

Sostare nel ricordo: esercizi di topofilia e progetto

Marco Cillis

Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università di Parma
marco.cillis@unipr.it

Abstract

Il contributo si concentra sull'esperienza estetica della sosta e sulla relazione che l'interruzione del cammino determina con il paesaggio. Nel momento della sosta il corpo stabilisce un rapporto nuovo con il luogo, fondendosi progressivamente nel luogo stesso, in un processo contemplativo che affonda le proprie radici teoriche nel pensiero platonico. Quando la sosta avviene in nome del ricordo, il progetto di paesaggio assume valenze che toccano temi universali di carattere storico, identitario, esistenziale. Nella seconda parte, la riflessione si sposta su alcuni progetti celebrativi della memoria, cronologicamente distanti, legati a eventi molto diversi, ma accomunati da una forte carica evocativa; se ne propone una lettura attraverso il disegno della natura e la prossemica del visitatore colto nell'attimo del ricordo, in un'esperienza estetica.

Parole chiave

Sostare, ricordo, memoriale, progetto di paesaggio, memoria dei luoghi.

Abstract

The essay is about the aesthetic experience of staying and about the relationship we establish with the landscape when we stop walking. Right at that moment, our body generates a new relationship with the place, merging more and more into the place itself, according to a contemplative process that has its roots in Platonic thought. When we stop to remember, the landscape design is connected with many universal topics, about history, identity and sense of life as well. In the second part, the text explores the landscape architecture of some memorials set up in different decades of the last sixty years, celebrating very different events, but strongly evoking: which is the role of the nature, and what is about the visitor's proxemics while he's remembering, living an aesthetic experience?

Keywords

Stopping, remembering, memorial, landscape design, memory places.

Quindi perché seguire un sentiero significa ricordarlo, anche farsi strada nel presente è ricordare il passato [...] procedere è anche ritornare
(Ingold e Vergunt, 2008, p.17)

Sostare è un'esperienza estetica

La riflessione sui paesaggi lenti, dalle prime esplorazioni letterarie (Thoreau, 1863 e De Balzac, 1833)¹ fino alle più recenti ricognizioni progettuali e la riscoperta del camminare come esercizio estetico (Careri, 2006) e pretesto di rigenerazione paesaggistica alla scala urbana – si pensi alla reinvenzione della High line a Manhattan, allo Skygarden di Seoul, alle proposte per il Minhocão a São Paulo² - o alla scala territoriale (Pileri, 2020), ha focalizzato l'attenzione sull'esperienza cinetica della percorrenza, esaltandone via via gli aspetti disvelanti (Rousseau, 1782 e Kierkegaard, 1909), spirituali (Chélini-Brant-homme, 1982 e Frey, 1988), di sperimentazione artistica (Long, Fulton).

Questo contributo si concentra sul momento in cui il moto viene sospeso e il tempo della sosta offre all'osservatore l'occasione di sperimentare il paesaggio attraverso un processo sinestetico. Il *tópos* iconografico del viaggiatore che interrompe il cammino per riposare sul ciglio della strada, e in quel frangente ritrovarsi a percepire e interiorizzare il paesaggio, spazia dall'iconografia cristiana della Fuga

in Egitto, passando attraverso i tanti viaggiatori/osservatori colti nell'attimo contemplativo del Sublime³, o pigramente attardati in un salto spaziotemporale in prossimità di qualche vestigia archeologica lungo il tracciato (fig.1). La presenza della rovina, spesso eletta come luogo deputato alla sosta è ben descritto da Chateaubriand, che ritrae il viandante “seduto su un altare spezzato [...] colpito dalla tristezza di questi luoghi: un oceano selvaggio, vallate dove s'eleva la pietra di una tomba, torrenti che scendono attraverso la brughiera, qualche pino rossastro sulla nudità di un poggio cosparso di neve è tutto quello che si offre allo sguardo” (Chateaubriand, 1802 in Tosco, 2007, p.39), rimarcando come l'individuo umano, attraverso il contatto fisico con le vestigia del passato, sia l'elemento di congiunzione con la dimensione temporale presente (e caduca) rappresentata dalla Natura.

Sostare prevede inevitabilmente un cambiamento di stato dal moto alla quiete; la sosta si sostanzia per quanto l'ha preceduta e per quanto la seguirà. C'è una sequenza illuminante ne *Il cielo sopra Berlino*, durante la quale la camera segue il vagare del vecchio Homer, poeta e cantore alla ricerca di un'epica della pace, che cammina nella più completa desolazione accanto al Muro, cercando di individuare il punto esatto in cui in passato si ergeva la Postdamer Platz; fino al momento in cui interrompe il suo

vagare, si siede su una poltrona tra le macerie, chiude gli occhi e invoca la Musa. La sosta diventa il momento della consapevolezza e della contemplazione, in una chiara sequenza estetica. Già nella cultura greca il momento percettivo (*aisthesis*) alla base del processo estetico prevede un progressivo svelarsi del soggetto che si proietta nel paesaggio, tanto che per lo stesso “Platone «l'apprensione creativa» dell'oggetto percepito è un modo per avvicinarsi esteticamente a ciò che appare. Avvicinarsi all'oggetto-paesaggio significa afferrare attraverso il discorso dei sensi ciò che la realtà ci svela, o ci rivela” (Resnik, 1999, p.74). Così da sviluppare una relazione empatica tra il paesaggio e l'eco che questo amplifica all'interno dell'osservatore, secondo un processo di introiezione che produce uno scambio tra la realtà del soggetto e la realtà dell'oggetto. La sosta è l'inciampo lungo il percorso, è il luogo della risonanza e della meraviglia. Mutuando da Greenblatt, teorico della museografia, la risonanza di un oggetto - qui possiamo più propriamente parlare di paesaggio - risiede nella capacità di incarnare o di alludere a relazioni storiche metatemporali, mentre la meraviglia coincide con lo stupore della visione inaspettata (Greenblatt, 1991, p. 27-45). Il valore estetico della sosta non può quindi prescindere da una sequenza di azioni-reazioni che parte dalla sollecitazione sensoriale, cerca una relazione vibrante con l'intorno che si introietta nell'animo del soggetto senziente, sviluppa una forma di meraviglia che genera a sua volta il pensiero contemplativo. La contemplazione è ciò che accomuna l'ultimo atto di due salite letterarie, svoltesi in epoche distanti ma con esiti per certi versi affini. E' a tutti nota l'ascensione, fisica e interiore, di Petrarca al Monte Ventoso, unanimemente riconosciuta come la prima testimonianza che narra del “piacere della veduta che diventa paesaggio attraverso la sapienza di chi guarda” (Barbera, 2021, p.39), ma urge sottolineare come la contemplazione dalla cima petrosa verso i rilievi di Lione, il mare che bagna Marsiglia

e Acque Morte, il Rodano sottostante, dia spazio ad una visione moderna del paesaggio, “dell'orizzontalità, dell'immanenza del mondo” (Karlheinz, 1999, p.123). Analogamente, è il paesaggio in una raffinata manifestazione multisensoriale, che riempie di meraviglia l'ascesa notturna del monte Snowdon che nel 1791 Wordsworth compie con un amico e una guida e di cui scrive, esplorando il cielo stellato, ascoltando il fragore di torrenti e ruscelli:

*Not so the ethereal vault; encroachment none
Was there, nor loss; only the inferior stars
Had disappeared, or shed a fainter light
In the clear presence of the full-orbed Moon,
Who, from her sovereign elevation, gazed
Upon the billowy ocean, as it lay
All meek and silent, save that through a rift—
Not distant from the shore whereon we stood,
A fixed, abyssal, gloomy, breathing-place—
Mounted the roar of waters, torrents, streams
Innumerable, roaring with one voice!
Heard over earth and sea, and, in that hour,
For so it seemed, felt by the starry heavens
When into air had partially dissolved
That vision, given to spirits of the night
And three chance human wanderers, in calm thought
Reflected, it appeared to me the type
Of a majestic intellect, its acts
And its possessions, what it has and craves,
What in itself it is, and would become.
(Wordsworth, 1850, XIV)*

in una visione estatica che poco oltre il poeta non esita a definire un prodotto onirico, un paesaggio mentale. La prossemica dello sguardo ci conduce alla conoscenza e da qui al giudizio, ma entrare nel paesaggio significa entrare nei luoghi per comprenderli, svelandone l'identità e la connessione delle parti (Simmel, 2006, p.54).

Il valore della sosta come esercizio di comprensione del paesaggio e di introiezione nella natura ci perviene dalla testimonianza dall'inquieto Rousseau che durante le solitarie erborizzazioni sull'isola di Saint Pierre in mezzo al lago di Bienne, racconta:



fig.1
Albert Meyering, *Landschap met rustende figuren bij een grafmonument*,
1700 ca, Amsterdam, Rijksmuseum

“talvolta mi sedevo nei più ridenti e solitari angolini per fantasticare a mio agio, tal altra sulle terrazze e i poggetti, si da percorrere con lo sguardo il superbo, affascinante panorama del lago e delle rive [...] andavo a sedermi volentieri in riva al lago, sulla spiaggia in qualche luogo nascosto; là il mormorio delle onde e il movimento dell'acqua avevano il potere di fermarmi i sensi” (Rousseau, 1979 p.261).

In un'altra esplorazione, nella zona di Robalia, sperimenta gli aspetti incommensurabili del paesaggio, dove il bosco rappresenta “un'impenetrabile barriera”, tra “rocce tagliate a picco, orribili precipizi”, il verso di animali notturni e, adagiatosi su un cuscino di muschio, si mette a fantasticare “pensando di trovarmi in un rifugio ignorato da tutti”, irraggiungibile dai persecutori (Rousseau, 1979, p.293). Il tema del rifugio di fortuna è strettamente legato a quello della sosta: racchiude in sé l'idea di stare in una condizione di sicura precarietà, offre la possibilità di essere nella natura nel momento della sua massima forza espressiva, della sua dominante presenza, secondo una poetica cara al gusto romantico. Il concetto è ben espresso da Kant che si sofferma sugli aspetti dinamici e sublimi della Natura:

“Rocce minacciose e procumbenti, temporali che si addensano in cielo e si rincorrono con lampi e tuoni, vulcani con la loro forza distruttrice, uragani con il seguito delle loro devastazioni, lo sconfinato oceano in tempesta, l'aderta cascata di un fiume possente rendono insignificante lo sforzo di resistere di fronte alla loro forza. Ma la loro vista sarà tanto più affascinante e tanto più terribile se ci troveremo al sicuro...”⁴

Gli fa eco, dal punto di vista iconografico, un celebre dipinto di J. P. Hackert che ritrae la cascata delle Marmore nei pressi di Terni, olio su tela del 1779 (fig.2). La composizione sposa un taglio verticale per enfatizzare l'estetica sublime della cascata e la natura si esprime sia con un registro che privilegia l'impatto dell'enorme massa d'acqua sia in una serie di declinazioni di maggiore dettaglio nei rigoli secondari nella rifrazione della luce, nell'articolarsi delle rocce

e nelle masse boscate che si affacciano sulla sommità del salto. Tuttavia, l'opera acquista significato in questo argomentare, nella misura in cui dà spazio alla minuta figura di un contadino e del suo cane che, relegati su una balza rocciosa protetta dal fragore e dai vapori del Velino si misurano con un paesaggio incommensurabilmente più ampio.

Se le categorie estetiche ereditate (e sviluppate) a partire dalla tradizione sette-ottocentesca sono da intendersi di sterile applicazione alle forme contemporanee del paesaggio⁵, giova indagare i paesaggi della sosta attraverso altri predicati semantici che vanno ad aggiungersi alla già indagata percepibilità sensoriale, come “la coppia *temporalità* -la natura, la storia, l'arte, il patrimonio- e *temporaneità* -l'uomo, la sua vita-; segue l'*accessibilità* -la possibilità di entrare nella temporalità e nella temporaneità- e infine la *narrazione* -il percorso aperto, contemporaneo, che parte dal passato e guarda al futuro di ogni paesaggio” (Venturi Ferriolo, 2009, p.91).

Secondo una certa critica, il progetto di architettura -e con esso il progetto di paesaggio- pare abbia perduto una sua espressività riconducibile a precise categorie interpretative, tanto che

“...a lament which is true too of the broader sphere of the designed landscape, regretting how architecture tends to be engaged with visual effects, and its lacks the tragic, the melancholy, the nostalgic, as well as the ecstatic and transcendental tones of the spectrum of emotions. In consequence our buildings tend to leave us as outsiders and spectators without being able to pull us into full emotional participation” (Pallasmaa, 2001, pag.91).

L'obiettivo di questo contributo sta (anche) nel proporre una lettura dei paesaggi del ricordo attraverso la pratica estetica della sosta, dimostrando come la componente naturale del progetto sia dotata di una propria espressività e come questa, unitamente all'architettura dello spazio sia in grado di sollecitare la partecipazione emotiva del visitatore. Indirizzando questa ampia premessa al tema del ricordo, gio-



fig.2
Jacob Philipp Hackert, *The Waterfalls at Terni*, olio su tela, 1779, coll.priv.

va rifarsi al concetto di topofilia e alla capacità di un luogo, condensatore di cariche emozionali e percepito come simbolico, di procurare all'osservatore un piacere frugale e improvviso; i tempi brevi della contemplazione estetica, nel paesaggio come di fronte ad un'opera d'arte, si prolungano solo nel caso in cui lo sguardo sia trattenuto "por alguna otra razón como la reminiscencia de acontecimientos históricos que consagraron cierto lugar sagrado..." (Tuan, 2007, pag.131). È il caso dei giardini memoriali, di cui più avanti si farà esplicito riferimento, in cui l'esercizio della sosta, più ancora della percorrenza, salda la relazione tra il visitatore e il luogo.

Memoria, ricordo e identità: una questione di paesaggio

Esplorando i processi umani che governano il ricordo, Cartesio riferisce come questo abbia una consistenza corporea che si traduce in una serie di tracce che la vita imprime nella mente di ognuno. La profondità di tali segni è legata al "peso" dell'esperienza fatta o della sensazione provata e direttamente proporzionale alla capacità di costituire un ricordo duraturo⁶ e, naturalmente, dal grado di conservazione del supporto su cui i ricordi si sono impressi. "Il ruolo della memoria è quello di mantenere vivo ciò che è stato, e che se così non fosse, sarebbe come un buco nero. Lo scopo della memoria è quello di "ingannare l'assenza, ed è proprio questa lotta che la caratterizza" (Janet, 1928, p. 195).

Per chi si occupa di discipline che hanno a che fare con la trasformazione dello spazio acquista grande rilevanza ciò che avviene al termine del processo di strutturazione del ricordo e se "la memoria è una sinfonia in quattro movimenti: acquisizione, conservazione, trasformazione, ed espressione" (Tadié, Tadié, 2000, pag. 9) è quest'ultima fase quella del processo creativo, che traduce in forma -architettura o paesaggio che sia- l'immaterialità del ricordo.

Ciò vale nella sfera personale della vicenda biografica di ognuno, ma ancor più nella sfera sociale che

definisce il patrimonio mnemonico e identitario di una comunità più o meno allargata. È interessante la distinzione che Halbwachs propone tra storia e memoria universale, che superficialmente potremmo essere portati a far coincidere, quando dice che

"la storia può sembrare la memoria universale della specie umana ma la memoria universale non esiste. [...] ogni memoria collettiva ha per supporto un gruppo limitato nel tempo e nello spazio. Non si può raccogliere la totalità degli avvenimenti in un unico quadro, che a condizione di separarli dalla memoria dei gruppi che ne custodivano il ricordo, di recidere i legami attraverso cui erano uniti alla vita psicologica degli ambienti dove si erano prodotti e di non conservare che lo schema cronologico e spaziale" (Halbwachs, 1987, *passim*).

Dietro alla memoria di gruppo c'è la comunità fatta di singoli individui (Nora, 1984) che partecipano di una condivisa identità, alimentata di segni, simboli e naturalmente espressioni paesaggistiche.

In Italia l'istituzione dei Viali e i Parchi della Rimembranza⁷ esplicita bene il senso di corallità attorno al ricordo. I processi sociali, fino a poco prima legati alla commemorazione del singolo estinto, da quel momento si affiancano all'elaborazione del lutto collettivo e si manifestano in una porzione del tessuto urbano e non più (solo) in un cippo marmoreo. Il ricordo si fa spazio aperto, dotazione del patrimonio paesaggistico della comunità, che inevitabilmente lo elegge a luogo identitario visto che ne narra la storia. Inoltre, il progetto per la realizzazione di Parchi e Viali della Rimembranza è in misura non trascurabile rivolto alle nuove generazioni: la messa a dimora e la cura degli alberi sarebbe stata a carico degli alunni delle scuole elementari, in una prospettiva di "spirituale comunione tra vivi e morti per la Patria, dove i fanciulli si sarebbero educati alla sacra emulazione degli eroi" (Lupi, 1924, p.224).

Il binomio memoria/identità si sostanzia vicendevolmente ed è centrale nell'esercizio interpretativo o progettuale dello spazio commemorativo, se

“the core meaning of any individual or group identity, namely, a sense of sameness over time and space, is sustained by remembering; and what is remembered is defined by assumed identity” (Gillis, 1994, p.3).

Tentando una sistematizzazione degli spazi di matrice paesaggistica votati al ricordo, giova prendere a prestito le categorie individuate da Assmann, storica tedesca della letteratura, in merito ai luoghi della memoria (Assmann, 2002, p.376). Le comunità hanno dato forma a differenti spazi pubblici votati all'esercizio della memoria e questi, a seconda dell'estensione fisica, dell'eco metagenerazionale delle vicende che gli stessi celebrano, dei gruppi coinvolti, dei segni lasciati dall'assenza nel tessuto sociale possono suddividersi in:

- *luoghi generazionali*, caratterizzati dalla consanguineità tra vivi e morti, alimentano una dimensione contenuta e privata del ricordo. Sono tombe, cippi funerari o architetture per i quali la pratica del ricordo si estingue nell'ambito dell'alternanza generazionale. Sostare in questi luoghi produce una relazione con una sorta di micropaesaggio domestico che non si eleva oltre la sfera del vissuto condiviso tra vivente ed estinto, tra presente e passato. È ciò che accade nel Potemkin, recinto sacro realizzato da Rintala e Casagrande (2003) tra le risaie e il fiume Kamagawa, nei pressi del villaggio giapponese di Kuramata: uno spazio della meditazione dove i 120 abitanti del villaggio animano ogni sera un'antica danza circolare, un rituale shintoista che celebra gli avi e le radici del luogo.
- *luoghi commemorativi*, fondati sulla narrazione che ne riporta in vita l'essenza. Sono i luoghi estinti, che vivono fino a che le vestigia che ne testimoniano il passato alimentano la forza evocativa di un'esistenza lontana dal presente. Sono i luoghi dell'archeologia che hanno richiamato viaggiatori e continuano a richiamare studiosi che li facciano rivivere attraverso la narrazione dei segni superstiti. Si tratta di paesaggi dove la cronologia diventa topografia della storia, luoghi che condensano



fig.3

Fratelli d'Alessandri, via-appia tomba romana detta Casal Rotondo, seconda metà 800, Roma, archivio Cederna

no il tempo nello spazio e che rivivono attraverso la voce di chi li racconta al tempo passato. Il lavoro di connessione paesaggistica di Hadiqat As-Samah nel centro archeologico di Beirut condotto da Gustafson e Porter (1999-2006), le reinterpretazioni volumetriche di Tresoldi o la nota operazione di anastilosi arborea condotta da Botta per la chiesa di San Pietro nel complesso monumentale della Pilotta (1986-2001), sono tutte sperimentazioni progettuali che, a titolo di esempio, definiscono luoghi commemorativi.

- *luoghi del ricordo*, basati su un interesse squisitamente archeologico, di cui siamo spettatori. Si tratta di rovine, sarcofagi, monumenti funerari che testimoniano come “la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico” (Benjamin, 1980, p.184). Si tratta di elementi memoriali spesso in sequenza, testimonianze di una storia “minore” che destano l'esclusivo interesse degli addetti ai lavori, incapaci di raccontare ai più una narrazione che li renda commemorativi. C'è uno scatto esplicativo di questo concetto proveniente dall'archivio Cederna, colto lungo l'Appia Antica, poco distante dal ninfeo della villa dei Quintili, in cui, nella più completa indifferenza ai frammenti murati da Canina⁸ su una quinta in laterizio, un uomo siede voltando le spalle (fig.3).



fig.4

WES Landscape Architects, *Memoriale di Esterwegen*, 2007-2010

Foto: Stefan Schoening, 2015

• *luoghi del trauma*, sono quelli che mostrano una ferita ancora aperta, che investono una dimensione universale della società, sono spazi in attesa di una catarsi, di una elaborazione ancora in atto che difficilmente arriverà mai a compimento. I memoriali dei conflitti, degli orrori della storia, i luoghi che celebrano le vittime delle ingiustizie sociali svolgono una funzione di monito e investono il tema progettuale di una responsabilità alta. Nella ricognizione che J.D. Hunt compie sul tema dei memoriali- constatando come nell'ultimo secolo si sia assistito ad una *memorial-mania* con discutibili esiti formali- si chiede "why do we tend to use gardens and landscapes as vehicle of memorialization?" La risposta risiede nella universale tradizione di accompagnare il culto degli assenti con la vegetazione che trova espressione simbolica al-

le più distanti latitudini e tra i più diversi orizzonti culturali (Hunt, 2015, p.158). A questo proposito, mi piace fare cenno, in chiusura di questo paragrafo, al progetto di WES Landscape Architecture per il memoriale delle vittime dell'Olocausto in quello che fu il campo di concentramento di Esterwegen (2007-2011), in cui la vegetazione (*Quercus rubra*) ha completamente sostituito le baracche dei deportati, occupandone il sedime (fig.4).

Sulla forza narrativa del giardino

Il potere evocativo di ricordi proprio di un luogo è strettamente connesso alla sua capacità di farsi collettore di esperienze; esiste una innata virtù nell'uomo -e nelle comunità- di stabilire relazioni profonde con quei luoghi che riconosciamo dotati di *place memory*.

"It is the key to the power of historic places to help citizens define their public pasts: places trigger memories for insiders, who have shared a common past and at the same time place often can represent shared pasts to outsiders who might be interested in knowing about them in the present" (Casey, 1987, p.182).

Credo che ciò non valga solo per i luoghi prettamente storici, ma anche per quelli più recenti ma concepiti per storicizzare ciò, o colui/coloro, di cui celebrano il ricordo. Sostarvi assume il significato di una messa a fuoco, di una presa di consapevolezza, così come suggerisce una pausa in uno spartito musicale. Ragionare sul trinomio sosta/paesaggio/ricordo porta necessariamente all'individuazione di alcuni progetti che possano bene esplicitare le chiavi interpretative del tema, differenziando la natura della sosta e il tipo di approccio esperienziale che questa induce nel visitatore. Riprendendo le categorie di Assmann, sono stati individuati due luoghi commemorativi (il Frank Delano Roosevelt Memorial di L. Halprin a Washington e il Memoriale Mattei di P. Porcinai a Bascapè) e due luoghi del trauma (il Black Garden di J. Holzer a Nordton e il Memoriale per le vittime degli attacchi terroristici del 2016 di B. Smets a Bruxelles).

Tra il 1974 (concorso) e il 1997 (inaugurazione), Lawrence Halprin si dedica al progetto per il memoriale di Franklin Delano Roosevelt, presidente degli Stati Uniti d'America dal 1933 al 1945, sulle sponde del Potomac, in prossimità del Cherry walk. Il paesaggista concepisce questo luogo come un'area sacra articolata in una sequenza di quattro stanze (fig.5), tappe ad una sorta di "cinematic narrative procession" (Raine, 2012, p.161) dove il peso dell'assenza lascia il posto alla narrazione biografica di Roosevelt attraverso elementi simbolici, frasi scolpite nella pietra, figure bronzee che si misurano con gli astanti. Obbedendo ad uno studio prossemico dello spazio (fig.6) che attinge dalle teorie sui processi esperienziali elaborate con la moglie Anna⁹, Hal-

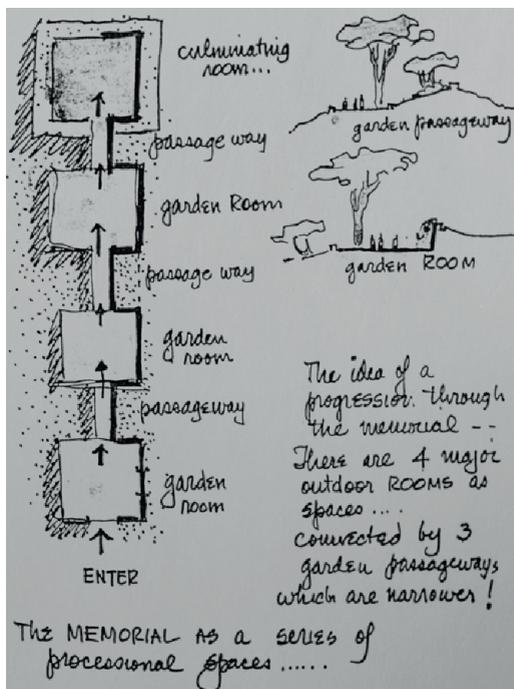


fig.5

Lawrence Halprin, Diagramma concettuale per le quattro "stanze" del Roosevelt Memorial, definite dal paesaggista "knots on a rope"

Fonte: Franklin Delano Roosevelt Memorial Commission, Ceremony of Dedication program

prin alterna spazi minerali e corredo vegetale in misura funzionale al gioco evocativo delle parti, avviando zone di luce a spazi ombrosi, privilegiando specie sempreverdi dai toni cupi in prossimità della terza stanza dedicata alla guerra, giocando sulla stagionalità cromatica della seconda stanza che celebra il *New Deal*, dove accosta rododendri, azalee, meli selvatici, cornioli, biancospini e aceri. I dispositivi di sosta sono altamente informali e integrati nell'architettura del giardino (blocchi di granito talora secondo una disposizione apparentemente casuale, gradoni semisommersi dai giochi d'acqua, dislivelli ai margini delle aree pavimentate), come informale la prossemica che il visitatore sviluppa con le pareti delle "stanze", a seconda che la sospensione del cammino sia sollecitata da un'iscrizione, da un gruppo scultoreo, da uno scorcio ver-

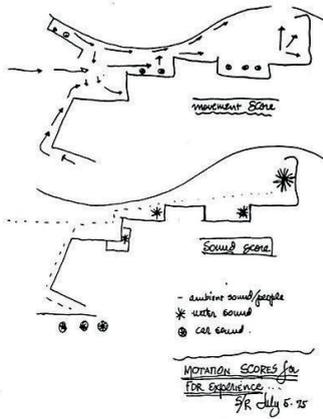


fig.6

a sinistra: Lawrence Halprin, *Motation Scores for FDR Experience*, luglio 1975 University of Pennsylvania Press, Philadelphia
 a destra: *Visitatori del FDR* Foto: M. Christmann 2013 Fonte: Olmedo É., Christmann M., 2019, p.65.

so gli altri *landmarks* celebrativi (Washington Monuments Ground, Thomas Jefferson Memorial). Lo stesso Halprin, al principio del processo ideativo del memoriale, si interroga sulla tradizione storica dei grandi monumenti che si connotano per una approssimazione di tipo "processionale", dal santuario di Delfi, all'Acropoli, al complesso templare di Karnac, fino al Cimitero nella foresta di Asplund: obbediscono tutti ad una drammatizzazione progressiva dello spazio, esplicitando una narrazione crescente di facile comprensione

"... metaphors for the journey of life with its challenges, defeats, and victories [...] They also provided spaces to stop and meditate along the way" (Halprin 1997, p. 7).

Il progetto di Halprin incarna perfettamente quel tipo di movimento nel paesaggio che Hunt individua come processione (o pellegrinaggio): rituale, univoco nella meta, ripetibile in forma collettiva o individuale (Hunt, 2012, p.148); se il pellegrinaggio è un via del sapere che tocca luoghi rivelatori (Milani, 2017, p.83), la forza di queste 'stanze', spie di conoscenza,

sta nel saper indurre alla sosta il 'pellegrino', secondo un rituale che appartiene ai codici intimi del progetto (fig.7 e 8). Proponendo un approccio didascalico affidato ai gruppi scultorei e alle iscrizioni, la sosta che questi inducono è di tipo polarizzato, una pausa dal moto rettilineo sull'asse principale del memoriale. A differenza del progetto di Halprin, la matrice del Memoriale Mattei a Bascapè (PV) non è di tipo lineare, quanto di tipo centripeto e l'approccio abbandona qualsiasi intento didascalico per un simbolismo estremamente raffinato. L'impianto sviluppa due tipi di sosta: una esplorativa, orientativa in prossimità dell'ingresso e una polarizzata, nell'elemento centrale della composizione. Il Campo -mimeticamente inserito nella matrice agraria della Pianura Padana- rievoca l'incidente aereo, avvenuto nell'ottobre del 1962, in cui perse la vita Enrico Mattei, fondatore e allora presidente dell'Eni¹⁰. A pochi mesi dal tragico impatto, Porcinai viene chiamato a elaborare una proposta progettuale che celebri il ricordo delle tre vittime nello stesso punto in cui hanno perso la vita. L'idea si basa sul concetto classico de *têmenos*, il luogo sacro recintato ove i greci praticavano il culto.

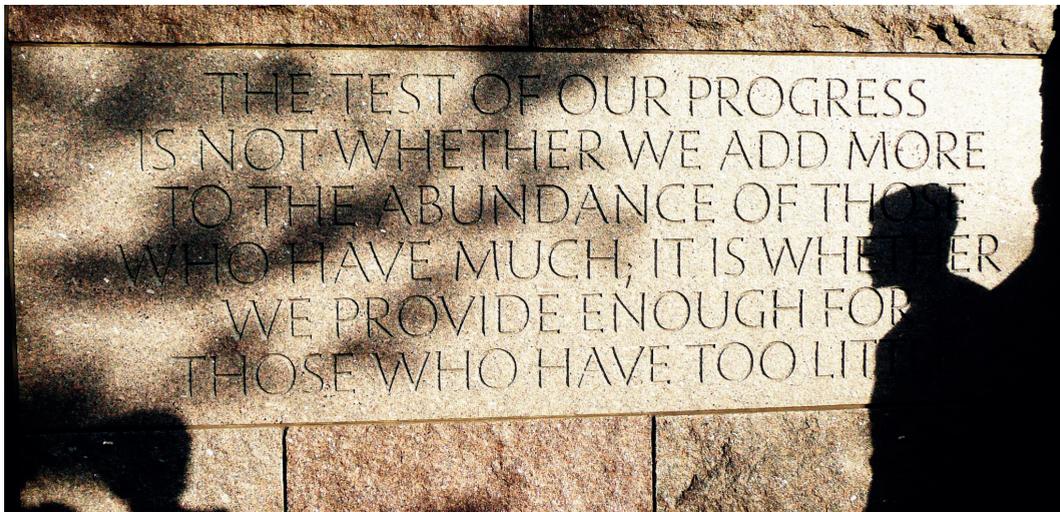


fig.7

Sosta all'ingresso del FDR Memorial, Washington D.C.

Photo: Graham Stevens, 2010.



fig.8

Sosta in prossimità delle iscrizioni del FDR Memorial, Washington D.C.

Foto: Kerry Su

**fig.9**

Pietro Porcinai, *Memoriale Mattei*, 1963, Bascapè PV.

Foto: Marco Introini, 2015

Con un gesto paesaggistico quasi minimale, Porcinai solleva i margini del campo in un contenuto terrapieno perimetrale e al centro del prato individua uno spazio ancora più intimo, dove mette a dimora tre querce e un cippo commemorativo. Il perimetro del memoriale è segnato dal corso della roggia Bescapera -che in una prima versione del progetto doveva mantenere inalterato il proprio corso, disegnando un'ansa al centro dell'area- da una siepe e dall'alta corona di *Taxodium distichum* che affianca il tracciato sul terrapieno (fig.9). Si tratta di uno spazio -per tornare alla classificazione di Hunt- in cui si alternano movimenti guidati/obbligati (il ponte sulla roggia che costituisce una soglia) a movimenti più liberi, propri dell'passeggiata (Hunt, 2012, p.153), visto che i tracciati a terra sono riconoscibili (lastre prefabbricate nel prato e terreno stabilizzato nel

percorso perimetrale), facilmente trascurabili laddove lo spazio pianeggiante invita a traiettorie più informali e personali. Sono due i dispositivi paesaggistici destinati alla sosta: il più immediato è il sacello centrale perimetrato da blocchi in calcestruzzo rivestiti di ciottoli, luogo della muta conversazione e del raccoglimento; il secondo è rappresentato da quello che Porcinai chiama *arengo*: un contenuto belvedere sul terrapieno perimetrale, un luogo della scoperta, dal quale -in prossimità dell'ingresso- gettare uno sguardo complessivo all'insieme, traguardare l'orizzonte oltre la quinta vegetale, individuare i pochi gradoni che portano alla quota di campagna e raggiungere il cuore del memoriale per un omaggio più ravvicinato¹¹.

Il tema del recinto, come si vedrà anche nel successivo esempio, rientra in una logica di separazione

dall'ordinarietà dello spazio sacro destinato al ricordo e poco importa se il contesto in cui la celebrazione del ricordo è isolato nella campagna o all'interno di una dimensione densamente urbanizzata. Spesso il ruolo di filtro è affidato alla vegetazione o, più precisamente, la natura - i tassodi nel caso del memoriale Mattei - è ciò che permette ad un luogo di essere commemorativo, per la sua capacità di isolarlo (o connetterlo) rispetto all'esterno; sostandovi, "veniamo temporaneamente liberati dalla contingenza quotidiana per concentrarci su altri problemi, forse più universali" (Hunt, 2001, p.20).

Protetto da una storica cortina di tigli, ippocastani e querce, nel centro della città tedesca di Nordton, il Black Garden che Jenny Holzer realizza nel 1994 si configura come l'ampliamento di un luogo del ricordo già esistente che, ad un livello superiore, celebra i caduti della I Guerra Mondiale attorno ad un cippo circolare e quelli della II Guerra Mondiale con una serie di lapidi bronzee poste sul muro di contenimento del livello superiore. L'artista americana, che abitualmente si esprime attraverso testi luminosi, sceglie per la prima volta di utilizzare il giardino come *medium* e, mutuando la matrice circolare dal giardino superiore, organizza una serie di parterre concentrici attorno ad un *Malus domestica* var. *Arkansas black*, dove mette a dimora erbacee e tappezzanti (tulipani 'Queen of the Night' e 'black beauty', *Heuchera* 'obsidian', *Ophiopogon planiscapus* 'arabicus', *Berberis thunbergii atropurpurea* 'Crimson Pygmy'...), attingendo ad una *palette* cromatica che rimanda all'idea assoluta, simbolica del nero¹², ad eccezione della piccola aiuola prospiciente la targa in memoria delle vittime delle persecuzioni razziali, che ospita un tappeto di fiori bianchi. (fig.10)

Riflettendo sulla dimensione del ricordo, il progetto di Holzer parte con una vocazione pubblica, celebrativa dei valori patrii, ma sprofonda inevitabilmente nella dimensione intima e personale. Suonano appropriate le parole di (Weilacher, 2005, p.18) che affida alla componente naturale del giardino il compito

di far dialogare il particolare della nostra esperienza biografica con la complessa mutevolezza del mondo

"and yet we occasionally enjoy withdrawing into an apparently private, superficially heavenly refuge so that we can dream the dream of a perfect world, at least for a little while. But nature does not work like that. Essentially it has one lasting quality: the permanence of change. And change- as demonstrated not only by the sudden eruption of natural forces- does not always proceed harmoniously. So given that a garden cannot exist without nature- even if only taken in the metaphorical sense- neither as an idealized copy of untouched nature nor a cultivated manifestation of domesticated nature, then change is inevitably one of the most important system qualities immanent in a garden."

Secondo un approccio in parte didascalico e in parte evocativo-simbolico, l'estetica della sosta all'interno del Black Garden muove da un sentimento collettivo, in un ambito fortemente urbano, protetto da una cortina arborea consolidata e da lì si spinge fisicamente al cuore del giardino per sollecitare livelli estremamente personali nell'animo del visitatore. Le cinque panchine -luogo per definizione deputato alla sosta- che l'artista distribuisce sul perimetro del giardino sono inutilizzabili e creano un cortocircuito emotivo con chi vi si avvicina: recano ognuna la cruda descrizione della morte durante un conflitto bellico, obbligando il visitatore a fermarsi voltando le spalle al giardino, coinvolto dalla lettura di parole feroci incise su sedute su cui, per rispetto, nessuno mai può sedere con disinvoltura (fig.11). L'utilizzo del dispositivo per la seduta o il riposo può avvenire solo in un momento di rielaborazione successiva, quando il visitatore è pronto a "farsi catturare dal giardino nero e dalle sue piante il cui crescere, fiorire e appassire rimanda al ciclo vitale -nascere, morire, rinascere" (Sachs, 1995, p.96).

La matrice circolare ritorna anche in due lavori di Bas Smets dedicati al ricordo, dal carattere estremamente intimo, posti entrambi al termine di un percorso di valenza simbolica: due luoghi generazionali che aggranciano una dimensione più universale.



fig.10

Jenny Holzer, *Black garden*, 1994, Nordhorn D.

Fonte: www.kunstwegen.org

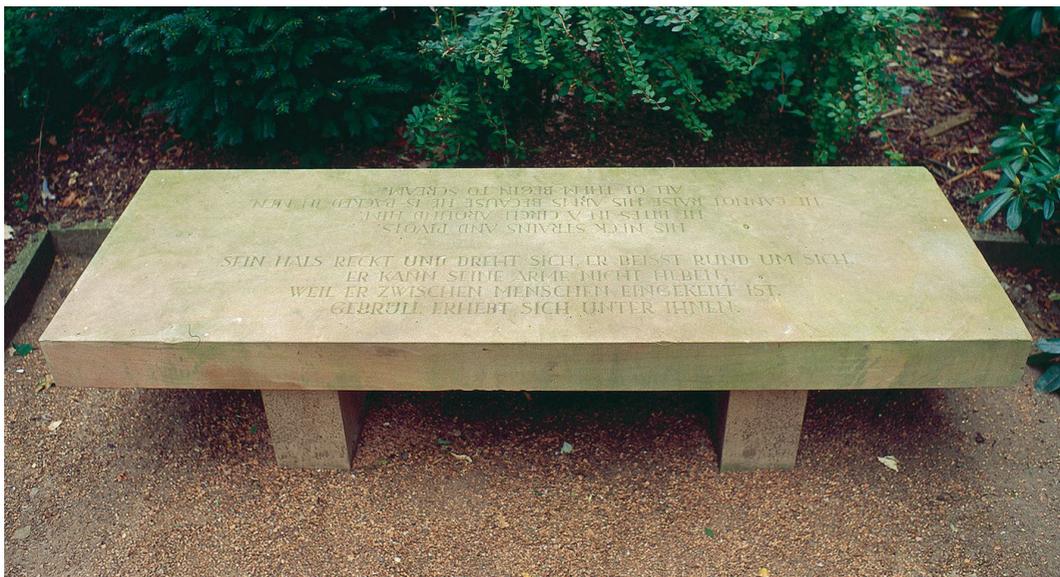


fig.11

Jenny Holzer, *Black garden (particolare di una panchina)*, 1994, Nordhorn D.

Fonte: www.kunstwegen.org



fig.12

Bureau Bas Smets, *Memorial 22/03*, 2016-2017, Bruxelles B.
Foto: Google

Rispondono ad un approccio decisamente evocativo che punta ad una tale fusione con il luogo che il memoriale smaterializza completamente i propri margini e la sosta suggerisce una prossemica corporea estremamente libera.

Nel marzo del 2016 tre attacchi terroristici macchiano di sangue Bruxelles, lasciando a terra 32 vittime per mano di fanatici dello Stato Islamico. Gli amici di una delle vittime chiedono all'allora ministro dell'Ambiente, di poter piantare un albero in memoria dell'amica scomparsa all'interno della foresta di Zoniën, alle porte di Bruxelles che erano soliti frequentare con lei. Il progetto del paesaggista belga dà forma alla risposta favorevole del ministro che propone, anzi, di piantare un albero per ognuna delle vittime (fig.12). All'interno della faggeta, al centro di una radura, si collocano due anelli concentrici: quello esterno è fatto di 32 eteree betulle che contrasta-

no con le cupe cortecce dei faggi, quello interno è una panca chiusa realizzata in pietra che emerge dal terreno come una sorta di impronta.

"The memorial delineates a double void in the forest. The trees cut out a circle in the sky, while the stones draw a ring on the floor. The memorial positions itself between the changing sky and the stable forest floor. It is mute, beyond words, offering a moment of peace"¹³.

Sostare in questo luogo è l'ultimo atto al termine di un cammino che scende in una valletta, costeggia degli stagni, con un ponte supera un torrente -metafora dello Stige-, si perde nel bosco, fino ad avvistare la radura con il memoriale; in virtù della topografia leggermente inclinata del terreno e della perfetta orizzontalità dell'anello in pietra, quest'ultimo costituisce una soglia tra interno ed esterno e, diametral-

**fig.13**

Bureau Bas Smets, *Onumentum Kortrijk (disegno di progetto)*, 2020-2021.

Fonte: BBS, Bruxelles

mente, raggiunge la quota per essere una seduta, o il piano ove sdraiarsi in contemplazione delle chiome e del cielo sperimentando il vuoto dell'assenza.

In una esperienza più recente, il progetto di Smets ai margini del cimitero do Kortrijk, fa memoria delle vittime della pandemia da Covid Sars 19. Inaugurato nella primavera del 2021, si tratta del primo di una serie di luoghi sparsi per il territorio belga e voluti per celebrare il ricordo aprendosi alla consolazione e all'incontro tra chi ha vissuto il medesimo dramma. *Onumentum* è un cerchio in pietra verde, che ospita al suo interno un salice, si interrompe in due punti per consentire il passaggio di un piccolo rio¹⁴. La discontinuità rappresenta la rottura improvvisa che la malattia e la morte hanno determinato all'interno dei nuclei familiari; l'apertura verso il paesaggio vuole essere una riconciliazione, il tentativo di risposta ad una mancanza (fig.13 e 14).

Anche in questo caso, se pure con un linguaggio ancora più minimalista, il paesaggista rievoca lo spazio raccolto della radura, come elemento di connessione tra terra e cielo, riprendendo una figura già presente nel memoriale Mattei di Porcinai.

Sostare nel ricordo non è altro che restare saldi a terra e spingere il proprio sguardo verso l'alto, in una dimensione altra; il paesaggio ci accoglie e ci agevola in questa pratica estetica, in una progressiva forma di consapevolezza.

"...una presa di coscienza con la natura. E la più diretta è la presa di coscienza con la terra sulla quale camminiamo... E' per questo che in tutte le mie azioni cerco di far prendere coscienza all'uomo delle sue possibilità creative, le uniche che gli possono dare la libertà. Cerco di collegarlo verso il basso con la terra, la natura, [...] e verso l'alto con gli spiriti" (Joseph Beuys in Donà, 2004, p.161).



fig.14
Bureau Bas Smets, *Onumentum*, 2021, Kortrijk B.
Foto: Uus Knops

Note

¹ Per un'esaustiva ricognizione sulla produzione letteraria legata al cammino si rimanda a Solnit, 2002.

² Sul tema della rigenerazione paesaggistica di infrastrutture sospese, si rimanda a Cillis, 2022.

³ Appare forse scontato citare opere di Friedrich come *Viandante sul mare di nebbia* (1818) o il precedente *Monaco in riva al mare* (1808); più interessante capire come la relazione tra incommensurabilità del paesaggio e figura umana, trovi continuità poetica fino ai primi del Novecento, con il dipinto di gusto simbolista *Comando* di Roerich (1917) a titolo di esempio.

⁴ Kant, *Vom dynamisch Erhabenen der Natur, Kritik der ästhetischen Urteilskraft* §14. Il brano è riportato- tradotto in Ritter Santini, 1999, p.91.

⁵ cfr. la voce «categorie estetiche» in Carchia, D'Angelo, 1999, p.54-55. Su questo tema, declinato agli spazi del ricordo si rimanda a Bowring, 2013.

⁶ cfr. Cartesio, *L'uomo* (1664) - AT,XI,178. L'immagine del corpo impresso è mutuata da Platone (Teeteto, §XXXIV), al punto in cui Socrate invita il suo interlocutore a immaginare "che nelle nostre anime ci sia materiale di cera da imprimere in una forma più grande e in una più piccola, e la prima di cera più pura, la seconda più lurida, e più dura, e alcune di cera più morbida e altre invece di impasto mediano" e di come "su questa cera tutto ciò che vogliamo ricordare delle cose che abbiamo visto, udito, o direttamente pensato, sottoponendola alle nostre sensazioni e ai nostri pensieri, noi imprimiamo dei modelli, come vengono impressi i segni dei sigilli. E quello che viene stampato noi lo ricordiamo e conosciamo finché resta la sua immagine. Quello invece che viene cancellato, oppure non è adatto a essere impressionato, lo dimentichiamo e non lo conosciamo"

⁷ Il 27 dicembre 1922 il Ministero della Pubblica Istruzione invia ai regi Provveditori agli Studi una Circolare che indica che "per ogni caduto della Grande Guerra dovrà essere piantato un albero [...] in ogni città, in ogni paese in ogni borgata". Nel 1926 i parchi e i viali della Rimembranza vengono dichiarati "pubblici monumenti" e pertanto tutelati ai sensi della L.778/22.

⁸ Luigi Canina (1795-1856), archeologo attivo nella campagna di scavi dell'Appia in qualità di Commissario alla Antichità di Roma

⁹ Tra il 1966 e il 1968 i due danno vita ad una serie di workshop interdisciplinari che prendono il nome di *Experiments in Environment* finalizzati ad approfondire il comportamento umano nel contesto ambientale di vita, esplorando nuovi metodi creativi a più mani/voci. L'esperienza si evolve successivamente nei *Take part community workshops*, esperimenti di pianificazione e progettazione partecipata secondo il metodo *Resources Scars Valuation Performance*. Si rimanda sul tema a Halprin, 1969.

¹⁰ Per una descrizione esaustiva del progetto e una ricognizione critica del progetto di Porcinai si rimanda a Latini, 2012.

¹¹ "La condizione spaziale e lo sguardo sospeso che appartengono all'arengo che si sporge sul campo ci richiama ad altre "invenzioni", artifici discreti ma risolutivi che permettono di indirizzare la visione e sottolineare la risonanza evocativa di un luogo..." (Latini, 2012, p.229).

¹² "Nella cultura europea, il «non-colore» nero fa pensare, anzitutto, alla notte, alla malinconia, alla morte e al lutto [...] Nel suo spessore e nella sua assolutezza, esso ha un'aura esistenziale; a seconda del contesto è capace di chiudere o di aprire uno spazio, in termini psichici lo spazio dell'inconscio." Sachs, 1995, p.94.

¹³ Sono le parole di Bas Smets riporate da Tanović (2019) p.172.

¹⁴ Per una descrizione più articolata dell'intervento, si rimanda al testo di Von Hagen J. 2021, *Belgien weiht monument ein* nel blog della rivista Garten+Landschaft al link <https://www.garten-landschaft.de/corona-monument-bas-smets/#!/foto-post-30150-6>

Bibliografia

- Assmann A. 2002 (1999), *Ricordare*, Il Mulino, Bologna.
- Barbera G. (2021), *Il giardino del Mediterraneo*, Il Saggiatore, Milano.
- Benjamin W. 1980 (1963), *Le origini del dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Bowring J. 2013, *Emotion and design critique: The tragic, the melancholy, the nostalgic, the ecstatic and the transcendental*, 2013 Conference Proceedings: *An International Conference Reflecting on Creative Practice in Art, Architecture, and Design*, pp. 249-259.
- Bricolo F. 2008, *Il paesaggio della memoria* in Prandi E. (a cura di), *Pubblico paesaggio*, Festival Architettura Edizioni, Parma, pp.44-61.
- Carchia G., D'Angelo P. (a cura di) 1999, *Dizionario di Estetica*, Laterza, Milano.
- Careri F. 2006, *Walkscapes, Camminare come pratica estetica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Casey E. 1987, *Remembering: a phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington.
- Chélini J., Branthomme H. 2004 (1982), *Le vie di Dio. Storia dei pellegrinaggi cristiani...*, Jaka Book, Milano.
- Cillis M, 2022, *Linee che si fanno paesaggi. Rigenerare la città in quota* in Costi D. (a cura di), *San Leonardo cuore della città*, MUP editore, Parma, pp.168-173.
- De Balzac H. 2014 (1833), *Teoria del camminare*, Lit, Roma.

- Donà M. 2004, *Joseph Beuys. La vera mimesi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, p.161.
- Frey N.L. 1988, *Pilgrim stories: on and off the road to Santiago*, University of California, Berkeley,
- Fulton H. 2002, *Walking Journey*, Tate Publishing, London.
- Gillis J.R. 1994, *Memory and Identity: the history of a relationship* in J.R. Gillis (a cura di), *Commemorations: the politics of national identity*, Princeton University Press.
- Greenblatt S. 1991, *Risonanza e Meraviglia*, in Karp I., Lavine S.D., *Culture in mostra*, Clueb, Bologna, pp. 27-45.
- Halbawachs M. 1987 (1950) *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987.
- Hunt J.D. 2001, "Come into the garden, Maud": *Garden art as a privileged mode of commemoration and identity*, in Wolschke-Bulmahn J. (a cura di), *Places of Commemoration: search of Identity and landscape design*, Dumbarton Oaks, pp. 9-24
- Hunt J. D. 2012 (2004), "L'autorità dei Piedi": *verso una Poetica del Movimento nel Giardino*, in Morabito V. (a cura di), *John Dixon Hunt. Sette lezioni sul paesaggio*, Libria, Melfi, pp.147-181.
- Hunt J.D. 2015, *The making of place*, Reaktion Books, London.
- Halprin L. 1969, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. Braziller, New York.
- Halprin L. 1997, *The Franklin Delano Roosevelt Memorial*, Chronicle Books, San Francisco CA.
- Janz O., Klinkhammer L. (a cura di) 2008, *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli Editore.
- Janet P. 1928, *Évolution de la mémoire et de la notion de temps*, Chahine, Paris.
- Ingold T., Vergunst J.L. (a cura di) 2008, *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, Aldershot, Ashgate.
- Karlheinz S., *Paesaggi poetici del Petrarca*, in Zorzi R. 1999, *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia, pp.121-137.
- Kierkegaard S. 1962 (1909), *Diario*, Morcelliana Brescia.
- Long R. 2007, *Richard Long: walking and marking*, National Galleries of Scotland, Edinburgh.
- Lupi D. 1924, *La riforma Gentile e la nuova anima della scuola*, Mondadori, Roma-Milano.
- Milani R. 2005, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e guardare*, Feltrinelli, Milano.
- Milani R. 2017, *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna.
- Nora P. 1984, *Entre mémoire et histoire*, in Nora P. (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, vol. 1 pp. XVII-XLII.
- Olmedo É., Christmann M. 2019, *Perform the Map: Using Map-Score Experiences to Write and Reenact Places in Cartographic Perspectives*, (91), pp.63-80.
- Petrarca F. 1996, *La lettera del Ventoso*, Tararà, Verbania.
- Pallasmaa J. 2001, *The architecture of image: existential space in cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki.
- Pileri P., 2020, *Progettare la lentezza. Linee antifrangili per rigenerare l'Italia a piedi e in bici*, People, Gallarate.
- Rainey R.M. 2012, *The Choreography of Memory. Lawrence Halprin's Franklin Delano Roosevelt Memorial*, in *Landscape Journal*, 31, pp.161-182.
- Resnik S. 1999, *Estetica del paesaggio*, in Zorzi R., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia, pp.121-137.
- Ritter Santini L. 1999, *Il paesaggio addomesticato* in Zorzi R., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia, pp.85-104.
- Rousseau J.-J. 1799 (1782), *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Rizzoli, Milano.
- Simmel G. 2006 (1913), *Filosofia del paesaggio*, in Sassatelli (a cura di), *Georg Simmel Scritti sul paesaggio*, Armando Editore, Roma.
- Solnit R. 2002 (2000), *Storia del Camminare*, Mondadori, Milano
- Tadié J.Y., Tadiè M. 2000 (1999), *Il senso della memoria*, Dedalo, Roma.
- Tanović S. 2019, *Designing Memory. The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the Present*, Cambridge University Press.
- Thoreau H.D. 2009 (1862), *Camminare*, Mondadori, Milano.
- Tuan, Ti-Fu 2007 (1974), *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife.
- Venturi Ferriolo M. 2009, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Walser R. 1976, *La passeggiata*, Adelphi, Milano.
- Weilacher U. 2005, *In Gardens*, Birkhäuser Basel.
- Wordsworth W. 1850, *The Prelude*, London.