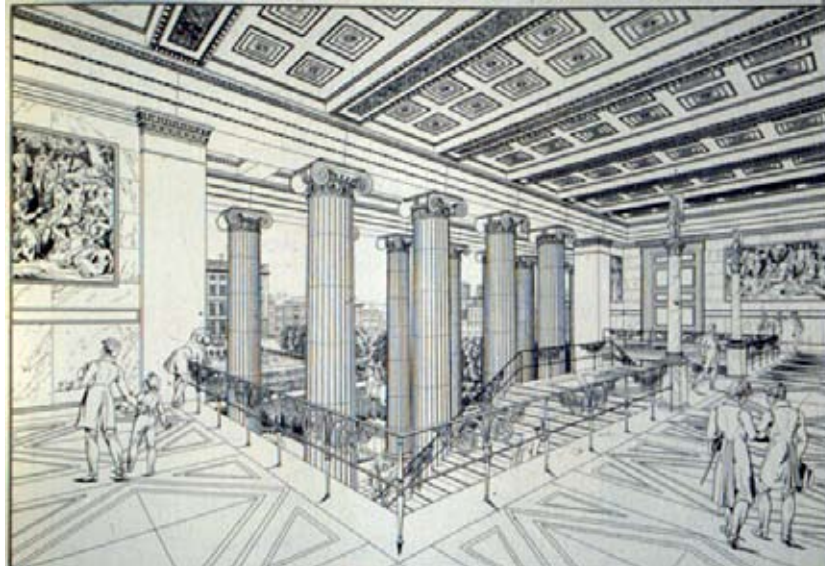
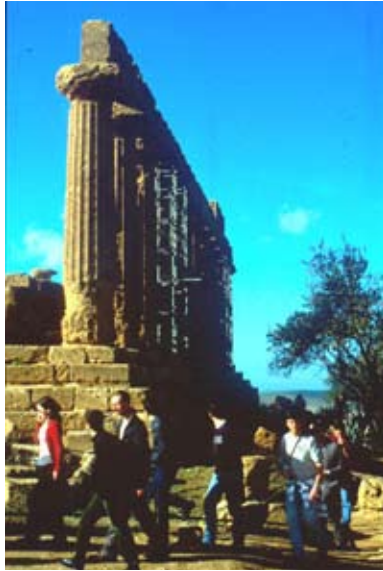




sigurd lewerentz: architettura come paradosso della costruzione



architettura come metafora della costruzione

LETTURA 1:

L'ordine dorico contiene la spiegazione del rapporto fra costruzione e decoro, che poi è la spiegazione più generale della razionalità di certe forme architettoniche. Esso reca in sé anche la spiegazione della bella definizione di architettura di Schelling: l'architettura non è direttamente costruzione, ma rappresentazione dell'atto costruttivo (metafora della costruzione).

[da "La metopa e il triglifo", Antonio Monestiroli, p. 88]

Quando Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975) si aggiudicano il concorso per l'ampliamento del cimitero Sud di Stoccolma (1915 e segg.), l'enfasi nazionalistica che investiva tutti i paesi europei, alle prese con la costruzione degli stati-nazione e delle relative identità culturali, aveva determinato l'adozione di un linguaggio architettonico caratterizzato dal tentativo di recuperare elementi propri della tradizione locale.



canone e deroga

LETTURA 2:
la novità entra nel mondo con la mimica, l'imitazione e la ripetizione. Mediante il ripetersi di uno stile, di una lingua si libera qualcosa che supera la precedente collocazione [“traduzione, trasgressione, transito”, Iain Chambers, AREA 47, p. 2]



Cimitero del Bosco a Stoccolma (1915 e segg.)



Chiesa di Pietro a Klippan (1962-66)

L'opera come negoziazione di dicotomie "impossibili" o come luogo capace di coniugare posizioni contrapposte resterà per sempre elemento di distinzione e di coerenza in tutto il lavoro di SL, indipendentemente dalla declinazione linguistica adottata nel tempo. Questo è anche lo specifico carattere dell'opera del maestro svedese che emerge in maniera chiara e inequivocabile in due edifici tra loro lontani nel tempo, ma resi contemporanei dalle questioni che pongono all'evidenza e dal modo in cui vengono risolte: la Cappella della Resurrezione, nel Cimitero del Bosco a Stoccolma (1915 e segg.) e la chiesa di Pietro a Klippan (1962-66).



Cappella del Bosco (EGA, 1918-22)



Sistemazione del paesaggio
(SL, 1918 e segg.)

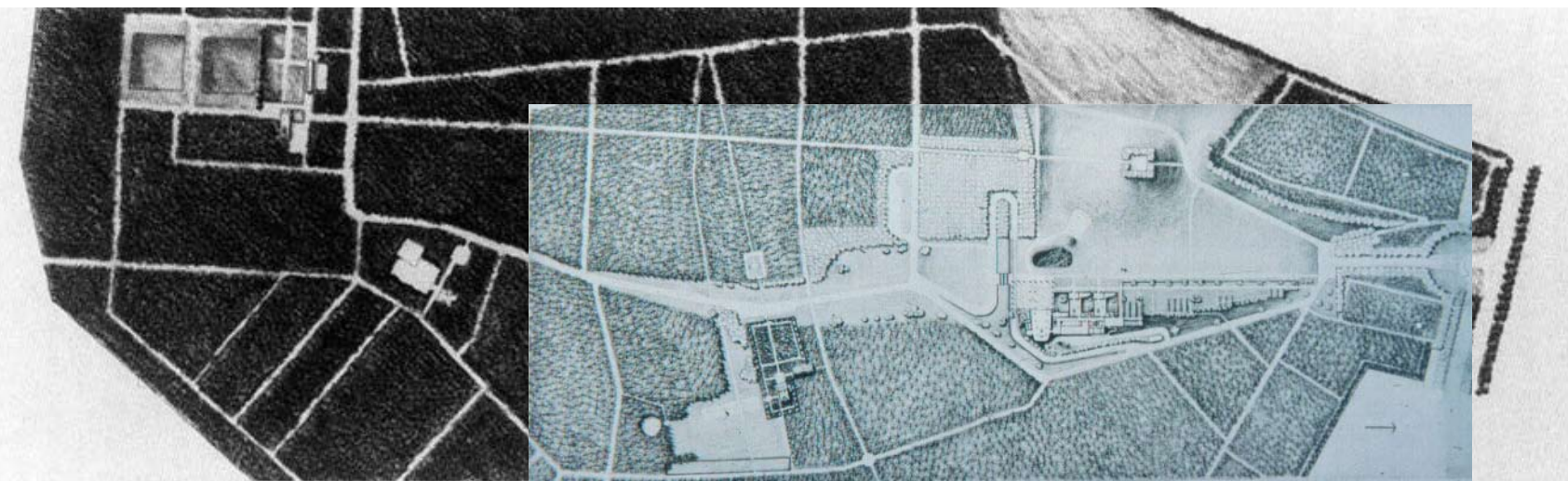


Cappella principale e crematorio (EGA, 1935-40)

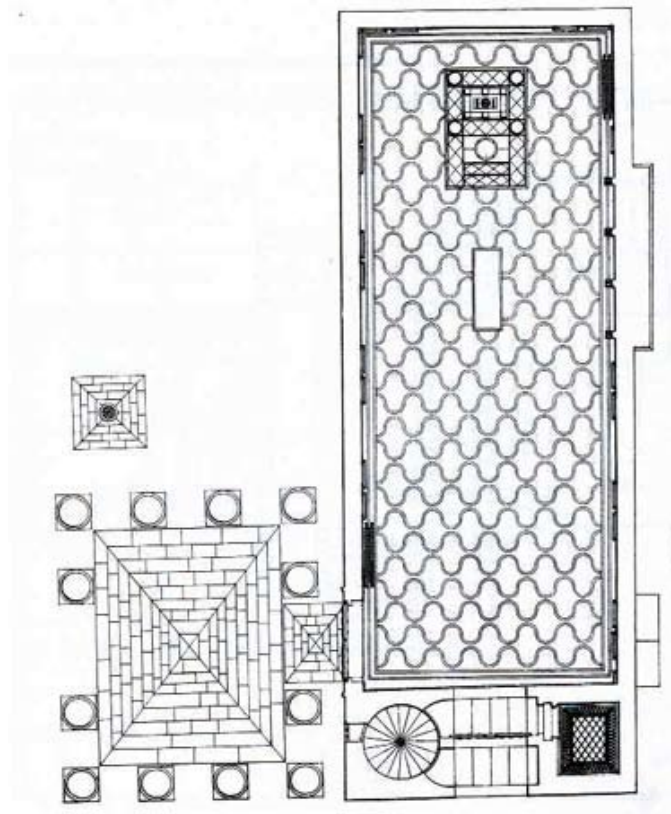
Il concorso per l'ampliamento del Cimitero sud di Stoccolma prevedeva la sistemazione generale dell'area cimiteriale, la realizzazione di diversi episodi edilizi, assegnati a ciascun architetto, e nel lavoro congiunto per il disegno del complesso del crematorio. Una lite tra i due, sorta proprio sulla definizione del progetto principale, porta alla divisione del gruppo e vede assegnare a EGA il progetto dell'edificio principale. Dalle prime versioni neoclassiche, gli edifici del cimitero migrano verso un sempre maggior grado di astrattezza:



Cappella della Resurrezione (SL, 1921-25)



planimetria generale (Asplund, 1932 + Colin St. j. Wilson, 1986)

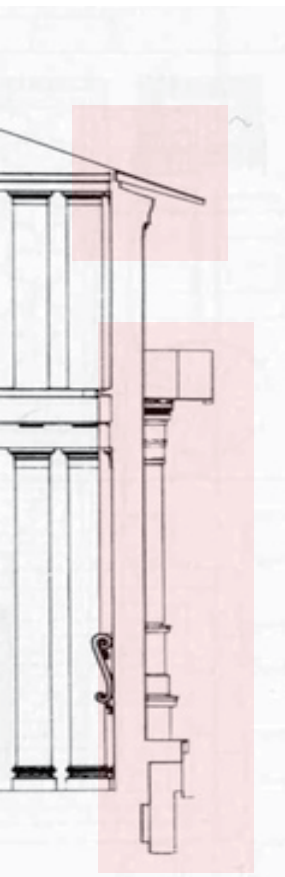


il rito



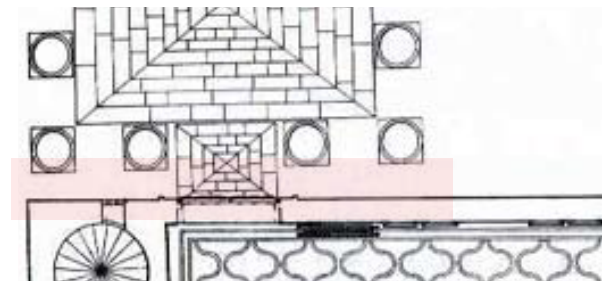
classicismo nordico

La Cappella della Resurrezione è però anche la dimostrazione, in forma costruita, dell'interesse di SL per l'indagine iperbolica sulle regole del canone, fino ad arrivare al limite dell'assurdo, con l'obiettivo di ricercare soluzioni in grado di mediare e far coesistere realtà tra loro opposte

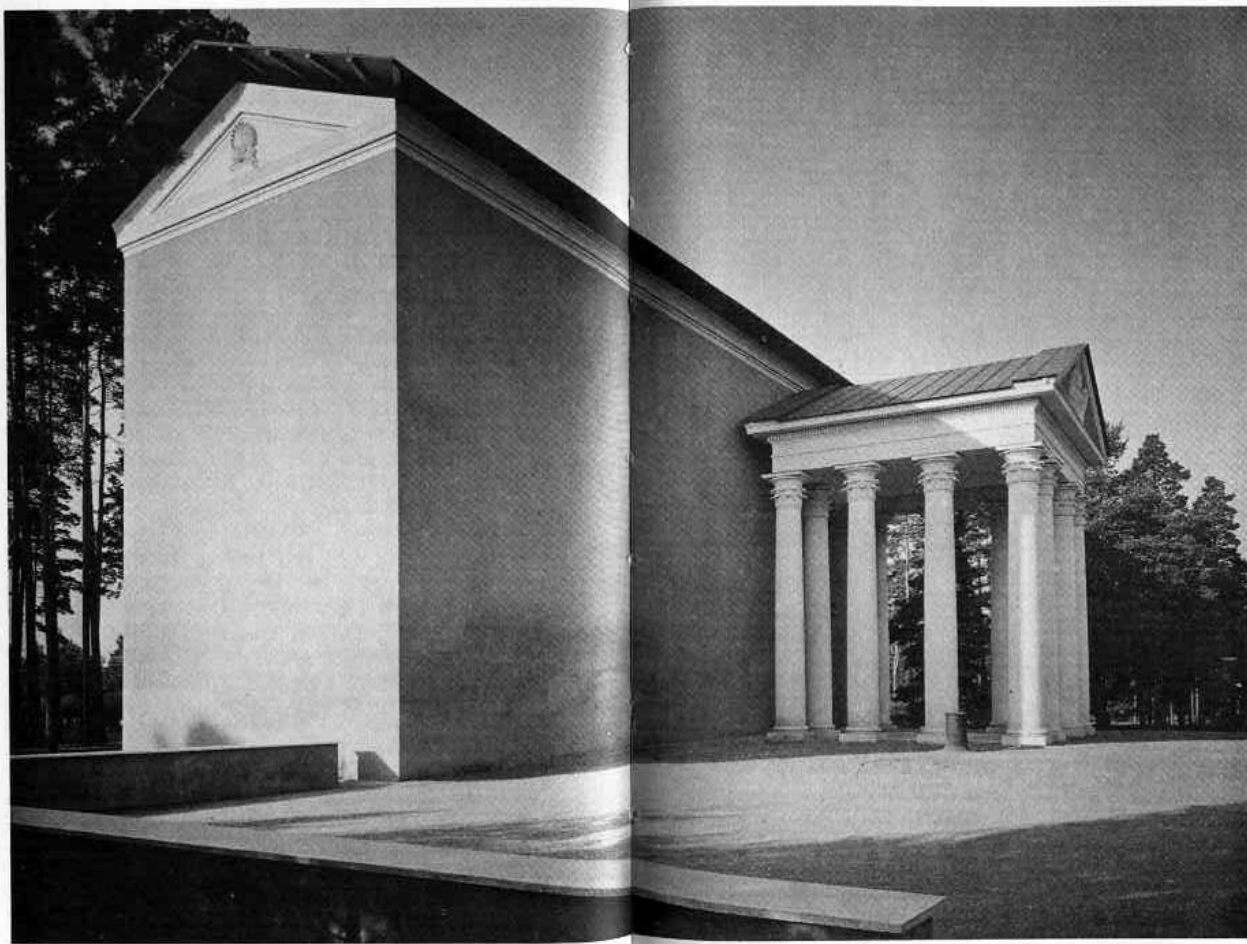


canone e deroga: il tetto e la finestra

il disassamento angolare tra 'la via delle fonti' e l'accesso alla cappella, l'impianto classico dell'edificio e il posizionamento laterale del portico, staccato e ruotato; il tetto 'galleggiante' e la finestra 'edicola'; lo spartito decorativo interno, fatto di paraste e lesene classiche ma anche di 'impossibili' corrispondenze. Indizi concreti di un modo di lavorare che predilige e ricerca spazi liminali per mettere costantemente alla prova i principi stessi del canone e i linguaggi codificati: una irrequietezza intellettuale che lo marginalizzerà in una condizione essa stessa di confine all'interno della cultura architettonica del novecento.



canone e deroga: il portico



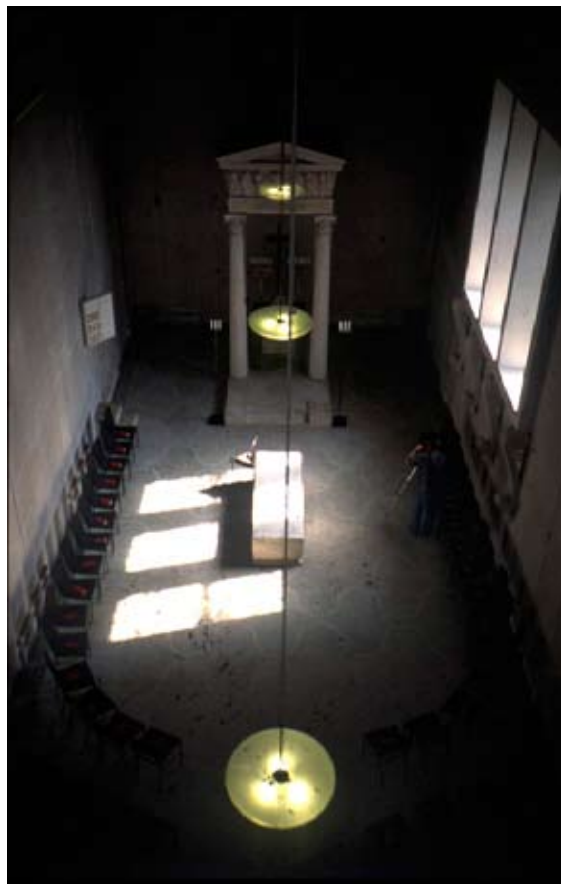
canone e deroga: il portico



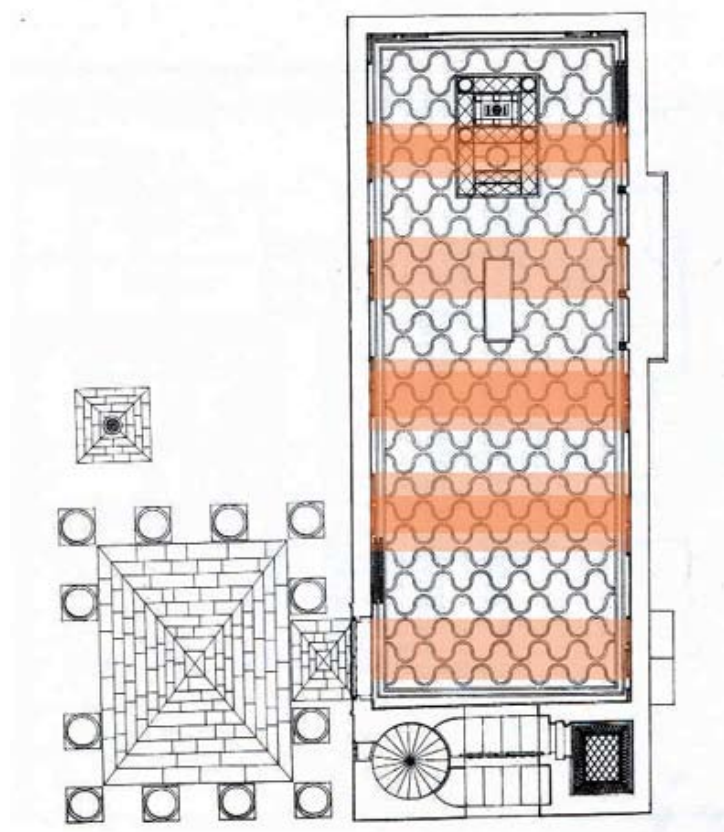
il precedente: l'Eretteo all'Acropoli di Atene, Filocle (421-406 ac)

LETTURA 3:

“non possiamo rinunciare a osservare come, in
Lewerentz, si annuncia ciò che si fa più pressante tra i
contemporanei e che potremmo indicare come quella
rottura o disarticolazione della storia e del tempo,
quella dislocazione del presente, che lo rende sempre
contemporaneo a sé” [Pierluigi Nicolini, “Sigurd
Lewerentz”, Lotus International, 93/1997, p. 5]



canone e deroga: le paraste non si corrispondono



Così, già nella Cappella della Resurrezione, emblematicamente attraverso la disposizione di specifiche contraddizioni all'interno della costruzione, dichiara il proprio interesse per l'indispensabile verifica a cui devono essere poste le regole stesse della disciplina. Per questo motivo, ad esempio, alla ricercata armonia dell'interno, frutto del ricorso a sequenze numeriche rinascimentali, e al sobrio apparato decorativo di matrice classica che struttura la forma dello spazio, fa da contrappunto 'l'impossibile corrispondenza' delle paraste poste lungo le pareti: nella monocromia della cappella, ombre leggere ne marcavano la presenza discreta che solo ad uno sguardo ravvicinato e attento rivela tutta la propria 'inconsistenza'. Non si corrispondono l'una all'altra, contraddicendo radicalmente quello stesso canone di cui sono manifestazione concreta: due distanze di visione, due verità opposte ma egualmente reali e sincrone nel medesimo elemento costruttivo (o sarebbe più corretto nominarlo 'de-costruttivo'?)



un precedente: il vestibolo della biblioteca laurenziana, 1526

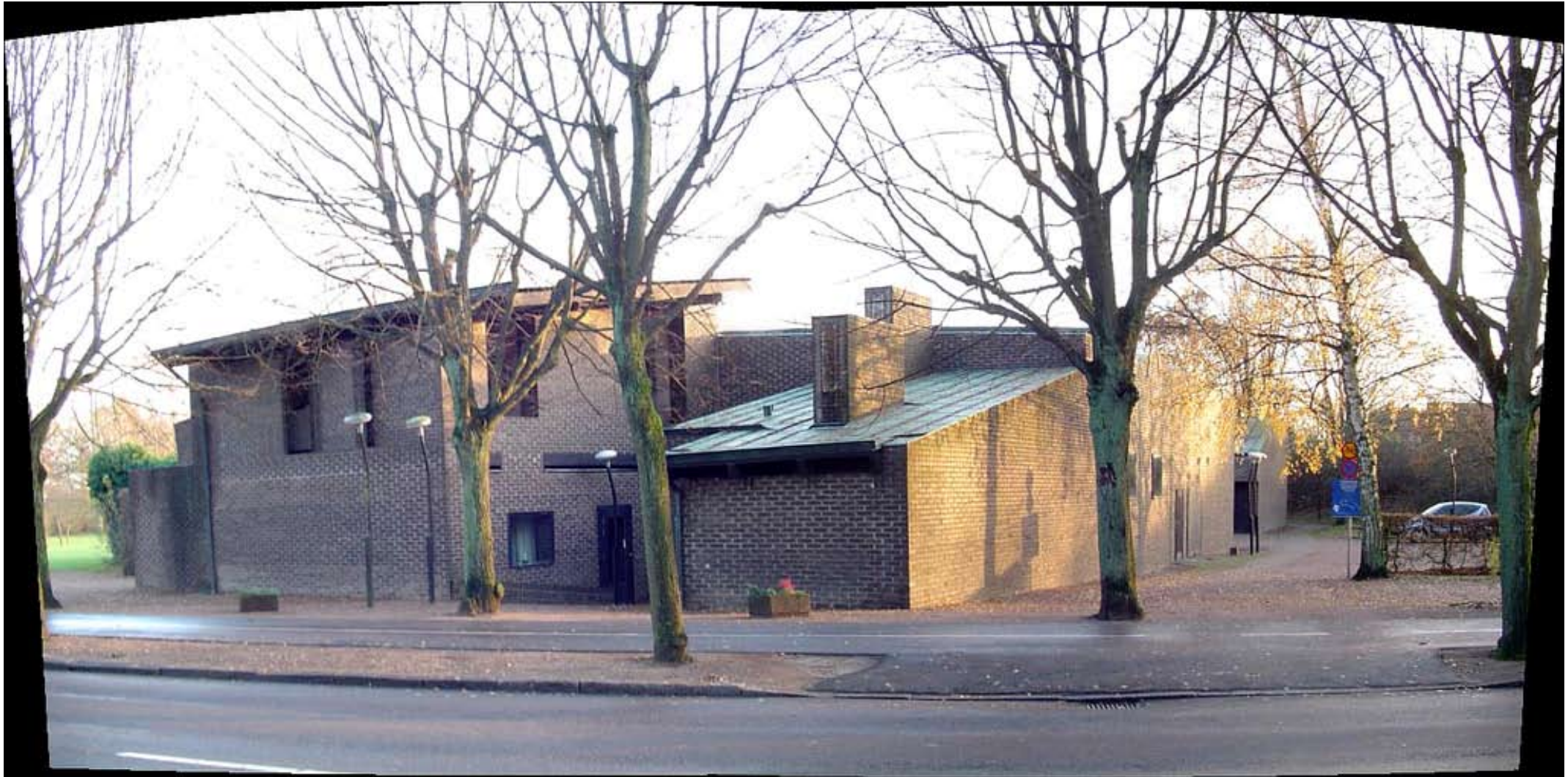


La forma, a questa lettura ravvicinata, si sgretola e lo spazio diventa centrifugo, proiettando lo sguardo e il confine stesso della cappella al di là del suo perimetro: quasi una inversione di significato che il grigio colore 'areale' aiuta a realizzare. I muri non chiudono/racchiudono lo spazio ma divengono frammenti indipendenti anticipando il concetto di Pavillosystem introdotto da Emil Kaufmann come principio fondativo e interpretativo dell'architettura moderna

la luce come elemento di coesione

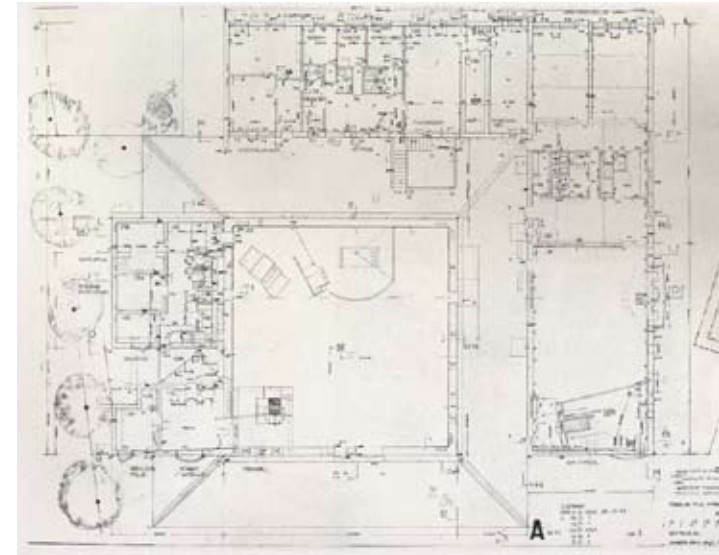
LETTURA 4:
"Nel Pavillosystem
non si riconosce più
la divisione gerarchica
in parti; esso non è
altro che un insieme di
elementi indipendenti"
[Emil Kaufmann]



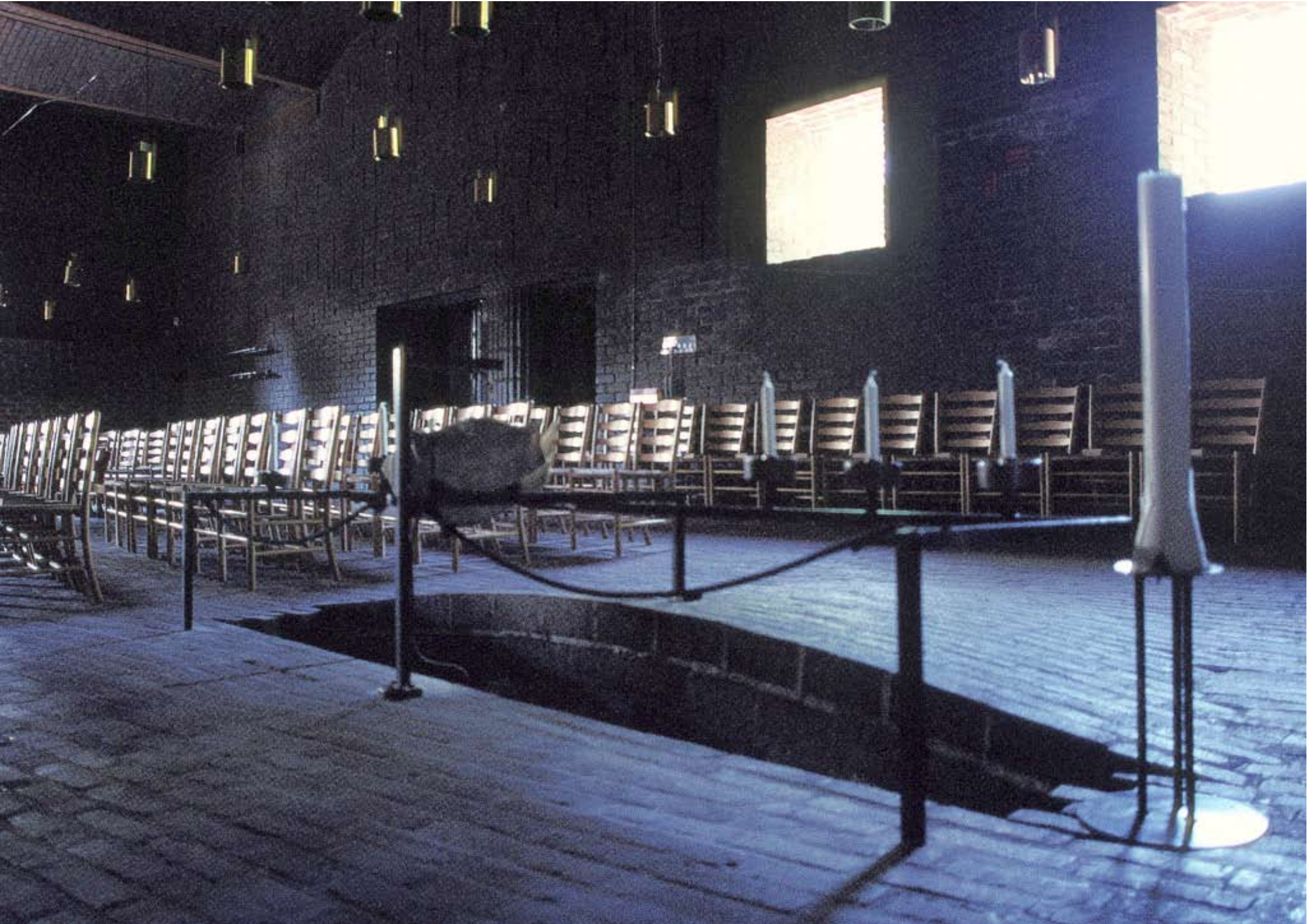


composizione per mattone "solo"; mai tagliato!

Ancora una volta è possibile riscontrare la medesima tensione progettuale caparbiamente rivolta verso la verifica del canone e delle leggi stesse che governano la costruzione. Mentre a Stoccolma l'indagine era avvenuta all'interno del linguaggio classico, a Klippan il lavoro appare libero da condizionamenti o influenze stilistiche e si rivolge alla natura stessa della disciplina: la costruzione come linguaggio e come rappresentazione dell'architettura.



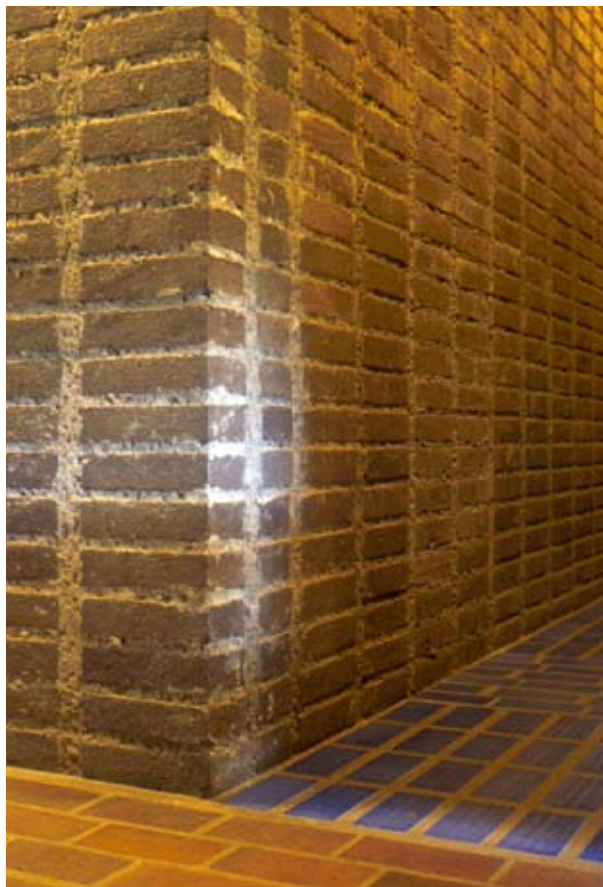






la costruzione come linguaggio e come rappresentazione dell'architettura

Se la tradizione riconosce come architettura quelle realizzazioni in grado di porsi non solo come pura costruzione ma, riprendendo Schelling, come “metafora della costruzione”, SL opera una incursione che scardina dal di dentro questo filone di pensiero, assumendo il dato costruttivo come paradigma e indagandone la struttura e i comportamenti più profondi: le murature di Klippan si decostruiscono attraverso la loro stessa tessitura.



canone e deroga: il giunto e la malta come il mattone

Tutto il processo costruttivo ne impregna la figurazione che appare come rappresentazione non-ortodossa di un linguaggio ortodosso e governato con sapienza. Ancora una volta è lo sguardo ravvicinato a rivelare contenuti eversivi e opposti rispetto a 'ciò che sembra': il muro diviene materia attraverso la tessitura dei conci e della malta, così anche le pavimentazioni, gli infissi si smaterializzano assumendo la dimensione minimale di squarci nella muratura e il tetto diviene figura architettonica e costruttiva autonoma.



sublimazione della costruzione in pura materia/materialità

LETTURA 5:

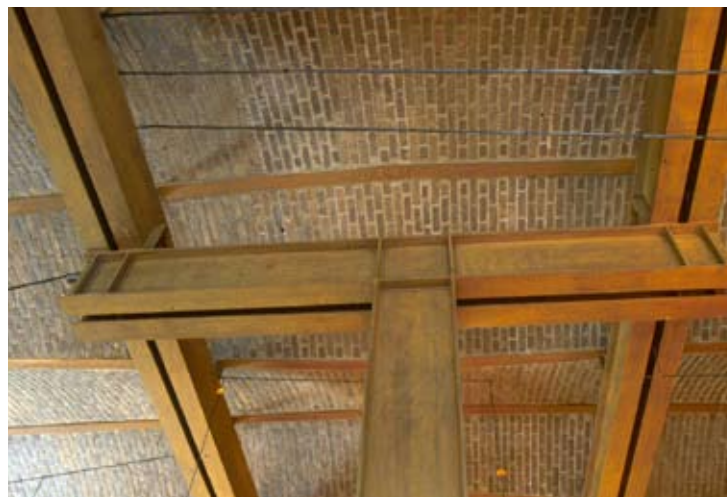
“Si nota come la messa in opera di quel segno elementare rappresentato dal mattone richiami i procedimenti radicali adottati da un Carl Andre, da un Jooe Shapiro o da un Agnes Martin nelle loro ricerche non tanto sulle condizioni minime quanto, esclusivamente, sulle condizioni necessarie all'arte. In questo uso non-ortodosso di un linguaggio ortodosso si produce un effetto che mette in discussione le convenzioni della percezione visiva del muro”
[Pierluigi Nicolin, Lotus International, 93/1997, p. 6]



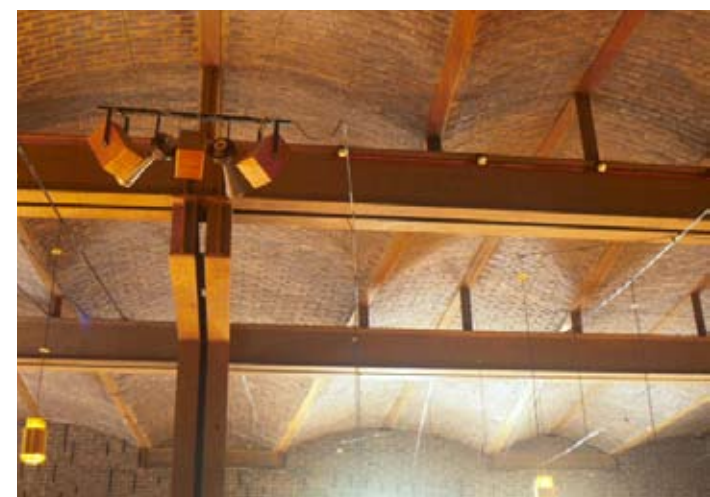
riduzione degli elementi processo costruttivo e de-costruzione



nulla é ciò che sembra



le volte che non appoggiano e il pilastro “danzante”



L'aula, un'unica navata a pianta quadrata, è squarciata sul pavimento da un fonte battesimale che ne deforma l'andamento. Poche bucatore illuminano lo spazio sostanzialmente buio e dominato dalla presenza delle strutture in ferro dei pilastri e delle travi che sorreggono la copertura voltata. Un articolato sistema che, come nelle sculture del coetaneo Alexander Calder, rende presente e percepibile equilibrio, gravità e movimento.



canone e deroga: mattoni come flussi d'acqua

L'indagine all'interno delle regole del fare e del costruire conduce alla realizzazione di un'opera che afferma la negazione del processo che l'ha portata alla luce. Libero dalla necessità di interpretare un canone e solo con la materia della costruzione, SL a Klippan supera la definizione di Schelling e ne afferma, attraverso l'opera, una completamente nuova: 'architettura come metafora della de-costruzione' o meglio 'architettura come paradosso della costruzione'.

Humoreske op.20

Hastig. $\text{♩} = 126.$

The musical score for Humoreske op. 20 is presented in four systems. Each system consists of a piano (p) staff and a vocal staff labeled 'Innerer Stimme'. The tempo is marked 'Hastig. $\text{♩} = 126.$ '. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando). The vocal line is written in a non-vocalized melodic style, often using chords and single notes without lyrics.

“Un reale impossibile che esiste come solo scrittura”

Qualcosa di simile era avvenuto solo in campo musicale quando Robert A. Schumann (1810-56) nel suo Humoreske (Op.20, 1839), aggiunge un terzo rigo nella partitura - tra i due destinati al piano -, la famosa “voce interiore”: un rigo melodico non vocalizzato. “Un reale impossibile che esiste come solo scrittura” ma che, ciononostante, è contemporaneamente indispensabile a costruire la partitura stessa e alla sua de-strutturazione: come più tardi in SL, ci si trova di fronte alla rappresentazione non-ortodossa di un linguaggio ortodosso che proprio attraverso l’atto del ‘prendere forma’ realizza la propria de-costruzione.



un contemporaneo: Le Corbusier a Ronchamp, (1950-55)

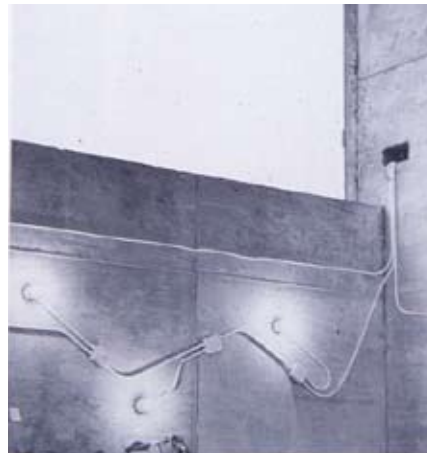


il buio come elemento di coesione spaziale

Schumann, più avanti in Humoreske spinge all'estremo questo procedimento – come sarà anche solito fare SL – fino a giungere a un'autoreferenzialità totale: a un certo punto fa ripetere la partitura ma, questa volta, sottraendo il terzo rigo, la voce interiore: elimina la melodia mancante, toglie l'assenza stessa, dando vita anche lui ad un paradosso costruttivo e anticipando le coordinate di quella che sarebbe stata la soggettività moderna.



manifesto e testamento insieme, in forma costruita, del suo pensiero



Cimitero Est di Malmoe, chiosco dei fiori (1968-69)

Un teorema di poderoso ermetismo in cui la dialettica tra costruzione e decorazione, che attraversa tutta l'opera di SL, raggiunge una sublime rappresentazione. Nel chiosco dei fiori la decorazione non esplicita più i contenuti della costruzione, per negarli o per contraddirli come era avvenuto in passato, ma si fa portatrice di valori autonomi sia materici sia formali, suggerendo quel futuro dell'architettura che è diventato solo in parte il nostro presente.

Molto altro infatti si cela dietro/dentro questo minuto enigmatico silente volume grigio che deve ancora essere completamente decodificato.

sigurd lewerentz (1885-1975)



**in africa, quando un cantastorie arriva alla fine del suo racconto,
appoggia il palmo di una mano a terra e dice:
“poso qui la mia storia, così forse qualcuno, un giorno, potrà
riprenderla e continuarla”**