

POLITECNICO DI MILANO



DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA E
STUDI URBANI

PAESAGGI DI MEMORIE ITALIANE

Alessandro Rocca

DASU
Working Papers
n. 01/2014
ISSN 2281-6283

Quattro paesaggi della memoria

The practice of architecture tends to be messy and inconsistent precisely because it has to negotiate a reality that is itself messy and inconsistent.

(Allen, p. xv)

Questa espressione dell'architetto e critico americano Stan Allen coglie un punto centrale della condizione contemporanea perché sintetizza la crescente mancanza di sostanzialità che luoghi, spazi e città acquisiscono. L'instaurazione definitiva del digitale, la debolezza delle politiche tradizionali, gli effetti del globalismo, la nascita di nuove reti internazionaliste, la crisi delle identità nazionali e locali producono immagini, icone, simulacri, scenari, teatri e anche paesaggi, proiezioni più o meno fantasmatiche che rendono la realtà incorporea, latente, e che tendono a ridurre sempre più la nostra possibilità di capire e di intervenire facendo leva su punti di appoggio stabili e sicuri.

Come ha ben descritto Jean Baudrillard raccontando il paesaggio americano, si tratta di un processo di erosione del senso che pone tutti i segni su uno stesso piano di irrealtà, o perlomeno sul piano di una realtà molto diminuita, rarefatta, molto più collegata alla nuvola (cloud) virtuale del mondo dei mass media che alla consistenza fisica dei luoghi.

Il reale è marginale, per via di un processo di alleggerimento, di progressivo oscuramento, che ci impone di riflettere sul nostro modo di leggere e di progettare gli spazi della natura e della memoria. Per costruire il paesaggio occorrono prima di tutto degli strumenti analitici aggiornati per decodificare, comprendere e trasformare la realtà in materiali che possano dare al progetto la necessaria consistenza intellettuale e tecnica. Una lezione esemplare, sotto questo profilo, l'abbiamo ricevuta dallo studioso norvegese Christian Norberg-Schulz che, quasi quarant'anni fa, riscoprì, o piuttosto riscrisse in termini moderni, la nozione di *genius loci* e il suo è un contributo che ci serve ancora, oggi, per avvicinare uno dei progetti più singolari e interessanti del dopoguerra italiano. "Le forre si presentano come improvvise e sorprendenti interruzioni della campagna alternativamente ondulata e piatta, e con le loro ramificazioni e intercomunicazioni, costituiscono una specie di rete viaria 'urbana', un mondo sotterraneo che differisce nettamente dalla superficie esposta" (Norberg-Schulz, p. 144). Questa dimensione di interno così tipica delle forre tufacee e così presente nel paesaggio della campagna romana trova una propria dimensione, altrettanto tipica, in città, con il grande labirinto sotterraneo delle catacombe, vera e propria città sotto la città, città senza paesaggio, completamente interna e amalgamata con la materia terrestre. Vicino alle catacombe di San Callisto, a pochi metri dall'Appia Antica, si trova una delle pochissime architetture romane, forse l'unica, che collega il paesaggio primigenio, la tragedia storica e la memoria civile in una composizione unitaria, inaugurando un approccio che quasi non avrà esito, nella cultura italiana, se non per qualche rara eccezione di cui diremo più avanti. Le Fosse ardeatine sono il memoriale dell'eccidio ordinato, come rappresaglia in seguito all'attentato di via Rasella, dal tenente colonnello Herbert Kappler, comandante della Gestapo a Roma, ed eseguito il 24 marzo del 1944 agli ordini del capitano Eric Priebke, vicecomandante della Gestapo a Roma, e del maggiore Karl Haas.

Disegnato da Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini e inaugurato nel 1949, il mausoleo delle Fosse ardeatine è anche e soprattutto il sepolcro delle 335 vittime della violenza nazista, tomba collettiva di grande significato emozionale e di testimonianza storica, realizzata con grande rapidità a ridosso della strage con la consapevolezza di dover tramandare ai posteri la gravità, il dolore e la barbarie dell'eccidio. Il luogo, una cava di pozzolana chiusa da un anno, era quella che

oggi si chiamerebbe un'area industriale dismessa, un luogo isolato e in abbandono ai margini meridionali della città. Il paesaggio doveva essere quello tipico della campagna romana suburbana, dove le vestigia della Roma imperiale giacevano ancora separate dalle nuove urbanizzazioni. Un paesaggio dominato dalla teoria monumentale dell'Appia antica, punteggiata dai monumenti funerari: i mausolei di Cecilia Metella, di Romolo (conosciuto anche come mausoleo di Massenzio), la tomba di Geta, i sepolcri degli Scipioni, di Orazio, di Priscilla, dei Calventi e dei Cercenni e le catacombe di Pretestato di San Sebastiano, di San Callisto e di Domitilla e quelle ebraiche di Vigna Randanini. Oggi, sebbene sia quasi stato raggiunto dall'espansione periferia, il mausoleo conserva intatta la sua forza espressiva basata sul contrasto tra *l'as found*, la cava di pozzolana lasciata quasi nello stato in cui era, e il parallelepipedo di cemento armato flottante sopra la distesa dei sepolcri (Chiaramonte) (fig. 1-2). Nel mausoleo echeggiano spunti tipicamente modernisti, innanzi tutto l'uso esibito e quasi hi-tech del cemento armato, e accenti dinamici e spaziali di effetto suprematista ma anche elementi di grande novità e originalità. Con un anticipo sui tempi sorprendente e, per certi versi, quasi inspiegabile, nel mausoleo compaiono elementi e principi compositivi – l'uso del volume elementare, il contrasto deliberato tra forma e informe, tra architettonico e spontaneo, tra nuovo ed esistente, la serialità dei sepolcri – che saranno sviluppati solo molti anni più tardi, intorno al Sessanta, dalla Minimal e Land Art. E la difficoltà di collocare il progetto delle Fosse Ardeatine in uno scenario culturale credibile è evidente anche nel saggio di Aldo Aymonino. Un altro fattore che rende il mausoleo più vicino alla sensibilità contemporanea è l'esito della discussione circa l'opportunità di costruirlo in una cava abbandonata, cioè in un luogo dismesso e degradato che era stato scelto dagli assassini proprio per la sua marginalità e per ragioni tristemente funzionali, cioè per la macabra opportunità di ricoprire facilmente i corpi degli uccisi. "From the start, there was a controversy about the memorial. The relatives of the victims wanted the bodies to be left in the caves; but the caves were unstable, and lacked the monumental presence felt necessary to commemorate not just the victims but also the event for posterity" (Forty, pp. 87-88). Infine prevalse la decisione di occupare esattamente lo spazio della cava e il progetto finale lavora, con attenzione e delicatezza, con la natura informe dello scavo introducendo come elemento di connessione, tra la natura brutta e il volume platonico di cemento armato, l'*opus incertum*, la muratura latina che ormai fa parte del paesaggio romano come una seconda natura.



Figura 1. Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine, Roma, 1944-49, progetto di Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini, in una veduta d'epoca.



Figura 2. Mausoleo delle Fosse Ardeatine, veduta dei sepolcri sotto la copertura sospesa (foto d'epoca).



Figura 3-4. Mausoleo delle Fosse Ardeatine, veduta del volume sospeso che ricopre la teoria dei sepolcri e gli accessi alle cave di pozzolana (foto Simone Ramella).

Per queste singolari caratteristiche il mausoleo rappresenta un episodio unico e precorre un'integrazione tra architettura e paesaggio che forse si poteva sperimentare solo a Roma dove classicità e Wilderness convivono perché le rovine archeologiche, spesso si accompagnano a brani di naturalità spontanea e inselvaticata. Una condizione molto particolare che Giovanni Battista Piranesi, nelle sue *Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* (pubblicate nel 1756) esaltò in ogni modo. Persino nella ricostruzione ideale della via Appia, che raffigura la via consolare come avrebbe dovuto essere nel momento del suo massimo fulgore, le fronde degli alberi si fanno largo tra le massicce mura di pietra con un effetto che ritroveremo nell'iconografia tipica dei templi mesoamericani e asiatici. Negli anni immediatamente precedenti all'esecuzione delle Fosse Ardeatine, la passeggiata archeologica (1914-17), il concorso per il palazzo del littorio (1934) e i numerosi interventi di sistemazione urbana di Antonio Muñoz durante il ventennio fascista costituivano esperienze e consuetudini che i giovani Fiorentino e Perugini (nati rispettivamente nel 1918 e nel '14) non potevano ignorare ma da cui, date le circostanze politiche, dovevano assolutamente prendere le distanze. Occorreva perciò qualcosa di assolutamente inedito, capace di incarnare lo spirito di un tempo nuovo e la risposta dei progettisti, così sorprendente per originalità ed efficacia, è una lezione che rimarrà ignorata, o inascoltata, con la conseguenza che il tema della progettazione del paesaggio, per lunghi decenni, è rimasto sostanzialmente escluso dalla cultura architettonica italiana. Le poche eccezioni si devono soprattutto ai memoriali sorti a celebrazione dei caduti della prima guerra mondiale tra i quali spicca, e non solo per le dimensioni gigantesche dell'intervento, il complesso monumentale di Redipuglia. Qui si trova "il più grande sacrario militare italiano, al suo interno si trovano i resti di 100.187 caduti, dei quali 39.857 noti, e 60.330 ignoti" (Bregantin, p. 128). A Redipuglia si trova di fatto un monumento sdoppiato in due entità completamente diverse e nettamente separate dalla strada che, correndo sul fondovalle, dal borgo di Redipuglia sale verso Udine. Sul lato occidentale, sul colle Sant'Elia si trova il "Cimitero degli invitti della Terza armata", una teoria di trentamila sepolture ordinate in semicerchi concentrici orientati verso il culmine dell'altura, dove si trova una cappella sormontata da una croce, che è stato traslato sull'altro versante per far posto al nuovo memoriale. Organizzato dal colonnello Vincenzo Paladini e inaugurato nel 1923, il cimitero è sostanzialmente un giardino romantico che mantiene le tracce della guerra di trincea, con gli scavi e i camminamenti del fronte e una folla di cimeli e reperti di guerra. Sul lato orientale si realizza invece, una quindicina d'anni più tardi, il più ambizioso monumento funerario d'Italia, una gigantesca gradinata che, salendo sulla collina per un dislivello di cinquanta metri la trasforma in un'immane opera architettonica. La pendenza naturale, modellata in scalini dell'altezza di oltre due metri, si ricompono in una serie di schermi che proiettano le immagini e le voci dei soldati morti della terza armata che ripetono, in silenzio e per sempre, la parola "presente", scolpita in altorilievo nel marmo del coronamento di ogni gradone. Disegnata da Giovanni Greppi con lo scultore Giannino Castiglioni (che tre anni prima avevano costruito un altro memoriale importante sulla vetta del monte Grappa) e inaugurata da Benito Mussolini nel 1938, la scalinata di Redipuglia rappresenta molto bene, in comparazione con il memoriale del versante di fronte, l'idea statuaria, eroica e sovrumana dell'epica fascista, e mostra la straordinaria efficacia con cui il regime sapeva usare l'architettura e le arti plastiche fuse in un disegno assolutamente unitario. Sarebbe sbagliato non riconoscere il peso inaccettabile di un'ideologia guerresca e totalitaria, ma occorre anche ammettere la capacità di Greppi nel modellare il terreno, nel costruire alla base un piano inclinato che prepara già il salto di scala

fenomenale e introduce a questa dimensione espressamente non umana, dove le dimensioni e le funzioni dell'architettura rispondono soltanto a istanze di propaganda. Architettura parlante, quindi, che coglie di sorpresa il visitatore e lo invita all'esplorazione, all'ascensione del colle per sperimentare da vicino, anche sul piano tattile, questo immenso corpo architettonico senza vita, senza interni, completamente orientato a trasformare la pietà dei morti in un sentimento di orgoglio guerresco e patriottico.



Figura 5. Sacrario militare di Redipuglia, progetto architettonico di Giovanni Greppi con sculture di Giannino Castiglioni, 1935-38; veduta dei ventidue gradoni monumentali (foto Andrea Lodi).



Figura 6. Sacrario militare di Redipuglia, veduta del viale di margine della gradinata (foto Cara Ruppert).

In Italia, forse a causa della troppa architettura di propaganda realizzata durante il ventennio mussoliniano, il disegno del paesaggio seguirà altre strade, lontane dalla comunità architettonica, soprattutto attraverso l'opera di Pietro Porcinai che si è misurato con il tema del memoriale in un progetto che è ispirato a una visione paesaggistica differente e personale, seppure chiaramente ancorata a una visione tipicamente modernista. Dalla cava di pozzolana alla periferia di Roma alla pianura irrigua di Bascapé, a pochi chilometri dall'aeroporto milanese di Linate; dalla tragedia collettiva, di evidente significato storico e politico, alla scomparsa misteriosa e ambigua di un uomo solo, Enrico Mattei, il presidente dell'Eni (Ente nazionale idrocarburi) in lotta con le compagnie internazionali (Galli). E poi, tra la stagione neorealista dell'immediato dopoguerra e il boom economico degli anni Sessanta sono passati solo quindici anni che però hanno fatto dell'Italia un paese completamente diverso, avviato a tutta velocità sulla strada della modernizzazione economica e sociale e dell'adeguamento agli standard produttivi e infrastrutturali europei. Il 27 ottobre del 1962 il piccolo aereo, un Morane Saulnier, che trasporta Mattei da Brindisi a Milano precipita, probabilmente a causa di un ordigno esplosivo, mentre si appresta ad atterrare sulla pista di Linate. Il luogo dell'incidente è un tipico campo coltivato della bassa pavese e Porcinai, incaricato di costruire un memoriale su luogo dell'incidente, usa gli strumenti che appartengono alla tradizione agricola locale. Come ha scritto Luigi Latini, "the water, the geometry of the rows of poplars, and the horizon of the plain were the triggers for this project which used the landscape as a living expression of a consciousness linked to memory" (Latini 2009, p. 169). L'area dell'incidente è regolarizzata in un quadrato di cento metri di lato attorno a cui scorre un canale uguale a quelli utilizzati per l'irrigazione e, lungo l'intero perimetro, una fitta siepe impedisce completamente la vista verso l'interno. L'accesso è possibile solo attraverso un unico cancello che immette in una vasta spianata circondata da un percorso perimetrale. Il confine esterno della siepe è ribadito da un ulteriore filare di *taxodium distichum* (il cosiddetto cipresso delle paludi) che, come un colonnato vegetale, delimita la vasta aula all'aperto insieme a un ulteriore percorso leggermente sopraelevato. Questo sistema genera una specie di ampia vasca verde, una valle quasi completamente appiattita che mantiene l'orizzontalità della pianura, che pure si percepisce al di là della siepe, e che produce un effetto di raccoglimento, di luogo delimitato, un'oasi architettonica con una natura appena leggermente diversa rispetto alla continuità della compagna. Al centro del campo, un muricciolo delimita un'area centrale, una cella, in cui sono collocati una piccola lapide e tre querce maestose che rappresentano le tre vittime dell'incidente, Mattei, il pilota Imerio Bertuzzi e il giornalista americano William Mc Hale. I dettagli sono semplici ma raffinati, con le pavimentazioni in acciottolato e in ghiaia rossa ormai occupate dall'erba spontanea. Rispetto alle immagini dell'epoca il memoriale, che fu progettato e costruito con grande celerità e inaugurato il 27 ottobre 1963, oggi, dopo cinquant'anni, sembra anche più interessante (Latini 2014). L'invasione delle erbe e la crescita spontanea delle piante hanno stemperato la geometria rigorosa tracciata da Porcinai e hanno creato un paesaggio più dolce che, con la sua trasformazione, misura la distanza temporale che ormai ci separa da quella tragica sera del 27 ottobre 1962. La memoria, il perdono, il mistero del bene e del male avvolgono la vicenda di Mattei che, a tutt'oggi, non è stata definitivamente chiarita; sembra ormai accertato in via definitiva, dalla magistratura italiana, che l'aereo sia precipitato a causa di un ordigno esploso a bordo, probabilmente collocato dietro il cruscotto e collegato a una delle manovre che si effettuano per l'atterraggio, ma non si è giunti a nessuna conclusione in merito all'identificazione dei mandanti e degli esecutori.

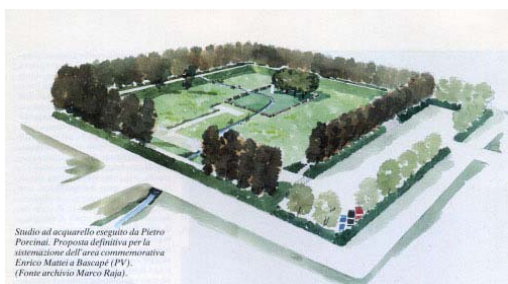


Figura 7. Acquarello di Pietro Porcinai per il memoriale di Enrico Mattei, Bascapé, 1963.



Figura 8-9. Il memoriale di Enrico Mattei in una foto d'epoca (foto Archivio Pietro Porcinai) e nello stato attuale (foto Alessandro Rocca).

L'ultimo memoriale che, a mio parere, costituisce ancora una pietra miliare del paesaggismo italiano e il Cretto costruito da Alberto Burri, a Gibellina, ricoprendo con una gigantesca colata di cemento bianco i ruderi del paese distrutto dal terremoto del 14 e 15 gennaio del 1968. Realizzato tra il 1984 e il 1989, il Cretto, che misura 315 metri per 280 e ha un'altezza media intorno al metro e mezzo, rappresenta un episodio eccezionale, difficile da omologare, sotto tutti i punti di vista. Troppo costruttivo e forse anche fuori tempo per rientrare nella Land Art, troppo inutile per essere architettura, troppo esteso per essere solo un monumento, troppo silenzioso per essere un memoriale o un mausoleo, troppo semplice e univoco per essere un progetto di paesaggio, ma anche troppo forte per non avere ripercussioni dirette nell'architettura internazionale come fonte più o meno diretta. Per esempio, a proposito dell'ultimo progetto importante di Peter Eisenman, William Curtis ha notato che "the City of Culture in Galicia seems to have been inspired fairly directly by an example in the realm of land art: Grande Cretto in Gibellina, Sicily" (Curtis).

Il Grande Cretto è l'opera di un artista che ha sempre lavorato su dimensioni canoniche, nella condizione dell'atelier, e che solo una volta nella vita si è trovato a confrontarsi con la scala del paesaggio e lo ha fatto utilizzando gli strumenti che conosceva e che usava abitualmente. Burri ha rifiutato di adeguarsi, non ha accettato il limite della propria pratica artistica e ha ingigantito a dismisura il tipo di opera, il Cretto appunto, che da anni era diventato il suo terreno di sperimentazione preferito, e in questa ostinazione c'è il gesto radicale che ha gli consentito superare se stesso e di raggiungere un risultato di eccezionale potenza iconica e che può veramente aspirare a una durata teoricamente infinita. Chiamato per intervenire a Gibellina nuova dal sindaco Ludovico Corrao, così Burri racconta come nacque l'idea del Cretto: "Racconta Burri: "Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito, andiamo a vedere dove sorgeva il vecchio paese. Era quasi a venti chilometri. Una stradina tortuosa, bruciata dal sole, si snoda verso l'interno del trapanese fino a condurci, dopo chilometri di desolata assenza umana, a un cumulo di ruderi... ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea: ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso CRETTO BIANCO, così che resti – perenne ricordo – di quest'avvenimento. Ecco fatto!" (Blogsicilia). L'avventura del Grande Cretto è ben collocata, all'interno della carriera di Burri, dal critico Francesco Bonami: "quando guardiamo un Burri è come se facessimo una passeggiata in un campo arato davanti a casa e non una spedizione avventurosa in una foresta o in una montagna... Il villaggio di Burri... è quasi sempre in miniatura. Tranne quando decise di creare il suo vero capolavoro ricoprendo di cemento le macerie... realizzando... un monumento alla forza della natura e alla tragedia umana. Con il lavoro di Gibellina Alberto Burri ha scoperto in ritardo di avere la forza e l'immaginazione della natura. Purtroppo per gran parte della sua vita ha usato la sua energia per schiacciare le noci anziché sfondare i limiti della sua arte" (Bonami, p. 50). Sembra che la difficoltà di Burri sia la difficoltà degli architetti e degli artisti italiani che in genere sono molto bravi a dialogare, a comprendere, a navigare in un paese così pieno di memorie, di cultura e anche di pregiudizi. Hanno il senso della misura, la prudenza e forse anche la modestia consapevole di chi si riconosce erede di un passato con cui il presente non può gareggiare. Ma queste stesse doti, alla prova della contemporaneità si rivelano come dei limiti, delle inibizioni che rendono difficile rischiare fino in fondo e che annacquano la pulsione

creativa verso il nuovo. Considerando la figura di Burri, Bonami annota, con ironica amarezza: “Se lo avessero avuto gli americani ne avrebbero fatto un Rauschenberg. Noi, avessimo avuto un Rauschenberg, ne avremmo fatto, al massimo, un Burri” (Bonami, p. 49).



Figura 10. Alberto Burri, il Grande Cretto di Gibellina, 1989, in un'immagine recente (foto Carlo Raggi).

Bibliografia

Aymonino A. (1998). "Topografia del ricordo", in Lotus 97, pp. 6-15.

Baudrillard J. (1985). *Amérique*, Paris, Grasset.

Bonami F. (2010). *Si crede Picasso*, Milano, Mondadori.

Bregantin L. (2004). *Caduti nell'oblio. I soldati di Pontelongo scomparsi nella grande guerra*, Venezia, Nuovadimensione.

Chiaromonte G. (1998). "Mausoleo delle Fosse Ardeatine. Roma, 1944-45" in Lotus 97, pp. 16-22.

Forty A. (2005). *Concrete and Memory*. Crinson M. (editor) *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Abingdon (UK), Routledge, 2005; pp. 87-88.

Gabellini P. (2011). "Echoes of the Berkeley School: An Italian Experience of Urban Planning". *Journal of Urban Design*, vol. 16, n° 2, pp. 279-296.

Galli G. (2005). *Enrico Mattei: petrolio e complotto italiano*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

Latini L. (2009). *The Mediterranean Cemetery: Landscape as Collective Memory*. Treib M. (editor), *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, Abingdon (UK), Routledge.

Norberg-Schulz C. (1979). *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa.

Siti web:

Curtis W.J.R. (27/11/2010). Peter Eisenman fails to translate a seductive proposal into a successful city of culture for Spain, *The Architectural Review*.

Blog Sicilia, <http://www.blogsicilia.eu/grande-cretto-burri-gibellina/>

Latini L. (2014). Il memoriale di Enrico Mattei, a 50 anni dalla morte. linkiesta.it del 5/1/2014