

Voci nel silenzio: paesaggio e memoria

Luigi Franciosini

...Altri vendevano vento. Seduti dietro un tavolino inventavano dei ricordi per quelli che non ne avevano o che li avevano dimenticati. Non avevano molti clienti. I ricordi non erano merce rara in quel paese, ma bisogna dire che ad Agadir questo piccolo commercio della memoria era stato abbastanza fiorente. Dopo il terremoto certi sopravvissuti avevano perso la memoria, altri avevano cercato di verificare i loro ricordi, e poi ci furono quelli che non avevano vissuto quella notte terribile e che, in visita ad Agadir, si facevano raccontare quell'avvenimento tragico, con tutti i particolari che quei venditori di vento che si presentavano come degli illuminati che i muri cadendo, hanno risparmiato...

Tahar Ben Jelloun, A occhi bassi, 1991

Questo contributo sul tema materialità o immaterialità del paesaggio vuole brevemente soffermarsi sul ruolo della memoria (individuale e collettiva) come veicolo sensibile e determinante per il riconoscimento dei valori che strutturano il palinsesto narrativo del luogo. Il rapporto tra paesaggio e memoria, in questo senso, diventa essenziale. Normalmente esso vorrebbe descrivere un modo di vedere, di ri-scoprire ciò che già possediamo ma che il nostro sguardo non è più in grado di capire. Tuttavia, questa relazione invece di essere solo strumentale al ricordo di ciò che abbiamo perduto, è determinante su ciò che possiamo ancora trovare. Il paesaggio non esiste a priori, dobbiamo sempre inventarlo, e «il suo valore dipende dalla capacità di abitare il nostro sguardo, di attivare quella forma di completamento, di metamorfosi della realtà, capace di trasformare il visibile in sentimento»¹. Cercherò di indagare il tema facendo riferimento ai luoghi di sepoltura che più di altri detengono, nella storia dell'uomo, il primato di santuari della memoria e quindi del paesaggio².

Vorrei innanzi tutto affermare, con i rischi che ogni forma assertiva, esclusiva comporti sul piano culturale, che non esiste un paesaggio materiale; può viceversa esistere un territorio, un ambiente, un luogo materialmente connotato, una geografia, un paese.

Il paesaggio è piuttosto definibile come una visione mentale legata all'esperienza sensibile dell'individuo, che scaturisce dall'integrazione e dalla complicità tra la dimensione reale delle cose che ci circondano e quella immateriale e psichica del ricordo, delle consonanze, delle affinità, delle durate; quella dimensione mobile, vitale ed aerea imprigionata nel corpo che la tradizione religiosa e filosofica occidentale ed orientale chiama *anima*.

Un territorio, questo, dalle insondabili atmosfere che legano l'individuo (con le sue capacità di astrarre dal sensibile il senso del tempo e del vissuto), alla terra, al luogo. In questo senso il paesaggio, in assenza dell'uomo che lo interroga, è sempre indeterminato, inconsapevole, né bello né brutto, luogo senza confini, luogo dello spaesamento della mente. Attende da noi, dagli occhi che vedono, il compiersi

della sua metamorfosi, il suo completamento e il suo divenire forma, simbolo, mito³.

L'anima, la psiche, il soffio, il vento che abita il corpo e fa fiorire il mondo, rappresenta il *meta*, lo strumento attraverso il quale il paese perviene al paesaggio, luogo parlante, identitario e poetico. Ma quando l'immagine del mondo e dei suoi paesaggi non è più il riflesso del tempo e delle idee, dei miti e degli investimenti ideali, né rinvia alla molteplicità di significati che si agitano sotto la sua superficie, allora tutto si fa buio, fermo, fisso. Il passato scritto nello spessore della materia è indecifrabile, oscuro, non indica. Nel nostro tempo il sapere aumenta, ma non rischiar il paesaggio. La metafisica del mondo si è dissolta: lo sguardo si posa e si compiace sull'orlo del presente.

Non saprei indicare vie di guarigione, se non quelle più convenzionali, ordinarie: interrogare e provocare la realtà, stimolare e nutrire il nostro stato di coscienza (esercizi della ragione ma anche sostegni della nostra anima), così da ravvivare l'immagine del mondo di fronte a noi e nutrire lo sguardo che lo osserva. L'educazione a comprendere le cose che ci circondano, ascoltando l'eco del passato che innerva e permea il sensibile (quel moto discendente verso le profondità dei linguaggi), segna la via per accedere alla radice da cui si dipartono le ragioni espressive delle cose: scendere alla radice significa giungere al fondamento, al silenzio da cui nessuna parola si è mai separata⁴.

Ma questo avvicinamento al sapere, al sentire per il ben vedere, è rappresentato da un lento esercizio di acquisizione, di nutrimento per l'appunto, che dagli elementi della realtà discende negli strati narrativi del tempo, ripercorrendo a ritroso l'accaduto, ricomponendo in unità ciò che è stato separato.

Bisogna andargli incontro al tempo, mettersi in cammino cercarlo con pazienza, riconoscerlo, frammento dopo frammento, attraverso segni visibili ed invisibili, così da dare contorno resistente a ciò che per sua natura è destinato a dissolversi⁵.

Il nostro sguardo, così, ri-abitando emotivamente e razionalmente le ragioni dell'apparire delle cose, in-



Fig. 1 (pagina accanto)
Necropoli etrusca di Marzabotto, cippo, VI sec. a.C.

Figg. 2, 3, 4
Necropoli etrusca di Marzabotto, VI sec. a.C.

veste e completa la realtà di vissuto: la metamorfosi si compie e tutto si rinnova in una sorprendente epifania. Non si può mai ridurre il paesaggio alla sua mera realtà fisica descritta dai geografi, ecologisti, naturalisti, etc. La trasformazione di un paese in paesaggio presuppone sempre una metamorfosi, un'interpretazione, una reinvenzione, una metafisica del reale ed in questo la memoria riveste un ruolo decisivo.

«Un paesaggio è cultura prima che natura: esso è costruito dall'immaginazione che proietta su foreste, acqua, pietre etc. le proprie mitologie, aspirazioni, desideri e forme del ricordo».⁶

Occhi che vedono

Ci volle quel volo sulla Scandinavia: sorvolavo quel territorio e man mano sempre più veniva avanti una sensazione di chiara identificazione dei tratti singolari di quel paesaggio.

Quello che stavo vedendo, le cupe muraglie di antiche foreste che si innalzavano compatte all'orizzonte; il mare grigio e plumbeo intrappolato tra i ricami rocciosi dei fiordi e il cielo; i campi dove, molli alla brezza, ondeggiavano alti prati di frumento; radure sgombrate e coltivate dove un tempo dominavano foreste primordiali di pini rossi e betulle; banchi granitici rotondeggianti affioranti qua e là bordati da masse arbustive e da eriche; bacini d'acqua dolce trasparenti e zigzaganti flebili rivoli e preistorici accumuli di rocce ed enigmatiche figure incise sulla pietra: descriveva l'identità di quella terra, di quel paesaggio.

Man mano sempre più chiara era la sensazione di riconoscere l'origine della natura, sacrale e rituale, dei grandi cimiteri scandinavi realizzati nei primi decenni del secolo scorso: essi esprimono una ricerca sulla dimensione spirituale del paesaggio suscitando il ricordo. Rivelavano la ricchezza, l'an-

tichità e la complessità della tradizione, intrappolate nel racconto del paesaggio, nascoste nelle vene del mito che corrono sotto la superficie della natura (la natura, si capisce, non intrappola, non nasconde, non fa nulla di tutto questo: siamo noi ad immaginare, siamo solo noi ad inventare tutto).

Più aumentava la curiosità più si evidenziavano similitudini, analogie, tra le forme di esistenza presenti su quel paesaggio (i grandi casali agricoli rossi, costruiti tutti di legno, dai grandi tetti, dispersi sulla vastità del territorio) e quelle costruzioni a servizio di quei grandi cimiteri.

Allora boschi, radure, campi aperti o recinti, cappelle funerarie, crematori e campanili si mostravano ora non più solo come elementi fisici appartenenti al paesaggio, ma come segni evocanti l'abitare quel luogo, depositi di miti, memorie e paure, fonti di nutrimento dell'anima.

Era chiaro, quindi, quale fosse la strategia cultura-

le alla base di quelle creazioni: riconoscere la capacità rituale del paesaggio identificandola come custode della memoria di intere generazioni: *quello che vediamo come fosse fuori di noi non è altro che la rappresentazione mentale di ciò che sperimentiamo all'interno*⁷, sosteneva René Magritte.

Questo nuovo atteggiamento culturale identificò l'ambiente naturale come simbolo della dimensione spirituale ed etica dell'uomo amplificandone la risonanza simbolica. La natura piuttosto che fare da sfondo emerge come soggetto protagonista nella scena: essa non è addomesticata per assumere una voce melodrammatica; essa non ha necessità di simboli esterni per potenziare la sua capacità espressiva. È luogo originario, archetipo su cui riconoscere la stessa natura umana.

«La memoria aveva assunto la forma del paesaggio: la metafora si era trasformata in realtà, l'assenza era diventata presenza».⁸



Fig. 5
Area archeologica di Tanum, Svezia, XVIII sec. a.C.



Un cimitero e tre memoriali di guerra

Tallum: Il cimitero nel bosco di Stoccolma-Sud (1915-61)

Il contesto

L'arrivo al cimitero di *Tallum* (*tallum* è il termine svedese per definire l'albero di pino), progettato dagli architetti svedesi Gunnard Asplund (1885-49) e Sigurd Lewerentz (1885-74) a partire dal 1915 e proseguito fino al 1961, è preannunciato da una visione per nulla insolita e straordinaria, sebbene si percepisca, camminando tra i boschi e le radure, una lirica universale che permea quel luogo.

In fondo non c'è paesaggio più naturale e più consueto di quello del cimitero di Stoccolma. Un luogo, che alterna radure e masse arboree, profonde e strette valli, banchi granitici, colline boscate e campi tessuti.

Gli autori hanno cercato la sua sostanza e la sua essenza nel suolo coltivato, nella terra, nella foresta, nelle strade che si insinuano nell'oscurità del bosco e nel tratturo che traccia itinerari più segreti e vaghi.

Quell'immagine non si distingue quasi per nulla, quindi, dai più comuni ambienti naturali: *Tallum* ne rappresenta solo una parte più significativa, elevata a simbolo, dove la dialettica tra natura selvaggia e lavoro dell'uomo, tra tempo eterno e tempo contingente, tra primitivismo e modernità, tra spirituale e materiale si fondono in un'unica indivisibile dimensione universale e senza tempo.

L'espedito utilizzato è stato quello di tenere insieme, la dimensione definita e certa degli elementi architettonici, le emergenze (le cappelle, il crematorio, la croce, le steli lapidarie, i muri di contermina) con la vaghezza dell'indefinito e dell'incommensurabile del bosco e degli orizzonti.

Così, dentro questa dialettica, semplice, naturale, antica, *Tallum* si compie caratterizzandosi dall'alternarsi di ambienti naturali ed episodi architettonici, singole emergenze, funzionali e simboliche, che si dispongono, come mete visive, a conclusione di

assi di percorrenza o come veri e propri eventi improvvisi.

La ricchezza e la varietà dei luoghi e delle situazioni destinate al rituale viene man mano scoperta in un contesto naturale; un approccio solenne che introduce al paesaggio spirituale, il bosco: le sepolture sono disperse e abbandonate là; le architetture appaiono come sorprendenti eventi; la natura padroneggia.

Cosa si vede

L'approccio al luogo è solenne: un lungo *dromos* stretto tra due quinte murarie, da dove improvviso appare un ninfeo che stilla acqua sorgiva, introduce ad una vasta apertura: prati, boschi, radure si distendono; la natura prende il sopravvento.

Solo l'immagine di una grande croce, che si staglia sulla sommità di una collina, una pallida croce infissa che si leva dal verde dell'erba, quasi fosse parte del paesaggio naturale, introduce al tema rituale.

Il lento procedere ascensionale sul tracciato di una *antica* strada basolata orientata verso Sud, conduce sull'alto pianoro dove campeggia la grande croce, abilmente disposta con maestosa tristezza contro il cielo a riferimento simbolico del cammino.

Lungo il percorso due situazioni scorrono proponendo due diversi paesaggi. Ad Est un lungo e basso muro accompagna il cammino del visitatore: piccole aperture consentono di intravedere un insieme ordinato di sepolture disposte in successione lungo il declivio, quasi fossero dei frammenti, dei ruderi sopravvissuti: una dimensione serena e pacata che rimanda ai piccoli cimiteri di campagna. Verso Ovest, invece, prevale il paesaggio naturale, aperto, modellato da colline e prati, da boschi e da profondi orizzonti.

Una volta raggiunta la sommità una grande area coperta, una *stoà*, annuncia la *Piazza delle Cerimonie*: vasta, eccessiva e solenne introduzione alla cappella principale del crematorio, progettata da Gunnard Asplund tra il 1935 ed il 1940.

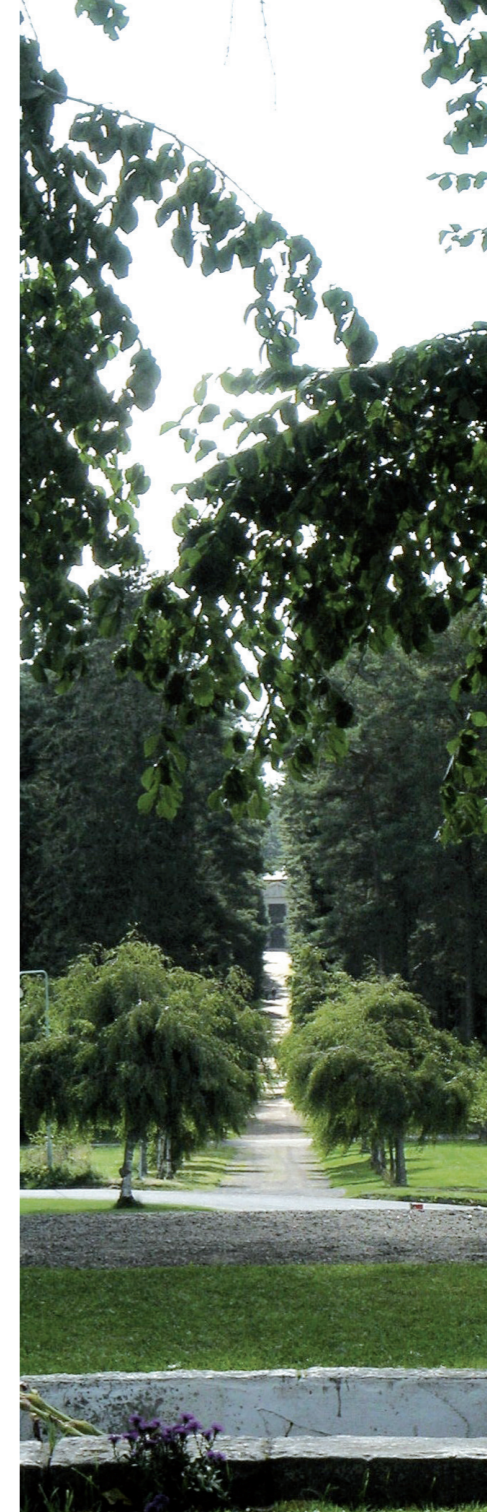


Fig. 6 (pagina accanto)

Tallum, la croce ed il muro di recinto del cimitero.



Fig. 7

Tallum, la Via delle Sette Fonti.

Fig. 8

Tallum, planimetria (stralcio).



Al di là del porticato, tra i pilastri di granito, si offrono paesaggi distinti: verso Ovest, una pozza d'acqua sorgiva ed una collina che si erge sola dentro la valle, quasi fosse un maestoso tumulo preistorico dell'età del bronzo. Verso Sud, un profondo varco, una filiforme ed irregolare radura che penetra nella foresta lasciando visibile il tracciato di un viale che, con andamento irregolare, raggiunge

la fiabesca *Cappella del Bosco* (1923), sintesi stilistica tra una primitiva capanna nordica e un tempio arcaico.

Sulla sommità della collina, si scorge una bassa piattaforma, uno stilobate murario in opera ciclopica granitica, troncato di netto. Solo il fitto addensarsi di alberature scompigliate, rende esplicito il senso e la singolarità di quella presenza: è il luogo



Figg. 9, 10 (pagina accanto)
Tallum, *la grande croce e la Collina della Meditazione.*

Figg. 11, 12
Tallum, *campi di sepoltura.*

go della meditazione e del raccoglimento. Da là si scorgono nuovi e inattesi contrappunti visivi: una lunga strada rettilinea, la *Via delle Sette Fonti* (sette strade da essa dipartono e sette fonti ne segnalano gli incroci), apre una via nella fitta foresta di pini, primordiale materia vegetale incontaminata dalla mano dell'uomo, al termine della quale improvvisa si innalza la *Cappella della Resurrezione* progettata da Singurd Lewerentz tra il 1921 ed il 1925.

La foresta è santuario e asilo sacro, essa è il luogo prescelto a contenere le sepolture a terra. Semplicemente contrassegnate da pietre tombali e da semplici croci infisse nel terreno, sotto le fronde che stillano luce, come fossero parti del paesaggio del sottobosco, diffondono un senso di serena e splendida solitudine.

All'estremità opposta della collina, tra il fitto della ve-

getazione, emerge la *Cappella della Resurrezione*, pervasa da una tensione classicista: il pronao ed un'aula orientata Est-Ovest si giustappongono proponendo una imprevista variazione direzionale rispetto a chi proviene dall'asse di *Via delle Sette Fonti*.

Drammatici contrasti luministici, prodotti dalla comparsa di un'alta finestra tripartita orientata verso Sud, esaltano la solenne solitudine del catafalco disposto al centro della navata.

L'intorno della cappella è ordinato con campi di sepolture a terra: un reticolo regolare inaspettatamente disegna il luogo. I campi di inumazione, ordinati su rigidi allineamenti geometrici come fossero tessiture agrarie, si elevano rispetto ai tratturi risultando solo intravedibili, così da preservare l'intimità del raccoglimento e del ricordo. Solo la maestosità del bosco rimane al visitatore.



Il cimitero memoriale ai Caduti alle Fosse Ardeatine a Roma (1949)

Il fatto

La rappresaglia, ordinata dal comando nazista per vendicare i soldati tedeschi morti nell'attentato di via Rasella a Roma durante i giorni dell'occupazione, causerà l'eccidio di 335 italiani.

L'esecuzione avrà luogo il 24 marzo 1944 alle Fosse Ardeatine, un'antica cava di pozzolana che sarà poi trasformata in luogo del ricordo.

Il contesto

Quel paesaggio, che s'estende intorno alla consolare, oggi è sensibilmente trasformato, descrivendo caratteri ed atmosfere così distanti da quelli che ci mostrano le carte ed i documenti storici.

Non più quella dimensione di disabitato fuori porta, l'agro romano arroventato e scarno, seminato da rocche, rovine, vigne e cave, ma quella di una periferia urbana composta da palazzine signorili, che, pochi decenni dopo l'evento, avrebbe fissato l'immagine e il carattere del nuovo quartiere. Era un paesaggio agricolo, ma di quelli poveri, disteso a mezzogiorno fino a raggiungere l'orizzonte ceruleo del profilo dei monti Albani e, a ponente, congiunto al cielo dall'abbagliante solarità della costa Tirrenica. Vasti e profondi orizzonti, disposti a corona dell'agro romano.

All'indomani della Liberazione il governo assume "il solenne impegno a erigere sul luogo della vendetta tedesca un monumento a perenne ricordo dei Martiri e di tutti i caduti della guerra di liberazione".

Nel 1945 si bandisce il concorso per la realizzazione del Mausoleo. Il progetto verrà vinto da un gruppo di giovani architetti rappresentato da Giuseppe Perugini e Mario Fiorentino e dagli scultori Mirko Basaldella e Francesco Coccia. Dopo lunghe incertezze nel 1947 ha inizio la costruzione e due anni dopo, a cinque anni dall'eccidio, si inaugura il Memoriale dei Caduti alle Fosse Ardeatine, paradigmatica e solenne architettura dominata dal senso della commemorazione.

Uno spazio che resiste malgrado tutto

Nel frattempo, a più di sessanta anni di distanza, la città s'è trasformata, trasfigurando l'immagine del luogo. L'antica cava di pozzolana, ormai ritualizzata in Memoriale, è compresa, come giardino concluso, nel quartiere Ardeatino. Una moltitudine di edifici si sono fatti largo tra le vestigia dei cunicoli catacombali e dei pascoli consegnandoci un altro paesaggio addomesticato, urbanizzato. In questo nuovo contesto, fatto di strade, marciapiedi, pali d'illuminazione, androni, balconi, verande, e mille finestre, con qualche squarcio risparmiato dall'edificazione aperto verso la profondità della campagna, il complesso monumentale si fa materia e forma inalterabile, immagine architettonica stabile, fissa, archetipica.

Un marcatore territoriale progettato per la durata, per la memoria.

Ma la memoria di un luogo, di uno spazio e di un tempo trascorso non esiste se non sostenuta dal-

l'esperienza. Bisogna suggerirla, cercarla, lasciando tutto com'era, ricomponendo i frammenti e risignificando i luoghi dell'evento. Ora come allora: l'arrivo al piazzale dei condannati, il loro procedere nel labirinto delle gallerie buie ed, infine, il luogo dell'eccidio.

Una sequenza di episodi che rievoca la storia: autentiche tracce, sulle quali si fonda la strategia narrativa del progetto, dove si afferma l'esigenza etica di mantenerne inalterato lo stato originario del luogo, restituendone la sua sostanza materiale. Uno spazio che inverte l'aspirazione di una comunità unita nel ricordo di un tempo non più smemorato.

Quello che si vede

Lungo la via consolare il memoriale è preannunciato dall'improvvisa comparsa di un alto muro in opera poligonale di pietra sperone, un tufo duro: una cinta muraria, gravemente poggiata al suolo, arcaica e protettiva, tanto da sottrarre il comples-

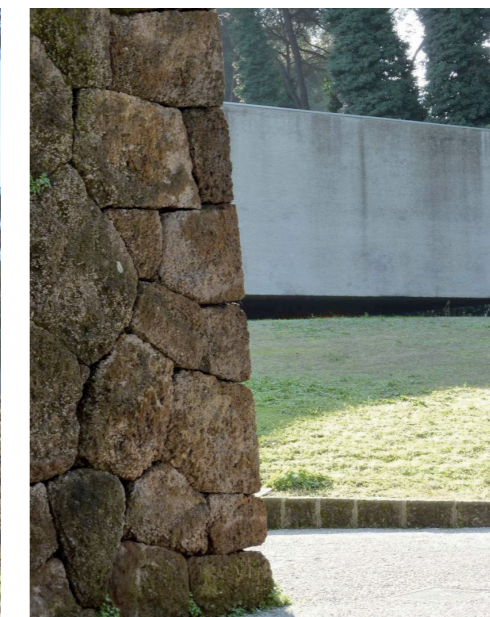


Fig. 13 (pagina accanto)
Memoriale delle Fosse Ardeatine, dettaglio della grande cancellata di Mirko Basaldella.

Figg. 14, 15
Memoriale delle Fosse Ardeatine, il muro di recinto in opera poligonale, i pini e il monolite di copertura del sepolcreto.

Fig. 16
Memoriale delle Fosse Ardeatine, il piazzale con il gruppo scultoreo di F. Coccia ed il sepolcreto.

so monumentale dal contesto urbano dell'intorno. Grandi esemplari di pini, cipressi e palme dalle chiome rigogliose, sveltano dalle sommità della cinta muraria, lasciando permeare un'immagine placata, ombrosa; un'atmosfera familiare radicata nella consuetudine del paesaggio della tradizione del giardino storico romano. Solo l'apparire di un groviglio bronzeo di fibre contorte e nervose, amorphe (la grande cancellata disegnata da Mirko Basaldella), preannuncia drammaticamente l'accesso al Memoriale.

Superato il varco, dominato dal gruppo scultoreo di Francesco Coccia, si accede al grande piazzale: uno spazio vuoto, sgombro tanto da costringerti a rallentare fino a sostare, disorientato.

Da qui, da questa soglia, ha inizio una sequenza di eventi: un percorso narrativo, una successione di tappe segnate dall'intenzione di ripercorrere nuovamente i luoghi sui quali, indelebili, rimangono ancora visibili i segni dell'avvenuto.

Il percorso in galleria nell'intricato labirinto di diver-

ticali riconduce verso il luogo del ritrovamento delle salme ricomposto nel suo stato originario, inalterato, autentico. Un bagliore di luce proviene dall'alto, attraversando, ora come allora, le voragini aperte dall'esplosioni delle mine per sotterrare tutto. Poi nuovamente all'aperto per incontrare il sepolcreto. La grande tomba collettiva ricavata in un vaso intagliato sul banco tufaceo. Una camera ipogea, descrizione archetipica della fossa tombale, ricoperta da un grande pietra, un monolite appena accostato, massa galleggiante sull'orlo del baratro. Dentro, ordinate in ranghi le spoglie dei 335 martiri. Tra buca e lastra, tra scavo e copertura uno spiraglio di luce, un bagliore, saturo di roteanti pulviscoli luminescenti, irrompe geometrico nella penombra della camera orientando il percorso.

Poi di nuovo fuori, accecati dalla luce.

Non rimane altro che dirigersi verso l'ombra dei grandi pini nel giardino lassù in alto, sulla sommità del pianoro. In un piccolo edificio, destinato a museo, sono raccolti gli ultimi resti e i documenti antichi.

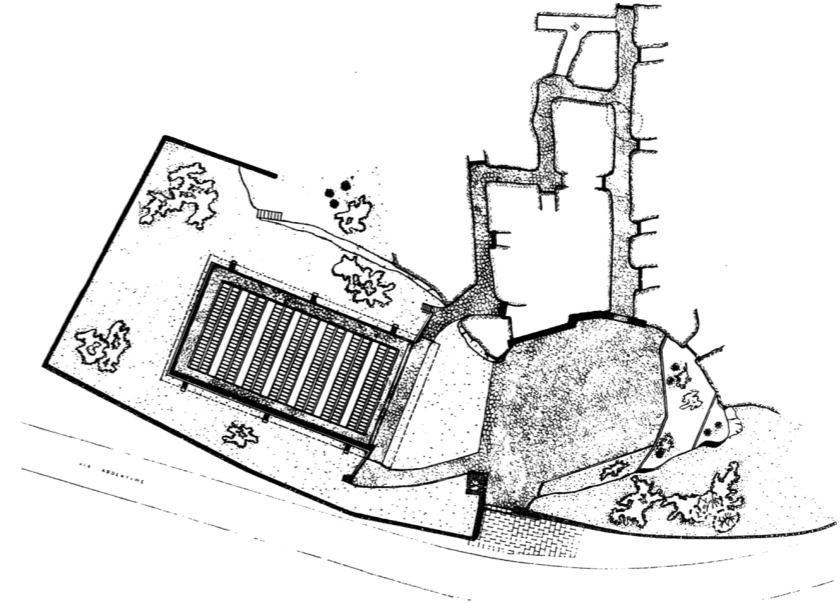


Fig. 17
Memoriale delle Fosse Ardeatine, planimetria del complesso monumentale.

Fig. 18
Memoriale delle Fosse Ardeatine, una delle voragini aperte dall'esplosione delle mine.

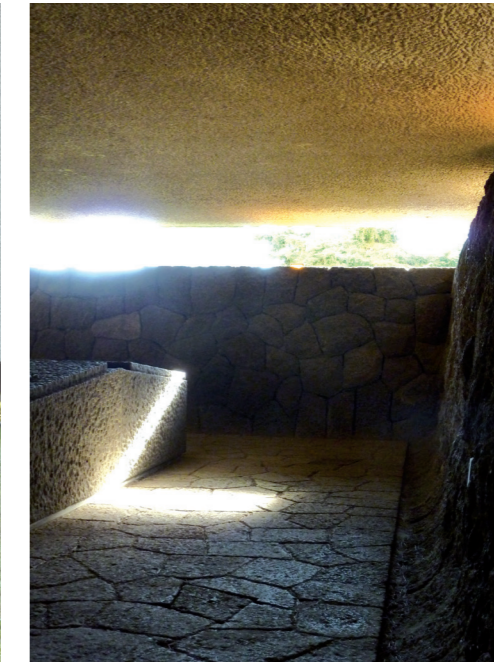
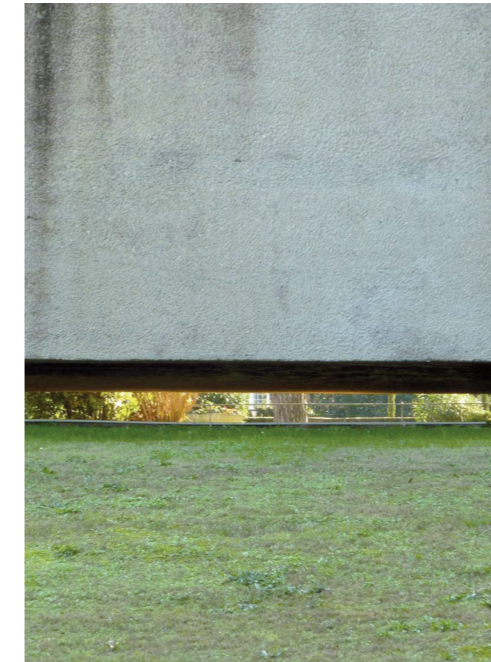


Fig. 19
Memoriale delle Fosse Ardeatine, il monolite di copertura del sepolcreto.

Fig. 20
Memoriale delle Fosse Ardeatine, l'interno dell'ipogeo della camera sepolcrale con i sarcofagi ordinati in ranghi.



Il cimitero memoriale per i crimini fascisti a Kampor (1953)

Il contesto

Un lunga filiforme lingua di terra, uno scoglio sul mare cristallino, goccia di roccia bianca emergente di fronte alla Dalmazia romana sul golfo del Quarnero in Adriatico. Una costa frastagliatissima a tratti alta e scoscesa battuta dal soffio impetuoso della bora che scende dal massiccio carsico del Velebit o Alpi Bebie.

Niente a che vedere con l'immagine conosciuta dell'Adriatico italiano che ad Ovest, a poche miglia di distanza, delimita il bacino marino.

Qui non ci sono lunghe spiagge di sabbia ma solo scogliere e strette insenature spesso irraggiungibili in una dimensione aspra, brulla di terra inabitata, inospitale. Solo sporadici ciuffi di salvia selvatica, unica specie vegetale a non temere la salsedine che il vento trasporta, punteggiano il suolo.

A testimoniare la presenza dell'uomo e del suo lavoro, lunghi allineamenti di muri a secco si stagliano netti, geometrici lungo le ripide pendici di calcare che disegnano nervosamente il paesaggio costiero.

Ma basta superare questa naturale barriera di colline calcaree (la spina dorsale dell'isola), per inoltrarsi lungo il fondo valle protetto dai venti e generoso d'acqua sorgiva in un paesaggio verde, dove la macchia mediterranea, profumatissima, si alterna a fitti boschi di lecci e pini marittimi. Uno sfondo tranquillo, calmo, antico sul quale si stagliano geometriche le tessiture di olivi, di cereali, di alberi da frutto e gli orti.

Lungo questa valle nella zona mediana dell'isola c'è un villaggio, Kampor, e nei pressi, nascosto tra una fitta vegetazione, c'è il Cimitero Memoriale costruito nel 1953 a ricordo delle vittime del campo d'internamento fascista istituito tra il '42 ed il '43, su progetto dell'architetto sloveno Edvard Ravnikar (1907-1993), allievo di Jože Plečnik.

Poco prima di giungere al villaggio di Kampor si incontra una strada di campagna. Solo un'indica-

zione turistica segnala la presenza del monumento, forma e materia indistinguibile di quel paesaggio agricolo. A prima vista quel percorso battuto è uno dei tanti tratturi che si inoltrano nel fitto della vegetazione: ultimi segni di quell'intensa rete di itinerari quotidiani, tracciati da una comunità di pastori e contadini ormai andata. Si avanza in un tipico paesaggio rurale: orti, vigne, residui di recinzioni, muri a secco di pietra d'Istria, piccoli annessi agricoli e capanni. Il paesaggio è racchiuso, calmo, in quiete. Solo il bagliore rilucente verso Nord Ovest e la brezza del vento caldo testimoniano la prossimità al mare, nascosto laggiù in fondo alla valle.

Il fatto

La vallata di Kampor fu requisita dalle autorità militari italiane durante l'occupazione del 1942 a scopo di instaurare un campo di concentramento ed ospitò complessivamente tra i 10.000 e 15.000 internati civili sloveni, croati ed ebrei provenienti dai territori occupati. Il campo si caratterizzò per la

durezza del trattamento riservato agli internati dei quali molti perirono di stenti e malattie. Il numero complessivo di vittime non è accertato, ma si stima che soltanto nell'inverno 1942-1943 intorno a 1.500 persone persero la vita a causa della denutrizione, del freddo, delle epidemie e dei maltrattamenti. La pioggia, le inondazioni, le condizioni igieniche crearono i presupposti affinché quello che non era stato pianificato divenisse una atroce realtà.

Ad oggi non restano tracce delle fragili strutture della detenzione. I segni della memoria non sono più visibili: è dato solo avvertire il risuonare tragico dell'evento impattare con l'atmosfera pacata e silenziosa del luogo.

Quello che si vede

Il cimitero memoriale è prima di ogni altra cosa un luogo recinto: un basso muro di pietre calcaree costruito a secco, non più alto di un metro e mezzo, si distende lungo la direttrice maggiore del fondo valle a contenere una folta e ombrosa vegetazio-

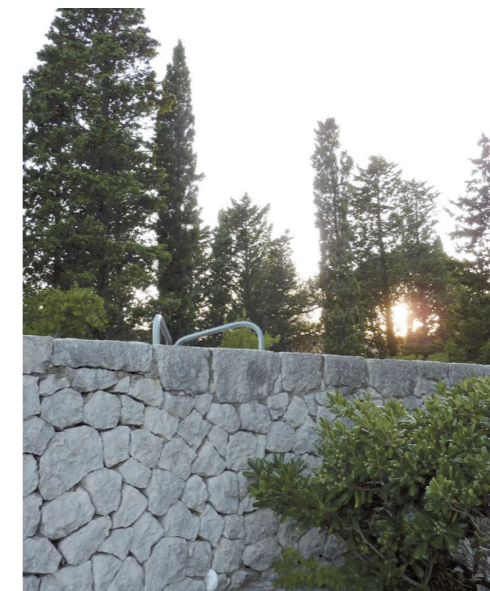


Fig. 21 (pagina accanto)
Memoriale di Kampor, dettaglio del cancello d'ingresso.

Fig. 22
Memoriale di Kampor, l'ingresso.

Fig. 23
Memoriale di Kampor, il basso muro di recinto in pietra d'Istria.

Fig. 24
Memoriale di Kampor, il cancello di ingresso.

Fig. 25
Memoriale di Kampor, il percorso di strutturazione del cimitero

Fig. 26
Memoriale di Kampor, l'arcosolio di pietra.

ne di pini marittimi e cipressi addensati intorno a steli lapidee svettanti sugli allineamenti murari. Basso e permeabile, appena adeguato a limitare senza peraltro isolare dall'infinità del paesaggio l'ordine geometrico interno intravedibile: una tessitura regolare di sepolture stesa a terra.

Masselli lapidei sagomati a formare pietre tombali (sulle quali vaporosamente si avvinghiano foglie bronzee a ricordare il nome del defunto), si allineano giacenti in ordinata sequenza, tutti uguali come fossero parti emergenti di una costolatura di gigante affiorante dal terreno tra gli alberi e gli arbusti di mirto, oleandro e rosmarino.

L'ingresso al cimitero è solenne: un cancello di bronzo, un po' rete, un po' groviglio spinoso ferroso, percolante ossido veriderame sulle lastre di pavimentazione candide di calcare, consente il varco. Una stanza a cielo aperto, un poco rialzata dai campi di sepoltura, apre l'osservazione dall'alto in modo tale da vedere tutto. Attraversando sottili e rigorose

geometrie di collimazione passanti tra steli e cippi funerari, tra il biancheggiare delle lapidi, si intravede in fondo il muro di contermine e il paesaggio verso il mare. Laggiù, un poco in disparte, protetta da un grande arcosolio di pietra si scorge, tra il folto della vegetazione, una spazialità ombrosa, quasi una caverna. Il percorso di avvicinamento lungo il vialetto si fa ora solenne, lento, severo, silenzioso.

Una volta là sotto, tra il biancore dei grandi masselli di pietra montati a secco, appare, inatteso e drammatico, un grande mosaico policromo in tessere di vetro narrante l'atrocità della guerra. Due cippi lapidei, come degli altari, assegnano ritualità e solidità al luogo rallentando così il nostro procedere tanto da obbligare alla sosta.

Sul lato opposto emerge dal suolo un tumulo contenente la fossa comune e da un podio s'innalza la stele commemorativa. Frammenti, resti, rovine: una città dei morti raccontata come un grande poetico reperto archeologico.

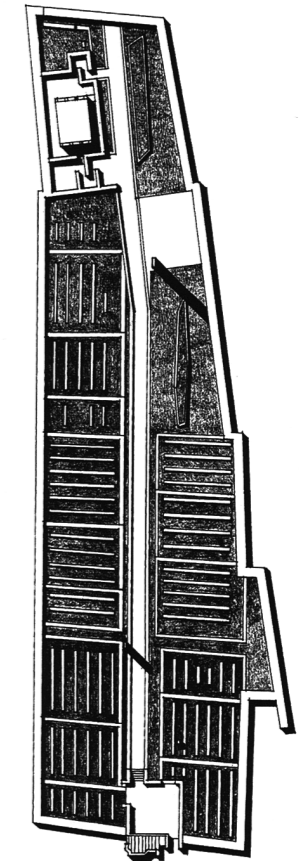


Fig. 27
Memoriale di Kampor, planimetria (pubblicata in A. Acoella, L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi, Lucense-Alinea, Firenze 2004).

Fig. 28
Memoriale di Kampor, campi di inumazione.



Il cimitero memoriale germanico al Passo della Futa (1962-65)

La Futa è un passo. Un valico appenninico posto a quota 903 s.l.m., tra la Toscana e l'Emilia Romagna, nel mezzo dello stivale, sull'antico tracciato della via Flaminia *minor* dell'Impero Romano.

A poca distanza da lì oggi scorre sordo ed invisibile il nastro autostradale dell'A1, l'autostrada Bologna-Firenze, che si arrampica lungo la dorsale appenninica: luoghi questi contrassegnati da drammatiche memorie di guerra.

Il fatto

È in questo contesto che si organizzò la *Linea Gotica*, una linea difensiva costruita dai militari Tedeschi nel 1944 nell'ultimo conflitto mondiale. Linea di resistenza contro l'avanzata delle truppe anglo-americane che fu teatro di battaglie cruente tra campi minati, trincee e bunker difensivi.

La costruzione della linea fu affidata al comando tedesco che mobilitò circa 50.000 operai italiani per mettere in atto un articolato sistema di sbarramento tanto esteso da dividere in due, da Est ad Ovest, dal Tirreno all'Adriatico, l'Italia.

La mattina del 27 settembre 1944 il tempo si fermò e, tra il fango e il freddo, iniziò una delle più feroci e sanguinose battaglie che impegnerà le truppe anglo-americane nella conquista della vetta strategica e contesa.

È stato calcolato che la Germania perse in questo evento circa 75.000 uomini tra morti e feriti e gli Alleati circa 65.000.

Alla ritirata delle truppe tedesche in direzione di Bologna, fece seguito uno dei crimini di guerra contro la popolazione civile italiana più crudele tra quelle perpetrate durante l'occupazione nazista: l'eccidio di Monte del Sole, più noto come strage di Marzabotto, dove le truppe tedesche tra il 29 settembre e il 5 ottobre nel contesto di una operazione di rastrellamento uccisero 1830 persone tra vecchi, donne e bambini, tutti contadini.

Il contesto

In questo territorio caratterizzato da grandi distese boschive di faggi e castagni ondeggianti tra le colline, in questo paesaggio solenne e maestoso, indomito e selvaggio, aperto sui vasti e profondi panorami dei versanti Romagnolo e Toscano degli Appennini, terra di contadini e boscaioli, di muri a secco, di capanni e steccati d'assi lignee, fu realizzato il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa, che accoglie circa 31.000 salme di soldati tedeschi, per la maggior parte giovanissimi, caduti negli scontri avvenuti alla fine del settembre del 1944.

Progettato dall'architetto Dieter Oesterlen (1911-1994), formatosi a Stoccarda e alla *Technische Hochschule* di Berlino, diretta da Heinrich Tessenow sotto la guida Hans Poelzig, il cimitero dei caduti germanici fu costruito durante gli anni 1962-1965 ed inaugurato nel 1969.

Quello che si vede

Sulla sommità della collina, radura sgombra, illuminata e bordata da fitti boschi di faggio e castagno si scopre il sacrario monumentale, il cimitero. L'ingresso, di poco distante dalla strada statale, è sobrio: uno stretto varco che si apre lungo il muro di recinto, un lungo corridoio, come fosse una trincea dalla quale improvvisa appare la collina disboscata, dominante sul paesaggio. Da qui prende avvio, con un lento andamento a spirale ascendente, un lungo muro di pietra costruito a secco, di contenimento del terreno, che l'avvolge tutta quella collina, fino alla cima. Gli si affianca un tratturo, fatto come quelli di montagna, preoccupati più a drenare l'acqua percolante dall'alto, piuttosto che ad offrire un comodo passo. Un percorso di ghiaione sciolto trattenuto da masselli squadrati di pietra, che, girone dopo girone, raggiunge la sommità del colle dominato dall'alto sperone lapideo che segna, con accento espressionista



Fig. 29 (pagina accanto)
Memoriale del Passo della Futa, dettaglio della balaustra in acciaio della corte d'onore di F. Kühn.

Fig. 30
Memoriale del Passo della Futa, vista aerea (da www.avio-tablist.it).

Figg. 31, 32
Memoriale del Passo della Futa, terrazzamenti, campi di sepoltura e lapidi.

(quello di Bruno Taut o di Hans Poelzig), la comparsa della cappella stagliata contro il cielo. Strano connubio: da una parte quel carattere somnesso, garbato, della tradizione contadina, dei muri a secco, dei terrazzamenti, dei tratturi, tutto governato dalla semplicità ed efficienza delle soluzioni tecniche e formali adottate e dal buon senso. Dall'altra il sopravvento del gesto, l'urlo, l'energia della spirale che culmina nel fulmine zigzagante diretto verso il cielo.

Ma la composizione non stride: le masse lapidee si srotolano lungo il nastro avvolgente della spirale (quasi una descrizione topografica), che man mano si eleva fino a culminare nell'accento conclusivo, meta simbolica e percettiva della narrazione.

L'andamento a spirale è rotto solo dalla presenza delle rapide vie di risalita: delle cordonate incise sul pendio irrompono assertive nella rotondeggiante geometria, cosicché il rapporto percettivo con la cima accelera spingendoti lassù contro la massa

scultorea della cappella. I campi di sepoltura, serrati in ranghi quadrati, si susseguono ordinati in terrazzamenti: lapidi di granito tutte uguali, semplicemente poggiate sul terreno, punteggiano il suolo. Una moltitudine di esistenze, disperse nella incommensurabile dimensione del paesaggio aperto dell'appennino. Sul suolo, disegnato con cura geometrica, improvvise cavità circolari colme d'acqua appaiono come voragini, tracce evocanti i resti dei campi minati della battaglia.

Il percorso, una volta superata l'ultima scalinata, culmina nella corte d'onore e da lì, nascosto nel sottosuolo, si scopre il sacrario (tutto rivestito di ardesia nera), dove lungo le pareti scorrono le insegne dei reparti militari. Un'immagine di pietra e di scabri getti di calcestruzzo sottolinea l'autenticità e la sobrietà di questa architettura, custodita per la durata nella tradizione epica del paesaggio e della memoria.

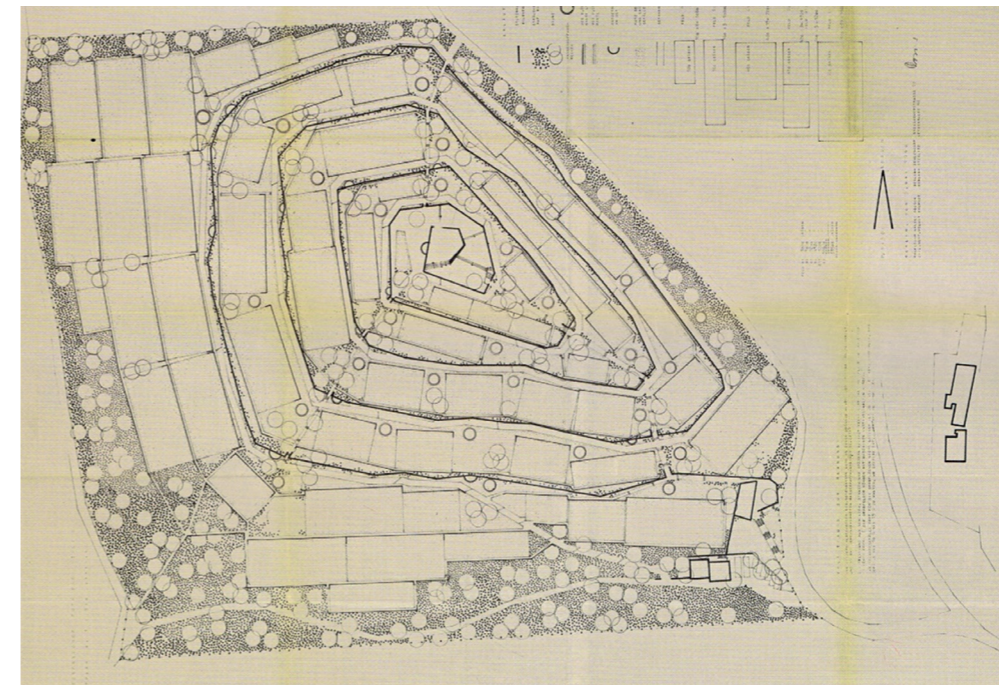


Fig. 33
Memoriale del Passo della Futa, planimetria generale (pubblicata in Casabella, n. 825, maggio 2013).



Fig. 34
Memoriale del Passo della Futa, il sacrario ed i terrazzamenti dei campi di sepoltura.



Note

1. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Il tempo della storia e il tempo della natura*, Narciso di Novecento, 2005.
2. La ricerca e le riflessioni portate avanti sui luoghi di sepoltura sono pubblicate in:
Luigi Franciosini, *Quante voci può avere il silenzio? Cimiteri nella natura, cimiteri come natura, cimiteri come città*, in "L'architetto italiano", Mancosu editore, Roma 2011;
Luigi Franciosini, *Cimiteri*, Grandi Tascabili Architettura Tecnotipo, Mancosu Editore architectural book and review, Roma 2011.
3. «...le cose esistono perché noi le vediamo e la sensibilità così come la forma della nostra visione dipende dalle arti che ci hanno influenzato...» Oscar Wilde, *Influenza degli impressionisti sul clima*, Mattioli ed., 2011.
4. Umberto Galimberti, *Paesaggi dell'Anima, Il fondo enigmatico e il buio*, Mondadori, 1996.
5. Peter Handke, *Canto della durata*, Einaudi, 1988.
6. Simon Shama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, 1997.
7. René Magritte, cit. in Simon Shama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, 1997.
8. Simon Shama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, 1997.

Fig. 35
Memoriale del Passo della Futa, sulla sommità del colle, lo sperone lapideo opera dello scultore Helmut Lander segnala la presenza della cappella e della cripta.

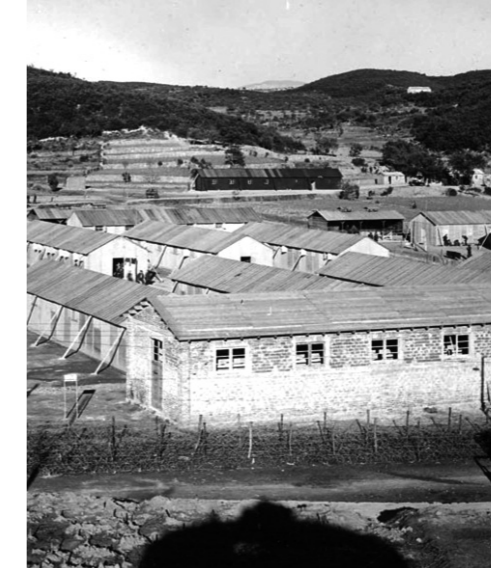
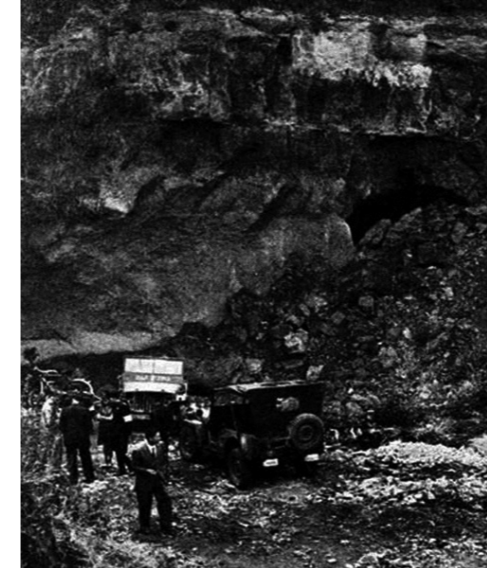


Fig. 36
La cava sulla via Ardeatina e le fosse al momento del rinvenimento dei corpi nel 1945.

Fig. 37
Il campo di prigionia di Kampor nel 1943.

Voices in the silence: landscape and memory

This paper aims to give thought about the role of memory as a sensitive and crucial means for the recognition of the values that structure the narrative palimpsest of places. The relationship between landscape and memory becomes essential. Normally it would describe a way to see, to re-discover what we already possess but our eyes are no longer able to see. This report, instead of just being instrumental to the memory of what we have lost, is crucial to what we can still find. The landscape doesn't exist *a priori*, we always have to invent it, and its value depends on the ability to live our eyes, to stimulate the metamorphosis of reality that can transform what we see in sentiment.

There is not a material landscape; *viceversa* a territory, an environment, a physically connoted place, a geography, a country can exist.

The landscape is rather definable as a mental vision linked to the sensible individual experience, that comes from the integration and the complicity between the real dimension of the things surrounding us (nature, cities) and the immaterial and mental one of remembrance, of consonances, of affinities, of durations, that mobile dimension, vital and aerial dimension, trapped in the body, that the western and eastern religious and philosophical tradition calls soul.

We have to go towards the time, to get on the way, to look for it with patience, to recognize it, fragment by fragment, through visible and invisible signs, as well as to give a resistant outline to what for its nature is destined to dissolve.

So, our glance, emotionally and culturally re-inhabiting the reasons of the appearance of things, invests and completes the reality of living: the meta-

morphosis takes place and everything is renewed in a startling epiphany.

The landscape can never be reduced to its mere physical reality, described by geographers, ecologists, naturalists etc. The transformation of a country in a landscape always presupposes a metamorphosis, an interpretation, a reinvention, a metaphysics of reality.

The topic is developed by analyzing the burial places and, more thoroughly, three great war memorials: the War Memorial at the Fosse Ardeatine in Rome (1949), the Cemetery for the fascist crimes in Kampor (1953) and, finally, the Germanic military cemetery at the Futa Mountain Pass (1962).

Places that, more than others, hold the record of sanctuaries of memory and landscape.