

Luoghi di sepoltura, della memoria e paesaggi segnati dalla guerra. Storie e possibili futuri
Stories and possible futures of battle-scarred landscapes, burial places and places of memory

GEMMA BELLI, ANGELA D'AGOSTINO, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI

Da sempre i conflitti hanno innescato ingenti trasformazioni nelle città e nei paesaggi colpiti. Oltre alle dinamiche distruttive segnanti i territori in guerra, alcuni specifici processi edificanti ed edificatori hanno lasciato traccia delle dolenti memorie. Per di più i territori della guerra hanno dovuto far fronte da sempre all'esigenza di dare sepoltura ai tanti soldati caduti e a un numero più o meno ingente di civili. Così, i fronti di guerra, le città e i paesaggi tormentati dai combattimenti hanno variamente accolto: cimiteri di guerra temporanei, dove sono stati collocati i corpi dei caduti in attesa di essere ricondotti in patria; cimiteri per i prigionieri deceduti in attesa delle disposizioni definitive dei paesi di origine; cimiteri di guerra definitivi destinati a ospitare i militari morti sui campi di battaglia. Al contempo, durante e dopo il conflitto, gli spazi di sepoltura per i civili hanno subito non poche pressioni dense di ricadute, in termini materiali e immateriali, sulle città e sui paesaggi colpiti.

Inoltre, al termine delle guerre, sono realizzati edifici o grandiosi complessi architettonici in onore dei caduti, per celebrarne il culto con cerimonie di massa e commemorarne la figura con l'obiettivo di ricordarne il sacrificio e la morte in battaglia. Tali luoghi hanno connotato i paesaggi naturali e storici in una chiave fortemente simbolica ed evocativa.

Anche in relazione a studi e ricerche in corso nell'Ateneo fridericiano, la sessione sollecita contributi volti a ricostruire alcuni tasselli di un variegato e composito panorama costituito da migliaia tra cimiteri e memoriali destinati a militari e civili morti in guerra, osservandoli nel loro rapporto con le città e i paesaggi, con i simboli e l'idea di sacro dei rispettivi paesi, nonché con l'immaginario delle comunità. Inoltre, la sessione sollecita riflessioni circa i destini di tali luoghi da riconsiderare nelle dinamiche urbane contemporanee come possibili spazi di convivenza di memorie e nuovi usi, patrimoni identitari e nuovi paesaggi delle città dei vivi.

Conflicts have always triggered significant transformations in affected cities and landscapes. Besides the destruction marking the conflict-affected areas, some uplifting architecture works bear witness of painful memories. Moreover, in war contexts it is needed to cope with the demand for the burial of both the many fallen soldiers and the more or less considerable number of civilians. Thus, war fronts, cities and landscapes plagued by conflict have variously held: temporary war cemeteries, where the bodies of the fallen were placed while waiting to be brought back home; cemeteries for deceased prisoners, awaiting the final dispositions of their homelands; definitive war cemeteries designated to house soldiers fallen on the battlefields. At the same time, during and after the conflict, burial spaces for civilians are subjected to many pressures full of repercussions on the affected cities and landscapes both in material and immaterial terms.

Moreover, at the end of wars, monuments and huge architectural complexes are built in honor of the fallen soldiers, to celebrate them with mass ceremonies and commemorate their sacrifice and death in battle. These places have ended up connoting natural and historical landscapes in a strongly symbolic and evocative key.

Also in relation to ongoing studies and researches carried out within the University of Naples "Federico II", the session encourages contributions aimed at reconstructing some pieces of a

variegated and composite panorama made up of thousands of cemeteries and memorials for military and civilians dead in war, observing them in their relationships with cities and landscapes, with the symbols and the concept of sacred in the different countries, as well as with the communities' imaginary. Moreover, the session intends to collect reflections on the destinies of such places that should be reconsidered in contemporary urban dynamics as possible spaces of coexistence for memories and new uses, heritage and new landscapes within the cities of the living.

REFLECTION

Un luogo della memoria, tra dittatura e democrazia: Redipuglia *A site of memory, between dictatorship and democracy: Redipuglia*

FABIO MANGONE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il contributo ricostruisce la storia del complesso monumentale di Redipuglia – il memoriale della Prima guerra mondiale più importante in Italia e in Europa per quantità di sepolture – e il contesto storico-culturale entro cui si snoda la vicenda della sua ideazione e costruzione, mettendo in evidenza i plurimi significati che gli furono attribuiti nel corso del tempo, al variare delle riflessioni e del sistema di valori, in quanto luogo della memoria fortemente simbolico, testimonianza pedagogica di sacrifici collettivi più che di eroismi individuali, emblema di miti e riti dell'età fascista ma anche santuario della nuova Italia post-bellica.

The research is intended to analyze the history of the monumental complex of Redipuglia – the most important memorial of the First World War in Italy and in Europe in terms of number of burials – and the historical-cultural context within which the story of its conception and construction unfolds, highlighting the multiple meanings that were attributed to it over time, as a highly symbolic site of memory, as a pedagogical testimony of collective sacrifices rather than individual heroisms, as an emblem of myths and rituals of the Fascist era, but also as a sanctuary of the new post-war Italy.

Keywords

Prima guerra mondiale, Monumento sepolcrale, paesaggio cimiteriale.
First World War, sepulchral monument, cemetery landscape.

Introduzione

Il complesso di Redipuglia assume un valore storico-culturale di primaria importanza per plurimi motivi: per il suo innegabile ruolo di caposaldo paesistico dell'intorno, per la sua configurazione autoriale che registra l'impegno di figure importanti dell'architettura e dell'arte, per i plurimi significati che la società italiana gli ha assegnato, variabili nel tempo in funzione del mutare del sistema di valori. In questo senso, ripercorrere la sua storia, non soltanto come narrazione della successione dei fatti (delle motivazioni della committenza, delle scelte artistiche e progettuali, delle fasi del cantiere, delle vicissitudini della costruzione) ma anche come ricerca del succedersi dei valori e dei significati, può dare maggiore consapevolezza alla persistenza di questo importante luogo.

Il complesso in questione nasce già come intenzionale monumento, ovvero come luogo in cui si condensa una memoria, ed in tale ambito assume sin dall'inizio una posizione gerarchica importante: infatti, dando asilo a oltre centomila corpi di caduti, si configura come il più importante memoriale della Prima guerra mondiale – ed emblema del suo portato di lutto per un verso e di gloria per l'altro – non soltanto in Italia ma anche in Europa. Per comprendere a fondo il significato di questo sacrario e la sua ineffabile configurazione, bisogna inquadrare questo pur eccezionale episodio nella lunga stagione della costruzione di architetture

commemorative alla Grande Guerra e di sepolcri per i caduti, nell'ambito di quella che è stata definita una vera e propria «campagna monumentale di massa». Questa stagione non è del tutto omogenea, e si articola in fasi molto differenti, alle quali fanno capo diversi gradi di riflessione sul senso di questi luoghi della memoria collettiva e sulla loro conformazione in termini fisici, artistici, architettonici o paesistici. Il presupposto comune sta nell'esito della complessa dialettica tra le ragioni di Stato, le esigenze della memoria pubblica, le tradizioni religiose e le istanze degli affetti familiari: prevale alla fine la soluzione sostenuta dai movimenti nazionalistici, per i quali le salme – piuttosto che riportate alla *pietas* familiare nei luoghi di origine – debbano essere inumate soprattutto vicino al fronte, perché i tumuli possano divenire testimonianza virtuosa ed eloquente di eroismo e sacrificio patriottico, nonché monito ed esempio per le generazioni future.

1. Le tre fasi della «campagna monumentale di massa»

Si apre così la stagione dei cimiteri di guerra e dei monumenti ai caduti, entro cui è possibile distinguere tre fasi. Una prima fase, che una recente mostra ha suggerito di intitolare «il rito della memoria», segue immediatamente il conflitto e giunge fino al principio degli anni Venti. È segnata da importanti concorsi che catalizzano l'attenzione della stampa, sia di quella generalista che di quella artistica e architettonica; nasce sull'onda emotiva, e spesso è segnata in termini iconologici e tematici da una *pietas* religiosa non disgiunta da sottolineature del valore della recente unità nazionale. Sintesi di interessi eterogenei e gestita da enti non coordinati tra loro, questa prima fase interessa principalmente i luoghi teatro della guerra ma non disdegna le tante città della Penisola. Talora si condensa in elementi architettonici e/o scultorei con funzioni puramente simboliche, altre volte invece è volta a strutture che possano contenere sepolture per i caduti. Non si scorge un vero e proprio programma complessivo, ed anzi si rileva una frammentazione in segni, simboli, tipi assolutamente eterogenei, variamente diffusi sul territorio, non sempre pienamente intelleggibili quando non intervenga una lapide o una iscrizione a chiarificarne il senso: non per caso nel 1921 Gabriele d'Annunzio parlava di «pietre ignee cadute dal cielo».

Una seconda fase, segnata da una nuova ondata monumentale e dalla costruzione di templi laici, va grosso modo dal 1923 al 1927. Mentre si continua a lavorare sulla sacralizzazione dei territori del conflitto, questo secondo periodo è segnato da plurimi tentativi di definire, nelle province d'Italia, e soprattutto in quelle settentrionali, un sistema territoriale gerarchizzato, con elementi e tipi di maggiore peso nei capoluoghi. Dal 1927, con l'avvenuto consolidamento del sistema fascista si inaugura una terza fase che giunge fino al 1939, alla vigilia cioè del secondo conflitto mondiale. Mussolini avoca al governo nazionale e ad una apposita commissione il compito di commemorare con strutture monumentali i caduti, facendo in modo che il culto eroico dei combattenti defunti si confonda con un certo tipo di sacralità laica del fascismo. Ne derivano «capolavori emotivi», dei quali appunto è caposaldo Redipuglia, in certa misura culmine di quel percorso ideale che nasce con gli ossari e termina con i sacrari.

La svolta che apre la terza fase, compiutamente fascista, si inaugura dunque con il 1927: è in quest'anno che il governo centrale nomina un Commissario straordinario per le onoranze in guerra, individuato nel generale Giovanni Faracovi. Si è consolidato l'intento di affrontare in maniera complessiva e sistematica il problema di dare sepoltura definitiva ai tantissimi caduti, già seppelliti in precari cimiteri di guerra sorti in forma provvisoria nei pressi dei luoghi di battaglia. Il programma peraltro riguarda tanto i siti italiani quanto quelli esteri. Il generale Faracovi prevede «grandi concentramenti di salme» da dislocare lungo la linea dell'Isonzo e del Piave, in modo che la realizzazione di sepolture adeguate coincida con strutture

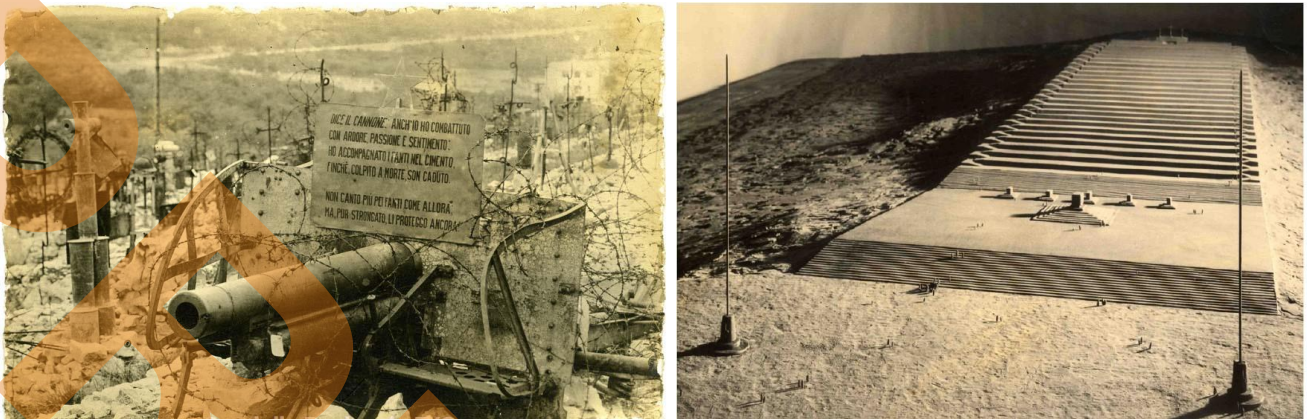
monumentali atte a sacralizzare i luoghi mitici della Guerra, ottenendo al tempo stesso di contenere i costi rispetto a interventi più capillari, tenuto conto che in massima parte gli interventi sono finanziati dal Ministero della Guerra.

In questa sede scaturisce anche una approfondita riflessione sui tipi edilizi/monumentali da adottare, suggellata dalla preferenza accordata agli ossari, per ragioni non soltanto economiche ma anche iconologiche e ideologiche. Pur trattandosi di grandi costruzioni di cospicue dimensioni, e quindi monumentali, la presenza di singoli loculi avrebbe garantito la individualità della sepoltura da garantire per il suo valore ideologico, mentre comunque non manca la previsione di sepolture collettive per i corpi non identificati, e di particolari tombe per i protagonisti di speciali atti di eroismo. Inoltre, adeguate architetture monumentali possono assicurare di realizzare/rappresentare la dimensione perpetua del ricordo. In qualche modo, si recuperava in chiave postbellica e fascista il portato illuminista dei monumenti e delle sepolture come luoghi educativi, dove la memoria di vite trascorse fungesse da esempio per i contemporanei, anche se, a differenza della passata stagione illuminista, qui andava a prevalere una dimensione generalmente collettiva piuttosto che individuale. Come già nella prima fase della 'monumentomania' post-bellica, come era avvenuto per il controverso concorso per il *Monumento al Fante* sul Monte san Michele o in altre circostanze (come nel caso dell'intorno del Monte Berico a Vicenza), ma con maggiore consapevolezza, la scala paesistica è ritenuta particolarmente adatta al tema, anche dove si tratti di rimodellare sostanzialmente l'orografia naturale, sia per assicurare il massimo respiro monumentale al complesso, sia per risignificare complessivamente i luoghi che erano stati teatro della guerra. Una particolare attenzione viene posta anche alla localizzazione di queste strutture non soltanto in chiave simbolica o estetica ma anche funzionale, privilegiando la vicinanza con stazioni ferroviarie o strade importanti per renderli agevolmente la meta di pellegrinaggi di massa.

Il piano Faracovi si concentra particolarmente sulla costruzione di strutture cimiteriali e celebrative sulle alture di battaglia, ma non esclude la realizzazione di «templi ossari». Spesso questi ultimi derivavano dalla riconversione e risignificazione in chiave di commemorazione post-bellica e di spazio non solo di culto ma anche di sepoltura di programmi edilizi chiesastici già avviati, di modo che l'abbinamento di «Dio» e «Patria» potesse corrispondere a una razionalizzazione delle risorse economiche, come accade in alcuni casi del Triveneto, e specificamente a Venezia, Padova, Bassano del Grappa, Udine.

In coerenza con le strategie simboliche, ma anche più in generale con le tendenze dell'architettura littoria, si persegue il fine di linee severe e solenni, senza troppo concedere a dettagli decorativi. A mano a mano che si realizza il programma della commissione Faracovi, si registra un distacco progressivo dai modelli ottocenteschi, riguardante non solo il linguaggio delle superfici – ovvero i contenuti iconografici e figurativi –, che diventano sempre più austere e poche nell'ornamentazioni allontanandosi da ogni forma di sentimentalismo, ma anche le scelte tipologiche. Nel corso degli anni Trenta, peraltro, cambia anche la terminologia: da «ossari» si passa a «sacrari». Ciò non avviene tanto sulla spinta del desiderio delle famiglie dei caduti, quanto piuttosto nella generale strategia del fascismo di creare una liturgia fascista, creando una sorta di sacralizzazione laica dei luoghi e degli spazi dove questa liturgia ha luogo, postulando peraltro una sorta di equipollenza tra i caduti della grande guerra e i martiri fascisti, a cui vengono diffusamente dedicati nella città spazi metafisici denominati appunto «sacrari».

FABIO MANGONE



1: Un esempio di monumento nel vecchio cimitero militare di Redipuglia; 2: Plastico di progetto dell'architetto Greppi.

Un momento di svolta, in questa terza fase consapevolmente fascista, lo si ha nel 1932-33, quando le scelte diventeranno progressivamente più coerenti. Nel 1932 Ugo Cei viene nominato commissario per la realizzazione del cimitero del Grappa, subentrando a un comitato nazionale. Per condurre a termine un programma che si era arenato, sia per inefficienze amministrative e carenza di risorse, sia per problemi tecnici, aggravati dalla morte del progettista Alessandro Limongelli nel febbraio 1932, il generale si avvale dell'architetto Giovanni Greppi e dello scultore Giannino Castiglioni. I due immaginano un paesaggio sacrale-percorso, con un impianto planimetrico a centri concentrici via via più alti, rendendo evidente una concezione del monumento non soltanto in funzione della fruizione estetica e paesistica ma creando itinerari sacrali per una liturgia commemorativa ad uso delle masse, o comunque di grandi gruppi di pellegrini. Sostenuti dal generale Cei, che nel 1933 assume la carica di Commissario straordinario per tutti i cimiteri di guerra, negli anni successivi l'architetto Greppi e lo scultore Castiglioni monopolizzeranno gli incarichi per i sacrari, spesso subentrando ad altri professionisti rimossi dall'incarico. All'affiatato binomio dei due ex allievi di Brera si legano opere celebrative realizzate a monte Grappa, Caporetto, Pian di Salesei, Colle Isarco, Passo Resia, San Candido, Timau, Bezzecca, Feltre, Pola e Zara. I due pur ricorrendo a schemi e impianti plano-volumetrici differenti di caso in caso per conferire la necessaria distinzione a ciascun sacrario, nelle opere di maggior impegno realizzano paesaggi artificiali concepiti in funzione dei pellegrinaggi e delle commemorazioni, incentrati su "percorsi eroici" dotati di ampi spazi aperti e percorribili destinati alle masse, e sottostanti ambienti ipogei chiusi destinati ai loculi.

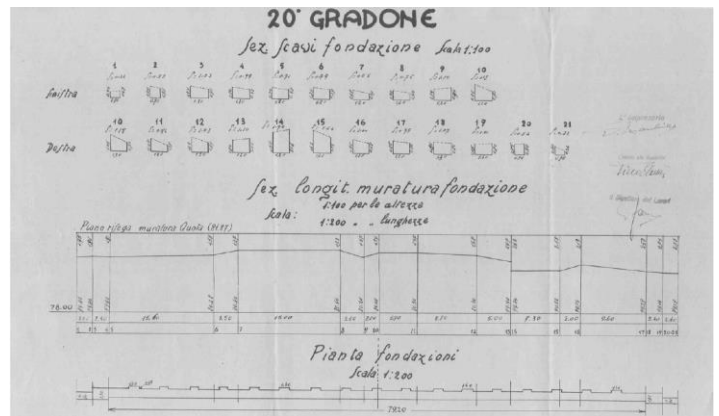
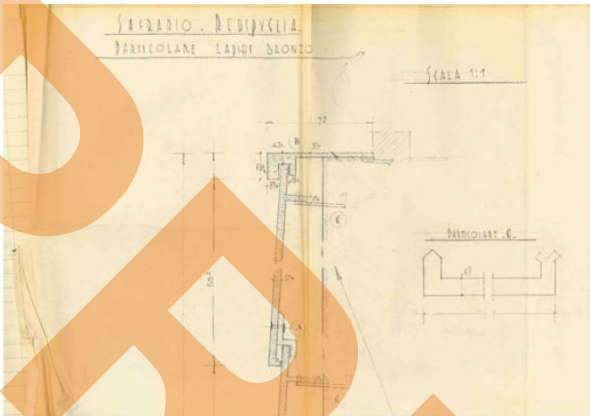
2. Il caso di Redipuglia

Allorché nella fase fascista e nel generale piano di sistemazione monumentale dei sacrari alpini, il caso di Redipuglia mostra una sua specificità, in funzione di un già esistente cimitero militare detto «degli Invitti», posto sul colle denominato «di Sant'Elia» perché vi sorgeva una chiesetta distrutta durante il conflitto. Il sito è detto «Redipuglia» come italianizzazione del toponimo sloveno *sredij polije*, ovvero letteralmente «terre di mezzo». In questo sito, a breve distanza dal vecchio confine, nei primi anni Venti si era ritenuto di concentrare le salme dei caduti sul Carso. Rimodellando con l'ausilio degli esplosivi il declivio naturale, venne definito un sistema a gironi concentrici, lungo ben 22 km. Nelle intenzioni, il sistema doveva al contempo richiamare la salita al Calvario e la struttura della Commedia dantesca, dando una

visione tutto sommato tragica e sacra dell'evento, perché idealmente rappresentava l'assurgere al cielo dei caduti in guerra. Il cimitero ospitava circa 30.000 fanti nei gironi, per lo più ignoti, e in alto quasi 500 ufficiali erano disposti alternativamente a disparati cimeli (armi, elmetti, una *marmitta*, strumenti bellici di vario tipo, effetti personali, etc.), ciascuno in relazione al soldato caduto (anche se ignoto), e tombe, tra loro collegate con filo spinato. L'insieme dei reperti appartenuti al caduto e delle specifiche e spesso malinconiche iscrizioni e «poetiche didascalie» – dove si alternavano frasi di Foscolo, Leopardi, Carducci e D'Annunzio – restituiva in chiave crepuscolare e sentimentale un insieme composito di individualità, di storie personali e di nostalgie affettive. Sull'insieme, in sommità, si ergeva la cappella votiva sormontata da una grande croce e da un faro tricolore. Il cimitero era stato consacrato il 24 maggio 1923 alla presenza del nuovo capo del governo, Benito Mussolini, e del Duca d'Aosta, che peraltro dispose di essere sepolto lì, come sarebbe effettivamente avvenuto alla sua morte nel 1931. Nonostante la sua importanza, negli anni Trenta inoltrati questa struttura appare del tutto inadeguata. Per un verso, conserva una certa aria di provvisorietà e di disordine, aggravata dal fatto che gran parte dei cimeli essendo metallici si sono irrimediabilmente arrugginiti. Per l'altro, non possiede affatto quei requisiti di monumentalità, in termini sia di solennità espressiva e di durabilità che il programma celebrativo fascista richiede. Infine, trasmette un tipo di messaggio che il regime fascista ritiene inadeguato, sia perché troppo pregno di individualismo piuttosto che di senso della massa e della collettività, sia perché improntato a un certo sentimentalismo. Un tale messaggio legato più alla dimensione degli affetti personali e familiari che non all'esaltazione eroica e al culto patriottico confligge con il proposito educativo assegnato dal regime a queste strutture.

In prima istanza si ritiene di trasformare questo cimitero non troppo definitivo in una più solenne struttura celebrativa monumentale: all'uopo tra il 1930 e il 1932 vengono esaminate ben quattro soluzioni – tutte scartate –, di cui una di Alessandro Limongelli, che immagina uno schema planimetrico circolare, e le restanti tre di Gino Peressutti. Viene invece approvato un progetto di Ghino Venturi e Pietro Del Fabbro, che confermano lo schema a gironi rendendolo però massivo e duraturo, delineando una struttura con murature grezze e bugnati in pietra carsica. Le strutture in elevazione sono relativamente contenute al fine di sottolineare la natura del luogo, mentre si conferma la presenza di cannoni, cimeli e iscrizioni.

Il generale Cei, subentrato nella carica di Commissario nel 1935, mostra insoddisfazione per questo progetto non risolutivo nell'esprimere il messaggio desiderato, e troppo condizionato dalla vecchia struttura. Dopo averli interpellato come consulenti, il generale di fatto investe Greppi e Castiglioni dell'incarico di progettazione, esautorando Del Fabbro e Venturi. Il tecnico e l'artista definitivamente incaricati giungono per gradi alla soluzione definitiva, allontanandosi gradualmente dalle precedenti soluzioni e dalla consolidata struttura a gradoni concentrici. A valle di un sopralluogo condotto dal generale con i suoi incaricati, risolutivo sarà un incontro con il Duce al quale saranno prospettate tre soluzioni: rinunciare ad intervenire mantenendo il vecchio cimitero degli Invitti, demolirlo e creare sul medesimo sito una nuova struttura monumentale, creare altrove un nuovo sacrario che accolga anche le 30mila salme del sito degli Invitti. Mussolini opta per quest'ultima soluzione, ritenendo del tutto inadeguato il vecchio cimitero, che gli appare «un deposito di ferri vecchi». Una nuova collocazione può meglio esprimere i valori eroici, meglio assecondare la liturgia sacrale degli assembramenti, meglio esprimere l'esaltazione dell'eroismo.



3: Un esempio di dettaglio tecnico: le lapidi di bronzo; 4: Un esempio di dettaglio costruttivo: le fondazioni del 20° gradone.

La scelta della localizzazione migliore conduce a individuare un'altura posta pressoché di fronte al complesso degli Invitti, alle pendici del monte Sei Busi, che era stato un sito aspramente conteso durante il conflitto perché permetteva di controllare un importante accesso all'altipiano carsico. Nelle more delle pratiche per acquisire i terreni non mancano tentennamenti nel capo del governo, istigati da influenti personaggi ostili alla politica di Cei, ma alla fine il programma viene mantenuto.

La struttura a cui, dopo varie ipotesi preliminari, pervengono alla fine Greppi e Castiglioni a valle di un bozzetto preliminare sottoposto all'approvazione del duce nel dicembre 1935 è innanzitutto un grande segno a scala paesistica, solenne e monumentale, consapevole dei valori espressivi della Metafisica, che allude a un ideale percorso, definito eroico, di elevazione soprattutto spirituale, ma al tempo stesso è funzionale a scenografici assembramenti di masse in occasione di pellegrinaggi collettivi o di speciali manifestazioni. Riprendendo un concetto del pur controverso progetto di Eugenio Baroni per il monumento al Fante, il Sacrario idealmente si configura come una grandiosa scalea rivestita in pietra chiara del Carso protesa verso il cielo e composta di 22 gradoni che contengono le salme, resi accessibili da un interessante sistema di gradinate laterali che, mentre creano prospetticamente e plasticamente un ritmo ascensionale interessante, e mentre assicurano un degno raccordo con i settori non costruiti dell'altura (comunque rimodellata con ampi movimenti di terra), rendono tutt'altro che banale e anzi piuttosto dinamico il percorso in salita costringendo a continui cambi di direzione. Secondo l'ideologia dominante il segno dell'ordine è impresso al sito. Per quanto attiene alle sepolture, i nomi dei caduti sono fusi a rilievo in bronzo, unico omaggio all'individualità in una struttura dove deve prevalere il senso della coralità e dei grandi numeri. Il programma prevede di esaltare una complessiva generalità della morte, quale riflesso della massificazione della guerra. In un sottile e ambiguo gioco di contrapposizioni e di sovrapposizioni tra valori spirituali e sacrali alternativamente laici e religiosi, fascisti e cattolici, al centro del 22esimo gradone si situa il tempio, a impianto rettangolare con deambulatorio, e con tre navate scandite da pilastri. Esso è sormontato da tre croci non per caso realizzate in acciaio inossidabile, non solo per contrapporre la lucentezza di questo metallo alla ruggine del vecchio cimitero, ma perché anche i materiali usati partecipino a quel senso di atemporalità e di sfida al tempo che il sacrario persegue. La dimensione delle croci è rapportata alla cappella e non all'intero sacrario. Di fatto, il senso di sacralità riveste l'intera scala paesistica e l'intero complesso, non la sola cappella. In questo luogo, i caduti sul Carso vengono equiparati ai martiri del fascismo, in un percorso

ascensionale che esemplifica una nuova religione laica non priva di analogie con le simbologie e i rituali del cristianesimo, come propone una guida pubblicata nel 1939: «Così come dalla greppia alla croce si raccolse nella preghiera la religione di un mito coronato di spine sulla cresta, il più bello, il più puro, il più mistico senso della Grande Guerra Vittoriosa ha ora fabbricato il proprio Sacrario a Redipuglia: e su ogni gradino, per ogni nome noto e ignoto si piegheranno le fronti e le ginocchia dei figli nostri mormorando una preghiera senza parola [...]. Gli uomini vogliono combattere anche contro l'imperversare degli elementi e dei secoli. Il richiamo architettonico è quello dell'adunata. Lo spirito che vi aleggia è quello di una religione dedicata al valore che non può e non deve scomparire».

Il sagrato è inteso anche come terrazza panoramica sui luoghi resi mitici dal conflitto. Il progettista mostra una certa sapienza nell'uso della prospettiva per accrescere gli effetti prospettici: la gradinata si assottiglia a mano a mano verso l'alto, seguendo l'andamento delle linee di fuga.

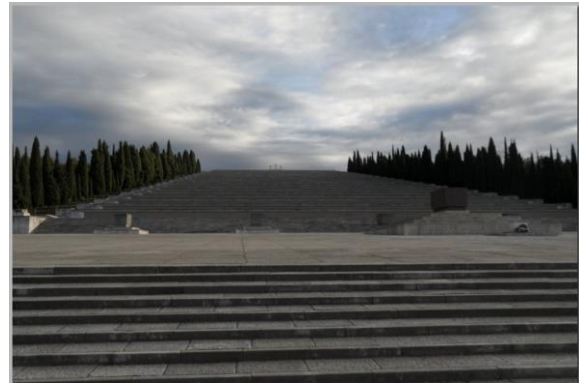
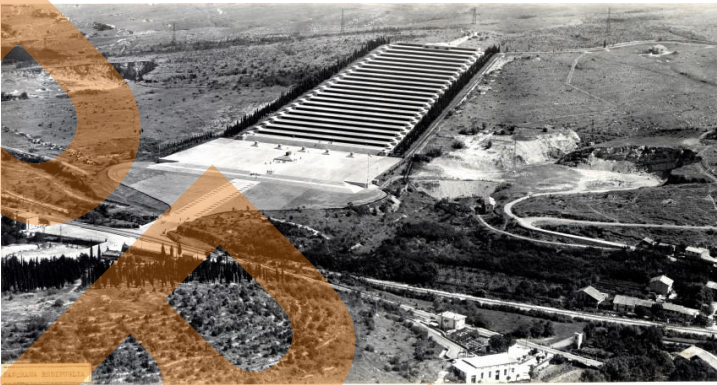
Un elemento di grande suggestione sta nella iterazione in tutto il movimento della parola «presente» in rilievo, evidente omaggio al rito fascista dell'appello, che mentre sottolinea un legame di valori tra vivi e morti riecheggia la soluzione proposta da Aldalberto Libera e Antonio Valente nelle pareti circolari del sacrario fascista nella mostra del decennale del 1932.

Degna di nota, nell'iter progettuale, risulta la straordinaria cura a prefigurare ogni dettaglio, ornamentale o costruttivo, come mostrano ancora i notevoli disegni esecutivi superstiti, presenti in gran numero nell'Archivio del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti di Roma: ben oltre la prassi generale dell'epoca, e probabilmente per conferire alla costruzione quella perfezione costruttiva e quella durabilità monumentale connessa al tema, potendo per un verso contare sulla bella *facies* e sulla durabilità della pietra carsica, ma per l'altro dovendo attenersi alle limitanti politiche autarchiche nell'impiego del ferro nella progettazione delle strutture in cemento armato, i progettisti definiscono su carta ogni particolare, anche minuto, e ogni soluzione costruttiva, lasciando poco spazio all'incertezza e alle scelte di cantiere, sul quale probabilmente non possono assicurare una presenza continuativa. In tal senso, la precisazione preventiva su carta di ogni dettaglio in un abbondante numero di disegni configura un caso non comune e degno di nota nell'ambito della progettazione in quegli anni. I lavori vengono eseguiti dalla ditta Marchioro di Vicenza, tradizionalmente vicina alle forze armate per aver eseguito trincee e strutture difensive durante il conflitto, nonché caserme e strutture militari negli anni successivi.

Lo spostamento delle salme implica necessariamente la dismissione del vecchio cimitero degli Invitti. Assecondando la consolidata prassi degli «alberi del ricordo», elementi naturali chiamati a funzioni monumentali e celebrative, il colle di Sant'Elia viene poi destinato a Parco della Rimembranza abbondantemente piantumato. Le cronache dell'epoca pur tributando un certo rispetto allo scomparso cimitero sottolineano come fosse inadatto di per sé a sopravvivere: «Era un'eroica sterpaglia di ferro che si arrugginiva. Su ogni tumulo c'era un bossolo, una gavetta, un elmo forato: raccoglievano essi, lungo le disordinate pendici, la confusa rissa degli assalti e delle canzoni, delle beffe e dei rantoli, del travolgente e tenace valore italico. E in tal modo la guerra su quell'altare eroico s'era fermata, con l'ultimo colpo di cannone, fotografando la Vittoria. Ma era tuttavia una cronaca: non era ancora diventata storia e leggenda. Ora questa è storia inalterabile e monumento legendario. La pioggia balena e non corrode: il tempo non morde, non trasforma e non consuma».

Tornando al sacrario, proprio la programmatica volontà di ottenere una struttura in grado di sfidare i tempi comporta una notevole attenzione alla fase esecutiva.

FABIO MANGONE



5: Il complesso dopo l'ultimazione; 6: Veduta attuale.

La estrema cura si traduce innanzitutto in una definizione dei particolari, costruttivi e decorativi, più attenta e analitica rispetto alla prassi coeva, testimoniata dalla gran massa di disegni esecutivi ancora esistenti e conservati negli archivi. La costruzione, affidata a maestranze molto qualificate, solo in parte risente delle ristrettezze dei cantieri dell'autarchia, e si rileva una notevole cura anche nella scelta e nella composizione dei materiali. Come è stato rilevato, «l'uso dei materiali è sapiente e conferma questo doppio registro classico/moderno. Il passaggio dal calcestruzzo, gettato in opera, e la pietra ottenuta in gran parte dalle cave aperte a ridosso dell'area del Sacrario, è temperato dai modi di lavorazione di entrambe. Intervenendo nella composizione dell'impasto, realizzato introducendovi frammenti di quella stessa pietra. Proponendo, d'altro lato, una lavorazione a trama grossa di quella pietra. Colore e vibrazione superficiale di entrambe garantiscono, così, la continuità ricercata che contribuisce in modo sostanziale all'armonia dell'insieme percepibile in ogni elemento, in ogni particolare».

Conclusioni

Ancorché solennemente inaugurato da Mussolini nel settembre 1938, come un consapevole riflesso delle strategie comunicative della religione del fascismo, il sacrario non assume un ruolo particolarmente importante nelle geografie del fascismo: nonostante il *pathos* della inaugurazione il Duce non vi si reca mai più. Redipuglia, paradossalmente, vive i suoi anni più gloriosi e di maggiore centralità politica nei primi decenni della Repubblica. Già nel 1946, l'incerto destino della regione a cui il sacrario appartiene, la necessità di elaborare il lutto dell'ultima e non vittoriosa guerra sono alla base di un percorso di valorizzazione di questo sito. Come è stato notato, «il memoriale poteva divenire un autentico santuario della patria perché, nonostante fosse stato realizzato negli anni della dittatura, la sua marginalità nel quadro della religione politica dello stato totalitario consentiva di ricostruirvi una nuova identità nazionale». La valorizzazione del sacrario si lega dapprima tra l'altro questione della non lontana Trieste, irrisolta fino al 1954. Dalla festa delle forze armate del 4 novembre 1950, segnata da una straordinaria partecipazione stimata in 20-30mila presenze, Redipuglia entra a pieno titolo nel rituale civile della nuova Italia, come luogo centrale e ricco di implicazioni politiche. In questo stesso anno, peraltro, la Santa Sede nell'ambito del giubileo accorda anche a Redipuglia l'indulgenza, attribuendo a questo luogo un crisma di venerabilità che lo avvicinava a San Pietro e alle grandi basiliche, e che in certa misura tendeva a ricondurre l'accezione di sacrario a una dimensione cattolica piuttosto che laica, in una linea in certa misura sostenuta dal partito dominante, la Democrazia Cristiana. Anche dopo il *memorandum* di Londra e la soluzione della questione triestina, fino alla metà degli anni Sessanta Redipuglia restò un importante fulcro dei

rituali dello stato democratico, e il centro delle celebrazioni della festa delle forze armate. Mentre Redipuglia resta sostanzialmente immobile nella sua configurazione fisica, il vicino colle di Sant'Elia, divenuto da decenni Parco della Rimembranza, nel 1964 viene risignificato con l'apposizione, sulla sua sommità, di una colonna romana proveniente da Aquileia, a celebrare il sacrificio di tutti i caduti di tutte le guerre. Dalla fine degli anni Sessanta, nonostante l'inevitabile affievolimento della memoria della Grande Guerra, mantenne un certo ruolo di catalizzatore dell'identità nazionale, segnato da cospicue presenze (anche 50.000 negli anni Settanta) in occasione delle cerimonie del 4 novembre. A mano a mano che si procede verso la fine del secolo, tuttavia, il luogo e la ricorrenza a cui è legato in certa misura persero presa, fino a che le celebrazioni del centenario della Prima guerra mondiale posero una nuova attenzione a monumenti e sacrari non solo in chiave storica e simbolica, ma anche fisica, promuovendo una serie di iniziative volte alla conservazione delle strutture e alla valorizzazione dei siti. Il progetto di restauro di Redipuglia elaborato in tale occasione individua prevalenti strategie di conservazioni non disgiunte da alcuni opinabili interventi di riconfigurazione dell'immagine, ottenuti per esempio spostando i cannoni. Resta da chiedersi se, nel caso di Redipuglia, nato per essere un monumento definito e immobile, e resosi in grado di svolgere adeguatamente la sua funzione segnica e simbolica anche in contesti storico-politici così differenti, questi interventi di modifica, non giustificati da esigenze funzionali, siano davvero necessari.

Bibliografia

- ALOI, R. (1941). *Architettura funeraria moderna*, Milano, Hoepli.
- ALOI, R. (1959). *Arte funeraria d'oggi*, Milano, Hoepli.
- ANTONELLI, Q. (2018). *Cento anni di grande guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Roma, Donzelli.
- DATO, G. (2014). *Redipuglia. Il Sacrario e la memoria della Grande Guerra, 1938-1993*, Trieste, Istituto regionale per la Storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia.
- DINI, D. (1939). *La via Crucis. Sculture di Giannino Castiglioni. Sacrario di Redipuglia*, Milano, Rizzoli.
- FABI, L. (1993). *Redipuglia: il sacrario, la guerra la comunità*, Montefalcone, Edizioni della Laguna.
- IORE, A.M. (2003). *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della grande guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, in «Annali di Architettura», n. 15.
- Giovanni Greppi (1932), prefazione di R. Calzini, Geneve, Les Archives Internationales.
- ISNENGGI, M. (1977). *Alle origini del 18 aprile: Miti, riti, mass media*, in «Rivista di storia contemporanea», n. 2, aprile.
- ISNENGGI, M. (1996). *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza.
- ISNENGGI, M. (2002). *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino.
- La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini* (1986), a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino.
- La memoria perduta. Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio* (2002), a cura di V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice, Roma, Editori riuniti.
- L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città, 1750-1939* (2007), a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira.
- LEED, E. J. (1979). *No man's land; combat and identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Leggi, decreti e Disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze ai Caduti in Guerra* (1962), a cura del Ministero della Difesa, Roma.
- Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale* (2015), a cura di P. Nicoloso, Udine, Gaspari.
- MANGONE, F. (1995). *La morte e l'eroe: archi scultura monumentale in Italia, 1890-1922*, in «Nuova Città», n. 9, settembre-dicembre.
- Natura aere perennius. Parchi e giardini della Rimembranza e luoghi della memoria* (2022), a cura di V. Cazzato, Ravenna, Danilo Montanari.
- Per non dimenticare: Sacri del Novecento* (2019), a cura di M. G. D'Amelio, Roma, Palombi Editori.
- Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra* (2014), a cura di M. Carraro e M. Savorra, fascicolo monografico di Ateneo Veneto, CCII, terza serie, 14/I.
- Un tema del moderno: i sacrari della Grande Guerra* (1996), numero monografico di «Parametro», XVIII, n. 213.
- TODERO, F. (2002). *Le metamorfosi della memoria, La Grande Guerra tra modernità e tradizione*, Udine, Del Bianco.

PREPRINT

*Storia, materia e tecniche costruttive per la conservazione dei sacrari militari della Grande Guerra: il Sacrario del Montello a Nervesa della Battaglia**

History, materials and construction techniques for the conservation of Great War military memorials: the Montello memorial in Nervesa della Battaglia

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI

Università di Ferrara

Abstract

La realizzazione dei sacrari militari della Grande Guerra si esplicita attraverso tecniche costruttive prevalentemente tradizionali e un ricorso generoso ai materiali lapidei, pur sempre ricercando la massima economicità. La volontà di perseguire una monumentalità perpetua si è presto confrontata con le carenze materiche e le criticità costruttive, che hanno reso necessari continui interventi correttivi e, oggi, l'urgenza di prevedere e provvedere a interventi di restauro complessivi.

The construction of the Great War's military memorials is defined through traditional building techniques and a plentiful choice to stone materials while always aiming for maximum economy. The desire to pursue a perpetual monumentality soon faced material shortages and constructional criticalities, which made continuous corrective interventions necessary, and nowadays, it is urgent to plan and provide comprehensive restoration work.

Keywords

Sacrari della Prima Guerra Mondiale, Sacrario del Montello, restauro.

WWI memorials, Memorial of Montello, restoration.

Introduzione

I grandi sacrari militari, simbolo più tangibile delle celebrazioni riservate ai soldati caduti durante la Prima Guerra Mondiale, sono imponenti riferimenti architettonici, ma anche territoriali, dislocati lungo le tre principali dorsali del conflitto: la linea del Piave, la linea dell'Isonzo e la linea Montana.

* Il presente contributo trae origine da un protocollo di intesa pluriennale sottoscritto tra il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti e il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, sotto la responsabilità scientifica del Prof. Marco Mulazzani. Da questo accordo sono derivate quattro tesi di laurea, due delle quali recentemente discusse e due attualmente in corso di svolgimento, che hanno interessato i sacrari di Caporetto [De Giuli, Lillo 2021], Oslavia [Cozzitorto 2022], Pocol di Cortina d'Ampezzo e Montello. Un ulteriore accordo di ricerca, tra il Commissariato Generale e CFR/Dipartimento di Architettura, ha consentito di approfondire le problematiche conservative e strutturali del Montello e del Tempio Ossario di Bassano (*"Memento acres milites": progetto di ricerca per la conservazione e valorizzazione dei sacrari militari. Metodologie, analisi e strategie per il restauro degli apparati architettonici e per la conoscenza delle strutture del Sacrario Militare di Montello e del Tempio Ossario di Bassano del Grappa*); responsabile scientifico: Marco Mulazzani; gruppo di ricerca: Vincenzo Mallardo, Enrico Milani, Luca Rocchi, Manlio Montuori, Gian Carlo Grillini, Massimo Garutti. Un sentito ringraziamento va al colonnello Gianpaolo Franchi, Direttore della Direzione Lavori e Demanio presso il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti che ha sostenuto la ricerca.

Il contributo affronterà le vicende costruttive del Sacrario del Montello, correlandole al più complesso processo decisionale che portò alla progettazione e alla realizzazione dei sacrari e degli ossari. Le considerazioni e le osservazioni, sia di carattere materico che costruttivo, saranno propedeutiche all'individuazione di un corretto approccio manutentivo e conservativo, e all'individuazione di possibili scenari futuri di intervento.

1. I sacrari della Grande Guerra

Sebbene il culto dei caduti della Grande Guerra abbia origine fin dall'immediata conclusione del conflitto, è durante il periodo di ascesa del regime fascista che si assiste ad una progressiva enfaticizzazione delle celebrazioni, poiché l'iniziale tono di cordoglio muta in enfasi eroica. L'imponenza di questi luoghi, oltre alla glorificazione dei caduti assurti ad eroi, servì come segno e simbolo di legittimazione politica del regime stesso.

È soprattutto a partire dal 1927, con la nomina del Generale Giovanni Faracovi a Commissario Generale per le Onoranze ai Caduti di Guerra, che prende avvio un periodo caratterizzato dalla progettazione, o parziale riadattamento, di ventitré edifici con un vistoso carattere monumentale, che rappresentarono una prima soluzione definitiva al riordino delle spoglie dei caduti disseminate nei numerosi cimiteri di guerra [Zagnoni 2004, 171-172].

Non è più la lapide o il gruppo scultoreo a richiamare e testimoniare la memoria del caduto, ma grandi architetture progettate con carattere celebrativo, suddivisibili in quattro principali categorie: cimiteri militari, ossari militari in cimiteri civili, templi ossari e sacrari militari.

In particolare per questi ultimi si scelse di intervenire ad una scala ampia e monumentale, cosicché il paesaggio dei luoghi scelti divenne scenografia del teatro di guerra. Infatti, gli ossari realizzati nel periodo del commissariato Faracovi sono collocati prevalentemente in una posizione dominante, così da renderli facilmente visibili da lontano, anche grazie alla conformazione a torre svettante su un corpo basamentale; allo stesso tempo, possono essere punti panoramici da cui poter osservare gli scenari della guerra che li circondano.

I sacrari militari si integrano perfettamente nel programma di propaganda nazionalistica condotto dal regime fascista: queste opere divengono strumento di divulgazione enfaticizzando il valore del sacrificio e della vittoria. L'azione di enfasi eroica promossa dal primo Commissario Generale fu rivolta ai principî della monumentalità e perpetuità degli edifici-sacrari: ciò che ne consegue sono edifici caratterizzati da linee architettoniche imponenti, ma al contempo austere, dall'aspetto vigoroso e apparentemente duraturo nel tempo.

2. Il grande ossario sul colle del Montello

In questo contesto, il Sacrario di Nervesa della Battaglia, Treviso, costituisce una realizzazione esemplare ed esemplificativa delle prescrizioni e dei principî del "Piano Faracovi".

Il toponimo Nervesa della Battaglia rievoca immediatamente paesaggi e territori segnati dalla guerra, la Prima Guerra Mondiale nel caso specifico, soprattutto se ci si sofferma sull'appellativo "della Battaglia", aggiunto nel 1923 dal regime fascista a commemorazione e ricordo della cosiddetta Battaglia del Solstizio (giugno 1918).

Se il territorio di Nervesa è ricco di segni della memoria [Bregantin 2017], fulcro ne è certamente il Sacrario Militare del Montello, massiccio "cubo" litico che si innalza, con aspetto quasi monolitico, per trentadue metri sul Colesel de Zorzi, ultima propaggine orientale del Colle del Montello, e che traguarda verso il fiume Piave e l'abitato, ricostruito, di Nervesa stessa.

Insieme al Sacrario di Fagarè costituiscono gli edifici da erigersi sulla cosiddetta linea del Piave, nei quali far convergere i cimiteri militari che ospitavano le salme dei soldati caduti nelle battaglie combattute in quest'area tra il novembre 1917 e il novembre 1918. A Montello



1: Prospetto principale del Sacrario del Montello, con il suo aspetto di massiccio fortilizio turrato. La scalinata principale consente di raggiungere il portale di accesso; le due ulteriori scalinate laterali conducono invece al primo terrazzamento esterno.

vengono riuniti 120 cimiteri di guerra disseminati lungo il medio Piave, mentre a Fagarè un'ottantina di quelli collocati nel basso corso del fiume [Sacrari 1972].

Progettato a partire dal 1931, come testimoniano alcuni elaborati progettuali datati al 31 luglio di quello stesso anno², il Sacrario venne completato nel corso del 1935, ma inaugurato ufficialmente solo il 22 giugno del 1938, data simbolica per celebrare il ventennale degli eventi bellici, alla presenza del quadrumviro Emilio De Bono, come testimonia anche il *Giornale Luce* di quello stesso giorno³.

A Montello non toccò dunque "l'onore" di un'inaugurazione alla presenza del Duce, così come avvenne, in rapida successione nel settembre di quello stesso anno, per i sacrari di Redipuglia, Oslavia e Caporetto⁴.

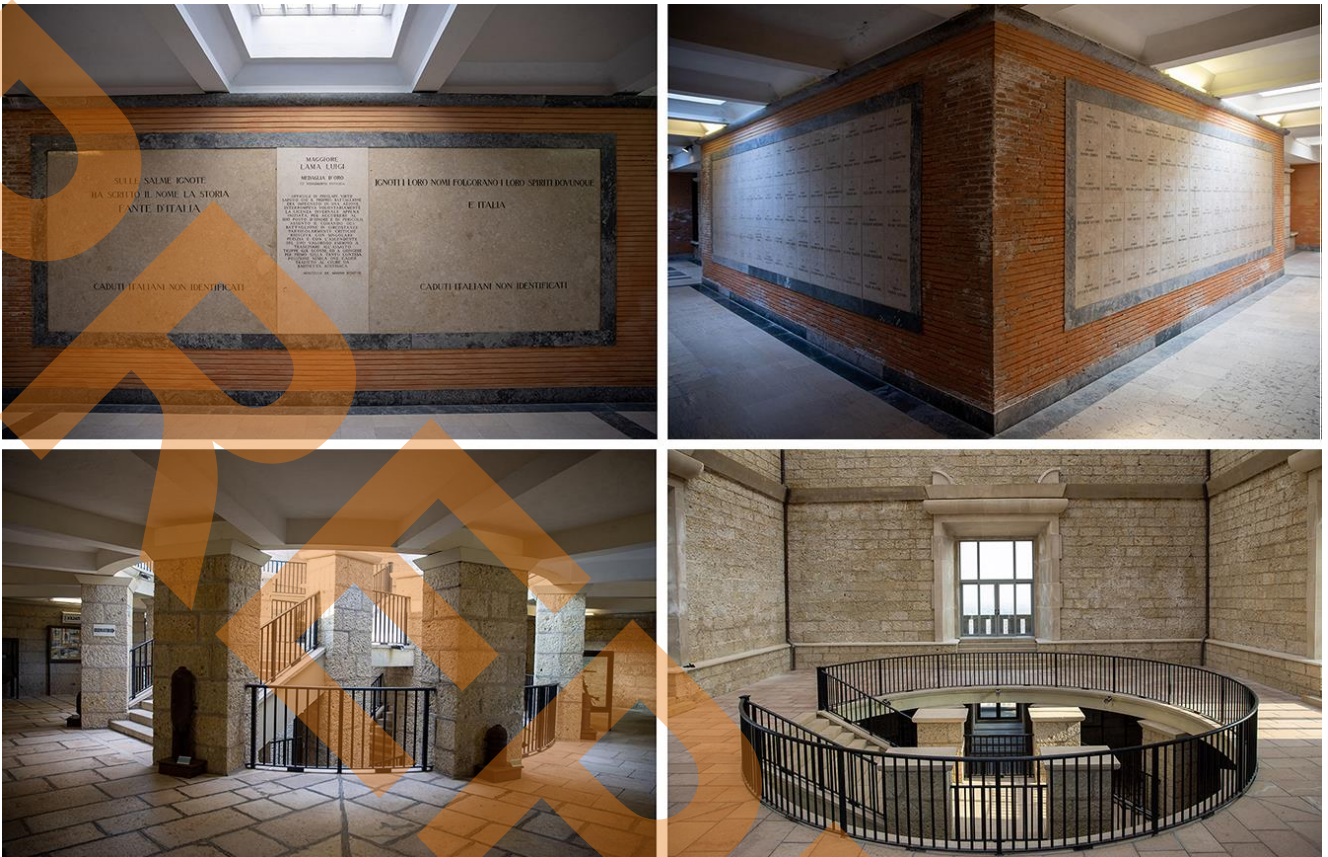
Il Sacrario, come già precedentemente descritto, si colloca in posizione sopraelevata e lo stesso edificio si sviluppa verticalmente secondo una successione di piani sovrapposti di

² Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Elaborati progettuali, 31 luglio 1931.

³ Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*, *Giornale Luce* B1327 del 22/06/1938.

⁴ Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*, *Il Duce a Trieste*, II^a giornata, 19/09/1938 (D041402) e *Il Duce nel Veneto*, III^a giornata, 20/09/1938 (D041403).

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI



2: Dei quattro livelli interni solo i due inferiori sono dedicati all'ossario, suddiviso in corridoi perimetrali illuminati dall'alto. Il terzo livello consente di accedere ad una terrazza recintata e infine l'ultimo livello si apre sul paesaggio con quattro aperture, una per ciascun lato della torre.

dimensione via via minore: un massiccio basamento pressoché privo di aperture, a sua volta suddiviso in due livelli, e una torre rastremata caratterizzata da una particolarissima conformazione concava della porzione muraria sommitale. Il percorso del visitatore si configura, dunque, come una progressiva e rapida ascensione. Similmente a quanto avviene ad Oslavia, ma non solo, si coniugano una prima ascesa orografica e una doppia ascesa architettonica: dalla piana del Piave alla sommità dell'elevato collinare; dal grande piazzale per le adunate, tramite la scalea esterna, fino alla prima terrazza di accesso all'edificio; e ancora tre serie di scale interne che conducono all'ultimo livello accessibile, base della canna rastremata della torre quadrata. Si ha accesso, così, ai quattro livelli interni, dei quali solo i primi due sono specificamente destinati ad ossario.

Una variante progettuale prevedeva l'ascesa fino alla sommità della torre, dove era previsto un belvedere perimetrale, attraverso quattro scale elicoidali da realizzarsi all'interno della muratura del corpo turrato⁵. Le scale si sarebbero dovute sviluppare, con le dovute proporzioni, in modo analogo a quanto si può osservare nei collegamenti verticali presenti nel Sacrario di Pocol. È presumibile che questa proposta sia stata scartata per la difficoltà costruttiva e per il costo di realizzazione di una sezione muraria della torre estremamente sovradimensionata per ospitare le scale. Nei primi due livelli, attorno al corpo scale centrale, si sviluppano dei corridoi

⁵ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Tavola n° 5bis – Pianta piano elevato Variante con scala; Tavola n° 6bis – Pianta torre Variante con scala; Tavola n° 10bis – Sezione CD Variante con scala.



3: Dettagli delle tavole “Pianta torre” e “Pianta torre – Variante con scala”. La prima versione corrisponde a quanto effettivamente realizzato, mentre la seconda prevedeva, ai quattro angoli, le scale elicoidali inserite nella compagine muraria. (ACGOCG, Roma).

concentrici, illuminati unicamente dall'alto attraverso lucernai di vetrocemento e alle cui pareti sono disposti i loculi dell'ossario. Il terzo livello, privo di corridoio anulare, è invece caratterizzato da uno spazio aperto terrazzato, ma protetto e racchiuso da un alto muro di cinta, prosecuzione del paramento murario della porzione basamentale, che impedisce di trapiantare il paesaggio circostante. L'ultimo livello si apre infine verso l'esterno, con quattro balconi, uno per ciascun fronte, che consentono di osservare il territorio circostante verso tutti i punti cardinali.

3. Vicende e tecniche costruttive

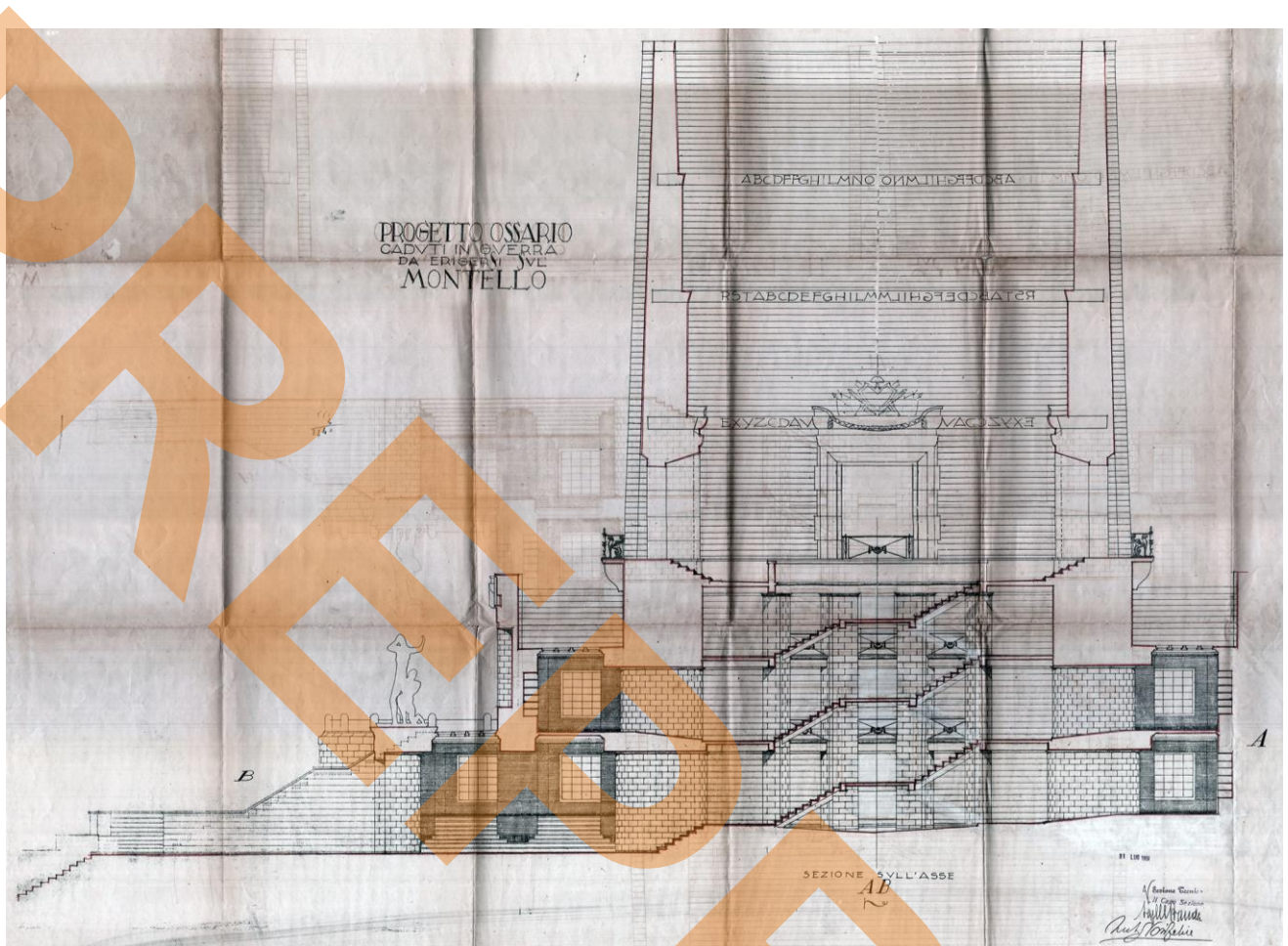
Il commissario Faracovi, senza ricorrere ad alcun concorso [Quattrocchi 2010, 22-23], affida direttamente la progettazione del Sacriario all'architetto romano Felice Nori, professionista pienamente inserito nel contesto del Sindacato fascista Architetti.

Nori è infatti iscritto all'ordine della Provincia di Roma dal 24 marzo 1928 (matricola n. 122) e successivamente, a partire dal 1938, entrerà anche a far parte della Giunta per la tenuta dell'Albo degli Architetti e del Direttorio del Sindacato Interprovinciale Fascista Architetti⁶. L'attribuzione è dunque certa, così come confermato anche dalle annotazioni autografe e timbrate rinvenibili sugli elaborati progettuali originali⁷, che ci testimoniano anche la collaborazione del Maggiore Mario Brindesi nel ruolo di Capo della Sezione Tecnica. Si tratta di una ricca documentazione, tra cui alcune tavole di dimensioni assai considerevoli (oltre 2 metri), di particolare qualità grafica e qualità rappresentativa: elaborati progettuali che interessano sia gli aspetti architettonici e costruttivi, che quelli strutturali, oltre ad una ricca

⁶ Roma, Archivio Storico dell'Ordine degli Architetti di Roma, *Registri relativi all'Organismo Direttivo e Elenco degli iscritti*. (www.architettiroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine)

⁷ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Elaborati progettuali, 31 luglio 1931.

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI



4: Sezione longitudinale A-B. Si comprende la disposizione anulare dell'ossario e la scala a tre rampe sovrapposte che conduce al livello sommitale. In basso a destra le firme di Felice Nori, del Maggiore Brindesi oltre al timbro arrecante la data. (ACGOCG, Roma).

serie di dettagli (loculi, elementi decorativi, particolari costruttivi). Si cita a titolo di esempio, la tavola che riporta sei differenti varianti, rappresentate in scala 1:20, per il portone monumentale di accesso, tra le quali si trova, indicata come Tipo E, quella effettivamente realizzata ed oggi ancora in opera a Montello. La soluzione prescelta è poi ulteriormente dettagliata con una tavola di dettaglio con sezioni costruttive fino alla scala reale⁸.

Dalle tavole strutturali si ha invece conferma di una costruzione mista, con struttura intelaiata in cemento armato associata ad apparecchiature murarie in grandi conci di pietra locale. Pertanto la monumentalità, associata ad un ridotto ricorso all'apparato decorativo, si esplicita attraverso tecniche costruttive prevalentemente tradizionali e un utilizzo generoso di materiali lapidei: pietre locali per gli elementi costruttivi e gli estesi paramenti, a cui si associano pietre e marmi non autoctoni impiegati nelle lastre degli ossari e nei rivestimenti. Si tratta di una pratica costruttiva chiaramente giustificabile dalla facilità di approvvigionamento dei materiali e quindi di economia della costruzione, pienamente attuata per il Montello, ma che si riscontra analoga in molti altri sacrari. Il copioso utilizzo di pietre naturali è una consuetudine costruttiva estremamente diffusa durante il ventennio fascista, anzi sollecitata dallo stesso regime in tutti

⁸ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Tavola Tipi per chiusura dell'ingresso e Tavola Tipo di chiusura in ferro dell'ingresso.

gli interventi edilizi di carattere pubblico. In un contesto di effettiva, o per lo più propagandata, autarchia costruttiva, assunse un ruolo predominante l'impiego di marmi e pietre, poiché le politiche protezionistiche puntarono a una forte rivalutazione del settore estrattivo e al rilancio della richiesta interna di materiali lapidei. L'industria dei marmi attraversava infatti un periodo di grave difficoltà per una organizzazione del settore scarsamente industrializzata e un'inefficiente struttura corporativa [Rocchi 2010, 29-30].

Il paramento murario esterno, quello interno del terzo e quarto livello e della torre, è quasi esclusivamente realizzato con grandi blocchi sbazzati di cosiddetto Conglomerato del Montello, un materiale lapideo di estrazione locale con una tipica colorazione rossastra. Si tratta di una pietra conglomeratica (Conglomerato poligenico delle Alpi Meridionali) formata da ghiaia e ciottoli di dimensione varia ed eterogenea, prevalentemente clasti ben arrotondati di origine calcareo-dolomitica, uniti da una cementazione di solito molto buona [Grillini 2022, 23-24]. Tuttavia la qualità del lapideo non è sempre omogenea e di ottima qualità, poiché le differenti bancate di estrazione possono presentare caratteristiche e composizioni estremamente differenziate.

Le singole lapidi degli ossari sono realizzate in pietra di Chiampo, noto anche come "Marmo di Chiampo", una roccia sedimentaria calcarea organogena con una struttura estremamente compatta e una colorazione variabile tra l'avorio e il giallo paglierino [Grillini 2022, 21-22]. Le lastre delle lapidi sono disposte a formare grandi riquadrature contornate da cornici realizzate con un calcare bioclastico scuro, talora nerastro, intercalato da occasionali vene biancastre di calcite [Grillini 2022, 15-16].

La successione di riquadri e bordature è racchiusa, infine, da un paramento murario di sottili laterizi, disposti secondo un'apparecchiatura ordinata e precisa, e con giunti di malta orizzontali stilati leggermente sottosquadro, per enfatizzare l'orizzontalità del paramento.

Il ricorso a pareti in laterizio è una particolarità che non si rileva in altri sacrari, nei quali l'utilizzo quasi esclusivo del rivestimento lapideo, per le ragioni già analizzate, è completato da limitate superfici intonacate, alle quali si ricorre soprattutto per gli intradossi degli orizzontamenti.

Dagli elaborati progettuali si evince come, in corso d'opera, molti degli elementi decorativi, ritenuti superflui o non necessari, siano stati scartati, non realizzati o in certi casi semplificati rispetto alla conformazione inizialmente prevista.

Se la mancata realizzazione delle scale elicoidali avviene già in fase progettuale, numerose furono le varianti e le semplificazioni in fase di cantiere. Esternamente manca il grande gruppo scultoreo che doveva sormontare l'ingresso monumentale. I portali delle quattro grandi aperture dell'ultimo livello presentano architravi in grandi conci lapidei, ma prive di elementi decorativi come invece raffigurati nei disegni: un'insegna militare all'interno e un bassorilievo raffigurante un fante in esterno.

I parapetti dei quattro balconi, raffigurati con profili decorati da fiamme ardenti e leoni alati posti lateralmente, sono invece rimpiazzati da più anonime balaustre lapidee, mentre lo sporto del balcone è sorretto da tozzi mensoloni in conglomerato cementizio rifiniti a finta pietra, con una resa imitativa di media qualità: una cosiddetta pietra artificiale, soluzione costruttiva piuttosto anomala in un sacrario, ma altrettanto comune in quegli anni [Rocchi 2012, 340-342].

4. Problematiche conservative

Nell'operatività del cantiere e nella fase di realizzazione, pur rispettando le indicazioni progettuali per edifici costruttivamente imponenti e dalle membrature massicce, spesso è stato ricercato il principio della maggiore economicità, anche per far fronte ad un numero significativo



5: Dettagli dei principali materiali rilevabili sulle superfici interne ed esterne del Sacrario.

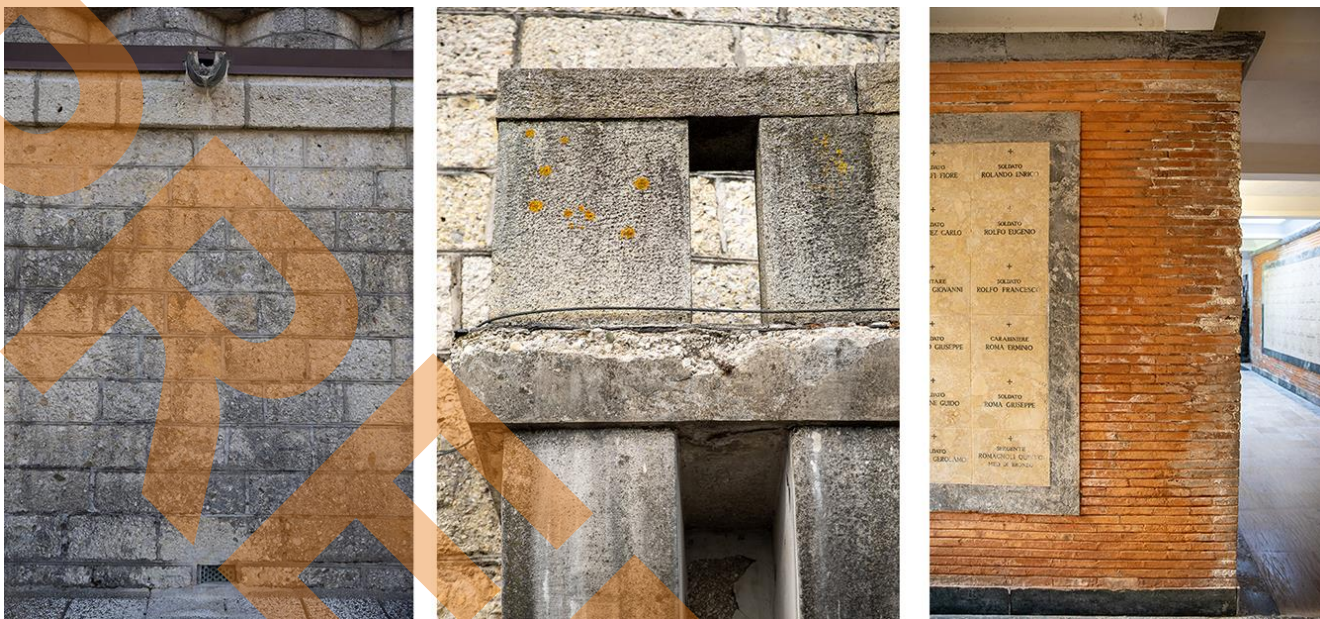
di cantieri aperti contemporaneamente. Così, la volontà di perseguire una monumentalità perenne si è presto scontrata con forti carenze nelle linee di approvvigionamento dei materiali e con criticità costruttive, provocando continui interventi correttivi, modifiche e riparazioni, anche a distanza di pochi anni dall'inaugurazione.

Questa successione di interventi si è raramente configurata come un intervento di restauro complessivo e correttamente condotto; si è trattato più frequentemente di semplici opere manutentive o interventi correttivi, non coordinati tra loro e spesso correlati ad occasionali finanziamenti e ricorrenze.

Per quanto riguarda nello specifico il Sacrario del Montello, l'osservazione dell'attuale consistenza materica ha consentito di comprendere le principali problematiche conservative e la loro caratterizzazione morfologica, riconoscendo le azioni deterio gene in atto e indentificandone le principali cause.

L'analisi del paramento murario esterno, realizzato quasi esclusivamente con grandi blocchi sbozzati di conglomerato del Montello, ha condotto all'individuazione di porzioni con minor cementazione con innesco di fratturazioni. Proprio queste fratture, soggette al fenomeno del gelo/disgelo, contribuiscono a generare un principio di disgregazione con possibile distacco e caduta di materiale. In seguito ad eventi atmosferici e meteorologici, la porzione cementante della pietra tende a disgregarsi in piccolissimi frammenti, generando anche il distacco, con successiva caduta, della componente micro-conglomeratica e conglomeratica.

La finitura superficiale degli elementi lapidei a conci sbozzati grossolanamente, le caratteristiche morfologiche della pietra con la presenza di cavità e vacuoli e la disposizione architettonica per dare forma a intradossi, rientranze e concavità, favoriscono il manifestarsi di ulteriori patologie. È il caso del deposito superficiale che, composto da strati di materiali estranei di varia natura (polvere, terriccio, particolato atmosferico, eccetera), appare diffuso sull'intera superficie anche se, in generale, caratterizzato da una scarsa coerenza e poca aderenza al supporto litico. Tuttavia, in limitati punti come nel caso dei doccioni, è possibile



6: Esempificazione delle principali manifestazioni di degrado che interessano, rispettivamente, le membrature esterne realizzate in grandi blocchi sbazzati di conglomerato del Montello, le componenti in conglomerato cementizio 'a finta pietra' e, all'interno, i paramenti degli ossari in pietra di Chiampo delimitati da cortine in laterizio.

individuare depositi più coerenti e aderenti, tanto da dare vita a vere e proprie incrostazioni, depositi stratiformi compatti e aderenti al substrato. Nelle cavità e macrocavità dei conci lapidei, è invece possibile riscontrare la formazione di colonizzazioni biologiche, più intense sul versante settentrionale.

Le componenti in calcestruzzo, come le cornici marcapiano all'interno della torre o i quattro balconi contrapposti, appaiono realizzate con una finitura 'a finta pietra', e risultano modellate con il supporto di un'anima metallica. Proprio il ricorso alle armature, con un ridotto copriferro, consente oggi di identificare questi manufatti per le morfologie di degrado tipiche del calcestruzzo, come la delaminazione, l'espulsione del copriferro e la conseguente caduta di frammenti o elementi tridimensionali, oltre all'ossidazione delle stesse barre d'armatura.

I gravi problemi conservativi che interessano le superfici verticali interne al sacrario segnalano inequivocabilmente la presenza di infiltrazioni d'acqua: le macchie, le conseguenti colature e i degradi secondari correlati ai primi, sono prevalentemente causati da una cattiva tenuta dei manti di impermeabilizzazione e dei punti di compluvio o intersezione tra differenti elementi costruttivi, e più in generale ad un insufficiente sistema di allontanamento delle acque meteoriche. Le percolazioni interne generano un'ampia casistica di degradi e alterazioni che, estendendosi su superfici estremamente ampie, interessano tutti i livelli della costruzione.

Il paramento murario in laterizio presente nei corridoi dell'ossario, e che contorna la zona delle lapidi, è realizzato con elementi mediamente di buona qualità, ma con caratteristiche composizionali e di corpo ceramico eterogenee, allettati con una malta di calce aerea e aggregato fine e ben selezionato. Nei punti in cui la percolazione è più intensa e più duratura nel tempo, si individuano evidenti segni di disgregazione del paramento laterizio, esfoliazione della finitura superficiale e polverizzazione, con conseguente caduta del giunto di malta. Diffuso è anche l'affioramento di efflorescenze saline costituite da fasi gessose di solfatazione

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI

che genera problematiche nel paramento murario stesso attraverso fenomeni di sub-efflorescenza con fratturazioni ad andamento sub-orizzontale.

Conclusioni

Le alterazioni e i degradi identificati sono ricorrenti in tutta la fabbrica, a conferma non solo della presenza di difetti costruttivi, ma anche di una non sempre sufficiente qualità dei materiali impiegati o, più probabilmente, di un'eccessiva aspettativa nei confronti di materiali e tecnologie costruttive innovativi per il tempo.

La presenza di manifestazioni di degrado così diffuse e l'uso non continuativo della fabbrica, se si esclude la pur lodevole attività di visita e commemorazione, richiedono di definire una fase progettuale di restauro, supportata da una successiva fase di manutenzione programmata, cosicché gli interventi, necessari e non più procrastinabili, siano puntuali e approntati al minimo intervento.

Bibliografia

- BREGANTIN, L. (2017). *Tra vecchie pietre e antiche memorie. I segni della Grande Guerra a Nervesa della Battaglia*, in *Fronti d'acqua*, a cura di L. Bregantin, Treviso, Istresco, pp. 101-116.
- COZZITORTO, M.G. (2022). *I sacrari della Grande Guerra: Oslavia 1932-1938. Indagine storica e proposta di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- DE GIULI, F., LILLO, D. (2021). *I sacrari della Grande Guerra: Caporetto 1935-1938. Indagine storica e proposte di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- GRILLINI, G.C. (2022). *Analisi mineralogico-petrografiche dei materiali lapidei naturali (pietre) e artificiali (malte, laterizi, calcestruzzi) e delle morfologie di degrado presenti negli elementi architettonici del monumento*, Relazione d'analisi allegata alla *Relazione tecnica - Metodologie, analisi e strategie per il restauro degli apparati architettonici e decorativi*. Documento non edito, depositato presso ACGOCG.
- ROCCHI, L. (2010). *La pietra artificiale nell'architettura del "ventennio fascista". Conoscenza e sperimentazione per il restauro*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Ferrara. Eprints. <https://hdl.handle.net/11392/2389310>.
- ROCCHI, L. (2012). *Le pietre artificiali nelle architetture del ventennio fascista. Tecnologia di realizzazione e problemi di conservazione*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, a cura di Guido Biscontin, Guido Driussi, Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 335-345.
- QUATTROCCHI, L. (2010). *Montagne sacre. Architettura e paesaggio simbolico nei sacrari militari*, in *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, a cura di N. Labanca, Milano, Unicopli, pp. 21-27.
- Sacrari militari della prima guerra mondiale. Montello, Fagarè ed altri vicini sacrari militari italiani e stranieri* (1972), a cura di Ministero della difesa - Commissariato generale onoranze caduti in guerra, Roma.
- ZAGNONI, S. (2004). *Retoriche del silenzio: i sacrari militari della "Grande Guerra"*, in *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne. I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Bologna, Bononia University Press, pp. 165- 184.

Fonti archivistiche

Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*.

Roma, Archivio Storico dell'Ordine degli Architetti di Roma, *Registri relativi all'Organismo Direttivo e Elenco degli iscritti*.

Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello.

Sitografia

<https://www.architettilroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/> (gennaio 2023)

https://www.difesa.it/II_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Montello.aspx (gennaio 2023)

https://www.difesa.it/II_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Fagare.aspx (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000030196/2/> (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000089814/1/> (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000089827/1/> (gennaio 2023)

*Ad memoria militum. I sacrari della Grande Guerra di Caporetto e Oslavia**
Ad memoria militum. The Great World War memorials of Caporetto and Oslavia

MARIA GRAZIA COZZITORTO, FRANCESCO DE GIULI, DOMENICO LILLO

Università di Ferrara

Abstract

La fine della Prima guerra mondiale segna l'inizio di un lungo processo di elaborazione del lutto. Si assiste a una progressiva razionalizzazione delle sepolture e alla contemporanea creazione del culto dei caduti che si concretizza con la definizione del piano del Generale Giovanni Faracovi (1928). Quest'ultimo prevede la realizzazione di quaranta opere monumentali volte a conservare le spoglie dei caduti e a celebrarne la memoria. Di queste architetture fanno parte i sacrari di Caporetto (1935-1938) e di Oslavia (1932-1938).

The end of the First World War marks the beginning of a long mourning's elaboration path. More specifically, this path consists in a progressive reorganization and rebuilding of war burials while the fallen soldiers remembrance intensifies exponentially, also thanks to the general Giovanni Faracovi plan (1928). This program set the creation of forty monumental charnel houses aimed preserving the soldiers died in war and celebrating their memory. The war memorials of Caporetto (1935-1938) and Oslavia (1932-1938) are part of these architectures.

Keywords

Sacrari della Prima guerra mondiale; Sacrario di Caporetto; Sacrario di Oslavia.
The Great World War Memorials; Memorial of Caporetto; Memorial of Oslavia.

Introduzione

L'immensa tragedia della Prima guerra mondiale si conclude lasciando dietro di sé un numero altissimo di caduti al fronte, nelle trincee, laddove vita e morte hanno convissuto e condiviso gli stessi spazi, una accanto all'altra. Con la fine del conflitto si apre una lunga transizione per il ritorno alla vita civile di cui un momento fondamentale è il confronto con la morte di massa, a partire dalla tumulazione provvisoria dei caduti lungo le linee del conflitto. All'operazione di recupero delle spoglie si unisce il bisogno di onorare il ricordo di coloro che vengono celebrati come martiri, coloro che compiono il "sacrificio estremo" per difendere la "più grande Italia". Questi due aspetti sono alla base di tutte le iniziative del primo dopoguerra e trovano sintesi definitiva durante il Regime fascista, attraverso un progetto organico che prevede la realizzazione di grandi sacrari. Essi, infatti, rappresentano allo stesso tempo sia i «grandi concentramenti di salme» [Faracovi 1930, 51], che si sostituiscono ai cimiteri sparsi lungo il fronte, sia i luoghi destinati alla celebrazione della memoria dei combattenti.

* Il presente contributo trae origine da un protocollo di intesa pluriennale sottoscritto tra il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti e il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, sotto la responsabilità scientifica del Prof. Marco Mulazzani. Da questo accordo sono derivate quattro tesi di laurea, due delle quali recentemente discusse e due attualmente in corso di svolgimento, che hanno interessato i sacrari di Caporetto [De Giuli, Lillo, 2021], Oslavia [Cozzitorto, 2022], Pocol di Cortina d'Ampezzo e Montello. Un sentito ringraziamento va al colonnello Gianpaolo Franchi, Direttore della Direzione Lavori e Demanio presso il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti che ha sostenuto la ricerca.

1. Inquadramento storico

Prima del definitivo assetto dato dai sacrari si assiste a una varietà di iniziative che celebrano i caduti sia al fronte sia nel resto della Nazione.

Dapprima i luoghi plasmati dalle battaglie diventano meta di pellegrinaggio. Il paesaggio e il territorio rappresentano il ricordo e la memoria, senza bisogno di alcuna architettura, viene condannato qualsiasi intervento nei teatri di guerra poiché essi stessi sono «il monumento più storico, più vero, pieno di sacre reliquie [...] il volto della guerra, ecco il segno del dolore e della gloria del fante [...] Vorreste aggiungere una maschera di stucco a questo tragico e sublime volto» [Costantini 1919, 164 cit. in Savorra 2014, 28].

Tuttavia, il lutto coinvolge l'Italia intera, costituendo, seppur nell'immane perdita di vite umane, l'estremo tassello di unificazione. Si configura così un nuovo capitolo del culto del caduto dopo l'età del Risorgimento, con nuove forme di celebrazione della memoria di «rappresentazione simbolica ed estetica, una via possibile di consolazione, di speranza, di assicurazione o di un sereno sentimento di ricordo: la memoria custodisce e rassicura» [Pastò 2017, 16]. Questo si traduce in una molteplicità di interventi (statue, gruppi scultorei, etc.) che si diffondono in ogni città della Penisola attraverso l'opera di comitati spontanei che incaricano artisti locali di realizzare piccoli monumenti per onorare i concittadini caduti, dando vita a una «invasione monumentale» [Janni 1918, 283].

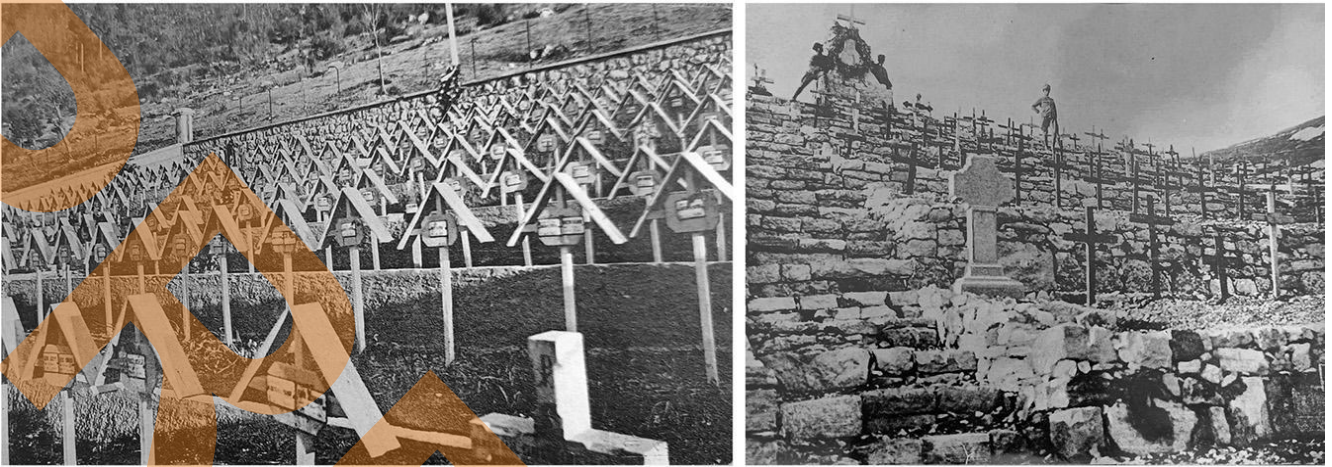
L'eterogeneità e la varietà di queste realizzazioni viene fortemente criticata dagli intellettuali italiani che temono possano mortificare la memoria dei caduti piuttosto che onorarla, «poiché le città d'Italia da un paio di anni a questa parte si stanno popolando di pupazzi che nulla hanno da vedere con l'arte» [Lancellotti 1920].

Per tutelare la qualità artistica di questi interventi e cercare di dare ordine, lo Stato indice concorsi e stabilisce che i progetti debbano essere approvati dalla Regia Soprintendenza prima della loro realizzazione [Rosadi 1920, 72].

Un cambiamento delle forme e dei modi di onorare i caduti della Grande guerra si registra con il consolidarsi del potere fascista che opera un sostanziale controllo del linguaggio espressivo. Vengono eliminate le rappresentazioni dolorose e pietistiche in favore dell'esaltazione del gesto eroico e della vittoria. Il culto del caduto diventa allo stesso tempo centralizzato e capillare, definendosi progressivamente come culto laico di Stato ed elemento di coesione della Nazione.

Parallelamente al culto della memoria è chiara l'esigenza di realizzare sepolture degne, definitive e perpetue per i caduti, molti dei quali ancora privi anche della più precaria tumulazione. Le condizioni delle sepolture rendono necessaria una sistematica operazione di riordino portata avanti, fra il 1921 e il 1923, dall'Ufficio Centrale per la Cura e le Onoranze alle Salme dei Caduti. Vengono soppressi 2.591 cimiteri militari e ne vengono realizzati ex novo 64, passando così da 2.876 ad appena 349 luoghi di sepoltura [Antona-Traversi 1927, 38-39]. Questo intervento venne condotto secondo il criterio di massima economia, rendendo così evidente la provvisorietà dell'organizzazione che è ancora ben lontana dalla sistemazione «definitiva e perpetua» auspicata.

Questi due aspetti, la celebrazione della memoria e la sepoltura definitiva dei caduti, trovano sintesi e convergenza dopo la nomina, il 7 novembre 1927, del Generale Giovanni Faracovi (1874 –1950) a Commissario Generale per le Onoranze ai Caduti di Guerra. Il Commissario Faracovi si trova a dover gestire una situazione estremamente complessa. Le sepolture militari esistenti si trovano «nelle più deplorabili e miserande condizioni tanto da costituire irriverenza massima verso la memoria Sacra dei Caduti stessi e atroce offesa per il sentimento dei vivi» [Faracovi 1930, 51].

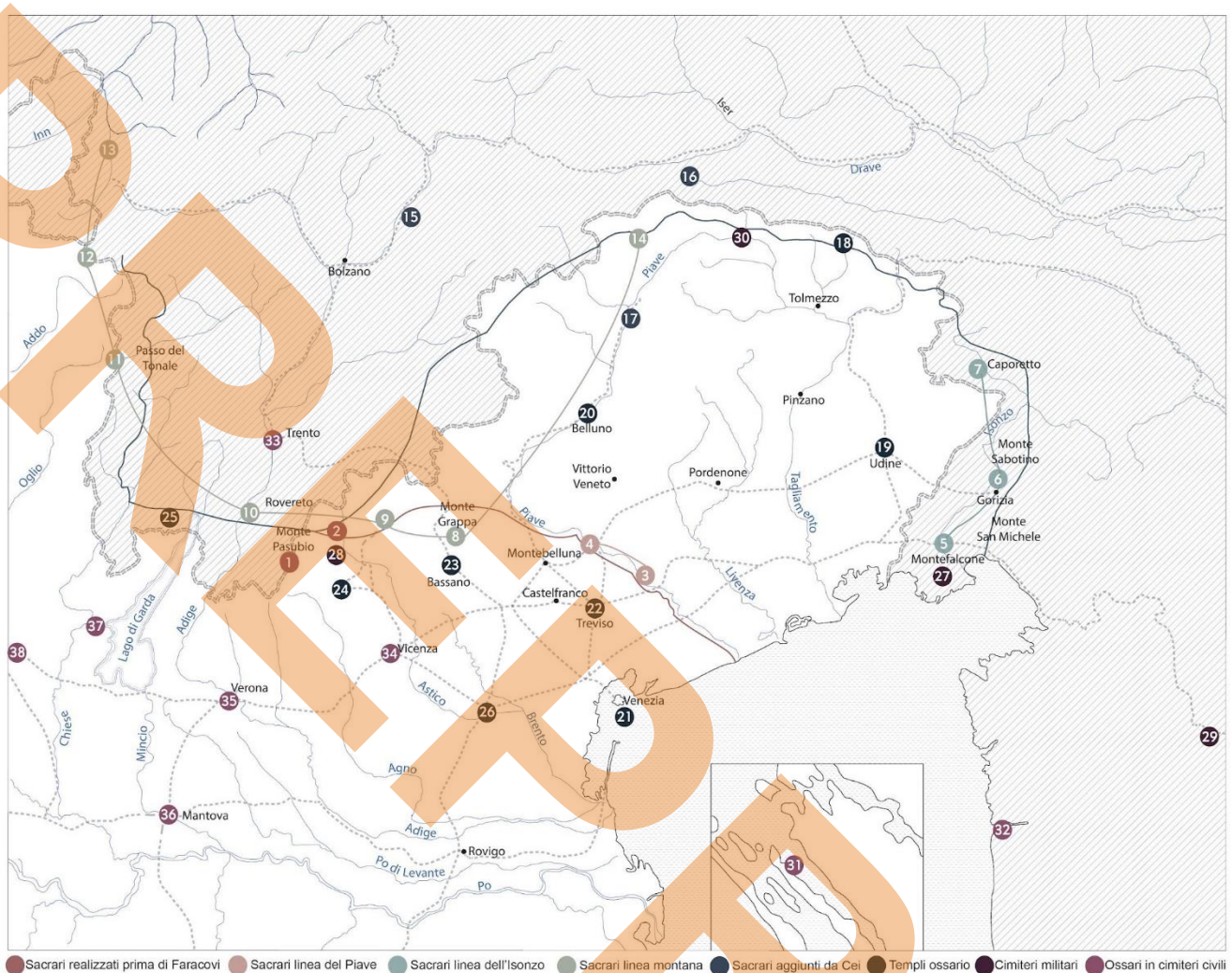


1: Cimitero militare di Campiello (a sinistra) e cimitero militare di Cason di Meda (a destra). (ACGOCC, Roma).

L'incarico affidatogli consiste nella sistemazione definitiva dei resti di 275.000 caduti avendo a disposizione solo 50 milioni di lire «sufficienti per dimostrare il generoso interessamento del Governo, pochissimi per poter pensare alla glorificazione individuale di questi Figli eroici d'Italia» [Galimberti 1932, 49].

Il Commissario decide di realizzare "grandi concentramenti di Salme" guidato da tre principi: monumentalità, individualità e perpetuità. Il piano prevede la realizzazione di circa quaranta opere collocate nell'area del Triveneto che si distinguono in quattro tipi: cimiteri militari, ossari militari in cimiteri civili, templi ossari e ossari militari. In particolare, le grandi architetture sono i templi ossari e gli ossari militari. I templi ossari, sono chiese realizzate in accordo con il clero, spesso portando a termine progetti rimasti interrotti per lo scoppio del conflitto (tempio ossario di Padova, tempio ossario di Bassano del Grappa), oppure sorti come ex voto a protezione della città (tempio ossario di Venezia). Sono opere pensate per la "seconda linea" della guerra e ospitano le spoglie di coloro che non morirono direttamente al fronte, ma negli ospedali per cause collegate o meno al conflitto. Gli ossari militari, invece, sono destinati a raccogliere i caduti che perirono sui campi di battaglia, e si configurano come sentinelle, fortezze che proteggono i nuovi confini venendo realizzati nelle zone in cui il conflitto fu particolarmente duro, ricalcando le tre linee del fronte: la linea del Piave, con i sacrari del Montello e di Fagarè; la linea dell'Isonzo con i sacrari di Redipuglia, Oslavia e Caporetto; la linea montana con i sacrari di Cima Grappa, Asiago, Castel Dante, Passo del Tonale, Stelvio, Passo Resia e Pocol. Queste architetture vengono affidate ad architetti, principalmente romani, tutti appartenenti al Sindacato fascista architetti, che declinano in modi leggermente diversi le linee guida fornite dal Generale Faracovi. Ma non tutti i sacrari verranno realizzati negli anni del suo Commissariato. Il primo importante cantiere sottratto al controllo di Faracovi è quello del Sacrario di Cima Grappa, affidato nel 1934 al Generale Ugo Cei (1867-1953), nominato da Benito Mussolini Commissario del Governo per il cimitero monumentale.

Quest'opera sorge in un luogo che, già prima del conflitto, è legato al culto della Madonnina del Grappa e che per il ruolo avuto durante il conflitto entra a far parte delle "aree sacre". Per questo il sito rappresenta l'archetipo degli interventi successivi, non solo per gli intenti architettonici ma anche per la commistione tra la nuova «religione civile» [Loverre 1996, 24] e il culto cristiano.



2: Opere previste dal piano Faracovi: gli ossari militari 1) Pasubio, 2) Monte Cimone, 3) Fagarè, 4) Montello, 5) Redipuglia, 6) Oslavia, 7) Caporetto, 8) Monte Grappa, 9) Asiago, 10) Castel Dante, 11) Passo del Tonale, 12) Stelvio, 13) Passo Resia, 14) Pocol, 15) Colle Isarco, 16) San Candido, 17) Pian Salesi; i templi ossario 18) Timau, 19) Udine, 20) Belluno, 21) Venezia Lido, 22) Treviso, 23) Bassano del Grappa, 24) Schio, 25) Bezzecca, 26) Padova; i cimiteri militari 27) Aquileia, 28) Arsiero, 29) Fiume, 30) Santo Stefano di Cadore; gli ossari nei cimiteri civili 31) Zara, 32) Pola, 33) Trento, 34) Vicenza, 35) Verona, 36) Mantova, 37) Salò, 38) Brescia, 39) Feltre.

Questa commistione è evidente osservando i due comitati che si pongono l'obiettivo comune di realizzare un monumento per i caduti: l'Opera Madonna del Grappa e il Comitato pro cimitero monumentale del Grappa; il primo istituito nel 1919 e di stampo pro clericale, il secondo nato nel 1923 e sostenuto invece dall'alto patronato del Re.

Dopo diversi progetti, altri cantieri già avviati e lo stato dell'arte che non consente ulteriori progressi, il regime fascista coglierà la lunga serie di complicazioni protrattesi fino al commissariato di Faracovi come pretesto per avocare a sé la direzione e l'esecuzione dei lavori opportuni [Pozzi 2012]. È proprio in questo frangente che il Generale Ugo Cei viene incaricato di coordinare un nuovo progetto, che decide di affidare all'architetto Giovanni Greppi (1884–1960) e allo scultore Giannino Castiglioni (1884–1971).

Il cambio di passo imposto dal nuovo Commissario è radicale, sia nei tempi brevi richiesti sia nel merito del progetto. Il sacrario costruito non si discosterà, se non nei dettagli, dalla prima proposta: una serie di gironi concentrici dal carattere di fortilizio, destinati ad accogliere i resti dei

soldati caduti, sono orientati sul perno fondamentale costituito dal sacello della Madonna del Grappa, operando un primo momento di conciliazione tra “religione patria” e religione cristiana. Data la felice riuscita della vicenda del Sacrario di Cimagrappa, il 4 febbraio 1935 il Generale Ugo Cei viene nominato nuovo Commissario per tutti i cimiteri di guerra nel Regno e all'estero, sostituendo il Generale Faracovi e attuando il *modus operandi* appena sperimentato. In tutti i cantieri successivi Cei si avvarrà degli stessi collaboratori sperimentati a Cimagrappa, portando a conclusione i progetti previsti dal Piano Faracovi, tra i quali figura il Sacrario di Caporetto. Dopo questa panoramica generale sulla vicenda dei Sacrari militari del primo dopoguerra verranno analizzati i casi del Sacrario di Caporetto e il Sacrario di Oslavia.

2. Sacrario di Caporetto

Il piccolo centro di Caporetto, oggi noto con il toponimo Kobarid, è indissolubilmente legato alla precipitosa disfatta dell'esercito italiano nell'ottobre 1917. Tale evento, di tremendo impatto sia per le ingenti perdite umane nonché per la traboccante avanzata austro-tedesca, costringe non soltanto l'esercito ma la nazione stessa a riorganizzarsi.

A conflitto concluso, i cimiteri provvisori comparivano in tutta la vallata di Caporetto, da Plezzo a Tolmino, ed il primo censimento dei soldati caduti è legato a quanto occorso nel 1920 con l'istituzione del C.O.S.C.G. Successivamente, con la nomina di Commissario straordinario del generale Faracovi nel 1927 [Galimberti 1932, 2], si procedette verso la sistemazione perpetua delle salme.

Il progetto del monumento-ossario viene affidato all'architetto veneziano Brenno dal Giudice (1888-1957) che realizza i primi disegni nel 1934.

Inizialmente il luogo destinato alla costruzione corrispondeva ad un'area contigua al camposanto, nelle immediate vicinanze del centro abitato. Il nuovo sito, sul colle di Sant'Antonio, verrà individuato soltanto dopo il subentro del Generale Ugo Cei nel ruolo di Faracovi e il conseguente affidamento della progettazione al sodalizio Greppi-Castiglioni, interrompendo il precedente cantiere appena cominciato già nell'autunno del 1934¹.

Con ogni probabilità, la scelta di realizzare il sacrario in altura, ben visibile da tutta la vallata, discende da quanto sperimentato a Cima Grappa e, in parallelo a Caporetto, della soluzione proposta a Redipuglia [Valle 2020, 31]. Si tratta di interventi caratterizzati da una marcata monumentalità e di rilevante impatto orografico/paesaggistico [Paniconi 1935, 665]; infine dallo schieramento simbolico delle salme serrate come a presidiare il territorio, configurando una sorta di fortilizio dal lessico rarefatto eppure eloquente [Pisani 2011].

Sebbene Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni producano gli elaborati di progetto nel 1935, i lavori non sono avviati prima del 1938², a causa di varianti in corso d'opera e preesistenti problematiche di tipo burocratico, che tuttavia non impedirono una decisiva accelerazione finale, che consentì l'inaugurazione del Sacrario di Caporetto il 20 settembre dello stesso anno³.

3. Sacrario di Oslavia

La Prima guerra mondiale ha un ruolo fondamentale nella storia di Gorizia, poiché determina l'annessione della città al Regno d'Italia; ma soprattutto, il conflitto la segna in modo evidente elevandola a città “ferita” e “martire”. Per questo Gorizia è al centro di varie iniziative, volte a

¹ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Caporetto 2, atti amministrativi, Copia di verbale di deliberazione n.70, Comune di Caporetto, 1935.

² Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Caporetto 1, atti amministrativi, atto aggiuntivo, 1938.

³ Roma, Fondo Archivio Luce, “Il Duce nel Veneto”.



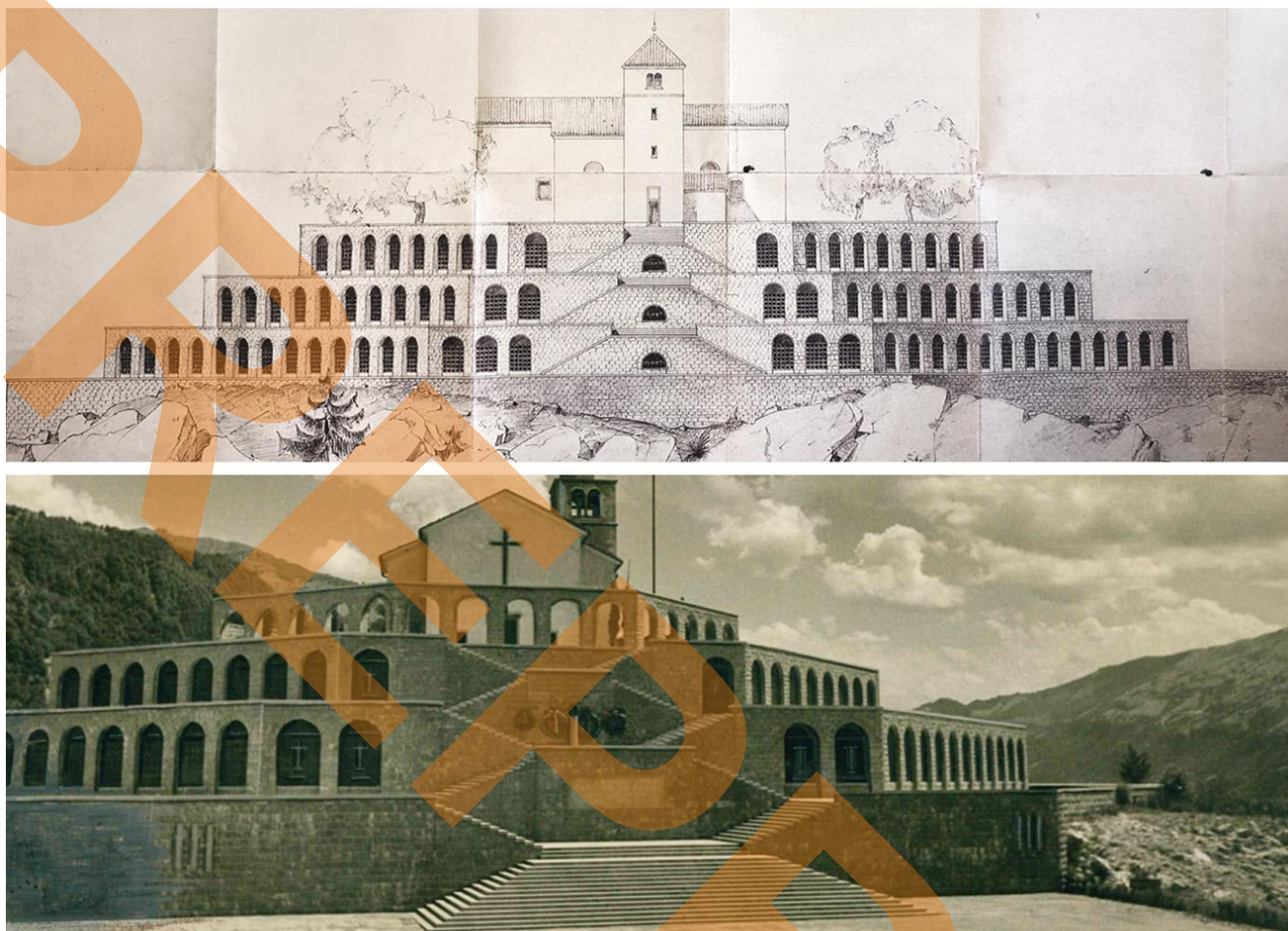
3: Sacrario militare di Caporetto, 2020.

celebrare i caduti attraverso interventi a scala monumentale, ancor prima dell'approvazione del piano Faracovi. Subito dopo il conflitto, infatti, Gorizia è lo sfondo sul quale si svolge il concorso per il Monumento al Fante sul monte San Michele. Si tratta di una vicenda complessa, che vede la vittoria del progetto di Eugenio Baroni. Ma questo concorso si conclude con un nulla di fatto, poiché Mussolini ne blocca l'esecuzione nel gennaio del 1923 [Savorra 2014, 25-53] e affida ad Armando Brasini il compito di realizzare «un progetto per un monumento nazionale che deve commemorare la vittoria italiana durante il primo conflitto mondiale»⁴, ma nemmeno questa architettura verrà mai realizzata.

Nel 1928, data dell'approvazione del piano Faracovi, le uniche testimonianze della guerra nella città sono il parco della Rimembranza e i vari cimiteri militari sparsi nel territorio. Il piano prevede, nella linea dell'Isonzo, un ossario per Gorizia, per dare ordine alle sepolture e onorare la memoria dei caduti.

Il progetto viene affidato all'architetto romano Ghino Venturi (1884-1970) e approvato il 15 giugno 1932 dopo anni necessari per la scelta del luogo più consono. All'inizio si pensa di realizzare l'ossario presso il castello di Gorizia, gravemente danneggiato dal conflitto e già al centro del progetto di Brasini, ma questa ipotesi viene scartata perché si rivela troppo onerosa

⁴ Roma, GNAM, *Fondo Ugo Ojetti*, cart. Armando Brasini, cass.12. ins 1, ua 287, Lettera di A. Brasini a U. Ojetti del 20 febbraio 1923.



4: Disegno di progetto del Sacrario militare di Caporetto e foto d'epoca. (ACGOCG, Roma).

e anche perché l'ossario sarebbe risultato subordinato ad una architettura monumentale storica, con il rischio di passare in secondo piano.

In questa fase la Curia di Gorizia propone di realizzare l'ossario all'interno della chiesa del Sacro Cuore, un'opera concepita prima del conflitto come ex voto all'imperatore Francesco Giuseppe d'Asburgo e la cui costruzione viene interrotta a causa della Guerra. Questa ipotesi è presto abbandonata proprio in quanto nasce come dono all'imperatore contro cui i soldati hanno combattuto e, inoltre, perché le chiese ossario sono previste dal piano Faracovi solo per le seconde linee. Il comune di Gorizia propone invece di cedere gratuitamente l'ex areacimiteriale di Grassigna per la realizzazione dell'ossario e Venturi inizia a redigere un progetto⁵. Ma anche questa ipotesi viene scartata perché vi si trovano ancora delle sepolture regolarmente visitate dai familiari e costruirvi sopra sarebbe estremamente irrispettoso.

Solo alla fine si arriva alla definizione di una «monumentale Opera destinata a costituire, sulle insanguinate alture di Oslavia, il perpetuo, degno ed onorato asilo di pace dei gloriosi Caduti nella vittoriosa guerra»⁶. Il Sacrario si trova su un'altura a protezione della città, immerso

⁵ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, lettera del commissario Faracovi a Monsignor Bartolomasi, 19 novembre 1930.

⁶ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, lettera del generale Faracovi all'amministrazione provinciale di Gorizia, 08 dicembre 1932.



5: Sacrario militare di Oslavia, esterno e interni, 2021.

all'interno del paesaggio mitico, e lo celebra ed omaggia, caratterizzandolo e rapportandosi direttamente ad esso con la sua scala monumentale.

I lavori per la costruzione iniziano nel gennaio 1933 e si concludono con l'inaugurazione nel settembre 1938. Durante la realizzazione, quando il Generale Cei subentra al Generale Faracovi nel ruolo di Commissario, non vengono apportate significative modifiche al progetto approvato, a differenza di quanto succede, ad esempio, a Caporetto o a Redipuglia.

Il Sacrario «ha la forma di croce, [con] al centro una gran torre e ai lati tre più piccole disposte ai vertici del triangolo equilatero» [Galante 1959, 6]. L'architettura rispetta la scansione tipica delle architetture del commissariato Faracovi che vede i sacrari comporsi di una base in cui vengono disposte le sepolture e di un elemento verticale che emerge rispetto al paesaggio; tuttavia, diversamente da altri sacrari, come il Montello o Pocol, le sepolture non sono disposte esclusivamente nell'elemento di base.

I loculi, infatti, trovano collocazione sia nella base triangolare, articolata in una cripta principale e in tre cripte minori, sia nel corpo principale disposti lungo gallerie concentriche che si sviluppano su tre livelli. Il progetto è ispirato «ai caratteri tradizionali dell'architettura classica [e] assume nelle sue forme particolari quel senso di estrema semplicità e di larghezza che le opere moderne devono avere in quanto rispecchiano il temperamento attuale, sintetico, razionale spoglio di tutto ciò che è superfluo. Volutamente rustica e disadorna, semplice nella



6: Disegni di progetto del Sacrario militare di Oslavia, 15 giugno 1932. (ACGOCC, Roma).

linea, come semplice e virile fu la vita dei nostri combattenti magnifici, l'opera monumentale ha la sua forma severa e forte di un fortilizio»⁷.

La costruzione è semplice e austera, senza decorazioni, tutto è affidato alla forma architettonica di proporzioni monumentali, con essenziali modanature che sottolineano la solennità degli spazi. La cura del dettaglio è evidente nella definizione delle superfici e nel loro trattamento in modo che lo stesso materiale assuma aspetti diversi a seconda della sua collocazione e in base alla diversa volontà di connotare gli spazi.

Successivamente alla costruzione il grande corpo centrale, progettato e realizzato come un elemento a cielo aperto, viene coperto con una struttura metallica e un manto in materiale plastico che viene più volte sostituito. In occasione della celebrazione del ventennale della Vittoria, Benito Mussolini compie un viaggio nelle Tre Venezie durante il quale inaugura alcune architetture tra cui tre sacrari: Redipuglia (18 settembre 1938), Oslavia (20 settembre 1938) e Caporetto (20 settembre 1938). La visita di Mussolini nei luoghi che ospitano i caduti della Prima guerra mondiale assume un grande valore propagandistico visto il clima di crescente tensione internazionale che porterà allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale un paio di anni dopo, tanto che Redipuglia viene definito «un'opera grandiosa, veramente romana, che educerà generazioni e generazioni»⁸.

⁷ Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCC), *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, relazione di progetto, 15 giugno 1932. Relazione di progetto.

⁸ Roma, Archivio Cei, U. Cei, *Memoriale secondo*, p. 26.

Conclusioni

Nel particolare frangente storico, è evidente la strumentalità del “valore pedagogico” di questi luoghi: esaltare il sacrificio estremo per la Patria cancellando il dolore del lutto e indicando i soldati caduti come esempi ai quali ispirarsi. Viceversa, considerati al di fuori di ogni intento propagandistico questi monumenti restano una testimonianza fondamentale dell’immensa tragedia e della reazione al lutto di un’intera nazione.

L’ampio respiro paesaggistico e l’impiego dei materiali locali pongono queste architetture in stretta relazione con il territorio, costituendo uno dei tratti che meglio definiscono l’immagine dei sacrari. Oggi i sacrari tengono fede all’ampio respiro temporale per il quale sono stati concepiti, lasciando a noi contemporanei un monito eloquente e preciso, sintetizzato in un brano contenuto in una relazione del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti in Guerra del 1998: «la necessità di mantenere viva la memoria dei Caduti è obbligo morale per la collettività nazionale, perché, in caso contrario, la mera ‘monumentalizzazione’ del ricordo, concretizzata nella realizzazione dei Sacrari Militari, potrebbe nel tempo trasformarsi in una “cattedrale nel deserto”» [Lusa 1998, VII]. Perciò, come è stato fatto dal dopoguerra fino ad oggi, è necessario conservare e tramandare il ricordo di cui questi luoghi si fanno portatori e di cui sono una concreta e tangibile testimonianza considerando i Sacrari parte del patrimonio culturale nazionale in modo che la memoria che rappresentano faccia parte della cultura collettiva.

Questa riflessione mostra l’importanza e il bisogno continuare a conservare e a tramandare la memoria di cui questi luoghi si fanno portatori e di cui sono una concreta e tangibile testimonianza in modo che entri a far parte della cultura nazionale.

Bibliografia

- COZZITORTO, M.G. (2022). *I sacrari della Grande Guerra: Oslavia 1932-1938. Indagine storica e proposta di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- DE GIULI, F., LILLO, D. (2021). *I sacrari della Grande Guerra: Caporetto 1935-1938. Indagine storica e proposte di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- FARACOVÌ, G. (1930). *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra* in *Leggi Decreti e Disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze ai Caduti di Guerra*, (1962), Roma, Ministero della Difesa, pp. 50-63.
- GALANTE, E. (1959). *Il Sacrario Militare di Oslavia. Insigne monumento della riconoscenza nazionale dedicato ai gloriosi Caduti sull’Isonzo nella guerra 1915-1918*, Gorizia, Editrice la libreria Paternolli.
- GALIMBERTI, N. (1932). *Gli ossari di guerra*, in «Padova», n. XI, pp. 46-60.
- JANNI, E. (1918). *L’invasione monumentale*, in «Emporium», n. 288, dicembre 1918, pp. 283-291.
- LOVERRE, C. A. (2016). *L’architettura necessaria. Culto del caduto ed estetica della politica*, in «Parametro», n. 213, pp. 18-32.
- LUSA (1998). A. *Relazione sull’attività del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti in guerra negli anni 1988-1997*, Roma, Ministero della Difesa.
- PANICONI, M. (1935). *Cimitero del Grappa*, in «Architettura», n. 12, pp. 663-667.
- PASTÒ, F. (2017). *Le pietre sanno parlare*, Prato, Il Prato.
- PISANI, D. (2011). *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, in «Engramma», n. 95, dicembre 2011.
- ROSADI, G. (1920). *Contro i brutti monumenti*, in *Supplemento «Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione»*, settembre-dicembre 1920, Roma, Tipografia Editrice Romana, p. 72.
- SAVORRA, M. (2014). *Da Ossari a Sacrari. Il monumento al Fante e le retoriche della Grande Guerra*, in *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, a cura di M. Carraro e M. Savorra, Venezia, Ateneo Veneto, pp. 25-54.
- SOZZI, P. (2012). *Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa*, in «EC – Rivista on-line dell’Associazione Italiana Studi Semiotici», novembre 2012.
- VALLE, P. (2020). *Architettura della memoria e paesaggio. Sacrari di guerra come interventi ambientali: Monte Grappa, Redipuglia, Caporetto, Pocol*, Potenza, Libria.

Liturgia fascista e sacrari: la Cella commemorativa di Luigi Moretti nel Foro Mussolini

Fascist liturgy and memorial monuments: the Cella commemorativa of Luigi Moretti in the Foro Mussolini

GEMMA BELLI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Nel febbraio del 1923 il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi dispone che il culto dei caduti nella Grande guerra sia esteso anche ai martiri della causa fascista. Il Regime ammanta, così, la pietas funeraria del mito bellico, e il sacrario, eletto scenario architettonico, incarna il punto simbolico più alto della liturgia fascista. In questo contesto, il contributo analizza la cosiddetta Cella commemorativa che l'architetto romano Luigi Moretti realizza nel 1940 all'interno del Foro Mussolini, il complesso sportivo-monumentale del cui prestigioso progetto di sistemazione era stato incaricato quattro anni prima dal gerarca Ettore Muti al posto di Enrico Del Debbio.

In February 1923, the Undersecretary for Public Education Dario Lupi ordered that the cult of the fallen in the Great War be extended also to the martyrs of the fascist cause. The Regime thus translates the funerary pietas into the myth of war, and the memorial monument, chosen architectural scenario, becomes the highest symbolic point of the fascist liturgy.

In this context, the contribution analyzes the Cella commemorativa that the roman architect Luigi Moretti built in 1940 inside the Foro Mussolini, the sports-monumental whose prestigious accommodation project had been commissioned four years earlier, by the hierarch Ettore Muti in place of Enrico Del Debbio.

Keywords

Luigi Moretti, Sacrari, Foro Italico.

Luigi Moretti, Memorial monuments, Foro Italico.

Introduzione

Il 13 febbraio del 1923 il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi dispone che il culto dei caduti durante la Grande guerra sia esteso anche ai morti per la causa fascista. Lo Stato coglie, così, l'opportunità per rappresentarsi attraverso la memoria. Infatti, accentuando l'aspetto della vocazione eroica, il Regime sfrutta l'occasione per tradurre la *pietas* funeraria nel mito della guerra, innalzata a evento sacrificale e purificatore, espressione della volontà di un popolo che ambisce a raggiungere un bene condiviso e supremo. Nasce di conseguenza una nuova religione di tipo laico, nella quale il concetto di morte del singolo trasfigura nell'idea dell'immortalità dei caduti per la patria o per un ideale, che in questo caso consiste nel trionfo della rivoluzione [*Mostra della Rivoluzione fascista* 1933].

Il sacrario, soggetto architettonico che negli anni Trenta subentra a sostituire l'ossario, diviene così l'appropriato scenario per celebrare i martiri della causa fascista, assurgendo a

GEMMA BELLI

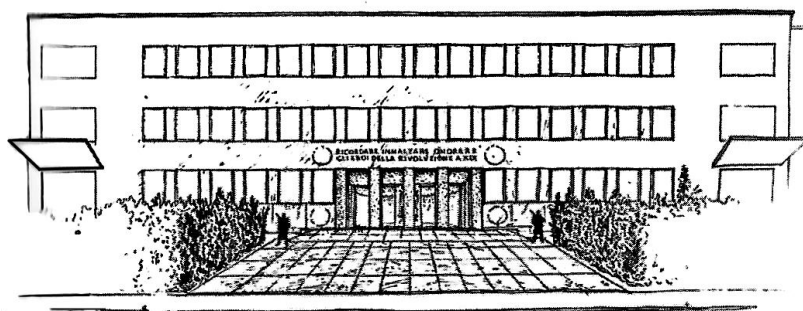
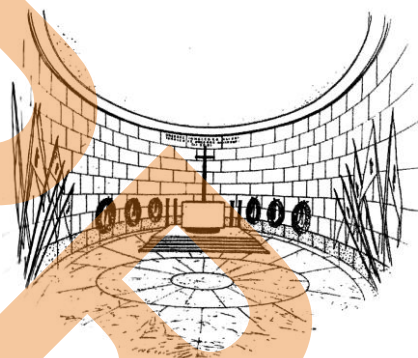
luogo di venerazione collettiva, e sede privilegiata per celebrare i riti laici del nuovo Stato nato dalla rivoluzione [Vidotto 2002, 412].

1. Sacrari dei caduti per la rivoluzione fascista

A differenza, però, di molte altre opere pubbliche a carattere rappresentativo per i sacrari non sono fornite specifiche prescrizioni progettuali. Abbandonati i modelli ottocenteschi, la religione laica del fascismo prende forma in continuità con i simboli e i rituali del cristianesimo. Lo Stato, infatti, non offusca i tradizionali segni della religione cristiana, già ampiamente impiegati negli ossari, ma anzi se ne serve per assimilare il sacrificio dei combattenti a quello del Cristo. Compiono, accanto a croci e vie sante, fasci littori e parole d'ordine del Regime, quest'ultime usate con insistente enfasi allo scopo di formare e educare le masse, e costruire con l'architettura un vero e proprio racconto epico, scevro da sentimentalismi. La dimensione degli affetti familiari lascia, difatti, totalmente il posto all'esaltazione dell'eroe e al culto della patria.

A differenza, poi, dei luoghi di sepoltura e dei complessi celebrativi dei morti della Grande guerra, i quali molto spesso privilegiano collocazioni alla scala del paesaggio, tanto per il massimo respiro che il complesso può riceverne quanto per una volontà di risignificazione dei luoghi di guerra, i sacrari per i martiri della rivoluzione fascista trovano una più frequente sistemazione in contesti urbani [I Sacrari per le salme dei Caduti 1938, 401-402], dove mettono in atto vere e proprie scenografie metafisiche. In esse vengono predilette forme geometriche pure, poiché ben si sposano con atmosfere trascendenti e di surreale attesa, e perché meglio esprimono una visione totalitaria e integrale del Regime. In particolare, è spesso adottato l'impianto su base circolare o ellittica, perché meglio evoca l'idea di eternità e meglio riflette la ciclicità di un tempo che è «eterno ritorno dell'identico, necessario ed immutabile come i destini del fascismo, per il quale non c'è un prima e un dopo, ma solo e unicamente il presente, nella cui realtà astratta esso si inverte» [Loverre 1996, 14-17]. Ma la circolarità dell'invaso consente anche di richiamare modelli archetipi, come ad esempio la sepoltura in forma di *tholos*, ulteriormente evocata da invasi che spesso sembrano nascere in negativo nella materia, quasi fossero scavati nella roccia, apparendo totalmente interni, laddove l'esterno, quando c'è, assume un significato totalmente secondario. I materiali impiegati – pietra dura, bronzo – sono scelti per il loro carattere di durezza e indistruttibilità, rafforzando l'idea che nel sacrario si vada a celebrare il mito dell'immortalità dell'eroe; e anche il rimando alla sapienza costruttiva degli antichi, in particolare alla grandiosa tradizione romana, è attuato con l'intento di evocare la capacità, attraverso l'architettura, di sfidare il tempo e la morte.

Molti gli esempi in tal senso. Tra essi, è emblematico il sacrario progettato da Adalberto Libera e Antonio Valente per la Mostra della rivoluzione fascista nel Palazzo delle esposizioni di Roma, nel 1932, decennale della marcia sulla Capitale: una vera e propria «cattedrale laica effimera» [Cresti 1986, 313] per glorificare il Fascismo e il suo duce. Stesse forme e modalità saranno ripetute, poi, ancora da Libera nel 1934 nel sacrario ideato nell'ambito del progetto per il Palazzo Littorio, e in quella stessa occasione dalle proposte avanzate dal gruppo di Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Ernesto Saliva e Luigi Vietti, oppure da Giuseppe Samonà, o ancora nella soluzione presentata da Giuseppe Vaccaro. Stesso paradigma sarà ripreso, nel 1936, nel sacrario per i caduti in Africa Orientale studiato da Libera nell'Augusteo, e in quello della Milizia progettato da Vittorio Cafiero per la sede del Comando generale in viale Romania.



1-2: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: l'ingresso dalla Foresteria nord e l'interno in due disegni di Luigi Moretti (ACS, Fondo Luigi Moretti)

Nella scia di tali elaborazioni si colloca pure il bellissimo Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista che Luigi Moretti realizza nel 1940 all'interno del Foro Mussolini¹.

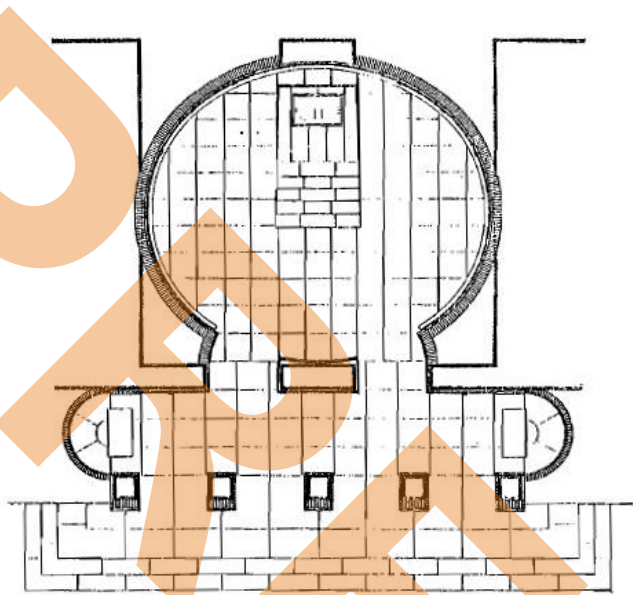
2. Luigi Moretti e il Foro Mussolini

Nel 1936 il talentuoso architetto romano era, infatti, stato chiamato dal gerarca Ettore Muti a sostituire Enrico Del Debbio come responsabile del Foro, inaugurato nel 1932 con il nome Mussolini. In questo ruolo aveva firmato un primo autonomo piano regolatore, confermando le premesse poste dal più anziano architetto di origini toscane riguardo alla posizione baricentrica dei volumi dell'Accademia di Scherma e delle Piscine, separati dalla spina del Piazzale dell'Impero. Diversamente, aveva immesso il Foro in un sistema di parchi, conferendo grande importanza alla sistemazione complessiva della collina con stadi, teatri e con lo sviluppo della rete della viabilità. Un piano di cui fornirà una ultima visionaria versione con la *Forma ultima Fori* che, presentata nel 1942, prevederà il raddoppio del Foro nel Flaminio e l'inglobamento di parte della zona di Tor di Quinto, con la creazione di due grandiosi assi viari paralleli diretti verso nord a partire dal Flaminio e dai Parioli.

Nel complesso del Foro, Moretti progetta una serie di opere non realizzate, quali lo Stadio Olimpico (1937-40, con Antonello Frisa e Alessandro Pintonello), disegno che animerà le sue prime riflessioni riguardo a quella che negli anni Cinquanta diventerà il tema dell'architettura parametrica, il Museo dell'O.N.B. (1934, con Aroldo Bellini), il Piazzale delle Adunate (1936, con Ciro Pennisi e Aroldo Bellini), le Piscine scoperte (1937). Ma realizza, soprattutto, alcune delle sue opere più celebri come l'Accademia della Scherma (1933-38), la Palestra del Duce (1936) all'interno del Palazzo delle Piscine coperte, ideato da Costantino Costantini, il Piazzale dell'Impero (1937), e appunto il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista, opera più nota come Cella commemorativa al Foro Italico, nome diffuso dallo stesso Moretti, quando ne pubblica il progetto su «Architettura» nel 1943 [*Cella commemorativa* 1943, 229-238]: infatti, in piena guerra, essendo iniziato il declino del fascismo, l'architetto omette accuratamente di citare ubicazione e funzioni, in una sorta di prudente autocensura.

¹ Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti, 40/89, scatola 5, buste 71, 72, 98.

GEMMA BELLI



3: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: pianta (da «Architettura», n. IX-X, 1943).

3. La Cella commemorativa

Il sacrario, oggi non più esistente, viene realizzato nei locali al piano terra della già presente Foresteria Nord del Foro Italico, attuale biblioteca della Fondazione Don Gnocchi.

All'epoca Moretti si era già confrontato con il tema del sacro in occasione della chiesa progettata al Palazzo delle esposizioni per la Mostra internazionale di Arte Sacra del 1934 (con E. Montuori, M. Paniconi e G. Pediconi) [*III Mostra Internazionale di Arte Sacra 1934*, 480-483] e con un piccolo edificio denominato Sacrario in sede littoria, concepito nel 1935, probabilmente in parallelo al programma per il concorso di secondo grado per il Palazzo Littorio, da collocare all'interno della torre. Si tratta però di lavori in cui ancora non emerge quella sensibilità per le avvolgenti e complesse spazialità del barocco romano, pronta a irrompere di lì a poco.

L'accesso al sacrario nel Foro Mussolini avviene percorrendo un vestibolo a pianta ovale, segnato ai lati da due absidi, dove trovano posto altrettanti monoliti marmorei di forma parallelepipedica; al centro un setto accoglie una lapide commemorativa e distribuisce l'accesso alla cella vera e propria mediante due varchi, ma contemporaneamente, spezzando la visione frontale si offre come una enigmatica quinta scenografica. Affiorano immagini spaziali dell'architettura classica, bizantina, rinascimentale, così come del barocco romano, ricordi del battistero di Santa Costanza, di opere bramantesche, del vestibolo cortoniano di Santa Maria in via Lata oppure di Santa Croce in Gerusalemme. Ponendo, così, in relazione forme contigue nella memoria, immagini sedimentate, intese non come figure ma come "strutture" [Belli 2003, 60], Moretti riesce a generare un atto percettivo frutto di una sequenza di immagini conosciute nel tempo e nello spazio.

All'interno della cella vera e propria, ellissi prossima alla circonferenza, l'elemento focale è rappresentato dal parallelepipedo in marmo apuano bianco, «insieme ara, altare e cenotafio [...] sollevato da una sorta di armilla lievemente modanata» [*50 immagini di architetture 1968*], netto, completamente astratto, il quale, privo di venature, è sospeso su una base ellittica scanalata. Un elemento che Moretti ripropone quasi identico, in quegli anni, nella tomba della madre al Verano, e che qui è esaltato dall'essere poggiato su un basamento a gradoni distaccato dalle pareti della cella e affiancato da tre labari in bronzo, infissi nel pavimento, opera dello scultore di origini toscane Antonio Biggi. Tutto è misurato, tutto è accuratamente studiato: le forme geometriche, i rapporti proporzionali; pure i materiali sono sapientemente scelti, accostati e trattati. Il pavimento del pronao, quello della cella e il basamento dell'altare sono in granito carminio (laddove il rosso cupo, prediletto in molti sacrari di questi anni richiama il colore romano e contemporaneamente evoca lo spirito rivoluzionario fascista); le pareti sono in massello di candido marmo apuano scolpito a punta grossa, cosicché che la cella intera appare scavata nella roccia.



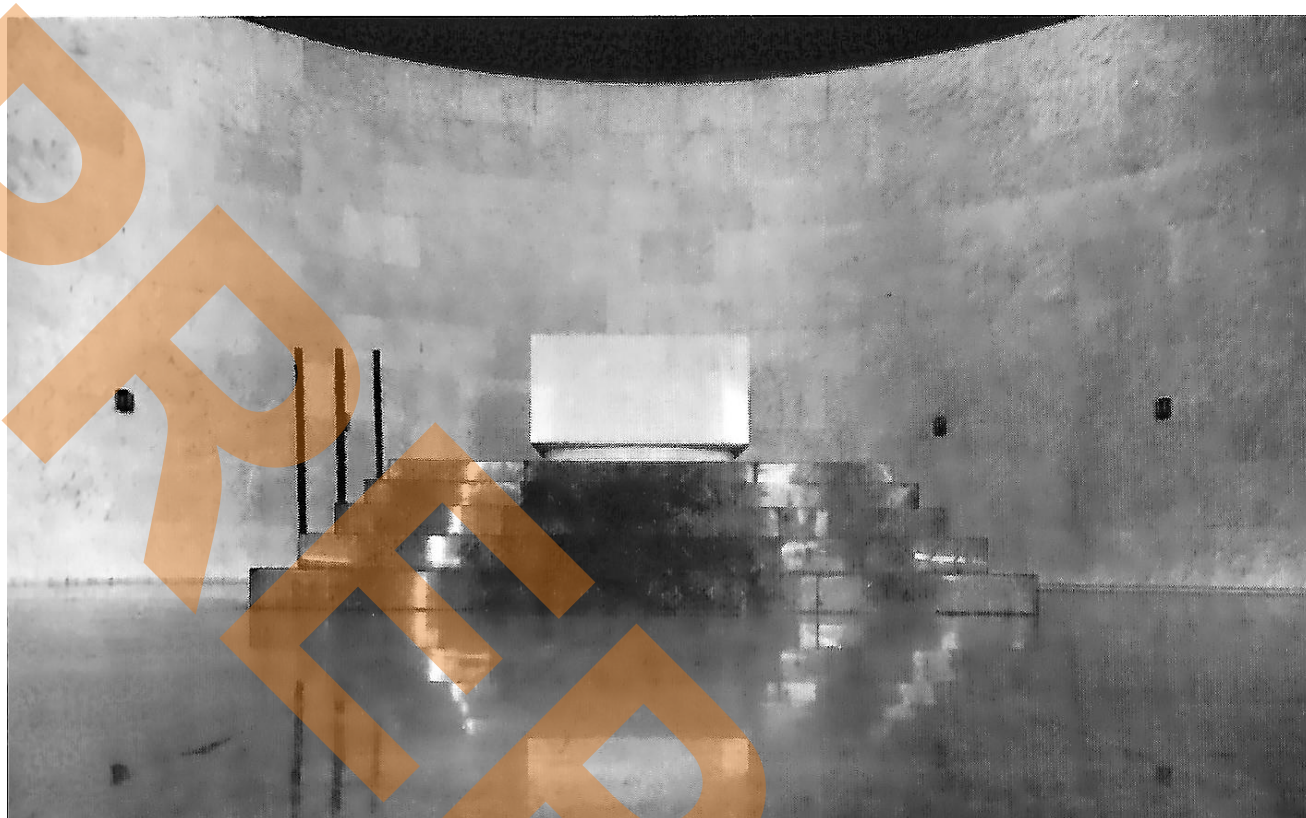
4-5: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: il vestibolo e la cella principale (ACS, Fondo Moretti).

La luce proveniente dal basso, radente alle pareti, lungo tutto il perimetro dello spazio, accentua i contrasti cromatici e la grana di ogni materia.

Il sacrario attua, così, una «*mise en scene* di alto valore simbolico ed intensa realtà dove l'epifania del sacro è raggiunta attraverso il posizionamento delle fonti di luce e la giustapposizione translucida dei materiali marmorei» [Greco, Remiddi 2006, C 33], attraverso la contrapposizione tra materiali lisci e superfici scabre, tra forme curve e forme squadrate, in una ricerca estenuante dell'appropriatezza.

Si evidenzia, inoltre, la presenza di un percorso psicologicamente determinato, secondo quella sequenza di spazi volta a riprodurre il cosiddetto "meccanismo umano", ovvero un'alternanza di "compressioni" (o "opposizioni") e "decompressioni" (o "liberazioni"), «che alle origini, nelle ostilità e nelle accoglienze della natura, e poi sempre, costituiscono uno dei lati formativi dell'ansito della struttura umana» [Moretti 1952-53, 9], per realizzare quell'idea di architettura come rifugio posta alla base della poetica dello spazio sacro morettiano [Belli 2003]: così, la cella ellittica, spazio di espansione, viene opportunamente conquistata solo dopo il vestibolo di mediazione interno esterno, che esprime una espansione limitata, preceduta e seguita da varchi intesi come vere e proprie cesure, *fauci*.

GEMMA BELLI



6: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: l'altare di marmo sul podio in granito all'interno della cella (ACS, Fondo Moretti).

Sicuramente conscio dei recenti progetti di Adalberto Libera, Moretti sembra, però, volere ricondurre la commemorazione dei caduti per la causa fascista in una dimensione più intima, più silenziosa, quasi privata, come lasciano intendere la distanza dal gigantismo, dalla monumentalità e dalla retorica appariscente, la quasi completa assenza di decorazione, persino delle iscrizioni scandite ossessivamente in altri sacrari per i martiri della rivoluzione: anzi, alla richiesta di una solennità celebrativa, si risponde qui con una intensità che raccoglie la sua carica emotiva proprio nell'assenza di enfasi [50 immagini di architetture 1968].

Conclusioni

Il sacrario viene inaugurato il 28 ottobre 1941, nel corso di una imponente manifestazione con ampi schieramenti di masse, e una roboante coreografia fatta di rulli di tamburi, squilli di trombe, cori, colpi di mitragliatrici e di cannoni. Il Duce, però, non pronuncia alcun discorso. Probabilmente perché, indifferente alla grande qualità artistica, giudica l'opera inferiore alle aspettative, proprio perché priva di elementi fortemente retorici e per di più ricavata modificando una porzione del pian terreno di un edificio che già considerava privo di valore monumentale. Ma forse anche perché, essendo oramai anni di guerra, ai culti littori Mussolini inizia a preferire temi nazionali patriottici, che probabilmente ai suoi occhi appaiono maggiormente efficaci e capaci di suscitare consensi più ampi, come dimostra il breve ma acceso discorso, dai toni antifrancesi, che pronuncia, appena qualche giorno dopo, inaugurando il Monumento ossario ai caduti garibaldini sul Gianicolo [Vidotto 2004, 112-121]. Ma in realtà è iniziato l'insorabile declino del peso formale e politico del partito e della sua

religione laica, con tutti i suoi riti: così, lo “scrigno” Moretti chiude quel percorso simbolico e monumentale iniziato nove anni prima con la Mostra della rivoluzione fascista [Vidotto 2003].

Bibliografia

- 50 immagini di architetture di Luigi Moretti* (1968), introduzione di Giuseppe Ungaretti, Roma, De Luca.
- BELLI, G. (2003). *Luigi Moretti. Il progetto dello spazio sacro*, Firenze, Alinea.
- BONELLI, R. (1975). *Moretti*, Roma, Editalia.
- Cella commemorativa in Roma, architetto Luigi Moretti* (1943), in «Architettura», IX-X, pp. 229-238.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi.
- GRECO, A., REMIDDI, G. (2006). *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Roma, Palombi Editori.
- I Sacrari per le salme dei Caduti nella grande guerra* (1938), in «Rassegna di architettura», 10, pp. 401-402.
- III Mostra Internazionale di Arte Sacra in Roma* (1934), in «Architettura», VIII, pp. 480-483.
- LOVERRE, C.A. (1996), “L'architettura necessaria”. *Culto del caduto ed estetica della politica*, in *Un tema del moderno: i sacrari della “Grande Guerra”*, in «Parametro», 213, pp. 14-17.
- Luigi Moretti* (1986), a cura di S. Santuccio, Zanichelli, Bologna.
- Moretti visto da Moretti, dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato le opere selezionate dal maestro per l'esposizione di Madrid 1971* (2007), a cura di L. Montevecchi, Roma, Palombi Editori.
- MORETTI, L. (1952-53), *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», 7, pp. 9-20 e 107.
- Mostra della Rivoluzione fascista* (1933), a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche.
- ROSTAGNI, C. (2008). *Luigi Moretti 1907-1973*, Milano, Electa.
- VIDOTTO, V. (2002). *Roma capitale*, Roma-Bari, Laterza.
- VIDOTTO, V. (2003), *Palazzi e sacrari: il declino del culto littorio*, in «Roma moderna e contemporanea», 3, pp. 583-599.
- VIDOTTO, V. (2004), *Il mito di Mussolini e le memorie nazionali. Le trasformazioni del Foro Italico 1937-1960*, in *Roma. Architettura e città negli anni della Seconda guerra mondiale*, a cura di A. Bruschi, Roma, Gangemi, pp. 112-121.

Fonti archivistiche

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Fondo Luigi Moretti*. 40/89, scatola 5, buste 71, 72, 98.

PREPRINT

Memorie sovrapposte. Durata e mutamento nel Monumento ai Martiri per la Libertà di Fondotoce

Overlapped memories. Endurance and transformation in the Monument to the Martyrs for Liberty in Fondotoce

MICHELA MARISA GRISONI

Politecnico di Milano

Abstract

La cronologia del progetto del Monumento ai Martiri di Fondotoce, recentemente chiarita, consente ora di dedicarsi ai contorni ed al seguito della vicenda. Interessa: da un lato, cogliere i riferimenti di un progettista colto e raffinato non estraneo al tema dei monumenti ai caduti e dell'architettura funeraria fin dal primo Dopoguerra; dall'altro, valutare, anche alla luce delle sculture e architetture sopraggiunte, se le forme e la composizione simboliche da lui proposte si prestassero a trasmettere significati durevoli e recassero già in sé le forme del mutamento.

Being the chronology of this War Memorial in Fondotoce recently published it is easier focusing on contours and adaptations. The paper aims: on one hand, to underline the references of a cultured and refined designer not extraneous to the theme of war memorials and funerary architecture since the early post-war period; on the other, to evaluate, also in the light of the sculptures and architectures that have arrived, if the symbolic forms and compositions proposed by him lend themselves to transmitting lasting meanings and already bear within themselves the forms of change.

Keywords

Ri-scrittura, monumento ai caduti, Alessandro Minali.

Re-write, war memorial, Alessandro Minali.

Introduzione

Al *Monumento ai Martiri della Libertà* di Fondotoce – elevato in memoria delle vittime del rastrellamento nazi-fascista della Val Grande (Piemonte) del giugno 1944 – si giunge per un percorso lungo e tortuoso che le carte riemerse dall'archivio del progettista, il noto ma ancora poco studiato architetto Alessandro Minali (1888-1960), hanno permesso di riordinare intorno ad alcune tappe che quindi si riportano: “le onoranze rivolte dal C.L.N. locale ai partigiani fucilati nell'immediatezza dei fatti (20 giugno 1944), l'intervento di un apposito comitato, promotore di un concorso di idee per la costruzione di un sacrario da cui scaturirono numerose proposte progettuali e, tra quelle, la prescelta (1945); la redazione di un nuovo progetto dettato da nuove finalità (1947); l'avvio del primo lotto dei lavori di costruzione (1948); l'evolversi del significato attribuito alla vicenda, all'approssimarsi del primo decennale dall'evento (1954), per farne il monumento al sacrificio corale, segnatamente provinciale, dei tanti caduti durante la seconda guerra mondiale; infine, l'inaugurazione (1964) alla presenza di significative cariche della Repubblica” [Grisoni 2021]. L'esito, a quella data, fu un monumento di forte carica simbolica in dialogo serrato con il paesaggio teatro dei fatti: un'altissima croce svettante dinanzi ad un muro, sullo sfondo delle montagne, entro una piantumazione di abeti e pioppi.

MICHELA MARISA GRISONI

Oggi questa configurazione, di notevole resa paesaggistica, manifestamente cercata e studiata dal progettista, si presenta modificata e declinata nelle forme di un più articolato *Parco della Memoria e della Pace* in cui, abbattuta la pineta sviluppatasi in cinquant'anni, sono comparsi altri monumenti ai Caduti di nuove guerre e un'architettura che è *Casa della Resistenza*. Le integrazioni e le modifiche al progetto di Minali – già di un certo rilievo quando si volesse riflettere sul riconoscimento e il rispetto della sua opera – consentono quindi qualche valutazione sulla accumulazione di significati intervenuti nel tempo, modificando il luogo, consolidando la memoria, epurandola da certi accenti ma cifrandola con altre sigle.

1. Metodologia della ricerca: su Alessandro Minali attraverso schizzi e carteggi

Il contributo si avvale degli esiti di una ricerca, solo parzialmente edita, scaturita dall'inventario dell'archivio dell'architetto, apprezzato progettista di nuove architetture ma anche di riusi di edifici storici se non antichi [Grisoni 2015]. Il *Monumento ai Martiri* di Fondotoce è discretamente documentato da fogli, scritti o disegnati, conservati nella casa dell'architetto e tuttora di famiglia. Si tratta di una snella ma densa cartellina che restituisce: un breve ma dirimente carteggio, il 'concept del monumento' nella forma di veloci schizzi a matita su carta quadrettata da scrittura, pignole 'istruzioni' in scala o quotate per la costruzione dei diversi elementi che lo compongono (strada, piazzale, muro e bosco), ma anche dettagli costruttivi e calcoli (verificati da Arturo Danusso) per proporzionare i ferri di armatura nei getti di calcestruzzo. Materiali sufficienti per definire la lunga gestazione del progetto (1944-1964), circoscrivendo al suo interno il ruolo del progettista (1947-1960) – intervenuto dopo le dimissioni di altri e deceduto prima del definitivo completamento – e ricomporre l'elenco dei fornitori, identificando benefattori e sostenitori; ma anche per cogliere il mutare delle intenzioni – passate da elevare un memoriale all'eccidio a farne parco dedicato alle vittime di ogni sorta di guerra e persecuzione – e testimoniare le difficoltà del progettare nell'immediato secondo Dopoguerra. È allora che Minali, sfollato da Milano, partigiano [Costantini 1945] e poi tra i primi sindaci della Repubblica Italiana per il comune di Ghiffa, si riaffaccia alla professione in evidenti ristrettezze di risorse ma con solidi legami professionali. Alludiamo, non tanto a quelli noti con Ottavio Cabiati e Alberto Alpago Novello [Ferrazza 1915; Polano-Mulazzani 2004; Zanella 2002] ma a quelli, meno ribaditi, con Piero Palumbo, l'architetto inizialmente incaricato del progetto. Sono per ora inafferrabili gli incartamenti ufficiali che dovrebbero documentare un primo concorso; complice la delicatezza dell'affare, condotta da un apposito comitato vicino agli ambienti del C.L.N., ma anche la geografia amministrativa, più volte ridisegnata, con conseguenti ricadute sull'accorpamento delle carte che riguardano luoghi lontani dal capoluogo (allora Novara) e politicamente effervescenti. Compensa, però, l'archivio del Centro Natale Menotti ove si trovano le carte raccolte dall'avvocato e politico intrese (1901-1982) già membro del C.L.N (1943), poi segretario provinciale della Democrazia Cristiana (1945-1946), quindi deputato al Parlamento (1948-1958) e infine presidente della provincia di Novara (dal 1960). Era nota la ricchezza del fondo [Giacoletti 2007] e ora si comprende anche che Menotti sostenne il progetto intrecciando relazioni – tra progettisti e committenti, esecutori e istituzioni - di cui sono rimaste tracce davvero dirimenti.

2. Architettura funeraria da Seveso a Fondotoce: l'ipotesi di un percorso

A prescindere dai legami con il territorio e dalle simpatie politiche che verosimilmente favorirono l'affidamento del progetto è bene premettere che Minali frequentava da tempo il campo dell'architettura funeraria. Per quanto noto, qui esordisce con Ottavio Cabiati partecipando ai concorsi per i cimiteri di Seveso (MI) (1914-16) e di Ferno (VA) (1916ca);

entrambi realizzati, se pure con qualche modifica e tuttora esistenti¹. Nei decenni successivi, indagò ulteriormente il tema dando forma ad una produzione ampia ed eterogenea di tombe e cippi, edicole e cappelle; disegnata e forse sopravvissuta nei cimiteri di Milano e provincia, interpretando i desiderata di eternità e rappresentazione di una committenza borghese riconoscibile nella sua rubrica. Si distinse per il noto *Mausoleo Bernocchi* al Cimitero monumentale di Milano dove emerge ancora in sodalizio, non più con un collega architetto, come a Seveso, ma con lo scultore Giannino Castiglioni (1884-1971)².

Dai due cimiteri di provincia, di schietta ispirazione neo-cristiana, fino a questo apprezzato mausoleo, passando attraverso altre prove, si può ipotizzare un percorso; ovviamente premettendo la diversità delle strutture richieste e di affidamento dell'incarico. A Seveso e Ferno, allora entrambi comuni della provincia di Milano, si trattò di predisporre, come accadeva per molti altri, dei recinti in cui comporre la città dei trapassati tracciando già la trama da seguire per disporre nel tempo le diverse tipologie del ricordo; un disegno che avrebbe rispecchiato le gerarchie dettate da tariffa e durata della concessione cimiteriale. Il linguaggio adottato per le parti comuni risenti del clima revivalistico, evidentemente assimilato dai progettisti ma allora molto in voga. Per la planimetria si definì un'area (un tradizionale campo santo ma esterno all'abitato) cui accedere oltrepassando la soglia (porte e portici ossequianti il tipo dei propilei e del nartece basilicale), e all'interno della quale vige una sostanziale simmetria lungo l'asse longitudinale che conduce alla cappella delle funzioni religiose e alle ali di quelle private che, con gli ossari, sono poste al suo fianco. Uno schema distributivo immutato, nonostante gli ampliamenti e il ridisegno dei campi originari.

Nei progetti di 'tombe' – sintetico termine che Minali adottò per radunare in rotoli i disegni di architettura funeraria con altri due criteri ma di apparente significato geografico ('Monumentale', ad indicare quelli per il cimitero di Milano) o generalista ('Diversi', a raccogliere le soluzioni ornamentali ovunque replicabili) – si raccolgono centinaia di fogli, si contano decine di idee e si comprende che sperimenta una varietà di forme e linguaggi molto più eterogenea. Oltrepassato il secondo decennio del secolo, pur assumendo le richieste dei committenti, nonché planimetrie e altezze dettate dai regolamenti edilizi, il progettista spazia tra correnti artistiche e tipologie ed è così segnalato da Gio Ponti (per la *Tomba Pontremoli* al Milano Cimitero monumentale)³ tra i giovani le cui opere possono dirsi "esemplari" per "ornata semplicità [...] concisione artistica ed epigrafica [...] dignitosa serietà" [Ponti 1928, 17;19]. Se il direttore di «Domus» riconosce in generale ai monumenti funerari una duplice dimensione, l'una "individuale" l'altra "sociale", per Minali prevarranno però due aspetti: la natura intima e familiare del ricordo che favorisce il raccoglimento e innesca, proprio attraverso l'opera, un dialogo tra anime; una conseguente idea di eternità che egli consegna a forme gradualmente più rarefatte, iconiche e quindi auspicabilmente durevoli.

Per questo si ritiene tanto riuscito il successivo mausoleo commissionato da Michele Bernocchi in memoria del fratello e della cognata in cui chiunque si avvicini si sente trasportato dal suo svolgimento spiraliforme in un percorso ascensionale che dal terreno porta al cielo [Moretti 1936].

La sensazione è esperibile quando ci si trova al suo interno dove la luce e il vuoto intervengono come elementi essenziali di un'architettura che è scultura (fig. 1). Architetto e scultore, già insieme nel riallestimento e ampliamento della *Pinacoteca Ambrosiana* [Moretti 1932;

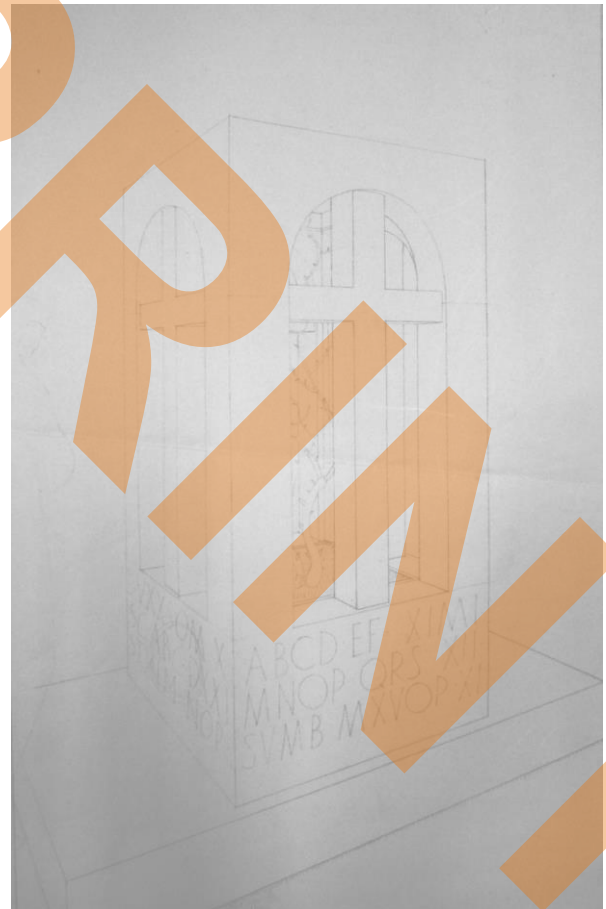
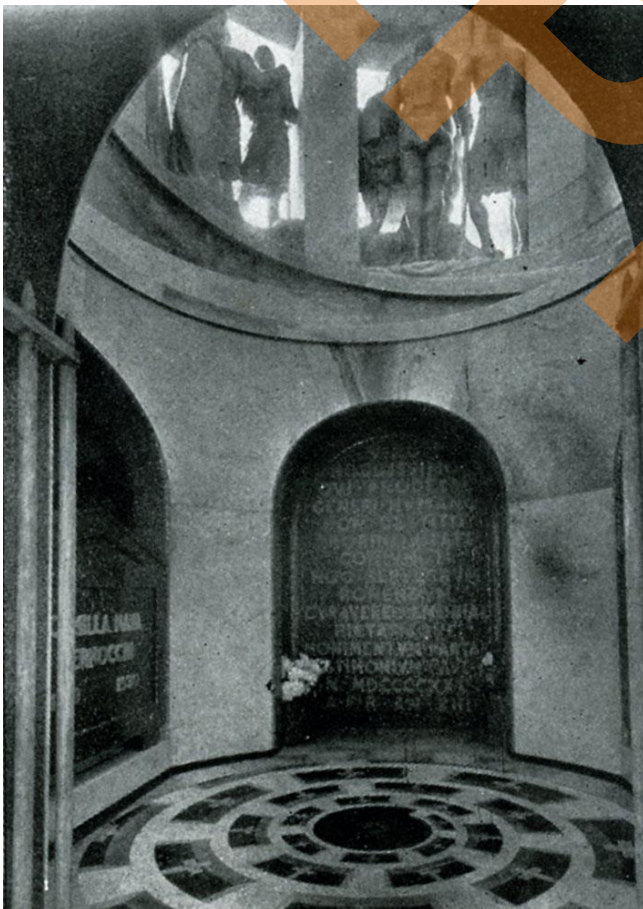
¹ Fondo Minali, cart. 14.

² *ivi*, cart. 27.

³ *ivi*, cart. 35.

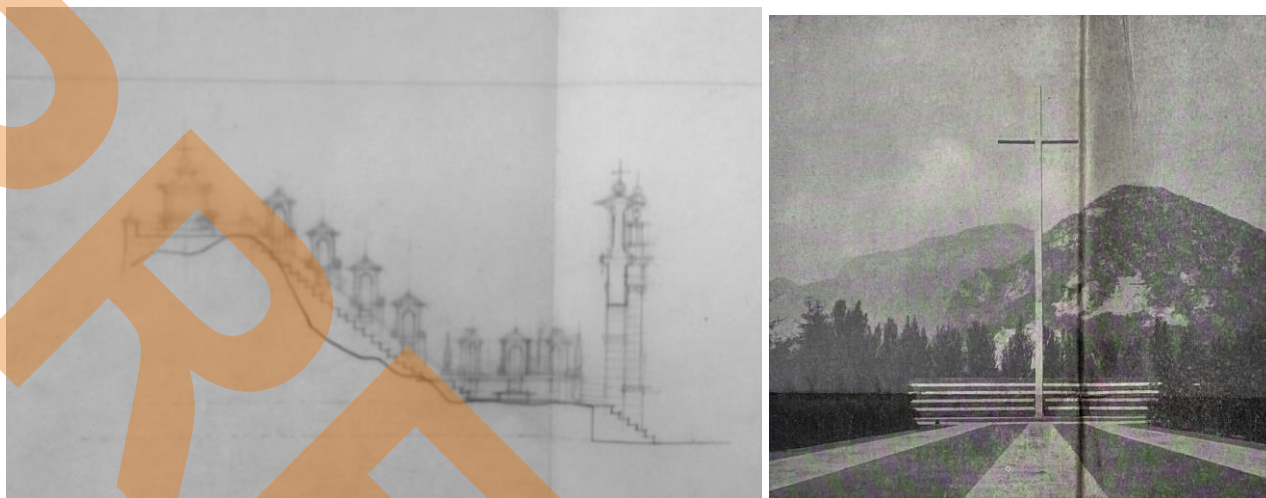
MICHELA MARISA GRISONI

Mezzanotte 2003; Rovetta 2003], paiono qui più affiatati [Guglielmi 2015; 57]. Meglio che in altre loro collaborazioni, nel *Mausoleo Bernocchi* non vi è infatti struttura disgiunta dall'ornamento, né apparato decorativo soprammesso alla muratura. Si tratta di un'architettura composta da un basamento parallelepipedo (in marmo di Musso) che regge un volume troncoconico aperto verso il cielo. Entrando, varietà e disegno delle pietre da pavimentazione ("marmo di Musso, Verde e Labrador") stimolano una visione stereoscopica del suolo che sembra idealmente far sprofondare nella terra tutto il peso e, simbolicamente, anche il male. Giudicato "il tentativo ardito di tradurre in pietra un'idea squisitamente poetica", ammirato perché la spirale "si sorregge per virtù propria e degli incastri, senza artifici, come una cupola" [Moretti 1936, 245], il mausoleo celebra la vita dei coniugi Bernocchi – Antonio (carismatico politico e generoso mecenate d'arte) e la moglie (Camilla Nava) – attraverso un'affollata *Via Crucis*; oltre cento figure a tutto tondo scolpite da Castiglioni nel laboratorio/officina di Lambrate [Guglielmi 2015, 56]. Memore del 'dinamismo plastico', in architettura come in scultura, ma ancorato alla compostezza classica, il mausoleo è una costruzione altalenante: tra la colonna-mausoleo commemorativa di età romano-imperiale e la convulsa salita elicoidale di Babele, tra la regola del cerchio inscritto nel quadrato e la dissoluzione della superficie bidimensionale, tra umanesimo e esistenzialismo, tra le storie scritte nei rotoli di papiro e le epigrafi incise nella pietra. Qui i testi sono di Giovanni Galbiati, prefetto dell'Ambrosiana; la storica istituzione il cui coevo ampliamento è per i 'tre autori' occasione di confronto.



1: Alessandro Minali, Giannino Castiglioni, *Mausoleo Bernocchi*, Cimitero Monumentale, Milano, 1931-1934. Fonte: *Un'opera al Monumentale* 1937.

2: Alessandro Minali, *Progetto di cippo per il cimitero di Laveno (VA), ante 1940*. Fonte: Fondo Minali, cart. 30.



3: Alessandro Minali, *Progetto per la tomba Magni, s.l., s.d. ma ante 1940*. Fonte: Fondo Minali, cart. 22.

4: Alessandro Minali, *Memoriale ai Martiri di Fondotoce, 1947-1960*. Fonte: Archivio Menotti, cart. XXVI.

L'attività di Minali negli anni Trenta è la più conosciuta in virtù di lavori e relazioni che spesso lo confinano in ruoli gregari [Vitale 2013] e ne riconducono l'operato entro una sintassi classica e un canone di rigore da cui sarebbe riuscito ad affrancarsi solo a tratti [Burg 1991]. L'evidenza di certi esiti del suo lavoro non appanna la ricerca progettuale che sta affiorando da un esame più analitico delle sue carte e dai molti disegni, non solo di monumenti funerari, concretizzati o solo pensati: come a Barlassina (MI), dove si cimenta nel concorso per il memoriale ai caduti⁴; o a Laveno dove, se pure in scala ridotta e ricorrendo a geometrie solide più statiche, torna a svuotare i volumi e assume la Croce come simbolo ma anche elemento strutturale (fig. 2)⁵; oppure in una *Via Crucis* (opera per la famiglia Magni, inafferrabile nello spazio ma spinta oltre il bozzetto) (fig. 3) in cui, mentre ripropone il tema della *Passio*, rievoca il calvario servendosi opportunamente del paesaggio come scenario di cui sfruttare dislivelli e prospettive⁶.

Così lo ritroviamo a Fondotoce nel secondo Dopoguerra, distaccato dal gruppo ma non emarginato dai colleghi del passato, a riaffrontare il tema del memoriale ai caduti e certi suoi tratti essenziali, in parte ricorrenti nel suo percorso, in parte del tutto inediti: rappresentare la morte come sacrificio ed espiazione, preservare il ricordo dei defunti come memoria collettiva, ricorrere all'uso di simboli univoci per veicolare un messaggio durevole, integrare il paesaggio e i caratteri del territorio per farne componente del progetto ed elemento di organica continuità.

3. Dai drammi terreni alla spiritualità atemporale: la ricerca di monumentalità espressiva

Personalità schiva e riservata, Minali raramente ha commentato il proprio lavoro; professionista solerte e scrupoloso sempre giustificava le proprie scelte: nel caso di Fondotoce le consegnò ad una relazione dattiloscritta, per lo più immutata nel lungo iter del progetto⁷.

Dal 1944 al 1960, non fu mai messa in discussione la località del memoriale (coincidente con il luogo dell'esecuzione). Si definì semmai e proprio mentre egli veniva coinvolto, l'idea di una

⁴ Fondo Minali, cart. 62

⁵ Ivi, cart. 30

⁶ Ivi, cart. 22.

⁷ Archivio Menotti, cart. XXVI.

MICHELA MARISA GRISONI

composizione tripartita (viale-piazzale/sacrario-loculi) a sviluppo lineare e rettilineo (fig. 4). Affiorò allora anche il significato simbolico da attribuire alla forma del sepolcreto: un muro (in analogia alle immagini drammatiche di corteo ed esecuzione) lungo quaranta metri, spesso poco più di uno e alto quasi quattro, nel quale ricomporre in file ordinate non solo le spoglie delle quarantadue vittime ma anche dei tanti caduti nella Seconda guerra mondiale. Si profilò un memoriale cumulativo: per ricordare eventi vicini e lontani; per seppellire i corpi dei residenti imprigionati e fucilati e per riportare a casa le spoglie dei combattenti caduti altrove; una costruzione in onore dei soldati e dei civili; un luogo di pace per il sollievo dei sopravvissuti. Nella messa a punto dei lavori e dei preventivi si ridiscussero anche i materiali. Non tanto quelli del muro – scelti pensando alla reperibilità e al risparmio; quindi locali (graniti e marmi), in stock (scarti di lavorazione) o in dono (le lastre di Candoglia offerte dalla Veneranda Fabbrica del Duomo)⁸ – ma della croce. Concependola come un traliccio metallico da rivestire con migliaia di embrici di metallo smaltato, il progettista aveva pensato di affidarsi ad una tecnologia costruttiva oramai collaudata prevedendo un cantiere di agile montaggio. La competenza tecnica in materia di costruzioni in ferro (localmente meno radicata), la reperibilità dei metalli (difficile nel Dopoguerra) e i costi (considerevole il preventivo raccolto) imposero una più convenzionale, anche se ardita, costruzione in cemento armato da rivestirsi con micro-tessere vitree rosse⁹. Nel seguito si rinuncerà al colore, non senza discutere anche la croce; ritenuta un simbolo troppo selettivo. Anche per i materiali intervennero modifiche; dipesero da ragioni economiche e tecniche, ma anche dal rapporto tra forma e messaggio dell'architettura. Se pure il progettista non abbia mai esplicitato riferimenti e richiami ad opere d'altri, l'esito si può confrontare con alcune delle più note realizzazioni del periodo. Distante nello spazio (il Grappa) e nel significato (un monumento ai caduti della prima Guerra mondiale), ma vicino per epoca di costruzione (1935) e soggetti coinvolti (oltre a Giovanni Greppi il citato Castiglioni) anche il *Sacrario del Grappa* raccoglie i tanti caduti nei loculi ricavati nello spessore di un lungo muro che si snoda lungo la montagna; anch'esso è scandito da un percorso a tappe sulle quali vigila un'alta (sei metri) croce di metallo cui dare illuminazione notturna con riflettori posati a terra come avverrà a Fondotoce. Ma a colpire è l'interazione con il paesaggio: un carattere distintivo dei sacrari che si volevano ottenere monumentalizzando la linea stessa del fronte e che Minali pare riproporre controllando consapevolmente l'inquadratura verso le montagne che furono teatro della rappresaglia così da rispondere all'augurio espresso da Piacentini: "meglio che la terra resti terra, che il monte resti monte" [Piacentini: 1935, 663]. Inevitabile però pensare a tante altre Croci monumentali: prima tra tutte quella di granito proposta da Gunnar Asplund per il *Skogskyrkogården* di Stoccolma e compiuta entro il 1939 quale ulteriore tassello nel cimitero concepito già nel 1917 con Sigurd Lewerentz. Il progetto tuttora è considerato come un nuovo paradigma di architettura funeraria: perché rinuncia alle tipologie più convenzionali riducendo tombe, lapidi e cappelle a piccoli elementi; perché smaterializza l'idea di monumento dissolvendo il ricordo nello spazio e nel tempo; perché crea esperienze che trasmettono l'idea della soglia e del divino, invitando alla meditazione e al raccoglimento, perché stimola la comunicazione tra le anime portando ad accettare serenamente qualunque trapasso. Alcuni vi vedono per questo la metamorfosi del paesaggio naturale e artificiale in culturale.

Alla luce di questi confronti, interessa comprendere se il linguaggio e la sintassi adottate a Fondotoce furono altrettanto pregnanti e di potenziale tenuta sul piano semantico. Se cioè,

⁸ Archivio Menotti, cart. XXVI.

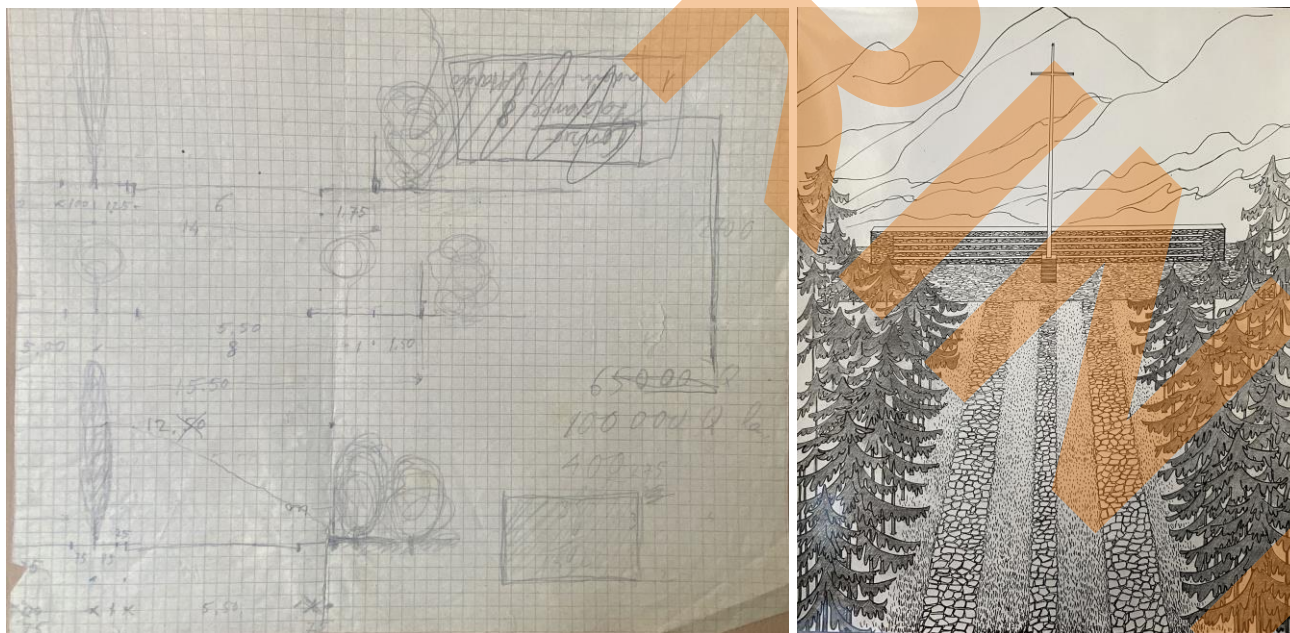
⁹ Carte Minali.

adottando segni e simboli iconici (il muro di esecuzione, la croce) ma raffinati, il progetto porti con sé, anche a prescindere dalle intenzioni di progettista e committenti, una matrice durevole utile a preservare gli esiti formali raggiunti. Interessa anche valutare in quale misura si presti ad 'accumulare' valori e messaggi altri nel suo intorno e a tollerare gli inevitabili cambiamenti che subirà la materia di cui è fatto, che è inorganica ma anche inorganica.

4. Riscrittura: luoghi capaci di idealizzare il messaggio

Dalla realizzazione ad oggi, il *Monumento ai Martiri* di Fondotoce è stato così modificato: costruendo una nuova architettura, accogliendo nuovi memoriali, sostituendo la pineta.

Quest'ultima modifica è congenita ad alcuni dei materiali impiegati e destinata a riproporsi. Avvalendosi del paesaggio e della vegetazione come elementi essenziali del comporre, la conservazione degli esiti richiede almeno di valutare un programma di manutenzione per tenere sotto controllo il sistema di relazioni innescate (qui il bosco e la pineta, il pioppeto e il prato). Relazioni che nel caso specifico sono state gestite consapevolmente dal progettista. La sezione di studio (fig. 5) rappresenta la ricerca di un equilibrio tra le parti dettato da distanze e altezze, luci ed ombre, prospettive e cesure. Parallelamente, nella prospettiva (fig. 6), il rilievo prealpino e boscoso fa da sfondo al memoriale ma, mentre lo accoglie, si lascia anche guardare; esso stesso diviene luogo di memoria. Dietro al muro sta non a caso il pioppeto: un intermezzo tra la sagoma frastagliata delle montagne (percorse dalla rappresaglia) e la linea retta del muro colombario (in cui sono deposte le vittime rimaste sul campo). Si staglia come un ulteriore scenario, quasi fosse un tendaggio rarefatto e fruscante, oltre ad essere una piantumazione adatta all'area di esondazione del fiume. Nulla è casuale nel suo progetto, sia sul piano funzionale che formale; anche la boscaglia di sempreverdi è simbolica immagine dei defunti. Eppure, forse proprio la ridondanza di riferimenti e la complessa gestione degli elementi naturali hanno favorito la riscrittura nel tempo del memoriale.

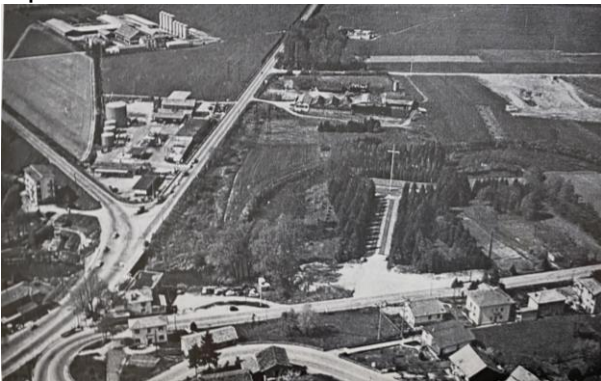


5: Alessandro Minali, Progetto per il Memoriale ai 42 Martiri di Fondotoce. Sezione studio del rapporto tra architettura e vegetazione il muro/ossario e le piantumazioni. Fonte: Carte Minali.

6: Alessandro Minali, Progetto per il Memoriale ai 42 Martiri di Fondotoce. Prospettiva ambientata. Fonte: Carte Minali.

MICHELA MARISA GRISONI

Alla crescita delle conifere non è corrisposto un programma di graduale sostituzione volto a mantenere inalterati i rapporti di scala. Rinunciando alla pineta, diventata troppo ingombrante, ad interagire con la croce ora sono altri monumenti, ricordi sopraggiunti, che sorgono separatamente, dispersi e sparpagliati nell'area oggi rinominata *Parco della memoria*: non più quindi solo il memoriale ai quarantatré prigionieri, ai quarantadue martiri e alle centinaia di residenti periti nella Seconda Guerra Mondiale, ma un luogo in cui rafforzare ideali universali di tolleranza e fratellanza. I monumenti (agli Ebrei trucidati nel Novarese, ai Caduti Georgiani, alle vittime dei Lager, alle donne della Resistenza) si radunano senza un ordine predefinito; gravitano l'uno intorno all'altro, come una costellazione mossa da un unico ed inclusivo movimento di pace in opposizione alla guerra, di memoria in contrapposizione all'oblio. È un mutamento che ha sconvolto l'ordinamento originariamente imposto per farne un progetto-processo: implementabile ogni volta che occorrerà ribadire certi ideali di fronte a fatti orrendi. La terza modifica, la costruzione di una nuova architettura (arch. Cesare Mercandino 1995-96) [Giacoletti 2007], ha meno influito sul disegno originario concepito da Minali. Si tratta infatti di un edificio autonomo e distante che non ingombra, per posizione, né sovrasta, per altezza, la composizione dell'originario sacrario; sfugge cioè dalla sequenza viale-croce-muro-pioppimontagne. Disorienta, semmai, il nuovo camminamento pedonale, funzionale all'area di parcheggio ed agli ingressi della costruzione: invita ad un percorso meno lineare poiché ci si incammina a rileggere più storie e non più la sola vicenda dell'eccidio e la sua sacralizzazione attraverso la rappresentazione. L'architettura in sé, a sua volta, è 'spazio aperto'. Due vetrate, quella della sala per conferenze e quella della biblioteca, in particolare, mentre garantiscono l'ingresso della luce necessaria ai due ambienti, aprono scorci sul muro-colombario-ossario e sulla croce. È una costruzione che pare farsi commento, come una didascalia, delle forme monumentalizzate all'esterno: le montagne del rastrellamento, il muro che evoca il corteo, il campo in cui caddero le vittime, gli alberi che volevano rappresentarli. È sede della *Associazione Casa della Resistenza*: una realtà costituita nel 1997 su iniziativa dei rappresentanti delle organizzazioni della Resistenza (partigiani, deportati politici, internati militari, comunità ebraiche) e dell'Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea nel novarese e nel Verbano Cusio Ossola "Piero Fornara". Vi si tengono riunioni e conferenze perché l'Associazione, recita il website, "è impegnata a svolgere attività di ricerca e divulgazione per trasmettere, in particolare alle giovani generazioni, la memoria collettiva legata alla lotta di Liberazione e ai suoi valori e, più in generale, alle problematiche storiografiche relative al Novecento, valorizzando il patrimonio documentario e monumentale e promuovendo lo scambio culturale". La biblioteca e l'archivio, un'emeroteca ed una fototeca



7: Monumento ai 42 Martiri di Fondotoce (Verbania). Foto aerea, 1980. Fonte: Liguori 1980, p. 32.

8: Parco della Memoria e della Pace e Casa della Resistenza di Fondotoce (Verbania). Foto aerea, 2021.

in effetti conservano e trasmettono fonti e testimonianze preziose e uniche per rileggere e commentare la contemporaneità.

Esterni all'abitato di Verbania, ai limiti meridionali, il *Memoriale*, il *Parco della memoria e della pace* e la *Casa della Resistenza* si trovano all'intersezione tra la strada costiera del lago e quella che si avvia alle valli. In posizione pianeggiante, in prossimità non solo del lago Maggiore ma anche del canale che lo collega all'amenissimo laghetto di Mergozzo, è il luogo in cui furono condotti e fucilati i prigionieri ma oggi è centro di studi e punto di partenza per visite guidate, condotte dagli stessi collaboratori dell'Associazione, finalizzate a mettere in evidenza i molti habitat – naturale, artificiale e culturale – di Fondotoce.

Conclusioni

Sono dunque considerevoli i mutamenti apportati al *Memoriale* progettato da Minali. Interagendo con la sua originaria composizione ne sono stati intaccati il significato, ora più esteso, e l'uso, ora più articolato.

Senza far parola, in questa circostanza, degli interventi che recentemente hanno riguardato le superfici della *Croce monumentale*, ovvero delle effettive condizioni di degrado della materia dell'opera che pure meriterebbero una riflessione per valutare le modalità con le quali nella prassi si risolve la protezione del cemento a vista e delle opere del Modernismo monumentale [Di Resta 2013], si avanzano due commenti conclusivi. Il primo riguarda la tutela dell'opera di un architetto. Evidentemente passa attraverso lo studio del suo percorso e la ricostruzione delle singole vicende progettuali senza le quali è impossibile comprenderne gli esiti; è da discutersi però in quale modo e con quale tempistica i riconoscimenti della critica e il revisionismo storiografico possano o debbano impattare direttamente sulle opere che di quella vicenda sono la prima e irripetibile testimonianza; prima ancora che si compia il percorso di riconoscimento e patrimonializzazione. L'altro, che in parte segue questo primo, si esprime per ribadire la convinzione che quando si voglia trattare la questione sul solo piano compositivo, l'aggiunta – soprattutto se ossequiante e non esuberante ma discreta, cioè progettata a partire dalla preesistenza badando ai rapporti di scala e alle peculiarità dei materiali già in opera – resta convincente; così come lo è qualsiasi giustificato 'apporto' rispetto alla sottrazione.

Bibliografia

- BURG, A. (1991). *Novecento milanese*, Milano, Electa.
- CAVIGIOLI, G. (1974). *Monumento dei 42 martiri partigiani in Fondotoce*, Verbania, Comitato Resistenza Comune di Verbania.
- CAJANI, F., DELL'AQUILA, R. (1991). *Antologia delle opere di Ottavio Cabiati*, in *Ottavio Cajani e il suo tempo*, a cura di F. Cajani, Besano Brianza, GR edizioni.
- COSTANTINI, V. (1945). *Partigiani della terza Banda*, Milano, Ultra.
- DI RESTA, S. (2013). *Il Moderno come opera «perpetuamente nuova»*. *Il Crematorio di Asplund nel Cimitero del Bosco, Enskede (Stoccolma, 1935-40)*, in «Bollettino ICR», Nuova Serie, n. 26, pp. 92-102.
- FERRAZZA, G. (1915). *Il nuovo cimitero di Seveso*, in «Arte Cristiana», n. 9, pp. 283-285.
- FORMIGÉ, J. (1924). *Les monuments romains de la Provence*, Paris, E. Champion.
- GIACOLETTI, P. (2007). *Guida alla visita dell'area monumentale del Parco della Memoria e della Pace*, Verbania, Associazione Casa della Resistenza.
- GRISONI, M.M. (2015). *Modernità del progetto, dialogo con la storia*. *Architettura di Alessandro Minali*, in «Territorio», n. 75, pp.138-147.
- GRISONI, M.M. (2021). *Il Monumento ai Martiri della Libertà di Fondotoce progettato da Alessandro Minali*, in «Rivista dell'Istituto per l'Arte Lombarda», n. 34, pp. 53-64.
- ISACCO, A. (2015). *La scultura funeraria*, in *L'arte del fare. Giannino Castiglioni scultore*, a cura di E. Guglielmi, Milano, Skira, pp. 125-147.

MICHELA MARISA GRISONI

- GUGLIELMI, E. (2015). *Castiglioni e ancora Castiglioni*, in *L'arte del fare. Giannino Castiglioni scultore*, a cura di E. Guglielmi, Milano, Skira, pp. 47-67.
- Il Novecento e l'architettura* (1963), in «Edilizia Moderna Dedalo», n. 81, numero monografico a cura di G. Canella, V. Gregotti.
- LANGÈ, S. (2010). "Forme nuove di città moderne". *Rapporti tra un'altra cultura milanese e internazionale nell'urbanistica e nell'architettura*, in *L'architettura dell'altra modernità*, a cura di M. Docci, M.G. Turco, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Roma, Gangemi, pp. 119-129.
- LIGUORI, E. (1980). *Quando la morte non ti vuole. Il rastrellamento in Valgrande del giugno 1944 nel diario di un uomo libero*, Verbania, Alberti Libraio Editore.
- LONGO, P.G. (s.d.). *Natale Menotti. Una storia interiore*, Verbania, Centro Natale Menotti.
- MACCHI, C. (2017). *Antifascismo e resistenza in provincia di Varese*, vol. II, Varese, Pietro Macchione.
- MASSARA, E. (1984). *Antologia dell'antifascismo e della Resistenza novarese. Uomini ed episodi della lotta di liberazione*, Novara, Tipografia grafica novarese.
- MEZZANOTTE, G. (2003). *Le riforme edilizie nella prima metà del Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Novecento*, Milano intesa Bci.
- MORETTI, B. (1932). *L'opera di Alessandro Minali all'Ambrosiana*, in «Rassegna di architettura», nn. 7-8, pp. 330-335.
- MORETTI, B. (1936). *La tomba Bernocchi al cimitero Monumentale di Milano*, in «Rassegna di architettura», luglio, pp. 245-247.
- MUZIO, G. (1931). *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», IV, 15, pp. 1082-1119.
- LANCIA E. (1931). *Alcune fabbriche classiche di un Architetto moderno*, in «Domus», n. 48, pp. 33-35.
- PIACENTINI, M. (1935). *Cimitero del Grappa. Arch. Giovanni Greppi. Scultore Giannino Castiglioni*, in «Architettura», n. 12, pp. 663-667.
- POLANO S., MULAZZANI M. (2004). *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa.
- PONTI, G. (1928). *Alcuni monumenti funerari d'oggi*, in «Domus», n. 11, pp. 14-19.
- ROVETTA A. (2003). *L'Ambrosiana ingrandita e ringiovanita di Giovanni Galbiati (1928-1932)*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno a cura di F. Lanza, pp. 115-128.
- Un'opera al Monumentale di Milano dell'architetto Alessandro Minali e dello scultore Giannino Castiglioni (1937)*, in «Domus», n. 109, pp. 14-19.
- VITALE D. (2013). *Forma Urbis Mediolani*, in *Architettura del Novecento*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenda, II, *Opere, progetti, luoghi, A-K*, Torino, Einaudi, pp. 642-647.
- ZANELLA, F. (2002). *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa.

Fonti archivistiche

- Arsago Seprio, collezione privata, *Carte Minali* [Carte Minali].
- Milano, Politecnico di Milano, Dipartimento di architettura e Studi Urbani, Fondo Alessandro Minali [Fondo Minali].
- Verbania, Archivio di Stato [ASVco].
- Verbania (fraz. Intra), Centro Natale Menotti, Archivio Natale Menotti [Archivio Menotti].

Sitografia

<https://www.casadellaresistenza.it> (gennaio 2023)

Luoghi della memoria nelle province di Brescia e Bergamo. Parchi e viali della Rimembranza

Places of memory in the provinces of Brescia and Bergamo. Parks and avenues of Remembrance

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI

Università di Brescia

Abstract

Il saggio riflette su permanenza e destino di parchi e viali della Rimembranza dedicati ai caduti della Grande Guerra nei territori di Brescia e Bergamo. Sulla scorta della documentazione raccolta in occasione del censimento promosso per il centenario e del confronto con lo stato di conservazione attuale, viene qui analizzato il ruolo che essi hanno assunto nel tempo: spazi della memoria e patrimonio ambientale e paesaggistico, o vittime sacrificabili alle necessità di trasformazione urbana.

The essay focuses on the permanence and the fate of the parks and avenues dedicated to the fallen of the Great War in the territories of Brescia and Bergamo. On the basis of the documentation collected during the census promoted for the centenary, and the comparison with the current state of conservation, the role they have assumed over time is analysed: spaces of memory and environmental and landscape heritage, or victims sacrificed to the needs of urban transformation.

Keywords

Grande Guerra, memoria, parchi e viali della Rimembranza.

Great War, memory, parks and avenues of Remembrance.

Introduzione

Il contributo trae spunto dalla campagna di censimento e catalogazione condotta nell'ambito del progetto: *Narrando i territori della Grande Guerra attraverso i monumenti, le lapidi, i parchi e viali della Rimembranza*, un'iniziativa dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) con il supporto delle soprintendenze, in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra. Per le province di Brescia e Bergamo sono stati censiti, fino a oggi, circa settanta parchi e viali, sotto la responsabilità scientifica di Laura Sala (SABAP Bergamo e Brescia), catalogatrice: Lia Signorini.

L'idea di istituire parchi e viali della Rimembranza nacque il 26 novembre 1922 a Fiesole, durante la *Festa degli Alberi*, quando il sottosegretario di Stato per la pubblica istruzione Dario Lupi – ispirato dall'esperienza canadese della Strada della Rimembranza di Montreal – propose di ricordare i caduti del recente conflitto attraverso la piantumazione di un albero per ognuno di loro in ogni città e paese, affidandone la cura alle giovani generazioni [Lupi 1923, 16]. In seguito, con la Circolare n. 73 del 27 dicembre 1922 *Norme per i viali e parchi della rimembranza*, Lupi si rivolse ufficialmente alle scuole italiane affinché attuassero l'iniziativa. In tutte le comunità si costituirono comitati con l'obiettivo di promuovere e realizzare il

progetto, mentre la scelta dell'ubicazione di tali parchi e viali fu affidata alle amministrazioni municipali [Lupi 1923, 25-30].

A una ricognizione ufficiale del 15 ottobre 1923 si contavano, a livello nazionale, 5.735 comitati costituiti e 1.048 parchi e viali inaugurati. Per le due province analizzate risultava costituito un comitato in ognuno dei 306 comuni bergamaschi, con cinque parchi inaugurati. Nei 280 comuni bresciani risultavano 109 comitati con 69 parchi inaugurati, uno dei quali – Iseo – alla presenza dello stesso Lupi [Lupi 1923, 117-216].

1. Caratteristiche dei parchi e viali della Rimembranza nel Bresciano e nella Bergamasca

Il progetto di catalogazione ha consentito di ricostruire le caratteristiche e le peculiarità dei parchi e dei viali nell'area presa in esame.

Se è vero che la scelta del sito doveva anzitutto tener conto della disponibilità di spazio sufficiente a piantumare un certo numero di alberi, essa era anche influenzata dalla vicinanza a luoghi di significato o rilevanza particolari. Sono frequenti per esempio parchi e viali all'esterno o all'interno dei cimiteri (Bagolino, Rovato, Anfo, Malegno, Barbariga, Civate, Camuno, Montichiari, Medolago, Stezzano, Zogno); lungo il viale di accesso a una piazza o a un santuario (Ghedi, Treviglio); presso una chiesa, un convento o un'abbazia; nel cortile o giardino di una scuola (Brescia località Urago Mella, Gavardo, Trenzano); presso il palazzo municipale (Adro, Capriolo, Dello); ai piedi della rocca o castello (Brescia, Bergamo); su una altura o colle (Bedizzole, Ponte San Pietro); sulle vie di circonvallazione (Bovegno) o di accesso all'abitato. Spesso il parco o viale circondava un preesistente monumento ai caduti, o ne costituiva il viale di accesso. Non mancano casi in cui il monumento e il parco furono inaugurati nella stessa occasione (Brescia località Sant'Eufemia della Fonte), o in cui il monumento fu collocato nel parco successivamente (Castegnato). Più raramente furono realizzati grandi complessi che comprendevano, oltre alle aree verdi, monumenti, santuari, sacrari, cappelle, ingressi monumentali o veri e propri edifici dedicati ai caduti, come – per esempio – le scuole “ai Caduti” di Castenedolo (1922), e di Concesio (1932).

L'impianto planimetrico di parchi e viali poteva presentare diverse tipologie. La più semplice e diffusa fu il singolo viale, con un filare di alberi sui due lati o, più raramente, su un solo lato (Madone, Bossico). Spesso il viale alberato era parte di un complesso più vasto e articolato: tre viali paralleli di cipressi formavano ad esempio il parco di Ospitaletto, situato davanti al cimitero, mentre viali disposti a raggera convergevano nell'area centrale dov'era collocato il monumento ai caduti a Castegnato e a Pieve di Tremosine (Fig. 1).

Le aree occupate dai parchi potevano essere in piano o in declivio (Bedizzole, Ponte San Pietro, Oltre il colle, Santa Brigida, Zogno), di forme perlopiù geometriche (quadrangolari, circolari, triangolari), aperte o delimitate da cancellate, recinzioni o muri di confine.



1: Pieve di Tremosine (BS). Il parco della Rimembranza, formato da viali che convergono verso il monumento ai caduti, è uno dei rari casi in cui ancora oggi si conservano i cipressi originari (Foto di C. Zani, 2018).

La progettazione dei parchi e viali fu in genere affidata a tecnici locali, ma non mancano esempi realizzati da noti ingegneri e architetti come Giovanni Tagliaferri (che nel 1923 progettò il parco di Adro), Ernesto Suardo (che nel 1925 disegnò il parco di Grumello del Monte e il viale di Villongo Sant'Alessandro), o Giuseppe Roda (autore del parco di Ponte San Pietro, realizzato nel 1930).

Un aspetto fondamentale della progettazione dei parchi e dei viali della Rimembranza fu naturalmente quello botanico. La già citata circolare n. 73 del 1922 suggeriva le specie da piantumare nelle diverse aree geografiche della Penisola. Per l'Italia settentrionale si trattava di pini, abeti, cipressi (la specie più utilizzata nelle province considerate), querce, faggi, ippocastani, ecc., in genere accuratamente rappresentati nei disegni e nelle relazioni di progetto, talvolta minuziosamente elencati anche nelle numerose cronache coeve.

Nei parchi e viali in provincia di Brescia e Bergamo sono state rilevate tutte le specie prescritte dalla circolare, eccetto i faggi, ma anche altre essenze non espressamente consigliate per quest'area geografica, quali ad esempi: tigli, lauri, ulivi, aranci, ibischi, pioppi e sofora giapponese. Agli alberi piantumati per ogni caduto potevano essere infine aggiunte altre piante con l'obiettivo di un abbellimento dell'area, oltre ad arbusti (oleandri), siepi (bosso, mirto) e airole fiorite.

Su ogni singolo albero erano collocate le targhette con il nome di ciascun caduto. La loro realizzazione era codificata dalla circolare Lupi, che ne prescriveva il materiale (ferro smaltato), la collocazione e l'iscrizione: "In memoria del [grado nome cognome] caduto nella Grande Guerra il [data] a [nome della battaglia o luogo]". All'epoca della fondazione, le targhette erano fissate sulla sommità di uno dei tre regoli lignei disposti a tronco di piramide come riparo alla base delle piante.

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI



2: Rovato (BS). Il viale della Rimembranza inaugurato il 25 novembre 1923. I cipressi, disposti in due filari ai lati della strada che porta al cimitero, sono riparati dalla tipica struttura in regoli di legno a tronco di piramide, su cui era fissata la targhetta con il nome del caduto (Fonte: Rovato. Biblioteca. Fondo Fotografico, n. 0290, cartolina, 1960-1970).

Successivamente, esse potevano essere posizionate direttamente sul tronco dell'albero o appese o fissate a paletti metallici, a volte dipinti col tricolore (Nuvolento, Toscolano Maderno, Villanuova sul Clisi); a paletti o croci di legno, o poste su cippi in pietra (Anfo, Sopraponte di Gavardo, Idro, Veza d'Oglio).

Un preciso schema celebrativo accompagnava l'inaugurazione di ogni singolo intervento: la cerimonia inaugurale, con la partecipazione delle scolaresche e i discorsi delle autorità. Il rituale delle inaugurazioni è ben documentato e descritto con enfasi e minuzia di particolari dalle cronache locali del tempo.

1. Esempi significativi nel Bresciano e nella Bergamasca

Sono numerosi gli esempi che meriterebbero di essere segnalati, o perché particolarmente scenografici, o perché progettati da noti professionisti, anche se nessuno dei parchi e viali indagati ha mantenuto intatta la configurazione originaria. Infatti, se è possibile evidenziare la conservazione dei cipressi nei viali di Pieve di Tremosine e degli abeti del parco di Iseo, nella maggior parte dei siti gli elementi naturali sono stati sostituiti a causa di malattie o del naturale invecchiamento (con la stessa essenza o con specie diverse) e il sedime originario spesso ridimensionato o sacrificato perlopiù a esigenze viabilistiche.

Il parco della Rimembranza di Bedizzole, per la sua collocazione e il grande impatto scenografico, è descritto dalle fonti coeve come tra i più belli della provincia di Brescia.



3: Bedizzole (BS). Il parco della Rimembranza, inaugurato il 12 ottobre 1924, in una cartolina d'epoca e in una recente vista dall'alto (Fonte: Archivio Comune di Bedizzole).

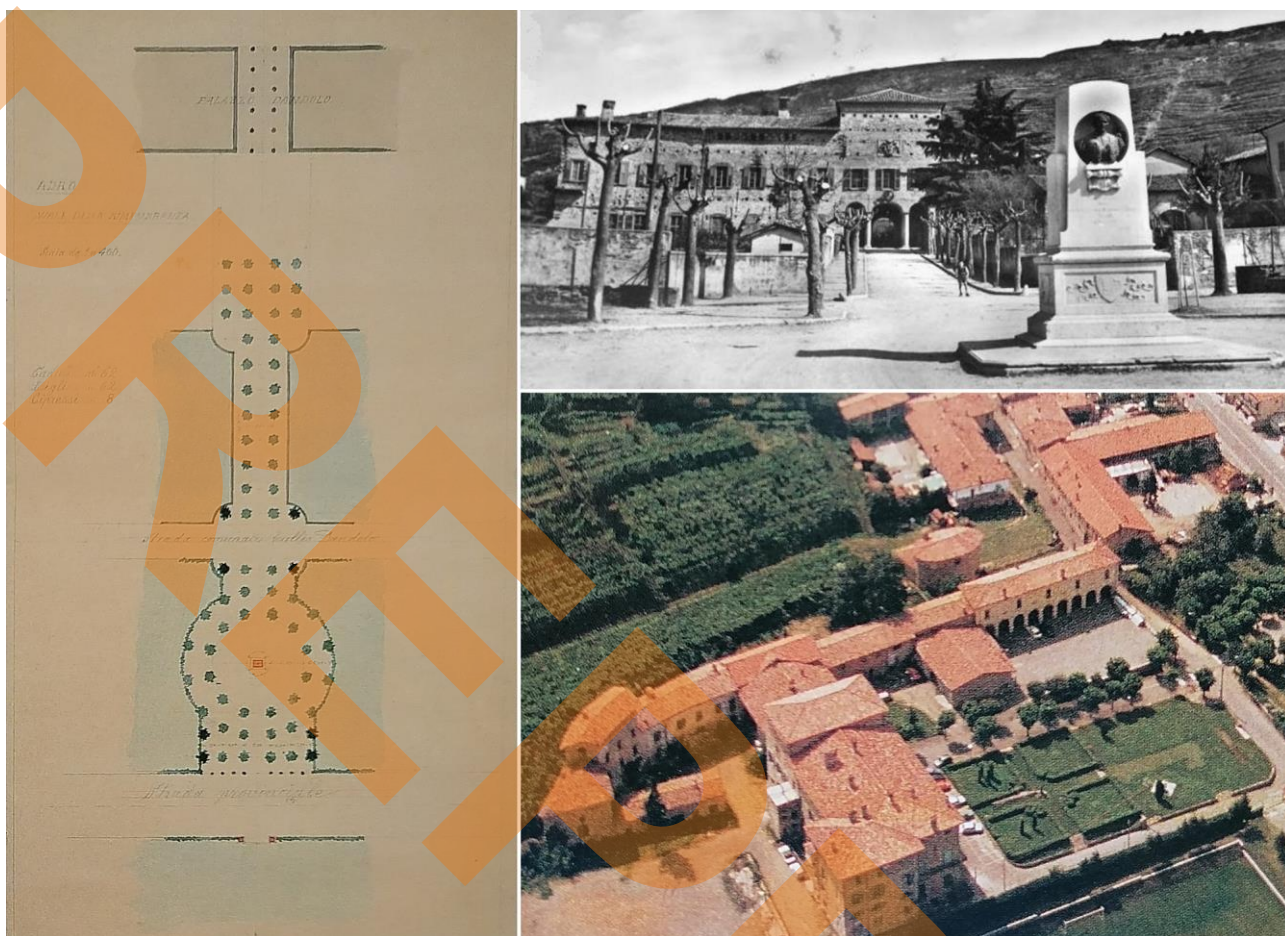
Fu realizzato su progetto degli ingegneri Arnaldo Trebeschi e Antonio Berlucchi «nel dolce declivio soleggiato» del colle di Santo Stefano, e inaugurato il 12 ottobre 1924 a sud del recente edificio scolastico [Da Bedizzole 1924].

L'area del parco occupava una superficie rettangolare di 4.000 mq, recintata da muri in pietra e piantumata con 92 esemplari di alloro, scelti, per il forte significato simbolico e perché sempreverdi, per commemorare altrettanti caduti. Un'ampia gradinata al centro del parco conduceva alla sottostante strada proveniente da Brescia (oggi via Rimembranze), all'ingresso del paese. Così la stampa locale descrisse il parco alla vigilia dell'inaugurazione: «Il terreno è diviso in varie aiuole di diversa forma e grandezza, intercalate da comodi e ben disposti viali, e nella parte centrale, sopra una base in forma di stella a cinque punte, s'innalza un traliccio di ferro battuto, elegantemente eseguito, sormontato da una lampada elettrica che dovrà arder in perpetuo. [...] Il numero delle piante (sono 92) dice quale tributo di sangue Bedizzole ha dato alla Patria, mentre la cura che si è avuta perché attecchiscano, quella che indubbiamente si avrà in seguito per la loro conservazione e sviluppo, e la lampada votiva, eloquentemente dimostrano la riconoscenza dei superstiti» [Il Parco della Rimembranza 1924].

Con il trascorrere dei decenni, però, pur mantenendo l'estensione e l'impianto originari, il parco è andato incontro a un notevole degrado, sia dal punto di vista fisico, che simbolico. Le piante dedicate ai caduti sono state perlopiù sostituite da altri esemplari disposti in maniera disordinata, mentre l'erba alta nasconde viali e percorsi. Come unico riferimento alla consacrazione del parco ai caduti resta una lapide al centro del muro semicircolare dietro al traliccio (Fig. 3).

Nel Bresciano va segnalato anche il parco di Adro, realizzato su progetto dell'ingegner Giovanni Tagliaferri. Un viale rettilineo collegava palazzo Bargnani Dandolo (sede municipale) alla nuova strada provinciale, formando una piazza circolare, al centro della quale era posto il monumento alla contessa Ermellina Dandolo, anch'esso disegnato da Tagliaferri. Parco e monumento furono inaugurati il 26 settembre 1926. La tavola di progetto (Fig. 4) ne illustra chiaramente il disegno, con la rappresentazione delle 62 piante di tiglio (pari al numero dei caduti del comune franciacortino) disposte a un filare sui due lati del viale, e in due filari attorno all'area circolare.

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI

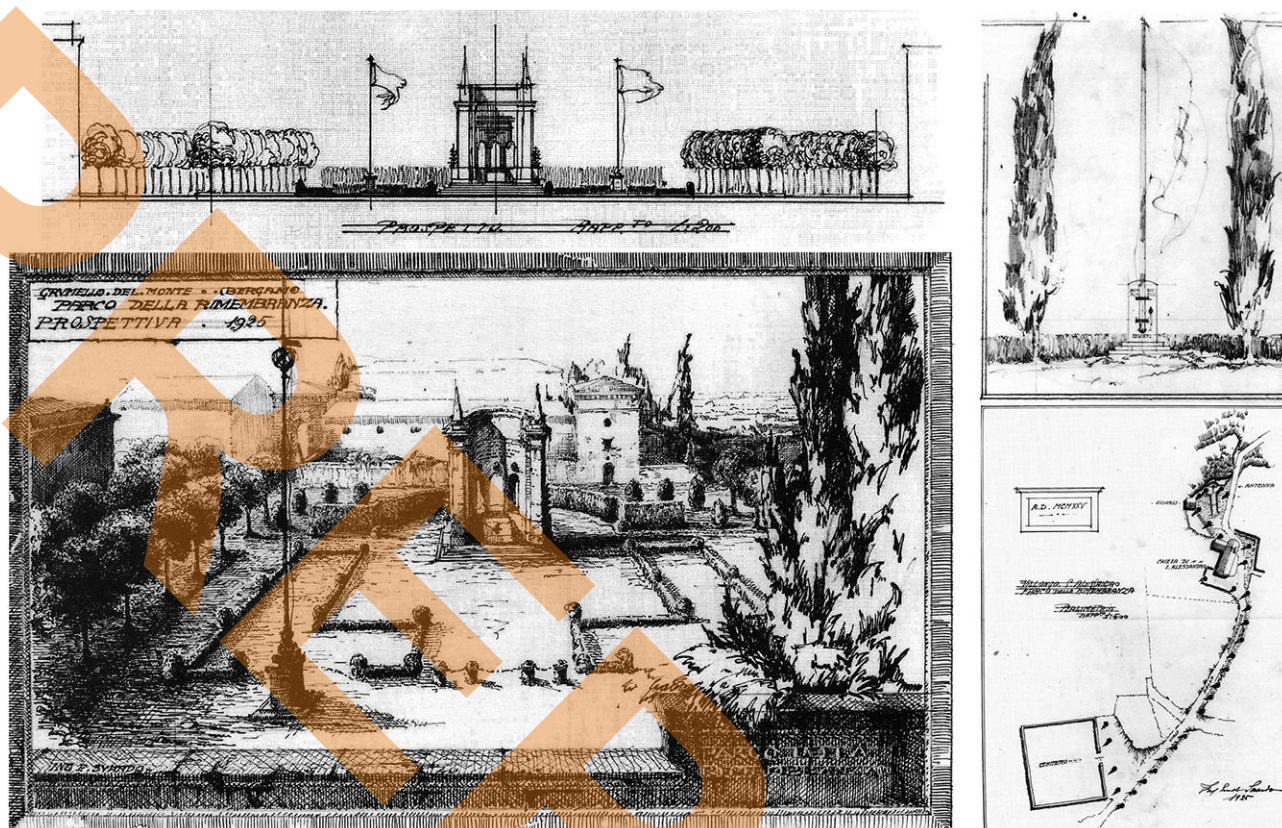


4: Adro (BS). Il parco della Rimembranza col monumento a Ermellina Dandolo, inaugurati il 26 settembre 1926. Da sinistra in senso orario: il progetto di Giovanni Tagliaferri (1926); particolare del viale in una cartolina degli anni Cinquanta; l'area in una fotografia aerea antecedente all'intervento del 1989 (Falconi, Terraroli 2000, 187; Perini 1993, 81).

Ai tigli, il progettista volle aggiungere alcuni cipressi che, innalzandosi sopra le altre piante, avrebbero dato «un senso pittorico al viale, ed anche un certo qual senso di protezione al luogo», adatto all'idea che si voleva simboleggiare [Perini 2010, 575-581].

L'originario impianto si è conservato quasi intatto fino al 1989, quando la realizzazione di una rotonda sulla via provinciale ne ha sacrificato la piazza circolare, conservando solo il viale alberato prospiciente il palazzo, all'inizio del quale fu spostato il monumento. Sul retro di quest'ultimo si legge ancora la dedica ai caduti. Fra gli esempi bergamaschi, si evidenziano quelli progettati nel 1925 dall'ingegner Ernesto Suardo: il parco della Rimembranza a Grumello del Monte e il viale di Villongo Sant'Alessandro.

L'impianto di Grumello era molto semplice: consisteva infatti in un'area centrale al paese di forma quadrangolare, trattata a prato con siepi potate in forma, entro cui si stagliava un imponente monumento ai caduti di forma semicircolare, accentuata da una siepe sul retro, che ne riproduceva il profilo. Sui due lati della piazza erano collocati due viali alberati (Fig. 5). Oggi l'area coincide con piazza Gabriele Camozzi, dove la nuova elaborata pavimentazione in pietre policrome che ha sostituito il tappeto verde ha pesantemente modificato la percezione dello spazio suardiano.



5: I progetti di Ernesto Suardo per i parchi bergamaschi di Grumello del Monte (a sinistra) e Villongo Sant'Alessandro (a destra), 1925 (Zanella 1997, 102-103).

Tuttavia, va segnalato il mantenimento di importanti elementi dell'impianto originario: l'estensione (circa 1.000 mq), la forma, il monumento ai caduti sul lato sud, il pennone portabandiera sul lato nord e due singoli filari di tigli sui lati est e ovest.

A Villongo, invece, l'impianto progettato da Suardo è ancora riconoscibile e conservato. Si tratta di un semplice viale con un filare di cipressi su un solo lato che si sviluppa lambendo alcuni luoghi-simbolo, ubicati al di fuori del centro abitato. Partendo dal cimitero, il viale, tutt'oggi nominato "della Rimembranza", raggiunge l'antica chiesa di Sant'Alessandro in Agros, proseguendo fino a una vicina area in cui sono collocati un ossario e un pennone portabandiera (Fig. 5).

Uno dei progetti più articolati e grandiosi fra quelli analizzati è il parco della Rimembranza di Ponte San Pietro, che occupa una vasta area pressoché rettangolare. Il parco fu progettato dall'architetto Giuseppe Roda come un giardino all'italiana, con airole, siepi potate in forma, ed elementi arborei di diverse essenze. Si sviluppa sul lato di un rilievo che domina l'abitato, in cima al quale si trova il Famedio dei caduti, progettato negli anni Trenta dall'ingegner Valerio Avogadro junior. È caratterizzato da due scalinate centrali, parallele, rettilinee e a più rampe, che sono racchiuse ai lati da due gradinate ad andamento semiellittico (Fig. 6). L'area verde contiene tutt'ora alcune essenze arboree (abeti, cipressi) che potrebbero risalire alla piantumazione originaria. Ai piedi della collina si trovava in origine un monumento lapideo, sostituito nel secondo dopoguerra da una vasca semicircolare in pietra, con un bassorilievo in bronzo dedicata ai caduti dei due conflitti mondiali.

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI



6: Ponte San Pietro (BG). Il parco della Rimembranza in un'immagine del 1930 (Testa 1978).

In origine il sedime del parco comprendeva anche l'area pianeggiante dell'attuale piazza della Libertà (ex piazza Littorio), ora asfaltata e destinata a parcheggio, su cui si affacciano il municipio settecentesco (su lato opposto rispetto al colle) e l'ex casa del fascio (1940).

3. Dall'oblio alla lenta riscoperta

Il fervore che accompagnò la realizzazione e l'inaugurazione dei parchi e dei viali della Rimembranza rimase vivo per alcuni anni, enfatizzato anche dalle celebrazioni del 4 novembre, che in questi luoghi a volte si svolgevano.

Tuttavia, in alcuni casi, già poco tempo dopo l'inaugurazione, privi di sorveglianza, essi furono oggetto di atti vandalici, come la distruzione delle targhette o delle piantine (è il caso di Nuvolato e Salò). Oppure, come a Ospitaletto, trascurati e privi di manutenzione, furono presto invasi dall'erba alta e

alcune piante si seccarono. Con il trascorrere dei decenni, l'affievolirsi della memoria degli eventi ha portato a un progressivo abbandono e degrado, oggi evidente nella maggior parte dei siti indagati. All'oblio ha contribuito in modo determinante la scomparsa – riscontrata in maniera diffusa – delle targhette con il nome dei caduti. A ciò spesso si aggiunge la perdita della denominazione di parco o viale della Rimembranza, la scomparsa o sostituzione indiscriminata degli alberi, il ridimensionamento della superficie.

Anche nei casi in cui il sedime e le piante permangono, spesso si rivelano elementi insufficienti a rendere il parco o viale della Rimembranza riconoscibile come tale: in qualche caso questi luoghi sono utilizzati come giardini pubblici; in altri – una volta asfaltati – sono adibiti a parcheggio, dove gli alberi fanno da cornice o da separazione tra gli stalli.

Oltre agli esempi di palese abbandono o di totale indifferenza nei confronti del valore anche solo simbolico o testimoniale di questi siti, si registrano interventi più o meno recenti dal dichiarato intento di "riqualificazione" e di "valorizzazione" in nome dei quali sono stati realizzati radicali e inutili tagli a raso degli elementi vegetali, nuovi percorsi interni che alterano la struttura primitiva dell'impianto, inserimento di elementi o manufatti incongrui

rispetto alla composizione o alla sacralità del sito (Barbariga), fino a forti ridimensionamenti planimetrici dettati da necessità edilizie o viabilistiche (Lonato, Salò).

È solo in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra che l'attenzione per i parchi e viali della Rimembranza si è riaccesa, con l'avvio – nel 2019 – delle campagne di censimento e catalogazione di cui si è detto.

La ricognizione, lungi dall'essere completa, dovrebbe estendersi non solo ai siti ancora integri, o parzialmente conservati – che emergono per particolare importanza, monumentalità o pregio architettonico – ma rintracciare anche i casi minori, quelli di cui rimane solo il toponimo, o solo la notizia dell'avvenuta inaugurazione, ma di cui non è più nota l'ubicazione. Attraverso il meticoloso confronto della documentazione bibliografica, archivistica, iconografica e una ricognizione attenta del territorio, si potrà ricostruire la rete complessiva dei parchi e viali della Rimembranza.

Nonostante si tratti di opere abbastanza recenti, mancano quasi totalmente pubblicazioni dedicate al tema specifico [Cazzani 2012], a evidenziare la scarsa attenzione dimostrata fino ad ora verso questi siti. Tuttavia, lo spoglio di quotidiani e riviste locali dell'epoca si è dimostrato una preziosa fonte di informazioni (formazione dei comitati, fasi di progetto e cantiere, descrizione e ubicazione dei siti, inaugurazioni e celebrazioni), in rari casi accompagnate anche da immagini. Se in alcuni casi le pubblicazioni di storia locale della prima metà del '900 fanno brevi cenni a parchi o viali della Rimembranza, utili si sono dimostrate anche le segnalazioni basate sulla memoria storica dei residenti, in quanto molti di questi luoghi, oggi (quasi) scomparsi, erano ancora presenti e riconoscibili fino a pochi decenni fa.

Lo studio delle fonti archivistiche è un aspetto ancora poco approfondito, mentre – a solo titolo esemplificativo – la consultazione delle delibere comunali, nonché la disponibilità degli elaborati progettuali, potrebbero fornire informazioni essenziali sulle vicende che portarono alla scelta dei luoghi e alle caratteristiche del progetto.

Conclusioni

Le ricognizioni compiute consentono di delineare alcune tendenze oggi prevalenti nell'utilizzo e nell'attribuzione di significato ai parchi e viali della Rimembranza, alcuni dei quali mantengono tutt'ora, o addirittura ampliano, il proprio valore di "luoghi della memoria" celebrando il ricordo dei soldati caduti nei conflitti più recenti o di vittime civili, in guerra o per altre calamità. Altri, seppur fisicamente preservati, hanno ormai perso il significato originario, in alcun modo evidente né riconoscibile. In molti altri casi, sono stati pesantemente trasformati o totalmente sacrificati a necessità di rinnovamento urbano.

La perdita di questo patrimonio potenzialmente "dissonante" – perché retaggio di un passato buio – non sembra in realtà ascrivibile alla deliberata volontà di cancellarne la memoria considerata lontana dai valori contemporanei, quanto piuttosto alla mancanza di consapevolezza del loro portato storico e testimoniale.

Completare il censimento e la catalogazione dei parchi e viali della Rimembranza appare perciò di fondamentale importanza per raggiungere l'obiettivo primario di renderne nota la presenza agli enti pubblici che ne detengono la proprietà e che, come tali, sono anche responsabili della loro conservazione.

Ciò che pare altrettanto utile è la necessità di trasmettere – seppur nella corretta prospettiva storica – il significato del progetto di Lupi che, nel giro di pochi anni, coinvolse ogni comunità della Penisola nell'impegno corale di celebrare il sacrificio dei caduti, attraverso

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI

l'individuazione e la trasformazione in chiave simbolica ed evocativa di un luogo fisico attorno al quale raccogliersi e identificarsi. L'obiettivo ultimo di questa indispensabile fase conoscitiva è dunque quello di contribuire allo sviluppo di una maggior consapevolezza rispetto alla necessità della protezione, conservazione, risignificazione e integrazione di questi luoghi con il paesaggio contemporaneo in trasformazione.

Bibliografia

- CAZZANI, A. (2012). *I monumenti e i giardini celebrativi della grande guerra in Lombardia*, Società Storica per la Guerra Bianca, Pieve Emanuele, Paolo Gaspari Editore.
- CAZZATO, V. (1999). *Il giardino Sacro. Le sacre rimembranze dei parchi*, in *Dal Giardino al parco urbano. Il verde nella città dell'Ottocento*, a cura di V. Fasoli, A. Scotti Tosini, Torino, Celid.
- CAZZATO, V. (2022). *Natura aere perennius. Parchi della Rimembranza e luoghi della memoria*, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, APGI – Associazione Parchi e Giardini d'Italia, Ravenna, Danilo Montanari Editore.
- Da Bedizzole. La inaugurazione del Parco della Rimembranza* (1924), in «La Sentinella Bresciana», 12 marzo, n. 250, p. 3.
- FALCONI B., TERRAROLI, V. (2000). *I Dandolo e il loro ambiente: dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, Comune di Adro, Milano, Skira.
- GIMONDI, D.O. (2016). *La memoria nella pietra. Lapidi e monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale*, Abelàse: quaderni di documentazione locale, n. 6, a cura del Sistema bibliotecario Area Nord Ovest, Provincia di Bergamo.
- Il Parco della Rimembranza* (1924), in «Il popolo di Brescia», 13 settembre, n. 221, p. 3.
- LUPI, D. (1923), *Parchi e viali della rimembranza*, Firenze, Bemporad.
- PERINI U. (1993), *Adro. Territorio e vicende storiche*, Comune di Adro, Grafo.
- PERINI U. (2010), *Memorie storiche di Adro. Raccolta di studi e ricerche*, Adro, Grafica 5.
- TESTA M. (1978), *Ponte San Pietro. Brembate Sopra*, Archivio storico brembatense, 1978.
- ZANELLA V. (1997), *Idee per la città. Ernesto Suardo ingegnere. Bergamo 1890-1961*, Milano, Skira.
- ZANI, C. (2021). *Dal ricordo, alla celebrazione, alla retorica. Censimento dei monumenti ai caduti della grande guerra in provincia di Brescia*, Brescia, AssoLaTo.

Fonti archivistiche

- Brescia. Archivio di Stato. *Deputazione provinciale di Brescia*, serie XIV, cat. 2, f. 12, n. 150.
- Brescia. Archivio Carlo Zani, AssoLaTo.
- Rovato. Biblioteca. Fondo Fotografico, n. 0290.

Sitografia

- www.catalogo.beniculturali.it/ (gennaio 2023)
- www.iccd.beniculturali.it/it/159/eventi/4716/narrando-i-territori-della-grande-guerra-attraverso-i-monumenti-le-lapidi-i-parchi-e-i-viali-della-rimembranza (gennaio 2023)

*Il cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma (Rome War Cemetery): genesi di un luogo di sepoltura e di memoria della Seconda guerra mondiale
The Commonwealth Military Cemetery in the Testaccio district of Rome:
genesis of a World War II burial and memorial site*

ROBERTO RAGIONE

Sapienza Università di Roma

Abstract

Il contributo indaga, sulla scorta di documentazione inedita, l'ideazione e la concezione del cimitero militare del Commonwealth a Roma. Il cimitero si estende su una superficie di circa un ettaro nel quadrante sud della città, compresa tra le Mura aureliane e il monte Testaccio, nelle immediate vicinanze del Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi. Seppur ideato e impostato nella metà degli anni Quaranta, la sua realizzazione si concluse circa un decennio dopo a opera di Louis de Soissons.

The paper focus, based on unpublished documentation, the conception and setting of the Commonwealth Military Cemetery in Rome. The cemetery occupies an area of about one hectare in the southern quadrant of the city, between the Aurelian Walls and Mount Testaccio, in the immediate vicinity of the Non-Catholic Cemetery (English Cemetery). Although conceived and laid out in the middle 1940s its construction was completed about a decade later by Louis de Soissons.

Keywords

Roma, Testaccio, cimitero militare.
Rome, Testaccio, military cemetery.

Introduzione

Nel 1944, quando era ancora in corso la Campagna d'Italia (1943-1945), i referenti dei vari comandi inglesi che presidiavano la penisola avanzarono alcune proposte per la realizzazione dei cimieri di guerra in cui dare sepoltura ai tanti combattenti del Commonwealth caduti durante le operazioni militari.

I cimiteri furono concepiti dalla *Imperial War Graves Commission*, l'organizzazione che ancora oggi – con la denominazione *Commonwealth War Graves Commission* – ha lo scopo di gestire e conservare i luoghi di commemorazione dei soldati del Commonwealth deceduti durante i due conflitti mondiali.

Louis de Soissons fu il responsabile della maggior parte dei cimiteri militari britannici in Italia alla fine della Seconda guerra mondiale. Nei numerosi cimiteri realizzati l'architetto dovette seguire però le impostazioni stabilite dai suoi predecessori in commissione: Edwin Landseer Lutyens e Herbert Baker. Per la composizione dei cimiteri, infatti, bisognava attenersi a precise linee guida codificate durante la costruzione dei primi complessi alla fine della Grande guerra, in maniera tale da garantire – pur nella diversità del sito e dell'estensione – un'uniformità tra tutti gli impianti [Geurst 2010].

ROBERTO RAGIONE

I principali caratteri comuni erano: la scelta di aree fuori dai centri abitati, generalmente pianeggianti e libere da elementi arborei; la dimensione, la configurazione e la disposizione delle lapidi in filari; la presenza del registro dei defunti all'interno di una teca in bronzo; l'inserimento della "Pietra del Ricordo" e della "Croce del Sacrificio". La Pietra del Ricordo è un'ara lapidea concepita nel 1917 da Edwin Landseer Lutyens mentre la Croce del Sacrificio è una scultura progettata nel 1918 da Reginald Theodore Blomfield e raffigura una croce allungata con spada in bronzo, a lama rivolta verso il basso, apposta sul fronte anteriore.

Tali criteri omogenei di progettazione permisero di configurare e realizzare con celerità i vari cimiteri nei siti prescelti.

Anche a Roma i referenti del comando inglese proposero un cimitero per i caduti durante le operazioni militari nell'Urbe. A tale scopo venne individuata un'area nel quadrante sud della città, compresa tra le Mura aureliane e il monte Testaccio, nelle immediate vicinanze del Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi. L'impianto funerario si estende su una superficie di circa un ettaro che negli anni Trenta era già stata interessata da un intervento di sistemazione a parco da Raffaele de Vico, all'interno di un più vasto progetto, non completato, che comprendeva anche la vicina altura da riconfigurare come Parco Mussolini [Accorsi 2018].



1: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, vista del cimitero da via Nicola Zabaglia (fotografia di Nicholas Gemini, 2018).

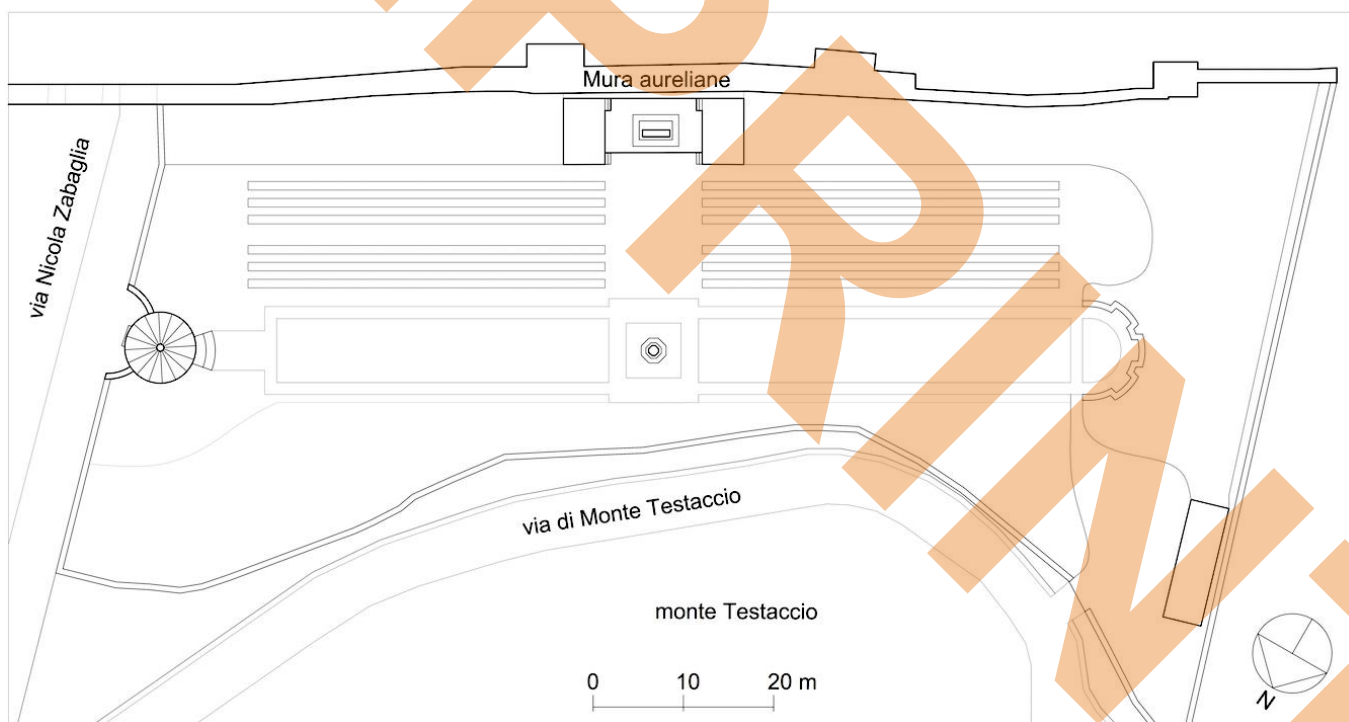
Seppur ideato e impostato nella metà degli anni Quaranta, la sua realizzazione si concluse circa un decennio dopo. Ripercorreremo quindi la vicenda evolutiva del progetto ponendo attenzione sia alle dinamiche storico-sociali sia al rapporto con la preesistenza archeologica e paesaggistica che ne hanno influenzato la concezione (fig. 1)¹.

1. L'impianto cimiteriale

Al cimitero si accede da via Nicola Zabaglia attraverso un padiglione circolare, in posizione leggermente arretrata rispetto alla cancellata in ferro che segna il perimetro su questo fronte. La rotonda si raccorda alla recinzione con due brevi ali curve di muro e sulla zoccolatura dell'ala sinistra un'epigrafe incisa nella pietra chiarisce il luogo: "1939 ROME WAR CEMETERY 1945".

All'interno del vestibolo lo spazio si sviluppa in maniera semplice; l'alzato è diviso orizzontalmente da una cornice. Nel registro superiore, sopra la cornice e lungo tutto il perimetro una doppia iscrizione, in latino e in inglese, invita a non dimenticare il sacrificio compiuto dai militari sepolti nel cimitero. Al centro della rotonda una piccola ara contiene la teca con il registro dei defunti. Superato l'ingresso, lo spazio si presenta come un esteso giardino a manto erboso ombreggiato dalle ampie chiome dei pini.

Due vialetti paralleli alle mura urbiche scandiscono l'intero complesso funerario: questi congiungono l'atrio d'ingresso a un'esedra, delimitata da una siepe sagomata, posta nella parte più interna che costituisce il fondale visivo del cimitero. Lungo i vialetti in posizione



2: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, planimetria generale (elaborazione grafica dell'autore).

¹ Nicholas Gemini, Cimitero militare del Commonwealth, licenza CC BY-SA 4.0 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_War_Cemetery_06.jpg#/media/File:Rome_War_Cemetery_06.jpg, gennaio 2023)

mediana, una piattaforma quadrata rialzata accoglie al centro la Croce del Sacrificio su piedistallo ottagonale.

Accanto ai vialetti, verso il fronte interno delle Mura, si distribuiscono i campi destinati alle sepolture. Ogni campo contiene le file di tombe segnate da un'unica tipologia di lapide verticale che riporta i dati anagrafici del defunto, il corpo militare di appartenenza e, a volte, una frase evocativa. Il cimitero ospita le salme di 426 caduti appartenenti ai vari paesi del Commonwealth.

A ridosso delle Mura, al centro tra i due campi di sepolture e in linea con la Croce del Sacrificio, si eleva un podio a gradoni, sulla sommità vi è la Pietra del Ricordo rialzata su tre gradini. Sul podio due lapidi ricordano, in italiano e in inglese, la donazione del terreno per la realizzazione del complesso funerario: "Il suolo di questo cimitero è stato donato dal popolo italiano per l'eterno riposo dei marinai soldati e aviatori alla cui memoria è qui reso onore".

Ai lati del podio, tra l'ultima fila di sepolture e le Mura aureliane, si estende una rigogliosa fascia di vegetazione con piccoli arbusti ed erbacee da fiore. La floricoltura è parte integrante del cimitero giacché ogni filare di lapidi è segnato da una striscia di terra dove crescono piccole piante stagionali.

Completa l'impianto un'area riservata ad uso degli addetti alla gestione del cimitero con ingresso carrabile da via di Monte Testaccio (fig. 2).

2. La vicenda formativa: dall'ideazione alla realizzazione del cimitero

Il 4 giugno 1944 segnò l'ingresso nell'Urbe delle truppe anglo-americane al termine dell'operazione militare chiamata "Liberazione di Roma". Una delle prime iniziative dei comandi militari fu di provvedere alla sepoltura di tutti i propri soldati caduti. Il 21 giugno il tenente colonnello Bagnoll, in rappresentanza del Comando britannico a Roma, chiese al Municipio capitolino di poter acquistare un'area «nelle vicinanze del Cimitero acattolico di Testaccio da usarsi come Cimitero per il personale Militare Britannico»². A tal proposito, alla fine di luglio, venne presentato un progetto che prevedeva la realizzazione di un impianto funerario per oltre 2500 tombe; ciò implicava dover rimuovere quasi tutti gli esemplari di pini presenti ed estendere le sepolture fin sotto le Mura aureliane [Accorsi 2018, 37]. Il 2 agosto l'amministrazione comunale rispose negativamente alla proposta e fornì invece delle linee guida da dover assolutamente rispettare per la redazione di un nuovo progetto: innanzitutto, per ragioni igienico sanitarie, le sepolture dovevano ridursi a circa 300; era necessario preservare il carattere paesaggistico dell'area conservando il maggior numero possibile di alberi già esistenti; bisognava mantenere una fascia libera (di circa 10 metri) da piantagioni, sepolture, o altro lungo il perimetro con le mura urbane³.

Sempre agli inizi di agosto '44 Louis de Soissons venne nominato dalla Commissione per le Sepolture di Guerra 'Architetto Principale per l'Italia' e iniziò un lungo viaggio al fine di comprendere la situazione dei vari cimiteri militari inglesi sul suolo italiano⁴. Allo stato attuale delle conoscenze non sappiamo se de Soissons durante la sua prima ricognizione elaborò contemporaneamente proposte per i vari impianti funerari; sicuramente l'impostazione generale per il cimitero di Testaccio era stata già definita, giacché a metà agosto furono prelevate dal vivaio dell'EUR alcune piante di rinospermo «perché occorrevo ad un

² Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

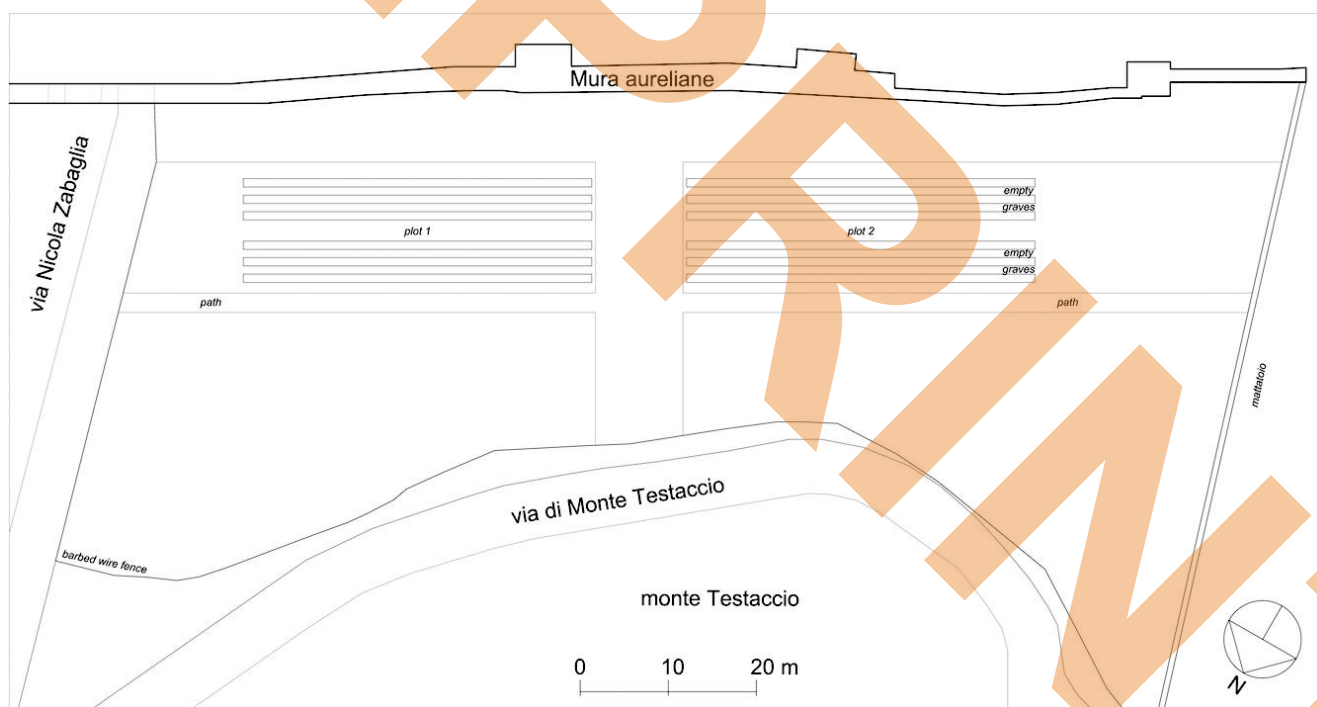
³ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

⁴ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.26 (1944-45), p. 27.

ingegnere inglese per ripiantarle nel Camposanto degli Inglesi stessi»; a distanza di un mese vennero ritirate altre piante «per completare più decorosamente la difesa di filo spinato che recinge il nuovo Cimitero»⁵.

Il 22 settembre l'amministrazione comunale esaminò un secondo progetto modulato sulle richieste fatte: «Le sepolture vengono ridotte a 300 [...]. Gli alberi non solo non vengono abbattuti ma aumentati. E fra le Mura e il nuovo cimitero viene lasciata una zona di rispetto, come richiesto da noi»⁶. Alla documentazione scritta, conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, si può associare il disegno tecnico, privo di data, conservato presso l'archivio della *Commonwealth War Graves Commission*⁷. L'elaborato mostra una planimetria generale del complesso con le strade circostanti, il profilo delle Mura, la vegetazione arborea esistente e la perimetrazione dell'area con il filo spinato ("barbed wire fence"). Un sentiero ("path") parallelo alle Mura si estende da via Nicola Zabaglia fino al limite del terreno verso il Mattatoio; in posizione mediana un viale trasversale costituisce il collegamento con via del Monte Testaccio. Accanto al sentiero, verso il fronte interno delle Mura, si distribuiscono i due campi destinati alle sepolture ("plot"). Ogni campo contiene sei file di tombe per un totale di 400 fosse a terra, più 36 tombe vuote ("empty graves"). Nella planimetria non sono definiti: un ingresso che s'ipotizza dovesse avvenire da via di Monte Testaccio, la Croce del Sacrificio, la Pietra della Memoria (fig. 3).

Il progetto venne valutato da Guglielmo Gatti, ispettore per l'esercizio di arte moderna, da Alfredo Avallone, direttore della ripartizione per l'amministrazione del demanio e del



3: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, progetto settembre 1944 (elaborazione grafica dell'autore).

⁵ Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2.

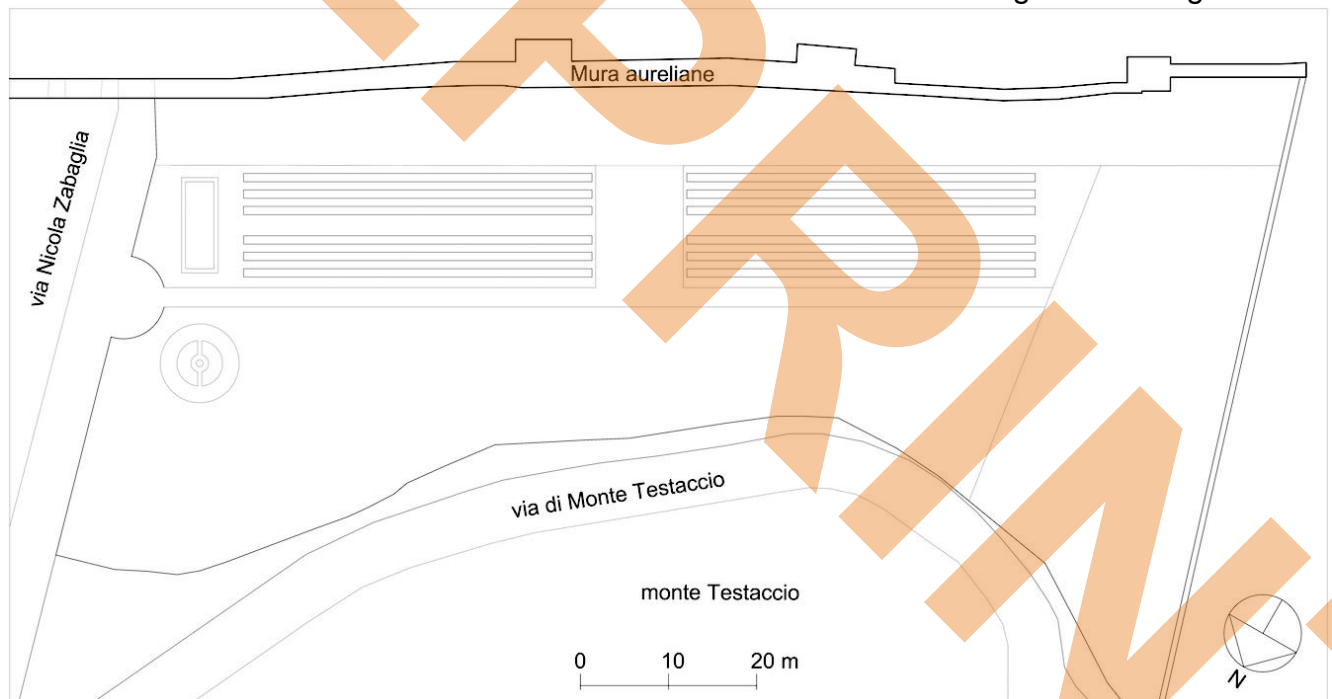
⁶ Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

⁷ Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. 18B, R61.

patrimonio, e da Pietro Magri, della divisione urbanistica ed espropri. Dopo aver approvato il progetto, i funzionari richiesero di redigere una proposta definitiva da sottoporre al parere della Giunta municipale che sarebbe poi stata trasmessa al Ministero della Pubblica Istruzione⁸. Nel frattempo, il 27 settembre la Giunta municipale provvisoria autorizzò la cessione gratuita dell'area, dichiarando: «non può essere venduta ma può essere ceduta»⁹. Tuttavia nel verbale di consegna il Comune di Roma si riservava «la proprietà e la disponibilità dell'area» a ridosso delle Mura, corrispondente alla fascia di rispetto richiesta, nell'eventualità che si fosse realizzata la strada prevista dal Piano regolatore generale del 1931¹⁰.

Dall'ottobre 1944 al marzo 1945 la documentazione d'archivio esaminata fa riferimento esclusivamente a una costante richiesta da parte dei referenti del Comando inglese di specie arboree, arbustive ed erbacee da collocare nel cimitero (pini, cipressi, rinospermi etc.)¹¹.

Solo nel maggio 1945 il Comando britannico presentò alla Giunta municipale il piano definitivo richiesto al fine di procedere con la cessione ufficiale dell'area; dalla documentazione d'archivio risulta che la planimetria e i rilievi furono «effettuati dalla 19th Field Survey Company RE»¹² [Accorsi 2018, 39]. Presso l'Archivio del demanio e del patrimonio del Comune di Roma è conservato un disegno tecnico, datato al maggio 1945, dal titolo "*British Military Cemetery (Rome)*", che si ritiene rappresenti il corredo grafico che accompagnava il piano presentato¹³. L'elaborato mostra una planimetria generale dell'area con in alto l'elevato del fronte interno delle Mura aureliane. Sono raffigurati: un ingresso da



4: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, progetto maggio 1945 (elaborazione grafica dell'autore).

⁸ Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

⁹ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

¹⁰ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

¹¹ Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2.

¹² Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

¹³ Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291.

via Nicola Zabaglia, introdotto da una piccola esedra; un unico sentiero centrale per l'intera profondità del cimitero; campi per le sepolture; l'area libera a ridosso delle mura. Nei pressi dell'ingresso, inoltre, sono raffigurati uno spazio rettangolare e uno circolare disposti simmetricamente rispetto al sentiero (sicuramente corrispondenti alla Pietra della Memoria e alla Croce del Sacrificio). L'area verso via di Monte Testaccio presenta una configurazione boschiva con pini, platani, olmi e cipressi (fig. 4).

Con il Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 429 del 5 luglio 1945 si definirono le norme per gli "impianti di cimiteri destinati alla inumazione dei militari delle FF.AA. delle Nazioni Unite, caduti in territorio italiano durante l'attuale guerra". L'articolo 2 del decreto prevedeva che «alle spese di acquisto e di lavori occorrenti per la sistemazione delle aree cimiteriali, nonché alle spese di manutenzione, provvede il Ministero dei lavori pubblici». Il provvedimento generò non poche incomprensioni su come proseguire con la cessione del terreno poiché il suolo era di proprietà del Comune di Roma.

Nel frattempo i lavori al cimitero proseguivano costantemente e nella relazione annuale dell'*Imperial War Graves Commission* (1945-46) è riportato: «una menzione particolare può essere fatta per quelli in Sicilia (...) e del Cimitero di Roma, finemente collocato all'ombra delle Mura Aureliane»¹⁴. Nella fotografia del cimitero pubblicata nella relazione, si notano le sepolture già ordinate in sei file tra i pini, alcune aiuole con fiori e, al posto delle attuali lapidi, degli elementi verticali lignei con diversi simboli religiosi (Croce, Scudo di David etc.). Nell'aprile 1947 furono stipulati i contratti per la realizzazione delle lapidi che vennero collocate nella prima metà dell'anno successivo: nella fotografia del cimitero pubblicata all'interno della relazione annuale (1947-48) si vedono gran parte delle sepolture già con le lapidi definitive, sporadiche sono le tombe ancora provviste di una croce lignea¹⁵.

A maggio 1947, trascorsi quasi tre anni dalla 'autorizzazione' da parte del Comune di Roma alla realizzazione del cimitero, l'*Imperial War Graves Commission* sollecitò il Ministero dei Lavori Pubblici che «la posizione del cimitero britannico al Testaccio venisse regolarizzata agli effetti» del decreto del 1945. Inoltre, la Commissione chiese «che la striscia di terreno immediatamente adiacente alle mura Aureliane fosse incorporata nel complesso dell'opera destinata a cimitero e trasformata in giardino», secondo quanto emerso da un colloquio privato dell'11 maggio 1946 avvenuto tra «il nostro Architetto Principale» e l'allora direttore delle Belle Arti di Roma: «si ritiene ora che non verrà fatta nessuna difficoltà alla creazione di un giardino nella zona di questa "strada"»¹⁶. Per la prima volta, nei documenti si fa menzione all'«Architetto Principale», Louis de Soissons: probabilmente è proprio in questo periodo che venne concepito il cimitero nel suo impianto definitivo. Da una nota di de Soissons del giugno 1950 sappiamo che il suo progetto fu in seguito ridotto per volontà dello stesso architetto: egli inizialmente immaginava un muro di cinta in mattoni su via Nicola Zabaglia, un padiglione d'ingresso più grande («*the central or entrance feature [...] is considerably reduced in size*») e un elemento architettonico nella parte più interna del cimitero («*the brick feature at the opposite end of the entrance axis is omitted and replaced by a garden hedge feature*»)»¹⁷.

¹⁴ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.27 (1945-46), p. 19.

¹⁵ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.29 (1947-48), p. 24.

¹⁶ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

¹⁷ Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico*, 7/3/2/3 F.lo 81.

Ad ogni modo, a fine maggio 1947 il Comune di Roma per agevolare la pratica, consapevole che la realizzazione del cimitero spettasse al Ministro dei Lavori Pubblici, dichiarò che «invece di dar luogo alla cessione gratuita dell'area direttamente all'autorità militare inglese, avrebbe potuto alienare l'area al Demanio». In tal caso, però, si rendeva necessario da parte del Comune stabilire i termini economici dell'alienazione; tuttavia il Ministero ignorò la richiesta e la proposta non ebbe seguito¹⁸.

Il 29 ottobre 1947 il Decreto Legislativo del Capo Provvisorio dello Stato (n. 1354) sostituì il decreto del 1945. Con questo nuovo atto la realizzazione dei cimiteri spettava sempre al Ministero dei Lavori Pubblici, ma la gestione amministrativa era demandata alla Direzione generale dell'urbanistica mentre la gestione tecnica al Genio Civile.

Chiamato in causa per regolare la questione, il 26 marzo 1948 il Ministero dei Lavori Pubblici chiese al Comune di Roma una donazione gratuita del terreno («se non sia il caso di far luogo alla cessione dell'area in parola, quale donazione allo Stato Italiano, anziché a titolo oneroso») specificando come tale atto sarebbe stato apprezzato dai referenti inglesi («tale donazione sarebbe gradita anche alle autorità inglesi»). Il 23 aprile la Giunta comunale approvò la proposta di cessione gratuita allo Stato «salvo adottarsi la relativa formale deliberazione»¹⁹. A settembre il Genio civile realizzò il «piano di espropriazione»²⁰.

Tuttavia alla fine dell'anno nessun avanzamento fu fatto riguardo alla cessione dell'area. Il 23 novembre 1948 il sindaco di Roma interrogò la Giunta sulla faccenda date le sollecitazioni del Ministero. In realtà, la Giunta attendeva la «formale deliberazione» da parte dell'Assessorato del Patrimonio in merito alle Mura aureliane per il tratto che si sarebbe trovato all'interno del cimitero²¹. La questione si risolse solo l'anno seguente quando il 2 maggio il Consiglio comunale stabilì definitivamente la donazione dell'area; tuttavia, l'atto notarile venne stipulato molti anni più tardi, il 14 settembre 1960²² [Accorsi 2018, 37 nota 45]. Nel gennaio 1951 un incremento del personale d'ufficio dell'*Imperial War Graves Commissione* nella sede di Roma comportò «un notevole aumento della produzione di disegni e documenti contrattuali»²³. Sicuramente, in questo periodo furono realizzati anche gli elaborati definitivi per la Croce del Sacrificio, la Pietra della Memoria, la rotonda d'ingresso. Nella prima metà del 1953 vennero erette la Croce del Sacrificio e la Pietra della Memoria²⁴; mentre il vestibolo d'ingresso fu probabilmente costruito entro la fine dell'anno successivo²⁵.

Nell'Appendice H «*Construction progress*», unita all'annuale relazione della Commissione (1954-55), è riportato che al 31 agosto 1955 il cimitero di Roma risultava oramai completato («*completed*»)²⁶.

¹⁸ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

¹⁹ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

²⁰ Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. SED/159/2Q.

²¹ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

²² Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291.

²³ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.32 (1950-51), p. 29.

²⁴ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.34 (1952-53), pp. 28, 44.

²⁵ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.35 (1953-54), p. 30.

²⁶ Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.36 (1954-45), p. 51.

Conclusioni

I risultati della ricerca, in corso di svolgimento, presentati in questo contributo si configurano come un avvio alla conoscenza del cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma.

Il cimitero si presenta, oggi, come un'oasi all'interno della città. Il progetto realizzato coniuga il pragmatismo e il rigore militare con elementi propri della cultura funeraria anglosassone declinati anche con materiali tipici locali. Allo stesso tempo, inoltre, l'impianto conserva con sensibilità il patrimonio arboreo e archeologico preesistente, in accordo con le richieste e le osservazioni formulate dall'amministrazione comunale all'avvio del progetto.

La realizzazione del cimitero apre senza dubbio a numerosi argomenti di approfondimento. Gli sviluppi futuri della ricerca riguardano innanzitutto e in maniera ravvicinata il rapporto tra l'impianto funerario e le componenti paesaggistiche e archeologiche che insistono sull'area; analogamente, la relazione con il vicino Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi, e in generale con il rione Testaccio che li contiene. Inoltre, ulteriori approfondimenti interessano le fasi recenti di vita dell'impianto nonché le opere di gestione in atto da parte della *Commonwealth War Graves Commission*. Parallelamente, lo studio si orienta sulla figura di Louis de Soissons e sulla ricerca degli elementi ricorrenti nella sua produzione come architetto e urbanista britannico. Infine, necessaria è l'analisi dell'interazione del cimitero romano nel più vasto panorama dei cimiteri militari del Commonwealth realizzati in Italia alla fine della Seconda guerra mondiale.

Ad ogni modo, la dimensione della conoscenza acquisita tramite la ricostruzione della vicenda evolutiva del progetto del cimitero in esame, sinteticamente qui illustrata, restituisce un nuovo tassello per la conoscenza della città di Roma.

Bibliografia

ACCORSI, M.L. (2018). *Da unità sistemica a configurazione episodica. I giardini pubblici di Testaccio a Roma*, Roma, Edizioni Quasar.

GEURST, J. (2010). *Cemeteries of the Great War by Sir Edwin Lutyens*, Rotterdam, 010 Publishers.

Fonti archivistiche

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.26 (1944-45).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.27 (1945-46).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.29 (1947-48).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.32 (1950-51).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.34 (1952-53).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.35 (1953-54).

Maidenhead, Commissione per le Sepulture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.36 (1954-45).

Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2.

Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291.

Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl.

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. SED/159/2Q.

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. 18B, R61.

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico*, 7/3/2/3 F.lo 81.

PREPRINT

«Siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini».

Due donne riflettono sulla guerra nel cimitero militare francese di Roma (1944-47).

«We are plants and not men, or rather more plants than men».

Two women pondering upon the war in the French military cemetery in Rome (1944-47).

MONICA PRENCIPE

Ricercatrice Indipendente

Abstract

Tra il 1944 e il 1945, poco dopo la liberazione di Roma, si apre nella capitale il concorso per il Cimitero Militare Francese a Monte Mario. Il contributo qui proposto, basato su materiali d'archivio in buona parte inediti, si prefigge di analizzare l'esperienza del concorso e la sua realizzazione, collocandola all'interno del contesto italiano del dopoguerra, alla ricerca di una nuova rinascita, non solo di natura economica, ma soprattutto psicologica e sociale, sottilmente interpretata da due profili femminili ancora troppo poco noti: Elena Luzzatto (1900-1983) e Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974).

Between 1944 and 1945, shortly after the liberation of Rome, the competition for the construction of the French Military Cemetery at Monte Mario was held in the capital. The contribution proposed here, based on partly unpublished archive materials, aims to analyze the experience of the competition and its realization, placing it within the Italian post-war context, in search of a new rebirth, not only economical, but above all psychological and social, subtly interpreted by two female profiles still too little known: Elena Luzzatto (1900-1983) and Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974).

Keywords (Arial 10 grassetto)

Cimitero Militare Francese, Elena Luzzatto, Maria Teresa Parpagliolo, Roma.

French Military Cemetery, Elena Luzzatto, Maria Teresa Parpagliolo, Rome.

Introduzione

La fine della seconda guerra mondiale apre una stagione di domande, accanto a molti dubbi, in un'Italia alla ricerca di una rinnovata identità e di un nuovo rapporto con il passato. Non a caso la celebre *Storia dell'architettura italiana* di Manfredo Tafuri inizia con l'anno 1944: a Roma con il Monumento alle Fosse Ardeatine e a Milano con il Monumento ai Caduti nei campi di concentramento in Germania. Da un lato una "geometria che si compromette con la materia", in cui "in un solo segno è contratto il dolorante ricordo di un evento" e dall'altro, "un omaggio lirico ai miti illuministi degli anni Trenta" di Pagano e Persico [Tafuri 2002, 7].

Pur constatando le profonde divergenze tra le due soluzioni, nell'immaginario del critico romano sono proprio le grandi architetture funerarie a rappresentare i primi tentativi di ricomposizione del complesso quadro culturale e politico italiano.

Tuttavia, alla fine del 1944, poco dopo la liberazione di Roma da parte delle truppe alleate, si apre nella capitale un altro evento, molto meno noto rispetto a quello delle Fosse Ardeatine: il concorso per il Cimitero Militare Francese, che interpreta in modo molto diverso, rispetto ai primi due progetti già citati, un modo di intendere il passato. Il presente contributo, dopo le

MONICA PRENCIPE

importanti ricerche di Sonja Dümpelmann dei primi anni 2000 sulla figura di Maria Teresa Parpagliolo, si prefigge l'obiettivo di reinserire la vicenda all'interno del più vasto contesto italiano del secondo dopoguerra, anche grazie all'analisi di materiali inediti, sottolineando il ruolo cardine della vicenda nel riconoscimento della disciplina dell'architettura del paesaggio in Italia, nonché nell'approfondimento delle conquiste del professionismo femminile¹.

1. Il concorso per il Cimitero Militare Francese di Roma

A differenza del primo conflitto mondiale i cui memoriali furono realizzati a fasi alterne nel corso di quasi vent'anni, lo stato italiano – sebbene ancora immerso in un clima di profonda incertezza – si muove tempestivamente per donare più di cinquanta aree sparse nell'intera penisola ai paesi che vi avevano combattuto: la maggior parte delle vittime è registrata dalla *Wermacht tedesca* (120.000 uomini), seguiti dalle truppe britanniche (45.496), americane (32.000), francesi (7.800) e polacche (3.955). In particolare ai francesi, le tre aree vengono concesse “in libero uso dal governo italiano sulla base di una regolare convenzione di reciprocità italo-francese riguardante la tutela delle sepolture di guerra” [Ministero della Difesa 1974,146].

L'area selezionata dall'Italia per ospitare il cimitero militare francese di Roma – il secondo per dimensione dopo quello di Venafro [Ministero della Difesa 1974,147-8] – è a nord del Tevere, sul colle della Camilluccia nei pressi di Monte Mario, in prossimità all'antico percorso in cui la via Frangicena entrava a Roma, in un fazzoletto di terra alle spalle dell'attuale Ministero degli Affari Esteri. Al momento della concessione, l'area è un rettangolo non boscoso (fig.1) di circa 42.000 metri quadri, orientato in direzione nord-ovest, la cui posizione elevata permette una suggestiva vista a trecentosessanta gradi su tutta l'area a nord della capitale, ancora non compromessa dalla speculazione edilizia. La scelta del sito è ratificata nel febbraio del 1945², dai comandanti francesi Morlot e Ruze in accordo con le autorità italiane [Dümpelmann 2004, 208-9], seguito dalla conclusione del relativo concorso di progettazione, ancora oggi in larga parte da indagare a causa delle esigue fonti archivistiche disponibili.

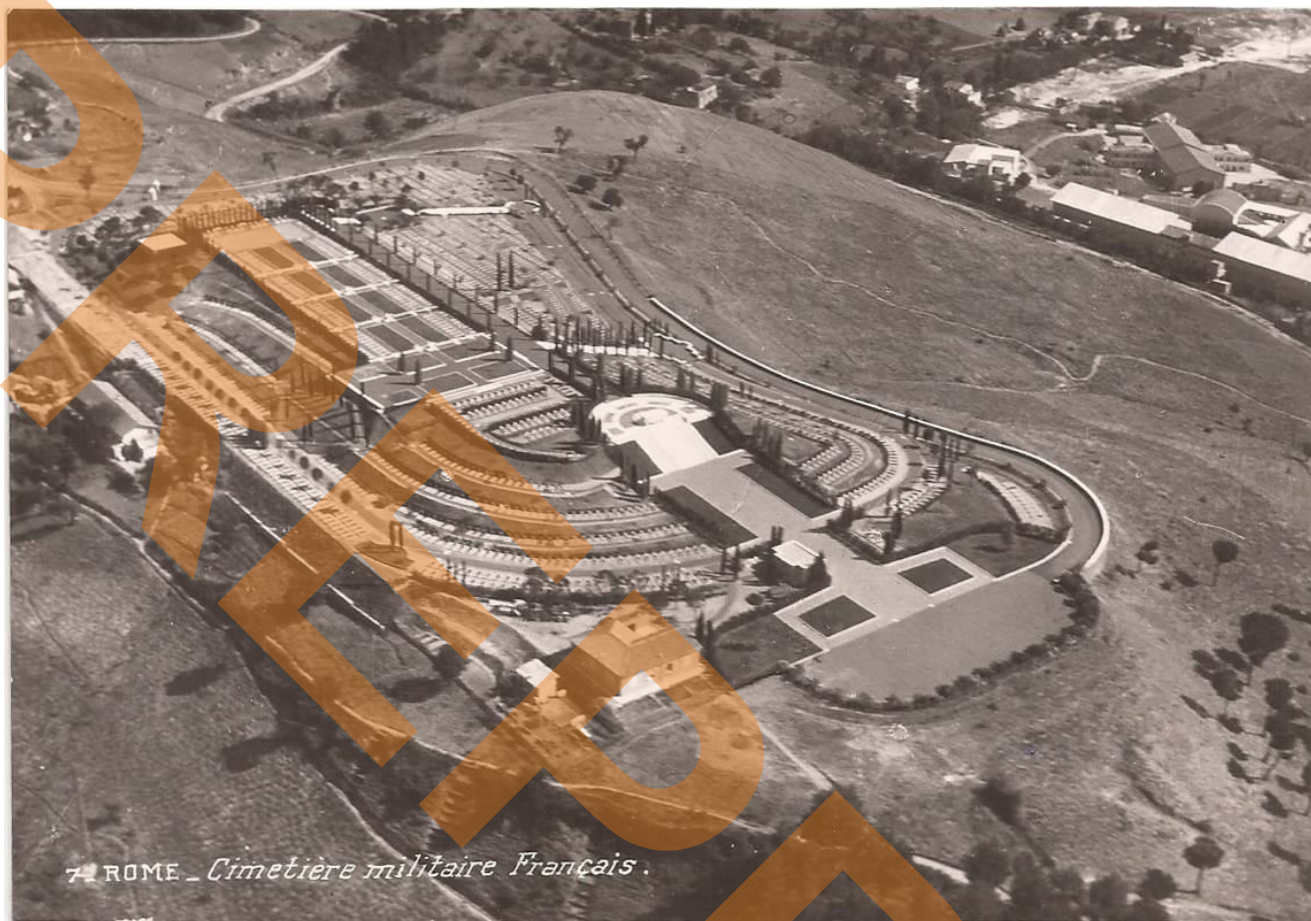
2. La proposta vincitrice: Elena Luzzatto e Maria Teresa Parpagliolo

La proposta vincitrice è disegnata – vera rarità nella Storia dell'Architettura moderna occidentale – da due donne: Elena Luzzatto (1900-1983) e Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974), la cui rispettiva opera è stata solo di recente oggetto di lento e rinnovato interesse³. Nel 1925 Elena Luzzatto è la prima donna italiana – pochi giorni dopo la russa Anna Biriukova – ad ottenere una laurea in Architettura alla Regia Scuola di Roma, e già nel 1926 entra a far parte degli uffici tecnici del Governatorato, ruolo che ricoprirà sino al 1958. Per il Comune di Roma realizzerà numerose strutture pubbliche, senza tuttavia abbandonare del tutto la libera professione e lavorando per alcuni anni (1932-37) come assistente di disegno

¹ Ricostruire il vasto panorama degli studi sulle architetture italiane è impresa complessa. Negli ultimi anni, si rimanda alle pubblicazioni del gruppo MOMOWO (Women's Creativity since the Modern Movement), così come al progetto di ricerca di ateneo della Sapienza “Tecniche Sapienti: la presenza femminile nella facoltà di architettura di Roma”, di cui il presente contributo, fa parte degli esiti.

² Bachecca informativa del cimitero e “Verballi della Giunta Municipale” (27 febbraio 1945; 27 settembre 1946), Archivio Storico Capitolino, Roma.

³ Maria Teresa Parpagliolo è stata oggetto di riflessione da parte di ricercatrici come Sonia Dümpelmann e Lucia Krasovecs Lucas. Al contrario, la figura di Elena Luzzatto sta lentamente riemergendo dall'oscurità. Da settembre 2022 infatti l'archivio Elena Luzzatto (1900-1983) è oggetto di avvio di dichiarazione di interesse. Tale risultato è stato possibile grazie alla cooperazione dell'autore, dell'erede Mauro Ferroni e della Soprintendenza dei Beni archivistici del Lazio.



1: Il Cimitero Militare Francese di Roma nel 1947, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

di Vincenzo Fasolo [Prencipe 2018; Belotti, Prencipe, Riciputo 2023]. All'altro capo della coppia vincitrice c'è Maria Teresa Parpagliolo, ad oggi considerata la prima paesaggista italiana, caratterizzata da un'educazione eterodossa e dall'intreccio di una fitta rete di rapporti con figure del panorama nazionale e internazionale che la portarono ad essere un'attiva divulgatrice del mestiere.

Dove e quando possano essersi incontrate le due progettiste per la prima volta non è certo, ma analizzando la loro vasta produzione, si scoprono inattesi parallelismi che rendono manifesta sin dai primi anni Trenta, se non una conoscenza diretta, certamente una consonanza di valori ed interessi.

Dopo aver essere stata selezionata tra i 9 vincitori del Concorso per edicole funerarie al Cimitero del Verano (1927), nel 1930, Elena Luzzatto vince il secondo premio per un "Concorso per una stazione fiorita", indetta dalla Società Amici dei Fiori⁴, gruppo di cui fa parte la stessa Parpagliolo [Dümpelmann 2002, 49] assieme ad altri nomi di spicco come Eva Mameli Calvino, botanica e madre del ben più celebre Italo [Secci 2017, 15].

Dal canto suo, Maria Teresa è figlia dell'archeologo romano Luigi Parpagliolo, tra i primi italiani ad occuparsi anche di tutela del paesaggio [Belli Mangone Sessa 2021, 13, 37, 62]. Negli anni Venti, mentre è ancora iscritta all'Università di Lettere, Maria Teresa inizia studiare

⁴ Archivio Ufficio matricola, Fascicolo Personale, 17 dicembre 1949.

MONICA PRENCIPE

botanica, orticoltura e disegno del verde. Successivamente la sua educazione è supportata da viaggi e apprendistati (in Italia e all'estero), nonché dallo studio diretto delle pubblicazioni esistenti sul tema, che le permettono ben presto di trasformare la sua passione in un regolare presenza sulle pagine di «Domus». Qui, sempre nel 1930 Parpagliolo pubblica un suggestivo articolo dal titolo "Giardini di Capri", in cui si sofferma a lungo sull'abitazione di Edwin Cerio, con illustrazioni di pergole e salotti verdi. Degli spessi anni è la proposta di Elena Luzzatto per una "Villa rustica sull'isola di Capri" [Speckel 1935, 125], suggerendo una notevole compatibilità di interessi tra le due giovani progettiste, verso un'architettura "dove ogni decorazione è abolita e, in unione alla decorazione vegetale naturale del giardino, risolve felicemente e spontaneamente vari problemi dell'edilizia moderna" [Parpagliolo 1930, 59]. Continua la Parpagliolo ricordandoci che "costruire secondo la tradizione non è copiare quello che già esiste. La tradizione può essere un ostacolo contro il quale inciampa chi va alla cieca, ma per chi alza il piede diventa gradino". Ed è proprio all'interno della storia del giardino e all'ombra del motto del francese Jacques Delille – "Nel riposo dei campi collocate la mia umile tomba" [Delille 1808, cit. in Ariès 1980, 316]⁵ – che prende vita il progetto per il Cimitero Militare Francese.

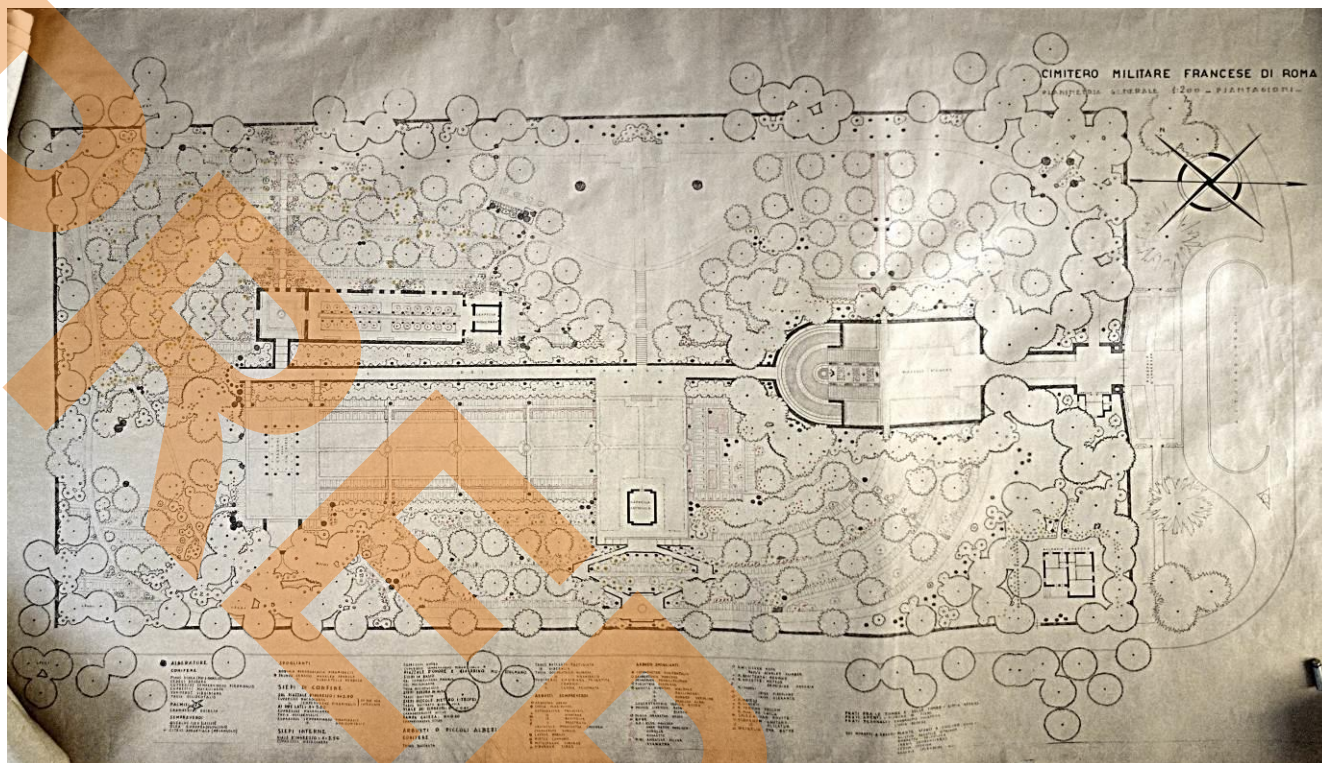
L'ingresso è posto a sud-est, in diretta connessione con il "piazzale d'onore", concepito come una grande cavea all'aperto e pensato per avere sullo sfondo la città di Roma. Oltre all'assicurato effetto scenografico durante le commemorazioni, le sue gradinate risolvono semplicemente il problema del dislivello con la parte retrostante. Gli elementi scultorei sono integrati nella pavimentazione delle prime gradinate e il centro della cavea è segnato da un pennone su cui svetta la bandiera francese. Una volta raggiunta la cima dell'anfiteatro, si accede in un lungo e sottile asse centrale, il "viale dei cipressi", che conduce alle diverse stanze del giardino e che divide il cimitero in due parti: la prima a sud-ovest attorno alla chiesa cattolica e una seconda a nord-est con una piccola cappella musulmana. Quest'ultima è orientata secondo la direzione della Mecca, con un asse leggermente ruotato rispetto a quello del viale, conferendo alla planimetria generale un effetto di inaspettato movimento, che si contrappone alla rigida perpendicolarità degli altri elementi (fig.2).

Infine, attorno agli spazi celebrativi, le due progettiste disegnano una lunga serie di percorsi secondari, dai profili prevalentemente sinuosi, che seguono le linee di mezzacosta del pendio. La composizione generale è infatti resa estremamente dinamica dalla difficile topografia del luogo: a partire dall'asse centrale, ogni elemento è collocato ad un'altezza diversa rispetto agli altri, creando una complessa e multiforme sequenza di combinazioni visive.

Il "viale dei cipressi" è posto lungo la linea di crinale dell'area, e disegna una freccia ombrata da una lunga serie di alti fusti che, come vere e proprie colonne verdi, segnano il percorso preferenziale del cimitero. Tuttavia l'asse centrale si conclude — senza eccessiva enfasi monumentale — con una piccola seduta ad esedra, sottolineata da altri sette cipressi, che invitano chi lo percorre ad un momento di sosta e di riflessione, prima di continuare.

Una volta giunti all'esedra, a destra i visitatori si possono addentrare nella cappella musulmana, concepita come un piccolo giardino: da uno specchio d'acqua — legato al paradiso e alla vita eterna — si dipana sino alla cappella vera e propria un corso d'acqua centrale, costeggiato da alberi di melangolo (*citrus aurantiaca*), come nel Patio dell'Acequia all'interno del Palazzo del Generalife di Granada. La fontana — oggi l'unico elemento realizzato che rimanda al progetto originario per una cappella musulmana — è rivestita di

⁵ Sul tema si veda Latini 1994; Mangone 2004; Giuffrè 2007.



2: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – planimetria generale con indicazione delle essenze, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

piastrelle bianche e blu: due colori ricorrenti della tradizione islamica [De Bernardi Marchis Mansour 2016, 9] (fig.3).

A sinistra dell'esedra finale, si entra invece in un'altra piazza, anch'essa segnata dalla presenza di un bacino d'acqua, e da 12 steli che indicano le stazioni della via crucis, il cui spazio è suggestivamente delimitato da altrettanti cipressi, come un piccolo tempio tetrastilo. Da qui si arriva alla cappella cattolica, tramite un secondo asse longitudinale, organizzato in riquadri verdi a diverse altezze, ciascuno con un'unica fila di tombe, come soldati in una parata ufficiale.

Un'analisi dei percorsi e dei diversi modi di attraversamento del cimitero, ci guida infine a notare che tutte le aree principali sin qui citate possono essere raggiunte non solo tramite il viale dei cipressi, ma anche attraverso un secondo percorso, posizionato a valle e di forma circolare, che permette di percepire gli spazi celebrativi in maniera completamente diversa rispetto al primo, nonché di godere di una serie di infiniti scorci del paesaggio circostante. Anche questo secondo percorso, esattamente come l'altro, si apre con un anfiteatro naturale – completamente verde e molto più ampio di quello denominato "d'onore" – rivolto verso le colline romane (e non più verso la città) e segnato da due semplici alberature che traggono la cappella cattolica sullo sfondo. Il ruolo centrale che riveste questo secondo attraversamento nella percezione del cimitero è comprovato dai numerosi schizzi, dalla prospettiva di chi lo percorre, delle "vedute" presenti nelle tavole di concorso (fig.4): è da qui infatti che riusciamo a percepire le alte palme (*chamaerops excelsa*) che contornano la cappella musulmana, e che ricreano non solo lo spazio sacro della cappella, ma un vero e proprio paesaggio di ispirazione islamica. Dal percorso esterno riusciamo anche a cogliere i

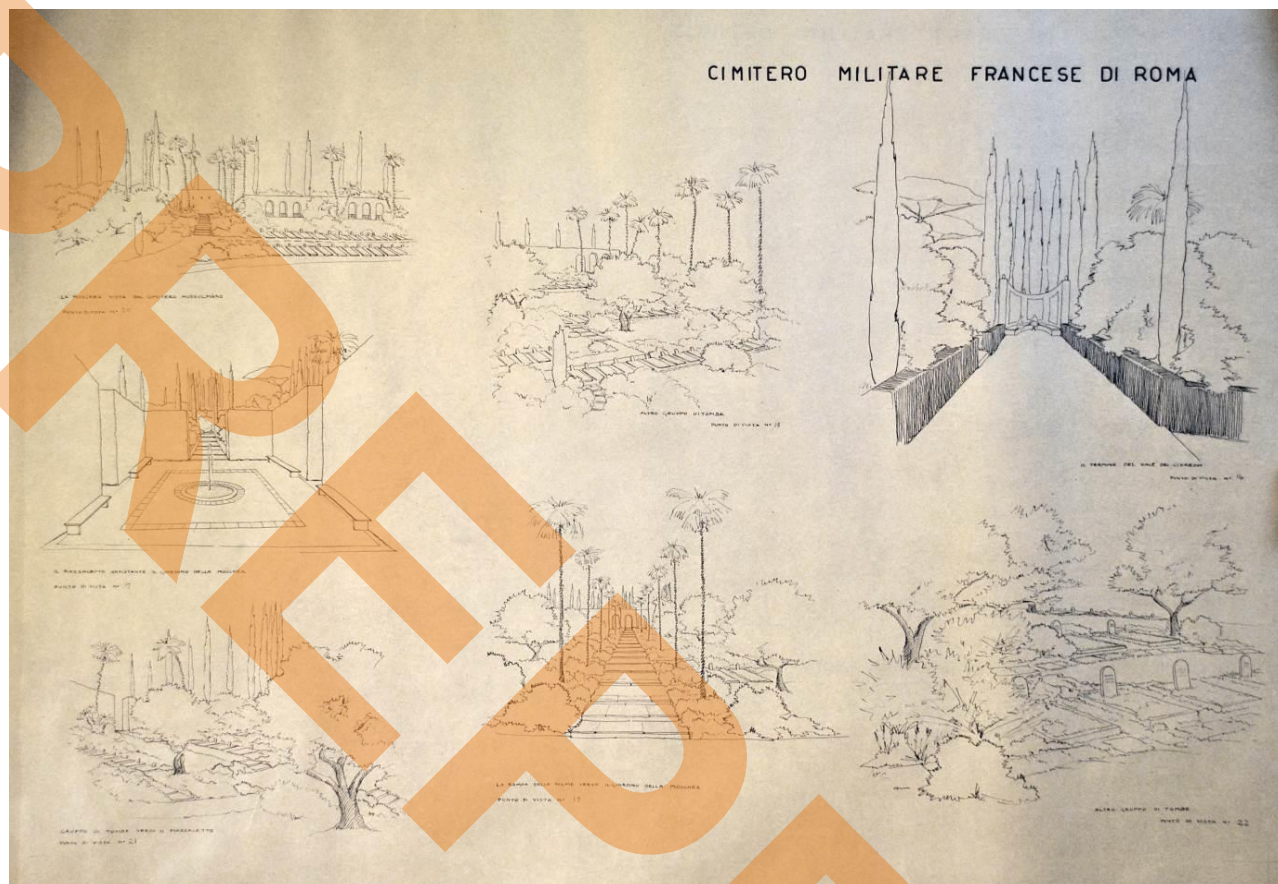
MONICA PRENCIPE



3: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – Cappella musulmana, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

diversi livelli dei terrazzamenti disegnati dagli ulivi, dai pini marittimi e dai lecci che affiancano le sepolture dei soldati, realizzate come riquadri verdi a terra, con semplici steli senza ulteriori decorazioni se non il simbolo religioso. Utilizzando essenze non prettamente legate alla tradizione cimiteriale occidentale, come le palme e gli ulivi, le due donne realizzano un luogo in cui la gravità della morte e la gioia del giardino mediterraneo si toccano e si confondono, in un turbinio malinconico che lascia il visitatore in bilico tra queste due condizioni estreme dell'esistenza.

Così pure il percorso circolare si contrappone a quello sequenziale e cronologico del Viale dei cipressi, annullando la percezione dell'esistenza lineare come l'unica possibile, e caricando di significati la capacità di vivere la morte come un eterno ciclo di morte e rinascita, così come la rigogliosa natura del giardino che ci circonda.



4: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – Viste, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

Un ultimo pannello di concorso è infine dedicato agli edifici di guardiania: la casa del custode è una costruzione con richiami all'architettura rurale italiana, in cui gli abitanti sono ritratti mentre passano il loro tempo all'aperto.

Il progetto vincitore è dunque una combinazione dinamica di elementi tratti dai giardini italiani, mediterranei, islamici e persino inglesi, che rappresentano l'importante bagaglio culturale di Maria Teresa, e parte della formazione della collega Elena Luzzatto.

3. Il Cimitero Militare Francese e i suoi esiti

La realizzazione del cimitero inizia a partire dal 3 novembre 1946 [Dümpelmann 2002, 214] e il 5 Novembre dell'anno seguente è inaugurato ufficialmente alla presenza dell'allora Ambasciatore Francese Jacques Fouques-Duparc, così come riportato da un breve cinegiornale dell'Istituto Luce⁶. La costruzione non è seguita in prima persona dalle due progettiste romane, ma – secondo la documentazione contenuta presso l'Ambasciata di Palazzo Farnese – direttamente dal Genio Civile Militare Francese⁷.

A conclusione dei lavori, la pianta perderà alcuni degli elementi architettonici salienti, come la cappella musulmana e quella cattolica, ma anche la sistemazione della via crucis (profondamente modificata nella soluzione finale) e l'annesso "bacino d'acqua", così come il

⁶ "Rapporti italo-francesi", Archivio Istituto Luce.

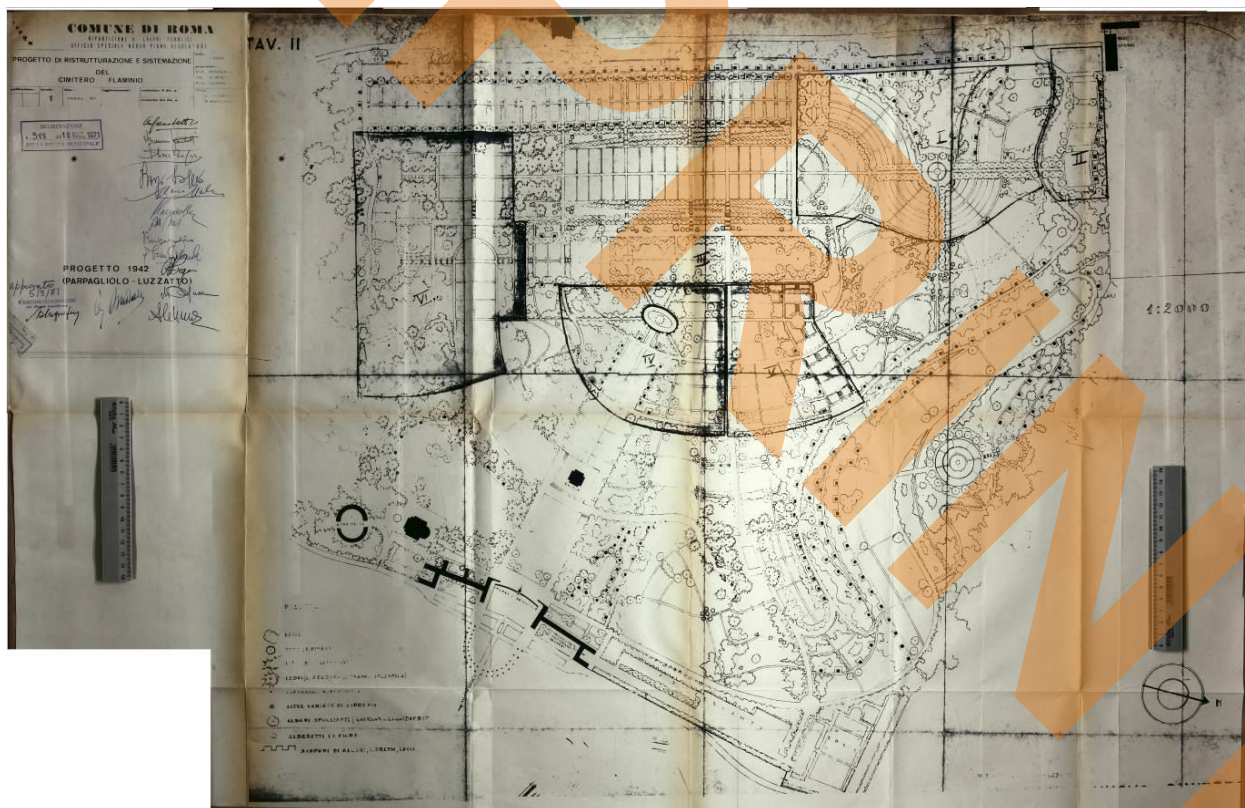
⁷ Archivio dell'Ambasciata Francese a Roma.

MONICA PRENCIPE

secondo anfiteatro verde sarà rimodellato per lasciare più spazio alle tombe. Tuttavia, grazie ad una selezione di essenze in linea con le direttive progettuali fondamentali, gran parte delle intenzioni e delle suggestioni originali sono ancora ben percepibili, benché un'alta vegetazione circostante abbia parzialmente nascosto il cimitero alla vista della città, con cui originariamente doveva instaurare un più diretto rapporto visivo, non solo dall'interno verso l'esterno, ma anche nella direzione opposta.

Poco dopo la conclusione del cimitero, nel 1946 le due colleghe torneranno a collaborare in un secondo progetto, ancora oggi poco studiato, benché rappresenti uno dei più vasti complessi funerari della penisola del secondo dopoguerra: il Cimitero Flaminio a nord di Roma. All'Archivio Capitolino è custodita una tavola che riporta la sistemazione dell'area, allegata al progetto di completamento del 1971⁸, la cui testata laterale richiama la data del progetto originale (erroneamente 1942 anziché 1946) e l'attribuzione "Parpagliolo-Luzzatto". Analizzando le linee dei percorsi e la fitta indicazione delle essenze (fig.5), non è difficile ravvisare la mano non solo di Luzzatto –alla quale il progetto è attribuito sin dal 1983 [Bizzotto Chiumenti 1983, 141] – ma soprattutto della collega paesaggista, che in questa sede si attribuisce per la prima volta come coautrice.

Tuttavia, della complessa sistemazione del verde sarà realizzata solamente una piccola porzione nei pressi dell'ingresso prospiciente la via Flaminia. Questa si presenta oggi come una sequenza di tombe di famiglia, organizzate per piccole isole e sormontate da una sequela di imponenti pini marittimi che lasciano intravedere quale doveva essere l'ambizioso



5: Tavola di concorso del Cimitero di Prima Porta – Planimetria generale, Archivio Storico Capitolino, Roma.

⁸ Allegati alla delibera n.988 del 10 Marzo 1971, Segreteria Generale, Deliberazioni della Giunta Municipale, vol.674, Archivio Storico Capitolino.

obiettivo delle due progettiste (fig.6), ovvero “una malinconica e sterminata città di morti addormentati in un giardino fiorito” [Latini 1994, 73]. Pur lavorando con la tradizione del giardino formale italiano, dei terrazzamenti mediterranei e delle sequenze scenografiche con rotonde e piazze centrali (già sperimenta nel precedente esempio), la dimensione molto più vasta del cimitero Flaminio, ricollega più marcatamente quest'ultimo alla grande tradizione dell'Ottocento di Père-Lachaise a Parigi, Staglieno a Genova e Poggioreale a Napoli, in cui lo spazio funerario si fonde con il parco pubblico e in cui il cimitero è visto come “luogo collettivo dove avviene lo scambio tra i vivi e morti, spazio pubblico dove la società riconosce i propri valori” [Latini 1994, 88].

I due progetti, redatti a pochissimo tempo di distanza l'uno dall'altro, saranno anche inclusi nella mostra di Londra del 1948, in occasione della fondazione dell'IFLA (International Federation of Landscape Architects), che sulla scorta dell'esempio dei CIAM riesce nell'impresa (tentata sin dal 1935) di organizzare per la prima volta una federazione internazionale degli architetti paesaggisti [Imbert 2007].

Il catalogo dell'annessa mostra, dal titolo “The landscape of work and leisure”, ci conferma che entrambi i progetti sono presenti a Londra: il Cimitero Militare francese come esempio portato da Maria Teresa (ora diventata) Shepard [Dumpelmann 2010; Krasovec 2018] presente nella sezione inglese, e il Cimitero di Prima Porta firmato da Elena Luzzatto, rappresentante della sezione italiana [IFLA 1948, 10-12]. Luzzatto è al fianco di nomi come



6: Il Cimitero di Prima Porta oggi, foto dell'autrice (2022).

MONICA PRENCIPE

Raffaele De Vico, Pietro Porcinai, Michele Busiri-Vici, Mario Bafile, e ad alcune delle sistemazioni di Giuseppe Boni per le aree archeologiche della capitale. La lista dei delegati presenti non rispecchia tuttavia la quantità dei nomi in mostra: a partecipare direttamente al convegno di Londra, nell'agosto del 1948, sono infatti solamente i già citati Maria Teresa Parpagliolo Shepard (come membro del comitato inglese) e Pietro Porcinai, affiancati da Elena Luzzatto e dal marito ingegnere Felice Romoli [Youngman 1948, 15].

Una volta tornata in Italia e lasciata la collega Parpagliolo ad una lunga carriera inglese, il 15 marzo del 1950 Elena Luzzatto è anche tra i fondatori dell'Associazione Italiana degli Architetti del Giardino e del Paesaggio (AIAGP) [Guccione 1988] anche qui accanto a Pietro Porcinai, quale risultato della sua partecipazione al convegno di Londra di due anni prima.

Conclusioni

Dopo l'esposizione degli esiti – a medio e lungo raggio – del concorso per il Cimitero Militare Francese di Roma, appare evidente che la vicenda, posta ai margini dalla storiografia italiana ufficiale, sia in realtà un momento importante che avrebbe portato, di lì a breve, alla nascita della disciplina dell'architettura del paesaggio in Italia.

Dal punto di vista compositivo, le due progettiste disegnano il Cimitero Militare Francese e quello di Prima Porta ricollegandosi direttamente al dibattito del XVIII e XIX secolo delle "tombe nel paesaggio", con contaminazioni provenienti dal giardino rinascimentale italiano e islamico, ma anche con innesti profondi nella tradizione mediterranea rurale e nella ricerca di un'essenzialità più compiutamente moderna. Questa capacità di lasciar coesistere con sintassi paratattica più registri formali, ben si sposa con la possibilità – qui esposta come ipotesi interpretativa – di lasciare ai visitatori differenti percorsi di fruizione del parco, che metaforicamente richiamano l'incontro e lo scontro del tempo come "evoluzione progressiva" e come "eterno ritorno".

L'esperienza esposta rappresenta dunque una forma innovativa e sottile di quell' "ambiguità del programma pacificatorio" [Nicoloso 2019, 51] che emerge in molti dei sacrari della Seconda Guerra Mondiale e che qui, più che in altri, si basa sull'esaltazione del potere della Natura su quella dell'uomo.

Inoltre, nel panorama degli studi sul professionismo femminile – di giorno in giorno sempre più vasto e multiforme – l'esperienza di Roma rappresenta un raro esempio di sacrario militare realizzato da due professioniste⁹, entrambe pioniere nei rispettivi campi di attività.

Questo elemento, appare ancora più significativo se messo in relazione con il ruolo storico che ebbero le truppe francesi in Italia, sul quale, nei primi anni Cinquanta, iniziarono a svelarsi i soprusi di un gruppo di *Gourmier* – i soldati nordafricani dell'esercito francese e le loro cosiddette "marocchine" avvenute tra il 15 e il 17 maggio del 1944 [Catallo 2017] – proprio sulla popolazione femminile italiana, denunciati dal romanzo neorealista di Alberto Moravia del 1957 "La ciociara" e poi immortalate nell'immaginario collettivo dal capolavoro omonimo di Vittorio De Sica del 1960.

La Storia ha spesso un suo modo inaspettato di ribaltare le vicende degli uomini, poiché "le guerre, si sa, un giorno devono pure finire e tutto torna a posto" [Moravia 1957, 15]. E a farlo, nel loro piccolo, saranno in quegli stessi giorni proprio due donne, che risponderanno all'orrore della guerra e dei soprusi, radicando e consegnando alla terra le anime dei morti, lì dove era stato versato il sangue di militari e civili, poiché:

⁹ Si ricorda che anche in uno dei gruppi vincitori del concorso delle Fosse Ardeatine è presente una donna: Uga De Plaisant (ancora laureanda) con Giuseppe Perugini e lo scultore Mirko Basaldella. Questi, per omaggiarla, si presentano al concorso con il nome Unione Giovani Architetti (UGA, appunto) [Puglisi 2020, sitografia].

“Siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini e dalla terra dove siamo nati viene tutta la nostra forza e se l’abbandoniamo non siamo più piante né uomini ma straccetti leggeri che la vita può sbattere di qua e di là secondo il vento delle circostanze” [Moravia 1957, 94].

Bibliografia

- BELOTTI, S., PRENCIPE, M., RICIPUTO, A. (2023). *Tre pioniere dimenticate: Elena Luzzatto Valentini, Maria Emma Calandra e Valeria Caravacci*, in *Al femminile*, a cura di Sergio Pace, Chiara Baglione, Roma, Franco Angeli, pp.182-197.
- BELLI, G., MANGONE, F., SESSA, R. (2021). *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, in «Storia dell'Urbanistica», Speciale, n. 1.
- BELOTTI, S., PRENCIPE, M., RICIPUTO, A. (2018). *Pioneers and Heirs at the Faculty of Architecture in Rome, in Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018). Towards a new Perception and Reception*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 128-139.
- BIZZOTTO, R., CHIUMENTI, L., MUNTONI, A. (1983). *50 anni di professione*, Roma, Kappa.
- CATALLO, S. (2017). *La memoria scomoda della guerra. Le marocchinate*, Roma, Il roseto.
- Comitato di redazione (1948), in «Psiche», n. 1, s.p.
- Concorso per il progetto di un centro colonico in Somalia (1933), in «L'Architettura italiana», n. 9, pp. 208-210.
- DAMI, L. (1921). *Il nostro giardino*, Firenze, Le Monnier.
- DAMI, L. (1924). *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti & Tumminelli.
- DE BERBARDI, M., MARCHIS, E.T.C., MANSOUR, O. (2016). *Il colore come elemento delle geometrie decorative islamiche*, in Atti del Convegno XII Conferenza del Colore, Torino 8-9 settembre 2016, pp. 413-424.
- DÜMPELMANN, S. (2002). *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Her development as a Landscape Architect between tradition and Modernism*, in «Garden History», n. 1, pp. 49-73.
- DÜMPELMANN, S. (2004). *Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Ein Beitrag Entwicklung der Gartenkultur in Italien im 20. Jahrhundert*, Weimar: VDG.
- DÜMPELMANN, S. (2010). *The landscape architect Maria Teresa Parpagliolo Shepard in Britain: her international career 1946-1974*, in «Studies in the history of gardens & design landscapes», n. 30, pp. 94-113.
- GEYMÜLLER, H. (1884). *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Milano: Hoepli.
- GOTHEIN, M.L. (2006). *Storia dell'Arte dei Giardini*, a cura di M. De Vico Fallani, M. Bencivenni, Roma, Olschki.
- GIUFFRÈ, M., et al. (2007). *L'Architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano, Skira.
- GUCCIONE, B. (1988). *La Storia dell'AIAPP, Associazione Italiana di Architettura del Paesaggio*, in «Architettura del Paesaggio. Notiziario AIAPP», n. 12, pp.12-23.
- IFLA (1948). *The landscape of work and leisure*, London, catalogue exhibition.
- IMBERT, D. (2007). *Landscape architects of the world unite. Professional organizations, practice, and politics, 1935-1948*, in «Journal of Landscape Architecture», 2:1, pp.6-19.
- KRASOVEC LUCAS, L. (2018). *Italy-England 1946-1954: Maria Teresa Parpagliolo, Landscape beyond Borders*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968. Proceedings*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 233-241.
- KRASOVEC LUCAS, L. (2019). *Modern Women in (Modern) Architecture: Some Cases (Genesis of a Modern Lifestyle)*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1918 and 1945*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 214-229.
- LATINI, L. (1994). *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Firenze, Alinea.
- MAGLIO, A., MANGONE, F., PIZZA, A. (2018). *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, Napoli, ArtstudioPaparo.
- MANCUSO, M.L. (2015). *L'Archivio storico dell'ordine degli Architetti PPC di Roma e Provincia (1926-1956)*, Guidonia, CSC Grafica.
- MARCONI, P. (1928). *Concorso per edicole funerarie pel cimitero del Verano in Roma*, in «Architettura e arti decorative», n. 7, vol. 2, p. 326.
- MARCONI, P. (1983). *Modo sublime e modo quotidiano: la fortuna di Asplund in Italia*, in «Controspazio», n. 4, pp. 26-34.

MONICA PRENCIPE

- MORAVIA, A. (1957). *La ciociara*, Firenze, Bompiani.
- MINISTERO DELLA DIFESA (1974). *Bari Monte Lungo ed altri in Italia. Sacrari Militari della Seconda Guerra Mondiale*, Roma, Nova AGEP.
- NICOLOSO, P. (2019). *Tra ossari di guerra e monumenti alla pace: politica e costruzione della memoria in Italia 1938-1952*, in *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*, a cura di Maria Grazia D'Amelio, Modena, Palombi, pp. 101-112.
- Notes* (1947), in «Psychoanalytic Quarterly», n. 16, pp. 453-454.
- SPECKEL, A.M. (1935). *Architettura moderna e donne architetto*, in «Almanacco della donna italiana», pp.120-134.
- TAFURI, M. (2002). *Storia dell'Architettura Italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi.
- TURCO, M.G. (2023). *Il ruolo delle donne nell'Associazione artistica fra i cultori di Architettura*, in *Al femminile*, a cura di Sergio Pace, Chiara Baglione, Roma, Franco Angeli, pp. 167-181, 302-302.
- VAGNETTI, L., DALL'OSTERIA, G. (1955). *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*. Roma, Facoltà di Architettura.
- VAGNETTI, L. (1958). *Cimiteri e monumenti funerari*, in *Architettura pratica*, vol. III, a cura di P. Carbonara, 1605-1670, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- SECCI, M.C. (2017). *Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani (1920-25)*, Milano, Angeli.
- PAGANO, G., DANIEL, G. (1936). *Architettura Rurale italiana*, Milano, Hoepli.
- PARPAGLIOLO, M.T. (1930). *I giardini di Capri*, in «Domus», n. XXXII, pp. 58-60.
- PASOLINI PONTI, M. (1915). *Il giardino Italiano*, Roma, Loescher.
- PRENCIPE, M. (2018). *Elena Luzzatto Valentini, the first Italian woman architect: towards a biography*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968. Proceedings*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 233-241.
- PRENCIPE, M. (2021). *Organic Architecture, New Empiricism and the Modern Movement. Bruno Zevi's polemic use of Nordic Architecture within the modern discourse*, in *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di M. Cassani Simonetti, E. Dellapiana, Milano, Franco Angeli, 154-172.
- SABATINO, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli.
- YOUNGMAN, P.G. (1948). *International Conference on Landscape architecture, London, August 1948*, in «Institute of Landscape Architects Journal», n. 14, pp. 2-16.

Fonti archivistiche

- Circulaire sur l'Ornementation des Cimitières Militaires*, 24 Febbraio 1927.
Archivio Elena Luzzatto, Roma.
Archivio Istituto Luce, Roma.
Archivio Storico Capitolino, Roma.
Archivio dell'Ambasciata Francese a Roma (in corso di reperimento).
Archivio del Dipartimento della Difesa, Parigi (in corso di reperimento).

Sitografia

- “Rapporti italo-francesi”, codice filmato I009201, Archivio Istituto Luce, visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Vguw2is4IM> (gennaio 2023)
- PUGLISI, L.P. (2020). *Giuseppe perugini e Uga De Plaisant, la coppia dimenticata dell'architettura*, in «Artribune», pubblicato il 20 novembre 2020, disponibile al link: <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2020/11/giuseppe-perugini-uga-de-plaisant-storia/> (gennaio 2023)

Cimiteri di guerra degli Alleati angloamericani in Italia: il Salerno War Cemetery *Anglo-American War Cemeteries in Italy: The Salerno War Cemetery*

ROSA SESSA

Università di Napoli Federico II

Abstract

Ricostruendo le vicende dello sbarco angloamericano del 9 settembre 1943 lungo il litorale di Paestum e gli obiettivi commemorativi dell'Imperial War Graves Commission, il contributo approfondisce la storia, il progetto e l'evoluzione del cimitero di guerra degli Alleati britannici a Salerno. Il cimitero è opera dall'architetto paesaggista Louis De Soissons, il quale realizza un progetto in equilibrio tra le indicazioni della Commissione, le istanze monumentali del programma, e l'interpretazione sensibile dei caratteri del contesto.

Following the events of the Anglo-American landings on September 9, 1943, along the coast of Paestum and the commemorative objectives of the Imperial War Graves Commission, the paper explores the history, the project, and the evolution of the British war cemetery in Salerno. The cemetery was designed by the landscape architect Louis De Soissons, who realized a project in balance between the instructions of the Commission, the monumental instances of the program, and the sensitive interpretation of the characters of the context.

Keywords

Cimiteri di guerra, Seconda guerra mondiale, Louis De Soissons.
War Cemeteries, Second World War, Louis De Soissons.

Introduzione. Lo sbarco a Salerno

9 settembre 1943, Paestum

Ora, sul paesaggio che ci sta dinanzi regna una straordinaria calma apparente. All'ampia curva della baia, orlata da sottili pennellate di sabbia, fanno da sfondo montagne distanti, che raccolgono masse d'ombra nelle loro innumerevoli pieghe. [...] I cadaveri dei soldati uccisi nel corso della giornata sono stati composti in fila, fianco a fianco, con estrema precisione, quasi dovessero presentare le armi a un'ispezione della morte [Lewis 1978, 14].

Il 9 settembre 1943, con lo sbarco nel golfo di Salerno – e precisamente tra la foce del fiume Sele e la spiaggia di Capaccio, a pochi metri dai templi magno-greci di Paestum – si dà ufficiale inizio all'operazione Avalanche delle truppe alleate anglo-americane per la campagna militare di liberazione dell'Italia dall'invasione nazista. Le truppe della Quinta Armata, guidate dal generale statunitense Mark W. Clark, sono formate dal Sesto corpo d'armata statunitense e dal Decimo corpo delle forze del Commonwealth. Solo qualche ora prima era stata proclamata via radio la firma di un armistizio da parte dell'Italia, che scioglie il Patto d'Acciaio con la Germania di Hitler e continua la guerra a fianco della coalizione anglo-americana al fine di liberare il paese dal nazi-fascismo [Pesce 1992].

Le spiagge a sud di Salerno diventano così il primo terreno di scontro in penisola tra i tedeschi e gli Alleati. La città, lontana solo pochi chilometri, si risveglia all'improvviso dal suo

ROSA SESSA

torpore provinciale per scoprirsi in prima linea in un fronte di guerra a cui tutto il mondo sta guardando: i documenti dell'epoca parlano infatti di una città rimasta intatta e sicura ancora fino all'estate del 1943, quando una prima bomba colpisce la stazione ferroviaria e provoca un morto e quattro feriti, terrorizzando i bagnanti e i cittadini, tuttavia ancora restii a usare i rifugi antiaerei o a ritirarsi nei borghi dell'entroterra [Carucci 1948, 8].

L'annuncio dell'armistizio l'8 settembre sorprende e solleva molti italiani, ma lascia gli ex alleati nazisti presenti nel paese confusi e sgomenti. Le truppe tedesche si ritrovano infatti improvvisamente su territorio nemico, circondati da sbarchi di britannici e statunitensi che raggiungono le coste meridionali e sono pronti a risalire la penisola da più parti. A Salerno, tra i cittadini che si riversano per strada a festeggiare, si intravedono soldati biondi smarrirsi e piangere. Per timore di insurrezioni popolari, i nazisti lasciano la città tra l'8 e il 9 settembre ritirando sulle colline circostanti. Le memorie dell'epoca, sia le pubblicazioni di storia locale sia le testimonianze tramandate oralmente, ricostruiscono una pagina molto umana e commovente della nostra storia, suggerendo un'inaspettata solidarietà tra la popolazione locale e i disorientati giovani tedeschi presenti nel salernitano [Carucci 1948]. Una condizione molto diversa dai soprusi e dalle carneficine compiute successivamente dai nazisti in ritirata nei territori del centro e nord Italia.

Con lo sbarco a Paestum del 9 settembre, l'obiettivo degli Alleati è innanzitutto raggiungere Salerno, che sarà occupata due giorni dopo, conquistare il suo porto e le infrastrutture di collegamento ritenute strategiche, per poi puntare verso Napoli, dove le truppe angloamericane entreranno il primo ottobre 1943 in una città già insorta e liberata dalla resistenza locale.

1. Imperial War Graves Commission e il ruolo di Louis De Soissons

What knowledge I have of the feeling among officers and men, dead and alive, convinces me that their chief desire would be for distinctive regimental headstones which could be identified in every quarter of the world where a soldier of their regiment may be buried [Kipling. Diary, 1917].

L'organizzazione intergovernativa dell'Imperial War Graves Commission (dal 1960 rinominata Commonwealth War Graves Commission) fu fondata nel 1917 per progettare, organizzare e gestire i cimiteri britannici della Grande guerra in nazioni straniere. I primi *Principal Architects* ad esser nominati furono i tre noti architetti inglesi Herbert Baker (1862-1946), Reginald Blomfield (1856-1942) e Edwin Lutyens (1869-1944). A loro fu demandata la definizione di linee guida per il progetto complessivo dei lotti (sia dell'area cimiteriale che del cottage del guardiano) e il disegno di elementi e simboli riconoscibili (*Cross of Sacrifice*, *Stone of Remembrance*, lapidi in marmo bianco tutte uguali) che raggiungerà, senza sostanziali evoluzioni, anche i progetti dei cimiteri della Seconda guerra mondiale. Lo scrittore Rudyard Kipling (1865-1936) fu invece eletto dalla Commissione come *Literary Adviser*, responsabile dei componimenti e di tutte le iscrizioni dei cimiteri.

Nell'agosto del 1944, con la Campagna d'Italia ancora in corso, l'architetto di origini canadesi Louis De Soissons (1890-1962), già assistente di Lutyens, è nominato *Principal Architect* per i memoriali e i cimiteri di guerra dell'Impero britannico da costruire in Italia (54) e Grecia (13) [CWGC]. De Soissons era noto in Inghilterra come uno dei primi e più prolifici architetti paesaggisti del paese, avendo curato come architetto e urbanista, già nel 1920, il masterplan di Welwyn, seconda *garden city* fondata da Ebenezer Howard (1850-1928) l'anno precedente come città satellite di Londra.

De Soissons progetta i cimiteri commissionatigli dall'Imperial War Graves Commission elaborando alcuni riconoscibili tratti in comune in cui è evidente l'ascendenza formale e concettuale dai cimiteri tradizionali inglesi, come il curatissimo *parterre* verde su cui si organizzano elementi costruiti e naturali. Nello stesso tempo, l'architetto definisce con sensibilità delle evidenti connessioni con il contesto circostante, in particolare con i caratteri naturali del paesaggio o, come nel caso del cimitero romano costruito lungo le Mura Aureliane, con le preesistenze del patrimonio storico e architettonico del luogo. Il risultato è quello di cimiteri immediatamente identificabili nella loro appartenenza alla cultura anglosassone e, nello stesso tempo, aderenti ai caratteri urbani e naturali in cui di volta in volta lo studio londinese di De Soissons è chiamato a intervenire.

2. Salerno War Cemetery

Nella pianura, non lungi da Pontecagnano, restano oggi due grandi cimiteri di guerra, dalle bianche croci. Tedeschi ed alleati, dinanzi al golfo lunato di Salerno, che ha vissuto una delle più importanti pagine di storia di questa Seconda guerra mondiale, sono affratellati nel bacio della morte [Carucci 1948, 51].

Il libro di memorie di Arturo Carucci, cappellano del sanatorio di Salerno, composto negli anni del conflitto e dato alle stampe nel 1948, documenta lo stato delle sepolture militari in una configurazione ancora transitoria. Vengono infatti riportati due cimiteri di guerra contigui nel territorio di Pontecagnano, a circa 20 km a sud di Salerno, uno dedicato agli alleati anglo-americani e l'altro chiamato ad accogliere le salme dei tedeschi. Questi campi di sepolture sono solo provvisori, organizzati nel corso delle azioni belliche per far fronte all'esigenza di seppellire velocemente migliaia di morti e agevolarne l'identificazione.

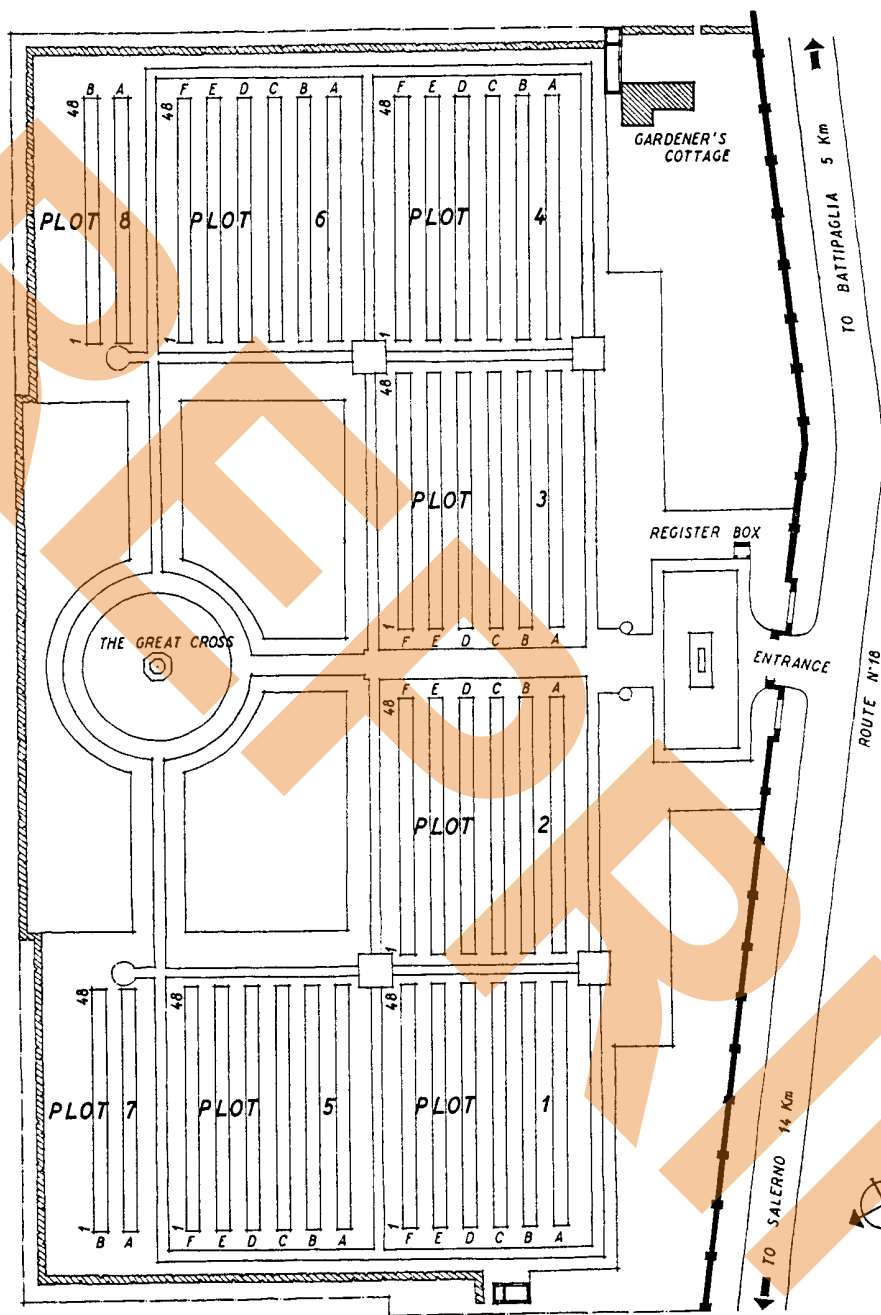
Nel decennio successivo al conflitto, e in particolare tra il 1959 e il 1964, il cimitero di guerra dei tedeschi a Salerno sarà definitivamente chiuso e trasferito al Sacrario militare germanico di Cassino, che accoglie le spoglie di oltre 20.000 soldati nazisti caduti sui campi di battaglia nelle regioni dell'Italia meridionale (esclusa la Sicilia).

Anche le salme degli statunitensi lasceranno il litorale salernitano e saranno riunite in un unico cimitero che omaggia il sacrificio delle truppe di Clark nel corso delle operazioni militari del sud e centro Italia: il *Sicily-Rome American Cemetery and Memorial* a Nettuno, non lontano dal luogo dello sbarco degli Alleati a Anzio sulle coste laziali, ospita dal 1956 oltre 8.000 corpi tra soldati, ausiliari e crocerossine [Department of Defense 1994].

Oggi ricadente nel territorio del comune di Montecorvino Pugliano, il *War Cemetery* di Salerno è segnalato da una colonna spezzata di marmo su base di pietra, a mo' di cippo sepolcrale, lungo la strada statale 18 Tirrena Inferiore nel tratto che collega Pontecagnano e Battipaglia. Il cimitero omaggia 1.851 soldati britannici e canadesi caduti durante la Seconda guerra mondiale, di cui 109 ignoti, oltre a due civili, un soldato russo e un soldato inglese caduto durante la Prima guerra mondiale.

Il sito del cimitero di guerra di Salerno fu concordato con le autorità locali già nel novembre del 1943 per seppellire i caduti dello sbarco di Salerno, ma fu in seguito riadattato per accogliere anche i morti di altre battaglie successive avvenute nel meridione. Il progetto definitivo è curato da Louis De Soissons (fig. 1), che visita personalmente il luogo nel 1945,

ROSA SESSA



SALERNO WAR CEMETERY

1: Pianta del cimitero di guerra delle truppe britanniche a Salerno. Courtesy: CWGC Archive.

mentre l'8 agosto 1948 è la data della firma in cui si acquisisce legalmente e in modo gratuito l'area, in accordo con il Ministero dei Lavori pubblici italiano e il Genio Civile locale¹.

Nella relazione finale di progetto consegnata all'Imperial War Graves Commission il 2 maggio 1949², De Soissons descrive il piano enfatizzando la sua relazione con il paesaggio circostante. Ne presenta innanzitutto la relazione con la strada, lungo la quale corre il basso muro di cinta in pietra bianca, per poi sottolineare il carattere centrale e aperto della composizione del cimitero, punteggiato da alberi di diverse essenze e delimitato da filari di cespugli arbustivi. De Soissons afferma che originariamente l'area da dedicare al cimitero fosse molto più ampia, ma che «fortunately this was not realised»: in definitiva, come suggerisce l'architetto, il cambio di programma nelle dimensioni ha reso lo spazio centrale del cimitero più gestibile, così come più formalmente interessante, percettivamente raccolto e, nello stesso tempo, visivamente aperto verso gli elementi principali del paesaggio: il mare a est e i monti Picentini a ovest (fig. 2).



2: Salerno War Cemetery e il suo rapporto con il paesaggio in una foto del 1960. Courtesy: CWGC Archive.

L'ingresso è caratterizzato da una monumentalità austera (fig. 3): il muro si interrompe con un taglio centrale e l'entrata è sottolineata da due piedritti in pietra e dalla bassa cancellata in ferro battuto. Da qui si accede al vasto e pianeggiante prato all'inglese del giardino sepolcrale dove è immediatamente posta, in posizione assiale, la «War Stone», nelle forme

¹ Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive. 7.3.2.3.82. *Remarks on Land Acquisition*.

² Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive. 7.3.2.3.82. *Remarks by the Principal Architect*.

ROSA SESSA

di un altare che riporta l'epigrafe decisa da Kipling: «Their name liveth for evermore». Lungo lo stesso asse, al centro della composizione, sorge la grande croce su base ottagonale. L'architetto racconta di aver voluto sottolineare la centralità della posizione del monumento andando a realizzare un percorso concentrico e una fila circolare di alberi e cespugli («I have still further stressed the circular motif with a double line of small and tall trees»), oggi riconoscibile nel tracciato a esedra della siepe sagomata di oleandro.

Il *Principal Architect* precisa nella sua relazione la scelta delle essenze arboree per il cimitero, considerando quindi la parte naturale come elemento determinante del suo progetto, come ad esempio il percorso centrale incorniciato («framed») da due filari potati geometricamente di alberi di ficus. De Soissons racconta poi come, per rientrare nelle spese già molto alte destinate al progetto, abbia semplicemente coperto con portico vegetale i percorsi trasversali («These cloisters are formed with double avenues of formalised Ficus»). Eppure, anche questo elemento più alto è progettato per non impedire la vista sul suggestivo paesaggio circostante («the distant mountains»).

La rigida geometria del progetto d'insieme è ulteriormente confermata da quattro padiglioni con pergole posti a spezzare i percorsi laterali dell'impianto «to emphasise the formality of the scheme and create the necessary interest».



3: Salerno War Cemetery: da sinistra, l'ingresso monumentale, il vestibolo neoclassico per il registro del cimitero, la War Stone in forma di altare, il padiglione con pergola. Foto: Rosa Sessa, dicembre 2022.

Del progetto di Louis De Soissons oggi sopravvive solo l'ordinato impianto geometrico scandito dai quattro campi sepolcrali (*plot*) e enfatizzato dalla posizione rigida dei monumenti (la pietra, la croce, le file di lapidi bianche che differiscono solo nelle semplici e stringate

iscrizioni) e dall'altrettanto inalterabile posizione degli elementi architettonici (il muro di confine, i quattro padiglioni, il vestibolo neoclassico che custodisce il *Cemetery Register*).

Le scelte arboree del paesaggista inglese, così come i filari di alberi, i porticati vegetali e i percorsi e i marciapiedi lastricati in pietra, oggi non sono più esistenti, sebbene le essenze piantate di fronte alle lapidi delle tombe siano ancora coerenti con gli iniziali intenti dell'Imperial War Graves Commission (bassi cespugli di rose rosse, piante sempreverdi, composizioni di succulente) (fig. 4).

Le essenze naturali presenti oggi in loco restituiscono una fioritura primaverile molto più colorata, sui toni del rosa e del viola, rispetto agli alberi originariamente selezionati dal paesaggista inglese: accanto a un pino e ai pioppi cipressini all'ingresso, il giardino è infatti animato da glicini che salgono lungo le pergole e da alberi di albizie e liriodendri che non rispettano alcuna rigida impostazione in filari. Mantengono l'originale carattere di siepe geometrica di confine gli oleandri e l'arancio trifogliato.



4: Salerno War Cemetery. Cespugli di rose rosse tra i filari di tombe. Foto: Elio Di Pace, dicembre 2022.

Infine, c'è da notare come il *War Cemetery* di Salerno presenti oggi un aspetto molto più orizzontale rispetto all'immagine disegnata da De Soissons. Spariti i filari di alberi e i porticati, gli unici elementi alti (oltre alla croce) sono i quattro padiglioni, costruzioni dal linguaggio architettonico peculiare, ma su cui allo stato attuale non sono stati rinvenuti documenti dell'epoca. Queste costruzioni dalle dimensioni modeste presentano infatti un'interessante

ROSA SESSA

commistione di stilemi in equilibrio tra un sobrio neoclassicismo messo in dialogo con elementi vernacolari mediterranei: il tradizionale pergolato in legno delle coste meridionali italiane si appoggia a un più classico portico in colonne di marmo bianco andando a completare e espandere nello spazio del giardino il corpo centrale compatto a base quadrata. Quest'ultimo è alleggerito sui lati da nicchie in laterizio rosso, presenta agli angoli blocchi di bugnato marmoreo e, alla base, un sedile classico in pietra bianca che avvolge il padiglione. L'intera composizione è coronata da un'ara neoclassica come acrotero al vertice, in un disegno eclettico e convincente, perché coerente sia con le intenzioni monumentali e funzionali dell'elemento (sono queste le uniche panche coperte per il riposo e la riflessione) sia con l'immaginario delle forme e dei materiali legati al carattere del luogo (fig. 5).

Eppure, le più sostanziali modifiche al cimitero sono quelle che hanno interessato il suo paesaggio circostante: infatti, se le foto d'epoca mostrano un giardino sepolcrale immerso e quasi posto in continuità con la natura della piana del Sele, questo contatto con il luogo sarà pesantemente compromesso dalle costruzioni dei decenni successivi. La piana è oggi occupata da numerose strutture agricole e industriali, che hanno modificato la percezione del luogo andando ad alterare l'originario rapporto con gli elementi principali del paesaggio.



5: Salerno War Cemetery. Il padiglione con pergola. Foto: Rosa Sessa, dicembre 2022.

Conclusioni

Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. [...] Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero

chiedersi: «E dei caduti che facciamo? perché sono morti?». Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero [Pavese 1948].

Il cimitero di guerra di Salerno progettato da Louis De Soissons presenta un delicato equilibrio tra gli oggetti monumentali, a cui è demandato il ricordo del sacrificio di guerra, e la natura dei luoghi. In coerenza con gli altri *War Cemetery* imperiali britannici in Italia, organizzati in aree per lo più extra urbane ma ben servite da vie di collegamento, il cimitero di Salerno si presenta come un giardino aperto, ricco di vegetazione, sempre accessibile (il cancello non è mai sbarrato) e fruibile come parco della rimembranza dalla popolazione locale. Curato nei minimi dettagli e gestito direttamente dalla Commonwealth War Graves Commission, il cimitero è in effetti frequentato con affezione e rispetto come parco pubblico dagli abitanti delle aree circostanti, i quali promuovono, anche in forma di associazioni, attività pubbliche e celebrazioni commemorative.



5: War Cemetery a Napoli e il suo rapporto con il Vesuvio. Foto: Roberto Amato, gennaio 2023.

La ripetizione ritmica su ordinate file di lapidi funebri in pietra bianca dalle dimensioni contenute e dalle forme tutte uguali (differiscono solo per le iscrizioni stringate dei nomi, dell'età e del corpo militare di appartenenza dei giovanissimi soldati) definisce un'immagine riconoscibile e omogenea, che è in linea con l'ideologia militare, ma soprattutto che tende a ricreare anche in luoghi molto diversi un'atmosfera comune di malinconica sospensione.

ROSA SESSA

Il confronto con altri cimiteri militari britannici presenti in Campania (Napoli e Caserta) offre spunti di riflessione in grado di aprire futuri scenari di ricerca: in particolare, sarà interessante rilevare come l'attenzione paesaggistica che De Soissons rivolge ai monti Picentini a Salerno sia poi di lì a poco reinterpretata al fine di orientare il cimitero di Napoli verso il Vesuvio, quasi coinvolgendo la figura del vulcano nella composizione stessa del progetto (fig. 6).

Bibliografia

- Ci resta il nome. I luoghi della Seconda guerra mondiale in Italia* (2004), a cura di I. Balena, Milano, Mazzotta.
- BREGANTIN, L., BRIANZA, B. (2015). *La guerra dopo la guerra: sistemazione e tutela delle salme dei caduti della grande guerra*, Padova, Il Poligrafo.
- BUCKLEY, C. (1945). *Road to Rome*, London, Hodder and Stoughton.
- CARUCCI, A. (1948). *Lo sbarco anglo-americano a Salerno (settembre 1943)*, Salerno, Tipi Jannone.
- COLTRINARI, M. (2006). *Quanto costò la libertà: i cimiteri di guerra alleati*, in «Patria indipendente», 21 maggio, pp. 26-31.
- COMMISSARIATO GENERALE ONORANZE CADUTI IN GUERRA (1961). *Sacrari e cimiteri di guerra in Italia: caduti italiani e stranieri*, Roma, Industria Grafica Romana.
- COMMISSARIATO GENERALE ONORANZE CADUTI IN GUERRA (1962). *Sacrari e cimiteri di guerra stranieri in Italia*, Roma, Industria Grafica Romana.
- COMPAGNIA ITALIANA TURISMO (1948). *The war graves of the British Commonwealth in Italy*, Milano, CIT.
- DEPARTMENT OF DEFENSE (1994). *World War II. 50th Anniversary of the Italian Campaign. Sicily-Rome American Cemetery and Memorial Nettuno, Italy, June 3 1994*, Napoli, Printart.
- GALLOZZI, A., ZORDAN, M. (2017). *Designs by Louis de Soissons for the Commonwealth War Cemetery in Cassino*, in *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design*, a cura di G. Amoruso, INTBAU 2017. Lecture Notes in Civil Engineering, vol 3., Cham, Springer, pp. 275-284.
- GALLOZZI, A., ZORDAN, M., CIGOLA, M. (2019). *Memory ad Intangible Heritage. WW2 Cemeteries in Cassino and Montecassino*, in *Analysis, Conservation, and Restoration of Tangible and Intangible Cultural Heritage*, a cura di C. Inglese, A. Ippolito, Hershey, IGI Global.
- L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939* (2007), a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira.
- LEWIS, N. (1978). *Napoli '44*, Milano, Mondadori.
- MASSAROTTI, L. (2006). *Sintesi storica della Guerra di Liberazione 1943-1945. I Cimiteri di Guerra. Sacrari Militari della Seconda Guerra Mondiale*, Udine, Associazione Nazionale Combattenti della Guerra di Liberazione.
- PAVESE, C. (1948). *La casa in collina*, Torino, Einaudi.
- PESCE, A. (1993). *Salerno 1943. Operation Avalanche*, Santa Maria La Bruna, The Falcon Press.
- RAGIONE, R. (2023). *Il Cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma (Rome War Cemetery): genesi di un luogo di sepoltura e di memoria della Seconda guerra mondiale in Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana* (vd. in questo volume).
- Il Cimitero degli Inglesi a Napoli. Il Giardino di Santa Maria della Fede e i cimiteri acattolici in Campania* (2022), a cura di R. Sessa, Napoli, Naus Editoria.
- WEAVER, W. (1950). *A Tent in this World*, Kingston, McPhearson & Company.

Fonti archivistiche

Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive.
Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III. Manoscritti e rari.

Sitografia

Commonwealth War Graves Commission: <https://www.cwgc.org/> (dicembre 2022).
Historical Division, War Department (1945), *Salerno. American Operations from the Beaches to the Volturno (9 September-6 October 1943)*, Washington, DC, Government Printing Office: <https://history.army.mil/books/wwii/salerno/sal-fm.htm> (gennaio 2023).
Kipling and the Imperial War Commission: https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_wargraves1.htm (gennaio 2023).
Salerno War Cemetery. Dove riposano gli alleati: <https://ecampania.it/event/salerno-war-cemetery-dove-riposano-alleati/> (dicembre 2022).
World War Two Cemeteries: <https://www.ww2cemeteries.com/> (gennaio 2023).

Venafro, città dello "schermo": la Winter Line e il ruolo dei 'cimiteri di guerra' *Venafro, city of the "screen": the Winter Line and the role of 'war cemeteries'*

MARIA CAROLINA CAMPONE

Scuola Militare Nunziatella

Abstract

All'indomani della seconda guerra mondiale, la ricostruzione dei centri situati lungo la "Winter Line" trova un momento significativo, tanto dal punto di vista urbanistico quanto da quello simbolico-culturale, nei cimiteri di guerra, sorti in luoghi fortemente evocativi o ai margini di centri urbani distrutti, di cui diventano una direttrice di sviluppo. È questo il caso del Cimitero francese di Venafro, che, come altri cimiteri monumentali, inverte una nuova religione nazionale post-bellica.

In the aftermath of the Second World War, the reconstruction of the centers located along the "Winter Line" finds a significant moment, both from an urban point of view and from a symbolic-cultural point of view, in the war cemeteries, which arise now in strongly evocative places, now on the margins of destroyed urban centres, of whose they become a guideline of real development. This is the case of the French Cemetery of Venafro, which, like the other monumental cemeteries, embodies the essence of a new post-war national religion.

Keywords

Cimiteri di guerra, Venafro, André Chatelin.

War cemeteries, Venafro, André Chatelin.

Introduzione

La seconda guerra mondiale causò oltre duecentocinquantamila vittime nei soli territori dell'Italia centro-meridionale a ridosso della Linea Gustav. All'indomani del conflitto, una serie di cimiteri militari sorse nell'area del Cassinate e del Frusinate, per celebrare il sacrificio e l'identità di quanti avevano contribuito, a prezzo della propria vita, alla sconfitta del nazifascismo. Se tali sacrari costituiscono indubbiamente, nel territorio citato, una significativa caratteristica architettonica e paesaggistica, quello di Venafro esprime icasticamente il groviglio di contraddizioni e di laceranti dicotomie che l'avanzata degli Alleati produsse in questa area geografica e che si perpetua implicitamente nella sua stessa struttura.

1. I prodromi storici

Nel corso della seconda guerra mondiale, la cittadina di Venafro fu coinvolta in quel lungo e doloroso evento passato alla storia come "battaglia di Montecassino". Nonostante il nome faccia pensare a un solo scontro, esso fu costituito, com'è noto [Parker 2009], da una serie di assalti militari delle truppe alleate contro le posizioni tedesche, iniziati il 17 gennaio e conclusi nel maggio inoltrato del 1944.

In effetti, dopo l'inattesa resistenza iniziale dell'esercito alemanno, rivelatosi in grado di tener bloccata per più di dieci giorni la V armata del generale Mark Clark a Salerno, Hitler aveva optato per il piano di difesa meridionale proposto dal feldmaresciallo Albert Kesselring, rinunciando all'ipotesi di una linea di difesa settentrionale contro l'avanzata alleata [Caddick-

MARIA CAROLINA CAMPONE

Adams 2014, 2]. Il risultato fu una successione di cinture difensive trasversali nella parte centrale della Penisola, costituenti una lunga linea fortificata, la "Winter Line", una parte della quale, la "Linea Gustav", era posta a difesa del bastione naturale di Montecassino.



1: Venafro, Cimitero militare francese. La Cappella vista dall'ingresso (foto: Campone 2022).

Già nel febbraio del 1944, i Francesi, acuartierati nella zona di S. Elia Fiumerapido, sull'ala destra della "Linea Gustav", avendo compreso che la battaglia per l'occupazione dell'area di Montecassino, anche dopo la distruzione dell'abbazia, si sarebbe protratta ancora a lungo, ordinarono lo sgombero dei civili nell'intera zona e il loro trasferimento a Venafro, considerata un riparo sicuro per gli sfollati. Il 15 marzo, infatti, un bombardamento a tappeto e il fuoco contemporaneo dell'artiglieria completarono la distruzione della città di Cassino e della storica abbazia di Montecassino [Petacco 1982; Cavallaro 2014]. Tuttavia, nello stesso giorno, a causa probabilmente di un errore, parte dei cacciabombardieri americani colpì proprio Venafro, causando gravissime perdite fra i civili e fra lo stesso Corpo di spedizione francese in Italia (C.E.F.I.) ivi stanziato [Atkinson 2014, 177], provocando così una situazione paradossale all'interno della compagine anglo-francese.

Il C.E.F.I., coinvolto nell'attacco, divenuto tristemente famoso per le rappresaglie nei confronti della popolazione civile e, in particolare, di quella risiedente nella provincia di Frosinone [Le Gac 2014; Olmi 2018; Patriarca 2018], era composto per oltre la metà di combattenti marocchini, algerini, tunisini e senegalesi noti come *goumiers*, dal nome dei loro copricapi e per il fatto di non essere organizzati in compagnie regolari, ma in *goums*, gruppi legati fra di loro da vincoli di parentela e arruolati con un contratto [Riccio 2012, 30]. La caratteristica di queste truppe militari era l'eccellente addestramento nei combattimenti montani, che le rendeva adatte nella particolare contingenza venutasi a creare con la necessità per gli Alleati di superare i massicci della Maiella, del Monte Cairo e dei Monti Aurunci, per poter arrivare a prendere Roma.

Il loro comportamento durante l'avanzata lungo la direttrice appenninica fu denunciato soprattutto dalla letteratura e dal cinema [Moravia 1957; De Sica 2014²] oltre che da una coraggiosa inchiesta della deputata Maria Maddalena Rossi (1906-1995), la prima politica a chiedere il riconoscimento dello stupro come atto di guerra¹. Le violenze dei *goumiers* hanno costituito a lungo oggetto di un dibattito fra quanti ne sottolineano l'apporto decisivo nello sfondamento della linea Gustav [Goutard 1947; Notin 2007] e quanti, sia francesi sia italiani, hanno documentato le violenze perpetrate ai danni di una popolazione che li accoglieva come "liberatori" [Meyer 1992; Gagliani 2007; Le Gac 2014].

Terminato il conflitto, il 20 giugno 1950 il governo italiano e quello francese stipularono un accordo (L. 1116 del 30 luglio 1952) con cui il primo si impegnava a concedere tre aree, a Roma, Venafro e Miano, per la costruzione di cimiteri di guerra destinati ai caduti d'Olttralpe. A Venafro i lavori iniziarono nel settembre 1945 e terminarono l'anno successivo, sicché il 2 novembre 1946 il memoriale fu inaugurato alla presenza del generale Alphonse Juin, che, a partire dal 1943, era stato a capo del C.E.F.

2. Il cimitero

La realizzazione del cimitero, che occupa un'area di 70.000 mq [Gallozzi-Cigola 2018], fu affidata al Genio militare Francese, che nominò responsabili dei lavori i Generali Charles-Paul-Augustin Louchet (1890-1973) e Guy Louis Ernest Le Couteulx de Caumont (1892-1961) [Pettibone 2010, 504].

Successivamente, dal settembre 1991 al marzo 1992, nuovi lavori interessarono il sito, che fu ampliato per accogliere, accanto alle 3.414 tombe già presenti, altre 1.719, per altrettanti caduti, originariamente deposti a Miano e poi trasferiti nel centro molisano, dove, delle iniziali

¹ Atti Parlamentari, Camera dei Deputati seduta notturna, lunedì 7 aprile 1952.

MARIA CAROLINA CAMPONE



2: Venafro. Cimitero militare francese. La cappella cattolica (foto: Campone 2022).

4.345 deposizioni, molte, terminato il conflitto, erano state trasferite in patria [Cigola-Gallozzi-Zordan 2017, 493].

Il progetto fu affidato, così come quello di Monte Mario a Roma e di Monteriggioni, mai realizzato, ad André Chatelin (1915-2007), architetto che ha legato il suo nome a una serie di

incarichi pubblici per il governo d'Oltralpe. Diplomato all'*Ecole nationale des beaux-arts*, dopo essere risultato vincitore del *Grand Prix de Rome* nel 1943, era stato nominato "architecte des bâtiments civils et palais nationaux"². Il perdurare della guerra lo costrinse a rinviare il suo soggiorno a Villa Medici, ma gli offrì anche l'opportunità di completare la propria formazione con uno stage annuale nello studio di Auguste Perret (1874-1954)³.

Tale esperienza era destinata a lasciare una traccia evidente nell'attività del progettista, come rivela la ricerca costante di una chiarificazione e valorizzazione strutturale negli edifici, il legame con la tradizione coniugata all'adozione di tecniche e materiali tipici della contemporaneità, l'adesione a un'estetica del *beton brut*, che ispira i dettagli delle sue costruzioni. Esempari, in tal senso, il centro ospedaliero di Clermont-Ferrand, i diversi licei costruiti su incarico del *Ministère de l'Education nationale* e gli uffici per il Ministero delle Poste e telecomunicazioni, da lui costruiti fra il 1955 e il 1975.

L'impianto generale dell'opera molisana risponde efficacemente a un'interessante soluzione paesaggistica che delimita e segna, qualificandola in maniera convincente, la complessa situazione ambientale che, negli anni della sua realizzazione, inverava con ogni probabilità uno dei paesaggi rurali di maggiore adesione alla vocazione del paesaggio agrario [Sereni 1974].

La finalità encomiastica del progetto ne determina anche l'andamento planimetrico: l'area cimiteriale ha infatti, in pianta, il *ductus* di una basilica, in cui l'abside, dato dalla grande esedra d'ingresso, è collocato a sud-est e la navata si sviluppa dal viale San Nicandro, la strada che collega il centro urbano al capoluogo Isernia, verso via Maiella.

Tale circostanza non sembra casuale, specie in relazione a un elemento di non secondaria importanza: a brevissima distanza dal cimitero, sul lato opposto del viale, sorge il convento di San Nicandro, costruito nel XVI secolo accanto a una preesistente chiesa, risalente all'VIII secolo, oggi eretta a basilica e dedicata ai santi Daria, Nicandro e Marciano. L'edificio, all'estremità orientale del nucleo urbano, ha sempre segnato una sorta di passaggio liminare, dedicato a tre figure fondamentali nella storia culturale della regione [Bosi 1990, 208; Morra 2000, 183].

Il monumento sepolcrale ai defunti del C.E.F. sembra porsi, nelle intenzioni del progettista e dei committenti, come ulteriore segnale a suggellare la funzione di passaggio e, contemporaneamente, di chiusura che quest'area svolge nei confronti del centro cittadino. I due monumenti, infatti, rendono perspicua al visitatore che percorre il viale, l'uscita o, nell'altro senso, l'ingresso dalla o nell'area suburbana, ponendosi entrambi come baluardi della memoria e segni di un credo religioso di diversa matrice, ma in ogni caso costitutivi dell'identità del luogo.

La scelta del governo francese sembra simbolica, anche in considerazione della storia del Paese, uno dei primi a rivendicare la propria laicità, affermata già nella *Dichiarazione dei diritti dell'uomo* (1789), sicché la posizione del cimitero prospiciente il luogo sacro più noto della zona parrebbe rivendicare la portata ideologica della celebrazione dei defunti ivi sepolti, quasi a porre sullo stesso piano la religione tradizionale e la nuova religione nazionalistica, pre e post-bellica, incardinata sul sacrificio estremo dei combattenti.

In effetti, la scelta di destinare un'area del comune di Venafro alla sepoltura di un corpo militare composto, in gran parte, da truppe coloniali francesi che, anche in quest'area, si erano rese responsabili di gravissime violenze sulla popolazione civile e che volutamente sono celebrate

² Cité de l'architecture et du patrimoine, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle: fonds des Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, 049 IFA; 133 IFA.

³ Ivi, 049 IFA.

MARIA CAROLINA CAMPONE

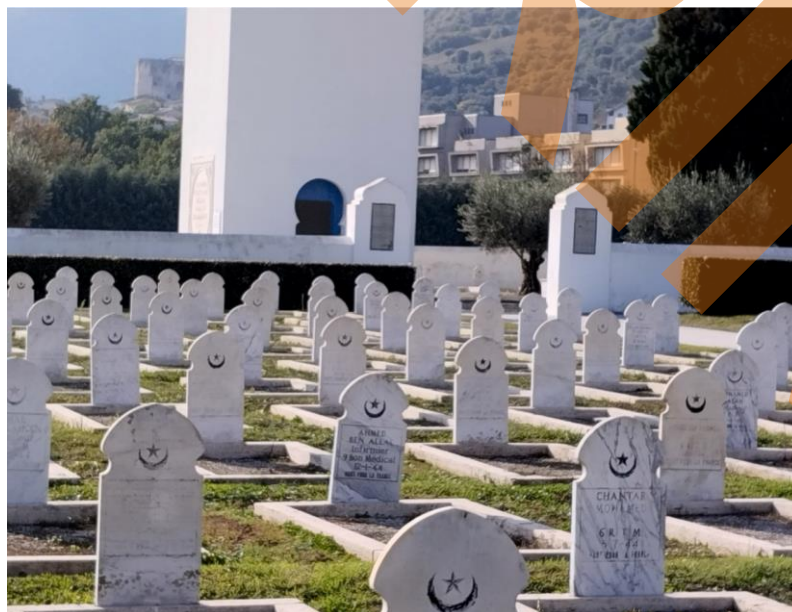
per il loro eroismo, non è priva di conseguenze per il sito stesso, ancor oggi al centro di numerose polemiche incentrate sul mancato riconoscimento ufficiale, da parte del governo francese, ma, in parte, anche di quello italiano, degli effetti della "liberazione" sulle popolazioni civili residenti nell'ampia zona compresa fra l'alto casertano e la provincia di Roma.

Il sacrario è diviso in tre zone separate ma comunicanti, ciascuna delle quali ha in pianta un *ductus* rettangolare: la prima, a partire dall'ingresso, dedicata ai soldati di religione cristiana e confessione cattolica, ospita, al centro una cappella; la seconda, costituita da 849 sepolture musulmane, ruota intorno al minareto; da questa si accede all'ultima parte, in cui sono collocate 22 sepolture ebraiche e 19 animiste.

Tutte le tombe recano il nome, il grado e le date di nascita e morte del defunto, ma si distinguono per una caratteristica: quelle dei caduti di fede cristiana sono contrassegnate da croci; quelle dei musulmani, rivolte verso la Mecca, com'è consuetudine per la fede islamica, e contrassegnate dalla mezzaluna, riproducono la sagoma della porta del minareto dal caratteristico arco a ferro di cavallo. Tutte le lapidi sono in pietra bianca e recano l'epigrafe "Mort pour la France".

L'intento di celebrare l'eroismo dei defunti è affidato alla precisione geometrica del disegno, che scandisce le diverse zone dell'area, e all'effetto coloristico del bianco, il tono legato per eccellenza alla purezza e all'immortalità, che nel sacrario di Venafro viene esaltato dal contrasto con il terreno, con il verde della collina retrostante e con le tonalità cangianti degli ulivi che circondano la zona.

A Venafro tale scelta cromatica assume un valore profondamente ed esplicitamente simbolico, dal momento che la destinazione dell'area, tesa ad esaltare il ricordo dei caduti nella memoria collettiva, inverte metaforicamente il diffuso bisogno di pace. Il bianco delle lapidi, reiterato e potenziato dall'identico colore della cappella e del minareto, entrambi di ridotte dimensioni, rafforza il portato di tale messaggio, ulteriormente amplificato dall'ordinata sequenza del monumento, che, in una *climax* crescente, è scandito sia dalla divisione in tre aree distinte sia dal graduale passaggio da un esterno, il mondo civile, a un interno, quello militare, mediato da una serie di tappe.



3: Venafro. Cimitero militare francese. Sepolture musulmane (foto: Campone 2022).

L'ingresso, infatti, è prospiciente il monumento a esedra, collocato sul lato opposto della strada che conduce verso Isernia, sicché, in virtù di tale caratteristica, si genera nei visitatori un duplice effetto: da un lato, si ha la sensazione di accedere in maniera graduale al memoriale, dal momento che l'area di accesso e finanche il viale San Nicandro, su cui esso sorge, sono, in realtà, già parte del cimitero stesso, che dunque si propaga ben oltre il limite fisico della strada; da un altro, chi visita il sito si accorge della presenza del monumento celebrativo solo uscendo dal memoriale. La scelta dell'esedra, inoltre, dilata la permanenza dell'opera nello spazio, esaltandone la presenza e alludendo così alla persistenza della memoria ben oltre lo spazio fisico del cimitero.

Una volta varcato il cancello, inoltre, lo sguardo è guidato, in rapida successione, prima verso il pennone con la bandiera, poi verso la cappella, poi verso la seconda bandiera e, infine, verso il minareto, tutti disposti di seguito, secondo un ordine non casuale, ma deliberatamente scelto per sottolineare il legame fra i defunti e il loro Paese o – nel caso dei soldati di origine africana – il Paese per il quale sono morti, ma anche per porre in risalto, in maniera conforme alla mentalità sostanzialmente laica della Francia, la superiorità dello Stato su ogni altro fattore socio-culturale: non a caso, infatti, i pennoni sono decisamente più alti dei due edifici religiosi e, per la loro posizione isolata, sono messi decisamente in risalto nella loro funzione di sostegno all'elemento identitario per eccellenza, la bandiera francese, replicata due volte. Peraltro, la scelta di far precedere i due templi dai vessilli nazionali evidenzia la loro funzione di collegamento fra i caduti e ne potenzia inevitabilmente il significato simbolico.

Perno dell'area destinata alla sepoltura cristiana è la cappella, volta a celebrare le battaglie cui prese parte l'esercito francese, la cui facciata semplice e liscia è animata dal corpo d'ingresso che, sopravanzando, rievoca la funzione del protiro altomedievale e che, tramite il timpano triangolare che lo sormonta, suggerisce lo sviluppo verticale della fabbrica, determinato dalla presenza del campanile a vela. Quest'ultimo, unitamente alla facciata 'a capanna' dell'edificio e al rivestimento in pietra chiara, costituisce una chiara citazione romanica e dimostra così la fedeltà del progettista ai principi 'perrettiani' di stile, carattere e proporzione.

Stessa ricerca formale muove le scelte di Chatelin per il minareto, che sottolinea, nel suo sviluppo verticale e nelle scelte decorative, le caratteristiche implicite, figurative e plastiche, del cemento, evidenziate da Perret, la cui definizione delle potenzialità estetiche del *beton brut* è presente anche nella ricerca di una logica razionale, attraverso la quale giungere alla definizione dell'essenziale e alla rinuncia di tutti quegli ornamenti che non contribuiscono alla chiarificazione dell'edificio.

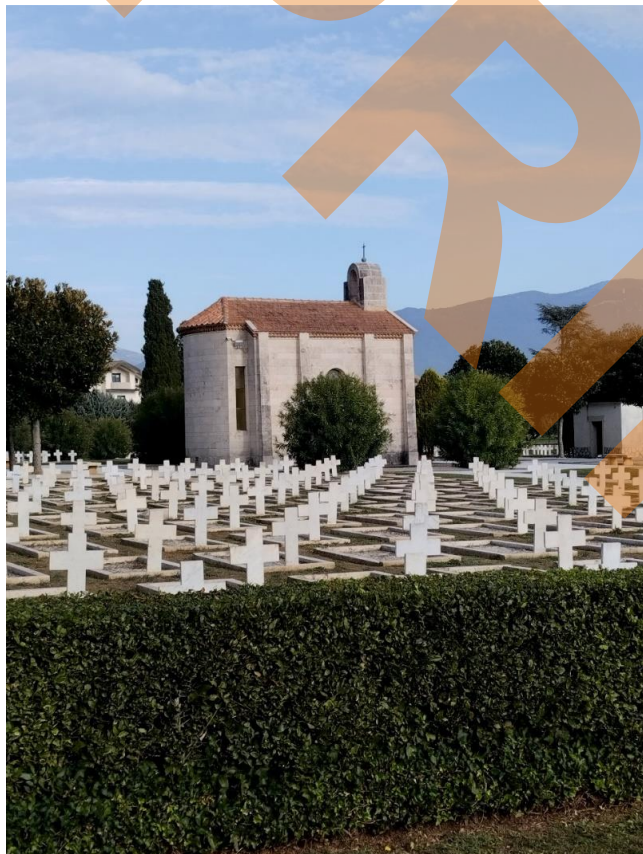
In questi due interventi, Chatelin ha peraltro modo di esprimere pienamente una delle caratteristiche dei suoi progetti, la preferenza per facciate e rivestimenti in pietra bianca, ai cui effetti cromatici affida il compito di animare e far vibrare le superfici, come si vedrà in seguito nei lavori per il parigino Dipartimento della musica e per varie strutture commerciali nel centro della capitale francese [Chatelin 1992; Leclerc 1992; Pons-Peyceré 2000].

Le scelte cromatiche e quelle di tipo paesaggistico, che hanno determinato la presenza del memoriale a ridosso delle colline molisane, fuori dalla cerchia urbana di cui il cimitero segnala la presenza, sono tutti elementi che, mentre implicitamente perpetuano la condanna collettiva della guerra, richiamano e rendono evidente il valore della pace.

MARIA CAROLINA CAMPONE



4: Venafro. Cimitero militare francese. L'area musulmana con le sepolture e il minareto (foto: Campone 2022).



5: Venafro. Cimitero militare francese. L'area cristiana e la cappella (foto: Campone 2022).

Conclusioni

La decisione di erigere in quest'area un cimitero che accogliesse anche i *goumiers* sembra dettata da necessità insieme pratiche e simboliche: nel territorio molisano questi reparti arruolati dai francesi, per quanto responsabili di atti di terrore e barbarie documentati fra il febbraio e l'aprile del 1944, erano ancora tenuti a una disciplina resa ancor più necessaria dall'esito allora incerto della guerra. Successivamente, dopo la presa di Cassino, la loro avanzata nel frusinate sarebbe stata responsabile di ben più esecrabili imprese. Dunque, fra i territori in cui sono stati dislocati i cimiteri militari delle truppe alleate che parteciparono alla battaglia di Montecassino, quello venafrano sembrava essere il più "neutrale", il meno esposto a eventuali rappresaglie, che comunque, pur a distanza di anni, si sono verificate. Anche in virtù dei defunti ivi presenti, il memoriale tende ad essere un monumento commemorativo del doloroso errore americano, che causò il bombardamento del sito, ma anche un segno di speranza, che invera valori comuni anche agli altri cimiteri militari della battaglia di Montecassino, la "Stalingrado italiana".



6: Venafro. Cimitero militare francese. Il monumento che separa l'area cristiana e quella musulmana (foto: Campone 2022).

MARIA CAROLINA CAMPONE

Bibliografia

- ATKINSON, R. (2014). *Il giorno della battaglia. Gli alleati in Italia 1943-1944*, Milano, Mondadori.
- BOSI, R. (1990). *Monasteri italiani*, Bologna, Calderini.
- CADDICK-ADAMS, P. (2013). *Monte Cassino Ten Armies in Hell*, Oxford, Arrow (trad.it., 2014. *L'inferno di Montecassino*, Milano, Mondadori).
- CAVALLARO, L. (2014). *Cassino Le battaglie per la linea Gustav, 12 gennaio-18 maggio 1944*, Milano, Mursia.
- CHATELIN, A. (1992). *Un architecte témoin*, in «Monuments historiques» n. 184, pp. 40-42.
- CIGOLA, M., GALLOZZI, A., ZORDAN, M. (2017). *Memory of Different People in One Territory: WW2 Cemeteries in Cassino and Montecassino, in Preserving Transcultural Heritage: Your Way or my Way?, Questions on Authenticity, Identity and Patrimonial Proceedings in the Safeguarding of Architectural Heritage created in the Meeting of Cultures*, ed. by J. Rodrigues dos Santos, Casal de Cambra (Portugal), Caleidòscopio, pp. 489-498.
- DE SICA, V. (2014²). *Lettere dal set*, a cura di A. Crespi, Bari, Laterza.
- GAGLIANI, D. (2007). *Uomini e donne tra guerra e pace, in 1943-1945 La lunga liberazione*, Atti del Convegno (Torino, 12-13 maggio 2005), a cura di E. Gobetti, Milano, Franco Angeli editore, pp. 37-55.
- GALLOZZI, A., CIGOLA, M. (2018). *La rappresentazione della/ per la memoria. Disegno di progetto dei cimiteri di guerra del Cassinate. Representation of/ for memory. Designs for the Cassino war cemeteries*, in *Rappresentazione materiale/immateriale Drawing as (in)tangible Representation*, 40° Convegno Internazionale dei Docenti delle discipline della rappresentazione-Quindicesimo Congresso UID (Milano, 13-15 settembre 2018), Roma, Gangemi editore, pp. 591-596.
- GOUTARD, A. (1947). *Le Corps Expéditionnaire Français dans la campagne d'Italie (1943-1944)*, Paris, Ed. Lavauzelle.
- LE GAC, J. (2014). *Vaincre sans gloire: le corps expéditionnaire français en Italie*, Paris, Les Belles Lettres.
- LECLERC, B. (1992). *Les architectes des PTT, 1901-1973*, in «Monuments historiques», n. 184, pp. 32-39.
- MEYER, L.D. (1992). *Creating G.I. Jane: the regulation of sexuality of sexual behavior in the women's army corps during world war II*, in «Feminist Studies», n. 3, pp. 581-601.
- MORAVIA, A. (1957). *La ciociara*, Milano, Bompiani.
- MORRA, G. (2000). *Storia di Venafro dalle origini alla fine del Medioevo*, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi.
- NOTIN, C. (2007). *La Campagne d'Italie*, Paris, Perrin.
- OLMI, S. (2018). *Non solo la «Ciociara». Violenze di guerra sulle donne dalla Sicilia alla Campania, dal Lazio alla Toscana*, Roma, Fergen.
- PARKER, M. (2003). *Monte Cassino: December 1943-April 1944. The Story of the Hardest-fought Battle of World War Two*, London, Headline (trad. it., 2009. *Montecassino. 15 gennaio-18 maggio 1944 Storia e uomini di una grande battaglia*, Milano, Il Saggiatore).
- PATRIARCA, E. (2018). *La colpa dei vincitori*, Segrate, Piemme.
- PETACCO, A. (1982). *Le grandi battaglie del ventesimo secolo*, Roma, Curcio editore.
- PETTIBONE, Ch.D. (2010). *The Organization and Order of Battle of Militaries in World War II*, Bloomington, Trafford Publishing.
- PONS, J.-PEYCERÉ, D. (2000). *Deux études de cas: éliminations dans les fonds Dépruneaux et Chatelin*, in «La Gazette des archives», nn. 190-191, pp. 243-246.
- RICCIO, W. (2012). *Conflitti di valori e scontri culturali. Il caso delle violenze dei goumiers nei Monti Aurunci durante la seconda guerra mondiale*, in «Oikonomia» n. 3, pp. 30-33.
- SERENI, E. (1974). *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza.

Sitografia

https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_DAU (dicembre 2022)

<https://www.camera.it> (gennaio 2023)

Forestazione come spazio della memoria e azione sui paesaggi della guerra: il Monumento Nazionale della Battaglia di Castelfidardo

Forestation as a space of memory and action on war landscapes: the National Monument of the Castelfidardo's Battle

SARA CIPOLLETTI

Università di Camerino

Abstract

Tra gli interventi per commemorare le lotte per l'Unità d'Italia, il Monumento alla Battaglia di Castelfidardo è un caso singolare. Il contributo esplora tre questioni centrali: il carattere dei luoghi e le relazioni con la topografia collinare; l'uso della materia vegetale nella valenza simbolica e nell'azione trasformativa; il significato collettivo che ha sovrascritto nel tempo usi, rendendolo oggi un luogo centrale per la vita della città e significativo nella successiva espansione dell'insediamento.

Among the interventions to commemorate the conflicts for the Unity of Italy, the Monument to the Castelfidardo's Battle is a unique case. The contribution explores three central topics: the character of places and the relation with the hilly topography; the use of vegetation in its symbolic value and transformative action; the collective meaning which has overwritten uses over time, making the park today a central place for the life of the city and significant in the recent expansion of the settlement.

Keywords

Topografia collinare, parchi pubblici, selva.
Hilly topography, public parks, forest.

Introduzione

I luoghi di commemorazione e sepoltura, compresi gli ossari o i sacrari per ricordare gli eventi bellici e gli estinti, sono gli spazi che più di altri 'detengono il primato di santuari della memoria e del paesaggio' [Franciosini 2015, 80-101].

Le architetture costruite con tale visione imprimono segni sui luoghi con forti valenze simboliche, che resistono nel tempo.

In questo senso i cimiteri e i memoriali riferibili alle lotte risorgimentali rappresentano un campo di sperimentazione multiforme nel territorio nazionale; il periodo consecutivo all'Unità d'Italia, infatti, è stato caratterizzato da un incremento esponenziale di questo fenomeno di culto e commemorazione [Savorra 2007, 289].

Come ci ricorda Savorra i peculiari monumenti assolvevano a compiti precisi, per prima cosa essi concorrevano all'educazione ideologica e morale di un popolo da poco aggregato, ecco perché spesso assumevano le sembianze di grandi mete di pellegrinaggio o spazi di meditazione, al raggiungimento di tale scopo la scelta dei luoghi in cui collocare i monumenti diveniva una questione nodale [Savorra 2015, 289].

A livello culturale e sociale i monumenti celebrativi dell'Unità di Italia hanno avuto anche un importante ruolo aggregativo per cittadini, politici, ex combattenti, personaggi locali, artisti, i

SARA CIPOLLETTI

quali, organizzati in comitati, animavano il dibattito e avevano come missione la raccolta delle offerte, la donazione del proprio lavoro artistico, la predisposizione delle aree su cui erigere i monumenti, dimostrandosi favorevoli alla partecipazione e alla realizzazione delle opere 'sia per motivi di opportunità politica sia per sentimento patriottico' [Savorra 2015, 289].

Inoltre, nelle scelte architettoniche queste operazioni schiudono all'opportunità di annodare ai monumenti spazi aperti adeguati, concependo nello stesso sistema commemorativo parchi, giardini, viali alberati; d'altronde è questo il periodo storico in cui in Europa l'evoluzione del rapporto tra verde e città è saldata e attecchito un pensiero paesaggistico alla scala urbana [Panzini 1993].

Tra i tanti obelischi, colonne, ossari e sacrari per l'Unità d'Italia una storia particolare è riservata alla Battaglia di Castelfidardo e ai suoi due monumenti celebrativi, oltre a ritrovare molti dei contenuti e delle tematiche introdotte e affini ad altre operazioni del periodo, questo caso rappresenta un'eccezionalità da investigare dal punto di vista dell'architettura del paesaggio.

1. Il fatto: la Battaglia di Castelfidardo

La lotta risorgimentale ha tra le sue pagine più celebri un avvenimento di grande importanza nella storia d'Italia: la Battaglia di Castelfidardo, svolta il 18 settembre 1860, con la seguente cessazione del governo pontificio. Castelfidardo, prossimo a Loreto e ad Ancona, è un punto strategico del Medio Adriatico, dove confluiscono due movimenti militari: la spinta popolare dal Sud e quella monarchica moderata dal Nord. La battaglia rappresenta una svolta per il percorso dell'Unità d'Italia, poiché ha prodotto la saldatura definitiva del settentrione al meridione con la riduzione dello stato pontificio. Un conflitto decisivo, che non presenta eccessive perdite, ma permetterà a Vittorio Emanuele di annettere le Marche, da sempre roccaforte papale, al Regno d'Italia.

La battaglia si svolse in località Crocette, lontano dal centro storico del paese e vicina all'avamposto pontificio di Loreto.

La benevolenza dei cittadini e la fondazione di un comitato, formato da intellettuali, politici, artisti diede il via alla costruzione di un segno per la memoria. Dapprima un ossario nei luoghi della battaglia costruito nel 1861, subito dopo l'evento per dare degna sepoltura ai soldati, poi un secondo intervento nei primi anni del Novecento, che invece avrà il compito di restituire l'importanza dell'azione militare.

In questo dibattito lo scultore veneto Vito Pardo si prestò a garantire un bozzetto gratuito e un progetto con il seguente affidamento del contratto, il Senatore Giulio Monteverde, che accetta invece la direzione artistica del monumento, nella prima fase di predisposizione dei lavori assicurò che l'opera dovesse essere posta nell'aperta campagna e ai piedi del paese e la cui area, detta del Montecucco, è ceduta dal comune [Fabbri 1978-79]¹.

Il Monumento di Castelfidardo venne dichiarato 'Monumento Nazionale delle Marche' nel 1910 e nel 1912 inaugurato ufficialmente, l'idea che intende consegnare delle lotte e dei conflitti è quella di un lungo e difficile percorso per l'Unità, animato da patriottismo e da pietà per i caduti.

¹ Lettera del Senatore Giulio Monteverde del 9 novembre 1906, Roma, Archivio Storico di Castelfidardo, Cartella n. 11.



1: Vista del borgo di Castelfidardo e del Monumento alla Battaglia in relazione alla topografia collinare, Sara Cipolletti.

2. La topografia collinare e l'architettura del paesaggio

Se si osserva da lontano l'abitato di Castelfidardo, in particolare da est, una linea sinuosa caratterizza il profilo del suo territorio. Morbidi poggi si susseguono, elevandosi dalle aree più pianeggianti, limitrofe alla costa adriatica e alle vallate dei fiumi Aspio e Musone, fino a raggiungere le sommità più alte, in cui si colloca il centro storico.

Il borgo è ben riconoscibile, coerentemente con l'andamento topografico le mura circoscrivono l'insediamento compatto, calcificando le curve di livello; la struttura urbana a fuso, mono materica e mono cromatica in mattoni, è punteggiata dalle emergenze architettoniche, la torre del municipio, la chiesa collegiata con il campanile, l'antico cassero con la successiva torre dell'acquedotto, le quali corrispondono ai punti sommitali collinari.

La traccia antropica è il termine ultimo di un sistema di risalite dal basso verso l'alto.

Dalle aree circostanti i percorsi si diramano giungendo al culmine e mettendo in relazione l'insediamento al territorio, alle vie della mobilità regionale e agli stanziamenti limitrofi; alcuni itinerari sono morbidi e curvilinei, ascendono dolcemente fiancheggiando i versanti dei poggi, altri in contropendenza incidono i colli, oltrepassando i molli rilievi.

Seppur la successiva espansione insediativa del paese ha occupato in modo invasivo i versanti delle colline, ricoprendo l'intorno del borgo e in controtendenza si è srotolata lungo le vie di risalita degradando alle terre basse, è immediato distinguere un ulteriore elemento del paesaggio collinare, una rigogliosa convessità, ricoperta da una vegetazione boschiva di verde intenso, accanto all'insediamento storico. Quasi un doppio, il poggio minerale e denso del borgo si fronteggia con l'apogeo forestato altrettanto consistente, spazio del Monumento alla Battaglia di Castelfidardo e pausa dalle ingenti trasformazioni della seconda metà del Novecento. Dal borgo la vista sul territorio è ampia e privilegiata e quando lo sguardo si muove e si allarga dal volume vegetale antistante mirando verso il mare, la figura collinare boschiva si ripresenta con i più grandi sistemi naturalistici, in lontananza il Monte Oro ricoperto dalla Selva, una macchia di caducifoglie preistorica e infine il più grande promontorio del Conero.

SARA CIPOLLETTI



2: Vista dal borgo di Castelfidardo verso il Monumento alla Battaglia, in lontananza il campo della battaglia vicino alla Selva e al Monte Oro, sul mare il Monte Conero, Sara Cipolletti.

I luoghi del combattimento e la disposizione degli spazi commemorativi seguono l'andamento dal basso verso l'alto del territorio collinare fidardense e nella configurazione ne esprimono la peculiare geografia in relazione ai rilievi, alla vegetazione, al tema della risalita e all'arrivo alla sommità.

Il campo della battaglia si trova sotto, nella frazione di Crocette, ben lontano dal borgo di Castelfidardo nelle aree pianeggianti del fiume Musone, qui è collocato anche il primo spazio della memoria.

L'ossario è di impianto quadrato, una figura geometrica precisa posta ai margini del versante scosceso sud-est del Monte Oro, dove le aree agricole, ancora caratterizzate dalla presenza delle case coloniche e delle coltivazioni, sfiorano la vegetazione folta della Selva.

Rispetto alla collina la posizione dello spazio della memoria è periferica, in un fianco del poggio. L'accesso è assicurato da una piccola strada che costeggia il limite della Selva e un lato del quadrato e che si allaccia ai vari sentieri per attraversare il bosco, come la 'via di mezzo' e la via della Battaglia, prolungamenti sottili della risalita al borgo storico dalla frazione di Crocette.

Il progetto è concepito con due terrazzamenti erbosi a base quadrata, a mano a mano che si questi si elevano diminuiscono la propria area, giungendo alla piattaforma finale bianca di 12 metri per 12 metri, totalmente pavimentata, circondata da un insieme di steli in pietra e con al centro una colonna, elementi in cui sono riportati i nomi dei deceduti in battaglia.

Una balaustra unisce i tronchi piramidali verticali, costituendo un recinto bianco in continuità con la base, anche la vegetazione ricalca le figure geometriche crescenti del suolo, una cortina di cipressi cinge il primo perimetro, poi siepi di alloro delimitano gli altri livelli.

Un taglio ortogonale alla strada di accesso determina la salita verso la piattaforma grazie a delle piccole scale in pietra e l'attraversamento della figura quadrata.

L'ossario è un monumento minuto, la piattaforma è rivolta verso est, un suolo piano al di sotto di un versante scosceso per scrutare il campo della battaglia, ma la vegetazione, messa a dimora in una seconda fase, chiude lo spazio sacro nel perimetro rendendolo introverso rispetto al paesaggio, un luogo all'aperto segreto e silenzioso.



3: L'ossario e gli elementi dello spazio aperto: i terrazzamenti, la piattaforma bianca, gli steli con la balaustra, l'accesso, Sara Cipolletti.

Quando nei primissimi anni del Novecento, in occasione delle celebrazioni del quarantesimo anniversario della Battaglia, si optò per un secondo spazio commemorativo che esprimesse più in grande l'importanza dell'evento militare, la scelta ricadde sull'area del Monte Cucco, un rilievo in prossimità del borgo storico, ma fuori dall'aggregato urbano in aperta campagna, caratterizzato dalla presenza di piccoli manufatti, la chiesa di Sant'Anastasio [Serafini 2021]² con i rispettivi annessi e ancora più in là il cimitero.

L'intervento ha fin da subito un'alta risonanza, la parte monumentale dello scultore Vito Pardo è concepita assieme ad un parco di oltre cinque ettari, assumendo un carattere imponente e grandioso, il progetto è un riferimento a larga scala e si lega inevitabilmente al paesaggio.

La topografia collinare non è più lambita ma entra a far parte dell'operazione. Il Monumento è posto al centro del poggio, si impone come sommità, assimilando la preesistenza della chiesa di Sant'Anastasio e divenendo il punto terminale di un sistema di accessi.

La massa rocciosa in travertino che alloggia il gruppo bronzeo dei soldati pronti all'attacco, capeggiati dal generale Cialdini a cavallo, emerge da un basamento tondeggiante, che ricalca la circolarità del poggio, internamente è uno spazio cavo. L'antro ospita una cappella ed è originariamente il vano dell'antica chiesa, la quale, in parte distrutta e adattata all'operazione, è sormontata dall'intervento, un parassita che ne divora la cavità.

² Mappa n. 29 del Catasto Gregoriano, provincia di Ancona, sezione 1-I.

SARA CIPOLLETTI



4: L'apogeo del Monumento, il gruppo scultoreo, l'ingresso alla cappella e il basamento di anelli concentrici, Sara Cipolletti.

Se da un lato il monumento protende in avanti verso il paesaggio attraverso le figure dei soldati, nella parte opposta è un ingresso in un interno tenebroso e contenuto.

Gli anelli concentrici del basamento sono sottolineati da elementi vegetali, bordure di siepi che comunicano distanze di rispetto e separano due camminamenti in ghiaia bianca, praticabili per muoversi girando attorno al punto centrale, rimanendo in quota.

In questo perimetro circolare sommitale quattro tagli interrompono la figura precisa del cerchio, sono le risalite, che mettono in relazione l'apogeo al contesto.

I percorsi ortogonali superano il dislivello in contropendenza, raggiungono direttamente il monumento attraverso delle scalinate, sono i percorsi più immediati tra la folta vegetazione che enfatizzano la prospettiva e il carattere cinematografico, si rivolgono agli ingressi principali delimitati da grandi cancellate, raccordando fisicamente e visivamente i principali elementi urbani e del territorio.

Ad Ovest l'asse punta al borgo storico dirimpettaio, si distingue il campanile della chiesa Collegiata, confermando il sistema del doppio.

A Sud la spaccatura si lega alla risalita principale verso Castelfidardo, a Est punta al mare e alle terre basse, al luogo della battaglia, enfatizzata dalla posa del generale Cialdini con il dito puntato.

A Nord l'asse si fa slargo, verso il cimitero un grande piazzale rettangolare è il luogo per le commemorazioni, una radura nel bosco per le adunanze cittadine, dove il ricordo doloroso per i caduti si ripresenta nei successivi eventi bellici mondiali e si fissa riportando lungo il perimetro il nome degli abitanti che hanno combattuto.



5: Gli accessi in contropendenza e le relazioni visive con il borgo storico, Sara Cipolletti.

3. Paesaggio, memoria e forestazione

Il monumento alla Battaglia di Castelfidardo è un intervento finalizzato a ricordare un evento militare e a commemorare i caduti per l'Unità d'Italia estremamente legato all'estensione del parco e al ruolo della vegetazione. L'azione di forestazione che connota l'apogeo fitto di circa ventimila tra pini e cipressi contribuisce a perpetuare la memoria.

Tra i documenti storici questa finalità è chiara attraverso il punto di vista del Senatore Giulio Monteverde, che nel mantenere vivo il dibattito e sostenere i lavori del Monumento esprimeva la necessità di rafforzare la poesia dell'intervento attraverso la messa a dimora di alberi in particolare di cipressi, pianta sacra funeraria [Fabbri 1978-79]³, i quali tutt'oggi rasentano i percorsi di accesso e di risalita.

Nell'esplorazione *Paesaggio e memoria* Simon Schama afferma come grazie agli alberi si riesca a giungere ad una delle 'più potenti ispirazioni: il desiderio di trovare nella natura consolazione alla mortalità'; le piante per la loro capacità di attraversare il tempo rinnovandosi di stagione in stagione, perdurano, sono un 'degnò scenario per i nostri resti mortali', ma soprattutto esse 'rivelano i rapporti più profondi tra forma naturale e progetto umano' [Schama 1997, 15-16].

Tuttavia, lo strato di memoria che lo storico esplora è anche quello riferibile ad un luogo che improvvisamente mette in mostra 'le proprie connessioni con un'antica e peculiare visione' come quella di una foresta [Schama 1997, 17] e che Luigi Franciosini ritrova e indaga nelle architetture per la rimembranza e la sepoltura, come nel caso del cimitero nel bosco a Tallum,

³ Relazione del Monteverde 2 Marzo 1910, Archivio storico di Castelfidardo. Incarto E. Fascicolo I, Documento 7.

SARA CIPOLLETTI

identificando il paesaggio 'custode della memoria per intere generazioni', dove la natura non è sfondo ma potente amplificatore simbolico e spirituale [Franciosini 2015, 80-101].

Nel Monumento alla Battaglia la preservazione di un archetipo originario, spirito del luogo, rimanda alla proiezione del poggio rigoglioso, a quella traccia che si può rinvenire nel territorio fidardense anche nei pressi della zona della battaglia nel frammento della Selva, lacerto prezioso scampato ai disboscamenti operati nel corso della storia per garantire terre coltivabili, legno e sicurezza.

L'operazione di forestazione che contraddistingue il Monumento è promossa dal Ministero dell'Agricoltura e in seguito sostenuta dalla Direzione generale delle foreste, testimonianze storiche narrano che le donne del piccolo borgo si sono prese cura per anni delle giovani piante annaffiandole fino al loro adattamento, ma difficile rimane il recupero di notizie sicure e le fasi che ne hanno previsto l'installazione e il mantenimento.

Nel 1950 il Corpo forestale dello Stato, spettorato regionale 'Marche-Umbria', dopo un sopralluogo in cui si riscontra una discreta qualità del bosco, sottolinea che già da 40 anni quell'altura di 190 metri sul livello del mare è popolata dal Pino Nero, dal pino Pinea, dal Pino Aleppo e dal cipresso piramidale⁴.

Ancora una volta emerge un doppio: il poggio minerale del borgo abitato dagli uomini, l'apogeo del Monumento stanziato da un altro tipo di esseri viventi, una comunità vegetale, che prende il suo spazio e che necessita di sistemazioni, allontanando delle specie, diradando altre, trapiantando nei vuoti e nelle zone più ripide arbusti⁵.

Il Comune in diversi periodi avvia una ricostruzione della pineta del parco per cui negli anni '50 del Novecento sono previsti la fornitura di 5000 arbusti, 1500 cipressi, 150 pini domestici, arduo è il reperimento del materiale vegetale nei vivai della zona e alta la spesa dei lavori, che si cerca di colmare con il legname di scarto⁶.

Se si considerano operazioni più recenti e molte delle tematiche sul futuro degli insediamenti e del pianeta, il parco del Monumento della Battaglia di Castelfidardo è una vera e propria azione di forestazione anticipatrice del ruolo che gli alberi e gli arbusti hanno nella trasformazione dei luoghi, nel valore ambientale ed ecologico.

L'elemento alberato rafforza le prospettive che puntano ad inquadrare il gruppo scultoreo, è la prosecuzione della direzionalità degli assi di risalita e del percorso di collegamento lungo e morbido, che allaccia perifericamente tutto il parco altresì caratterizzato dalla presenza di fontane e scalinate di raccordo ai vari livelli e spazi.

Il disegno dei tracciati è oggi percepibile, enfatizzato dalla crescita delle piante, ma la natura ha fatto il suo corso, conquistando e restituendo un carattere di selvaticità e naturalità al luogo, appena si esce dai percorsi indicati si avverte il sottobosco tra gli alti fusti, un nutrimento per la vegetazione secondaria spontanea.

Il mutamento di Castelfidardo da borgo di qualche migliaio di abitanti a cittadina di oltre 18.000 presenze della seconda metà del Novecento ha innescato un'espansione incontrollata, subita anche dal piccolo cimitero nei pressi del Monte Cucco, che ha trasfigurato i luoghi e saturato l'ambiente non più rurale attorno il Monumento, nonostante questo il parco continua ad affermare la sua presenza offrendo un'opportunità di contatto con la natura.

⁴ Ancona. Archivio di Stato. Fondo Soprintendenza Monumentale. Tutela. Cartella n. 44.

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

4. Il parco pubblico e l'uso collettivo

La storia del Monumento alla Battaglia di Castelfidardo, considerato di notevole interesse monumentale e sottoposto alle disposizioni di tutela della legge 1° Giugno 1939, n. 1089, è avviluppata all'uso pubblico e collettivo che si fa del parco.

Quell'azione di forestazione ha mutato anche le abitudini delle persone, in una convivenza non sempre facile tra visitatori, residenti e tutela dell'elemento scultoreo e della vegetazione.

A partire dagli anni '50 e '60, parallelamente ad alcuni lavori di restauro svolti per far fronte alla urgente necessità di contrastare le penetrazioni di acqua e di umidità tra i massi di travertino, e al consecutivo deterioramento della cripta sottostante, gli interventi sono indirizzati al volume vegetale e a garantire l'uso ricreativo e turistico da parte dei cittadini e mantenere la compresenza dello spazio cimiteriale vicino.

Un primo tema si lega ai muri di contenimento e alle recinzioni che tendono a circoscrivere e contenere il poggio e le scarpate ai margini, confinanti con le strade veicolari di ingresso e di uscita della città, lo spazio del parco deve essere un luogo sicuro e protetto da controllare nelle ore notturne limitandone l'accesso anche attraverso la presenza di un custode dotato di una casa ai margini del volume vegetale. La vegetazione folta è infatti elemento fragile per gli incendi e il degrado.

Un secondo aspetto riguarda la sistemazione di un nuovo accesso al cimitero civico, realizzato nella zona terminale del Parco e che prevede un secondo accesso laterale, con lo scopo di evitare il contemporaneo passaggio nello stesso tracciato storico, che attraversa il poggio, di cortei funebri e delle numerose comitive di turisti.

Altri interventi considerano l'installazione di uno spazio giochi per l'infanzia, tutt'ora presente, che non altererebbe il carattere ambientale e monumentale del luogo, un piccolo chiosco per la distribuzione di bevande e cibo, che al contrario inizialmente suscita dei dubbi poiché considerato discordante con l'austerità⁷.

Negli anni '90 l'associazione Italia Nostra interviene costituendo il Museo del Risorgimento nel borgo storico, completando l'itinerario dal basso verso l'alto dei luoghi della memoria della battaglia.

Più recentemente con le celebrazioni del centocinquantesimo dell'Unità di Italia, il Monumento alla Battaglia si rivolge ancora di più ad un uso pubblico attraverso un progetto di illuminazione, di ridisegno e sistemazione dello schema distributivo originario, di riqualificazione botanico-vegetazionale, diviene sede per eventi culturali anche serali, è punto di convergenza per altre peculiarità del territorio.

Conclusioni

La grande figura in movimento della statua equestre presente nel Monumento alla Battaglia di Castelfidardo ha contrassegnato una innovativa sperimentazione di 'compenetrazione tra la forma scultorea e lo spazio attorno' [Licht 1996], ma è solo quando si legge il parco nell'insieme interpretando la topografia collinare e il sistema dei poggi che si può cogliere nel profondo la valenza spaziale dell'operazione.

Oltre l'artificio scultoreo è possibile cogliere l'essenza di un'opera di architettura del paesaggio che esprime i caratteri del territorio, non sono costruiti edifici, attraverso dispositivi progettuali che conformano lo spazio aperto sono stabilite piuttosto delle relazioni con il luogo, il borgo, il poggio stesso determinando il superamento della dimensione oggettiva scultorea e delle influenze culturali del proprio tempo. La volumetria vegetale poi compie

⁷ Ancona. Archivio di Stato. Fondo Soprintendenza Monumentale. Tutela. Cartella n. 44.

SARA CIPOLLETTI

l'attuazione della memoria, non ha funzione ornamentale è un'eredità, che rimane, di cui prendersi cura.

Bibliografia

Ai vittoriosi di Castelfidardo: 18 settembre 1860-18 settembre 1912: numero speciale (1912), in *Picenum: rivista marchigiana illustrata mensile*, a.1912, v.9, n.7/9, luglio-settembre.

CAPPIELLO V., CERAMI, G.V., GIANNETTI, A. (1996). *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*, collana Grandi opere, Roma, Laterza.

FABBRI, P. (1978-79). *Il Monumento ai Caduti di Castelfidardo*, tesi di laurea, Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte, Università degli studi di Urbino, relatore Prof.ssa Silvia Cuppini Sassi.

FELICORI, M. (2005). *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Roma, Luca Sossella editore.

FRANCIOSINI, L. (2015). *Voci nel silenzio: paesaggio e memoria*, in *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Roma, Mancosu Architectural Book srl, pp. 80-101.

LICHT, F. (1996). *La scultura equestre nell'epoca moderna*, in Umberto Boccioni. *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, pp. 77-107.

MARCHESANI, O. (1907). *Il monumento al generale Cialdini a Castelfidardo*, in *Rivista marchigiana illustrata: periodico mensile*, v. 4, n. 2, febbraio, pp. 57-62.

MONTINARO MORERA, A. (2019). *La battaglia di Castelfidardo. 18 Settembre 1860*, Collana Eroica, Roma, Edizioni Chillemi.

PANZINI, F. (1993). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli Editore.

PERETTI, N. (1991). *Il monumento di Castelfidardo*, *Picenum: rivista marchigiana illustrata mensile*, a.1911, v.8, n.4/5, marzo, pp. 49-51.

SAMPAOLESI, R. (2016). *Castrum Fidardum. Storia di Castelfidardo dalla preistoria all'Unità d'Italia*, collana Storia, Ancona, Affinità Elettive Edizioni.

SAVORRA, M. (2007). *Le memorie delle battaglie: i monumenti e gli ossari agli eroi caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano, Skira editore, pp. 288-297.

SERAFINI, F. (2021). *Il periodo avellanita di Castelfidardo*, *Quaderni della città di Castelfidardo*, n. 10, Centro studi storici fidardensi.

SIMON, S. (1997). *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.

VECCHINI, A. (1912). *Per la battaglia di Castelfidardo: discorso tenuto il 18 settembre 1912 inaugurandosi sul colle di Montecucco il monumento ai liberatori delle Marche*, Fogola.

Fonti archivistiche

Ancona. Archivio di Stato. Fondo Soprintendenza Monumentale. Tutela. Cartella n. 44.

Sitografia

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/58521/Parco-della-Rimembranza> (gennaio 2023)

<https://www.museodelrisorgimentocastelfidardo.it> (gennaio 2023)

<https://www.comune.castelfidardo.an.it/> (gennaio 2023)

Intermittenze della memoria. Un dialogo a distanza tra paesaggi di guerra e architettura funeraria

Intermittences of memory. A remote dialogue between war landscapes and funerary architecture

ALESSANDRA CARLINI

Università Roma Tre

Abstract

In quale modo i paesaggi della guerra possono influenzare l'immaginario architettonico funerario, la genesi estetica del cimitero, il suo processo conformativo? Il paper risponde a questa domanda attraverso l'analisi di un caso di studio: il cimitero di Longarone (1966-72), realizzato da Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso all'indomani del disastro del Vajont (1963).

How can the landscapes of war influence the funerary architectural imaginary, the aesthetic genesis of the cemetery, and its conformative process? The paper answers this question through the analysis of a case study: the cemetery of Longarone (1966-72) built by Gianni Avon, Francesco Tentori and Marco Zanuso in the aftermath of Vajont disaster (1963).

Keywords

Architettura funeraria, Landscape/Inscape, Paesaggi di guerra.

Funerary architecture, Landscape/Inscape, War landscapes.

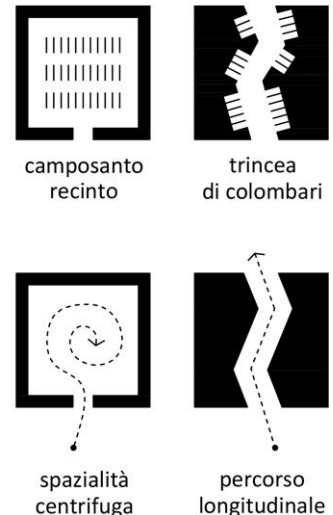
Introduzione

Siamo nelle Dolomiti Bellunesi, lì dove le prime increspature arrestano la profondità di campo in una successione di sistemi vallivi e strette gole. I territori sono quelli della Grande Guerra, sul Fronte Sud-Occidentale e la valle è quella del Piave, con la presenza ancora incombente della diga del Vajont a monito della fragilità dell'uomo. Patrimoni culturali tangibili e intangibili si stratificano in queste terre, dove tragedie di tempo di guerra e drammi di tempo di pace sedimentano nei luoghi a testimonianza della sofferenza della condizione umana.

Qui, il cimitero di Longarone (1966-72), situato in località Muda Maè, sostituisce quello comunale distrutto dalla valanga del 1963 e la sua realizzazione diventa un'occasione per ricostruire l'identità di luoghi ormai resi irriconoscibili dalla massa di fango e detriti riversata sulla valle del Piave dopo la frana del Monte Toc, a ridosso della diga S.A.D.E. (Società Adriatica di Elettricità di Venezia). Davanti al dramma di una comunità privata anche della propria «fisionomia insediativa» [Luppi, Zucconi 2000, 92], il cimitero, realizzato da Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso all'indomani del disastro del Vajont, si allontana dalla tradizione tipologica del camposanto recinto per recuperare forme in grado di agganciare la memoria alle immagini del paesaggio: trincee, scavate come i tanti solchi ereditati dalla guerra di posizione e muri a secco, eretti come le apparecchiature che accompagnano la demarcazione dei poderi negli scenari rurali. Nel cimitero di Longarone, nelle sue giaciture, nelle sue spezzate, riecheggiano le forme di quell'immenso campo trincerato che ancora oggi connota il paesaggio montano accogliendo nuovi usi. Una

ALESSANDRA CARLINI

fenomenologia del paesaggio di guerra [Lewin 2017] che diventa paesaggio interiore attraverso quel processo generativo della forma architettonica spiegato da Luigi Pareyson nella sua "Teoria della formatività": «È ancora l'imitazione trasformatrice quella che spiega i casi artistici in cui l'originalità fiorisce sulla continuità» [Pareyson 1988, 164].



1: Impostazione tipologica e caratteri morfologici del cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore). A sinistra: la trincea del percorso sepolcrale del cimitero di Longarone (1966-72) delimitata da pareti di pietra a spacco e colombari controterra. A destra: un settore della linea trincerata delle Dolomiti (1915-1918).

La letteratura scientifica ha spesso indagato la relazione tra invarianza e varianza, permanenza e mutamento, convenzione e invenzione [Giedion 1969; Foucault 1971, Kubler 1972; Rossi 1978; Pareyson 1988] per descrivere la genesi architettonica e agganciare il processo creativo a un'idea di forma come risultato piuttosto che come premessa. È Focillon a rilevare che «La storia dell'arte ci mostra, giustapposte nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni: forme lente, ritardatarie, contemporanee di forme ardite e rapide» [Focillon 1943, 87], suggerendo come l'assonanza tra campi trincerati e forme funerarie, tra paesaggi di guerra e architettura cimiteriale, non vada collocata in un'operazione manierista di pura ripetizione formale, ma intesa come processo che giunge alla forma rielaborando archetipi spaziali, segni depositati dalla storia e qualità offerte dalla natura sensibile dei luoghi.

Forme collaudate dal tempo, passate al setaccio della durata, resistono all'oblio e nutrono l'immaginario architettonico ibridandosi con forme nuove per dare voce alla gerarchia di valori della contemporaneità. Così, i paesaggi di guerra offrono un repertorio figurativo all'architettura del cimitero moderno; le immagini permeano, spesso inconsapevoli, attraversando la memoria personale e collettiva [Nora 1984; Ricoeur 2004] e diventano patrimonio identitario, oggetto di un nuovo investimento semantico.



2: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore). A sinistra: sezione della trincea sepolcrale lungo il versante che costeggia il Torrente Maè e pianta dell'impianto cimiteriale alla quota ipogea. A destra: lo spazio cimiteriale alla quota di campagna, con la scena aperta sulla valle del Piave e sulla gola del Vajont.

1. Intermittenze della storia: il paesaggio come deposito del tempo

Il paesaggio inteso come spazio di natura e spazio di cultura [Schama 1995; Settis 2017], offre un palinsesto in continua stesura, espressione della vita dell'uomo e dei valori delle comunità che abitano quel territorio. Quando la scena della natura appare imponente è più difficile cogliere che «Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce» [Schama 1995, p.7] o addirittura, che «Un paesaggio è cultura prima che natura» [Schama 1995, p.61]. Il caso studio preso in esame, la dorsale dolomitica e l'invaso del Piave, non si sottrae a questa condizione e la prepotenza degli scenari naturali subisce nel corso del Novecento importanti trasfigurazioni, portando con sé il carico della storia: le montagne, sede del sublime romantico, diventano simbolo delle rivendicazioni nazionaliste d'inizio secolo, fronte di guerra, confine politico oltre che geografico; mentre, nell'Italia del boom economico, si trasformano in risorsa energetica attraverso un fitto sistema di dighe e bacini artificiali, immagine dell'ingegno dell'uomo nel piegare la natura con opere ardite.

I luoghi in cui prende forma il cimitero di Longarone arrivano a noi stravolti più volte dalla storia dell'uomo. La violenza della Grande Guerra – «sola igiene del mondo»¹ come l'acclamavano i primi Futuristi, ma anche «pasticcio putrefatto di carne umana» [Hugo Ball] come la condannarono i Dadaisti – rimodella i profili dolomitici sotto la portata delle esplosioni e ne scolpisce i suoli con estese linee trincerate, espressione di un conflitto di posizione. Lo sfruttamento idroelettrico del bacino del Piave – uno dei corsi d'acqua più

¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, pubblicato in lingua francese sul quotidiano *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, con titolo *Manifeste du Futurisme*.

ALESSANDRA CARLINI

artificializzati d'Europa [Bonan 2020] – ridisegna il tracciato del fiume e dei suoi principali tributari con dighe e sbarramenti che ne compromettono fortemente il regime idrologico per rispondere alle amplificate esigenze energetiche di una società di massa impegnata nella ricostruzione del secondo dopoguerra. L'ostinazione del Gruppo S.A.D.E. nell'ignorare l'evidente sofferenza del Monte Toc dopo la costruzione della diga del Vajont provoca, nel 1963, un'onda di piena che si abbatte sul fondovalle veneto, annullando gli abitati di Longarone, Pirago, Maè, Villanova, Rivalta [Merlin 1983].



3: Le immagini ritraggono gli ambienti che caratterizzano il paesaggio della guerra di posizione: trincee e terra di nessuno (in alto: disegno dell'autore). In basso: fotogrammi dal film "Orizzonti di gloria" di Stanley Kubrick (1957). Si distinguono le trincee, opere di fortificazione campale per la difesa del fronte, e la terra di nessuno, porzione di territorio non occupata, caratterizzata dalla presenza dei reticolati di filo spinato per la difesa passiva e dei crateri provocati dai bombardamenti.



4: Fotografia aerea delle trincee sul monte Zugna (26/06/1918, presunta) con il caratteristico andamento a zig-zag (dettaglio). Attorno alle linee sono presenti numerosi crateri provocati dai bombardamenti².

² Museo storico italiano della Guerra, Archivio Museo della Guerra di Rovereto, fondo Aldo Finzi (n.9/98). Liberatoria prot.n.18/29 del 25/01/2023.

Così, il paesaggio dolomitico viene popolato, prima, da teleferiche, fotoelettriche, trincee, postazioni d'artiglieria, linee elettriche, telefoniche, telegrafiche, ottiche che cambiano il volto delle forcelle, delle vette, dei fianchi a dimostrazione della modernità di una guerra nuova, altamente tecnologica e mondiale [Pirina 2020, Jünger 1920]; e segnato, poi, da titaniche barriere di cemento armato, arrampicate sui dirupi per saldare i versanti opposti delle gole e sfruttare la forza idrica dei torrenti [Reberschak, Mattozzi 2009].

Storie note, nelle quali si radica l'identità nazionale e il dolore delle comunità. Storie che fanno, di questi paesaggi, un "luogo della memoria" collettiva e individuale [Nora 1984]. È facile immaginare il senso di responsabilità che deve aver accompagnato, all'indomani del disastro del Vajont, i giovani architetti incaricati della progettazione dei complessi funerari necessari alla ricostruzione [Tentori 1968; De Giorgi 1999; Luppi, Zucconi 2000]. L'operazione di Avon, Tentori, Zanuso si carica quindi di una forte componente etica: ridare coesione e identità ad una comunità segnata da un tragico evento collettivo. Non un cimitero commemorativo, realizzato a Fortogna, nel luogo dove avvengono le prime sepolture delle vittime, ma un cimitero comunale pubblico [Lisini 2016], con un evidente ruolo civico, in cui far prevalere l'idea della collettività, del destino comune davanti alla morte. Tentori racconta così le prime impressioni del luogo «[...] il terreno aveva una vista puntata crudelmente sull'enorme distesa di ghiaia della valle del Piave [...] e sulla diga che aveva travolto migliaia di abitanti. Ci parve che se il cimitero fosse stato costruito con quella vista, non avrebbe potuto essere luogo di concentrazione e di memoria [...]. Da qui l'idea che fosse opportuno scavare il terreno e ricavare degli ambienti a cielo aperto che sarebbero stati contornati dai loculi» [Tentori 1999, 20]. Con queste premesse, l'impianto cimiteriale prende forma da istanze note all'architettura funeraria legata ad eventi che coinvolgono la dimensione collettiva del cordoglio: ereditare il trauma della perdita, incarnare il lutto, tramandare il ricordo. Come ci ricorda Focillon «Il tempo può essere ad onde corte e ad onde lunghe, e la cronologia serve, non a provare la costanza e l'isocronia dei movimenti, ma a misurare le differenze di lunghezza d'onda» [Focillon 1943, 88].

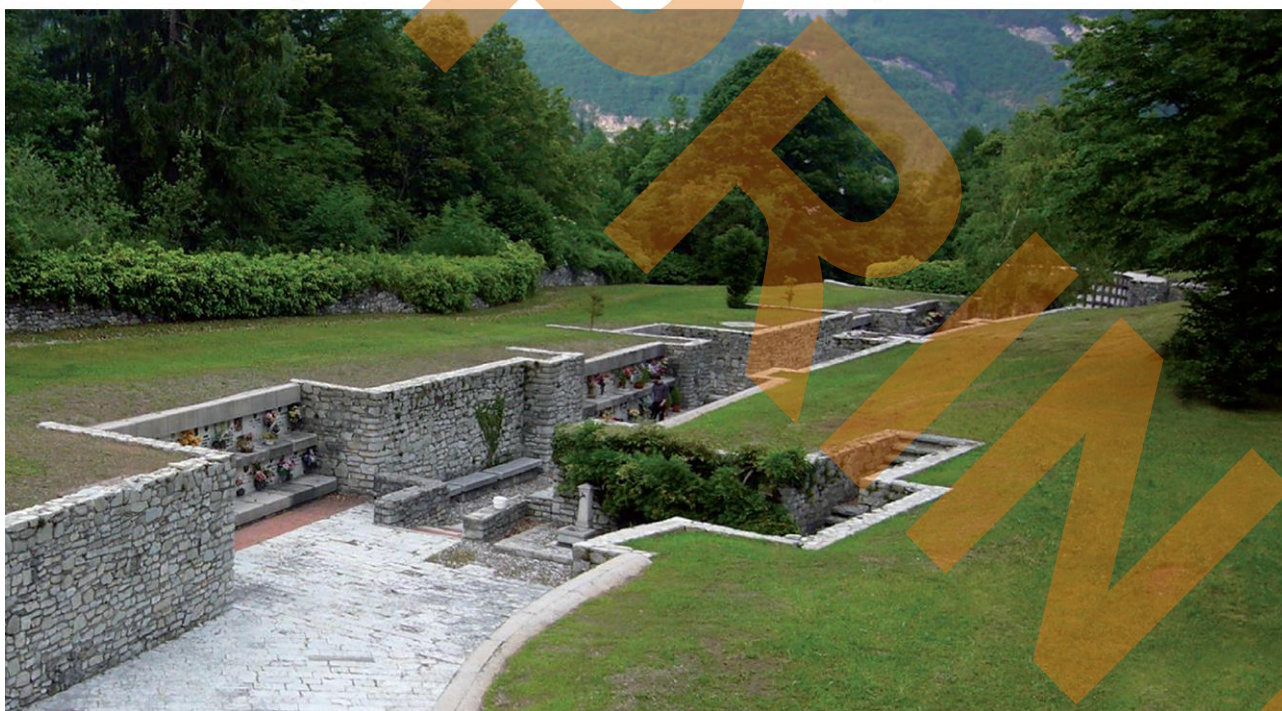
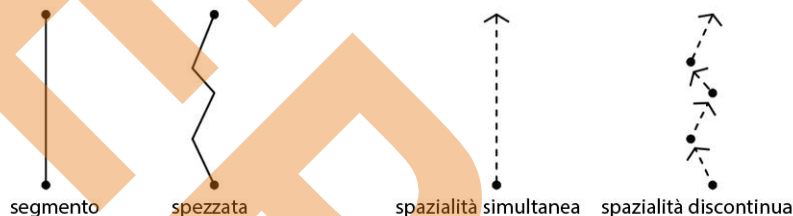
2. Intermittenze della forma: trincee in tempo di guerra e trincee in tempo di pace

Per raggiungere il cimitero di Longarone dalla Valle del Piave si risale il versante che costeggia il Torrente Maè, accompagnati da visuali quasi mai aperte, nascoste dietro una fitta boscaglia o fiancheggiate da robusti muri di recinzione che demarcano i poderi lungo i pendii. L'ingresso al cimitero è un muro spesso, che segna una profonda soglia di passaggio tra esterno e interno, unico accesso in corrispondenza dello stretto pianoro. A recingere l'area funeraria è un muro qualunque, uno dei tanti - montati a secco o con poca malta - che ci siamo lasciati alle spalle lungo la strada. In questo "muro cavo" vengono organizzati i servizi e una piccola cappella consacrata. La prospettiva si apre solo una volta entrati nel cimitero: qui, non ci sono volumi ad ostacolare la vista della valle; tutto lo spazio funerario è risolto come un percorso depresso, scavato, fortemente direzionato, circoscritto, definito lungo i bordi da pareti di loculi controterra e muricci di pietra. Arbusti e cespugli avvolgono la sommità dello scavo, mettendo in sicurezza i bordi lungo il dislivello e offrendo un paesaggio vicino alla tradizione nordica del cimitero-natura, piuttosto che alla tradizione monumentale del cimitero-città [Franciosini, Carlini, Casadei 2022].

Molta storiografia rintraccia in queste forme l'eco remota di antiche necropoli ritrovate e sostruzioni riportate alla luce [Valvason 2022], di quella essenzialità di spazi e materie che connota i paesaggi funerari dell'antichità: «Nella sua impostazione il cimitero di Longarone si

ALESSANDRA CARLINI

pone in evidente antitesi rispetto alla tradizione del cimitero-edificio geometricamente concluso, al monumentalismo ottocentesco, alla ostentazione borghese del defunto, mentre si ricollega agli scarni paesaggi funerari dell'antichità – dalle catacombe paleocristiane alle necropoli etrusche scavate nelle pareti di tufo – anticipando un particolare filone dell'architettura cimiteriale, proprio degli ultimi decenni del secolo scorso, che ha visto nell'intimo rapporto con la terra una possibile, non retorica, elaborazione della morte» [Bertolaccini 2002, p.102]. L'assonanza tipologica con il progetto del cimitero di Urbino (Arnaldo Pomodoro con Carlo Trevisi e Tullio Zini, 1973) è inevitabile, vista la modalità di concepire un principio insediativo per sottrazione piuttosto che per addizione di volumi epigei. Ma, se nel caso di Urbino il riferimento alle antiche sepolture scavate dentro la roccia e alle strade sepolcrali ricavate nei banchi è esplicito e dichiarato dagli stessi autori in più occasioni [Pomodoro 2012], nel cimitero di Longarone la storia ha un riverbero più ampio, alimentato dai lasciti della Grande Guerra, dalle immagini prese in prestito dalla tradizione rurale, da quell'empatia con i luoghi che viene dalla capacità, tutta architettonica, di interrogare la realtà sensibile mettendosi in ascolto.



5: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore): la lunga spezzata che definisce l'impianto longitudinale della trincea sepolcrale offre una spazialità in divenire.



6: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore): nelle forme e nelle tecniche riecheggiano i caratteri peculiari dell'architettura militare e delle consuetudini rurali del paesaggio dolomitico.

ALESSANDRA CARLINI

In questo dialogo a distanza con le trame del tempo stratificate nei luoghi, i colombari controterra del cimitero di Longarone piegano secondo le occasioni fornite dal sito. Le spezzate disegnano un impianto longitudinale, lungo quasi duecento metri, che segue il profilo della scarpata, mentre, la scelta di organizzare le pareti di loculi secondo una sezione ricavata in trincea, riflette la volontà di ottenere uno spazio subordinato, intimo, dove far prevalere un rapporto privato con la morte. Il risultato è un impianto funerario i cui connotati spaziali si articolano secondo due diversi paesaggi, contrapponendo un 'sopra' e un 'sotto'. La condizione epigea è solare, aperta, disperdendo l'idea di limite nella profondità dell'orizzonte; i pochi muri di demarcazione sono sempre lontani, distanti, privi di geometrie predefinite; i campi e gli arbusti che delimitano il bordo delle trincee cercano continuità con la natura non addomesticata del luogo. La condizione ipogea riconosce, nel rapporto privilegiato con il cielo, la sua sola dimensione estroversa; le pareti controterra impiegano le risorse del luogo; le materie e le tecniche sono quelle che appartengono alla tradizione costruttiva della pietra a spacco, familiare a questi luoghi e a queste comunità [Acocella 2004]. All'interno, in basso, le prospettive sono oblique, angolate, interrotte da scorci che cambiano progressivamente orientamento, ricordando, anche in questo, i presidi militari di quell'immenso campo trincerato che dallo Stelvio attraversava le Dolomiti fino a raggiungere l'altopiano del Carso e l'Adriatico; di quelle linee difensive scavate a zig-zag, per dividere il tracciato in settori in modo tale che, se fossero state conquistate, il nemico non avrebbe potuto colpire d'infilata il resto del drappello; di quella strategia militare - la "guerra di logoramento" obbligata dalla potenza delle devastazioni dei nuovi armamenti - che fa dire ad Hemingway «Per il momento nessuno stava battendo qualcuno sul fronte occidentale. Forse le guerre non si vincevano più. Forse continuavano sempre» [Hemingway 1929, p.129].

C'è qualcos'altro che lega con il filo della storia i paesaggi di guerra e la concezione tipologica del cimitero di Longarone: il ritorno alla terra; quella terra che, accogliendo il corpo, gli offre riposo e consolazione. «Terra, con le tue pieghe, con le tue buche, coi tuoi avvallamenti in cui ci si può gettare, sprofondare. Terra, nello spasimo dell'orrore, fra gli spettri dell'annientamento, nell'urlo mortale delle esplosioni, tu ci hai dato l'enorme risucchio della vita riconquistata! La corrente della vita, quasi distrutta, rifluisce per te nelle nostre mani, così che salvati in te ci seppellimmo, e nella muta ansia del momento superato mordemmo in te la nostra gioia!» [Remarque 1929, 44].

La terra-ventre [Bachelard 1989] che ospita la vita e la morte, il cordoglio e la salvezza, incarna la dimensione nella quale la sofferenza della condizione umana trova ristoro. Cosicché, in questa architettura di suolo, avviene quello che Borges racconta ne *L'Artefice*: «Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto» [Borges 1999, 195].

Conclusioni

Il processo conformativo del cimitero di Longarone si radica nella storia del territorio dolomitico: terra di confine scavata, solcata, continuamente segnata da trincee, sbarramenti, presidi tipici dell'architettura militare e delle consuetudini rurali.

Kurt Lewin, nell'inaugurare la moderna fenomenologia del paesaggio, riflette sul ruolo svolto dalle "cose-della-guerra" e dalle "cose-della-pace" nel determinare il carattere di una porzione di paesaggio: «Facendo ritorno, anche poco tempo dopo, a quei luoghi che si erano conosciuti come postazioni, risulta assai difficile riconoscerli a causa della loro

configurazione ormai completamente nuova. L'assenza delle cose-della-guerra naturali o artificiali che prima formavano la zona (in sostituzione delle quali sono subentrate parti di territorio a forte vocazione agraria), la scomparsa del carattere di pericolo, come pure l'assenza del confine e la conseguente inclusione di quella striscia di suolo in una landa "rotonda" che si estende all'infinito in ogni direzione, concorrono a modificare radicalmente l'immagine del paesaggio: rilievi del suolo che alla sommità formavano una superficie piatta si trasformano ora in schiere di colli che emergono plasticamente dalla pianura» [Lewin 2017, 22]. Il turismo storico, remoto e recente, quello che ha trasformato luoghi impervi in un museo diffuso della Grande Guerra (Legge 7 marzo 2001, n.78 "Tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale") e quello che vede la sede ormai arida della diga del Vajont attraversata da cortei di frequentatori, propone una nuova stratificazione di valori espressione della contemporaneità, imponendo una riflessione sul senso che accompagna l'inserimento del patrimonio culturale nelle dinamiche socioeconomiche del XXI secolo. Tuttavia, mentre le commemorazioni proliferano, la documentazione si alimenta di nuovi contributi di conoscenza e il turismo culturale si fa più maturo, il ghiacciaio perenne della Marmolada si scioglie sotto la spinta dei cambiamenti climatici, portando con sé quel che resta della Città di Ghiaccio (Leo Handl, 1916) e del suo patrimonio di memoria.

Paul Ricoeur ha scritto a lungo sulla responsabilità dell'eredità storica riflettendo sull'intenzionalità della memoria: «Si affaccia così un compito nuovo, quello di inserire la memoria nel movimento di scambio con l'attesa del futuro e la presenza del presente, e di chiedersi come ci serviamo della nostra memoria rispetto all'oggi e al domani» [Ricoeur 2004, 23]. Il cimitero di Longarone - la sua strategia insediativa, la sua postura - racconta un possibile destino dei luoghi segnati dalla guerra: quello di continuare ad alimentare il ricordo attraverso la capacità rigenerativa del processo creativo. Arrivando al cimitero da frequentatore non occasionale di queste terre si porta con sé la sorpresa continua di imbattersi in tracciati che si infossano per poche decine di centimetri sotto la linea di campagna, accompagnati da muricci a secco e gabbioni disfatti che spuntano tra i ciuffi d'erba o si affacciano nascosti malamente sotto la neve, fino a prendere coscienza che si è davanti a quel che resta di vecchie linee trincerate ancora non intercettate dai censimenti, dai ripristini, dalle musealizzazioni. Allora si alza lo sguardo e la geografia parla, racconta di condizioni orografiche tipiche di linee difensive, dell'opera dell'uomo per addomesticare i versanti impervi, di comunità aggrappate alla terra e alla vita. Qualche volta, proseguendo, ci si imbatte in un rigonfiamento di terra accompagnato da una croce scomposta e allora tornano alla mente le parole di Adolf Loos: «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura. [...] (1910)» [Loos 1972, 255].

Bibliografia

- ACOCELLA, A. (2004). *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Firenze, Alinea.
- BACHELARD, G. (1989). *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Como, Red!.
- BERTOLACCINI, L. (2002). "Area, rivista internazionale di architettura e arti del progetto", n. 63, luglio-agosto, pp. 98-111.
- BONAN, G. (2020). *Le acque agitate della patria. L'industrializzazione del Piave (1882-1966)*, Roma, Viella Ed.
- BORGES, J.L. (1999). *L'artefice*, Milano, Adelphi.
- DE GIORGI, M. (1999). *Marco Zanuso Architetto*, Milano, Skira.
- FOCILLON, H. (1943). *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it., 1972. *Vita delle forme*, Torino, Einaudi).
- FOUCAULT, M. (1971). *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.

ALESSANDRA CARLINI

- FRANCIOSINI, L., CARLINI, A., CASADEI, C. (2022). *Cimiteri*, Roma, Carlo Mancosu Editore.
- GIEDION, S. (1969). *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, Milano, Feltrinelli.
- JÜNGER, E. (prima edizione 1920). *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2007.
- KUBLER, G. (1972). *La forma del tempo*, Torino, Einaudi.
- HEMINGWAY, E. (prima edizione 1929). *Addio alle armi*, Milano, Mondadori, 1965.
- LEWIN, K. (2017). *Paesaggio di guerra*, Milano, Mimesis Eterotopie.
- LISINI, C. (2016). *Dietro il paesaggio. Il cimitero di Muda Maé a Longarone*, in *Oltre l'apocalisse: arte, architettura, abbandono*, a cura di M.G. Eccheli, A. Pireddu, Firenze, Firenze University Press, pp. 65-72.
- LOOS, A. (1972). *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi.
- LUPPI, F., ZUCCONI G. (2000). *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*, Venezia, Marsilio.
- MERLIN, T. (1983). *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*, Milano, La Pietra.
- NORA, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*, Parigi, Gallimard.
- PAREYSON, L. (1988). *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani.
- PIRINA, C. (2020). *Dietro il paesaggio della Grande Guerra*, Siracusa, LetteraVentidue.
- POMODORO, A. (2012). *Nota sul progetto per il nuovo cimitero di Urbino (1973)*, in «IN_BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l'architettura», vol. III, n. 4, pp. 17-24.
- REBERSCHAK, M., MATTOZZI, I. (2009). *Il Vajont dopo il Vajont (1963-2000)*. Venezia, Marsilio, 1989.
- REMARQUE, E.M. (prima edizione 1929). *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori.
- RICOEUR, P. (2004). *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Mulino.
- ROSSI, A. (1978). *L'architettura della città*, Milano, Clup.
- SCHAMA, S. (1995). *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- SETTIS, S. (2017). *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi.
- TENTORI, F. (1968). *Longarone: uomini, fatti, carta*, in «Casabella», n. 330 (novembre), pp. 30-41.
- TENTORI, F. (1999). *Composizione, progettazione, costruzione* a cura di E. Bordogna, Roma, Laterza, pp. 15-57.
- VALVASON, A. (2022). *Cimitero di Muda Maé a Longarone. Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione*, in «FAMagazine», nn. 57-58, pp. 135-142.

Sitografia

- www.unesco.it/it/patrimoniomondiale/detail/148 (ottobre 2022)
- www.centenario1914-1918.it/it/2018/12/21/dolomiti-dalla-grande-guerra-patrimonio-dellunesco (novembre 2022)
- <https://www.archivistoricodalmolin.com/il-reticolato> (novembre 2022)
- <https://360.goterest.com/sphere/cimitero-di-muda-mae> (dicembre 2022)
- www.theguardian.com/world/ng-interactive/2014/jul/23/a-global-guide-to-the-first-world-war-interactive-documentary (dicembre 2022)
- <https://archivimuseodellaguerra.archiui.com/> (gennaio 2023)
- <https://www.architettureadipetra.it/wp/?p=197> (gennaio 2023)

Cimiteri di guerra: logistica militare e architettura cimiteriale *War graves: military logistics and cemetery architecture*

LUIGI COCCIA

Università di Camerino

Abstract

I parchi cimiteriali anglosassoni realizzati in Italia nel secondo dopoguerra sono isole figurativamente compiute in un territorio dalla forma mutevole, sono "silent cities", così li definisce Rudyard Kipling. Progettati da Louis de Soissons per dare sepoltura ai soldati delle forze armate del Commonwealth, i 41 cimiteri di guerra, realizzati sui siti in cui hanno avuto luogo i combattimenti, concorrono a delineare la mappa delle manovre militari per la liberazione dell'Italia dal nazifascismo.

The Anglo-Saxon cemetery parks built in Italy after World War II are figuratively accomplished islands in a land of changing shape; they are "silent cities", as Rudyard Kipling calls them. Designed by Louis de Soissons to give burial to soldiers of the Commonwealth Armed Forces, the 41 war cemeteries, built on the sites where battles took place, help to delineate the map of military maneuvers for the liberation of Italy from Nazi-Fascism.

Keywords

Cimitero militare, fondazione, topografia.

War Cemetery, Foundation, Topography.

Introduzione

Il 10 luglio del 1943 le forze anglo-americane approdano sulla costa meridionale della Sicilia e da qui ha inizio la campagna di liberazione dell'Italia dal nazifascismo. Le immagini dello sbarco e del setacciamento notturno di una impervia zona dell'isola in cerca del nemico tedesco sono restituite con efficacia da Roberto Rossellini che dedica il primo episodio di *Paisà* alla Sicilia. I soldati irrompono in una chiesa dove decine di abitanti si radunano al riparo dai bombardamenti. Attornati da occhi terrorizzati, i militari cercano di tranquillizzare la popolazione locale ma i loro sguardi restano interrogativi al cospetto di visi dai lineamenti sconosciuti e di lingue incomprensibili. *Quando sono andati via i tedeschi? Quanti ne erano? Dove erano diretti?* Sono queste le domande rivolte ai presenti da un soldato americano di origini siciliane. Una ragazza, Carmela, offre il suo aiuto al plotone per guidarlo verso nord evitando i campi minati (*Roma città aperta*, 1945, *Paisà*, 1946, e *Germania anno zero*, 1948, di Roberto Rossellini compongono la *Trilogia della guerra antifascista*).

Attraverso un intreccio di testimonianze orali e di fonti storiche e con l'ausilio di documenti fotografici e cinematografici, si comprende la dimensione umana degli eventi che hanno contraddistinto la Seconda Guerra Mondiale. Combattimenti aspri e sanguinosi hanno avuto luogo sul territorio italiano ed hanno impegnato migliaia di soldati. Le truppe alleate erano costituite da contingenti provenienti non solo dall'Inghilterra, dagli Stati Uniti d'America e dal Canada, ma anche dal Sudafrica, dall'India e persino dall'Australia e dalla Nuova Zelanda. Molti di loro persero la vita in giovane età e trovarono sepoltura nei cimiteri di guerra

LUIGI COCCIA

realizzati, a conclusione degli eventi bellici, in prossimità dei campi di battaglia. I nomi dei caduti, se identificati, la data di morte e l'età nonché il simbolo del reggimento di appartenenza sono incisi su lapidi in pietra bianca che, disponendosi su file parallele secondo schemi geometrici regolari, tracciano il disegno planimetrico dei parchi cimiteriali. Un frammento di storia italiana si lega quindi indissolubilmente alla costruzione dei cimiteri militari che si affermano come segno, manifestazione formale degli avvenimenti, testimonianza di ciò che è accaduto.

1. Le “fondazioni” di Louis de Soissons

Onorare e prendersi cura dei caduti della Prima e della Seconda Guerra Mondiale assicurandosi che non vengano mai dimenticati, è la missione della *Commonwealth War Graves Commission*, organismo preposto al coordinamento generale del lavoro di costruzione e manutenzione dei cimiteri militari. Mentre il conflitto era ancora in corso, la Commissione cominciava a pianificare la sepoltura dei soldati caduti in guerra: furono individuate le aree di sepoltura e nominati gli architetti che avrebbero condotto i lavori.

Louis de Soissons fu designato come responsabile delle opere da eseguirsi in Italia, così come Hubert Worthington per il nord Africa e Philip Dalton Hepworth per il nord della Francia. Architetto di origine canadese, Louis de Soissons visse la sua infanzia a Londra e dopo aver studiato presso l'École des Beaux-Arts di Parigi, rientrò in Inghilterra lavorando per un breve periodo nello studio di Edwin Lutyens. Aderì al movimento delle *New Towns*, sostenendo le teorie di Ebenezer Howard sulla città-giardino e nel 1920 gli fu affidata la direzione dell'ufficio del piano per la fondazione di Welwyn Garden City. Nel disegno di grandi spazi verdi in forma di boulevard o di parchi ad emiciclo che organizzano i luoghi pubblici di una nuova città dispersa nella natura, si riconoscono alcuni schemi compositivi che de Soissons riproporrà qualche anno dopo nella progettazione dei parchi cimiteriali.

La scelta della Commissione cadde su Louis de Soissons in quanto conoscitore della lingua e del territorio italiano, avendo già effettuato diversi viaggi nelle terre del Mediterraneo. L'interesse per l'architettura antica lo aveva spinto in Italia e in Grecia a visitare i principali siti archeologici e ad apprezzare le qualità delle grandi opere classiche, rilevate e raffigurate nei suoi disegni ad acquerello.

Nel maggio del 1944, dopo aver ricevuto l'incarico, Louis de Soissons tornò in Italia, dove le operazioni belliche non erano ancora terminate, per effettuare i primi sopralluoghi nelle aree in cui avrebbe progettato e realizzato i cimiteri militari. I siti, coincidenti con i campi di battaglia, erano di straordinaria bellezza paesaggistica, seppur devastati dai bombardamenti: suoli pianeggianti o in leggero declivio contornati da rilievi collinari o montuosi, a volte in prossimità di corsi d'acqua, dove avevano trovato sepoltura temporanea i soldati caduti in guerra. A partire dalla osservazione diretta dei luoghi, dalla individuazione dei punti di accesso alle aree di sepoltura in relazione alla viabilità e dall'attento rilevamento del terreno finalizzato alla misurazione delle variazioni altimetriche, de Soissons, di rientro a Londra, cominciò ad elaborare i primi studi. Elementi naturali, segni artificiali, echi di storie antiche divennero materiali per la progettazione dei cimiteri che assunsero forme differenti, adattandosi alla geometria dei lotti assegnati, e dimensioni variabili in funzione del numero di salme che avrebbero dovuto accogliere, come sancito nell'Accordo intergovernativo stipulato nel 1953 (Accordo stipulato il 27 agosto del 1953 fra il governo della Repubblica Italiana ed i governi del Regno Unito di Gran Bretagna ed Irlanda del Nord, Canada, Australia, Nuova Zelanda, Unione del Sud Africa, India e Pakistan relativo alle tombe dei membri delle forze armate del Commonwealth britannico in territorio italiano. Il numero complessivo di salme

sepolte nei 41 cimiteri italiani è pari a 41.827). Ogni progetto tende dunque a rafforzare le peculiarità geografiche dei luoghi e nello stesso tempo a custodire la memoria dei tragici eventi della storia, delle migliaia di vite spezzate durante i combattimenti.

L'abilità progettuale di Louis de Soissons si manifesta nelle innumerevoli variazioni proposte sullo stesso tema architettonico, 41 atti fondativi di città dei morti impressi nel disegno di impianto tracciato dai percorsi, misurato dagli isolati destinati alla sepoltura e contrassegnato dai monumenti collocati in punti singolari [Coccia 2000, 30]. Il principio compositivo adottato nello sviluppo architettonico del tema si evince dalla comparazione dei parchi cimiteriali dislocati sul territorio italiano, apparentemente simili, in quanto basati sugli stessi elementi costruttivi, ma differenti nelle relazioni che intercorrono tra essi. Se la disposizione tra gli elementi concorre a determinare la forma degli impianti planimetrici, è la relazione con il contesto a rendere uniche le soluzioni: ogni cimitero *conforma* una singola situazione, per cui la forma architettonica di questi luoghi di sepoltura è strettamente legata alla forma del suolo. I progetti di Louis de Soissons si manifestano come *architettura del suolo* [Coccia 2005, 33], opere che utilizzano la terra come materia prima: livellamenti, piccoli scavi, riporti di terra sono ricorrenti all'interno della vasta casistica dei cimiteri italiani. Oltre a questi piccoli atti di manipolazione del suolo, a volte si rendono necessari degli interventi più consistenti: muri di contenimento lungo i salti di quota, canali di raccolta delle acque meteoriche, cordunate per superare agevolmente le pendenze. In questo lavoro Louis de Soissons mostra le sue attitudini di architetto-topografo, capace di riconoscere la configurazione morfologica di un sito e di sottolinearla attraverso un'azione progettuale dalla sorprendente valenza paesaggistica.

Su esplicita richiesta della *Commonwealth War Graves Commission*, il disegno d'impianto dei cimiteri deve incentrarsi su due punti focali coincidenti con due elementi architettonici fissi: la *Croce del Sacrificio* e la *Pietra della Rimembranza*. Rudyard Kipling, *Commission's Literary Adviser*, si sofferma sulla *Croce del Sacrificio* disegnata da Reginald Blomfield e la descrive come una spada nuda sovrastante il centro della croce, un elemento dal simbolismo incerto, come ammesso dalla stessa Commissione, cui può attribuirsi un significato laico, il sacrificio della guerra, o religioso, la speranza della resurrezione. La *Pietra della Rimembranza*, ideata da Edwin Lutyens, è un grosso monolite in forma di altare sul quale sono incise le parole tratte dal Libro dell'Ecclesiastico *Their Name Liveth for Evermore* (Il loro nome vivrà in eterno).

Oltre a questi due elementi, nei cimiteri è prevista la presenza di piccole costruzioni, padiglioni o tempietti, dove i visitatori possono sostare per consultare i registri con i nomi dei soldati ivi seppelliti. Tali manufatti, a cui Louis de Soissons conferisce forme semplici ed essenziali, vengono utilizzati come citazioni, echi degli studi all'École des Beaux Arts e dei viaggi in Italia e in Grecia alla ricerca delle rovine della classicità. Dal modo con cui gli elementi si dispongono sul suolo, quasi come frammenti affioranti di un disegno cancellato dal tempo, si evince un senso di sospensione e incompiutezza analogo a quello che si avverte visitando le aree archeologiche.

L'area di sepoltura si manifesta attraverso le lapidi che costituiscono l'elemento basilare della composizione. Conservando la stessa forma, esse si dispongono con regolarità sul suolo e concorrono a definire dei settori geometricamente riconoscibili. Sono realizzate in pietra locale e portano inciso il nome del soldato con il simbolo del reggimento di appartenenza e, più in basso, una iscrizione individuale scelta dai familiari del caduto. Una atmosfera di religiosa quiete avvolge questi luoghi che accolgono le salme dei caduti in guerra "come a fare giustizia del frastuono della battaglia udito nei loro ultimi istanti" [Malatesta 2020, 21]. Osservando le aree di sepoltura all'interno dei relativi contesti geografici, si apprezza

LUIGI COCCIA

l'interazione tra artificio e natura, tra l'ordine geometrico impresso nel disegno di impianto planimetrico e l'ordine naturale insito nel luogo. In alcuni casi si assiste ad una sorta di prolungamento delle forme della natura nelle forme dell'architettura: l'inclinazione di un pendio misurata dalle curve di livello si traduce in una successione di file parallele di lapidi bianche, il limite di una scarpata o di un argine viene marcato da una piattaforma lineare su cui poggia la Pietra della Rimembranza, una radura pianeggiante diventa piano di imposta per la Croce del Sacrificio che si erge isolata sul prato.

2. Combattimenti e aree di sepoltura in Sicilia

Per comprendere il lavoro svolto da Louis de Soissons sul territorio italiano e la varietà delle soluzioni progettuali adottate è necessario mettere in relazione la storia con la geografia, le azioni militari con i luoghi in cui tali azioni si sono svolte.

La prima azione bellica condotta in Italia è l'*Operazione Husky* in Sicilia, preludio all'assalto dell'Italia continentale. L'area assegnata all'VIII Armata ed in particolare ai canadesi è quella dei monti Erei, a sud di Enna. Gli attacchi sferrati dagli Alleati hanno avuto luogo nel cuore dell'isola tra il fiume Salso e il fiume Dittanio fino alle più basse pendici occidentali dell'Etna; qui, in prossimità del lago Pozzillo, sorge il cimitero di Agira.



1: Agira War Cemetery, ph Commonwealth War Graves.

Il progetto si sviluppa su un sito collinare delimitato sul fronte strada da bassi muri di contenimento in pietra locale, tra i quali si insinua una doppia gradinata. Superando un dislivello di circa un metro si giunge ad una terrazza panoramica delimitata alle estremità da due tempietti, uno dei quali accoglie il *Register Box* con i nomi delle vittime. Un tappeto di ciottoli di fiume indirizza il visitatore verso un piano erboso inclinato che conduce all'area di sepoltura dominata centralmente dalla *Croce del Sacrificio*. Il cimitero occupa la sommità del colle ed è delimitato da un semplice solco tracciato nel terreno lungo il quale si dispongono macchie di pini d'Aleppo. Iscritte in quattro lotti, le lapidi si dispongono per file parallele

seguendo la pendenza del suolo che digrada sui quattro lati. Per la posizione orografica e per l'assenza di recinzione, l'area cimiteriale gode di una splendida vista sul territorio agricolo segnato da morbide colline; sul lato opposto all'ingresso, lo sguardo si proietta verso il lago in primo piano e verso il vulcano sullo sfondo.

Dopo aver liberato la Sicilia, il 3 settembre del 1943, con i primi sbarchi in Calabria si mette in atto l'*Operazione Baytown* che dà inizio all'invasione dell'Italia continentale. Seguono gli sbarchi a Salerno e a Taranto e la progressiva avanzata lungo la costa tirrenica e adriatica.

La configurazione morfologica a pettine della dorsale appenninica ha indirizzato il piano di difesa escogitato dai tedeschi che, rinunciando a difendere l'intera penisola, concentrano le loro forze nelle aree in cui l'orografia e l'idrografia favoriscono la realizzazione di solide posizioni difensive. "I soldati tedeschi misero in atto una condotta tattica elastica", scrive lo storico Andrea Santangelo, "basata sul concetto di infliggere il maggior numero possibile di perdite al nemico per poi indietreggiare sul successivo segmento di resistenza" [Santangelo 2021, 16]. La Linea Gustav, a sud, e la Linea Gotica, a nord, sono le principali linee di sbarramento approntate dai tedeschi in Italia lungo le quali si sono svolti aspri combattimenti resi ancora più difficili dalle avverse condizioni climatiche, soprattutto nei rigidi mesi invernali. I cimiteri si concentrano in questi luoghi e attraverso la loro dislocazione consentono di ricostruire il tracciato delle linee difensive ancorate alla morfologia del territorio.



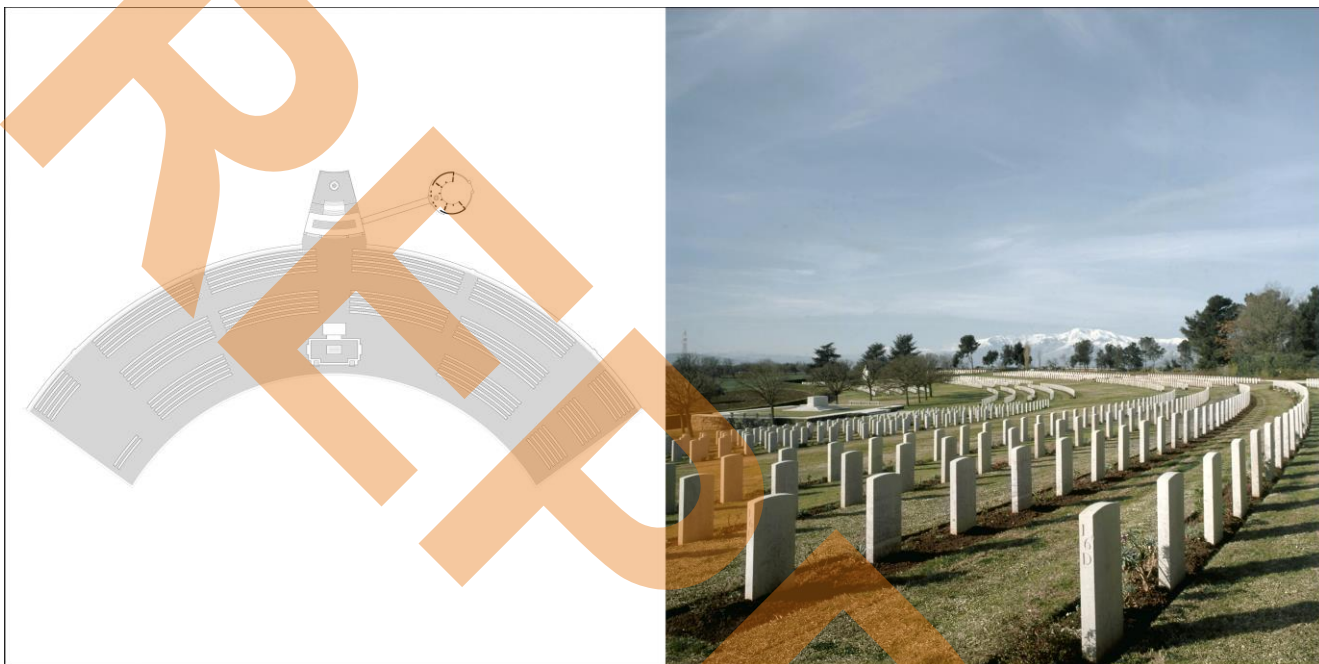
2: Mappa delle manovre militari per la liberazione dell'Italia con l'individuazione della Linea Gotica, a nord, e della Linea Gustav, a sud.

3. Combattimenti e aree di sepoltura lungo la Linea Gustav

La Linea Gustav, con una estensione di 169 Km, attraversa l'Italia dall'Adriatico al Tirreno nel tratto più corto, quello che unisce Ortona a Gaeta, segue il corso del fiume Sangro a est e del fiume Garigliano a ovest ed è sottolineata dall'andamento dei rilievi collinari e montuosi. Per circa otto mesi questo sistema difensivo, soprannominato dai tedeschi *Winterstellung*, ossia Linea d'Inverno, ha tenuto in scacco le forze Alleate. Le prime operazioni impegnano i militari

LUIGI COCCIA

sul versante adriatico, dove nel novembre del 1943 gli Alleati riescono ad attraversare il fiume Sangro ma l'avanzata è rallentata dalla difesa tedesca che si dispone lungo il fiume Moro. Qui si svolge la battaglia di Ortona, definita la Stalingrado d'Italia per l'altissima perdita di soldati canadesi, neozelandesi e indiani, terminata il 27 dicembre del 1943. "La devastazione era totale: in alcune zone non c'era rimasto in piedi nemmeno un albero; i paesi erano in gran parte distrutti e in mezzo al fango giacevano abbandonati i morti", sono le parole di un testimone intervistato dallo storico Saverio Malatesta [Malatesta 2020, 271].



3: Sangro River War Cemetery, ph Peppe Maisto.

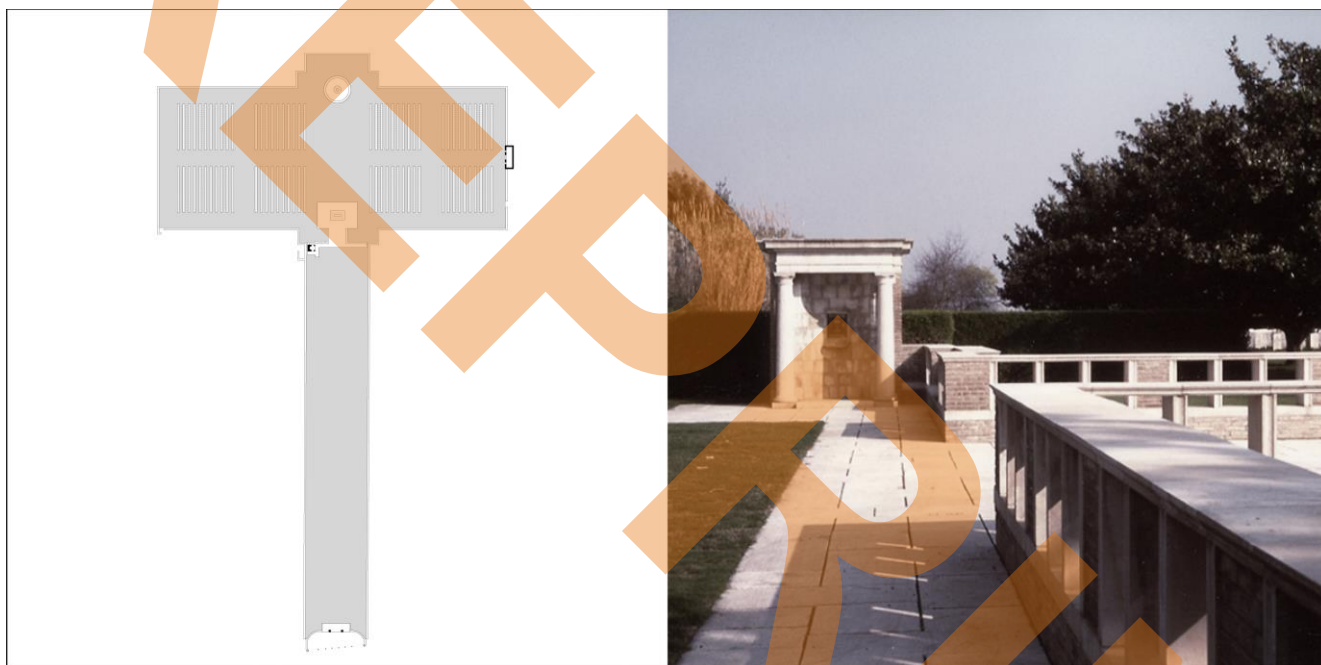
Moro River e Sangro River sono i nomi dei due cimiteri realizzati sui campi di battaglia. Due soluzioni profondamente diverse tra loro: Moro River, sorgendo su un suolo pianeggiante, è la perfetta applicazione della regola adoperata da Louis de Soissons assimilabile ad un impianto cardo-decumanico che organizza le aree di sepoltura; Sangro River è l'eccezione alla regola: un impianto ad emiciclo che si conforma alla natura del sito.

Sangro River War Cemetery occupa una altura e, volgendo le spalle al fiume, si adagia su una concavità naturale aprendosi verso sud, come a voler contemplare il mutevole scenario agricolo. L'ingresso è segnato da un vestibolo di forma circolare definito da setti murari in mattoni e travertino che sorreggono una tettoia in legno. Lo spazio che accoglie il Register Box è impreziosito dal disegno della pavimentazione: fasce di travertino e bordure di mattoni delimitano superfici trattate con ciottoli di fiume.

Dall'ingresso un percorso lastricato conduce alla *Croce del Sacrificio*, eretta su una piattaforma che domina l'intero cimitero; da qui il camminamento si snoda sui due lati dell'emiciclo, delimitato a monte da arbusti fioriti e da macchie alberate che costituiscono una protezione dai venti provenienti da nord. La pavimentazione del percorso è realizzata in grandi lastre di travertino che misurano il cammino lungo tutto l'arco superiore; seguendo questa linea curva il visitatore può abbracciare con lo sguardo il disegno del cimitero e sullo sfondo il massiccio della Maiella. Un canale di raccolta delle acque piovane accompagna il

percorso e delimita l'area di sepoltura, restituita dalla successione ordinata in semicerchi concentrici di lapidi che si stagliano sul tappeto erboso, come posti a sedere di un grande teatro. Al centro dell'emiciclo, in asse con la *Croce del Sacrificio*, un podio in contropendenza accoglie il bianco altare votivo, la *Pietra della Rimembranza*.

Sul versante tirrenico i combattimenti lungo la Linea Gustav furono più complessi, causando un numero più elevato di perdite. Quattro sanguinose battaglie si svolsero nei primi mesi del 1944 ai piedi dell'abbazia di Montecassino utilizzata dai tedeschi come postazione di avvistamento e di difesa. Dopo il fallimento del terzo tentativo di sfondare la linea Gustav, il 18 maggio del 1944 gli Alleati finalmente riuscirono ad espugnare Montecassino. Sul territorio italiano, la battaglia di Montecassino è stata la più lunga e sanguinosa dell'intera guerra e il cimitero realizzato ai piedi dell'abbazia ne costituisce una tragica testimonianza, accogliendo il numero più alto di caduti del secondo conflitto mondiale.



4: Minturno War Cemetery, ph Luigi Coccia.

Lungo la stessa linea difensiva, in prossimità della foce del Garigliano sorge il cimitero di Minturno ove sono seppelliti i soldati che hanno perso la vita durante le operazioni di attraversamento del corso fluviale. L'area di sepoltura è adiacente al sito archeologico della città-porto di Minturnae ed è arretrata rispetto alla strada che ne consente l'accesso, l'antica via Appia. L'ingresso al parco cimiteriale è segnalato da due tracce murarie curvilinee che determinano un'ansa marcata da una pavimentazione in ghiaietto. Il cancello di accesso è teso tra due colonne in laterizio che sembrano richiamare i resti archeologici del sito limitrofo. Le colonne sostengono due sculture in pietra che riproducono le figure simboliche che contraddistinguono lo stemma reale del Regno Unito: da un lato il leone coronato che simboleggia l'Inghilterra e dall'altro l'unicorno che simboleggia la Scozia. Superata la soglia in travertino inizia un lungo camminamento erboso delimitato da filari di pini marittimi. Il percorso collega i due punti focali allineati tra loro, la *Croce del Sacrificio* e la *Pietra della Rimembranza*, la prima posizionata sul punto più estremo dell'asse, la seconda a margine

LUIGI COCCIA

dell'area di sepoltura, posata su un tappeto in pietra. Una balaustra in laterizio e travertino sottolinea l'area dell'altare e, piegandosi sul lato orientale, accoglie il tempietto del *Register Box* con i nomi dei soldati sepolti. Superata la balaustra, trasversalmente all'asse di ingresso si dispone l'area di sepoltura suddivisa in otto lotti, quattro da un lato e quattro dall'altro. Una piccola casa, ricovero per gli attrezzi dei giardinieri, si attesta sull'asse trasversale.

4. Combattimenti e aree di sepoltura lungo la Linea Gotica

I tedeschi riorganizzano la difesa e costruiscono una seconda linea di sbarramento che avrebbe dovuto bloccare l'avanzata verso la Pianura Padana. Tra l'Adriatico e il Tirreno, tra Pesaro e Massa, per una estensione di 320 Km, la Linea Gotica segue la catena delle Alpi Apuane e dell'appennino Tosco-Emiliano. Ancora una linea difensiva indirizzata dalla geomorfologia: il corso del fiume Foglia a est e quello del fiume Magra ad ovest definiscono la soglia da valicare, un sistema di punti di avvistamento dislocati sui rilievi collinari e montuosi mettono in atto il piano di difesa. I combattimenti si svolsero in luoghi diversi comportando notevoli perdite tra gli eserciti contrapposti, per cui lungo lo sviluppo della Linea Gotica si concentra il maggior numero di cimiteri della Seconda Guerra Mondiale.



5: Gradara War Cemetery, ph Peppe Maisto.

Sul versante orientale, in prossimità di Pesaro, sul fianco di un piccolo colle è situato il cimitero di Gradara, testimonianza dei combattimenti di cui questa zona è stata teatro. Il parco cimiteriale prende il nome dal castello di Gradara che dalla sommità del colle antistante domina il paesaggio. La collina del cimitero e quella contrapposta su cui insiste il castello, sono oggi separate dall'autostrada che, insinuandosi nel fondovalle, consente al viaggiatore di osservare le due emergenze orografiche contrapposte. Al cimitero si accede dalla quota di fondovalle attraverso una strada alberata che conduce all'ingresso segnalato da una coppia di alti setti in mattoni che si innalzano su due muri orizzontali. Una scala interposta tra i due setti murari supera un leggero dislivello e introduce in un ampio spazio

dominato dalla *Croce del Sacrificio*, punto di cerniera tra la direzione della strada di accesso e l'asse su cui si costruisce l'impianto cimiteriale. Questo spazio è disegnato da un percorso pavimentato di forma anulare che delimita l'area centrale sulla quale svetta la Croce; lateralmente è collocato un tempietto dorico *in-antis* che ricorda gli antichi tesori, ex voto eretti dai popoli greci lungo le vie sacre, che ospita il *Register Box* contenente l'elenco dei soldati sepolti. Una piccola casa in laterizio, utilizzata come deposito degli attrezzi da giardinaggio, occupa una posizione arretrata rispetto a questo luogo centrale. Iniziando la salita del colle si raggiunge una terrazza delimitata da muri in mattoni ancorati alle pendici che fungono da opera di sostruzione ed appaiono come il frammento archeologico di una fortificazione, quasi a stabilire un rimando figurativo al castello di Gradara antistante. Questa opera di contenimento del terreno sottolinea il primo salto di quota del versante collinare modellato da una successione di gradoni, scanditi da filari di ulivi, su cui si allineano le lapidi. Strette scalinate che serpeggiano sui due margini laterali dell'area cimiteriale mettono in collegamento le diverse quote e definiscono un percorso di visita coincidente con una ascesa che progressivamente offre al visitatore punti da cui indirizzare lo sguardo per una percezione sempre più ampia del territorio.

Nell'area centrale dell'Appennino l'avanzata fu ostacolata dai massicci rilievi orografici e dal clima invernale. Le operazioni militari si arrestarono e ripresero a primavera con un importante successo degli Alleati nel settore montano della Linea Gotica, nonostante le ingenti perdite di vite umane. "Sulle montagne come nelle pianure, la natura ricoprì le ferite della guerra", scrive George L. Mosse descrivendo gli eventi bellici del Ventesimo secolo e dando risalto al culto dei caduti in guerra [Mosse 1990, 131].



6: Castiglione dei Pepoli War Cemetery, ph Commonwealth War Graves.

Il cimitero di Castiglione dei Pepoli sorge a nord del paese su un terreno in declivio, già luogo di sepoltura temporanea dei militari deceduti. Il cimitero accoglie il maggior numero di caduti sudafricani sul suolo italiano ed è segnalato da un muro basso e ricurvo che si dispone lungo

LUIGI COCCIA

una strada di montagna. Se a Gradara il percorso di visita è ascendente, qui il percorso è discendente: dalla strada, superando un cancello ancorato a due basse colonne, comincia la lenta discesa verso l'area di sepoltura. Il percorso intercetta due luoghi singolari. Il primo è quello della terrazza circolare contrassegnata dalla *Croce del Sacrificio* eretta al centro; in questo punto si può sostare e affacciandosi alla balaustra che la delimita, lo sguardo si protende sulla vallata del torrente Brasimone, inscritta nel suggestivo paesaggio montano.

Continuando a scendere seguendo una cordonata, si raggiunge il secondo luogo singolare: una piattaforma segnata dalla presenza di un piccolo edificio porticato aperto su tre lati che accoglie il *Register Box* con i nomi dei soldati ivi sepolti. Anche qui si sosta e si osserva dall'alto l'area di sepoltura antistante organizzata in tre lotti distinti che si collocano su un suolo in pendenza seguendo un diverso orientamento. La singolare articolazione dell'impianto planimetrico e la forma degli elementi che concorrono a tracciarne il disegno, sono valorizzati dai materiali utilizzati nella costruzione: prevalentemente la pietra arenaria grigia cavata in questo luogo, con inserti in travertino.

Mentre i combattimenti lungo la Linea gotica si spostavano sul versante occidentale fino a raggiungere Massa, contemporaneamente le truppe alleate, valicando l'alta montagna avanzavano nella bassa pianura solcata dal fiume Po. Le battaglie proseguirono fino al 25 aprile del 1945, data che segna la liberazione dell'Italia dal nazifascismo.

Conclusioni

Nell'intento di tramandare la memoria storica degli eventi, i parchi cimiteriali anglosassoni realizzati in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale si configurano come tasselli di un mosaico complesso, coincidente con l'assetto del territorio contemporaneo. Sono isole figurativamente compiute in un territorio dalla forma mutevole, sottratte alla incessante trasformazione dei luoghi antropici. Sono forme stabili chiaramente riconoscibili anche per le evidenti e inequivocabili distanze culturali impresse nell'immagine architettonica che contraddistingue questi campi di sepoltura nella trama urbana o rurale del territorio italiano. Sono microcosmi ordinati, "silent cities" così Rudyard Kipling amava chiamare questi cimiteri, opportunamente preservati dal frastuono della contemporaneità.

Bibliografia

COCCIA, L. (2005). *L'architettura del suolo*, Firenze, Alinea.

COCCIA, L. (2000). *I parchi cimiteriali anglosassoni nel paesaggio agrario italiano. Le città del silenzio*, Milano, in «Area», n. 53, pp.30-45.

DE SOISSONS, M. (1988). *Welwyn Garden City: A Town Designed for Healthy Living*, Cambridge, Publications for Companies.

FORD, K. (2009). *Le quattro battaglie di Cassino. Lo sfondamento della Linea Gustav*, Milano, Osprey.

LONGWORTH, P. (1967). *The Unending Vigil*, London, The Camelot Press.

MACKENZIE C. (1961). *Their Nome Liveth*, vol. V, part. I, St.Albans, The Campfield Press.

MALATESTA, S. (2020). *La Tigre sulla Linea Gustav*, Ortona, Edizioni Menabò.

MOSSE, G.L. (1990). *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza.

ROCCHETTI, G., FERRARA, M.A. (2015). *La campagna d'Italia. I luoghi della guerra e della memoria 1943-1945*, Fidenza, Mattioli.

SANTANGELO, A. (2021). *Andare per Linea Gotica*, Milano, il Mulino.

Sitografia

<https://www.cwgc.org/> (gennaio 2023)

Distruzione, vandalismo e rifiuto del patrimonio costruito: la difficile tutela e conservazione del Partisan Cemetery di Mostar di Bogdan Bogdanović
Destruction, vandalism and rejection of built heritage: the difficult protection and preservation of the Partisan Cemetery in Mostar by Bogdan Bogdanović

EMANUELE MOREZZI

Politecnico di Torino

Abstract

Il saggio propone una riflessione sulla tutela e la conservazione del patrimonio architettonico nella città di Mostar in Bosnia Erzegovina e, nello specifico sul Partisan Memorial Cemetery di Bogdan Bogdanović negli ultimi anni teatro di un importante riconoscimento da parte degli enti di tutela nazionali e, al contempo, di conflitti identitari, vandalismi nei confronti del patrimonio e distruzioni di edifici simbolo del passato della città.

The essay offers a reflection on the architectural heritage protection and preservation in the city of Mostar in Bosnia and Herzegovina, specifically on Bogdan Bogdanović's Partisan Memorial Cemetery. This monument has been in recent years the scene of significant recognition by national preservation Agencies and, at the same time, of identity conflicts, vandalism towards heritage and destruction of buildings symbolic of the city's past.

Keywords

Conservazione, memoriale, vandalismo, Bogdanovic, Mostar
Conservation, memorial, vandalism, Bogdanovic, Mostar

Introduzione

A partire dagli anni Cinquanta, la ex Jugoslavia ha avviato un piano per la creazione di una rete di monumenti (*spomenik*) [Niebyl, 2018] diffusi su tutto il territorio nazionale. Il presidente della nazione Josip Tito fu il promotore di questa iniziativa che aveva il chiaro scopo di creare una solida unità nazionale dopo il conflitto bellico [Mazzucchelli 2010; Bevan 2006; Kempanaers, Neutelings 2015; Burghardt, Kim 2012]. Il tentativo fu quello di istituire un "vocabolario della rivoluzione" che potesse restituire un sentimento di unità forte attraverso differenti regioni ed etnie e fosse, al contempo, in grado di ricordare i momenti eroici di un passato collettivo legato alla Seconda Guerra Mondiale. Nel tempo, i memoriali presenti in Croazia, Slovenia, Montenegro, Serbia, Macedonia e Bosnia Erzegovina assunsero un ruolo forte in grado di caratterizzare storicamente il paesaggio balcanico e utile alla possibilità espressiva di uno stile unico. Attraverso queste opere molti architetti, scultori e artisti svilupparono il proprio stile espressivo, contribuendo alla formazione di un gusto tendente al modernismo e al brutalismo che hanno caratterizzato la regione per i decenni successivi alla Seconda guerra mondiale.

All'interno di questo piano nazionale, l'architetto che forse si distinse di più per le proprie idee innovative e per la profondità di pensiero rispetto al tema della memoria e del legame con il passato fu, senza dubbio, Bogdan Bogdanović, nato a Belgrado nel 1922 [Duric 2015].

EMANUELE MOREZZI

Il presente saggio intende analizzare le vicende costruttive e successive del memoriale più esteso dimensionalmente ma forse anche il più noto tra quelli realizzati dall'architetto: il Partizan Memorial Cemetery di Mostar o *Partiza (Partizansko Groblje u Mustaru)*. Questo monumento appare infatti interessante non solo per le vicende relative alla sua costruzione, ma anche per la complessa esistenza che ha vissuto all'indomani della costruzione, intervallando momenti di conservazione, abbandono, vandalismo e oblio. Indagare le vicende che caratterizzano questa struttura significa tentare di comprendere la complessità del patrimonio nella regione Balcanica e le difficili strategie di attuazione di politiche di conservazione e restauro.

1. Il *Partiza*: eccezionalità e contraddizioni

Considerato come uno dei più grandi architetti serbi del XX secolo, Bogdan Bogdanović è senza ombra di dubbio una delle menti più innovative del panorama della ex Jugoslavia. Durante la sua vita, Bogdanović [Kulic 2016] ha servito il proprio paese sia in qualità di architetto, progettando numerosi *spomenik*, sia come sindaco di Belgrado, a riprova del suo grande coinvolgimento nella vita politica e sociale della nazione.

Oltre al serio impiego come professore universitario e come leader politico della sinistra comunista di Belgrado, l'architetto fu interprete, prima di altri, di un vero spirito "modernista" in grado di caratterizzare fortemente non solo la sua opera architettonica ma anche l'intera nazione. In particolare, come detto in precedenza, l'attività legata alla progettazione e alla



1: Scatto del Monumento nel giorno dell'inaugurazione il 25 settembre 1965. Fotografia originale appartenuta a Bogdan Bogdanović e conservata presso Vienna, ARCHITEKTURZENTRUM di Vienna, Fondo Bogdanović, N05_031_002_F_39.

realizzazione degli *spomenik* fu per Bogdanović l'opportunità di estendere le sue idee teoriche legate all'architettura e al ruolo sociale della stessa, ai memoriali pensati per città diverse ma tutti caratterizzati dalla volontà di ricordare le lotte antifasciste [Worsnick. 2022]. Attraverso queste opere, a metà tra scultura e architettura, Bogdanović cercò di individuare una strategia comunicativa che potesse legare la storia della nazione, la consistenza contemporanea delle città jugoslave, l'educazione civica ed etica dei cittadini e la possibilità di ispirare i giovani per un futuro di coesistenza e di pace. Infatti, l'opera architettonica e filosofica di Bogdanović è caratterizzata da una grande varietà di decorazioni che si caratterizzano come opposte alle teorie architettoniche di Adolf Loos, e che sono state utili a sostenere la "dignità semantica del segno ornamentale" [Achleitner, 2013]. La prima commessa risale al 1951 quando Bogdan Bogdanović vince un concorso per la progettazione di un monumento dedicato alle vittime ebreie del fascismo, da costruire sul cimitero sefardita di Belgrado: da quel momento fino al 1981 gli è assegnato da Josip Broz Tito di elaborare più di 20 monumenti e luoghi commemorativi contro il fascismo e il militarismo, che sono stati eretti in tutte le repubbliche della Jugoslavia [Duric 2015]. Tutte queste strutture, sebbene siano state progettate con un forte legame con il paesaggio e il contesto cittadino locale e quindi con attenzione per il *genius loci*, presentano dei tratti distintivi e delle caratteristiche comuni che hanno favorito il radicarsi di uno "stile" Bogdanović. Allo scopo di unificare la popolazione e fungere da cenotafi per tutte le vittime del fascismo, senza distinzione di nazionalità e di religione, essi mancano di qualsiasi



2: Impianto progettuale del Partiza di Mostar, schizzo degli anni Cinquanta. Disegno originale conservato presso Vienna, ARCHITEKTURZENTRUM, Fondo Bogdanović, N05_031_003_P_03.

EMANUELE MOREZZI

simbolo di comunismo o di altre ideologie, invece, fondano il proprio apparato decorativo su arcaiche forme mitologiche, nettamente contrastanti con i principi del realismo socialista. L'idea dello stesso Bogdanović fu quella di ispirarsi a quello che è forse l'elemento che maggiormente caratterizza il patrimonio balcanico e il bene culturale che solo recentemente ha trovato un riconoscimento da parte di UNESCO, ovvero le necropoli medievali.

I monumenti del XX secolo e i memoriali pensati per essere il vocabolario di idee della nazione trae in effetti il proprio bagaglio decorativo dagli *stećci* ovvero dalle pietre tombali che sono state incise [Lovrenovic 2010], decorate e poi collocate nel paesaggio tra il XII e il XV secolo [ICOMOS 2016]. Queste opere, spesso utilizzate come oggetti di riuso e *spolia* per le costruzioni di edifici nella campagna bosniaca e non solo, popolano il paesaggio balcanico e costituiscono uno dei segni distintivi che legano questo territorio al suo passato e alla sua storia. Oggi tutto questo patrimonio dalla grande importanza storica per il paese e non solo, vive un momento di grande abbandono e trascuratezza: la posizione spesso defilata rispetto ai centri di maggiore interesse, i temi che riportano alla memoria, il complesso presente storico di tutti i paesi un tempo appartenenti alla Jugoslavia sono fattori che condannano queste strutture all'abbandono e ad una mancata conservazione. Tra tutte loro, l'opera che sembra rivestire il paradigma dei paradossi e della complessità della situazione è senza dubbio il Partisan Memorial Cemetery di Mostar che, suo malgrado, riesce ad essere non solo simbolo della propaganda di costruzione degli *spomenik* degli anni Sessanta, ma anche dell'abbandono e del rifiuto che queste strutture vivono nella contemporaneità.



3: Schizzo progettuale per monumento/memoriale (probabilmente per il sito di Jasenovac). Si nota l'attenzione di Bogdanovic per il percorso di visita come itinerario di comprensione e immersione nell'architettura e nella memoria. Disegno originale conservato presso Vienna, ARCHITEKTURZENTRUM di Vienna, Fondo Bogdanović, N05_031_003_P_01.

2. Il percorso di visita come strategia di conoscenza del monumento

Il progetto del monumento del Cimitero Partigiano di Mostar, in Bosnia-Erzegovina, è stato pensato per onorare i partigiani jugoslavi uccisi durante la Seconda guerra mondiale nella città e per ricordare lo sforzo eroico compiuto dai martiri. Il monumento occupa Bijeli Brijeg, una zona che si contrappone naturalmente al nucleo antico della città, ed è stato pensato come intervento non solo architettonico ma anche urbano e paesaggistico.

Il memoriale è progettato infatti a scala urbana e si pone non solo come segno unico nel panorama cittadino ma come intervento urbano di contrapposizione di significati legati al

passato e alle tradizioni della città, rispetto alle zone di più recente edificazione della città. Il monumento è stato affidato a Bogdan Bogdanović su iniziativa di Džemal Bijedić, tramite l'amministrazione municipale nel 1960 e il progetto fu realizzato dalla Società per i parchi e le piantagioni di Mostar [Gačanica 2022].



4: Allineamenti, punti di osservazione e percorsi di visita e conoscenza. Nel disegno si nota come l'intero progetto sia studiato in base agli allineamenti e alle prospettive visive dal punto di vista del visitatore: dimensione simbolica e fruizione si fondono in un'unica esperienza. Disegno originale conservato presso Vienna, ARCHITEKTURZENTRUM di Vienna, Fondo Bogdanović, N05_031_008_P_12.

I preparativi per il cimitero iniziarono nell'ottobre 1960 e i lavori il 1° dicembre 1960. Ahmet Ribica, ingegnere civile, si occupò dell'intervento di perforazione e dinamite sulla collina e della costruzione del monumento. Il 25 settembre 1965, nel 20° anniversario della liberazione di Mostar e della formazione del Battaglione Mostar, fu inaugurato da Josip Broz Tito. Il grande complesso funerario fu costruito sul fianco del ripido Bijeli Brijeg, collina che fu pesantemente modellata e adattata per ospitare il cimitero che appariva come un memoriale terrazzato di 5000 metri quadrati che avrebbe modificato radicalmente il paesaggio urbano circostante la città di

EMANUELE MOREZZI

Mostar scrivendo una nuova pagina della storia del nucleo urbano. Il progetto di Bogdanovic presenta infatti un cimitero progettato a terrazze scavate nel pendio della collina caratterizzate da massicci muri di sostegno rivestiti in pietra e incisi con simboli ornamentali e i nomi di circa 800 partigiani caduti in azione. La tecnica costruttiva scelta dall'architetto è analoga a quella di molte altre strutture da lui progettate così come la scelta del repertorio decorativo di ispirazione medievale, legato, come detto in precedenza, alle tombe incise dei secoli passati. La scelta, nel caso di Mostar, fu anzitutto quella di progettare un vero e proprio cimitero che, ancora oggi, ospita le salme dei caduti durante le rivolte antifasciste e di caratterizzare queste sepolture realizzando delle pietre apposite che ricordassero i nomi dei caduti. Furono realizzate complessivamente 800 pietre tombali di cui più della metà sono associate ad effettive sepolture nell'area mentre le restanti recano i nomi dei dispersi. Il memoriale è pensato quindi come una vera città dei morti che si pone come duplicato della città dei vivi [Kulic 2016]. L'intero monumento richiama strade, ponti, piazze, torri, fontane e altri elementi che sono stati pensati per popolare ed arredare questa vasta area della città. Il percorso rituale di visita, partendo dalla quota inferiore del parco, sale attraverso ripidi percorsi asimmetrici attraversando quattro ampie terrazze, fino ad arrivare a quella superiore, caratterizzata da una parete posteriore recante un pozzo simbolico e un disegno cosmologico scolpito che ricorda i rituali precolombiani dell'America centrale. Da lì l'acqua doveva sgorgare verso il fondo del monumento in una serie di canalizzazioni progettate a richiamare il ruolo simbolico e salvifico dell'acqua.

L'opera di Bogdanović andrebbe letta secondo il percorso di visita del visitatore perché così è stata pensata dall'architetto. L'esperienza progettata da Bogdanović per il cimitero, nascendo da una zona adibita a parco cittadino, prevede di porre il visitatore davanti ad una soglia, da cui il passaggio è quasi obbligato per una sola persona, che conduce a una serie di sentieri acciottolati che si snodano nel verde. Questo accesso al *Partiza* non permette al visitatore di comprendere l'estensione e la monumentalità dell'intervento complessivo che sarà possibile solo una volta aver compiuto l'intero percorso e aver raggiunto la terrazza superiore. La salita inizia con due percorsi speculari, che sia nella materialità che nella forma ricordano i camminamenti organici tipici della Mostar ottomana, rinforzando nuovamente il legame con il passato e con il patrimonio del luogo. L'idea di una specularità simmetrica viene presto abbandonata, poiché i sentieri convergono in uno solo e risalgono la collina in una serpentina che offre diversi punti di vista sulla fitta vegetazione, sull'ambiente urbano e sui muri di pietra fortemente strutturati, altro segno distintivo dell'opera di Bogdanović che ha spesso privilegiato questo sistema costruttivo per i propri monumenti. In particolare, le pareti presentano due differenti superfici che costituiscono la cornice comunicativa del memoriale: due sono realizzate con blocchi di roccia dalle forme naturali e fughe più o meno pronunciate mentre una ulteriore è costituita da una serie di scanalature verticali che ricoprono soprattutto la parte superiore del complesso e risulta visibile già in alcuni schizzi iniziali che l'architetto realizzò per il memoriale. Questi rivestimenti superficiali, così come l'alto muro che impedisce la visione complessiva del monumento e l'ampio spazio che divide i due sentieri di accesso alla struttura, hanno un chiaro riferimento simbolico che legano l'esperienza di visita ai significati profondi del monumento e alla volontà di mandare un messaggio di riflessione al visitatore che lo inviti a pensare all'idea di sacrificio e di memoria. In questi dettagli infatti, risiede una delle particolarità del talento compositivo di Bogdanović che è riuscito a pensare ad un monumento che sapesse coniugare la dimensione urbana e paesaggistica ad una esperienza personale ed individuale di riflessione intima.

Come avremo modo di dire in seguito, Mostar presenta una chiara divisione interna, e una dualità che ha impedito la creazione di una reale unità (sociale, politica, etnica) tra le popolazioni che abitano la città: anche il Memoriale parte da queste premesse, indicando due sentieri

contrapposti alla base della collina che, però, conducono ad una unica meta legata alla memoria e alla morte. Il dualismo di questo complesso non è legato solo al suo significato, ma anche alla sua forma. Non essendoci simmetrie nette nella parte superiore, ciascuno dei bordi delle terrazze ha una propria configurazione spaziale. Questa simbologia universale conduce alla terrazza superiore, dove è presente un "portale cosmico" situato in posizione centrale. Questo elemento circolare sembra fungere da porta tra i due mondi e, forse, cerca di conciliare le diverse visioni che le varie religioni hanno sviluppato sull'aldilà. Davanti al portale si trova una fontana a forma di ingranaggio situata in posizione a-centrica (anche questo posizionamento è un elemento caratteristico di Bogdanović) che sviluppava un flusso d'acqua che scendeva lungo le terrazze e riemergeva nello spazio morto in fondo al complesso; il flusso sotterraneo è rievocato in superficie dal motivo delle scanalature verticali sulla parete tra la parte superiore e quella inferiore. In quest'ultima, il motivo dell'acqua crea un collegamento con il cimitero, un collegamento che è allo stesso tempo tagliato dalla brutalità del muro alto e senza uscita. La nostra dimensione e quella ultraterrena sono separate, ma il sacrificio dei morti permette alla vita di fluire ed emergere come parte della nostra esistenza intrinseca. Lo stretto specchio d'acqua artificiale ricorda chiaramente il fiume Narenta che, non solo morfologicamente, divide la città. Il memoriale di Mostar, quindi, rappresenta un universo semiotico che sa raccogliere il *genius loci* dello spazio ed esaltarne i valori e le caratteristiche. Il monumento però, intercettando le motivazioni che hanno portato alla sua progettazione e alla sua costruzione, non si limita a cantare le bellezze del luogo o a divenirne uno specchio simbolico ma punta ad un ruolo pedagogico ed etico: ricucire le distanze tra le popolazioni attraverso la creazione di un passato comune e educare alla pace e alla fratellanza attraverso gli esempi del passato. In questo, ancora più che nei meriti progettuali, risiede la grandezza di Bogdanović e la sua capacità di trovare una via possibile per parlare direttamente alla popolazione.

3. Divisione, rifiuto e vandalismo: la difficile condizione del *Partiza* oggi.

Il *Partiza*, come viene chiamato il monumento dalla popolazione locale, non ha mai avuto una ampia accettazione da parte della popolazione locale. Sebbene il memoriale sia uno dei progetti più importanti di Bogdanović e sicuramente uno degli edifici che maggiormente hanno segnato lo sviluppo della città di Mostar nel Dopoguerra, la struttura non riuscì mai completamente ad intercettare la benevolenza delle popolazioni locali. È opportuno ricordare però che sono riscontrabili due distinte fasi nella storia del monumento divise dallo scoppio della guerra nei Balcani nel 1992. Infatti lo stesso architetto ricorda in alcune interviste di come il proprio monumento abbia vissuto una fase di relativa accettazione da parte della popolazione dopo l'inaugurazione e di come, la sua posizione collinare immersa nel parco cittadino, conducesse alcuni cittadini a vivere il monumento più come un parco urbano per gite domenicali che come cimitero dei martiri caduti durante la seconda guerra mondiale. Benché siano riscontrabili rari fenomeni di rifiuto anche prima dello scoppio della guerra degli anni Novanta, è proprio la caduta della Jugoslavia che ha portato al peggioramento dello stato di conservazione del monumento e la sua elevazione a simbolo di una unione che non si voleva perseguire. Il *Partiza* è infatti stato danneggiato dai bombardamenti negli anni Novanta e, così come lo *Stari Most* fu identificato come simbolo, il monumento di Bogdanović fu distrutto proprio perché simbolo di una campagna di unificazione che non si voleva perseguire. Dopo la guerra, il cimitero si è deteriorato a causa di grave incuria, vandalismo e devastazione: dopo le distruzioni intenzionali è arrivato un lungo momento di abbandono e oblio, utile a sommergere la struttura da nuovi strati di vegetazione e macerie, sperando in

EMANUELE MOREZZI

una definitiva *damnatio memoriae* da ottenersi attraverso l'oblio e la dimenticanza [Badescu, 2021]. A interrompere l'oblio, si registravano spesso molti atti di vandalismo perpetrati dai nazionalisti che ripetutamente hanno preso di mira la struttura allo scopo di distruggere le lapidi dei martiri o realizzare scritte con vernice spray inneggianti al suprematismo o all'identità etnica. Dalla fine del conflitto quindi si è assistito ad un lento decadimento del memoriale che l'ha portato ad essere quasi completamente dimenticato sia dalla popolazione sia dai (pochi) turisti di Mostar. Unica eccezione in questo senso è stata rappresentata dai restauri che nel tempo hanno tentato di rimediare ai vandalismi [Detry 2020]. Il 31 gennaio 2003 è stato costituito un Comitato di esperti a sostegno del restauro del cimitero che ha portato alla redazione nel 2004 di un programma operativo di interventi, con avvio dei lavori nel 2005. Nel 2006 il Cimitero è stato proclamato monumento nazionale della Bosnia-Erzegovina dalla Commissione per la tutela dei monumenti nazionali allo scopo di proteggere il bene e di tutelarlo, manifestando con questo atto l'intenzione di eleggere la struttura di Bogdanović ad esempio del passato architettonico del territorio.



5: Evidenti segni di vandalismo all'ingresso del memoriale. Foto risalente ai primi anni Duemila appartenente al Fondo documentale della Commissione per la protezione dei Monumenti Nazionali della Bosnia ed Erzegovina.

Conclusioni

Con gli ultimi restauri condotti a metà degli anni Zero del Duemila, la situazione del memoriale non è migliorata. Purtroppo la struttura continua ad essere al centro di un processo di negazione e non sembra trovare il giusto riconoscimento nella popolazione locale e in quella che visita Mostar. Paradossalmente, la dualità che coinvolge tutta la città e i suoi abitanti sembra riguardare anche il *Partiza* che, oggi, vive un momento di totale abbandono e oblio in un centro urbano che è forse la principale meta turistica del Paese. Appare infatti impossibile compiere un parallelismo tra la turisticizzazione che ha subito la città vecchia di Mostar e l'area del Ponte Vecchio e la collina in cui sorge il Memoriale. Ad oggi, per esempio, non esiste alcun cartello o segnale stradale che conduca al Monumento o che possa in qualche modo indicare l'esistenza di questo capolavoro ai turisti



6: *Il Partiza nel giugno 2022.* Sono evidenti le recenti devastazioni che hanno distrutto completamente le lapidi del monumento. Foto dell'autore.

potenzialmente interessati. Questo oblio sembra essere parte di una strategia condivisa dall'Amministrazione Comunale che scoraggia tutti a recarsi presso la struttura sia per alcuni fenomeni di violenza e aggressione di turisti avvenuti negli anni, sia per non alimentare strategie di rifiuto e di vandalismo esistenti in città. Questo fenomeno appare ancora più curioso se, considerando l'importanza dell'architettura di Bogdanović, si sottolinea la netta contrapposizione tra le due polarità architettoniche della città costituite dallo *Stari Most*, oggi senza alcun dubbio il monumento più visitato del centro urbano, e il Memoriale, abbandonato e allo stato di rudere. Nel 2022, anche a causa di questa strategia di abbandono e rifiuto, il bene ha subito una grande devastazione da parte di sconosciuti che hanno distrutto completamente le 800 lapidi che testimoniavano i nomi dei martiri della Seconda guerra mondiale. Per la prima volta, a trenta anni dallo scoppio della guerra, i fenomeni di *damnatio memoriae* e di distruzione hanno raggiunto il loro scopo massimo, non solo cancellando alcuni brani della struttura ma una vera cancellazione delle entità, non solo di quelle musulmane, degli eroi intorno alla cui sepoltura il monumento trovava la propria ragione d'essere [Fiorani 2017; Fiorani 2019]. Questo fenomeno ha creato un grande allarme nazionale ed internazionale e ha, anche se per pochi giorni, riportato l'attenzione su di un bene che è in attesa di un destino e di un futuro che possa esaltare e conservare il pensiero e l'opera di Bogdanović. Le recenti distruzioni hanno aiutato la comunità internazionale a prendere coscienza del grave problema che il monumento di Mostar sta affrontando e di mobilitarsi per arrivare ad una strategia che possa dirsi condivisa e definitiva per il Monumento. Anche l'Ordine degli architetti Bosniaci ha espresso il proprio allarme con un

EMANUELE MOREZZI

appello accorato che però, ad oggi, è rimasto sostanzialmente inascoltato. Si auspica che nel futuro, forse con l'ausilio dell'Alto Rappresentante, sia possibile pervenire ad una strategia di tutela e di protezione per questa struttura che è parte integrante non solo del patrimonio architettonico di Mostar ma dell'intera Bosnia Erzegovina [Pereiro Roders, Bandarin 2019]. Forse sarebbe opportuno proporre il riconoscimento dell'importanza del monumento non solo a livello nazionale ma, come avvenuto per lo *Stari Most*, anche da parte degli Enti internazionali di tutela come UNESCO. Pensare all'iscrizione del Monumento nella lista del Patrimonio dell'umanità potrebbe essere forse una strategia utile a comprendere l'importanza internazionale del luogo e del monumento, agevolando il riconoscimento da parte della popolazione locale e favorendo una piena accettazione del Passato e del ruolo sociale di unificazione che il memoriale possiede. Si auspica che, dopo decenni di distruzioni e negazione del passato, l'arte e l'architettura di Bogdanović possano essere ancora un valido strumento per avvicinare i popoli e per sviluppare la coscienza di un doloroso passato comune per la costruzione di un futuro collettivo.

Bibliografia

- ACHLEITNER, F. (2013). *A flower for the dead. The memorials of Bogdan Bogdanović*, Zurich, Park Books.
- BEVAN, R. (2006). *The destruction of memory. Architecture at war*, Chicago, Reaktion Books.
- CAPDEPÒN, U., DORNHOF, S. (2022). *Contested Urban Spaces: Monuments, Traces, and Decentered Memories*, London, Palgrave Macmillan.
- BURGHARDT, R., KIM, G. (2012). *Yugoslavian Partisan Memorials: between memorials genre., revolutionary aesthetics and ideological recuperation*, «Manifesta Journal», n. 16.
- DETRY, N. (2020). *Le patrimoine martyr, Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica*, Paris, Hermann.
- DURIC, I. (2015). *Memorials without memory: Bogdan Bogdanović and Yugoslav memorial architecture in the changed social and political context*, PhD Thesis.
- FIORANI, D. (2017). *Patrimonio storico-architettonico e conflitti. Riflessioni per il restauro*, in «Confronti Quaderni di restauro architettonico». nn. 8-10, *Il restauro nei territori in conflitto*, pp. 29-42.
- FIORANI, D., FRANCO, G., KEALY, L., MUSSO, S. F., CALVO-SALVE, M.A. (2019). *Conservation-Consumption. Preserving the tangible and intangible values*, EAAE Transaction on Architectural Education, n. 66, Roma, Quasar.
- GAČANICA, L. (2020). *The Partisan Necropolis: Mostar's symbol of broken memories* in L. Odobašić Novo, C. Zini, *Unfolding Sarajevo*, Sarajevo, Buybook, pp. 62-72.
- KULIĆ, V. (2016). *Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City in East West Central Re-building Europe, 1950-1990*, Vol. 1, a cura di A. Moravánszky, T. Lange, J. Hopfengärtner, K.R. Kegler, Birkhäuser, Re-Humanizing Architecture, pp. 77-88.
- KEMPANAERS, J., NEUTELINGS, W. (2015). *Spomenik*, Amsterdam, Rome publications.
- KULIĆ, V. (2016). *Bogdanović by Bogdanović. Yugoslav Memorials through the eyes of their architect*, New York, MOMA, pp. 28-35.
- ICOMOS (2016). *Nomination file for Stećci – Medieval Tombstones (Bosnia and Herzegovina, Croatia, Montenegro, Serbia)*, n. 150.
- LOVRENOVIC, D. (2010). *Medieval Tombstones and Graveyards of Bosnia and Hum*, Sarajevo, Rabic.
- MAZZUCHELLI, F. (2010). *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*, Bologna, Bononia University Press.
- NIEBYL, D. (2018). *Spomenik monumental database*, London, Fuel.
- PEREIRO RODERS, A., BANDARIN, F. (2019). *Reshaping Urban Conservation. The historic urban landscape approach in Action*, Singapore, Springer.
- STIERLI, M., KULIĆ, V. (2022). *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, New York, MOMA.
- WORSNICK, M. (2022). *Partisan Memorial Cemetery Mostar* in M. Stierli, V. Kulić, *Toward a concrete utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, New York, MOMA, pp. 140-143.

Fonti archivistiche

Vienna, ARCHITEKTURZENTRUM, Fondo Bogdanovic. N05_031_002_F.79; N05_031_003_P_01; N05_031_003_P_03; N05_031_008_P_12.

Nei villaggi, nelle radure, nei boschi. Spazi per la memoria nel paesaggio sloveno

In the villages, in the clearings, in the woods. Spaces for memory in the Slovenian landscape

SUSANNA CAMPEOTTO

Università Iuav di Venezia

Abstract

Il cimitero dei combattenti di Vransko e il cimitero di Gornji Ig, realizzati da Edvard Ravnikar con i suoi collaboratori tra il 1950 e il 1960, sono due opere selezionate per raccontare il tema della memoria nel contesto sloveno e le peculiari relazionali che questi luoghi intessono con il paesaggio e con il visitatore, in termini morfologico-spaziali e nell'uso di figure dense di significato evocativo.

The cemetery of the fighters in Vransko and the cemetery in Gornji Ig, designed by Edvard Ravnikar and his collaborators between 1950 and 1960, are two works selected to tell the theme of memory in the Slovenian context, and the peculiar relationships that these places weave with the landscape and with the visitor, in morphological-spatial terms and in the use of figures full of evocative meaning.

Keywords

Memoria, paesaggio, spazio.

Memory, landscape, space.

Introduzione

«Perciò io separerei questo problema e ne farei oggetto di una discussione più ampia. Come trovare soluzioni semplici, ma forti, soluzioni plastiche elementari per un monumento in un contesto paesaggistico – soluzioni che potranno sopravvivere alle confusioni e al gusto effimero del nostro tempo» [Bogdanović 1953].

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, la Jugoslavia aveva avuto un tasso di vittime tra i più alti in Europa [Horvatinčić 2018] e in questo contesto la resistenza era la base, umana e ideologica, della ricostruzione avviata sotto la guida del partito comunista. La prima legge sull'autogestione nell'ambito della Federazione Jugoslava del 1950 diventa un'importante occasione di sperimentazione e un momento di rottura [Krin 2019] rispetto alla tradizione precedente, ove l'arte, che pure aveva adottato il linguaggio del realismo socialista per aderire durante la guerra a un blocco compatto antifascista, era comunque confinata in un ambiente urbano borghese. Ecco allora che l'arte esce dalle città e dai muri dei palazzi istituzionali e con la medesima capillarità territoriale con cui i partigiani avevano combattuto, si iniziarono a commemorare i caduti nei villaggi, nelle radure, nei boschi. Sempre di più l'arte e l'architettura assumono un carattere pubblico e didattico, e per le opere c'è «bisogno di nuovi formati, nuove tecniche e nuovi legami con lo spazio» [Ravnikar 1951, 44]. Per queste ragioni, i memoriali commissionati dalle singole comunità locali furono un importante terreno di sperimentazione nella ricerca di una dimensione spaziale capace di entrare in relazione con l'uomo e con il paesaggio [Skansi 2021]: architetti e artisti ebbero l'occasione unica di mettere in pratica le

riflessioni teoriche attraverso un nuovo linguaggio rivolto principalmente alle persone che, attraverso l'esperienza della memoria avrebbero potuto ricordare intimamente e comprendere universalmente gli eventi passati [Semerani 2007]. Un così peculiare contesto storico e politico ha posto le basi per la costruzione diffusa di un paesaggio della memoria e Edvard Ravnikar ha saputo magistralmente cogliere questa occasione, transcendendo le ideologie e restituendo la complessità culturale e territoriale della Slovenia attraverso le sue opere, nelle quali l'architettura era principalmente un'arte di integrazione, e il progetto rivelava le sue possibilità metaforiche a partire da un'idea semplice [Curtis 2010]. Il presente contributo mira a raccontare, attraverso due memoriali realizzati da Edvard Ravnikar con i suoi collaboratori, la relazionalità spaziale delle opere e le strategie compositive che concorrono alla costruzione di un linguaggio evocativo, capace di rivolgersi, secondo un duplice registro, sia alla ristretta comunità locale, sia ai visitatori che non necessariamente conoscono l'evento tragico commemorato. Il cimitero dei combattenti di Zgornji Ig (1957) è firmato da Janja Lap (1929-2004). Allieva di Edvard Ravnikar, si laurea nel 1956 e continuerà a lavorare nello studio di Ravnikar, collaborando con lui nei disegni e nella realizzazione delle seguenti opere: Parco memoriale di Radovljica (1956), Cimitero NOB di Pivka (1956-57), Memoriale NOB di Šmarje (1957), Memoriale NOB di Ig (1957), Cimitero dei combattenti di Zgornji Ig (1957). Tutte queste opere, così come quelle firmate da altri allievi, possono essere attribuite con certezza ad una "scuola Ravnikar", in quanto gli originali si trovavano nell'archivio di facoltà di Ravnikar oggi proprietà del MAO di Ljubljana.

1. Rilettura della tradizione arcaica

Coerentemente con il programma politico di ricostruzione di una memoria comune teso a rafforzare i sentimenti di fratellanza e unità, si valorizza anche per quanto riguarda l'architettura il concetto di patrimonio dei popoli della federazione della repubblica popolare jugoslava [Grabrijan 1951]. Gli *stećci* bogomili, le pietre tombali tardo medievali sparse tra Bosnia, Montenegro, Croazia e Serbia, sono riscoperti proprio in quegli anni come simbolo di una cultura comune, caratterizzata da un forte senso di fratellanza (le sepolture sono collettive) e integrazione con il paesaggio naturale. Più in generale l'arte primitiva viene riscoperta in Jugoslavia all'indomani della Seconda guerra mondiale, perché capace di «universalizzare il messaggio della memoria attraverso puri e condivisibili valori etici ed estetici» [Skansi 2022, 144] e proprio Edvard Ravnikar, nel suo celebre saggio *Architettura, Scultura e Pittura* del 1964 sostiene che l'arte, così come l'architettura, doveva essere vicina alle persone, sincera nei materiali e nelle lavorazioni e caratterizzata da un «potente ritmo interiore» [Ravnikar 1964]: queste caratteristiche erano proprie dell'arte arcaica, ma si erano perse in tempi recenti ed era necessario trovare un nuovo modo di veicolare tale sintesi. Guardando nello specifico alle antiche tradizioni funerarie, il mondo slavo è intimamente legato con la foresta e gli alberi sacri venivano recintati. Qui si svolgeva la *trizna*, il rito funebre: questa funzione prevedeva che il defunto venisse bruciato su un ceppo posto sopra un tumulo e successivamente che le sue ossa, collocate in un vaso, venissero issate su una colonna posta lungo la strada [Garzaniti 2013, 55]. Il tumulo, la conca, l'urna, il recinto, la colonna, sono figure archetipiche della tradizione funeraria arcaica che si ritrovano, interpretate secondo il linguaggio dell'architetto, nelle due opere di seguito presentate.

2. Tomba dei combattenti caduti a Vransko, 1955

Proseguendo la strada trasformata in sentiero che conclude a sud il piccolo centro abitato di Vransko, ci si addentra nel faggeto percorrendo una traccia poco visibile, quasi nascosta dalle foglie. Si apre dopo poco una salita erbosa, stretta tra le due macchie boschive, e un gruppo di abeti si staglia sulla sommità del declivio, in mezzo al prato. Solo salendo verso la sommità di

questa collina ci si accorge che, nascosto da questi alberi così stranamente isolati, c'è un podio circolare in massi sbozzati sul quale poggia, a sbalzo, un grande prisma triangolare in pietra grigia. È il monumento eretto a memoria dei 174 partigiani arresi nei pressi di Vransko e fucilati a Žegnani Studenec il 23 dicembre 1944. Nel 1955, i corpi dei combattenti, che erano stati distribuiti in cinque luoghi differenti, vennero sepolti nel cimitero sulla collina che sovrasta il piccolo paese.



1: Il cimitero dei combattenti di Vransko, Edvard Ravnikar, 1955. © Autore, 2021.

Se si analizza la disposizione spaziale di quest'opera, si legge subito una composizione chiara di due geometrie elementari: il cerchio perfetto del muro a secco perimetrale e il triangolo del prisma che lo interseca. Il cerchio – e di conseguenza il cilindro – è una figura che non crea tensioni, presenta un'ombreggiatura morbida e diffusa, abbraccia e accompagna lo spazio interno. Il triangolo, al contrario, è sempre fortemente direzionato – convergente o divergente – e il volume ha ombre nette: i passaggi di tono sono decisi e se una faccia è illuminata, l'altra sarà inevitabilmente in ombra. Al prisma triangolare spetta dunque il compito di ponderare l'intera composizione, interrompendo la sua circolarità continua.

La giustapposizione di forme geometriche elementari, che pure presentano caratteristiche intrinseche tali da conferire un accento specifico all'intera composizione, è un'operazione fin qui prettamente astratta e concettuale, estranea al luogo. È la dimensione materiale dell'architettura costruita che rende l'opera contestuale: il muro a secco che costituisce il perimetro del cilindro è realizzato in pietra locale appena sbozzata, mentre il prisma triangolare è composto da tre blocchi sovrapposti di altezza variabile, in marmo di Pohorje levigato.

La stessa collina su cui si trova il cimitero, nella sua dimensione contenuta, allude alla forma

SUSANNA CAMPEOTTO

morbida e convessa del tumulo e il basso tamburo sopra di essa ne regolarizza per un breve segmento il profilo, evocando un ceppo tagliato. Non a caso questa figura simbolica si riferisce alla vita spezzata dei partigiani uccisi; allo stesso tempo, è origine di nuova vita perché tre alberi sorgono su di esso. Anche nella dimensione evocativa, l'opera rilegge gli elementi archetipici della tradizione funeraria e si lega profondamente con il contesto, in una relazionalità dialettica tra le forme del luogo e le figure costruite.



2: Il cimitero dei combattenti di Vransko, vista dalla sommità della collina. Edvard Ravnikar, 1955. © Autore, 2021.

Il cilindro, nella sua realizzazione costruttiva, è un muro a secco riempito di terreno; questo, tuttavia, nei piani dell'architetto doveva essere molto più alto, un «muro ciclopico»¹ di pietre spaccate irregolari. Gli spazi vuoti tra le pietre dovevano essere riempiti di calcinacci legati con il cemento. L'altezza inizialmente così accentuata del muro enfatizzava la sua funzione di protezione nei confronti dei defunti, mentre il suo ridimensionamento avvicina l'opera alla scala umana: il visitatore è invitato a salire e il tamburo, da bastione difensivo utile per avvistare il nemico in guerra, diventa un podio per la contemplazione del paesaggio.

La colonna triangolare in pietra è concepita come una figura stereotomica, realizzata sovrapponendo tre blocchi in marmo di altezza variabile. La sua superficie è levigata; dunque, in lontananza il volume appare monolitico mentre solo ad uno sguardo più ravvicinato è possibile percepirne i giunti sottili e le discontinuità date dalle venature tipiche del materiale. Il

¹ SI AS 1238_šk.493_Vransko G_004



3: Il cimitero dei combattenti di Vransko. Disegni di archivio. Edvard Ravnikar, 1955. © Archivio nazionale di Slovenia².

posizionamento di questa figura, collocata con un vertice a sbalzo, sottende un equilibrio dinamico e una forte relazionalità tettonica con il suo basamento; invita il visitatore a muoversi intorno al prisma, fino a scoprire, in un secondo momento, la faccia con l'iscrizione:

V spomin na 174 padlih borcev iz enot
IV operativne cone nov in poj.

Uru smo. Ki v grobu tu lezimo.
A nad svobodo vašo še bedimo.
Ker hočemo. Da raste in zivi.
Za kar smo dali svojo srčno kri.
1941-1945

In memoria dei 174 combattenti caduti delle unità della IV zona operativa dell'Esercito di liberazione Nazionale e distaccamenti partigiani della Jugoslavia. [abbr. NOV in POJ: NOV è acronimo di Narodnoosobodilačka vojska, ossia guerra di liberazione nazionale, mentre POJ è acronimo di Partizanski odredi Jugoslavije, i distaccamenti partigiani della Jugoslavia n.d.a.]

² Arhiv Republike Slovenije: AS1238 (Glavni odbor Zveze borcev NOV), šk. 493.

stiamo morendo / giaciamo qui nella tomba / ma continuiamo a vegliare sulla tua libertà / perché lo vogliamo / per crescere e vivere / per questo abbiamo dato il sangue del nostro cuore. 1941-1945. (t.d.a.)

La scelta – frequente nei memoriali di Ravnikar – di rivolgersi direttamente al visitatore dandogli del “tu” con dei versi poetici, concorre a coinvolgere intimamente l’individuo nell’interazione con l’opera. Proprio quando si leggono queste parole, si scorge la scala che invita a salire sopra il podio: dalla posizione sopraelevata si apre la vista su Vransko, il paese ai piedi della collina sulla cui libertà vegliano partigiani uccisi. La scala è realizzata con pietre squadrate; il primo gradino è più profondo di tutti gli altri, ed è evidente che questo elemento svolge la funzione simbolica di ingresso nel luogo sacro. Anche i due alberi esterni al podio, a ben vedere indicano una soglia, perché dietro di essi si disvela il luogo della memoria, in accordo con il principio, insegnato da Plečnik, secondo il quale un piano visivo è animato da un continuo nascondersi dietro figure evidenti di figure seconde, vero oggetto della scoperta. Una volta sul podio, si percepisce solo la faccia piana del prisma triangolare, che diventa a tutti gli effetti una stele funeraria; inoltre, da questa posizione sopraelevata, si comprende come il paesaggio sia parte integrante dell’opera. I quattro abeti piantumati sopra il tamburo e ora cresciuti, incorniciano le viste e il manto erboso che riveste il podio appare in continuità con il prato: si scorge appena l’arco di circonferenza disegnato dalle pietre del muro, a ricordare la costante tensione dialettica tra la geometria del luogo sacro e la natura.

3. Cimitero dei combattenti a Gornji Ig, 1957

La seconda opera è il cimitero dei combattenti di Gornji Ig, realizzato nel 1957 e dedicato a 130 caduti ignoti delle XIV e XVIII divisioni d’assalto della guerra di liberazione nazionale. Si trova ai piedi del piccolo borgo, al lato della strada che da Ig conduce a Ratkina attraverso il complesso montuoso del monte Krim. In questi luoghi l’offensiva italo tedesca fu tra le peggiori dell’intera regione di Lubiana, e l’intero paese fu bombardato e dato alle fiamme.

Il cimitero si presenta mostrando il profilo allungato di un muro di altezza variabile, in massi grezzi, dal quale emergono due colonne bianche. Dalla parte opposta della strada, in posizione sopraelevata, si scorge la chiesa di San Leonardo. L’edificio religioso, risalente in origine alla fine del XV secolo, fu parzialmente abbattuto da granate incendiarie italiane nel 1942 e, dopo quasi un decennio di abbandono, negli anni ’50 le pietre dei muri in rovina vennero riutilizzate nel perimetro del cimitero dei combattenti. Non si impiegò tutto il materiale e venne mantenuta intatta una porzione del vecchio muro: con questa operazione, simbolica e – ancora una volta – contestuale, la stessa materia consente la creazione di due monumenti, uno di fronte all’altro. Da un lato della strada, sopra il declivio, il muro antico viene trattato come una rovina archeologica e non a caso la nuova chiesa, ricostruita identica alla precedente solo nel 1998, si discosta dalla preesistenza per evidenziarne il valore; dall’altro lato invece le macerie lasciate dalla guerra trovano vita in una nuova architettura. Solamente avvicinandosi lungo la strada si può vedere l’ingresso del cimitero, segnato da un innalzamento sinuoso del muro che evoca la linea delle pendici del monte Krim, visibile sullo sfondo.

Qui è incastonato il vecchio portale della chiesa distrutta, come un antico reperto. L’apertura è alta solo 175 cm, anticipata da un’ampia pietra di soglia e due gradini che riducono ulteriormente lo spazio verticale, alzando l’ingresso dal livello della strada: questa dimensione evoca la ritualità giapponese³ e conduce inconsciamente il visitatore, indipendentemente dalla condizione sociale,

³ Vedi: Aljoša Kotnjek, Sledi kultur kamna in rože v Ravnikarjevem oblikovanju: študija pietetnega prostora arhitekta Edvarda Ravnikarja skozi primerjalno dialektiko prostorskih konceptov tradicij Zahoda in Daljnega vzhoda na primerih NOB obeležij. Università di Ljubljana, facoltà di architettura. Tesi di Laurea magistrale, 2017, relatore: prof. Rok Žnidaršič.



4: Il cimitero dei combattenti di Gornji Ig, vista dell'ingresso con il monte Krim sullo sfondo. Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957. © Autore, 2021.

ad entrare nel luogo sacro con un inchino, «inteso a inculcare l'umiltà» [Okakura 1906, 43]. Varcata la soglia, si entra nello spazio di forma allungata e irregolare, ove sono collocate due colonne e un'urna. Gli elementi sono gli stessi che si possono incontrare nel vestibolo del memoriale di Kampor a Rab [Bricolo 2006], così come è analoga la loro relazionalità spaziale capace di «inventare una monumentalità moderna, senza eccesso di retorica» [Curtis 2010, 35]. Il muro perimetrale, grezzo e materico, perde il suo carattere protettivo presentato all'ingresso e si abbassa progressivamente, fino a raggiungere sul fondo un'altezza di soli 50 cm: non separa il dentro dal fuori, ma integra l'esterno con lo spazio sacro, proiettando le figure costruite nella natura circostante. La riduzione dell'altezza crea un orizzonte variabile che accompagna il campo visivo, fino a raggiungere, proprio come avviene a Rab, uno sfondamento verso il paesaggio.

La disposizione spaziale delle figure, nel suo insieme, è guidata da principi ottico-percettivi controllati matematicamente: le due colonne a base quadrata, che distano tra loro circa 8,7 m, appaiono identiche se viste prospetticamente dall'ingresso ma, nella realtà, la prima è più bassa ed esile. L'immagine piana che si presenta al visitatore entrando è quindi costituita da due elementi di uguale dimensione, che inquadrano un blocco di pietra più basso; dietro, sull'asse dell'orizzonte, compaiono il monte Krim e la vicina collina. La verticalità della composizione è equilibrata sul lato destro dalla presenza di un cipresso e dal muro perimetrale, alto circa un metro, che chiude l'immagine. Si comprende ora che la forma irregolare del perimetro del cimitero assume una geometria strombata appositamente per accompagnare lo spazio, accelerandolo prospetticamente ove necessario. Solamente avvicinandosi, lungo il

SUSANNA CAMPEOTTO



5: A sinistra: Ingresso del cimitero dei combattenti di Gornji Ig. Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957. A destra: Ingresso della chiesa di S. Leonardo a Gornji Ig. © Autore, 2021.

percorso segnato da massi ormai perduti nel terreno, si percepisce la differenza tra le figure⁴ e a ben vedere, anche l'urna, apparentemente quadrata, è in realtà leggermente allungata in ragione della correzione ottica definita dall'ingresso.

La colonna sullo sfondo è collocata a quasi 5 m dalla conclusione del muro ed è composta da blocchi di diverse altezze, in pietra di Monrupino. I singoli blocchi hanno le superfici leggermente bocciate, e i giunti sono evidenziati da una levigatura.

L'iscrizione occupa tutta la larghezza, quasi senza lasciare margini laterali e invitando il visitatore a muoversi intorno ad essa, come se le parole dovessero proseguire anche sulle altre facce. Questo non accade, ma da questa ultima posizione, è chiaro il significato del testo inciso sulla pietra: vam plameni / ta ogenj bo ostal / naš kažipot / in bo sijal / za vsak bodoči rod vse kar po naši / zemlji zdaj veselo / za srečo in prostost / ljudi gori / se je ob ognju vaših / src razvenelo / ki še iz groba dna tu je pokopanih 130 / neznanih borcev XIV / in XVIII udarne divizije / nov slovenije / padlih so v letih 1943 / do 1945 / slava junakom ki so / dali življenje za našo / svobodo. Traduzione italiana (trad d.a.): sei in fiamme / questo fuoco rimarrà / il nostro segnale / e brillerà / per ogni futura generazione // ogni cosa a modo / suo gioisce sulla nostra terra / per la felicità e la libertà / delle persone sopravvissute / è dal tuo fuoco / che il cuore ha palpitato ancora / dal fondo della tomba // sono sepolti qui 130 / combattenti sconosciuti della XIV / e XVIII divisioni d'urto / del fronte di liberazione nazionale sloveno / caduti dal 1943 / al 1945 /

⁴ La prima colonna, più vicina all'ingresso, presenta le seguenti dimensioni: base 28x28 cm, h 285 cm. La seconda colonna misura invece 60x60 cm di base, ed ha un'altezza di 435 cm. L'urna misura 120x130 cm, con un'altezza di 50 cm.



6: Schizzo del cimitero dei combattenti di Gornji Ig (autore Janja Lap). Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957. © MAO⁵.

gloria agli eroi / che hanno dato la loro vita per la nostra / libertà.

Si apre infatti la vista in controcampo, e il retro della colonna, con i suoi giunti, è somigliante al campanile della chiesa di San Leonardo. Oggi l'edificio è ricostruito e l'analogia è evidente anche per un visitatore che non conosce il luogo e la sua storia; tuttavia, se si immagina il rudere, l'evocazione della memoria e la relazione tra questi due personaggi assume un significato più intimo e profondo per la comunità locale.

Conclusioni

Le due opere descritte sono solo un frammento della più ampia produzione architettonica di Edvard Ravnikar realizzata insieme ai suoi stretti collaboratori, e un tassello specifico del vasto sistema memorialistico Jugoslavo di quegli anni. Raccontano di un territorio martoriato dalla guerra transcendendo ogni rigida posizione ideologica, attraverso figure capaci di generare una costante tensione dialettica tra astrazione e contestualità. La posizione isolata delle opere comporta spesso che esse siano poco mantenute e parzialmente invase dalla vegetazione spontanea; nonostante ciò, non appaiono mai come elementi estranei. La natura topologica

⁵ Collocazione: 534:LJU;0039515.

dell'architettura fa sì che appartengano al luogo, e la particolare attenzione rivolta alla composizione spaziale degli elementi, resi unici e irripetibili nella loro dimensione materica, crea una relazionalità misurata con il paesaggio.

Questi memoriali costituiscono una vera e propria costellazione di interventi *site specific*, nati con il preciso scopo di invitare alla commemorazione degli eventi tragici del passato, non solo con atteggiamento contemplativo, bensì grazie alla percezione dello spazio nel tempo, utilizzando la visione dinamica e il movimento del corpo. La specifica modalità di fruizione, unita ad un linguaggio evocativo e simbolico, proiettano di fatto questi patrimoni in una dimensione universale e atemporale. Già nel 1964 Edvard Ravnikar riconosceva in queste caratteristiche la condizione necessaria per una «sintesi delle arti» [Ravnikar 1964], ma tali opere possono definirsi pionieristiche in relazione alle più recenti ricerche sulla fenomenologia dell'architettura e dello spazio progettato attraverso il concetto di esperienza, secondo cui «l'architettura è l'arte della riconciliazione tra noi stessi e il mondo, e questa mediazione avviene attraverso i sensi» [Pallasmaa 1996].

Bibliografia

- BOGDANOVIĆ, B. (1953). "Arhitekt" -ova anketa o spomenikih NOB, in «Arhitekt», n. 9, pp. 29-31.
- BRICOLO, F. (2006). *Edvard Ravnikar, il memoriale di Kampor. La grammatica della memoria*. In *Memoria, Ascesi, Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*. a cura di L. Semerani, Venezia, Marsilio, pp. 98-167.
- CURTIS, W.J.R. (2010). *Preface. Overlapping territories: on situating Edvard Ravnikar*. In *Edvard Ravnikar, Architect and Teacher*, a cura di A. Vodopivec, R. Žnidaršič, Vienna, Springer, pp. 7-10.
- CURTIS, W.J.R. (2010). *Abstraction and representation. The memorial complex at Kampor, on the island of Rab (1952-1953) by Edvard Ravnikar*. In *Edvard Ravnikar, Architect and Teacher*, a cura di A. Vodopivec, R. Žnidaršič, Vienna, Springer, pp. 33-51.
- GABRIJAN, D. (1951). *Dediščina narodov federative ljudske republike jugoslavije v arhitekturi*, in «Likovni Svet 1951» pp. 60-86.
- GARZANITI, M. (2013). *Gli Slavi*, Roma, Carrocci.
- HORVATINČIĆ, S. (2018). *The story of Yugoslavia is used as a lesson on the acceptable version of socialism without its 'negative sides'* in *Memory landscapes in (post)Yugoslavia*, a cura di M. Popović, Sciences Po CERI, University of Ljubljana, N. Majsova, University of Ljubljana and Catholic University of Louvain.
- KRIN, G. (2019). *Partisan Ruptures. Self-Management, Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*, Londra, Pluto Press.
- OKAKURA, K. (1906), *The book of tea*. (trad.it 2017, Milano, Luni editrice).
- PALLASMAA, J. (1996), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, London, Academy Editions. (trad it. 2007, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Milano, Jaca Book).
- RAVNIKAR, E. (1951). *Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas*, in «Likovni Svet 1951», pp. 42-47.
- RAVNIKAR, E. (1964). *Arhitektura, plastika in slikarstvo (Architecture, plastics and painting)*, in «Sinteza», n. 01, pp. 2-15.
- SEMERANI, L. (2007). *L'esperienza del simbolo: lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Napoli, CLEAN.
- SKANSI, L. (2021). *Monumento III*. In *Teorie dell'Architettura. Affresco italiano*, a cura di S. Marini, Macerata, Quodlibet, pp. 210-215.
- SKANSI, L. (2022). *Mythologems. Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione*. In «Vesper», n. 6, pp. 144-157.

Fonti archivistiche

- Lubiana. Archivio di Stato. Fondo ZZB NOV. SI AS 1238.
- Lubiana. Archivio MAO. Fondo Ravnikar.

Sitografia

http://zupnija-ig.rkc.si/cerkev-svetega-lenarta-na-gornjem-igu?fbclid=IwAR27Nx5pTmEGa8ppSKf5pdgyw8oAqEspO2V0ceAR_ra5d_jXiupo8yztlpo#Propadanje%20svetišča (gennaio 2023)

An architectural understanding of The Memorial of Suffering

OANA DIACONESCU

Ion Mincu University of Bucharest

Abstract

The Second World War was over for the entire Europe, but not for the Romanian people. A mountain of painful moments would open the pages of The Memorial of Suffering. This Latin society became the target of the Security division and mass massacres, as a consequence of the Ribbentrop-Molotov Pact. The paper illustrates, starting from the example of Sighet penitentiary, the biunivocal and indissoluble relationship between architecture and politics and the course of the The Memorial of Suffering, one of the most important studies related to communist atrocities. The traumas of that place cannot be erased, but they can highlight testimonies with a deep meaning of sacrifice.

Keywords

Dictatorship, memory, oppression.

Introduction

The two world wars were certainly a major turning point for all exponents of the political society of the time. During the same period, intellectuals and students waged a strong anti-communist campaign, which would lead to the transformation of the Romanian penitentiary between 1945 and 1962 through a fluctuation of oppression and ideological repression. Hundreds of students first, then politicians who dared to transform the destinies of the country fought in a silent war followed by the communist dictatorship established for 45 years. Today we find ourselves compelled to survey sites of physical destruction, mutilation, and horror not to highlight human suffering, nor to discover antagonistic political ideologies, but to understand our identity.

Like Foucault's criteria, prison becomes an instrument of 'domestication' or annihilation of one's convictions. The architectural space itself is subject to control through the organisation of common areas and cells. As Cicerone Ionitiu argued: "The communist government in Romania was a branch of Moscow" [Ionitiu 2004, 1]. The Soviet model was to be imposed by suppressing liberal ideology and all Western openness during the monarchy. The communist political manifestations aimed at sentences of treason towards all those who might have had contacts with Western Europe or the United States, such as ministers, Catholic priests, major heads of state, foreign consuls [Ionitiu 2004, 5]. The less declarative continuation of the dictatorship of the last decades has not favoured the immediate publication of micro-histories of these spaces, through which all the ways of ideological manipulation could be known. The generic name of the condemnation was 'enemy of the people', in reality enemy of the regime.

1. Regime of terror

The Sighetul Marmăției prison was considered the place of extermination of elderly people, former ministers or political dignitaries. Compared to other prisons of terror in Romania, it is located in the center of the town, following the Austrian model of this program for common law prisoners and considered one of the safest and most modern such facilities for the late 19th century. Architecturally, the three pavilions were of a 'T' typology, with a guardhouse in the

middle. The orientation of the main volume was east-west. On the three levels there were over 100 cells, some shared, some individual, which housed the 200 inmates. Although it was not a very large prison, it remained in the collective memory for the atrocities committed and the personalities who crossed its threshold.

In the heart of the prison there was a cell called 'black', with no windows and an impressively small size, with an unbearable temperature regardless of the season, where there was a rapid deterioration of the health condition of the prisoner. The presence of the cursive denotes poverty, a sign of a later division of the buildings, caused by too many prisoners. Visual contact with the outside world was blocked. Prison architecture, cells, inscriptions on walls or floors remain living proof of the need for historical recognition, in a past that considered any form of expression to be silenced. Who broke the silence and brought to the surface the truth of the past, taking into account the fact that Sighet remains in a muteness characteristic of pain, but also of Soviet oppression: not the historians or researchers, but the torturers of the penitentiary, who could no longer bear to hide the reality. With them, the story of the penitentiary took shape, becoming an architecture of memory and remembrance.

The aim was not the instant death of the prisoner, but the slow degradation through starvation, physical aggression and permanent denigration/dehumanization of the individual. Political scientist Vladimir Tismăneanu describes in a 2006 report of the Presidential Commission for the Analysis of the Communist Dictatorship in Romania the situation of the prisoners and the methods of extermination at Sighet based on the testimonies of survivors and guards [Muraru 2008, 459-460]. Why hate? Why do these faceless shadows await their destiny with such carelessness, why do they hope for the day when Alyosha's words in *The Brothers Karamazov* become the form of total torture and harmony (about the moment of final reconciliation between executioner and victim, "when the heavens open"), and forgiveness dominates every conflicting human feeling? [Dostoevsky 1982].

A place shaped by its own rules, where silence contemplates space in an overflow of sadness that breaks the individual from his personality. The prison gates still remind us today of the corpses thrown out of the window at night, of the crowds lying hungry in the gangs, of the cars that regularly brought in the clothes of those already exterminated. The ghettos have always been crowded and poor neighborhoods. In *The Stereotypical Jew*, Viorica Constantinescu recalls the traumas suffered by Poles and Jews during the Holocaust, fearing the relativization of the human tragedy of the Second World War [Constantinescu 1996, 204]. Of the 200 inmates, more than 50 have died in the few years the prison has been in operation. They were moved by wagon during the night to the poor man's cemetery near the complex.

With the gradual disappearance of most of the representatives of the interwar political field, the prison became common law starting in 1977. It was later abandoned, and after the 1989 Revolution and the fall of the regime, it was transformed into the Memorial of the Victims of Communism.

History ends with decades of fear, poverty, political instability, which deeply mark contemporary Romania. Between the two diametrically opposed powers: the Monarchy and the Soviet Union, the opinion of some liberal or socialist parties was juxtaposed with Constantin Brătianu and Iuliu Maniu (through the National Peasant Party), as their representatives. We are witnessing the transformation of a people that has become devoid of ideals or values. From 1946, the falsification of history begins, through a laudatory form addressed to Russian propaganda and the extermination of all the partisans of the previous regimes, called 'fascists and reactionaries', 'traitors of the country' and 'agents of imperialism'. All these witnesses of terror are sentenced to life imprisonment. This is how

Sighet was born, transformed from a penitentiary with strict rules of the Austro-Hungarian Empire, into one of genocide against the Romanian cultural and intellectual elite. After 1955, 200 ministers, governors of the National Bank, historians, Greek-Catholic bishops stamp the prison cells. The goal of the communist dictatorship becomes that of erasing the memory of some personalities and more to denigrate their image through physical mutilation. Although always a penitentiary, Sighet turned the whole city into a hallucinatory ending form, even outside its perimeter, the streets being marked by the traces of aggression. Atrocities, starvation, lack of medical care, psychological torture, but above all isolation, these were the ways in which the prisoners were induced that there was no escape.

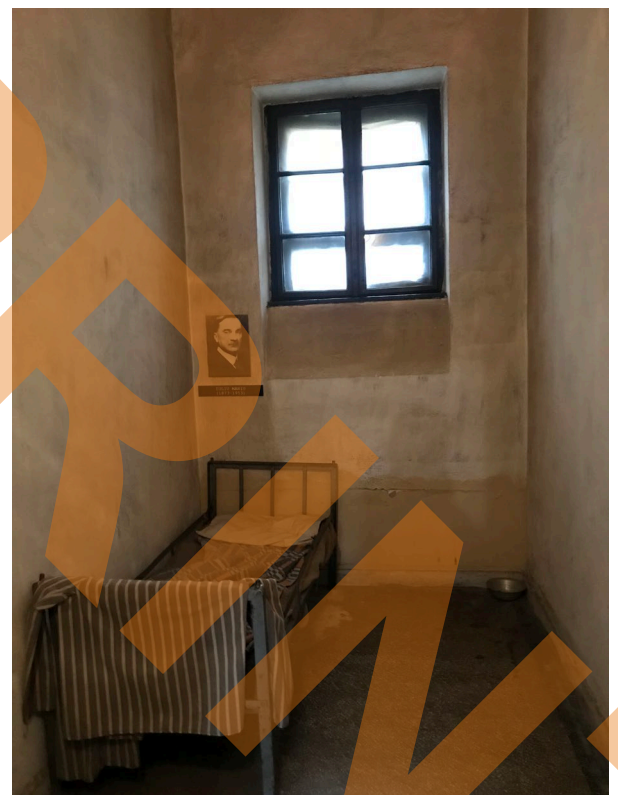
All the corpses were thrown into a mass grave in the vicinity of the Sighet prison or the Cemetery of the Poor.

1. From the image of the scribbled cell walls to the semiotics of space

The link between the image and the architecture of terror is a spiritual justification for the relativization of violence against the intellectuals in the post-war period. The historical image – the inscribed wall of the cell – refers to the past, to an event that took place long before it was observed and reproduced, like the notion of knowledge: *l'arché*. The work seeks a methodology for analyzing all the parameters that make up the framework and time of representation, through semiotic research based on the concept of archaeology, found in the theoretical works of Barthes, Foucault, Schaeffer and in the practice of Mortimer Wheeler. This science is one of the tools for decoding a real event, generated by the imprint of physical time and the modification of the present context. The theme is profiled on the fragmentary, decadent image of the psychological convulsions due to living in prison. Archaeology is a discipline based on the passage between the spatial and temporal dimensions, whose limit becomes its own knowledge. Sir Mortimer Wheeler is one of the archaeologists who revolutionized 20th century science, with a method still used throughout the world, which involves carrying out a core sample within which analysis is undertaken, revealing all the overlapping layers, with the final aim of bringing together the conclusions in documentary material. It considers stratigraphy as the main method of investigation through which the temporality of disparate fragments is rendered. Visual representations have always tried to evade these determinations through an articulated discourse, producing a series of diagrams that explain the past through their nature, area and chronology. Wheeler achieves through appropriation, using his stratigraphically based method, an empirical result that allows "excavated nature to speak for itself" [Daston & Gallison 1992, 81]. The system, which originated in the antiquarian period, soon after its development became one of the parameters of objective knowledge of the temporal dimension, applied to any decoding process, of the 20th century. The distribution and taxonomy of spatial units, in a given past, such as: place, artifact, nature and historical matter construct the diagrammatic visual representation, in the form of a cartography [Chadha 1992, 1]. The reading of each subdivision reveals a series of characteristics, indexes, on the basis of which a temporal relationship is elaborated between elements of the system that have disappeared from the visual frame, but whose action classifies the representation. This technique can be associated with the historical document, because, like semiotic discourse, it is possible to obtain a real picture of the whole field of representation concerned.

By analogy with photography, the icon is described as "*la retention visuelle d'un instant spatio-temporel reel*" (the visual retention of a real spatio-temporal sequence) [Schaeffer 1994, 65], along which the imprint of the image is produced, generating the trace. Like

Roland Barthes [Barthes 1982, 96], who considers photography a representation of superimposed, layered planes, finding two types of messages, connotative and denotative, Wheeler proposes a methodology of study based on the decomposition of the analyzed area into fields. In the same sense, Schaeffer recognizes the semiotic structure of the image [Schaeffer 1994, 68], thanks to an articulation proper to the author and through a syncretic understanding of a context, by the receiver, to be identified and decoded, throughout the whole visual act. The moment in which the cell wall is imprinted constitutes the association of an index, an icon. It is possible in some cases for the icon to become itself an index [Foucault 1994, 71-81]. The break that is created between the moment of the instant and that of its visualization is identified by the representation-interpretation-object relation. Thus, the French writer identifies three levels of analysis of the image, having as narrative basis temporal-spaced identities and actions, reactions. Trace is a form of representation narratively supported by memory or testimony and opposed to demonstration. Michel Foucault notes the sequencing and layering of artistic representations, attempting to determine, through the use of text, the ways of isolating levels and the transition between them [Foucault 1994, 81].



1: The symbol of Romanian intellectuality. Walls with memories. Photo credit: Daniel Nicolae Armenciu.

2: Picture of a cell in Sighet penitentiary. Walls with memories. Photo credit: Oana Diaconescu

G. Canguilhem analyzed mutations, displacements, transformations, traces, hatred of the community, poverty, torture, silence – the sign of controlled societies, the limit. The sign, in the case of architecture, refers to the evocation of the past, reconstructing events through narrative [Wahlberg 2008, 54]. Bazin describes how a lost or unencoded sign can be associated with Proustian and archival lived memory.

The image of the prison becomes an archive of memory. By deciphering the trace Schaeffer defines its relationship to interpretation. Plato opposes this comment to forgetting, which we can easily associate with the negation of historical space defined by trauma. As presented above, the extermination syndrome, the fear of the end, is a social and narrative experience, observable in the individual of the present moment. Ricoeur remarks the technique by which separates what has been erased from what is preserved in order to recreate the identity of that place. Such a representation is based on witnesses or the process of the passage of time. Places of memory, prisons draw attention to themselves as historical objects. One of the most discussed themes of documentary projects is the relationship between image and historical trauma. In 2001 a controversial exhibition in Paris on the Holocaust, *Mémoires des camps* by Georges Didi-Huberman, presents evidence of the unspeakable behavior of the *Sonderkommando*. It depicts a group of camp prisoners who took their fellow prisoners to the gas chambers and then cremated their corpses. A cycle was created in which each member of the group ended up as a victim [Lica - Masala 2002, 43]. The author minimizes the role of 'archival' images in the concrete account of life in ghettos, prisons and concentration camps, because of the inability to link the event to the past, considering them only as having historical value, as a support of memory.

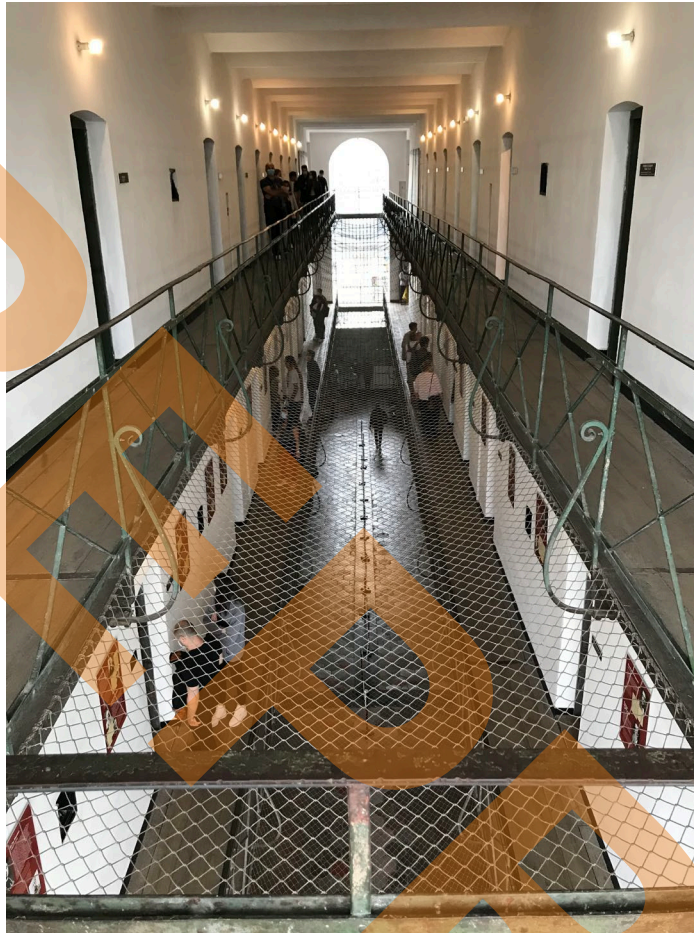
Although the architecture belies the drama of the place, the Auschwitz-Birkenau Museum houses a collection of just four images, taken by prisoners, with a hidden camera showing the bodies of women brought from the gas chamber and the cremation sites. Primo Levi is one of the prisoners who, rescued from the camp, decided to show the world the tragedy they suffered. Through four images they succeed in demonstrating the truth of the atrocities at Auschwitz-Birkenau. Georges Didi-Huberman analyses in his book *Images malgré tout* a series of information generated by the context of the making of the images and clues about the measures of the genocide. To offer a testimony at the risk of losing one's freedom is one of the factors that transforms the prison into a manifesto against all the conditions that obviously led to human degradation during the war. The traces become present, they cannot be read in relation to the past, but through a pre-knowledge of the message.

2. International Center for Studies into Communism

In 1997, through the care of men of letters, such as the poet Ana Blandiana, the first conversion project dedicated to the extermination of culture and intellectuals in Romania was carried out. This place is transformed into a space of knowledge, understanding and narration. Architecture is the only one that, until the first openings to Western Europe in 2007, years for the change of the Soviet paradigm. The 45 years have left deep scars on a morally deformed society. Living in blocks, hundreds of kilometers of reinforced concrete blocks, hunger circuses, where not the oppressed but all representatives of civil society received their weekly food ration, endless queues, where a family spent a minimum of 6 hours to purchase each product, but above all the fear of expressing oneself outside the confines of one's home, knowing that arrest was to follow, had eroded everything essential to the collective memory. The only form of critical discourse Romanians had access to was the independent radio station Free Europe [Rușan 2002].

These realities are narrated in the Sighet Memorial, not only to bear witness to the oppression of the communist prison, but as an observer to a period of continuous propaganda. [Giurescu 1994, 29]. Each cell is highlighted not only through classical museographic procedures, but through the architecture. The scribbled walls, the finishes destroyed by the extreme weather conditions, the modest furniture, tell, without words, the

effects of communist torture. For this reason, The Council of Europe opens in Sighet the first International Centre for the Study of Communism in Eastern Europe.



3: *The central space of Sighet penitentiary. Photo credit: Oana Diaconescu.*

In contemporary culture, archival and media memory overlap, determined by today's surveillance systems, the Panopticon, revealed by Foucault in Jeremy Bentham's Prison. Thus, a new type of truth and objectivity is declared, with a structure identical to that of the ghettos. From 1905, when the Protocols came before Tsar Nicholas II, the 'international crusades' began against the backdrop of the revolution, in the form of pogroms, expulsions, the burning of cultural buildings and the banning of culture and the press. Hitler and the National Socialists use the text without examining its veracity. Newspapers such as *The Times*, *Auf Vorposten* and *The Deaborn Independent* publish more than 30 editions by 1933, preparing for the big blow against the Elders of Zion in the following years. Schobel, a Jewish survivor of Nazi imprisonment, describes the methods of police control applied to the community, in the manifestation of which the principles of the Panopticon are to be found. No one was allowed to listen to foreign radio stations (Radio Free Europe, in particular), or else the authorities would make house arrests or intern them, preceded by confiscation of their equipment. The civilian population watched them closely, denigrating their image and counting anti-Soviet laws and their exclusion from society as beneficial. Similar to the Sonderkommando, people in prison lived in the constant fear of surveillance, knowing that they could become victims of the regime at any moment.

One form of control was the nationalization of all property in less than a few months, along with a ban on political life, against a backdrop of a long series of arrests, deportations and liquidations. The writer Aleksander Watt recalls the joy of some of the Jews under the new communist force, finding in the Red troops an escape from death and liberation from social, professional and ethnic segregation. Unfortunately, this joy turned out to be an illusion for the Romanian intellectuals of the last century.

2. "Space of recollection and prayer"

In the inner courtyard of the penitentiary there is a memorial to the victims of communism in Romania. The project was proposed by architect Radu Mihăilescu, based on the image of the Christian catacomb. The more than 8000 names of the victims printed on the underground walls of the dark andesite tholos, imagined by the designer, were gathered in more than 10 years of research of all the documentary sources found in prisons and camps. The project treats the site in a contemporary manner, inserting a free-standing object that relates to the exterior of the courtyard rather than to the historic building. The new underground room, flanked by ramps, houses a series of period artefacts: photographs, objects and manuscripts. Also in the inner courtyards, the narrative continues with the sculptural works of various plastic artists: the statue *Black Sea* by Ovidiu Maitec, the group *Homage to the political prisoner* belonging to Camilian Demetrescu, as well as the statuary group *The Sacrificial Cortegium*. The latter group was originally made of wood and later cast in bronze, becoming one of the images of the memorial-museum.

As part of the same project, the Cemetery of the Poor also underwent landscape transformations. Since the general shape of the mass grave was not known, a clearing was created over the existing graves in the town prior to 1945, in the shape of a tidal pool surrounded by tall trees. This demarcation only serves to highlight the importance of a historical belonging, of regaining an identity, despite all efforts to densify Soviet ideology.

Conclusions

With the end of the 19th century, hatred is no longer personal, but collective, organised according to Marx's theories and conforming to aspects of the new society, built on class struggle. Julien Benda, in a 1928 speech, associates hatred with political craving, supported by "a network of doctrines" [Liiceanu 2007, 56]. Regardless of the personal impact, the man becomes hated by society after the 1900s because he is bourgeois, Jewish or intellectual. One of the principles of an ideology based on contempt for class or race is that truth is created by collective investigation or inquiry, not by the chronology of events, and that the people must confine themselves to knowing it, any attempt at liberation bringing with it the appellation of enemy of the regime. Falsehoods and lies brutally segregate society, leading to murder, ghettos and holocausts. Thus, in the XX century appeared in Romania the world's first Memorial to the victims of communism.

It is the buildings that introduce a trace, through a temporal-space reading. The closed doors, the introversion towards an inner courtyard, bounded by buildings, all restrict the perspective to a vanishing point, towards the gate. This neuralgic place, which in just a few years will be the drama of more than 200 people, appears as the only relationship with the outside, the only opening to a calm existence. In *I was at Auschwitz prisoner number A13221*, Schobel, one of the survivors of the ghetto, gives a harrowing account of the places where he was held in the form of an interview: "People were dying at a terrifying rate. Bodies were laid on top of each other, leaning against the walls of the stables. When the stench became unbearable,

huge pits were dug outside the hamlet. The corpses were thrown in heaps, sprinkled with lime and covered with earth" [Lica - Masala 2002, 45]. The locked doors seem to hide the deported people, in the courtyard fresh snow seeks to cover the mass graves, as in a cemetery, the gate, the only opening to the world, is prepared for isolation and permanent walling. The difference between the time of the image and the time of its understanding remains a conceptual exercise. The prisoner comes to hate the political environment, loses his identity in order to integrate into the new forms of coexistence and anarchically establishes the system based on liquidation. This contempt, institutionalized through history, transforms cities such as Warsaw, Krakow or Sighet from an intellectual paradise into one of the most dramatic places of human existence.

In this paradox of free life, where time marks the vague traces of the road to death, Vishniac's own drama continues to haunt the image today: "I was able to save my people, only their memory" [Vishniac 1997]. In the attempt to overcome history, the contractions and uncertainties of this world are felt.

Bibliography

- BARTHES, R. (1982). *The photographic message* in *A Barthes Reader*, Jonathan Cape, London, p. 96.
- CHADHA, A. (1992). *Asymmetrical Time: Stratigraphy in archaeological practice*, Stanford University, p.1.
- GIURESCU, C.C. (1994). *Cinci ani și două luni în penitenciarul de la Sighet*, Editura Fundației Culturale Române, București, p. 29.
- CONSTANTINESCU, V. (1996). *Evreul stereotip*, Editura Eminescu, București, p. 204.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Images malgré tout*, les Éditions de Minuit, Paris.
- DOSTOIEVSKI (1982). *Frații Karamazov*, Cap. Răzvrătirea, Edit. Biblioteca pentru toți, București, 1982
- FOUCAULT, M. (1994). *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, vol. IV, pp. 71-81.
- IONIȚIU, C. (2004). *Morminte fără cruce*, Editura Eminescu, București, pp.1-5.
- LICA – MASALA, M. (2004). *Am fost la Auschwitz prizonier cu numărul A13221*, Editura Lica, pp.43-45.
- LIICEANU, G. (2007). *Despre ură*, Edit. Humanitas, București, p. 56.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, p. 306.
- MURARU, A. (2008). *Dicționarul penitenciarelor din România comunistă (1945–1967)*, ed. Polirom, pp. 459-460.
- RUȘAN, R. (2002). *Mircea Carp de la Școala de Vară de la Sighet in Școala Memoriei*, Fundația Academia Civică.
- SCHAEFFER, J.M. (1994). *L'Image Precaire*, „Espace et temps photographiques“, Éditions du seuil, Paris, p. 65-68.
- VISHNIAC, R. (1997). *A Vanished World*, Noonday Press, New York.
- WAHLBERG, M. (2008). *Documentary Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 98.

Metabolizzare tracce e memorie. Reinterpretare il passato nella Leipzig che verrà: la post-perforated city

The metabolization of traces and memories. New interpretations of the past towards the Leipzig that has to come: the post-perforated city

GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO

Università di Napoli Federico II

Abstract

La metabolizzazione di tracce e memorie ereditate dalla guerra è indagata in riferimento a tre luoghi della città di Leipzig: il Völkerschlachtdenkmal, memoriale edificato in occasione del centenario della Battaglia delle Nazioni; il Friedenspark, parco pubblico sorto sui resti dello storico cimitero Neuer Johannisfriedhof; il Fockeberg, il rilievo artificiale più alto della città di Leipzig. Queste diverse forme di interpretazione del passato proiettano le memorie che rappresentano nella prefigurabile "post-perforated city".

The metabolization of traces and memories inherited from the war is investigated by referring to three sites in Leipzig: the Völkerschlachtdenkmal, a memorial built on the occasion of the centenary of the Battle of the Nations; the Friedenspark, a public park established on the remains of the Neuer Johannisfriedhof cemetery; and the Fockeberg, the highest man-made relief in the city of Leipzig. These representations of the past project such memories into the prefigurable post-perforated city.

Keywords

Cimitero, monumento, spazio pubblico.

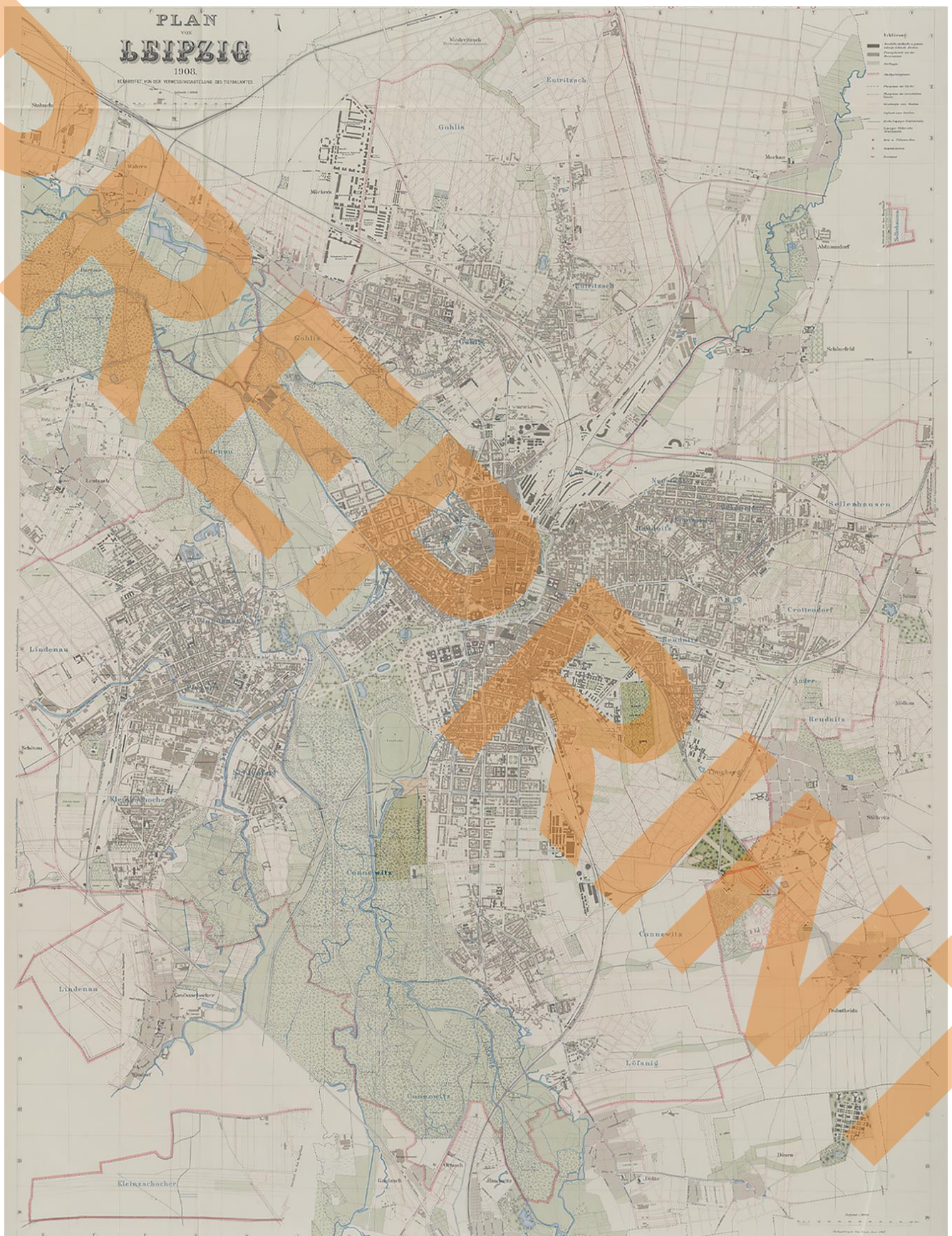
Cemetery, monument, public space.

Introduzione

Il contributo si iscrive nell'ambito della ricerca interdisciplinare "*Rethinking lastscapes Perspectives*" – condotta presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" – che mira ad individuare strategie progettuali, processuali e normative volte a ripensare il patrimonio cimiteriale alla luce delle dinamiche trasformative delle città e delle società contemporanee. Più specificamente, la metabolizzazione di tracce e memorie ereditate dalla guerra è qui indagata in riferimento al caso studio della città di Leipzig, caso peculiare in cui è possibile rilevare interessanti interconnessioni tra le storie politiche, socio-economiche e urbane.

L'evoluzione della città di Leipzig – crocevia importante e nodo strategico nella regione della Sassonia già nel XIX secolo – è stata a più riprese condizionata da eventi bellici. Tra i molteplici conflitti di cui Leipzig è stata testimone, è nota la disfatta napoleonica nella Battaglia delle Nazioni del 1813 svoltasi nei territori circostanti l'antico centro cittadino. Durante la rivoluzione industriale, un periodo economicamente fiorente vide Leipzig giocare il ruolo di città capofila nel processo di sviluppo industriale, fieristico e ferroviario. La crescita che interessò la città durante il cosiddetto *Gründerzeit* ne modificò il tessuto urbano e il paesaggio: il nucleo urbano superò il limite delle antiche mura difensive trasformando il territorio limitrofo perlopiù segnato da stabilimenti industriali e da miniere.

GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



1: Giesecke & Devrient, Stadtplan von Leipzig, 1:10000, Lithographie, 1908.

Dopo la Prima Guerra Mondiale, l'incremento demografico portò Leipzig ad essere una delle città più popolate della Germania unificata arrivando a contare 700.000 abitanti. A quel tempo, un sempre più diffuso ottimismo divenne premessa per continui e maggiori investimenti nel centro attrattivo della Sassonia. La realtà che si palesò con la Seconda Guerra Mondiale deluse però queste aspettative. Nonostante la distruzione del tessuto urbano determinata dalla guerra sia stata relativamente contenuta – circa il 25% del centro abitato – il reale motivo di interruzione dello sviluppo urbanistico fu l'annessione alla *Deutsche Demokratische Republik* (DDR).

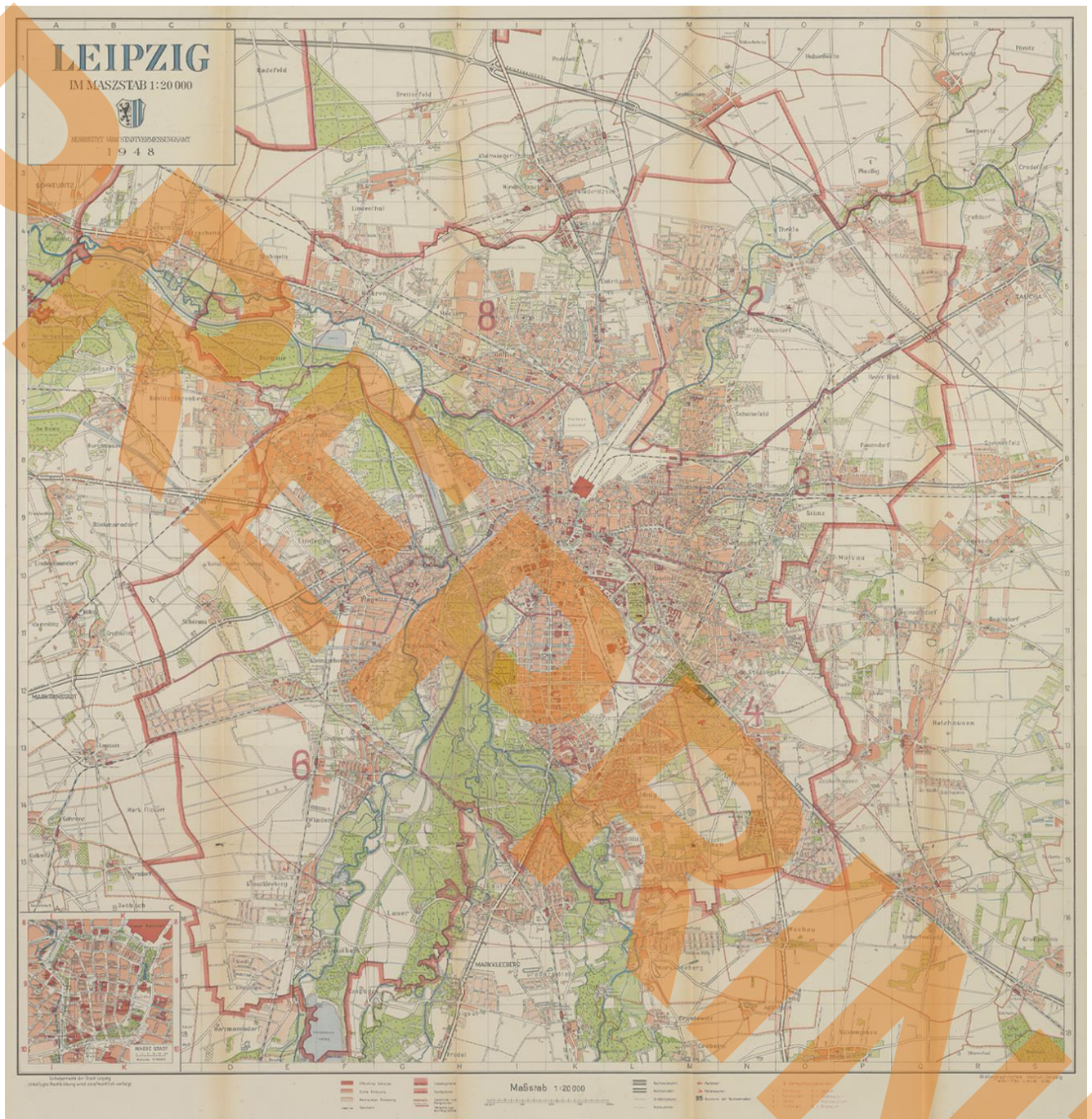
La riorganizzazione dell'apparato statale dovuta alle prime schermaglie della Guerra Fredda portò ad una minor rilevanza della città di Leipzig nell'ambito delle strategie economiche nazionali. Le grandi fiere, banche ed industrie furono dislocate favorendo dapprima una crescita a Berlino Est – capitale socialista e rappresentativa delle politiche di regime – e poi nel nord della DDR. In questo contesto, considerevoli investimenti furono stanziati al fine di contrastare il progressivo decremento demografico dovuto a fenomeni di emigrazione verso la più libera *Bundesrepublik Deutschland* (BRD). Tali azioni economiche, invece di innescare un processo di riqualificazione del patrimonio esistente, determinarono strategie di rinnovamento urbano che coincisero con la costruzione di nuovi quartieri operai connotati da un'edilizia residenziale di bassa qualità. Più in generale, le scarse o inesistenti politiche di sviluppo portarono ad un degrado diffuso e alla completa perdita dell'attrattiva di Leipzig, sia sul piano economico-produttivo sia su quello sociale.

Questa storia fatta di una graduale ascesa seguita da un repentino declino vide un'inversione di tendenza con l'avvicinarsi dell'autunno del 1989, tempo in cui iniziarono le prime pacifiche proteste di massa culminate nelle *Montagsdemonstrationen*. Con quest'evento Leipzig cominciò a riacquisire un ruolo significativo sul piano nazionale e internazionale in quanto fu una delle prime città a sfidare il regime democratico tedesco. Così, la fine del regime socialista e la riunificazione tedesca sembrarono determinare le premesse utili alla modernizzazione dell'industria della città, all'avvio di progetti di rigenerazione su larga scala del patrimonio edilizio degradato e, più in generale, al recupero della vecchia posizione di Leipzig nel contesto tedesco ed europeo.

1. Una perforated city: urban sprawl, urban shrinkage e gentrification

Le ricadute sulle dinamiche di trasformazione della città di una così articolata storia di guerre e distruzioni sono di assoluto interesse. Sin dalla fine del XIX secolo, l'urban sprawl è il fenomeno connotante lo sviluppo urbano della città di Leipzig. Una prima fase di trasformazione, detta *Kaiserreich*, seguì la rivoluzione industriale e fu connotata da un considerevole aumento demografico che comportò la realizzazione di quel cospicuo patrimonio residenziale che ancora informa la struttura urbana della città. Successivamente, un forte impulso demografico e la conseguente espansione urbana si sono verificati durante il periodo nazista laddove – nell'ambito di un accrescimento del fenomeno dell'urban sprawl – tra il 1915 e il 1945 si consolidò la struttura concentrica della città e furono realizzate quelle arterie infrastrutturali che tutt'oggi innervano il tessuto urbano.

Ulteriori ingenti trasformazioni all'assetto di Leipzig si possono ricondurre alla progressiva affermazione delle industrie minerarie che consumarono suolo in maniera dilagante, talvolta addirittura non curanti di più piccoli sistemi urbani preesistenti. Di conseguenza, nel 1980, le miniere a cielo aperto lambivano sia a nord che a sud i confini amministrativi della città limitandone fortemente le possibilità di sviluppo urbano. Ciò, dunque, condizionò notevolmente le dinamiche dell'incontrollata espansione urbana e determinò che la città si



2: Bibliographisches Institut, Plan von Leipzig, 1:20000, 1948.

estendesse prioritariamente lungo la direttrice est-ovest. Tuttavia, negli ultimi decenni del Novecento – tra il 1970 e il 1990 – le politiche di trasformazione del territorio di stampo socialista mirarono ad un’espansione della città verso le periferie anche a sud e a nord. Nonostante il crollo del muro di Berlino, i sussidi federali per i processi di suburbanizzazione e l’incertezza della proprietà degli edifici del centro storico portarono ad un’espansione della periferia. Mentre dal 1995 circa, con la contaminazione di politiche e culture – e dei relativi modelli urbani – dovuta alla riunificazione tedesca, si verificò un’inversione di tendenza che condusse ad una notevole diminuzione dei fenomeni di urban sprawl a vantaggio di un ritorno

nei centri urbani in corso di riqualificazione. Tale cambio di rotta innescò un sempre più diligente fenomeno di urban shrinkage.

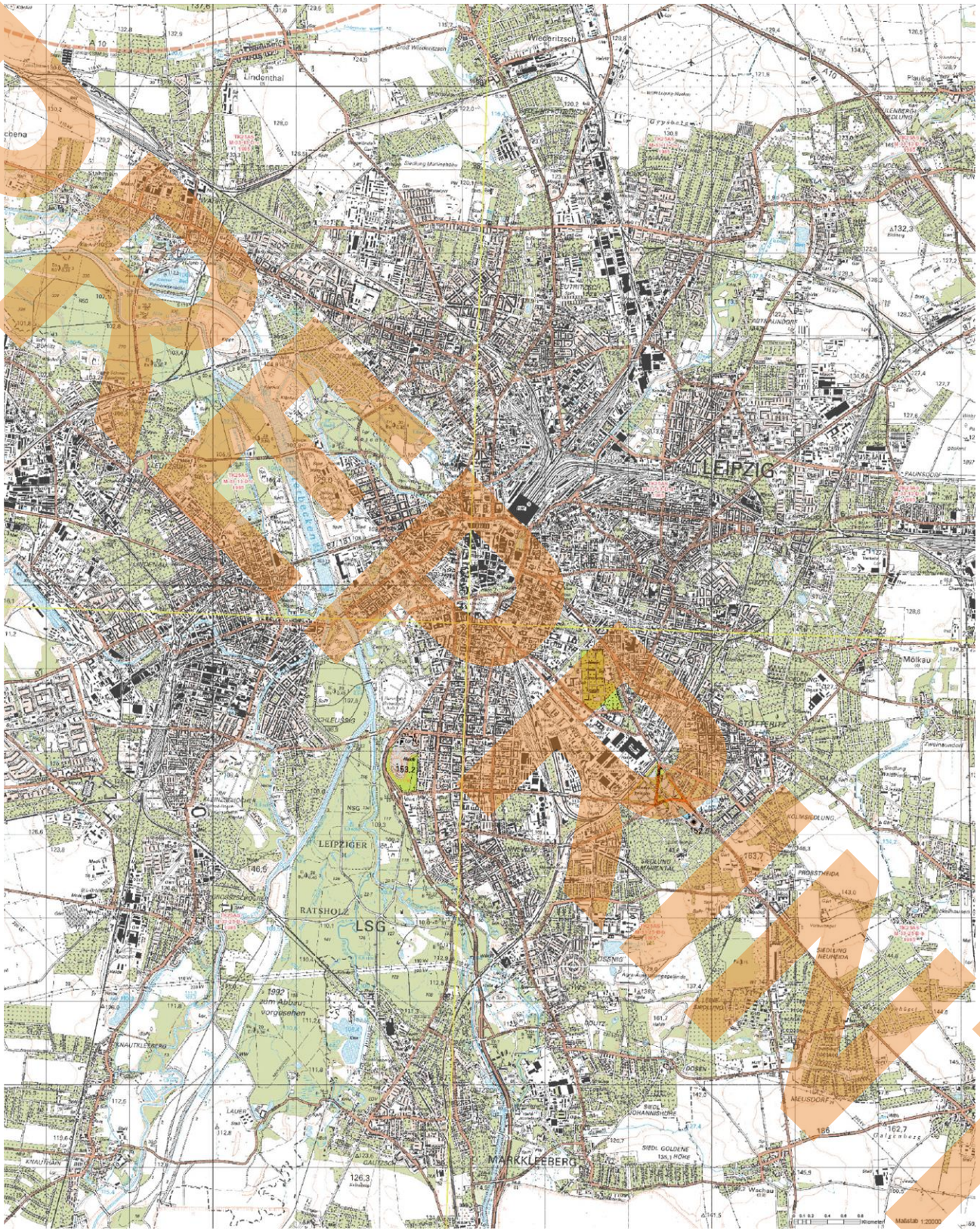
La condizione critica in cui versava a fine secolo la città di Leipzig fu ben sintetizzata da Engelbert Lütke Daldrup nel 2003 con l'evocativa definizione di *perforated city*: espressione coniata al fine di identificare una città caratterizzata da un pattern del tessuto urbano "perforato" da un cospicuo patrimonio immobiliare abbandonato e fatiscente e dalla ingente presenza di wastelands [Lütke Daldrup 2003]. Così, le ripercussioni delle guerre sull'urbano – e le loro conseguenze socio-economiche – hanno reso necessaria una risposta da parte dell'amministrazione che ha avanzato una nuova strategia di sviluppo urbanistico basata su tre capisaldi: riqualificazione del patrimonio del centro storico, miglioramento delle infrastrutture, incremento degli spazi vegetali e sviluppo delle aree lungo i canali. L'approccio perseguito – riassumibile con il motto "*Mehr Grün, Weniger Dichte*" (più spazi verdi, meno densità) – mirava ad agire sulle infrastrutture favorendo una migliore qualità di vita: in questo senso, di particolare interesse sono stati quegli spazi aperti e vegetali resi disponibili per progetti di riappropriazione temporanea. Tale strategia urbana ha comportato effetti molteplici: se da un lato Leipzig ha attirato nuovamente grandi investitori nei settori secondario e terziario determinando un ritorno della popolazione nei quartieri riqualificati, dall'altro l'aumento della qualità della vita e una conseguente maggiore valutazione del mercato immobiliare hanno innescato processi di gentrification non del tutto controllati di aree un tempo svalutate.

2. Tre siti: metabolizzare tracce e memorie

La perforata città di Leipzig rappresenta un complesso e stratificato palinsesto da interpretare: carica di un'eredità – non solo urbana – legata alle consistenti fasi di urban sprawl e urban shrinkage, è al contempo segnata da incrementali processi di gentrification. Vi sono frammenti di città che appaiono incoerenti se non osservati in relazione alle più ampie trame e alle tracce delle modificazioni morfologiche che raccontano di particolari rapporti tra guerra e città, tra memoria e futuro, tra permanenza e trasformazione. Si sta qui ponendo l'attenzione su una particolare tipologia di "perforazione" del tessuto urbano della città di Leipzig, si tratta di "cicatrici" del tessuto urbano che divengono polarizzanti per il valore semantico e testimoniale che gli è proprio. Questi luoghi della memoria rappresentano due storie al contempo: quella che ne ha determinato le ragioni – le storie delle guerre – e quella che nel tempo ne ha alterato il rapporto con il contesto – le storie della città. Oltre al significativo valore memoriale immateriale, i tre siti presi in considerazione sono situati lungo i principali assi d'espansione della città a divenire emergenze strutturanti e ordinatrici della forma delle parti di città che li lambiscono. Dei tre luoghi indagati (fig. 5), il primo in ordine cronologico è il *Völkerschlachtdenkmal* (Monumento delle Nazioni) eretto a sud-est della città secondo il progetto di Bruno Schmitz. Il monumento è composto di due parti principali: il sistema basamentale presenta un'articolata sequenza di scale che fa da mediazione con l'elemento turrito dalle sembianze d'un mausoleo alto circa 90 metri. Il sistema basamentale è costituito da una porzione di suolo manipolata a conformare una duna pressoché continua che in alcuni tratti raggiunge la quota della copertura dei piccoli edifici di servizio. Come mostrano le fonti cartografiche, il progetto per questa nuova parte di città – perlopiù destinata ad attività culturali – era strutturato con un asse centrale (fig. 1¹) lungo il quale erano disposti i nuovi edifici.

¹ Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Hist.Sax.H.375.f-1908.

GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



3: Deutschland (DDR) / Verwaltung Vermessungs - und Kartenwesen, Topographische Karte Deutsche Demokratische Republik 1:25 000: Leipzig, 1978.

Al termine di questo impianto urbano – sul limite settentrionale del vecchio cimitero *Sud Friedhof* – è stato realizzato il *Völkerschlachtdenkmal* (fig. 3²): elemento di testata dell'asse che, come se vi entrasse, sembra determinare l'ampio scavo al centro di questa "zolla". A mettere in risalto l'operazione progettuale vi è una vasca d'acqua nella quale si riflette l'elemento turrito. L'articolazione del monumento favorisce accessibilità, fruibilità e percezione definendo una concatenazione di spazi pubblici posti a più quote e raggiungibili anche in bici grazie ad un sistema di rampe. Quindi, invece di impiegare il recinto come dispositivo per "mettere a distanza", nel caso oggetto di studio si è interpretata l'azione del percorrere come prassi di sacralizzazione non museificante. In questo senso, l'area antistante ha subito nel tempo azioni progettuali legate alle diverse ideologie politiche che si sono succedute (fig. 2³), con modifiche che ne hanno cambiato l'assetto e la destinazione funzionale. Più recentemente questo luogo, oltre ad essere testimonianza di un tempo passato, si consolida come occasione per il presente. Il monumento rappresenta un'attrezzatura pubblica per lo sport e il tempo libero che assume ancor più valore se riletto in relazione ai quartieri di massive housing costruiti al suo intorno. Così, rispetto al contiguo *Sud Friedhof*, il *Völkerschlachtdenkmal* dimostra come uno spazio della memoria possa essere aperto e dialogante con la città.

Il secondo sito qui preso in considerazione è uno dei più significativi landmark della città: la montagna di detriti bellici – conosciuta in Germania come *Trümmerberg* – che nel caso di Leipzig assume il nome di *Fockeberg*.

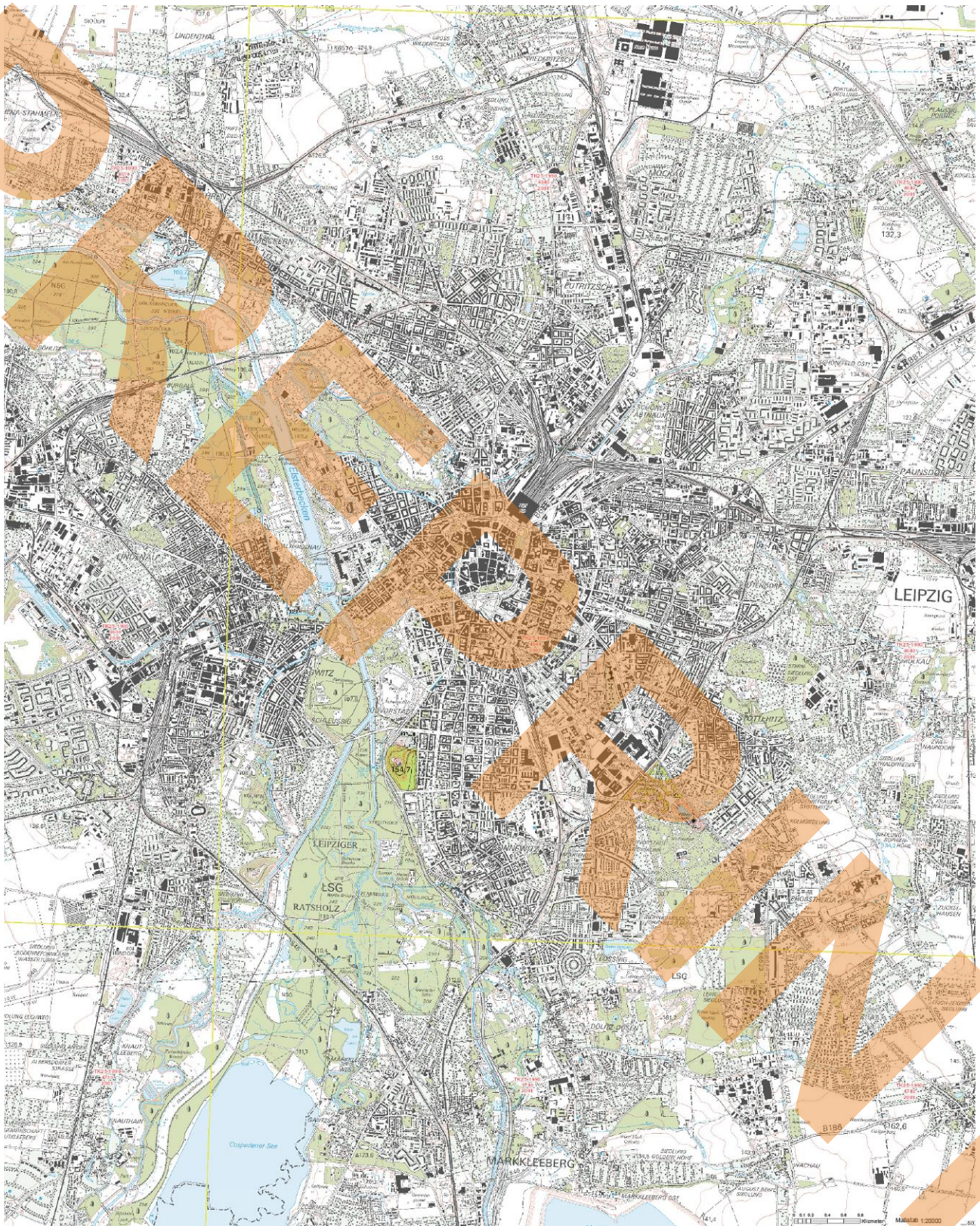
I *Trümmerberg* rappresentano una prassi consolidata in molteplici città tedesche a valle della Seconda Guerra Mondiale. Infatti, a seguito del conflitto, le rovine si sono fatte spazio nel suolo e di questo sono diventate parte integrante, costituendo una sorta di paesaggio mineralizzato che sorge dalla distruzione stessa [Dalzero 2015].

Raggiunta dall'espansione del tessuto abitativo di stampo sovietico, la montagna artificiale di Leipzig – con un'altezza di circa 50 metri – si trova a sud-ovest del centro urbano definendo il margine della *Fockestraße*. Il limite del sito è definito ad ovest dalla *Wundtstraße* nel punto di maggior prossimità al fiume *Pleiß* che si dirige a sud verso la regione dei laghi (fig. 3). Tale nodo di compressione sia di infrastrutture naturali che antropiche rappresenta la parte più urbana della *green backbone* che a ovest delimita il centro della città di Leipzig. Progressivamente questo sito è diventato parte integrante della città non solo dal punto di vista paesaggistico ma anche sociale: ospita infatti eventi sportivi e culturali. Oltre a rappresentare un'infrastruttura vegetale a nord del quartiere di *Connewitz* – uno dei più soggetti ai processi di gentrification – il *Fockeberg* è un punto di vista privilegiato sulla pianeggiante Leipzig. Si tratta di un'entità urbana sospesa in un tempo passato, intrisa di memoria collettiva, che si offre a risemantizzazioni ed interpretazioni nel tempo presente. Indagando a Leipzig la relazione tra eventi bellici e mutazioni urbane – riferite a processi di metabolizzazioni di tracce e memorie - è certamente significativo il caso del *Friedenspark*. Il parco è stato inaugurato durante il regime della Germania dell'Est sui resti del *Neuer Johannisfriedhof*, ovvero il secondo cimitero di Leipzig. Il sito, posto a sud-est appena al di fuori dal centro della città (fig. 1), fu gravemente danneggiato durante il secondo conflitto mondiale.

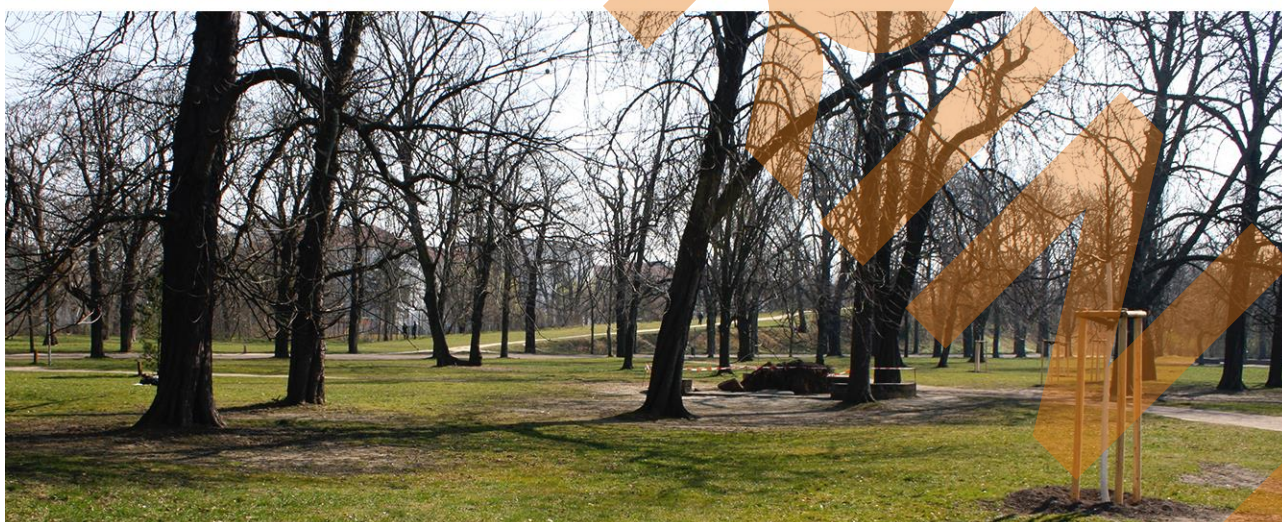
² Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, f. 1106-43, f. 1106-44, f. 1206-21, f. 1206-22.

³ Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Z. 4. 434-123.1948.

GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



4: Deutschland (DDR) / Ministerium für Nationale Verteidigung / Militärkartographischer Dienst, Topographische Karte Deutsche Demokratische Republik 1:25 000: Leipzig, 1987.



5: Leipzig, 2021: il Völkerschlachtdenkmal, in alto; Leipzig vista dal Fockeberg, al centro; lo Schuttberg del Friedenspark, in basso (foto di Giovangiuseppe Vannelli).

GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



6: Leipzig, 2021: Un gradiente di addomesticazione della natura: orti urbani nella periferia sud di Leipzig, in alto; il cimitero forestale Sud Friedhof, al centro; la green backbone, in basso (foto di Giovangiuseppe Vannelli,).

Alla luce della conseguente indisponibilità per ulteriori sepolture, il regime socialista, nel reinterpretare questo spazio, decise di cancellare le tracce della borghesia lì seppellita – perché intrisa di idee di stampo capitalista – e di ridisegnare il sito ripensando quei luoghi come un parco da donare alla città (fig. 4⁴). Infatti, inizialmente parco universitario, dal 1983 ad oggi il *Friedenspark* continua ad essere rappresentativo di quell'idea socialista di spazio polifunzionale al servizio della popolazione.

L'approccio adottato dal regime socialista per la trasformazione di questa parte di città è visibile anche nelle alterazioni del tessuto urbano: i nuovi edifici dedicati alle attività universitarie – posti in contiguità con il vecchio cimitero – sono la testimonianza del cambiamento funzionale dell'area. In questo senso, molte aree interne al parco sono allestite con scopi anche educativi, come i giardini tematici e memoriali. Tale trasformazione del *Neuer Johannisfriedhof* in *Friedenspark* ha condotto ad una radicale obliterazione del passato di cui permangono sparse testimonianze nella trama di percorsi e nelle alberature. Di particolare interesse è però uno dei settori attigui al principale viale alberato con giacitura nord-sud: rispetto ad un andamento orografico perlopiù pianeggiante del sito, il suolo, ad est, è caratterizzato da un improvviso movimento di terra che definisce il sedime del campo di atletica. La genesi di questa manipolazione si può rinvenire nell'ambito delle operazioni di rimozione delle strutture del cimitero: le lapidi furono accumulate a formare una collina di detriti ricoperta di terra predisposta alla rinaturalizzazione, secondo la tradizione tedesca degli *Schuttberg*. Questa geografia artificiale, con due inclinazioni differenti, definisce un pianoro: punto privilegiato di osservazione del parco, della città e – di notte – delle stelle. Questa forma di metabolizzazione delle tracce dimostra come mediante l'uso quotidiano degli spazi si possa onorare la memoria rendendola viva.

Conclusioni

Questa *perforated city*, emblematica di una condizione che ha connotato la Germania tutta, è quindi definita da paesaggi in dismissione – principalmente produttivi – e rovine contemporanee che sono divenuti elementi e forme portanti per una nuova sintassi: “*Germany is the region where the underlined idea of contemporary ruins, remains and waste as a processual condition – a dynamic platform of potential interaction with a more than human perspective – has been developed in its earliest and boldest ways*” [Metta 2022, 4]. Dunque, la necessità di ridefinire assetti urbani e sociali a seguito delle profonde e repentine trasformazioni del secolo scorso è stata premessa per un rinnovato rapporto tra uomo e natura. In Germania queste categorie di luoghi da risemantizzare sono state oggetto di sperimentazioni innovative laddove si sono associati ad essi nuovi valori riconducibili ad una dimensione comunitaria. In questa direzione il progetto è sempre messo in tensione con la società che lo abita, soprattutto in relazione al parametro tempo, giungendo finanche ad assumere l'abbandono come scelta consapevole per lasciare deliberatamente forma e funzioni indefinite [Freytag 2021]. La città di Leipzig racconta di profonde trasformazioni e manipolazioni che si fanno esempi di forme di metabolizzazione: tanto le architetture industriali dismesse quanto i siti destinati all'estrazione mineraria, a sud, divenuti laghi artificiali (fig. 4). Interventi così vari trovano tutti un senso generale in un precipuo rapporto uomo-natura, laddove la città è considerata sempre in continuità con i cospicui sistemi vegetali che superano una dialettica dicotomica ormai ritenuta obsoleta dando forma

⁴ Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, (DE-599)BSZ110373634, (DE-599)BSZ111085152, (DE-599)BSZ111085195.

concreta a quanto scrive Sara Marini: “mentre serpeggia il senso di colpa per aver occupato e consumato la natura, la selva ha guadagnato terreno, ha travalicato i suoi confini ed è entrata in città” [Marini 2020, 11]. Leipzig è dunque proposta come una città manifesto che sembra aver anticipato teorie sempre più radicate nella contemporaneità relative ad un nuovo rapporto tra spazio urbano e spazio selvaggio (fig. 6). Parchi e foreste sono per lo più privi di recinti definendo una sovversiva continuità degli spazi di vita, superando la più diffusa condizione per cui: “la ‘natura’ sembra essere una dimensione ontologicamente estranea all’ordinario. Il compito dell’ecologia futura non è quella di allontanarsi dalla modernità ma, al contrario, di includere la natura nella modernità” [Coccia 2020, 107].

Nell’ambito di questa nuova relazione, la memoria – e quindi i luoghi ad essa dedicati – è assolutamente centrale allo scopo di evitare tanto il rischio rappresentato dalla genericità della città contemporanea sempre più soggetta a processi di gentrificazione quanto quello di un tecnicistico approccio al “green” inteso meramente in termini prestazionali e di marketing. In questo senso, proprio Leipzig può essere ritenuta fautrice di un approccio consapevole al rapporto uomo-natura-memoria laddove il processo di metabolizzazione ha assunto contemporaneamente molteplici dimensioni: urbana, sociale, economica e culturale. Questi progetti e queste pratiche non devono correre il rischio di rappresentare processi di obliterazione ma di reintroduzione e risignificazione delle memorie, divenendo centrali premesse e non elementi marginali per la *post-perforated city* prefigurabile nei dispositivi di pianificazione come l’*Integriertes Stadtentwicklungskonzept Leipzig 2030*.

Bibliografia

- BIRKHÖLZER, J., OPHEYS, S., ROUVÉ, G. (1998). *A Conceptual Study on the Rehabilitation of the Lignite Mining Area South of Leipzig*, in *Restoration of Degraded Rivers: Challenges, Issues, and Experiences*, a cura di D. P. Loucks, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, pp. 99-110.
- BONTJE, M. (2004). *Facing the challenge of shrinking cities in East Germany: The case of Leipzig*, in «GeoJournal», n. 61, pp. 13-21.
- ČAMPRAK, N. (2018). *The trap within anticipated regrowth: two sides of strategic response to urban decline in Leipzig*, in «Articolo».
- COCCIA, E. (2020). *La natura comune. Oltre la città e la foresta*, in «Vesper», n. 3, pp. 96-107.
- COUCH, C., KARECHA, J., NUISSL, H., RINK, D. (2007). *Decline and sprawl: an evolving type of urban development - observed in Liverpool and Leipzig*, in «European Planning Studies», vol. 13, n. 1, pp. 117-136.
- DALZERO, S. (2015). *Remains, Debris and Ruins of the War Setting from Decontamination Issues and Disposal to the Configuration of New Landscapes*, in «Journal of Engineering and Architecture», vol. 3, n. 1, pp. 128-138.
- DUBEAUX, S., CUNNIGHAM-SABOT, E. (2018). *Maximizing the potential of vacant spaces within shrinking cities, a German approach*, in «Cities», vol. 75, pp. 6-11.
- FLORENTIN, D. (2010). *The “Perforated City:” Leipzig’s Model of Urban Shrinkage Management*, in «Berkeley Planning Journal», vol. 23, n. 1, pp. 83-101.
- FREYTAG, A. (2021). *The Landscape of Dieter Kienast, Zurigo, ETH Honggerberg Zurich*.
- GARCIA-ZAMOR, J.-C. (2013). *Strategies for Urban Development in Leipzig, Germany*, New York, Springer New York.
- HAASE, D., NUISSL, H. (2006). *Does urban sprawl drive changes in the water balance and policy? The case of Leipzig (Germany) 1870–2003*, in «Landscape and Urban Planning», vol. 80, n. 1-2, pp. 1-13.
- HAASE, A., RINK, D. (2015). *Inner-city transformation between reurbanization and gentrification: Leipzig, eastern Germany*, in «Geografie», vol.120, n. 2, pp. 226-250.
- HAASE, A., RINK, D., GROSSMAN, K. (2016). *Shrinking cities in post-socialist europe: what we can learn from their analysis for theory building today?*, in «Geografiska Annales. Series B, Human Geography», vol. 98, n. 4, pp. 305-319.
- HERFERT, G. (2002). *Disurbanisation and reurbanisation: Polarised spatial development in the ‘shrinking’ landscape of eastern Germany*, in «Raumforschung und Raumordnung», vol. 60, n. 5-6, pp. 334–344.
- KĚRČUKU, A. (2021). *Shrinking Cities in Reunited East Germany*, London, Routledge.

- LÜTKE DALDRUP, E. (2003). *Die perforierte Stadt - neue Raume im Leipziger Osten*, in «Informationen zur Raumentwicklung», n. 1/2, pp. 55-67.
- MACE, A., GALLEN, N., HALL, P., PORSCHE, L., BRAUN, R., PFEIFFER, U. (2004). *Shrinking to grow? The urban regeneration challenge in Leipzig and Manchester*, Londra, Anglo-German Foundation for the Study of Industrial Society.
- MARINI, S. (2020). *Nella selva*, in «Vesper», n. 3, pp. 10-17.
- METTA, A. (2022). *Adaptive reuse for leftover urban landscape: ruins, remains, waste and monsters for an approaching genealogy of future*, in «Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development», Agosto 2022, DOI 10.1108/JCHMSD-07-2022-0118.
- NUISSEL, H., RINK, D. (2003). *Urban sprawl and post-socialist transformation The case of Leipzig (Germany)*, Leipzig, UFZ Centre for Environmental Research.
- NUISSEL, H., RINK, D., STEUER, P. (2005). *The consequences of urban sprawl in a context of decline: the case of Leipzig*, in «UFZ Discussion Paper», n. 7, pp. 3-42.
- SOUSA, S., PINHO, P. (2013). *Planning for Shrinkage: Paradox or Paradigm*, in «European Planning Studies», vol. 23, n. 1, pp. 12-32.
- TORSTEN, W. (2022). *The Green Backbone of Leipzig, Germany*, in *Why Cities Need Large Parks. Large parks in large cities*, a cura di R. Murray, New York, Routledge, pp. 343-351.

Fonti archivistiche o documentarie

- Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Hist.Sax.H.375.f-1908.
- Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, f. 1106-43, f. 1106-44, f. 1206-21, f. 1206-22.
- Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Z. 4. 434-123.1948.
- Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, (DE-599)BSZ110373634, (DE-599)BSZ111085152, (DE-599)BSZ111085195.

Sitografia

- <https://english.leipzig.de/construction-and-residence/urban-development/insek-leipzig-2030-integrated-urban-development-concept> (gennaio 2023)