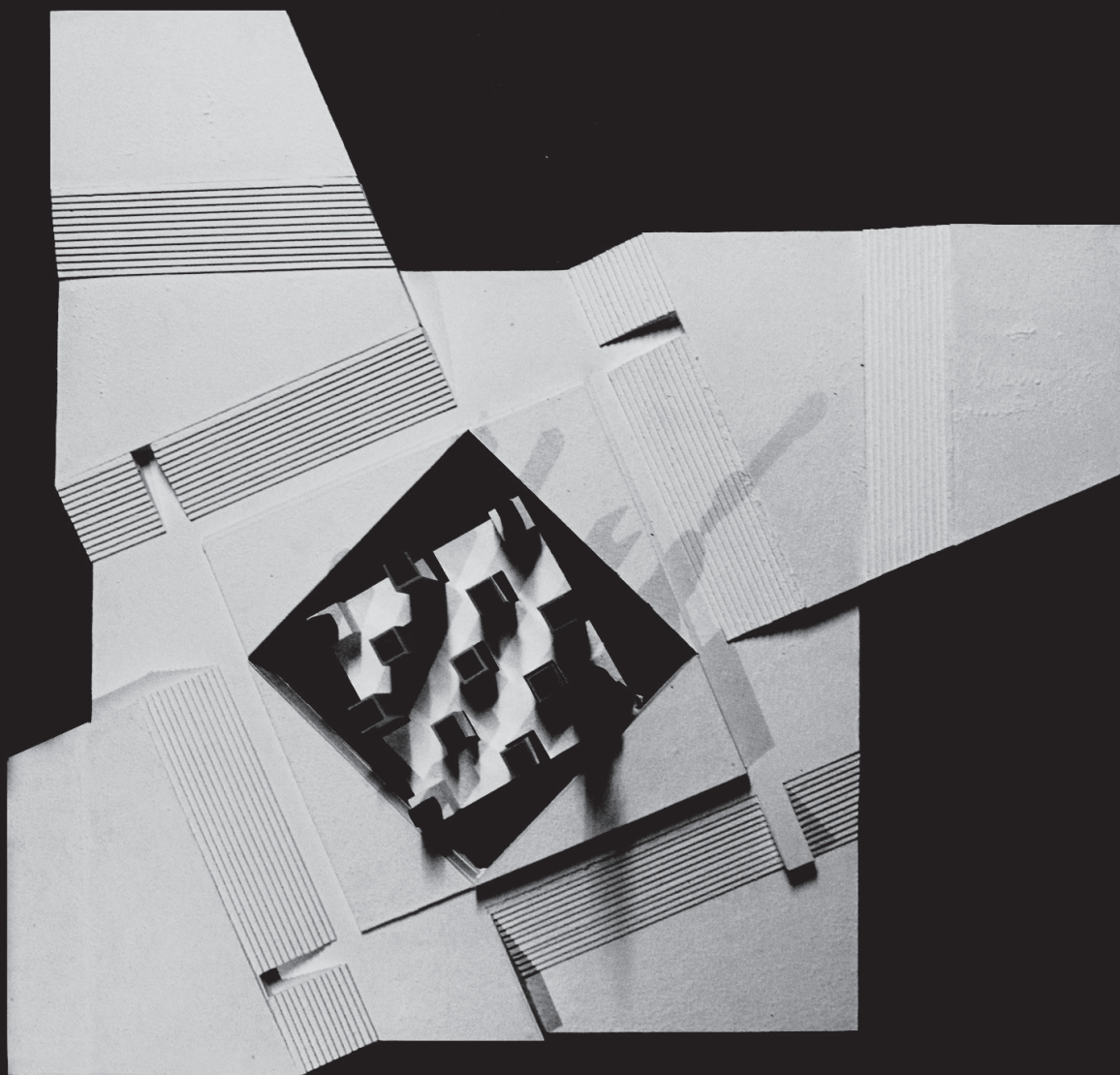


Motto Ispirazioni mediterranee

Progetto architettonico Nicola Campanile
Oreste Lubrano

Scultore Sergio Portela



Nicola Campanile, Oreste Lubrano, Sergio Portela (Scultore)
Ispirazioni mediterranee¹.
Proposta per un monumento-memoriale nel Mediterraneo.

Abstract

A partire da una riflessione sul significato dell'essere "migrante", la proposta di un monumento in memoria della strage dei 368 migranti avvenuta in prossimità delle coste di Lampedusa il 3 ottobre 2013, si ri-significa nell'idea più generale di un monumento alla ragione umana, e quindi all'uomo in sé, indistinto per razza o provenienza. Il monumento è quindi pensato anzitutto per rivelarsi in quanto opera umana il cui fine è accogliere e celebrare l'uomo. In questo senso, riprendendo un tema caro all'architettura dell'Illuminismo, la proposta si configura in prima istanza come una possibile risposta in termini formali al tema del *monumento architettonico-figurativo*. A partire da un'informe massa originaria, la figura del monumento si disvela mediante un procedimento di sbazzatura tipico dell'arte scultorea, "levando" – per usare le parole di Michelangelo – il superfluo di modo da liberare dal blocco intonso e monolitico una forma già esistente in potenza, portatrice della ratio umana che l'ha prodotta.

Parole Chiave

Scavo — Estrusione — Teatroide

Introduzione

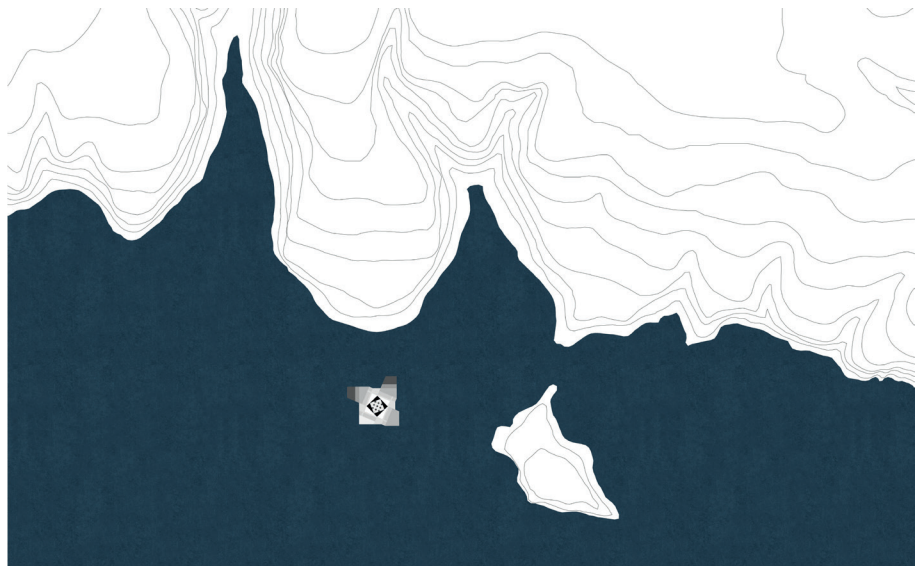
Il tema legato alla migrazione, seppure centrale all'interno dell'agenda geopolitica globale, arriva spesso ad assumere il carattere di un dramma, percepito con dolore da ogni cittadino della nostra comunità. Il Mediterraneo – che per la sua collocazione geografica ha da sempre rappresentato il crocevia di culture millenarie motivate dalla fondazione, esplorazione, o conoscenza delle *poleis* sulle sue sponde – nel contemporaneo è divenuto, suo malgrado, teatro di frequenti sbarchi e drammatici naufragi, luogo di disperazione e tragedie collettive, alimentando altresì disuguaglianze sociali e divergenze politiche e culturali su scala mondiale.

L'ambiguità di fondo, a parere di chi scrive, consiste nel considerare fin troppo spesso il fenomeno migratorio solamente in riferimento alle problematiche contingenti da esso suscitate. In verità, la migrazione è da intendersi anzitutto come elemento determinante tanto per l'essenza del paesaggio europeo in quanto "Arcipelago" (Cacciari 1997) – grembo di tutti i nostri *kósmoi*, di tutti i nostri mondi e le nostre forme – quanto per la costituzione genetica dell'uomo che abita e viaggia per le rotte di questo Arcipelago. Si pensi solamente, come recenti studi affermano (Bortolini et al., 2021), al fatto che il patrimonio genetico degli europei contemporanei sia stato plasmato anche dalle migrazioni di popoli che hanno attraversato il continente durante la preistoria. L'uomo è quindi anzitutto migrante, costantemente in viaggio e, come Ulisse, curioso del molteplice e indagatore del *logos* che accomuna i molti.

Le scelte compositive che sottendono la forma del monumento sono, quindi, interamente derivate dalla convinzione che l'essenza dell'opera umana, tra cui naturalmente rientra l'architettura, sia anzitutto espressione del

Fig. 1

Nella pagina precedente: L'azione congiunta dello scavo e dell'estruzione rivela la pianta del monumento, una costruzione iterata del teorema di Pitagora. Fotografia zenitale del modello.

**Fig. 2**

La collocazione del monumento di fronte alla costa dell'isola di Lampedusa.

principio dell'autonomia della ragione (Rossi, 1958), la cui traduzione in campo architettonico si manifesta nell'applicazione di un metodo razionale nella creazione architettonica e all'affermazione della capacità di trasmettere, attraverso tale metodo, un certo insegnamento.

Da questo punto di vista, la particolare tematica di un monumento in memoria della strage dei 368 migranti avvenuta in prossimità delle coste di Lampedusa il 3 ottobre 2013, si ri-significa nell'idea più generale di un monumento alla ragione umana, e quindi all'uomo in sé, indistinto per razza o provenienza. Il monumento è quindi pensato anzitutto per rivelarsi in quanto distinta opera umana il cui fine è accogliere e celebrare l'uomo. In questo senso, riprendendo un tema caro all'architettura dell'Illuminismo ed esposto approfonditamente nell'opera di Hans Sedlmayr (1948) – seppure con lo spirito reazionario della *Kulturkritik* tedesca di cui lo storico austriaco è autorevole esponente –, la proposta si configura in prima istanza come una possibile risposta in termini formali al tema del *monumento architettonico-figurativo*.

Hestia-Hermes: l'ideazione del monumento

Il senso originario del termine “monumento” rimanda alla memoria-testimonia, la radice latina di *monumentum* deriva dal verbo *mònere*, che significa appunto “far ricordare”. Ma ricordare cosa? Se si pensa ai *monumenta* del nostro passato la risposta è piuttosto immediata. Essi testimoniano le più alte creazioni dello spirito, in cui è possibile scorgere un significato non solo legato al *Thymos* – l'anima emozionale – insito nell'esigenza di rammentare un accadimento, tragico o glorioso, un eroe o un personaggio eminente, ma anche ad un impegno etico, racchiuso nella necessità di educare i cittadini futuri sui valori condivisi del vivere civile, sedimentati nella nostra cultura ma proprio per questa ragione capaci ancora di alimentare, nella contemporaneità, il senso di appartenenza di ogni uomo quale sentimento di inclusione in un determinato contesto.

Nel caso di interesse specifico, si vuole descrivere il monumento oggetto della proposta partendo dalla coppia di dèi Hestia-Hermes, indagate come polarità complementari capaci di “fissare” la ragione essenziale della composizione architettonica. Non è un problema l'affiancamento del mito alla volontà di cimentarsi col senso della ragione umana. Difatti, come argomenta Cacciari:

L'Arcipelago è il luogo dove la parola come *mythos* certamente ha origine – ma per iniziare il proprio tramonto. Con il primo viaggio lungo le sue rotte questo tramonto ha inizio, poiché con esso comincia necessariamente l'interrogazione intorno a ciò che distingue, intorno all'elemento, alla forza, allo spirito che espone i molti al confronto – amicizia o inimicizia che sia. (Cacciari 1997, p.19)

Hestia, come evidenziato da Jean-Pierre Vernant (1963), è la dea del focolare – della casa – simbolo di “fissità” e immutabilità dello spazio, mentre Hermes rappresenta il messaggero, colui che “mobilita” lo spazio domestico, il suo posto è sulla soglia o più in generale in tutti i luoghi in cui gli uomini si riuniscono pubblicamente. Il monumento vuole così assumere i caratteri “materni” di Hestia associando ad essa la fondazione dell'*oikos* greco (dimora della vita stessa ma anche struttura sociale e collettiva), in grado di assicurare l'uguaglianza all'interno del gruppo domestico preservando altresì il rapporto con lo “straniero” (*xénos*), integrando l'ospite nell'economia domestica dello spazio familiare. Tuttavia, l'introduzione e il contatto con l'altro da sé presuppone un mutamento, una “mobilità” di relazioni tipica di Hermes in quanto, come fa notare Károly Kerényi (1950), «l'incontro e il ritrovamento sono una rivelazione essenziale di Hermes». Hestia – la permanenza – ed Hermes – il movimento – divengono «i termini della relazione che oppone e insieme unisce, in una coppia di contrari legati da inseparabile “amicizia”, la dea che immobilizza lo spazio attorno a un centro fisso e il dio che lo rende indefinitamente mobile in tutte le parti» (Vernant 1963, p.200), rappresentazione arcaica dello spazio, capace simultaneamente di “fissarlo” e di “mobilitarlo”. La ragion d'essere del monumento così inteso, risiede dunque nella definizione di un “centro fisso”, custode dell'*Hestia koinè* – il focolare comune – e capace di “mobilitare” elementi attorno a sé alludendo, simbolicamente, alla connessione tra gli individui, che perdono il loro statuto di singolarità per qualificarsi come uguali, addivenendo cioè collettività. Le persone, dunque, riunite attorno la luce del focolare pubblico, rappresentano in senso ampio una comunità, lo stare insieme attorno a un “centro”, un *omphalos*, punto stabile che costruisce il principio di radicamento dell'uomo sulla terra, ma esso diviene anche un *nomos* generale entro il quale l'articolazione delle masse si dipana da un punto focale ben localizzato. Affondando le sue radici nella “memoria collettiva” più radicata, parafrasando il titolo di un noto saggio di Maurice Halbwachs (1950), il monumento ambisce ad evocare queste condizioni generali legate alla formazione di un luogo, determinando uno spazio raccolto, che si relaziona a un centro, che diviene scaturigine di un ordine “cosmico” in grado di dis-velare la ragione umana che informa le relazioni compositive dell'opera architettonica.

Scavo-estrazione: la composizione del monumento

Il monumento è formalmente inteso come un grande massiccio emerso dalle acque del Mediterraneo.

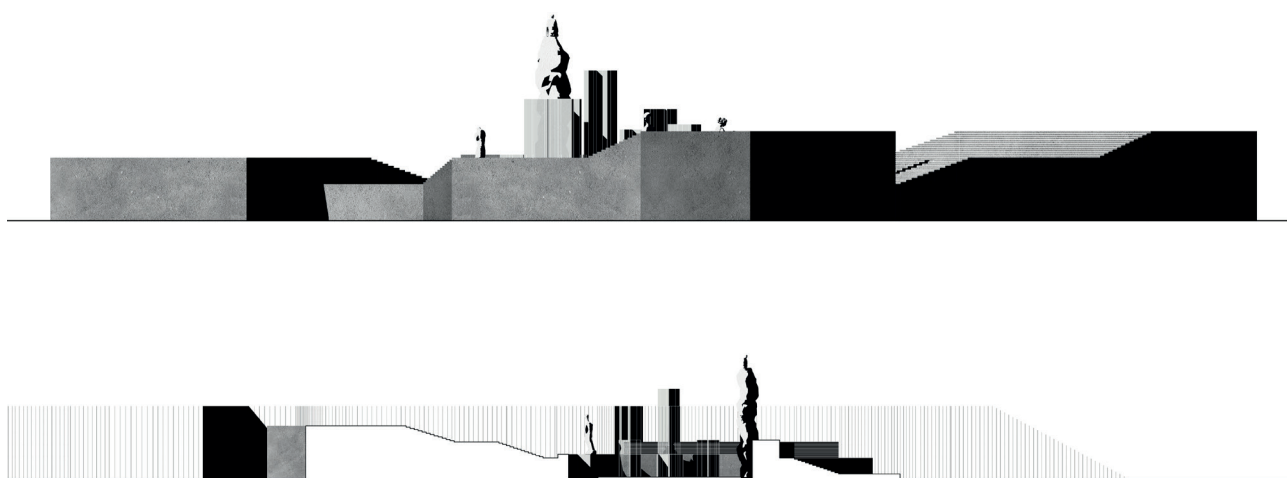
Il procedimento compositivo assume come ipotesi di partenza la presenza del grande massiccio artificiale intonso, una grande massa inerte sulla quale sono essenzialmente compiute due operazioni compositive al fine di renderla abitabile da parte dell'uomo: lo scavo e l'estrazione. A partire dall'informe massa originaria, la figura del monumento si disvela mediante un procedimento di sbazzatura tipico dell'arte scultorea, “levando” – per usare le parole di Michelangelo – il superfluo di modo da liberare dal blocco intonso e monolitico una forma già esistente in potenza, portatrice della *ratio* umana che l'ha prodotta.

**Fig. 3**

L'approdo al monumento dal mare. In primo piano la presenza del Capitán Nemo. In secondo piano le figure di Paula, Vida e Ofrenda.

Figg. 4-5

Sezioni di progetto.



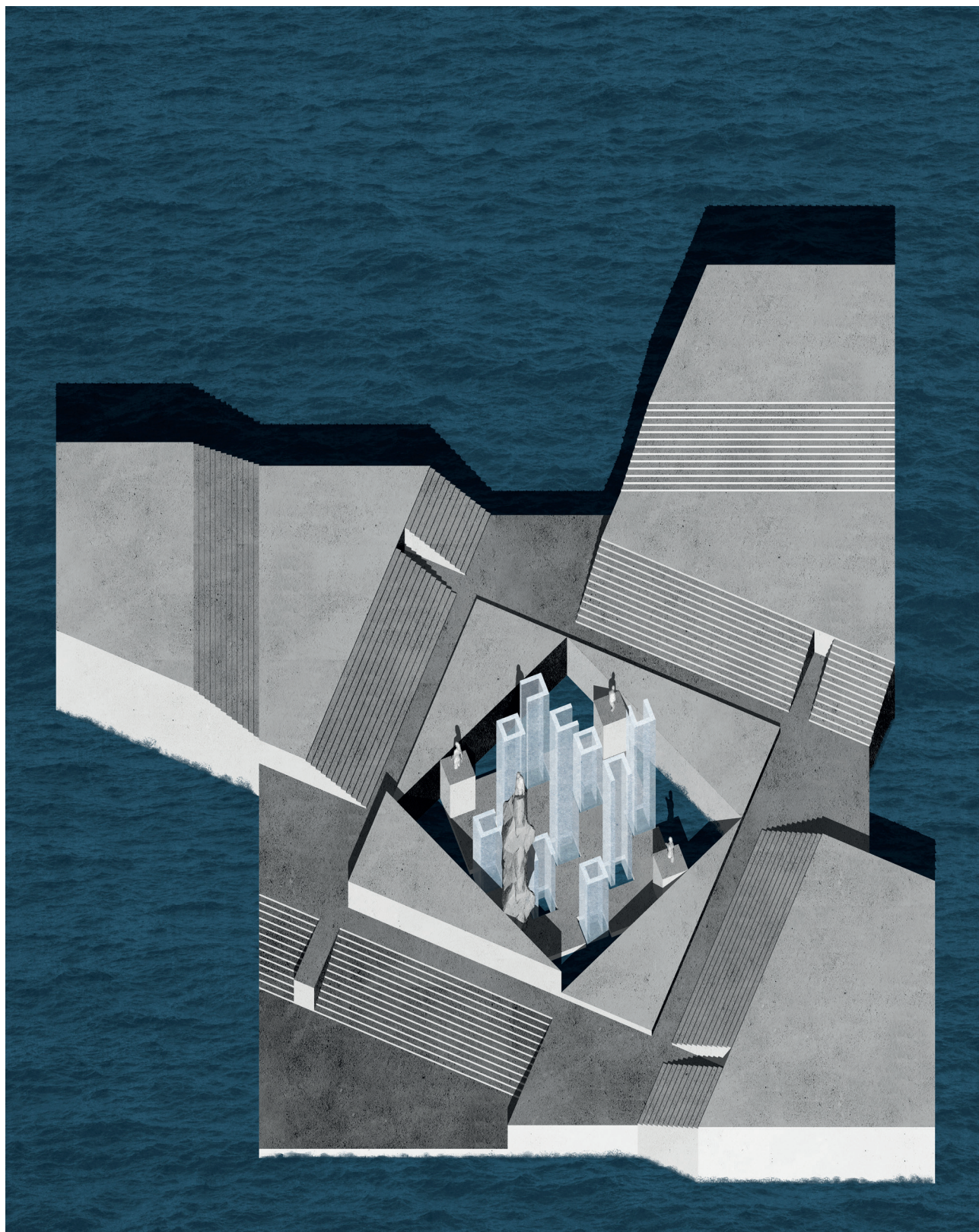
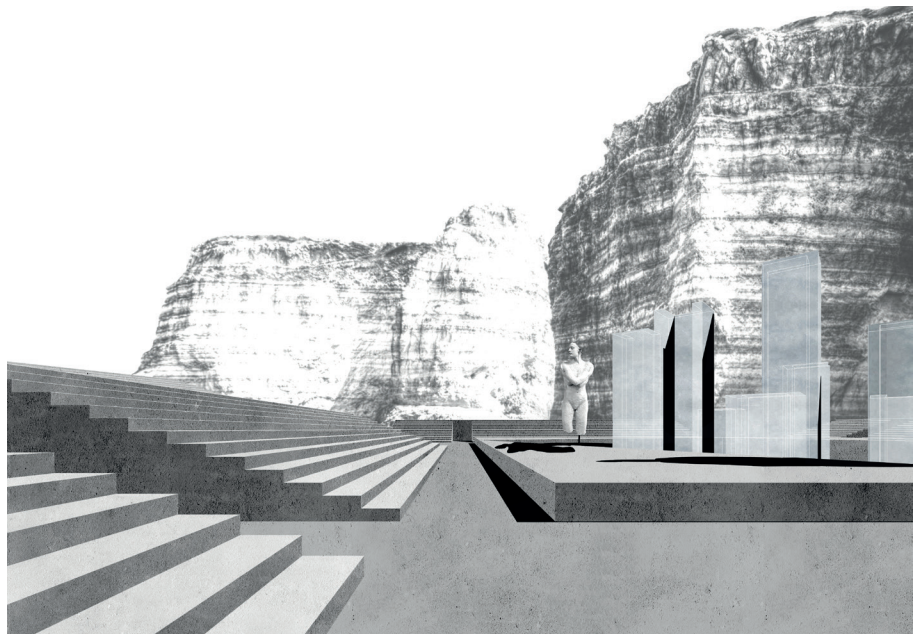


Fig. 6
Assonometria di progetto.

**Fig. 7**

Gli spalti sono accessibili esclusivamente dallo spazio centrale, ulteriormente scandito dall'ordine sintattico delle colonne semi-trasparenti.

L'azione congiunta dello scavo e dell'estrusione rivela la pianta del monumento, una costruzione iterata del teorema di Pitagora la cui sintassi è governata da un polo di gravitazione che si offre come effettivo centro dell'impianto, da cui si dispiega la "spirale" che regola lo sviluppo delle diverse volumetrie. Lo spazio centrale – di forma quadrata ottenuto per sottrazione di massa ed "abitato" da un gruppo di quattro sculture e un ipostilo di colonne a cielo aperto – distribuisce una serie di spalti, ottenuti per estrusione, che si dispongono perifericamente rispetto al vuoto centrale.

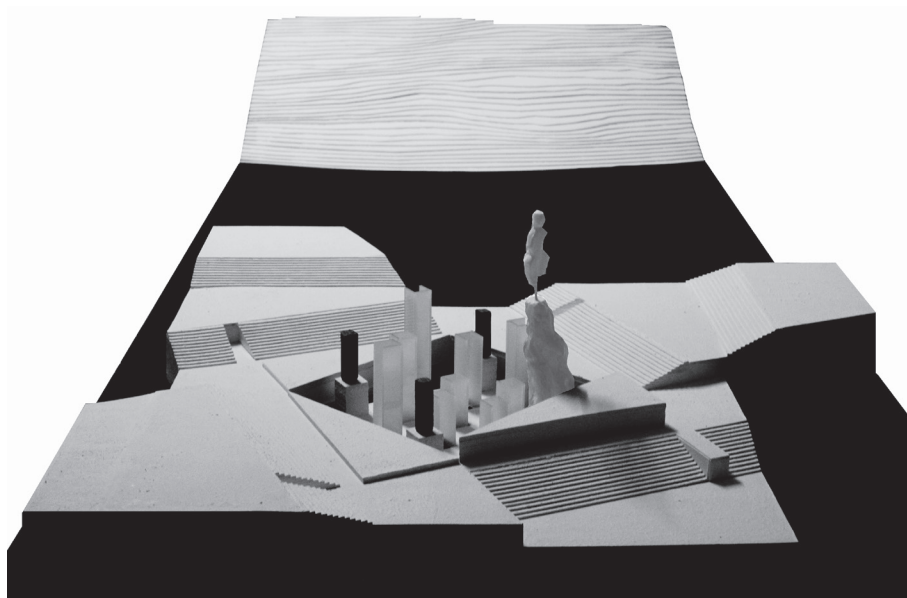
Le sculture, dalle fattezze umane, rappresentano le ben più numerose vittime del 3 ottobre 2013. È come se l'azione dello scavo, penetrando oltre la massa fino a fare "spazio" nel mare, avesse fatto riemergere i corpi di quelle persone, a memoria di chi, visitando il monumento, riconosca in quei volti i suoi simili. *Paula*, *Vida* e *Ofrenda* sono i nomi delle tre statue che albergano – in una composizione a quinconce – il centro del monumento, opere dello scultore Sergio Portela, figlio d'arte dell'architetto César Portela.

Gli spalti, stereotomicamente conformati, non sono collegati reciprocamente gli uni agli altri ma sono accessibili esclusivamente dallo spazio centrale, ulteriormente scandito dall'ordine sintattico delle colonne semi-trasparenti, quale espediente che ambisce a "moltiplicare" innumerevoli volte il contatto tra i popoli diversi: connaturata diversità tra simili fondata sulla "ciascunità" – neologismo proposto da James Hillman – dei cittadini in rapporto a un comune senso del mondo. Lo spalto è investito di una doppia valenza: a seconda di dove si guardi, esso individua il posto ove fermarsi, sedersi, ed osservare – rivolgendo lo sguardo verso il centro del monumento – la potenza della ragione umana, espressa dai tre palcoscenici triangolari presieduti dalle altrettante statue di Portela. Oppure, salendo le gradinate e rivolgendosi verso il Mediterraneo, confermare la caducità della natura umana rispetto all'eternità delle montagne e del mare. Evidentemente il centro assume un ruolo sintattico fondamentale per l'intero manufatto, in grado di determinare una logica aggregativa di parti o masse architettoniche attorno ad esso, ma anche capace di accogliere le persone che, come in un grande teatro all'aperto, si dispongono secondo una configurazione precisa, che rende possibile osservare frammenti infiniti del paesaggio circostante.

Ed è proprio in prossimità delle coste di Lampedusa, luogo di mezzo tra

Fig. 8

Il ruolo sintattico del centro determina una logica aggregativa di masse architettoniche attorno ad esso.



Europa e Africa, che si è immaginato di collocare il monumento, uno spazio per commemorare le tragiche vicende delle traversate migratorie ma anche capace di “far pensare”, di imporre una riflessione che ambisca ad esorcizzare la morte e l’angoscia del vivere frequentemente attribuita a questo luogo. L’architettura del monumento, seppure isolato, si protende verso le emergenze del luogo mediante un calibrato sistema di rapporti a distanza con il quale far “risuonare” la morfologia della natura circostante. Le propaggini del monumento si direzionano verso l’isola dei Conigli ad est, la falesia ritmata dalle calette a nord, e il placido Mediterraneo ad ovest, registrandone i differenti pesi mediante i diversi gradi di estrusione dei suoi corpi aggettanti. Un’isola artificiale che rivela la sua “seconda natura” per mezzo della sua forma pura, distinta e isolata dall’ambiente circostante in quanto massa compatta ed elementare, e purtuttavia protesa al contatto con la “prima natura”. Un contatto che, però, non avviene se non per triangolazioni geometriche, anelando ad un approdo sulla terraferma che non riesce, lasciando l’immensità della natura col suo silenzio e la sua “inaccessibilità” che conferiscono all’uomo il senso della sua limitatezza.

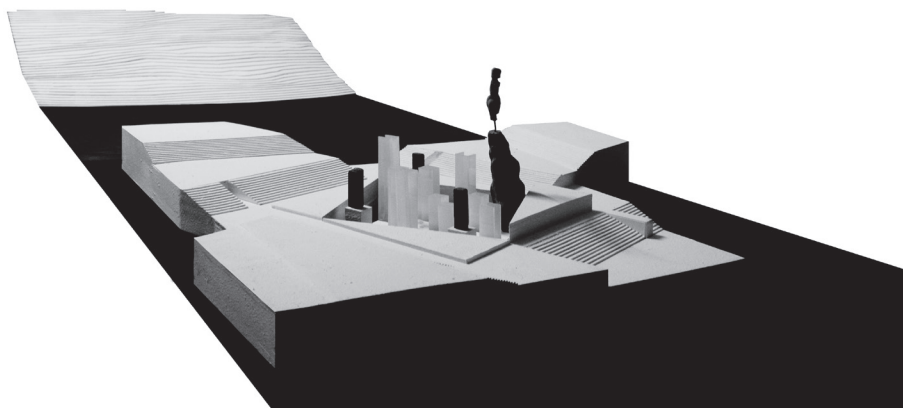
Un monumento teatroide: conclusioni

Rispetto a queste considerazioni, il monumento determina il suo carattere teatroide di architettura che «guarda lontano e viene vista da lontano». Difatti, delle quattro sculture che abitano il monumento, solamente una si scosta dalla composizione, elevandosi più in alto delle altre. È il *Monumento al Capitán Nemo*, altra opera di Portela che, nella logica della nostra proposta progettuale, si ri-significa come un alto elemento verticale di riferimento. Non solo un faro vero e proprio che segnali nella notte la presenza dell’isola artificiale, ma anche un faro della ragione, un monito per il passato e una speranza per il futuro.

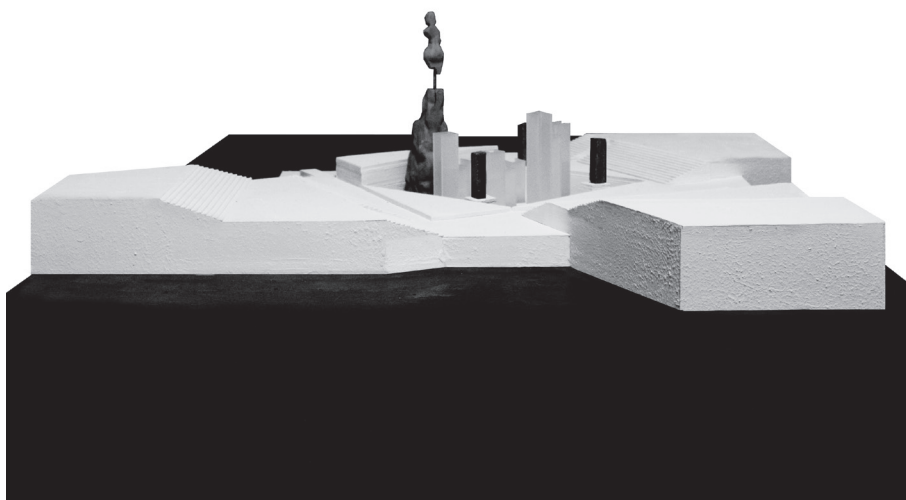
È così che si vuole elevare il monumento a simbolo di uguaglianza, ove si sconiugua il dramma dell’individuo per accogliere l’idea di pluralità, reificata in un effettivo luogo sociale e culturale in cui confluiscono persone eterogenee: un dispositivo capace di far interagire gli uomini tra loro, confrontandosi e scontrandosi per rivendicare il proprio posto nel mondo, partecipando attivamente allo sviluppo della civiltà che aspira così a divenire una comunità di *Isoi*.

Figg. 9-10

Gli spalti accolgono le persone come in un grande teatro all'aperto, rendendo possibile osservare frammenti del paesaggio circostante.

**Fig. 11**

Il monumento determina il suo carattere teatroide di architettura che "guarda lontano e viene vista da lontano".



Note

¹ Il titolo riprende il noto saggio di Paul Valéry, *Inspirations Méditerranéennes*. È interessante l'incipit di Maria Teresa Giaveri ad introduzione dell'edizione italiana del saggio: «Marmi il cui candore è sottolineato dalla luce ed esaltato dall'ombra; forme architettoniche nitide e pure sotto il sole; azzurri profondi fino al nero, fiammati dall'oro solare: ecco il Mediterraneo, demone meridiano che ossessiona i popoli nordici» (Valéry 1957, p. 5).

Bibliografia

- BORTOLINI E. et al. (2021) – “Early Alpine occupation backdates westward human migration in Late Glacial Europe”. *Current Biology*, 31, 2484-2493.
- CACCIARI M. (1997) – *L'Arcipelago*. Adelphi, Milano.
- HALBWACHS M. (1950) – *La mémoire collective*. PUF, Paris. [Trad. it. Jedlowski P. (2001), *La memoria collettiva*. Unicopli, Milano].
- KERÉNYI K. (1950) – *Miti e misteri*, Brelich A. (a cura di). Einaudi, Torino.
- ROSSI A. (1958) – “Una critica che respingiamo”. *Casabella-continuità*, 219. Ora in: Id., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Bonicalzi R. (a cura di). Clup, Milano 1975, 48-62.
- SEDLMAYR H. (1948) – *Verlust der Mitte*. Otto Müller Verlag, Sazburg. [Trad. it. Guarducci M. (2011), *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*. Borla, Roma].
- VALERY P. (1957) – *Inspirations Méditerranéennes*, Gallimard, Paris. [Trad. it. Giaveri M. T. (2011), *Ispirazioni mediterranee*. Mesogea, Messina].
- VERNANT J. P. (1962) – *Les origines de la pensée grecque*. Press Universitaires de France, Paris. [Trad. it. Condino F. (2011), *Le origini del pensiero greco*. Feltrinelli, Milano].
- VERNANT J. P. (1963) – “Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs”, *L'Homme Revue Française d'Anthropologie*, 3. [Trad. it. Romano M. e Bravo B. (1978), “Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci”. In: Id., *Mito e pensiero presso i Greci*. Einaudi, Torino].

Nicola Campanile (Napoli, 1994) architetto, laureato con lode e dignità di pubblicazione nel corso magistrale dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”, attualmente è PhD Candidate presso il DArCoD del Politecnico di Bari. Ha curato assieme ad E. Di Chiara il volume *Figure urbane nell'antico. Progetti per Akragas, Aión*, Firenze 2021. Cultore della materia in Composizione Architettonica e Urbana, nell'ambito degli studi di dottorato la ricerca è incentrata sui modi compositivi degli *ansambl*' architettonici e urbani.

Oreste Lubrano (Napoli, 1995) architetto e PhD candidate presso il DRACo, Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma. Ha curato con C. Orfeo il volume *Immaginare la città antica: progetti per Tindari*, Thymos Books, Napoli 2023. Cultore della materia in Composizione Architettonica e Urbana, la sua attività di ricerca è incentrata su tematiche relative al rapporto tra architettura e archeologia, in particolare sui possibili modi in cui può rendersi nuovamente intellegibile la natura insediativa delle città greche di antica fondazione rinvenibili nel territorio della attuale Turchia.

Sergio Portela Campos (Madrid, 1970) è un artista spagnolo che pratica pittura, scultura, fotografia e, dal 2006, architettura. Figlio d'arte degli architetti César Portela e Pascuala Campos de Michelena, vive e pratica in Pontevedra (Galizia). Le sue opere sono visibili in molte città della Galizia e del resto della Spagna. Nel 1991 inizia la sua ricerca biennale sulle tecniche antiche al Museo del Prado a Madrid. Nel 2006 fonda la società PHIArtquitectura per lo sviluppo di un'architettura sensibile ai parametri ambientali, sociali, economici e paesaggistici. Dal 2022 è dottorando in Arte y Patrimonio presso l'Universidad de Sevilla.