indicates the partition of the work. This configuration refers to the dividing structure adorned with sacred images interposed between the chancel and the nave of the ancient Byzantine basilicas. As well as the structure screened Eucharistic rites which only the priests and the initiated could assist and at the same time revealed to the faithful the promise of salvation, the iconostase of Le Corbusier is set up as a spiritual order and reveals the intention to consider the Poème as almost a religious text. Cf. R. A. Moore, Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965, cit., p. 135.*

¹⁰ *Le Corbusier had an original edition dated 1880 of C. Flammarion, Astronomie Populaire, C. Marpon et E. Editeurs Flammarion, Paris, from which presumably derive the astrological themes that, with those alchemical and mythological, are contained not only in the Poème de l'Angle Droit, but also and especially in the painting, sculpture and architecture of the last years of his life.*

¹¹ *Among the great initiates of the past, the one to*



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.
Litografia del capitolo / *Lithography of the chapter*
D.1 fusion. FLC

Porte Majeur, L'Artisanat du Livre, Paris 1926, pp. 368-369.

¹³ Cfr. N. Jornod - J.-P. Jordod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*. *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Skira Editore, Milano 2005, nota 1, p. 935.

¹⁴ Non è la prima volta che questa figura mitica compare nell'opera pittorica di Le Corbusier. Nel settembre del 1948 Le Corbusier esegue il secondo murale del Padiglione svizzero, in cui ogni forma e figura rimanda a significati mitologici e simbolici legati ai processi alchemici di trasmutazione e sublimazione della continua separazione e unificazione degli opposti. La convinzione espressa da parte di Richard A. Moore in *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965* (Cfr. pp. 117-118) che il murale sia stato concepito per essere letto da destra verso sinistra, come lo zodiaco, porta a riconoscere appunto nella figura femminile alata con testa di capra, sul lato destro del dipinto, la prima di una lunga serie di rappresentazioni del Capricorno fatte da Le Corbusier.

¹⁵ Nel processo alchemico, il termine fusione designa l'istante in cui due principi si confondono per liberare l'elemento puro (*lapis filosoforum*). Le figure contenute nella parte inferiore del disegno di Le Corbusier derivano infatti dalla rappresentazione alchemica della *coniunctio sive coitus*, la metafora della liberazione spirituale della coscienza.

¹⁶ René Guénon fa notare che non si tratta di una teoria costruita più o meno artificialmente dai pitagorici o da altri, bensì di una conoscenza tradizionale, riscontrabile anche presso i Greci prima dello stesso Pitagora. Cfr. R. Guénon, *Il simbolismo dello Zodiaco nei pitagorici*, in *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi Edizioni, Milano 2006, p. 208.

¹⁷ Come lo rivelano Porfirio (Porfirio, *De Antro Nympharum*, 22) e Macrobio (Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, XII).

¹⁸ Homère, *L'Odyssée*, Editions Flammarion, Paris 1909, Chant XIII, p. 210 (FLC J 92 biblioteca personale di L-C): «La grotta ha due entrate: l'una rivolta a settentrione, e aperta agli umani; l'altra, che guarda il mezzogiorno, è sacra, ed è loro inaccessibile: è la via degli immortali» (trad. it. dell'autore della testo).

¹⁹ Cfr. M. Krustrup, *Ronchamp, negli abissi abita la verità*,

whom Le Corbusier is particularly interested in is Pythagoras. As witness the many underlining and margin notes in *Les Grands Initiés* by Edouard Shuré and *Le Nombre d'Or* by M. C. Ghyka in its possession, the Pythagorean «numerology» is the most well-known subject by which he is attracted. Less well known is his likely interest addressed to the parallel concept of spiritual cosmogony or «evolution of the soul through the worlds», a doctrine that is known, apart from the Pythagorean initiation, under the name of the transmigration of souls. Cf. Edouard Shuré, *I grandi Iniziati*, Editori Laterza, Bari 2007, pp.304-305).

¹² Cf. J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeur*, L'Artisanat du Livre, Paris 1926, pp. 368-369.

¹³ Cf. N. Jornod - J.-P. Jordod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*. *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Skira Editore, Milano 2005, nota 1, p. 935.

¹⁴ It is not the first time that this mythical figure appears in the painting work of Le Corbusier. In September of 1948, Le Corbusier painted the mural of the Swiss Pavilion, where every form and shape refer to mythological and symbolic meanings associated with the processes of alchemical transmutation and sublimation of continuous separation and unification of opposites. The belief expressed by Richard A. Moore in *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965* (Cf. pp. 117-118) that the mural was intended to be read from right to left, as the Zodiac, leads to recognize the winged female figure with a goat's head, on the right side of the painting, as the first of a long series of drawings of Capricorn made by Le Corbusier.

¹⁵ In the alchemical process, the term fusion means the moment when two principles are mixed to liberate the pure element (*lapis filosoforum*). The figures contained in the bottom of the design of Le Corbusier in fact, derived from the representation of the alchemical *coniunctio sive coitus*, the metaphor of spiritual liberation of consciousness.

¹⁶ René Guénon points out that it is not a theory more or less artificially constructed by the Pythagoreans or

in G. Gresleri, G Gresleri (a cura di), *Le Corbusier, il programma liturgico*, Bologna 2001, pp. 111-112.

²⁰ Cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem...*, cit., p. 126.

²¹ Cfr. S. von Moos, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Editions Horizons de France, 1971, p.124; J.-L. Herbert, *La pensée religieuse de Le Corbusier*, «Echanges», 180 (1984), p. 39; G. Gresleri, *Le Corbusier sacro*, «Arte cristiana», 712 (1986), pp. 57-62.

others, but rather a traditional knowledge found also among the Greeks before Pythagoras himself. Cf. R. Guénon, Il simbolismo dello Zodiaco nei pitagorici, in Simboli della Scienza sacra, Adelphi Edizioni, Milano 2006, p. 208.

¹⁷ *How do reveal Porphyry (Porphyry, De Antro Nympharum, 22) and Macrobius (Macrobius, Commentarii in Somnium Scipionis, XII).*

¹⁸ *Homère, L'Odyssée, Editions Flammarion, Paris 1909, Chant XIII, p. 210: «The cave has two entrances: one turned to the north, and open to humans; the other, that looks to the south, is sacred and inaccessible to them: it is the road of immortal» (eng. trans. By the author of the essay).*

¹⁹ *Cf. M. Krustrup, Ronchamp, negli abissi abita la verità, in G. Gresleri, G Gresleri (a cura di), Le Corbusier, il programma liturgico, Bologna 2001, pp. 111-112.*

²⁰ *Cfr. R. A. Moore, Alchemical and Mythical Themes in the Poem..., cit., p. 126.*

²¹ *Cfr. S. von Moos, Le Corbusier, l'architecte et son mythe, Editions Horizons de France, 1971, p. 124; J.-L. Herbert, La pensée religieuse de Le Corbusier, «Echanges», 180 (1984), p. 39; G. Gresleri, Le Corbusier sacro, «Arte cristiana», 712 (1986), pp. 57-62.*



Sandro Grispan IL TEMPIO E L'UNIVERSO

Sandro Grispan (Neuchâtel 1968) docente a contratto di Progettazione architettonica all'Università degli Studi di Parma, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università luav di Venezia.

Sandro Grispan (Neuchâtel 1968) lecturer in Architectural Design at the University of Parma, took his PhD in Architectural Composition at the IUAV University of Venice.

THE TEMPLE AND THE UNIVERSE