



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
PROGETTAZIONE DELLA CITTÀ, DEL TERRITORIO E  
DEL PAESAGGIO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Corsani Gabriele

LE PIETRE SANNO PARLARE  
Il linguaggio dell'architettura del paesaggio nella  
costruzione della memoria collettiva

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/15

**Dottorando**

Dott.sa Pastò Flavia

*(firma)*

**Tutore**

Prof. Guccione Biagio

*(firma)*

**Coordinatore**

Prof.sa Bartoli Maria Teresa

*(firma)*

Anni 2012/2015



## Ringraziamenti

Arriva un momento, nella vita di ognuno, in cui ci si trova di fronte alla faticosa domanda.

Io il ricordo di quel momento ce l'ho impresso nella mente, vivido.

Quel giorno in cui due grandi maestri con cui stavo lavorando a Venezia mi presero in disparte chiedendomi:

***“Flavia, cosa vuoi fare della tua vita?”***

Una domanda così semplice ma allo stesso tempo destabilizzante, perché ti obbliga a decidere, e nel mio caso avrei dovuto decidere se intraprendere o meno un cammino lungo tre anni per inseguire un sogno. Ho temporeggiato per un anno prima di essere sicura di ciò che mi accingevo a fare, ma alla fine mi sono decisa e ora, in un batter d'occhio, sono giunta al termine di questa avventura.

Riguardandomi indietro, tante persone mi hanno accompagnata lungo questa strada e mi sembra doveroso nominarle e ringraziarle.

In primis loro, i due maestri, Marcello e Franco, che hanno acceso quella piccola lampadina assetata di sapere che mi ha condotto fin qui. Senza il loro sostegno e il loro continuo incoraggiamento (ricordo ancora la frase di Marcello: “Noi puntiamo su di te”) difficilmente mi sarei messa in gioco in terra toscana.

A Franco, poi, prezioso tutor ma soprattutto caro amico, un ulteriore ringraziamento per il costante aiuto e supporto. Porterò sempre nel cuore le nostre chiacchierate guardando la laguna veneziana (e la magnifica vista del mulino Stucky) ragionando sul possibile tema di ricerca. Venezia ci ha ispirato e suggerito il tema dei luoghi della memoria, e non avremmo potuto trovare ambito di studio più interessante.

Ringrazio poi la “delegazione” tedesca, capeggiata da una delle pietre miliari del paesaggio, il prof. Udo Weilacher, che mi ha calorosamente aperto le porte dell' Università di Freising, accogliendomi per diversi mesi. I suoi preziosi suggerimenti mi hanno dato nuovi ed interessanti spunti di lavoro, e non dimenticherò mai le nostre revisioni in lingua italo-anglo-tedesca: discutendo sui principi della semiotica, siamo riusciti ad insegnarci reciprocamente nuovi vocaboli in italiano e in tedesco.

Ringrazio anche il gruppo di ricercatori tedeschi che è diventato quasi una seconda famiglia, con il quale ho condiviso lezioni, vernissage, Gartentag e tante grigliate nel giardino della facoltà. A Sonia Weber, poi, un ringraziamento particolare, per

avermi ascoltata (nonostante alcune difficoltà linguistiche) e aiutata nei momenti di blocco dello scrittore, e per le numerose ricette culinarie durante le pause caffè.

Ringrazio Biagio che si è prestato come tutor fiorentino: nonostante la sua iniziale gaffe (assolutamente perdonata!!) è stato sempre molto presente e di grande aiuto, soprattutto durante la mia permanenza in suolo tedesco.

Un pensiero va, doveroso, ai molti docenti (veneziani e non) che mi hanno aiutata con consigli, materiali e frasi incoraggianti e che hanno sopportato le mie continue domande sui temi della tesi durante pranzi e colazioni. In particolare a Enrico, Gilles, Joao , Jordi, Juan, Luigi, Manuel, Neil, Sonja.

E a Elisa, cara amica e fantastica compagna di lavoro (la foto dei germani che si abbeverano sulla fontana del Lady D Memorial è assolutamente fantastica).

E a tutti gli amici che, sparsi nel mondo, mi hanno aiutata a recuperare materiale per la ricerca.

E in ultimo, ma non per importanza, un enorme ringraziamento alla mia famiglia, senza il cui sostegno non sarei riuscita ad arrivare dove sono. Questo lavoro lo dedico a voi.

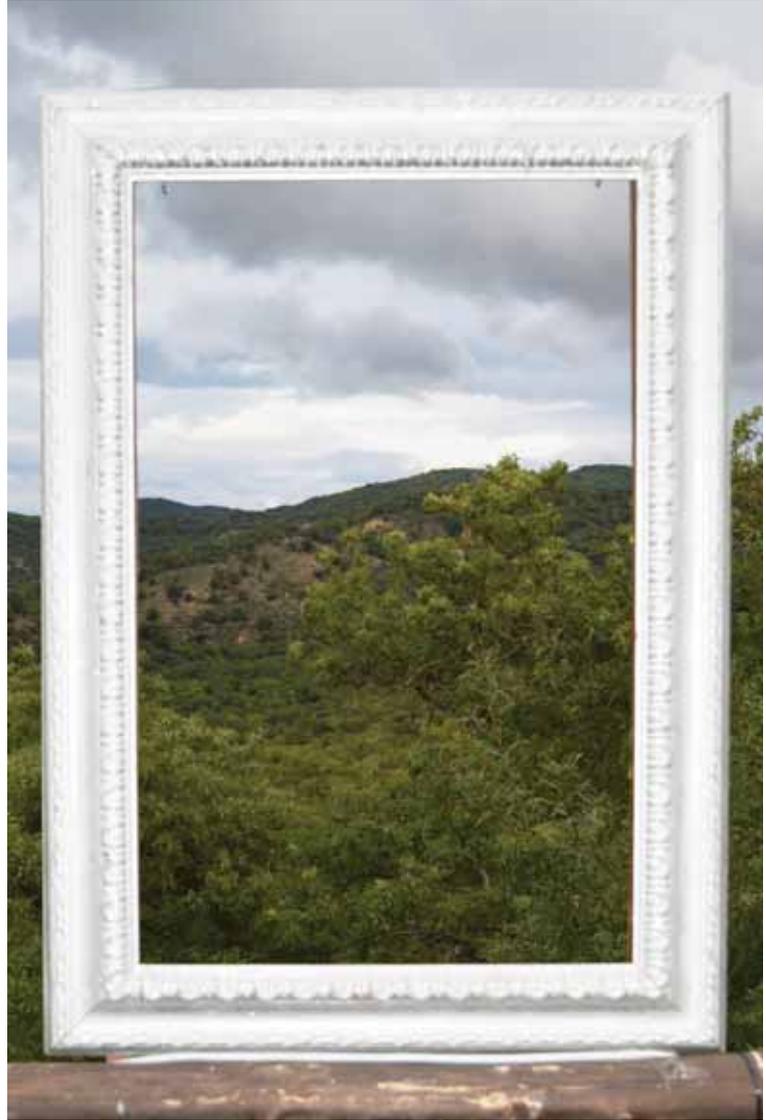
Le pietre sanno parlare

*a Giuseppe, Donata, Giulio e Anna*

*vita, anima, cuore e mente*



Le pietre sanno parlare



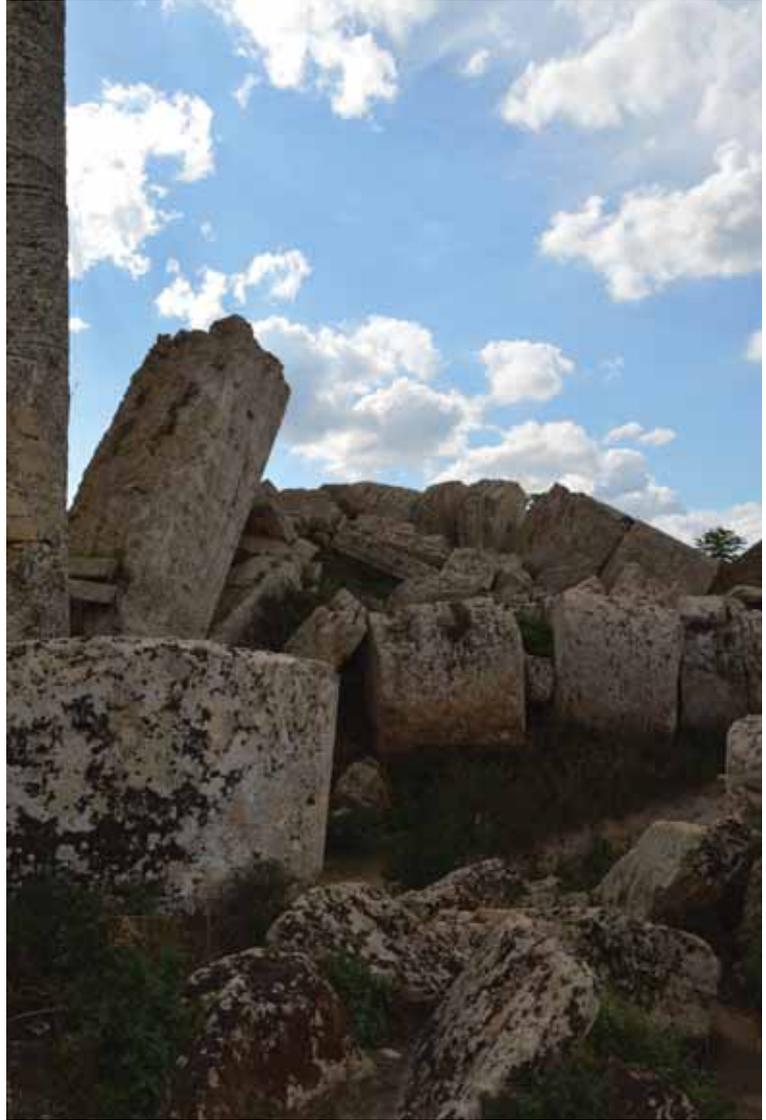
## Indice

<b>PREMESSA</b>	2
Introduction	4
Premessa	12
<b>PARTE I_ Focus tematico</b>	20
1.1 Paesaggio e percezione	23
1.2 Il senso di appartenenza	26
1.3 La memoria collettiva	29
1.4 I luoghi della memoria	32
1.5 I memoriali	35
<b>PARTE II_ L'evoluzione moderna</b>	38
2.1 L'eredità delle guerre mondiali	41
2.2 Primi accenni di cambiamento	48
2.3 Legame con il luogo	54
2.4 Verso un nuovo approccio	65
2.5 L'emblema: Denkmal für die ermordeten Juden Europas	67
<b>PARTE III_ I memoriali del XXI secolo</b>	76
3.1 Sagome fra i binari	79
3.2 Uno zig-zag tra paesaggio e storia	82
3.3 Una strada, un muro e quattro paesaggi	86
3.4 Un parco di quartiere per ricordare	90
3.5 Una ellisse di acqua in movimento	94
3.6 Sedute per non dimenticare	97
3.7 Il simbolo: the 9/11 Memorial	100
<b>PARTE IV_ Il linguaggio dei luoghi</b>	108
4.1 Gli elementi come parole	112
4.2 Gli elementi principali	114
4.2.1 L'acqua	115
4.2.2 La pietra	119

4.2.3	Il metallo	123
4.2.4	La vegetazione	125
4.2.5	La modellazione morfologica	130
4.2.6	L'atmosfera	133
4.2.6.1	Luci e ombre	136
4.2.6.2	Il silenzio	140
4.2.6.3	Il vuoto e l'assenza	141
4.3	La grammatica dei luoghi	143
4.3.1	Il contesto	144
4.3.2	Le relazioni spaziali	146
4.3.3	Le relazioni temporali	154
4.3.4	Le relazioni sociali	156
<b>PARTE V_ Conclusione</b>		<b>160</b>
5.1	Scelte efficaci	164
5.2	Eredità ingombranti	166
<b>EPILOGO</b>		<b>172</b>
<b>APPENDICE 1_Metodologia di studio</b>		<b>180</b>
A1	Selezione dei casi studio	183
A2	Analisi dei casi studio	184
A2.1	Gradi di conoscenza	185
A2.1.1	Conoscenza Situational	186
A2.1.2	Conoscenza Procedural	187
A2.1.3	Conoscenza Strategic	188
A2.1.4	Conoscenza Conceptual	189
<b>APPENDICE 2_Schede di analisi dei casi studio</b>		<b>190</b>
<b>Bibliografia</b>		<b>329</b>
<b>Sitografia</b>		<b>338</b>
<b>Fonti iconografiche</b>		<b>339</b>



Le pietre sanno parlare



## *PREMESSA*

*“Le pietre sanno parlare.  
Sta al singolo, a te,  
saper comprendere il loro linguaggio,  
il loro particolare linguaggio”*

Heuss T., *Das Mahnmal*, 1952

## Introduction

Every element of a landscape tells a story.

Every story is different because the million of different people who listen to it will absorb it through his own experience. A happy man will perceive a happy story, a sad man a nostalgic one and a romantic man a romantic one. There will never be a unique version of the same story, and the same thing happens for places: our future memory and image of a place depends on the feelings and emotions we experienced when we visited it. The stronger and deeper the impulse was, the more we are fond of the site, linked to them by a sense of belonging. Although this feeling is mainly based on personal experience, when strong events are shared, like a disaster or a war, the pain is so strong that it connects people, who develop a deep attachment to the place and set it as a symbol. Memory shared by a group of people, a community or an entire society builds collective memory and is strengthened in a special space, made of either material elements or purely symbolic ones, which becomes everyone's memory place. This concept, introduced by the historian Pierre Nora in the middle 80s, locates a space that, as a spiritual medium, is the point of contact between people and their memories, a point where they can identify as humans and as witnesses of their history. Ever since, communities assigned to these places great importance and sacred value. These sites were mainly related to the funerary cult, where different kinds of ceremonies took place, such as burial, commemorating the dead or celebrating victories. Throughout history, as a result of major conflicts or natural disasters, a huge tangible memorial heritage has been produced and transferred to the places where this memory lives and is handed down. Monuments, cenotaphs and memorials have always expressed their presence through structures built and influenced by geographical, political and religious communities or groups of people who identified with those stylistic languages and in the symbolic elements used. At the beginning of the twentieth century, Adolf Loos wrote that "architecture was only in the tomb and monument"<sup>1</sup>; artistic techniques and architecture find in these sites' realizations one of their greatest expressions. During the decades within nineteenth and twentieth century, mausoleums, cenotaphs, altars of the fatherland and several memorials filled the streets of every city, celebrating political power, war's conquests and the illustrious dead through the triumph of stone and marble. But in the years that follow the two world wars and mass murder together with their new weapons of mass destruction, the Holocaust and

---

<sup>1</sup> Loos A., *Parole nel vuoto*, Milano, Adelfi, 1972

the atomic bombs, there has been a mutation in the identification of symbolic elements representing those tragedies and, as a consequence, a change in the design and construction of memorial sites. Those monuments are characterized by a static and enduring nature, by the domination of places and the coldness of durable materials, by historicism void of power of suggestion and by the expropriation of emotions, which can no longer give comfort or reflect hope for a better future. New solutions are sought and nature is seen as a possible ally of memory, recognizing in it a refreshing and comforting power far more effective than the one given by mausoleums's stone. New types of construction take shape, with different features, languages and constructive elements, related to the design of open spaces, to the relationship with landscape.

The study of the evolution of memory places, from the second half of XX century to now, offers a cognitive contribution that explains this research hypothesis. On the basis of the recent modifications which characterized the designing of these places, we can see that specific characters and elements are used to provoke specific emotions and significance shared among people. Many of these elements are part of the nature's language that is also our language, if we consider that we've known it from birth. So landscape architecture's elements, which are easily understandable and are meant to evoke collective memories, are more often used as "materials for art"<sup>2</sup> in the planning of contemporary memorials. The predominant presence of some constructive elements, which shaped in the right way allow to obtain greater projects, has revealed that the design of memorial places is based on semiotic principles. Every object, selected and inserted in memorials, engender a sign that shall evoke several meanings. The designer's task is to choose the clearest materials and shapes in order to cause anyone to connect the site to a specific memory. The project of a memory site is established on the use of specific elements, both material and intangible, in their relationship, in their symbolic, rhetoric, figurative or spatial configuration and in the memories that they recall. Thus we will try to list the indications to follow during the construction of these places that depend on the feelings that we want to highlight; in fact "the elements of the language and the landscape are like parts of a speech"<sup>3</sup> and tells an event through a path of symbols and significance. However, we must that these indications are not exhaustive but represent a first step through a possible pathway for future research.

---

<sup>2</sup> Weilacher U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999

<sup>3</sup> Spirn A.W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998

### *The structure of the research*

Research is structured in five parts.

#### *Part I.*

In the first part, the semantic terms of the issue are set so to define the keywords landscape, sense of belonging and collective memory. Due to their complexity and the large amount of definitions, no attempt was made to arrive to a univocal explanation of each word; instead, their relationship was analyzed. The landscape, seen as “a certain part of the territory perceived by people”<sup>4</sup>, introduces ipso facto the first line of reasoning on the role that each visitor has, which is the fundamental role of perceiving the site with a feeling of belonging. Our cultural baggage engenders subjective feelings and images of what we see. When this affection is very strong one will feel a sense of belonging to a place and, if these feelings are common to other people who share experiences related to that territory, the sense of belonging becomes collective. In this system, memory plays a dual role: it stores the memories linked to a place and evokes feelings based on previous events. When many people share a same memory, especially in the case of national bereavement or major disasters, it engenders a collective memory that can be recognized in a specific site, that is in turn linked to the event: this place is called place of memory, or memorial. It is a real container of memories that testifies the emotional heritage of a community.

#### *Part II.*

In order to understand the language used in the construction of contemporary places of memory, we need to understand how they have evolved in the last century, and which changes have occurred in their construction. From the heritage left by the two world wars, in terms of sites and monuments, in the second part of the research we analyze the examples that have, in some way, marked a turning point in the conception and design of the memorials. The Memorial of the Fosse Ardeatine, in Rome, anticipates with its revolutionary character, what would become part of the typical language and elements of the memorials today, already popular in the Scandinavian countries. During the 60s and 70s, ideas related to pacifism began to spread, and monuments lost their weight. More attention was given to common people, to massacres and their victims (not only of wars) and the value given to places, linked to very significant events, gained strength. This

---

<sup>4</sup> Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), Firenze, 2000

solidarity and affection given to earth is presented in the project of Kongenshus Mindepark, as a result of the synergy between the landscape architect Carl Theodor Sørensen and the architect Hans Georg Skovgaard, while Bogdan Bogdanovic tested new forms of design juxtaposed to the old ones of nature in Jasenovac Memorial Museum, a landscape strongly linked to the tragic events of Nazism. Even the most famous Italian landscape architect of the twentieth century, Pietro Porcinai, confronts with the theme of memory, creating in Bescapè a memorial in honor of the businessman Enrico Mattei, who died in a tragic plane crash. With few signs in the ground, Pietro Porcinai transformed the clearing into a place with strong emotional impact, without changing its natural aspect. The growing use of landscape projects with their specific language, used to evoke collective memory, without necessarily addressing the tombstones or funerary monuments common, is at the basis of several projects, which are contaminated by the intersection with other art languages. This art found its highest expression in the Gibellina's Cretto of Alberto Burri, maybe Europe's greatest work of Land-art. Even if nature caused many deaths, the artist was able to relate it to the place destroyed by the terrible earthquake and succeeded in giving hope for new life. From now on a strong need for representation of historical memory leads to the continuous production of memorials, with in addition, especially in the last decade of the twentieth century, some stylistic transformations. For instance, the names of people appear on memorials demonstrating the importance of each individual: this attention is clearly visible in the Vietnam Memorial Wall, in Washington. Finally, an emblematic example of the change that takes place at the end of the twentieth century finishes the chapter. The Denkmal für die ermordeten Juden Europas that does not meet the criteria of composition of that period, nor has a close connection between historical events and the place in which it took place. Nonetheless it anticipates and contains many of the elements that will be taken up in contemporary examples.

### *Part III.*

In the third part of the research we analyze the contemporary memorial sites that are able to express new collective memories and new identities through the use of a language that is typical of the landscape. The examples presented in this section are only a small selection among the great number of sites that compose contemporary production; these are memorials made in the XXI century, linked to tragic or contemporary episodes, but also those that are dedicated to famous people. The Memoriale della Deportazione di Borgo San Dalmazzo (CN), as a memory of the Nazi deportations to the concentration camps; the Tibet Nuclear Memorial Park, created in China in the area where there the first national base for nuclear research development was, after the attacks of Hiroshima and Nagasaki; the Tangshan Earthquake Memorial Park, in Tangshan, a Chinese district, built to commemorate the 240,000 victims of the most catastrophic earthquake of twentieth century; the Growing Memorial by Descombes, in Amsterdam, one of

the most significant places of memory related to air travel tragedies, built with the partnership of Bijlmer's district inhabitants; the Memorial in honor of princess Lady D designed by Gustavson & Porter, in Hyde Park. Among the memorials commemorating recent wars, we could not leave out those made in honor of the victims of the fight against terrorism, and in particular those related to the terrible terrorist attack that struck America on September 11, 2001. At the end of the chapter we analyze the Pentagon Memorial and the 9/11 Memorial in New York: this is a second emblematic case, as it represents the worldwide symbol of collective memory. These memorials have been selected because they were created in places linked to past and present, that keep secrets and memories: the strong bond that collective memory has with these sites allows to re-live the events, celebrating the victims with due regard for the significance that these events represent and the historical memory they engender. These are places created by the projects of landscape architects or of team with various skills who use basic design systems, typical of landscape architecture, in order to evoke shared feelings through common elements. Each example was then built following a precise methodological system, to highlight those elements that we arise with more frequency and that call for the visitors' memory.

#### **Part IV.**

Kevin Lynch says that "the sensorial property of a place is composed of the relationship between its shape and who perceives it"<sup>5</sup>. Thus, the project of contemporary memory sites can be grounded on the use of specific elements, both material and intangible, and the symbolic, the rhetoric, the figurative and spatial relationships existing among them. Moreover, it can be grounded on the memories that it calls, like story told through its symbols. In this part of the research, that represents the key to the entire work, the main constitutive elements and the grammatical languages employed will be analyzed separately, arousing the landscape's capability of becoming "a medium of symbolic representations through its constituent elements, increasing the sensory experience, direct and physical of a place"<sup>6</sup>. The analyzed materials are: water in the shapes wifehood it most frequently, such as when it is in continuous movement, when it is found in falls and when it is apparently still; stones with their geometrical robustness calling for gravestones; metal that adds its peculiar tones to landscape projects; vegetation, as well as botanic selections, usually linked to the meaning of each different specie; morphologic modeling that helps the developer in his task of telling the event of a place; and finally atmosphere. This latter can be obtained by adding all the listed elements with the elements of another group composed of

---

<sup>5</sup> Lynch K., Hack G., *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984

<sup>6</sup> Corner J., *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton architectural Press, New York, 1999

light, shadows, emptiness, silence and colors. All of them are factors that can be defined as intangible because of their ephemeral essence, but at the same time can also stimulate the visitor to use their senses.

The language of a landscape, however, isn't only composed of these materials, but also of endless spatial, temporal and social relationships that exist within the context in which they are inserted. In the final part of this section, the main common structural components are identified, thus return an open and cognitive essay regarding the characters, the languages and the structures through which the architectural landscape converses with the collective memories, causing feelings and emotions shared by the community.

### *Part V.*

“The need of knowing the language that was used to understand what a culture transcribed in the landscape”<sup>7</sup> gave this research the first impulse. Nature and its clear language allowed the contemporary memorials to describe, evoke and excite independently from the visitor's tongue. In this last part, two more examples of contemporary memorials will be introduced, the Memorial Park at Buenos Aires and the Memorial for the Vajont victims. We intend to verify and demonstrate that the use of natural elements and planning strategies, previously analyzed, can help to create a collective memory linked to the place and the story it tells. Furthermore, we want to demonstrate that, conversely, the use of planning strategies typical of postwar period (that still influences some contemporary projects) does not help to stimulate the visitors' memories.

### *Epilogue.*

From the second postwar period on, there has been a trend about turn concerning the construction of memory places', a revival of the use of natural elements such as stone, vegetation, water and light. The stable presence of a landscape architect since the first phases of the project and the use of some grammatical and structural devices allowed the construction of contemporary memorials even more exciting for the visitors. This phenomenon, however, seems to be bound to change: every day new shapes and languages are proposed and tested in the construction of these particular places; thus new elements and new spatial and temporal relationships arise. The extemporaneous character of the Tenerè memorial, in the Niger desert, the installation-memorial of Kobe or the decomposition and large diffusion of Stolpersteine seems to anticipate and introduce future characteristics and open

---

<sup>7</sup> Zerbi M.V., *Paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino, 1994

as a consequence to the research of new shapes for memory places, orienting so future studies.

### ***Appendix.***

The research concludes with two appendixes. The first examines the method we employed for the investigation of all the mentioned examples, and is the result of an experimental work and the combination of different theories. Because there has never been complete methodologies and specific to the language of memory places, nor in art or in literature, two methodological matrixes were matched, on the basis of the thesis of Anne Whiston Spirn<sup>8</sup> and K. Lynch<sup>9</sup>: the theories of Ernest R. Alexander<sup>10</sup> (2013), adapted to those of Ton de Jong and Monica GM Ferguson-Hessler<sup>11</sup> (1996).

The second collects the profile of the many examples of memorials analyzed throughout the three years of studies. Some of the data are reported in the previous chapters, while others have served to refute or prove the theories that surfaced.

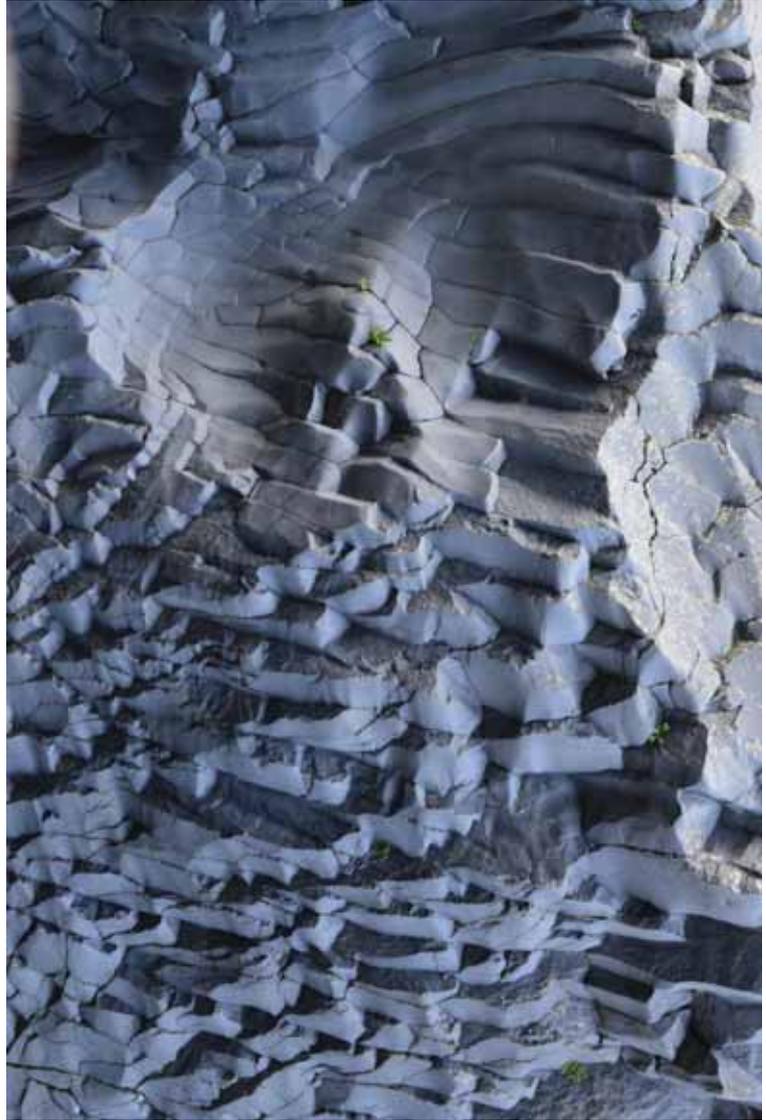
---

<sup>8</sup> Spirn A.W., *Op. cit.*

<sup>9</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*

<sup>10</sup> Alexander E. R., *Values in Planning and Design* in Basta C., Moroni S., *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, Urban and Landscape Perspectives 12, Springer Science+Business Media Dordrecht, 2013

<sup>11</sup> De Joung T., Ferguson-Hessler M., *Types and Qualities of Knowledge*, University of Twente, The Netherlands, 1996



## Premessa

Ogni elemento del paesaggio parla e racconta una storia. Ogni storia è differente, perché ad ascoltarla ci sono milioni di persone, ciascuna pronta a recepirla e a farla propria attraverso un bagaglio personale di trascorsi ed esperienze. All'uomo felice arriverà una storia allegra, a quello triste una nostalgica, a quello romantico una storia d'amore. Dello stesso racconto, non ci sarà mai una versione univoca, e così accade anche nei confronti dei luoghi: il ricordo e l'immagine futura che avremo di una località, dipenderà dalle sensazioni e dalle emozioni che abbiamo provato nel momento in cui l'abbiamo visitata. E quanto più forti e profondi sono stati questi impulsi, tanto più avvertiremo una sorta di affetto verso questo sito, arrivando a provare un *senso di appartenenza* al luogo. Sebbene questa sensazione si basi prevalentemente su un'esperienza di vissuto personale e soggettivo, quando vengono condivisi eventi dalla forte carica emozionale, come una catastrofe o una guerra, il dolore intenso agisce da catalizzatore ed è capace di legare le persone coinvolte in una connessione emotiva, che può trovare in uno specifico luogo, emblematico per l'evento trascorso, uno spazio di rappresentatività. Questo processo conduce alla costruzione di una memoria collettiva, un ricordo condiviso da un gruppo di persone, una comunità o un'intera società, e l'identificazione di un ambito, costituito da elementi materiali o puramente simbolici, trasmuta quello spazio in *luogo della memoria*. Questo concetto, introdotto dallo storico Pierre Nora nella metà degli anni '80, identifica uno spazio che rappresenta, come un medium spirituale, il punto di contatto tra le persone e i loro ricordi, un sito dove possono riconoscere se stessi e la storia che li accomuna. A questi luoghi, fin dall'antichità, la comunità attribuiva un grande valore e un carattere spesso sacrale. Erano spazi legati soprattutto al culto funerario, dove avevano luogo cerimonie di vario genere, dalla sepoltura, alla commemorazione dei defunti, alla celebrazione delle vittorie. Nel corso della storia, a seguito dei grandi conflitti o delle catastrofi naturali, è stato generato un enorme patrimonio mnemonico tangibile, tradotto in luoghi dove appunto quella memoria dolorosa viene richiamata e lasciata in eredità. Monumenti, cenotafi e memoriali hanno sempre espresso la loro presenza attraverso strutture costruite, ovviamente influenzate dal contesto geografico, politico e religioso della comunità o del gruppo di persone che vi si identificava, riconoscendosi nei linguaggi stilistici, come negli elementi simbolici utilizzati. Aveva forse ragione Adolf Loos a sostenere che l'architettura può divenire arte solo nella tomba e nel monumento<sup>1</sup>; nei decenni a cavallo fra il secolo XIX e XX, mausolei, cenotafi, altari della patria, e innumerevoli monumenti commemorativi riempiono le piazze di ogni città, celebrando la forza politica, le conquiste belliche e le morti illustri con statue e costruzioni, in un tripudio di pietra e marmo. Ma negli anni che seguono le due guerre mondiali e gli stermini di massa legati alle

---

<sup>1</sup> Loos A., *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972

nuove distruttive tecniche di guerra, all'Olocausto, alle bombe atomiche, dopo quell'insostenibile e diffuso fardello di morti e distruzioni, si assiste ad una mutazione nella individuazione di elementi simbolici capaci di rappresentare quelle immani tragedie e di conseguenza ad un cambiamento anche nella progettazione e nella costruzione dei luoghi della memoria. Quei monumenti caratterizzati, in primo luogo, dalla staticità, dalla persistenza, dal dominio sui luoghi, dalla fredda durezza dei materiali, dall'uso di uno storicismo ormai privo di capacità di suggestione, e, in definitiva, dall'esproprio delle emozioni non sono più intese come in grado di dare conforto né di riflettere la speranza in un futuro migliore. Si cercano nuove soluzioni e si intravede nella natura una possibile alleata al ricordo, riconoscendo in questa un potere rigenerante e consolatorio ben più efficace di quello che emanano i mausolei di pietra. Prendono forma quindi altre tipologie di costruzione, con caratteristiche, linguaggi ed elementi costruttivi diversi, legati questa volta alla progettazione degli spazi aperti e al rapporto con il paesaggio.

Lo studio dell'evoluzione dei luoghi della memoria, a partire dalla seconda metà del XX secolo fino ad oggi, offre una documentazione che sostiene questa ipotesi di ricerca. Sulla base delle recenti modifiche che hanno caratterizzato la progettazione di questi luoghi, è possibile infatti affermare che esistono dei caratteri e degli elementi specifici utilizzati per suscitare determinate emozioni e significati condivisi da più persone. Molti di questi elementi emulano il linguaggio proprio della natura, riconoscendo in esso una sorta di lingua franca capace di essere intesa da ogni uomo. È così che le tecniche proprie dell'architettura del paesaggio, capaci di generare composizioni di facile comprensione multiculturale e capacità di dialogo con le memorie collettive, sono utilizzati sempre più spesso "come materiale per l'arte"<sup>2</sup>, vale a dire come strumento per la generazione di emozioni, nella progettazione dei memoriali contemporanei.

Il progetto di un luogo della memoria si fonda infatti sull'uso di determinati elementi, materiali e immateriali, sulle relazioni che intercorrono tra essi, di tipo simbolico, retorico, figurativo o di semplice configurazione spaziale, e sui ricordi che vengono a sollecitare. Questa composizione di elementi significativi, attraverso grammatiche e forme specifiche, evidenzia come la progettazione dei luoghi dedicati alla memoria sia basata, assai maggiormente di quanto avvenga per altre categorie di costruzioni, sui principi della semiotica. Ogni oggetto selezionato e inserito nel memoriale genera un segno, la cui interpretazione da parte dei visitatori può rimandare a molteplici significati. Il compito del progettista è quindi quello di individuare i materiali e le forme non solo più eleganti, austere, armoniose, ma soprattutto significative, che permettano cioè la comprensione del sito anche ad un pubblico eterogeneo e multiculturale, sollecitando i ricordi comuni negli utenti.

Le pagine che seguono presentano un repertorio della costruzione di questi luoghi del ricordo e della memoria, e provano a individuare quali siano quelle forme

---

<sup>2</sup> Weilacher U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999

compositive e quegli specifici elementi che favoriscono il crearsi e la condivisione delle sensazioni e delle emozioni legato al contesto di un memoriale; un contesto la cui presenza costituisce una narrazione, in cui “gli elementi del linguaggio del paesaggio sono come le parti di un discorso”<sup>3</sup>.

### **Struttura della ricerca**

La ricerca è strutturata in cinque parti.

#### **Parte I.**

Nella prima parte viene inquadrato il tema dal punto di vista semantico dei termini, definendo innanzitutto le parole chiave *paesaggio*, *sensò di appartenenza* e *memoria collettiva*. Per la loro complessità e la quantità di definizioni, non si è cercato di arrivare ad una spiegazione univoca di ciascuna parola, ma si è piuttosto analizzato il legame che intercorre tra esse. Il paesaggio, inteso come “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni”<sup>4</sup>, introduce già un primo ragionamento, circa il ruolo che ciascun utente ha nel luogo in cui si trova, un ruolo fondamentale per percepirlo e farlo proprio. I sentimenti che si vengono a generare nei confronti di uno spazio dipendono dal proprio bagaglio di trascorsi, formulando un’immagine soggettiva di ciò che si è visto. Quando questo affetto risulta molto forte è possibile arrivare a provare un senso di appartenenza verso un luogo, e, nel caso questi sentimenti siano comuni ad altre persone che condividono esperienze legate a quel territorio, il senso di appartenenza diventa collettivo. In questo sistema la memoria gioca quindi un duplice ruolo: da un lato permette di immagazzinare i ricordi legati ad un luogo, dall’altro genera sensazioni sulla base di precedenti avvenimenti. Quando un ricordo viene condiviso da più persone, soprattutto nel caso di gravi lutti o catastrofi, si genera un insieme dei ricordi che accomuna i vari utenti, formando così una memoria collettiva che si può manifestare in connessione con un sito specifico, legato all’avvenimento: questo luogo è detto luogo della memoria, o memoriale. Si tratta di un vero e proprio contenitore dei ricordi che testimonia l’eredità sentimentale di una collettività.

---

<sup>3</sup> Spurr A.W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998

<sup>4</sup> Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), Firenze, 2000

## **Parte II.**

Per comprendere il linguaggio utilizzato nella costruzione dei luoghi della memoria odierni, occorre capire come si sono evoluti nell'ultimo secolo questi spazi, e quali cambiamenti sono avvenuti nella loro costruzione. Partendo dall'eredità lasciata, in termini di luoghi e monumenti, dalle due guerre mondiali, nella seconda parte della ricerca sono analizzati gli esempi che hanno, in qualche modo, segnato delle svolte nella concezione e nella progettazione dei memoriali. Il Monumento ai caduti dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, a Roma, anticipa, attraverso il suo carattere quasi rivoluzionario per l'epoca, quelli che sarebbero stati alcuni dei linguaggi e degli elementi tipici dei memoriali odierni, ma già presenti nei paesi scandinavi. Tra gli anni Sessanta e Settanta, poi, iniziano a diffondersi le idee legate al pacifismo, e la monumentalistica sulla nazione in armi perde peso. Si pone una maggiore attenzione alla gente comune, ai massacri e alle vittime, non solo delle guerre, e il valore dei luoghi, legati ad eventi molto significativi, prende sempre più forza. Questa solidarietà e affetto verso la terra si riversa nel progetto del *Kongenshus Mindepark*, frutto della sinergia tra il paesaggista Carl Theodor Sørensen e l'architetto Hans Georg Skovgaard, mentre Bogdan Bogdanovic sperimenta nel Jasenovac Memorial Museum nuove forme di design affianco a quelle antiche della natura in un paesaggio fortemente legato agli episodi tragici del nazismo. Anche il paesaggista italiano più famoso del XX secolo si confronta con il tema del ricordo, realizzando a Bescapè un memoriale in onore dell'imprenditore Enrico Mattei, morto in un tragico incidente aereo: con pochi segni nel terreno Pietro Porcinai trasforma una radura in un luogo dal forte impatto emotivo, quasi senza modificarne l'aspetto naturalistico.

Il crescente uso del progetto di paesaggio e dei linguaggi propri di questa materia, utilizzati per sollecitare una memoria collettiva senza necessariamente rivolgersi alle lapidi o ai monumenti funerei comuni, si pone ormai alla base di progetti sempre più numerosi, con significative contaminazioni e incursioni nel mondo dell'arte. Come avviene per il Cretto di Gibellina di Alberto Burri, forse la più grande opera di Land art europea: installazione artistica ma insieme memoriale delle vittime del terremoto. Altro elemento significativo, soprattutto nell'ultimo decennio del XX secolo, è la comparsa dei nomi delle singole persone sui memoriali collettivi, che dimostra una nuova attenzione verso l'individuo, attenzione ben visibile nel memoriale dedicato alle vittime della guerra in Vietnam, a Washington. Chiude il capitolo un caso studio, che rappresenta un esempio emblematico del cambiamento in atto alla fine del XX secolo. Il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, che contiene e anticipa molti degli elementi che saranno ripresi nei memoriali più contemporanei.

## **Parte III.**

Nella terza parte della ricerca si passa all'analisi dei luoghi della memoria odierni, i quali, attraverso l'uso sempre più considerevole di elementi e principi

legati all'architettura del paesaggio, sono in grado di esprimere nuove memorie collettive e nuove identità. Gli esempi presentati in questa sezione sono solo una piccola selezione dalla numerosa produzione contemporanea esistente; si tratta di memoriali realizzati nel XXI secolo, legati ad episodi tragici passati o contemporanei, ma anche dedicati a personaggi famosi. Il Memoriale della Deportazione di Borgo San Dalmazzo (CN), in ricordo delle deportazioni naziste nei campi di concentramento; il Tibet Nuclear Memorial Park, realizzato in Cina, nell'area dove era situata la sede della prima base nazionale per lo sviluppo della ricerca nucleare dopo gli attacchi di Hiroshima e Nagasaki; il Tangshan Earthquake Memorial Park nella provincia cinese di Tangshan, che rende omaggio alle oltre 240.000 persone morte nel terremoto più catastrofico del XX secolo; il Growing Memorial di Descombes, ad Amsterdam, costruito attraverso un progetto partecipato con gli abitanti del quartiere di Bijlmer, e che rappresenta uno dei più significativi luoghi di commemorazione di tragedie legate a voli aerei; il memoriale in onore della principessa Lady D progettato dello studio di architettura del paesaggio Gustavson & Porter a Hyde Park. Chiudono il capitolo il Pentagon Memorial e il 9/11 Memorial di New York, quest'ultimo analizzato come secondo caso studio emblematico, in quanto rappresenta il simbolo mondiale del ricordo collettivo e multiculturale.

Questi progetti di memoriali sono stati scelti poiché realizzati nei luoghi teatro delle storie e delle vite passate e presenti, e il forte legame che la memoria instaura con questi siti permette quasi di rivivere nel tempo quanto accaduto, celebrando le vittime nel rispetto del significato che questi eventi hanno assunto e della loro memoria storica. Si tratta di luoghi nati dal lavoro progettuale di architetti paesaggisti o di team di competenze diverse che utilizzano di base sistemi progettuali tipici dell'architettura del paesaggio per sollecitare sentimenti condivisi attraverso elementi comuni. Ciascun esempio è stato quindi analizzato seguendo un preciso sistema metodologico, al fine di evidenziare quali elementi compaiono con più frequenza e come questi influenzino la sollecitazione del ricordo nei visitatori.

#### **Parte IV.**

Secondo K. Lynch "la qualità sensoriale di un luogo è costituita dall'interazione tra la sua forma e chi la percepisce"<sup>5</sup> e pertanto il progetto di un luogo della memoria collettiva contemporaneo si può fondare sull'uso di determinati elementi, materiali o immateriali, sulle relazioni che intercorrono tra essi, di tipo simbolico, retorico, figurativo o di semplice configurazione spaziale o aspetto compositivo, e sui ricordi che vanno a sollecitare, come un percorso fra simboli che svolgono una narrazione. In questa quarta parte della ricerca, che rappresenta il cuore dell'intero lavoro, i principali elementi compositivi e i linguaggi grammaticali

---

<sup>5</sup> Lynch K., Hack G., *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984

utilizzati verranno analizzati separatamente, facendone emergere la capacità del paesaggio di diventare “un medium di rappresentazioni simboliche attraverso i suoi elementi costitutivi, aumentando l’esperienza sensoriale, diretta e fisica di un luogo”<sup>6</sup>. I materiali analizzati sono quindi l’acqua, nelle sue forme più frequenti quali il movimento continuo, la cascata e l’apparente immobilità; la pietra, dalla solidità geometrica, in grado di richiamare immediatamente l’immagine comune della lapide tombale; il metallo, che aggiunge note proprie ai progetti di paesaggio; la vegetazione, la cui scelta compositiva va di pari passo con la scelta botanica legata spesso al significato di ogni specie; la modellazione morfologica, che facilita il progettista nel compito di narrare un evento in un luogo; e infine l’atmosfera. Quest’ultima è il risultato dell’accostamento a tutti gli elementi materiali visti fin d’ora, di luce, ombre, vuoto, silenzio e colori, fattori che possiamo definire immateriali per la loro essenza effimera e che permettono di stimolare ulteriormente l’utilizzo dei sensi del visitatore. Il linguaggio del paesaggio però non è costituito solamente da questi materiali, ma da una palette infinita di relazioni spaziali, temporali e sociali che intercorrono tra questi e il contesto in cui vengono inseriti. In chiusura di questa quarta parte sono state quindi identificate le principali e più comuni componenti strutturali utilizzate, fornendo così un contributo conoscitivo aperto riguardo i caratteri, i linguaggi e le strutture con cui l’architettura del paesaggio dialoga con la memoria collettiva, suscitando affetti ed emozioni condivise da una collettività.

## **Parte V.**

“La necessità di conoscere il linguaggio che è stato utilizzato per comprendere ciò che una cultura ha scritto nel paesaggio”<sup>7</sup> ha dato un primo impulso a questa ricerca. La natura, con il suo vocabolario almeno apparentemente universale, ha permesso ai memoriali contemporanei di parlare, descrivere, evocare e commuovere, indipendentemente dalla lingua del visitatore. In questa ultima parte sono letti due ulteriori esempi di memoriali contemporanei, il Memorial Park di Buenos Aires e il Memoriale per le vittime del Vajont, verificando e dimostrando come l’uso degli elementi naturali e delle strategie progettuali, precedentemente analizzati, possa rendere più efficace la costruzione della memoria collettiva legata ad un luogo e all’evento che esso racconta. E viceversa, come la scelta di utilizzare i canoni progettuali tipici del periodo post bellico, che ancora influenzano alcuni progetti contemporanei, non faciliti la sollecitazione del ricordo nei visitatori.

---

<sup>6</sup> Corner J., *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton architectural Press, New York, 1999

<sup>7</sup> Zerbi M.V., *Paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino, 1994

### ***Epilogo.***

A partire dal secondo dopoguerra assistiamo quindi ad una inversione di tendenza nella costruzione dei luoghi della memoria, con un ritorno all'utilizzo degli elementi naturali quali la pietra, la vegetazione, l'acqua e la luce. Anche la presenza della figura dell'architetto paesaggista fin dalle prime fasi progettuali è sempre più consolidata, e l'uso di alcuni accorgimenti grammaticali e strutturali permette la costruzione di memoriali contemporanei più sentiti e emozionanti per i visitatori. Questo fenomeno, però, sembra destinato a mutare nuovamente: ogni giorno, infatti, nuove forme e nuovi linguaggi vengono proposti e sperimentati nella costruzione di questi luoghi particolari, ed emergono nuovi elementi e nuove relazioni spaziali e temporali. L'estemporaneità del memoriale di Tenerè, nel deserto del Niger, il memoriale-installazione delle luminarie di Kobe, o la scomposizione e la diffusione a larga scala degli Stolpersteine sembrano anticipare e proporre le caratteristiche del domani e aprono di conseguenza la ricerca verso nuove forme dei luoghi della memoria, orientando gli studi verso il futuro.

### ***Appendici.***

La ricerca si conclude con due appendici. La prima riguarda il metodo utilizzato per l'indagine di tutti gli esempi citati nella ricerca, ed è frutto di un lavoro di sperimentazione e combinazione tra diverse teorie. Non essendoci nello stato dell'arte né in letteratura metodologie di analisi complete e specifiche per il linguaggio dei luoghi della memoria, sulla base dei testi di Anne Whiston Spirn<sup>8</sup> e di Kevin Lynch<sup>9</sup> sono state incrociate due matrici metodologiche: le teorie di Ernest R. Alexander<sup>10</sup> (2013) adattate a quelle di Ton de Jong e Monica G.M. Ferguson-Hessler<sup>11</sup> (1996). La seconda, invece, raccoglie le schede di approfondimento e analisi dei numerosi esempi di memoriali analizzati durante tutto il triennio di studi. Alcuni dei dati sono stati poi riportati all'interno dei capitoli precedenti, mentre altri sono serviti per confutare o meno le teorie emerse.

---

<sup>8</sup> Spirn A.W., *Op. cit.*

<sup>9</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*

<sup>10</sup> Alexander E. R., *Values in Planning and Design* in Basta C., Moroni S., *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, Urban and Landscape Perspectives 12, Springer Science+Business Media Dordrecht, 2013

<sup>11</sup> De Jong T., Ferguson-Hessler M., *Types and Qualities of Knowledge*, University of Twente, The Netherlands, 1996



*PARTE I*

**I filtri tematici**

*“Senza paesaggio saremmo privi di memoria,  
privi di un elemento essenziale di ciò che ormai  
si usa chiamare identità, individuale o collettiva”*

Socco C., *Il paesaggio imperfetto*, 1998

Esistono diverse tipologie di luoghi della memoria, ma in questa ricerca ci occuperemo di un piccolo gruppo di essi, ovvero dei memoriali contemporanei. Si tratta di spazi particolari verso i quali si manifesta un forte attaccamento emotivo e un profondo sentimento collettivo, e dove paesaggio, senso di appartenenza e memoria collettiva interagiscono tra loro, coinvolgendo gruppi di utenti appartenente a gruppi, etnie, territori o nazioni diversi, riflettendone l'identità. Per capire in che modo l'architettura del paesaggio dialoghi con la memoria collettiva nella costruzione di questi luoghi, occorre innanzitutto definire dal punto di vista semantico le parole chiave che interagiscono in questo sistema.



Fig.1\_ Diagramma concettuale del Franklin Delano Roosevelt Memorial firmato Lawrence Halprin, 1978

## 1.1 Paesaggio e percezione

Definire il termine paesaggio è un compito assai complesso. Tutte le persone che, a vario titolo, si sono occupate o si occupano di paesaggio, hanno provato a darne una propria descrizione e interpretazione, arrivando addirittura, come nel caso del paesaggista Franco Zagari, a presentarne ben 48 nello stesso volume<sup>1</sup>. La più interessante emerge da un documento emanato a Firenze nel 2000 dagli stati membri del Consiglio d'Europa, la Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), che definisce il paesaggio come “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”<sup>2</sup>. Il termine percezione compare fin dalle premesse, e induce subito ad una prima riflessione: se la percezione è dettata dalla soggettività, e il paesaggio è frutto di tutto ciò che vediamo e recepiamo attraverso i nostri sensi, allora il paesaggio è qualcosa di assolutamente soggettivo e univoco. E' quindi un qualcosa di personale, poiché quando si parla di paesaggio entrano in gioco sentimenti e sensazioni soggettive e, concordando con Turri, il paesaggio altro non è che la “proiezione soggettiva del territorio (...); il paesaggio è la rappresentazione, la proiezione visiva, o la corrispondente proiezione mentale e sentimentale del territorio agito”<sup>3</sup>.

Ogni luogo suscita in chi lo osserva emozioni e sensazioni differenti, generate dallo stato d'animo che si ha in quel preciso istante, proprio come accade quando si va in una galleria d'arte. L'esempio del quadro ci permette quindi di svelare il meccanismo della visione di un paesaggio, rendendoci consapevoli della sua soggettività: osservando lo stesso dipinto, lo stesso luogo, lo stesso paesaggio, ogni utente lo percepisce in maniera personale, basandosi su ciò che in quel momento il suo corpo gli trasmette. Le sensazioni di paura, ansia, gioia, tranquillità, tristezza non vengono direttamente dal paesaggio, ma sono frutto inconsapevole delle nostre emozioni, che andremo a proiettare in quello che stiamo guardando. Quindi, quando poi chiediamo di descrivere ciò che abbiamo visto, soprattutto nel caso di un paesaggio, l'immagine che si viene a formare non sarà né univoca né tantomeno reale, poiché non è possibile tradurre in parole le sensazioni, legate alla soggettività e all'interiorità, che ciascuna persona percepisce intimamente dall'esterno. Secondo Proust e il suo paradosso dell'esperienza, “la bellezza, in realtà, è spesso deludente, perché l'immaginazione può riguardare solo ciò che è assente. A volte le caratteristiche che più ci colpiscono di un sito non derivano da ciò che in esso c'è effettivamente, ma da ciò che con esso è collegato attraverso il

---

<sup>1</sup> Zagari F., *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma, 2006

<sup>2</sup> Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), Firenze, 2000

<sup>3</sup> Turri E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998

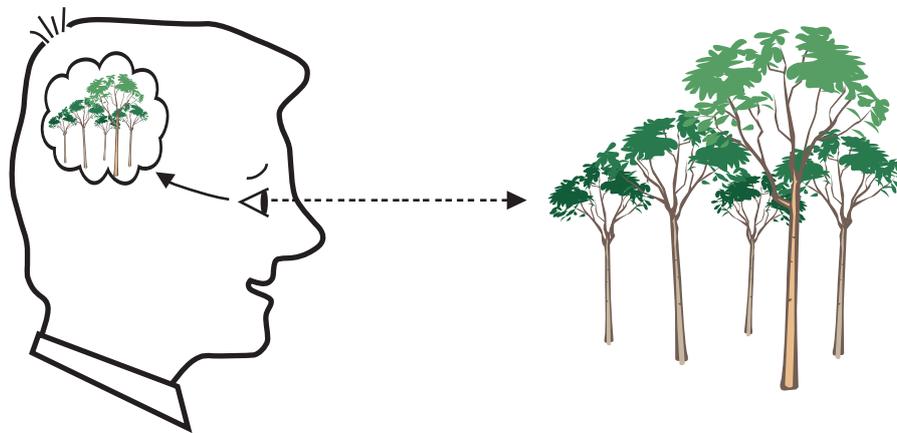


Fig.2\_ Diagramma del processo di elaborazione mentale per la produzione del ricordo: attraverso la vista si immagazzinano i dati necessari per memorizzare un'immagine e conservarla nel tempo

tempo e lo spazio: dai nostri ricordi e dalle nostre speranze”<sup>4</sup>.

Il nostro guardare il paesaggio, infatti, non è mai una semplice contemplazione fine a sé stessa, ma un processo altamente selettivo nel quale raccogliamo indicazioni e selezioniamo con priorità certe immagini, le fissiamo e le memorizziamo, rendendole portanti dell'intera visione. Durante questo processo di immagazzinamento delle immagini e delle sensazioni suscitate, talvolta accade qualcosa di più. Può succedere che ci sentiamo rappresentati da questo luogo, in grado di raccontare il nostro passato, e il suo racconto è talmente carico di emozioni che desideriamo imprimerle nella nostra mente. E così, ogni volta che ripenseremo o ritorneremo in questo posto, riaffioreranno alla memoria le suggestioni provate il primo giorno. “Siamo abituati a pensare ai luoghi come contenitori passivi del nostro muoverci o sostare, cornici silenziose più o meno piacevoli del nostro agire. Pensiamo che siamo noi a modificarli, a passarci, a dare loro una forma piuttosto che un'altra, ma è altrettanto vero che sono poi loro a dare forma a noi”<sup>5</sup>. I sentimenti che proviamo sono talvolta così profondi da farci sentire un stretto legame con questo luogo, includendolo nella nostra vita e soprattutto nella nostra memoria. “Il paesaggio, se vogliamo definirlo, è ciò che continuiamo a vedere dopo che non guardiamo più, ossia, è ciò che ci è rimasto impresso. Questa impressione dipende molto dal modo in cui guardiamo, e il modo in cui guardiamo dipende dalla nostra cultura, dalle nostre letture – fin da quando siamo piccoli, da sempre. E' pertanto poco probabile che il paesaggio sia restituito nella stessa maniera da due persone

<sup>4</sup> Moore C.W., Mitchell W. J., Turnbull W., *Poetica dei giardini*, Franco Muzzio, Padova, 1989

<sup>5</sup> Bella A., *Socrate in giardino*, Mauri Spagnol editore, Milano, 2014, p.77

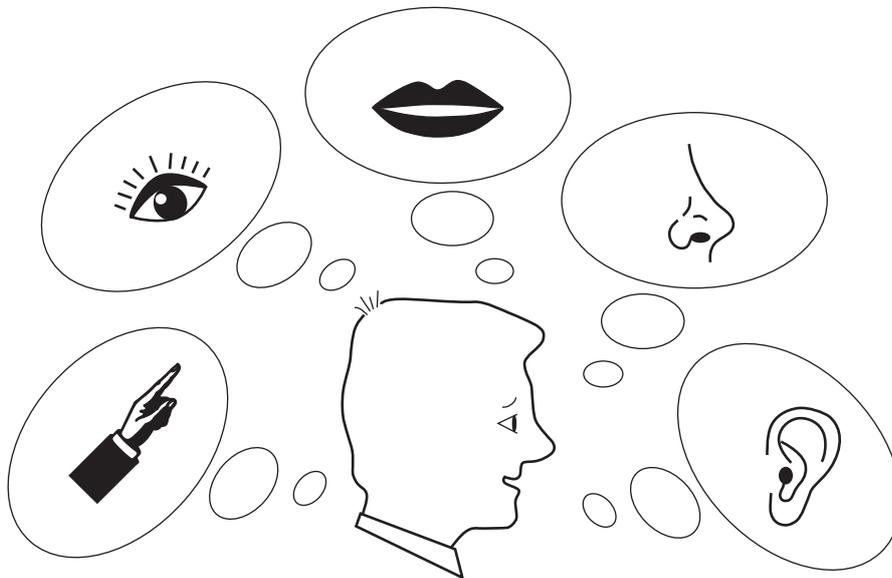


Fig. 3\_ L'immagazzinamento dei dati che andranno a formare un ricordo avviene con la percezione dell'esterno attraverso l'uso di tutti i sensi

diverse”<sup>6</sup>. Il paesaggio, percepito e assoggettato dai diversi utenti, diventa il “risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura”<sup>7</sup> mostrandosi a noi in veste sempre diversa pur restando uguale.

---

<sup>6</sup> Clement G., *Où en est l'herbe?* in *Oltre il Giardino, Dessiner sur l'herbe 2006*, a cura di Marini S., ed. Il Poligrafo, Padova, 2007

<sup>7</sup> Jakob M., *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2009, cit. p.29

## 1.2 Il senso di appartenenza

Ciascun individuo può provare sentimenti contrastanti nei confronti di un luogo: può sentirsi perso e provare un'emozione legata al terrore, oppure può sentirsi a suo agio, protetto e soprattutto in grado di orientarsi al suo interno. Questo senso di sicurezza che gli impedisce di smarrirsi è definito da Lynch "*immaginabilità*", ovvero "quella forma, colore o ordinamento che rende più facile la costruzione di immagini mentali dell'ambiente, fortemente strutturate e quindi assai utili"<sup>8</sup>. Ciascun individuo quindi imprime nella propria mente immagini di luoghi ben precisi ai quali si sentono appartenere, luoghi molto spesso legati ad episodi vissuti in quel contesto geografico, sviluppando nei confronti di essi un'influenza affettiva e formativa. I luoghi delle emozioni, delle grandi sconfitte e degli insuccessi, i luoghi delle delusioni e delle separazioni non verranno mai dimenticati: ciascuno ha un odore particolare ed emana il senso del ricordo anche dopo anni. "I luoghi, con le loro stratificazioni e interazioni, con ciò che nascondono nelle loro viscere e l'aria che li attraversa, sono vivi e ci entrano dentro, almeno tanto quanto noi possiamo entrare in loro, anche al di là della nostra coscienza o consapevolezza. Possono dare forma ai nostri sogni, insinuarsi nell'anima con le loro atmosfere e le loro storie"<sup>9</sup>. Che si tratti del giardino di casa, della nostra città, del parco dove abbiamo conosciuto gli amici di tutta una vita, ci si può ammalare di nostalgia per la sottrazione da questo ambiente e gioirne profondamente per il suo ritrovo: tanto più profondo è il legame con il luogo, tanto più forte è il sentimento che ci unisce, che ci fa sentire parte di un tutto. Questa relazione con il paesaggio è detta *senso di appartenenza*. Appartenere però, da un punto di vista psicologico, significa anche 'sentirsi con' e non essere soli. È possibile infatti condividere le sensazioni ed emozioni che si provano verso un luogo con un gruppo, una comunità, che in qualche modo ha provato simili affetti per quel sito, immaginando quindi il paesaggio come "un processo condiviso di percezione di un patrimonio sia fisico che mentale che assume importanza perché ha la capacità di coinvolgere intimamente dei soggetti, individui, comunità, essendo una sintesi essenziale di valori estetici, etici e di conoscenza"<sup>10</sup>. Ed è così che il paesaggio da assolutamente soggettivo e univoco, diventa il punto di contatto di un gruppo di individui, la cui identità emotiva vi si riflette.

---

<sup>8</sup> Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 2006, cit., p.32

<sup>9</sup> Bella A., *Op. cit.*, p.77

<sup>10</sup> Zagari F., *Questo è paesaggio.48 definizioni*, Mancosu, Roma, 2006, cit.p.

### 1.2.1 Il senso di appartenenza collettivo

Sebbene il senso di appartenenza si basi prevalentemente su un'esperienza di vissuto personale e soggettivo, la condivisione di eventi significativi, come una catastrofe o una guerra, produce un forte legame fra le persone coinvolte, accumulate da sentimenti comuni in una sorta di connessione emotiva, che può rivolgersi verso un determinato luogo considerato emblematico per le vicende che ad esso sono legate o da esso rappresentate. Più importante o duraturo è l'evento, legato ad un determinato luogo, maggiore è il legame della comunità e il senso di appartenenza verso quel paesaggio. La capacità di riconoscere e di provare sentimenti simili a quelli di un altro individuo permette all'uomo di non sentirsi più isolato, ma parte di una rete, di una comunità. "Il senso di appartenenza a un paesaggio come sentimento collettivo è una delle premesse indispensabili alla coesione sociale, tanto da allargare il significato della parola identità ai luoghi che abitiamo"<sup>11</sup>.

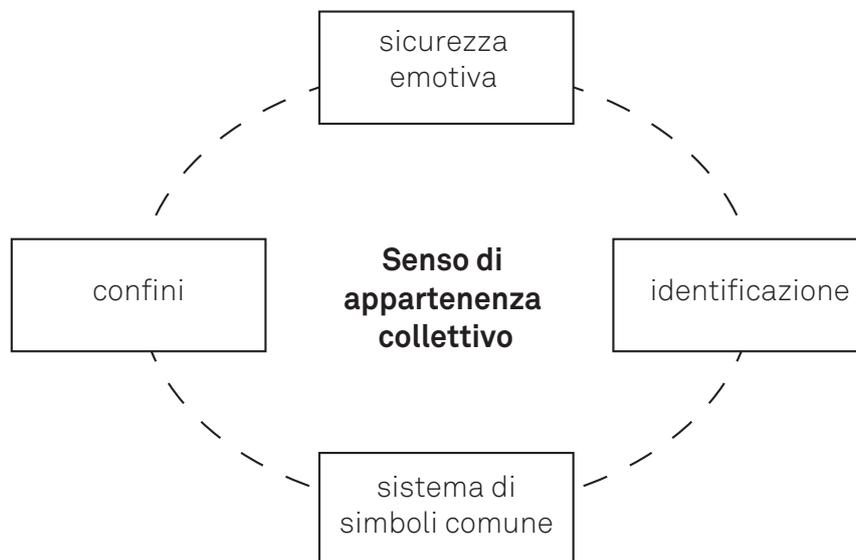


Fig. 4\_ Diagramma degli elementi necessari ottenere la condivisione del senso di appartenenza

<sup>11</sup> Trisciuglio M., Barosio M., Ramello M., *Architecture and Places. Progetto culturale e memoria dei luoghi*, Celid, Torino, 2014

Perché un luogo possa generare un senso di appartenenza condiviso e collettivo, è necessario che siano presenti e vi si manifestino alcuni fattori: i confini, la sicurezza emotiva, l'identificazione e il sistema di simboli comune. "L'identificazione è la base del senso di appartenenza ad un luogo dell'uomo [...]"<sup>12</sup>. Per poter sviluppare e condividere questo sentimento è necessario però sentirsi protetti dai pericoli, garantendo la sicurezza dei membri del gruppo o della comunità. Vengono perciò inserite delle recinzioni o confini, di tipo materiale o immateriale, fisico o astratto, necessarie anche per distinguere chi sta dentro al gruppo da chi sta fuori. La sicurezza che si viene a generare può essere di tipo fisico o affettivo: la prima rappresenta la protezione reciproca fra i vari membri di fronte ad un eventuale nemico esterno, la seconda facilita invece lo scambio dei sentimenti. In entrambi i casi si sviluppa una sicurezza emotiva, necessaria per la realizzazione dell'intimità da cui dipende la possibilità dei membri del gruppo di esprimersi, riconoscendosi parte di una identità collettiva e non più soggettiva. La creazione di un sistema di simboli comune, condiviso da tutti, è di cruciale importanza per la coesione sociale, soprattutto quando ci si trova in presenza di comunità o gruppi caratterizzati da forte eterogeneità. Se pensiamo alle rappresentazioni collettive come le cerimonie, le feste, i riti e i miti, vediamo che i simboli utilizzati hanno una forte funzione integrativa e che il loro riconoscimento dall'esterno contribuisce in maniera rilevante alla formazione dell'identità, a questo sentimento di appartenenza collettivo, poiché il significato di ciascun elemento sarà uguale per tutti i membri.

---

<sup>12</sup> Norberg C., Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano, 1979, cit. p.22

### 1.3 La memoria collettiva

Anche la definizione di memoria, come la precedente di paesaggio, risulta alquanto complessa, poiché fa riferimento agli archivi di sensazioni, di immagini e di nozioni che ci accompagnano, si accumulano, ma che in parte inevitabilmente si perdono nel corso della nostra vita. Se guardiamo nel Grande Dizionario Italiano dell'uso, sotto la voce memoria, essa viene descritta come la "facoltà della mente umana di conservare, ridestare in sé e riconoscere nozioni ed esperienze del passato; capacità dell'uomo di ricordare"<sup>13</sup> e anche nel Dizionario Italiano Hoepli appare come la "capacità di conservare e rievocare mentalmente le esperienze passate, di riconoscerle come tali e di collocarle nello spazio e nel tempo"<sup>14</sup>. La memoria è quindi il nostro ricordo, la capacità di immagazzinare dati del presente e farli nostri, contribuendo così alla costruzione della nostra identità individuale e soggettiva e del nostro passato. Tuttavia il termine memoria appare immediatamente nascondere qualcosa di più complesso. Lo storico Jacques Le Goff la definisce un "concetto cruciale"<sup>15</sup>, in quanto gioca un duplice ruolo nella nostra vita: se da un lato ci permette di immagazzinare i ricordi legati ad un luogo, ad un evento, ad una persona, dall'altro è sempre lei che genera le sensazioni sulla base di tutti i precedenti avvenimenti vissuti. In questo modo lo stesso luogo viene percepito in maniera differente da ciascuno di noi, a seconda del nostro bagaglio di trascorsi e quindi della nostra memoria. Ma non solo. Contribuendo alla costruzione della nostra identità individuale, la memoria produce dei ricordi personali, che talvolta possono confondersi con dei ricordi collettivi, agendo come un fattore di omologazione e di appartenenza ad una collettività.

Il sociologo Maurice Halbwachs individua infatti due tipi di memoria, quella interna e personale e quella esterna o sociale: la prima, pur mantenendo le sue caratteristiche uniche per ogni persona, spesso si mescola con ricordi comuni, creando così una diversa tipologia di memoria che può essere condivisa con altri soggetti. Si tratta della *memoria collettiva*<sup>16</sup>, termine coniato negli anni venti del Novecento dallo stesso Maurice Halbwachs in estensione e contrapposizione al concetto di memoria individuale. La memoria collettiva è quindi sia fondamento che espressione dell'identità di un gruppo è legata al passato: ogni comunità di individui seleziona e riorganizza incessantemente le immagini del passato, in relazione agli interessi e ai progetti futuri, sebbene non tutti i ricordi siano frutto delle esperienze dirette di ciascuna persona. Di fatto altro non è che, secondo la definizione dello storico Pierre Nora, "il ricordo, o l'insieme dei ricordi, più o meno consci, di un'esperienza vissuta o mitizzata da una collettività vivente della cui

---

<sup>13</sup> De Mauro T., Gradit, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino, 2007

<sup>14</sup> Gabrielli A., *Grande Dizionario Italiano*, Hoepli, Milano, 2011

<sup>15</sup> Le Goff J., def. *Memoria* in *Enciclopedia*, vol.8, Einaudi, Torino, 1978

<sup>16</sup> Halbwachs M., *Das Gedächtnis und seine sozial Bedingungen*, SuhrKamp, Frankfurt, 1985

identità fa parte integrante il sentimento del passato”<sup>17</sup>. E’ un ricordo condiviso che contiene i ricordi e le sensazioni e le emozioni di un gruppo di persone legate ad un avvenimento o ad un trascorso del passato, non necessariamente vissuto in prima persona e rappresenta ciò che resta della nostra storia passata e che tramandiamo alle nuove generazioni. Per questo motivo è legata sia al presente che al passato, e per mezzo del ricordo riesce a restituire un fatto assente all’esperienza collettiva e a garantirle una continuità temporale. Essa è “il presente del passato”<sup>18</sup>.

### 1.3.1 Memoria collettiva e storia

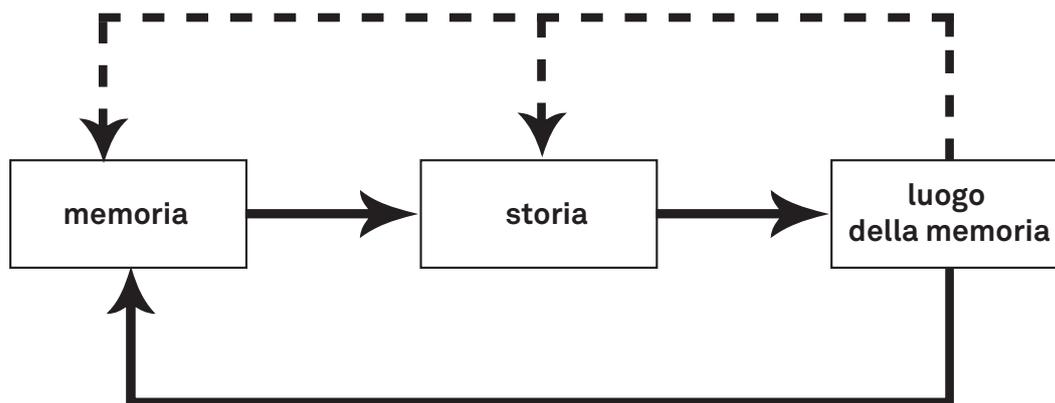


Fig.5\_Diagramma sulla relazione che intercorre tra memoria, storia e luogo della memoria

La memoria collettiva produce quindi attraverso le sue manifestazioni materiali e simboliche diverse storie, ma è bene sottolineare che i due termini (memoria e storia) non sono minimamente sinonimi, anzi “tutto le oppone. La memoria è sempre in evoluzione, soggetta a tutte le utilizzazioni e manipolazioni; la storia è la ricostruzione, sempre problematica e incompleta, di ciò che non c’è più. Carica di sentimenti e di magia, la memoria si nutre di ricordi sfumati; la storia, in quanto operazione intellettuale e laicizzante, richiede analisi e discorso critico. La memoria colloca il ricordo nell’ambito del sacro, la storia lo stana e lo rende

<sup>17</sup> Nora P., *Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Parigi, 1984-1992

<sup>18</sup> Ricoeur P., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Il Mulino, Bologna, 2004

prosaico”<sup>19</sup>. La memoria collettiva rappresenta quindi la vita, come un fenomeno sempre attuale, come un qualcosa di affettivo e quasi incantato, legata così tanto ai ricordi da risultare talvolta priva di dettagli. E’ il prodotto di un gruppo o più gruppi di individui e si può immaginare come la storia vissuta nel tempo. La storia invece, incarnando il passato, rappresenta la “forma scientifica”<sup>20</sup> della memoria: tra loro ci possono essere delle intersezioni, ma quasi mai vi è una corrispondenza o una coincidenza totalitaria, poiché la memoria ha “un’innata tendenza a confondere la storia con il mito”<sup>21</sup> e molto spesso una loro fusione errata può dare origine alla tradizione. La ricerca storica sta quindi alla base di tutte le diverse forme di memoria, che a loro volta selezionano i dati ed interpretano quanto accaduto. La memoria collettiva viene quindi considerata non come un fine, ma come un mezzo per un futuro migliore. Secondo il detto latino “*Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis*”<sup>22</sup> ( trad. it. La storia in verità è testimone dei tempi, luce della verità, vita della memoria, maestra di vita, messaggera dell’antichità) è inevitabile che dimenticando il passato, si ripetano gli stessi errori, occorre invece tenere viva la memoria storica da una generazione all’altra perché il passato non si ripeta due volte nello stesso modo. Secondo Freud, il ricordare è sempre un rivivere, viceversa la rimozione di un ricordo, rende più difficile che il fatto storico si ripeta due volte allo stesso modo, per quanto, se associato da alcune persone ad un altro ricordo individuale e non rimosso potrebbe, accadere che dall’inconscio tenda ad emergere nella memoria collettiva. Pur appartenendo a tutti gli individui ed avendo quindi un carattere che la rende universale, la storia è ancorata solamente alla continuità temporale e all’evoluzione, al contrario della memoria che, nella sua molteplicità, si radica nel concreto, nelle immagini e soprattutto nello spazio. Entrambe, però, contribuiscono alla costruzione di luoghi della memoria. “Tempo storico e tempo presente, tempo puro delle rovine e tempo delle macerie, tempo del ricordo e tempo della memoria convivono infatti e si sedimentano nei luoghi”<sup>23</sup>. Ogni luogo è quindi un contenitore di storia. “Ma la storia non è mai identica, non si ripete, e porta l’impronta sempre diversa del popolo e della cultura che l’ha plasmata. Per questo motivo ogni luogo significativo, di fronte a cui il viaggiatore si ferma stupito, porta in sé il sigillo della storia”<sup>24</sup> e il paesaggio di quel luogo ne rappresenta il linguaggio e l’immagine portatrice di significato.

---

<sup>19</sup> Nora P., *Op. cit.*

<sup>20</sup> Le Groff J., *Op. cit.*

<sup>21</sup> *Idem*

<sup>22</sup> Cicerone, *De Oratore*, II, 9, 36

<sup>23</sup> De Maio F., *Conflitti*, in *Strategie della memoria*, Aracne, Roma, 2014

<sup>24</sup> Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano, 1979

## 1.4 I luoghi della memoria

Combinando i termini di memoria collettiva e storia, Pierre Nora<sup>25</sup>, storico francese della prima metà degli anni '80, ha coniato il concetto di *luogo della memoria*, definendolo “una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità [...] Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia [...] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia”<sup>26</sup>. Si tratta di spazi in grado di stabilire e generare connessioni emotive che legano esperienze o fatti significativi del passato appartenuti o accaduti in quel luogo a gruppi eterogenei di persone, come dei contenitori di memorie e ricordi. In questi luoghi, costituiti da elementi materiali o puramente simbolici, una comunità o una intera società può riconosce se stessa e la propria storia, consolidando in questo modo la propria memoria collettiva. E' possibile classificare i luoghi della memoria secondo tre tipologie differenti: i luoghi simbolici, i luoghi funzionali e i luoghi materiali. I primi sono principalmente astratti, come date o anniversari, e rievocano periodicamente episodi importanti per la collettività, come per esempio la fondazione di una nazione; i luoghi funzionali invece sono rappresentati da libri, diari collettivi, autobiografie, film e rappresentazioni teatrali che ricordano un evento. I luoghi materiali, infine, sono spazi, più o meno delimitati, dove prevale la relazione tra la memoria collettiva e la storia come musei, piazze, archivi, biblioteche, monumenti e paesaggi. Essi “contribuiscono alla fondazione dell'identità nazionale e hanno anche una funzione pedagogica, nel momento in cui, gettando luce sul passato, hanno il compito di istruire le generazioni future”<sup>27</sup>. In questa ricerca ci occuperemo dei luoghi commemorativi, un gruppo ristretto di luoghi materiali. Si tratta di brani di paesaggio capaci di creare e stabilire delle connessioni con le esperienze e gli eventi storici significativi legati a quel determinato luogo, andando a toccarne le emozioni, l'immaginario e la memoria di chi li ha vissuti o si sente legato a essi, grazie a “una eccedenza semantica, che renda possibile una metamorfosi delle attribuzioni di significato”<sup>28</sup>. Questi luoghi non hanno delle caratteristiche ben determinate: possono essere spazi ridotti, luoghi simbolici, aree circoscritte o estesi paesaggi, a seconda della memoria collettiva che li investe e ai linguaggi che li costituiscono. Ci si confronta, dunque, con una varietà considerevole di tipologie di luoghi, che di volta in volta rappresentano differenti modalità di elaborazione e messa in scena della memoria collettiva,

---

<sup>25</sup> Nell'opera in 7 volumi da lui curata e intitolata *Les Lieux de Mémoire*.

<sup>26</sup> Nora P., *Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Parigi, 1984-1992

<sup>27</sup> Nora P., *Op. cit.*

<sup>28</sup> Binder B., *Luogo della memoria*, in Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della Memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, 2002

che si fissa in un determinato sito assumendo forme diverse e comunicando con linguaggi differenti, permettendo una riconoscibilità più o meno immediata nei confronti di chi poi lo visita. Per questi motivi un luogo può contenere una sola vicenda o rimandare a più storie, in quanto palinsesto del nostro essere e della nostra evoluzione; può resistere al tempo, preservato e documentato ma può anche essere dimenticato; può parlare a intere comunità e aggregazioni sociali anche in tempi diversi, sollecitando coscienze o curiosità individuali ma può anche essere messo a tacere. E' quindi chiaro che la nostra possibilità di percepire storia e memoria insite in un luogo dipendono fortemente dalla condizione del tempo presente da cui lo si osserva e dalla condizione complessiva del luogo stesso, e dalla presenza di testimoni in grado di ripercorre l'avvenimento e collocarlo nel tempo. In ogni caso questo sito rappresenta un punto fondamentale per focalizzare la nostalgia e l'identità comune del gruppo. I luoghi della memoria, infatti, hanno spesso il difficile compito di diffondere e proteggere il sentimento di lutto e pietà legato alla perdita, e "a indicare, attraverso una rappresentazione simbolica ed estetica, una via possibile di consolazione, di speranza, di rassicurazione o di un sereno sentimento di ricordo: la memoria custodisce e rassicura"<sup>29</sup>.

#### 1.4.1 *Processo di costruzione*

I luoghi della memoria presuppongono quindi un rapporto quasi diretto con la memoria collettiva, che si ancora a questi spazi manifestandosi poi durante la celebrazione e la commemorazione di certi riti o feste, siano essi sacri o profani. Rappresentano una fonte precisa e stratificata nel tempo di episodi passati, che ancora agiscono nel nostro presente attraverso le emozioni e i ricordi che i noi generano. A questi siti quindi viene attribuito un valore in termini di insegnamento e formazione verso le nuove generazioni, e devono quindi essere realizzati secondo criteri tali da indurre emozioni positive condivisibili nel tempo degli avvenimenti che richiamano. Nel loro processo di costruzione spesso il tempo che intercorre tra l'evento e la costruzione del memoriale è oltremodo variabile, può essere breve o dilatarsi in ragione delle fasi legate alle decisioni di realizzazione e configurazione. Un luogo della memoria ha alle spalle un lavoro di organizzazione: l'opportunità della sua creazione, la scelta del luogo, la valutazione del luogo stesso da parte del gruppo o della comunità, la selezione del progettista e del progetto. Nella maggior parte dei casi i progettisti non hanno vissuto in prima persona gli eventi da ricordare, pertanto il loro ruolo è critico, come intermediari

---

<sup>29</sup> Morin E., *L'Homme et la mort*, tr. it. *L'uomo e la morte*, Newton Compton, Roma, 1980

tra la memoria storica e la memoria collettiva. Dovranno essere in grado di documentarsi apprendendo dalla storia i dati necessari per riuscire ad entrare in contatto con la memoria collettiva. Il tutto compiendo una mediazione tra gli input ricevuti, selezionando quali aspetti di quell'evento rendere visibili e quali invece nascondere, quali sentimenti richiamare e quali no, per creare un luogo dove la memoria collettiva possa esprimersi liberamente. Dovranno radunare gli sforzi interpretativi di questo complesso mosaico e creare luoghi che siano custodi delle problematiche costitutive della comunità. L'investimento simbolico operato su questi luoghi consente di mettersi quasi in contatto con il proprio passato collettivo, percependo le sensazioni degli individui che l'hanno vissuto. Qui vengono mostrati ed ammessi gli errori del passato, ponendo così le basi per le scelte future; in essi la rappresentazione messa in scena deve essere in grado di colpire, emozionare e muovere le coscienze collettive, i linguaggi devono essere contemporanei o comunque condivisi, le architetture sensibili e gli spazi non scontati perché comunicativi e al contempo rispettosi. Costruire un luogo della memoria significa strutturare e presentare, attraverso articolazioni complesse e stratificate, un racconto capace di cogliere la cultura di una comunità. Chi visiterà questi luoghi alla ricerca di un coinvolgimento spirituale, lo farà utilizzando lo strumento della propria cultura. In questi paesaggi narrativi le barriere delle discipline dovranno quindi essere annientate per ricercare un esito unificante, in grado di muovere le coscienze, porre questioni e creare nuove identità che si susseguiranno nel tempo.

## 1.5 I memoriali

I luoghi commemorativi, come abbiamo visto, possono avere caratteristiche molto differenti tra loro: che si tratti di cimiteri, tombe, mausolei, monumenti o memoriali, sono comunque tutti legati all'immagine del luogo del ricordo, dove si manifestano e si condividono memorie e identità. Questa ricerca si concentra principalmente sui memoriali, termine spesso utilizzati come sinonimo della parola monumento, ma che in realtà rappresenta un concetto estremamente differente. Nella lingua tedesca, i luoghi della memoria si dividono in *Denkmal* o *Ehrenmal*, monumenti commemorativi eretti per ricordare personaggi celebri come re o politici o eventi politici, e *Mahnmal* o *Gedenkstätte* che rappresentano i nostri memoriali del XX secolo, costruiti in memoria delle vittime di guerre o tirannie, e che rappresentano un monito perché queste aberrazioni non accadano più in futuro. Molto simile è anche nella lingua italiana, dove il termine memoriale è associato ad eventi tragici, dove hanno perso la vita molte persone, a qualcosa in grado di fornire un luogo dove piangere, e al contrario la parola monumento rimanda a celebrazioni di vittorie e trionfi di personaggi eroici. “*We erect monuments so that we shall always remember and build memorials so that we shall never forget*”<sup>30</sup> (tr. it. Noi erigiamo monumenti in modo da poter sempre ricordare e costruiamo memoriali così da non poter mai dimenticare), come si erigono monumenti per un ricordo, così si costruiscono anche memoriali per non dimenticare fatti accaduti. Secondo la distinzione derivata dalla lingua tedesca, i monumenti quindi commemorano celebrando eroi e trionfi, vittorie e conquiste, come parte della vita; il memoriale, invece, trasforma il ricordo in un rituale, segnando la realtà della fine, ed è una zona speciale, estrusa dalla vita quotidiana, un'enclave segregata in cui onoriamo i morti, mentre con il monumento onoriamo noi stessi. James E. Young, storico, accademico e cultore delle problematiche relative a memoriali e monumenti, preferisce distinguere i due termini da un altro punto di vista. Secondo Young esistono libri dedicati alla memoria, attività in nome della memoria, giorni della memoria, feste della memoria e sculture della memoria: alcuni sono legati al lutto, altri alla celebrazione, ma in ogni caso sono tutti luoghi della memoria. Se la memoria quindi rappresenta l'aggettivo, il monumento, invece, ne è l'oggetto: le tombe, le scultura, le installazioni sono i soggetti materiali utilizzati per ricordare persone o eventi. Per questo motivo propone di trattare tutti i siti legati alla memoria come memoriali, e tutti gli oggetti presenti nel sito commemorativo come monumenti.: i memoriali non possono essere monumenti, e, d'altro canto, i monumenti possono essere un tipo di memoriale. “Una volta assegnata una forma monumentale alla memoria, spogliamo in un certo grado noi stessi dall'obbligo

---

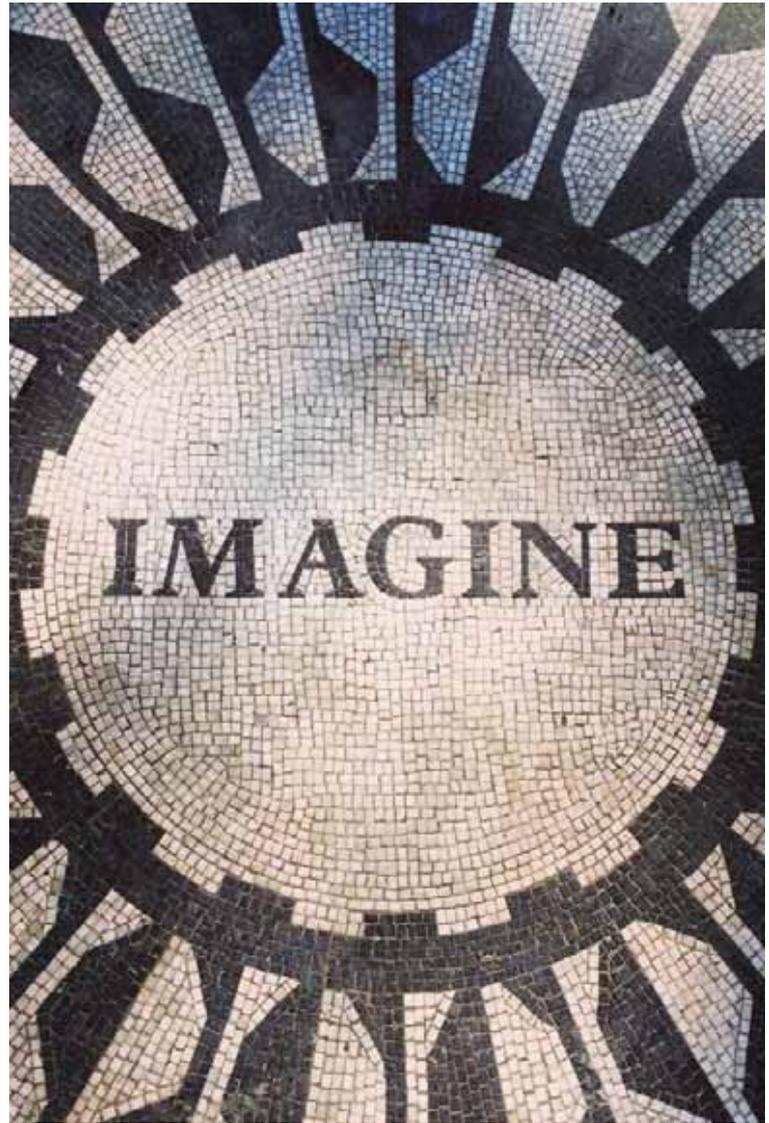
<sup>30</sup> Danto A., *The Vietnam Veterans Memorial*, in *The Nation*, 31 August, New York, 1986

di ricordare”<sup>31</sup>, e per questo motivo affinché un memoriale sia efficace nel suo intento occorre che sia in grado di parlare senza necessariamente descrivere ciò che vuole ricordare: in questo modo l’elaborazione individuale o collettiva renderà questo luogo più empatico, creando un rapporto sentimentale più forte e duraturo.

Il concetto di memoriale quindi si basa sulla necessità di ritualizzare il ricordo di un fatto storicamente avvenuto, strettamente legato a quel luogo, con lo scopo di trasmettere valori etici, di provare un sentimento che evoca il passato facendosi presente. Uno strumento per riprodurre memoria, e che permette di attualizzare l’evento, per non dimenticare.

---

<sup>31</sup> Young J. E., *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, London, 1993



*PARTE II*

**L'evoluzione moderna**

*“Il Novecento è stato un secolo grande e terribile, affascinante e tremendo, tempo di morti e di rinascite. È il secolo che ha prodotto i totalitarismi e il nuovo costituzionalismo, che ha fatto le più grandi guerre e ha dato fondamenti alla pace, che ha inventato la bomba atomica e la dottrina della non violenza, ha perpetrato la Shoah, ha compiuto genocidi e ha visto popoli insorgere e liberarsi”*

La Valle R., *Quel nostro Novecento*, 2011

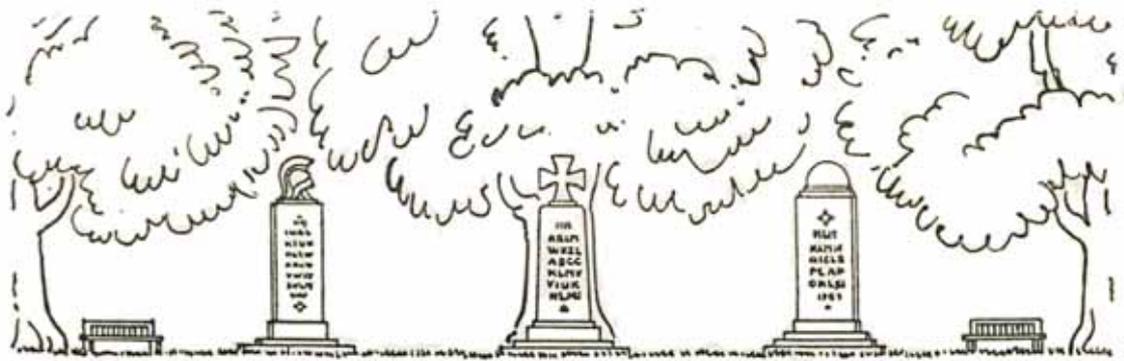


Fig. 1\_Willy Lange, disegno di Heldenhaine tedesco, 1915

Se dunque i memoriali rappresentano l'espressione di una memoria collettiva, è bene precisare come nel corso della storia questi luoghi dedicati al ricordo cambiano le proprie forme e i propri linguaggi, adattandosi all'approccio che la comunità in primis, e, di conseguenza, anche i progettisti, adottano nei confronti della memoria. L'ondata statuaria fatta di monumenti, targhe e lapidi commemorative per illustri personaggi, che sommerge le nazioni verso la metà del XIX secolo, si trova poi a fare i conti con tragedie di dimensioni ancora più grandi, come le due guerre mondiali, le bombe atomiche e la Shoah, e con le loro distruzioni e uccisioni di massa. Sebbene il monumento sia stato fino a questo momento il veicolo privilegiato per tramandare un ricordo collettivo, l'orrore di questo buio periodo storico segna un cambiamento in questo senso: gli aggettivi tipici dei monumenti realizzati in nome dei defunti quali l'unicità, la staticità, la persistenza, la simmetria, l'indifferenza al luogo, l'aulicità dei materiali, l'esproprio delle emozioni, e la centralità, non sono più in grado di dare conforto né di riflettere la speranza in un futuro migliore. Si cercano nuove soluzioni e si intravede nella natura una possibile alleata al ricordo, con un potere rigenerante e consolatorio ben più efficace di quello che forniscono i mausolei di pietra. Si lascia il posto quindi ad altre forme di costruzione, come gli spazi memoriali, con caratteristiche, linguaggi ed elementi costruttivi diversi. Coloro che li richiedono "sono eredi di una duplice eredità post-bellica: una profonda sfiducia per le forme monumentali e un profondo desiderio di distinguere la loro generazione da quella degli assassini attraverso la memoria"<sup>1</sup> li contraddistingue.

---

<sup>1</sup> Young J. E., *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, London, 1993

## 2.1 L'eredità delle due guerre mondiali



Fig. 2\_Cimitero di guerra realizzato durante il primo conflitto mondiale



Fig. 3\_L'estensione del cimitero di Forceville, Francia, costruito dopo la Prima Guerra Mondiale su progetto di Sir Reginald Blomfield



Fig. 4\_Cimitero militare di Vlamertinghe, Belgio

Dopo la prima guerra mondiale, considerata, prima del successivo conflitto bellico, la più grande tragedia in termini di perdite di vite umane, l'Europa si trova ad affrontare un inedito rapporto con la morte. "Se si rimane sul terreno quantitativo l'unica conclusione cui si può giungere è che la guerra [...] rappresenta l'evento più violento e distruttivo del XX secolo e forse della storia umana"<sup>2</sup>. Il normale approccio al culto dei caduti viene stravolto per lasciare il posto alle sepolture di massa, generando di conseguenza nuovi sistemi e nuove tipologie di tumulazione. La commemorazione dei soldati morti in guerra provoca un proliferare di memoriali costruiti per onorare, più che le atrocità della tragedia, la gloria delle loro azioni in nome della battaglia, in grado di costruire un'identità nazionale basata sulla retorica della nazione guerriera. La memoria del conflitto viene, quindi, riproposta come una esperienza superiore, che fornisce alla nazione una nuova profondità di sentimento collettivo, mettendo a disposizione una moltitudine di santi e di martiri, luoghi di culto ed esempi da emulare. Il fenomeno interessa praticamente tutti gli stati coinvolti nel conflitto, ma è più forte e sentito nei paesi sconfitti. E sebbene il culto sia simile in tutte le nazioni, sono sperimentate forme diversificate del ricordo, permettendo ai diversi progettisti dell'epoca di esprimere l'enormità del sacrificio umano fatto durante la guerra. I memoriali costruiti in onore dei caduti diventano il luogo ideale per le grandi manifestazioni nazionali, durante le quali, facendo leva sulla memoria collettiva, i soldati della grande guerra vengono trasformati nei nuovi santi, nei martiri che si sono offerti come crociati pronti a morire in nome della loro patria. L'edificazione di numerosi monumenti in loro memoria permette alla politica, che ha subito

<sup>2</sup> Flores M., *Tutta la violenza di un secolo*, Feltrinelli, Milano, 2005



Fig. 5\_Gertrude Jekyll, paesaggista inglese



Fig. 6\_ Sir Edwin Lutyens, architetto e designer inglese

un enorme calo di credibilità, di riconquistare il volere e il consenso dei cittadini, ormai stremati da anni di sofferenze e morti legati alla guerra. In Gran Bretagna si sviluppa un modello che farà da precursore ai memoriali e ai cimiteri militari in tutto il mondo, frutto della collaborazione di intellettuali del calibro di Rudyard Kipling, architetti come Sir Edwin Lutyens e paesaggisti come Gertrude Jekyll<sup>3</sup>. Ogni cimitero segue un preciso schema simbolico<sup>4</sup>: un'area centrale dove sono posti la Croce del Sacrificio e la Pietra della Rimembranza, monumenti celebrativi e simbolici dove la seconda, a forma d'altare, talvolta è sostituita dalla Cappella della Risurrezione. Tutt'intorno le tombe sono uniformi, così pure le lapidi che non vengono divise a seconda dei gradi militari, ma messe secondo un ordine che non guarda in faccia alle differenze sociali: la morte è democratizzatrice, e solo le iscrizioni sulle lapidi scelte dai familiari contraddistinguono i caduti. I materiali usati sono scelti tra quelli locali, selezionati in base alla maggior resistenza nel tempo agli agenti atmosferici, mentre per la vegetazione che decora il cimitero vengono utilizzati fiori e piante tipicamente inglesi o provenienti da ogni angolo del Commonwealth, al fine di creare un piccolo mondo anglosassone all'interno dei paesi stranieri. In Germania, invece,

---

<sup>3</sup> La sua devozione per le piante da giardino per i cottage tradizionali e l'amore per le rose influenzano notevolmente l'aspetto dei cimiteri di questo periodo.

<sup>4</sup> Nel corso del decennio che segue la prima guerra mondiale vengono costruiti oltre 2400 cimiteri in Francia, Gran Bretagna e Belgio, tutti secondo queste regole compositive. I più famosi rimangono tuttavia gli esempi di Forceville, in Francia, e di Vlamertinghe, in Belgio. Nel primo interviene anche la paesaggista Gertrude Jekyll per quanto riguarda l'impianto vegetale, mentre gli architetti Blomfield e Lutyens si occupano della Croce del sacrificio e della Pietra della Memoria, vere e proprie caratteristiche formali del progetto, trasformando un giardino in un recinto con lapidi uniformi. Al secondo progetto, invece, collabora anche Kipling, facendo incidere sull'altare una delle frasi più utilizzate nelle tombe di guerra del periodo, ovvero "*Il loro nome vive per l'eternità*", un altro tema fondamentale della monumentalistica di guerra: il sacrificio di tanti uomini non è stato vano, e anzi, la società gli è debitrice e loro continuano a vivere attraverso il loro esempio.

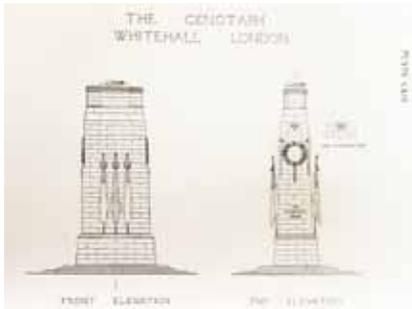


Fig. 7\_ Sir Edwin Lutyens, progetto del Cenotafio di Whitehall, Londra, 1919



Fig. 8\_ Incisione sull'altare del cimitero militare di Albuquerque, Usa

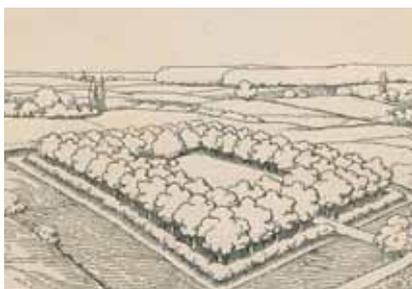


Fig. 9\_ Willy Lange, disegno della struttura tipo di un *Heldenhaine*, Lipsia, 1915

sfruttando il lutto per generare il mito basato sul patriottismo, si riprendono temi e idee delle guerre passate per commemorare i propri defunti, ritrovando nella natura un potere rigenerante e di conforto.

Rifacendosi ai modelli proposti da Willy Lange<sup>5</sup> proliferano gli *Heldenhaine* (o Boschi degli eroi): luoghi naturali, parchi o boschi, pressoché non alterati dall'uomo, dove ad ogni albero viene affissa una piccola targa con inciso il nome di un soldato deceduto in guerra e quindi privo di una sepoltura effettiva nella terra natia<sup>6</sup>. La funzione delle tombe è svolta dall'albero, generalmente di quercia in quanto simbolo dello spirito tedesco o di tiglio, disposti in modo da avere uno spazio vuoto al centro in cui è presente una pietra o un masso, simbolo della potenza primeva (*Urkraft*). Nessun rimando alla religione a cui questi soldati appartengono, solo un'invocazione alla natura, l'unico elemento in grado di rappresentare l'immagine dell'immutabilità dei tempi, capace però al contempo di rinnovarsi e rimanere se stessa. Il suo costante ritmo, che passa dall'inverno freddo e rigido, durante il quale la vegetazione si spoglia, come a morire, per poi risvegliarsi in primavere successive, riesce a donare maggior conforto ai familiari, che vedono proprio nelle piante il simbolo della continuità della vita dei soldati. Questa tipologia di luoghi della memoria, fondata sul potere rigenerante della natura e sull'immagine della morte come sonno eterno, viene poi esportata anche in Francia con il nome di *Jardins funèbres* e in Italia con i Parchi e viali della Rimembranza, costituendo una vera e propria inversione di tendenza rispetto alla massiccia produzione statuaria legata alla commemorazione

<sup>5</sup> Lange W., *Deutsche Heldenhaine*, Weber, Leipzig, 1915

<sup>6</sup> Il cimitero *Waldfriedhöfe* di Monaco, realizzato nel 1907, è in qualche modo l'antesignano di quelli che saranno poi gli *Heldenhaine*. Qui infatti non sono piantati alberi né modellato un parco: viene semplicemente conservato il bosco dove, dai sentieri della foresta, non si vede alcun sepolcro, ma soltanto alberi che celano le tombe, rappresentando il ciclo naturale della vita.



Fig. 10\_Parco della Rimembranza di Torino, veduta aerea del faro

del singolo eroe risorgimentale<sup>7</sup>. Nell'immediato primo dopoguerra, infatti, in ogni città italiana viene realizzato un Parco della Rimembranza<sup>8</sup> o viene dedicato un viale al ricordo di chi si è sacrificato in nome della patria: si tratta di luoghi dalla notevole valenza paesaggistica, dove l'elemento vegetale, messo a dimora in numero uguale ai caduti, viene scelto e selezionato per ogni parco, esprimendo così l'identità del luogo. In breve tempo questi memoriali diventano i moderni luoghi identitari, "da percorrere piuttosto che di opere da osservare, spazi progettati come scenario di un'esperienza di raccoglimento e contemplazione, in questo antesignani di una concezione assolutamente moderna della celebrazione della memoria e della rielaborazione del dolore, in qualche modo esorcizzato, piuttosto che celebrato, dalla spiritualità sottesa all'intimo rapporto tra lo spazio antropizzato e l'elemento vegetale"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Si fa riferimento ai numerosi monumenti italiani dedicati a Giuseppe Garibaldi o a Vittorio Emanuele II.

<sup>8</sup> Il sottosegretario alla Pubblica istruzione Dario Lupi, sulla scia del programma previsto della Riforma Gentile, verso la fine del 1922 propone di istituire in tutti i comuni italiani parchi o viali della Rimembranza, dedicando almeno un albero ad ogni soldato caduto.

<sup>9</sup> Pezzi A. G., *La creazione dei luoghi del ricordo in Il recupero della memoria: parchi e viali della Rimembranza. Primi esiti di una ricerca in Abruzzo*, ArchHistoR anno I,n.1, 2014

### 2.1.1 Il secondo conflitto mondiale



Fig. 11\_Fungo atomico causato dalla bomba sganciata su Nagasaki, 1945



Fig. 12\_Campo di concentramento di Auschwitz, Polonia, 1940



Fig. 13\_Cancello del campo di concentramento di Dachau, Germania, 1933

Quando ormai il peggio sembra essere passato, ci si deve ricredere: quella che a tutti è apparsa come la peggior guerra del secolo, in realtà è solamente una prova generale di ciò che l'uomo sarebbe riuscito a compiere nei confronti dei suoi simili di lì a qualche decennio. E' infatti durante la seconda guerra mondiale che si scatena l'immane massacro, culminato con lo sgancio delle bombe atomiche sulle città nipponiche di Hiroshima e Nagasaki (1945) e con la sperimentazione delle cosiddette *fabbriche della morte*, i campi di sterminio del più grande genocidio avvenuto in Europa. Un orrore così profondo che, scoperto nel clima festoso del secondo dopoguerra, genera nell'opinione pubblica un trauma assoluto. "La Shoah costituì un trauma che può essere denunciato ma non raccontato, e men che meno spiegato. C'è però un imperativo categorico a estrarre dalle fosse comuni dei campi di sterminio almeno i nomi delle vittime"<sup>10</sup>. Per la prima volta, infatti, non si tratta più di ricordare i soldati e i militari uccisi in battaglia, ma i civili deportati in campi di concentramento e costretti a morire di fame o barbaramente uccisi in nome di una follia. Il bisogno di identificare e ricordare ogni singola persona da l'impulso alla realizzazione di memoriali nei luoghi dove furono svolti gli efferati episodi legati all'occupazione nazista, e la città di Auschwitz diventa, suo malgrado, il luogo simbolo della memoria di questa tragedia. Il numero delle vittime è talmente elevato da rompere ogni schema progettuale fino a quel momento in atto, e, di fronte a tante atrocità, appare subito evidente che le forme e i linguaggi progettuali dei luoghi della memoria impiegati fino ad ora non funzionano più. La retorica utilizzata precedentemente non può essere riproposta, il monumento ai caduti

<sup>10</sup> Zevi L., *Conservazione dell'avvenire. Il progetto oltre gli abusi di identità e memoria*, Quodilbet, Macerata, 2011



Fig. 14\_Cimitero militare inglese di Catania, realizzato per commemorare le vittime della seconda guerra mondiale: anche in questo caso ritroviamo il tipico schema simbolico composto dalla Croce del Sacrificio, dalla Pietra della Rimembranza al centro e dalle lapidi tombali tutte uguali intorno



Fig. 15\_Cimitero militare inglese di Catania, particolare della disposizione ordinata delle lapidi ai lati della Croce



Fig. 16\_Cimitero militare inglese di Catania, particolare delle lapidi: l'unico segno di distinzione erano le incisioni scelte dai parenti



Fig. 17\_Cimitero militare inglese di Catania, ogni lapide è contornata da piante e fiori

oramai è visto come sinonimo di morte perché “mura la vita”<sup>11</sup>: rappresenta infatti l'impossibilità di rinnovarsi, la negazione di evoluzione dell'essere umano e della temporalità della vita. L'inadeguatezza del linguaggio architettonico nella descrizione di una realtà sempre più complessa da gestire e di un ricordo così difficile da accettare, si è ormai concretizzata.

Per ricordare le migliaia di persone che hanno perso la vita senza combattere, senza trovarsi in un campo di battaglia, ma solamente in nome di una religione o di un credo diverso, vi è la necessità di nuove forme del ricordo, di nuovi metodi e nuovi linguaggi, in grado di colmare l'enorme ferita e il grande vuoto ancora presente in tutti i luoghi.

---

<sup>11</sup> Mumford L., *The culture of Cities*, trad. it. Labò E., *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007

## 2.2 Primi accenni di cambiamento

Un primo accenno in questo senso lo si ritrova in Italia, a Roma. Qui è scritta “una nuova pagina nella lunga storia di monumenti e memoriali”<sup>12</sup>, con la realizzazione di un monumento che anticipa, attraverso il suo carattere quasi rivoluzionario per l'epoca, quelli che saranno alcuni dei linguaggi e degli elementi tipici dei memoriali odierni. Il Monumento ai caduti dell'eccidio delle Fosse Ardeatine viene realizzato in memoria dei 335 uomini che, nella notte del 24 marzo 1944, vengono trucidati dai nazisti, nella città capitolina, come punizione per la loro resistenza antifascista. L'ordine è quello di uccidere 10 italiani per ogni tedesco e i 335 prigionieri, di cui 75 ebrei, sono chiamati e uccisi uno alla volta dal plotone di esecuzione. L'eccidio avviene in una cava di pozzolana nei pressi della città, lungo la via Ardeatina<sup>13</sup>; lì i cadaveri vengono abbandonati gli uni sugli altri, e, per occultare la strage, i tedeschi fanno brillare alcune bombe, impedendo così l'accesso alle cave. Dalla liberazione di Roma<sup>14</sup> quel luogo diventa la meta di pellegrinaggi costanti, e i parenti delle vittime si riuniscono fondando un Comitato di associazione e richiedendo al governo l'impegno ad erigere esattamente in quel sito un monumento in onore dei caduti. Viene indetto quindi il primo concorso nazionale dell'Italia, liberata e democratica, che prevede non solamente la progettazione del memoriale ma anche la sistemazione e il consolidamento delle gallerie interne di pozzolana, dove il Comitato dei parenti delle vittime si auspica possano essere seppellite le salme. Nonostante le difficoltà nella selezione e le numerose riaperture del bando, nell'agosto del 1947 sono dichiarati vincitori ex

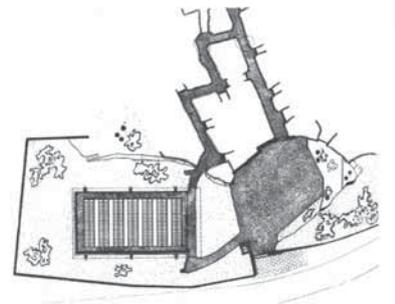


Fig. 18\_Memoriale delle Fosse Ardeatine, planimetria generale definitiva



Fig. 19\_Memoriale delle Fosse Ardeatine, uno dei due crateri provocati dalle bombe nelle gallerie



Fig. 20\_Memoriale delle Fosse Ardeatine, interno del sacrario

<sup>12</sup> Zevi A., Monumenti per difetto, Donzelli, Roma, 2014, cit. p.5

<sup>13</sup> Si tratta delle cave tra via Ardeatina e via delle Sette Chiese

<sup>14</sup> La liberazione della capitale è avvenuta il 4 giugno 1944



Fig. 21\_Memoriale delle Fosse Ardeatine, Roma: veduta della statua di F. Coccia e del sacrario dal piazzale

aequo due progetti<sup>15</sup>. L'incarico è quindi assegnato congiuntamente ai due gruppi che iniziano i lavori nel novembre dello stesso anno, sebbene il progetto non abbia ancora raccolto i consensi dei parenti delle vittime<sup>16</sup>. In occasione del quinto anniversario dell'eccidio, il 24 marzo 1949, viene inaugurato il memoriale.

L'idea di base di questo progetto è semplice, basata su pochi elementi, ma al contempo molto efficace: un grande piazzale attorno al quale orbitano un sacrario, l'ingresso alle cave, e la collinetta orlata di alberature nella quale le cave si aprono. Il sacrario, quasi un'unica pietra tombale, custodisce al suo interno i destini e le vite rappresentate da 336 tombe<sup>17</sup> uguali, poste nel cavo situato al di sotto di una gigantesca lastra in forma di parallelepipedo solo lievemente staccata dal suolo. Le tombe appaiono così come schiacciate e protette dal peso dell'immensa lapide che, silenziosa e solenne, si stacca di un metro da terra, lasciando filtrare dal suo perimetro una luce sommessa. Da questo luogo definito e ordinato<sup>18</sup> si accede all'itinerario che attraversa le tortuose cave di tufo con un percorso che

---

<sup>15</sup> Il progetto *Risorgere* del gruppo composto da Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino con Francesco Coccia e il progetto del gruppo *U.G.A.* con Giuseppe Perugini, Uga de Plaisant e Mirko Basaldella.

<sup>16</sup> Il comitato, infatti, sperava in una scelta diversa, in un progetto legato alla retorica funeraria e che presentasse maggiori dettagli decorativi

<sup>17</sup> In totale sono 335 tombe per le vittime e una, simbolica, per tutti i caduti durante la guerra

<sup>18</sup> La forma era quella del rettangolo aureo, nella misura classica di 26,6 m x 48,5 m, ricavato dalla rotazione della diagonale di un quadrato di 26,6 m di lato

porta il visitatore dal luogo di sepoltura al luogo dell'eccidio, passando attraverso la collina e poi infine alla luce del piazzale da cui si scorgono le alberature che sovrastano il colle e il chiarore del cielo. In questo progetto è custodito, secondo diversi autori, il passaggio chiave alla progettazione dei memoriali odierni: per la prima volta infatti la componente paesaggistica e lo stretto legame tra evento e luogo giocano un ruolo fondamentale, capace ancora oggi di emozionare. Non si tratta più "di un oggetto, figurativo o astratto, da contemplare, ma un percorso da agire nello spazio e nel tempo, per rivivere fisicamente ed emotivamente lo stesso tragitto seguito dalle vittime: questa la prerogativa rivoluzionaria del mausoleo. Le forme- naturali, architettoniche e artistiche- non sono intese come stazioni di arrivo, ma come tappe intermedie di un circuito continuo"<sup>19</sup>. Il fulcro di tutto il sistema è un grande spazio vuoto, un'assenza, da cui si possono vedere (e ripercorrere) tutti gli eventi salienti della vicenda: la collina sul lato destro, l'ingresso alle cave e alle gallerie di fronte, e il sacrario con le tombe sulla sinistra. Il percorso che il visitatore può compiere è un sentiero che, qualunque sia il verso scelto, lo riporta sempre nella piazza, lasciando il sacrario delle Fosse Ardeatine relegato in una posizione quasi invisibile, come un'antitesi del monumento, privo di un collegamento preferenziale, ma dinamico nella sua fruizione. La dialettica luce-ombre contrappone quest'ultimo rispetto all'interno delle grotte: mentre lo spazio del sepolcro, che risulta in ombra, è costantemente illuminato da un'aurea di luce che penetra, in maniera discreta e uniforme, dal sollevamento del masso rispetto al terreno, generando un senso di conforto, nelle gallerie ipogee accade il contrario. I percorsi tortuosi sono tutti bui e privi di illuminazione, eccetto in due punti, che coincidono con i luoghi in cui furono ammassati i corpi degli uomini trucidati: qui la luce penetra bruscamente, attraverso le grandi voragini naturali create dalle bombe, generando una forte drammaticità. Anche i materiali utilizzati<sup>20</sup> rafforzano l'espressività di tutto il memoriale: l'antico sistema costruttivo basato sull'uso della pietra si contrappone al moderno cemento armato, spogliando le lastre lapidee della loro "tradizionale retorica monumentale"<sup>21</sup>. Il grande monolite di matrice formale razionalistica è poi coperto da una vegetazione erbosa e contornato da cespugli e il risultato finale è molto suggestivo: un percorso di episodi in un contesto naturale, dove è possibile esorcizzare lo scorrere del tempo e l'idea della morte.

---

<sup>19</sup> Zevi A., *Id.*, cit. p.15

<sup>20</sup> Il sacrario è in cemento armato, rivestito da un getto di cemento scalpellato con un effetto pietra, e poggia su 6 pilastri anch'essi di cemento armato, ma rivestiti in porfido del trentino, mentre le tombe sono in granito; le pareti e il pavimento del sepolcro sono in pietra a spacco.

<sup>21</sup> Pavan V., *Il senso della materia*, il Sole 24ore Business Media, Faenza, 2007



Fig. 22\_Cimitero di Tallum, Stoccolma: la grande croce e la collina della meditazione sullo sfondo

Questo progetto, definito quasi rivoluzionario, diventa una fonte di ispirazione per molti altri luoghi della memoria<sup>22</sup>, ma è altresì interessante notare come la sua metodologia progettuale appaia anche in altre opere del periodo moderno. L'idea che un memoriale debba invitare il visitatore a seguire un iter fisico, dinamico, come in una sorta di rituale, che in qualche modo lo spinga alla riflessione e alla meditazione è già presente, infatti, nel nord Europa, nella costruzione del nuovo cimitero di Enskede nella zona sud di Stoccolma. Nel progetto<sup>23</sup> degli architetti svedesi Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975), realizzato a partire dal 1921 e terminato nel 1961, è l'approccio al luogo, ondulato e boscato, a determinare la solennità paesaggistica che caratterizza l'intervento. Rifiutando infatti i prototipi tradizionali europei e islamici utilizzati per la realizzazione dei cimiteri, ovvero l'idea della città dei morti e del giardino del paradiso, e le forme tipiche del XIX secolo che si rifanno al giardino paesaggistico inglese, Asplund e Lewerentz propongono un ritorno alle tradizioni culturali locali e al modello arcaico legato al ciclo della natura. Considerata una delle maggiori opere moderniste del periodo, il *Skogskyrkogården* o cimitero di Tallum<sup>24</sup>, rappresenta alla perfezione la concezione nordica della natura, della vita e della

---

<sup>22</sup> Tra tutti ricordiamo il progetto della Valle delle Comunità Perdute a Yad Vashem (Gerusalemme), realizzato nel 1953

<sup>23</sup> Inserito nel 1994 dall'UNESCO nell'elenco dei Patrimoni dell'Umanità, è stato poi insignito del prestigioso Premio Internazionale Carlo Scarpa per il giardino, sesta edizione, nel 1995

<sup>24</sup> Il nome si rifà al termine svedese Tall utilizzato per indicare l'albero di Pino

morte: qui “la dialettica tra natura selvaggia e lavoro dell’uomo, tra tempo eterno e tempo contingente, tra primitivismo e modernità, tra dimensione spirituale e materiale si fondono in un’unica indivisibile dimensione universale e senza tempo”<sup>25</sup>. La massiccia presenza di foreste nel territorio svedese rappresenta la natura incontaminata capace di generare sentimenti nuovi, e il bosco, di conseguenza, grazie alla sua innata vaghezza e il suo continuo mutare, viene contrapposto alla dimensione definita e statica degli elementi architettonici del cimitero. L’incontro con la morte in questo luogo non desta timore o sofferenza, ma al contrario viene narrato in maniera molto semplice e confortevole con l’ausilio di figure naturali conosciute a tutti. Come per il Memoriale delle Fosse Ardeatine a Roma, il punto di partenza del progetto è il sito stesso, caratterizzato da una vasta apertura oltre la quale si distendono prati, boschi e radure e dove la natura prende il sopravvento. Per raggiungere il complesso di edifici, Asplund modella il paesaggio “di solenne e austera monumentalità” e così facendo “il visitatore risale la pendice a prato di una lieve altura, segnata dalla presenza di una grande croce isolata”<sup>26</sup>. Occorre compiere un lento cammino ascensionale sul tracciato di un’antica strada, un percorso spirituale che termina sulla sommità della collina, dove si staglia una grande croce bianca che richiama la funzione cimiteriale del luogo. Da qui si può proseguire verso la Piazza delle Cerimonie, una vasta area coperta che introduce alla cappella principale del Crematorio, ai lati della quale si trovano due paesaggi ben distinti. Da un lato, infatti, si apre un sentiero nella fitta foresta che conduce alla fiabesca cappella del Bosco, dall’altro si erge una collina, come un richiamo delle sepolture a tumulo tipiche delle steppe euroasiatiche (*Kurgan*), sulla cui sommità un boschetto racchiude come un recinto il luogo della meditazione e del raccoglimento. Ulteriori scorci nel paesaggio si possono cogliere da



Fig. 23\_Cimitero di Tallum, planimetria generale



Fig. 24\_Cimitero di Tallum, il portico delle cerimonie



Fig. 25\_Cimitero di Tallum, la collina della meditazione che si specchia nel bacino d’acqua

<sup>25</sup> Franciosini L., *Cimiteri*, Carlo Mancosu editore, Roma, 2011, pp.16-39, cit. p.16

<sup>26</sup> Panzini F., *Progettare la natura*, Zanichelli, 2009



Fig. 26\_Cimitero di Tallum, Stoccolma: il percorso, che ricalca il tracciato di un'antica strada, conduce al pianura dove campeggia la grande croce

quassù, e seguendo la Via delle Sette Fonti<sup>27</sup> si arriva infine alla Cappella della Resurrezione. La foresta diventa quindi luogo di sepoltura, santuario e asilo sacro: sotto le fronde dei suoi alberi trovano conforto le sepolture a terra, contrassegnate da semplici lapidi tombali o da croci infisse nel terreno, che si mescolano nel sottobosco, diffondendo un senso di pace e serenità, avvolte dalla luce che penetra come a riscaldare dolcemente i cuori addolorati, infondendo nuova fiducia nella vita. Il naturale susseguirsi di vallette e crinali, terra e cielo, foresta e radura evoca associazioni di morte e rinascita, e crea nuove implicazioni sociali, assegnando un potenziale spirituale al paesaggio, e trasformando il cimitero in un luogo per la memoria della comunità, un luogo di uguaglianza dove tutti gli uomini possono incontrarsi, riconoscersi e condividere il senso del ricordo stesso.

---

<sup>27</sup> Il nome deriva dall'aspetto compositivo del luogo: da qui infatti si diramano sette strade i cui incroci sono segnalati da sette fonti.

### 2.3 Il legame con il luogo

Tra gli anni Sessanta e Settanta iniziano a diffondersi le idee legate al pacifismo, e la monumentalistica sulla nazione in armi perde definitivamente peso. Il consolidamento della democrazia e la spinta verso il rinnovamento facilita la nascita di un sentire nuovo, ponendo una maggiore attenzione alla gente comune, ai massacri e alle vittime, non solo delle guerre. Il valore dei luoghi, legati agli eventi più significativi, prende maggior forza, e viene sfruttata la capacità del paesaggio di rievocare la memoria e di suscitare emozioni condivise. Come un custode di storie passate, il paesaggio si trasforma in un memoriale, nel quale la ritualità dell'oblio e il concetto del rito di passaggio si traducono in veri e propri percorsi fisici, lungo i quali meditare tra passato e presente. La solidarietà tra gli uomini moderni e l'affetto verso la loro terra si riversa in molti progetti di luoghi della memoria che hanno caratterizzato questo periodo storico.

Contemporaneo alla costruzione del Memoriale delle Fosse Ardeatine, il *Kongenshus Mindepark for Hedens Opdyrkere* (Parco della memoria dei coltivatori della brughiera) rappresenta una pietra miliare del paesaggismo danese del Novecento<sup>28</sup>, frutto della sinergia tra il paesaggista Carl Theodor Sørensen (1893-1979) e l'architetto Hans Georg Skovgaard (1898-1969). Si tratta di un singolare parco, voluto proprio per iniziativa degli agricoltori che, portando avanti quasi una causa patriottica, desiderano ricordare la lunga storia delle trasformazioni della loro terra e la vicenda dei contadini che ne operarono la bonifica. In un vasto territorio di oltre 1200 ettari di brughiera nello Jutland (Danimarca), i due progettisti sono incaricati, tra il 1945 e il 1953, di dare forma memoriale a una delle piccole valli di origine glaciale<sup>29</sup> presenti all'interno del parco, acquistato da un'associazione di bonificatori, con la speranza di salvare almeno un piccolo pezzo della loro terra. Lo scopo è quello di creare un memoriale esaltando l'idea di bellezza della brughiera stessa<sup>30</sup>, destinata a scomparire per lasciare il posto alle coltivazioni sempre più invasive. Inaugurata il 10 giugno 1953 alla presenza di Re Frederik IX e della regina Ingrid, questo originale luogo è costituito da una valle leggermente sinuosa che solca la brughiera: chiamata Valle della Memoria

---

<sup>28</sup> Vincitore del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XV edizione, 2004

<sup>29</sup> Durante uno dei primi sopralluoghi Sørensen rimane affascinato dalle piccole incisioni prodotte nel terreno dalle acque di scioglimento del vicino ghiacciaio. Si tratta di solchi la cui lunghezza varia da pochi metri a diversi chilometri, e che discendono sotto il livello di campagna di oltre 10 metri, facendo mutare la percezione dell'orizzonte, e permettendo un dialogo diretto tra le distese di erica e la luce del cielo terso pulito dal continuo vento della brughiera

<sup>30</sup> Questo desiderio deriva dal nascente movimento europeo che celebra un nuovo sentimento verso la natura locale e la sua bellezza da preservare nel tempo, come testimone di opere e idee



Fig. 27\_Parco della memoria dei coltivatori della brughiera, Danimarca: al termine del sentiero la Valle della Memoria, circondata da massi incisi



Fig. 28\_Parco della memoria dei coltivatori della brughiera, Danimarca: il sentiero che conduce alla Valle è affiancato da massi commemorativi che simboleggiano i distretti e i comuni del luogo

(*Mindedal*) o Valle dei Massi (*Herredsdal*), presenta lungo la sua discesa 39 massi commemorativi<sup>31</sup> e altre pietre più piccole con incisi i nomi delle comunità e delle famiglie che lavorarono alla bonifica. Il sentiero che accompagna i visitatori diventa il monumento stesso di questo parco, terminando poi in un'ampia radura di forma ellittica con settanta pietre<sup>32</sup> anch'esse incise, ma in questo caso con i nomi degli uomini le cui parole celebrarono la brughiera. La scelta di inserire, al posto di un unico grande monumento, pietre infisse in terra, che simboleggiano come le lapidi dei cimiteri danesi, le centinaia di persone che hanno lavorato strenuamente per un obiettivo comune, trasforma quasi questo progetto in una installazione di Land-art, "anticipando di 30 anni le composizioni di massi tondeggianti di Carl André e di Peter Walker"<sup>33</sup>. Tutt'oggi migliaia di danesi si danno appuntamento qui per ricordare coloro che hanno abitato questi luoghi e che, con ogni mezzo, hanno lavorato per bonificarli e farne terreno agricolo e foresta. Grazie alla sua particolare conformazione naturale, questo paesaggio riesce a tramandare una storia epica senza l'ausilio di particolari espedienti architettonici, facendo leva solamente sul sentimento comune verso la propria terra, sulla storia della brughiera e sul grande significato culturale che essa rappresenta. La sapiente capacità dei due progettisti "non pone

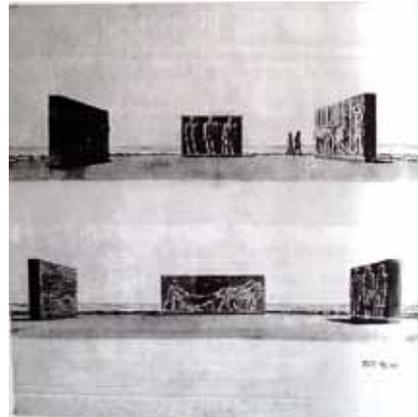


Fig. 29\_Una delle prime ipotesi progettuali per il memoriale in un disegno di H. G. Skovgaard, datato febbraio 1948: le quattro pareti di granito su cui si potevano incidere simboli e nomi anticipano nel tempo alcuni degli elementi che caratterizzeranno i memoriali contemporanei



Fig. 30\_Particolare del masso all'ingresso del memoriale

<sup>31</sup> Tutti i massi sono progettati dall'architetto Skovgaard che affianca Sørensen nella realizzazione del progetto. Inizialmente vengono immaginati e disegnati negli schizzi preparatori come grandi muri di granito che possono offrire la loro superficie per incidere i nomi e altre informazioni sul dissodamento della brughiera, ma il loro inserimento nel contesto naturale del luogo lo avrebbe stravolto non poco. Si sceglie quindi di utilizzare dei massi commemorativi di dimensioni più ridotte, posizionati ad intervalli di 20 metri l'uno dell'altro lungo il sentiero: rappresentano i distretti locali, e le pietre supine che li accompagnano i comuni di ogni distretto

<sup>32</sup> Si tratta per lo più di poeti e artisti e dei loro versi che raccontano le bellezze della zona

<sup>33</sup> Luciani D., *Kongenshus Mindepark. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, quindicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2004, pp.40-41



Fig. 31 e 32\_Parco della memoria dei coltivatori della brughiera, disegno per la pietra del distretto di Ulvborg e dei comuni a lui legati, con le fasi della bonifica nell'arco di cento anni (1850-1950), Hans Georg Skovgaard, 1 dicembre 1948

alcun limite all'esperienza del visitatore"<sup>34</sup>, permettendogli di cogliere il senso profondo del luogo e il legame che esso ha instaurato nel tempo con i suoi abitanti.

<sup>34</sup> Spirn A. W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998, pp.27-32

Questa tendenza a ricercare una nuova retorica per la costruzione di luoghi della memoria, che abbandona gli eccessi del monumentalismo, compare anche in Jugoslavia, uno stato particolarmente colpito dalle persecuzioni razziali del nazismo. A fronte di quasi un milione di vittime, infatti, si manifesta il bisogno di luoghi dove poter elaborare il lutto, una necessità sentita in ogni classe sociale. All'inizio degli anni Cinquanta, nella località di Jasenovac dove, tra il 1941 e il 1945, sorge l'ex campo di concentramento, un gruppo di superstiti e famigliari delle vittime del campo, provvede spontaneamente ad erigere un monumento provvisorio in legno in quel luogo, trasformandolo in uno spazio commemorativo comune. Qualche anno più tardi Bogdan Bogdanovic (1922-2010), architetto serbo, converte l'intero luogo dell'orrore in un luogo ultra-temporale, libero da ogni simbolismo e retorica, un luogo della memoria dove poter commemorare i defunti in maniera positiva, senza alcun rimando alla crudeltà della guerra. Idea così nel 1966 l'assetto paesaggistico del Jasenovac Memorial Museum<sup>35</sup>, riprogettando una vasta zona della città collocata in un meandro del fiume Sava. L'intero memoriale ruota attorno ad un monumento alto 24 metri, chiamato il Fiore, costituito da sei petali realizzati in cemento armato, e che, slegato da qualsiasi simbolismo religioso o politico, simboleggia semplicemente la rinascita, lo sbocciare di una nuova vita e il perdono di quanto accaduto. Il paesaggio che circonda la scultura<sup>36</sup>, realizzata dallo stesso Bogdanovic, autore di innumerevoli altri luoghi della memoria nel territorio jugoslavo, si fonde con il paesaggio circostante segnato da tumuli di terreno, che richiamano, come il Cimitero di Tallum, i Kurgan euroasiatici. Segnano i luoghi dove venivano svolte le esecuzioni, costruendo quasi una topografia dei crimini commessi a



Fig. 33\_ Disegno del campo di concentramento di Jasenovac, 1942



Fig. 34\_Jasenovac Memorial, veduta aerea



Fig. 35\_Jasenovac Memorial, monumento scultoreo Fiore

<sup>35</sup> Vincitore del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XVIII edizione, 2007

<sup>36</sup> Anche in questo progetto è molto presente la componente scultorea che, attraverso l'uso dei nuovi materiali come il cemento armato, richiama le sculture del memoriale delle Fosse ardeatine a Roma e apre la strada all'uso della Land-art nei progetti futuri.



Fig. 36\_Jasenovac Memorial: particolare della passerella che accompagna i visitatori al monumento Fiore

Jasenovac, e marcano delicatamente l'area memoriale, conferendo grande dinamicità all'intero progetto che invita il visitatore ad un percorso simbolico verso una rinascita.



Fig. 37\_Jasenovac Memorial: un vecchio treno in ricordo dei viaggi verso il campo di concentramento della città



Fig. 38\_Jasenovac Memorial: in autunno la vegetazione assume un colore rossastro che evoca il colore del sangue versato

In quegli anni, in un'Italia uscita sconfitta dalla guerra, una figura carismatica risveglia l'orgoglio nazionale. E' Enrico Mattei, dirigente dell'azienda di stato degli idrocarburi, il quale lancia l'Italia sulla scena internazionale anche grazie alla sua abile politica di acquisizione di nuove commesse. La sua morte prematura, in un incidente aereo dalle vicende ancora oscure, scuote l'opinione pubblica del tempo. Il 27 ottobre 1962, l'aeroplano con a bordo Mattei, insieme al comandante Bertuzzi e al giornalista americano William F. McHane<sup>37</sup>, precipita nella campagna di Bescapè (Pavia). L'architetto paesaggista italiano, Pietro Porcinai<sup>38</sup>, amico di Mattei, è incaricato dal comune di Bescapè e dalla società che egli aveva fino ad allora guidato (ENI), di realizzare un memoriale in ricordo della tragedia nel luogo dove furono ritrovati i pezzi del velivolo<sup>39</sup>. Sebbene si tratti di una delle opere minori di Porcinai, questo piccolo progetto di paesaggio esemplifica la sua abilità nel creare spazi di forte suggestione. Chiamato semplicemente "il campo di Bescapè"<sup>40</sup> il memoriale viene progettato e realizzato nel giro di pochi mesi, e inaugurato durante il primo anniversario della tragedia, il 27 ottobre 1963. "Quello che da una prima lettura parrebbe un'esercitazione tutta giocata sul piano della figura bidimensionale – un campo rettangolare con le sue variazioni geometriche, tracciate in sintonia con il disegno del paesaggio esterno –, si rivela invece nell'evoluzione temporale del progetto un luogo d'intensa qualità nella sua dimensione volumetrica. Gli scarti di quota interpretano magistralmente i caratteri del paesaggio padano, la solenne architettura delle masse vegetali esprime, più di ogni altro elemento, il valore memoriale di questo giardino del ricordo, incessantemente mutevole e parlante nell'arco



Fig. 39\_ Enrico Mattei, imprenditore italiano

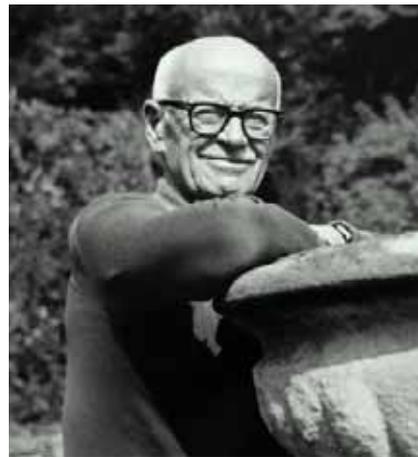


Fig. 40\_ Pietro Porcinai, paesaggista italiano

---

<sup>37</sup> Lo scrittore americano in questo periodo segue il presidente dell'ENI con l'intento di scriverne la biografia

<sup>38</sup> Firenze, 20 dicembre 1910 – Firenze, 9 giugno 1986

<sup>39</sup> Sembra sempre più assodata l'idea che non si trattò di un errore meccanico, ma di un vero e proprio attentato nei confronti dell'imprenditore italiano, divenuto un personaggio scomodo nell'economia petrolifera mondiale

<sup>40</sup> Con questo nome Porcinai aveva definito il suo lavoro in una lettera a Bruno Zevi del 1963



Fig. 41\_Campo di Bescapè, studio ad acquarello della planimetria generale, eseguito da Pietro Porcinai

delle stagioni (non solo nella spettacolare vestitura autunnale dei *Taxodium*), degli anni e delle ore del giorno, negli oltre cinquant'anni di vita vissuta"<sup>41</sup>. Costruito su quel campo quasi sperduto nelle campagne del pavese, risulta molto semplice e minimale a livello compositivo: una radura a pianta quadrata, leggermente rialzata, è attraversata da una roggia e da due strade bianche che si intersecano, il tutto circondato da un anello di *Taxodium disticum* che supera i 10 metri di altezza. All'interno del campo "una geometria di blocchi squadri racchiude idealmente un recinto sacro, primitivo, calmo. E' l'ultimo giardino, con tre alberi e una lapide in posizione eccentrica. Tre nomi incisi"<sup>42</sup>. I piccoli blocchi di pietra<sup>43</sup> "diventano l'elemento principe della costruzione, non per dimensione o colore, ma per autorevolezza"<sup>44</sup>, mentre i tre esemplari di *Quercus coccinea* ricordano le vittime. L'assenza di simboli religiosi, la posizione quasi isolata in mezzo ai campi circondati da alti pioppi, la simbologia delle sette pietre, la disposizione della terra e delle piante che ricorda l'orditura dei campi intorno, creano un effetto singolare e allo stesso tempo affascinante. "E' un memorial solenne proprio in quanto rifugge da ogni retorica. Rinuncia persino ad elaborare una sistemazione

<sup>41</sup> Latini L., *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bescapè, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in Pietro Porcinai. *Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, a cura di Latini L. e Cunico M., Marsilio, Venezia 2012, pp. 215-235, cit. p.225

<sup>42</sup> Villa P., *Memoriale per Mattei*, in *Casabella*, n.815/816, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 2012, cit. p.52

<sup>43</sup> Sono alti appena 30 centimetri

<sup>44</sup> *Ibidem*



Fig. 42\_Campo di Bescapè, Pavia: particolare della scalinata

paesaggistica, a riconfigurare l'ambiente naturale con un intervento umanizzatore. Porcinai, uno dei rarissimi esperti italiani nella disciplina del paesaggio, ha semplicemente recintato un prato, dando un esempio di moralità degno di essere meditato dai committenti e dagli architetti facinorosi<sup>45</sup>. Anche la scelta delle specie arboree richiama quanto accaduto: sia i cipressi calvi che le tre querce sono specie che in autunno, nel periodo in cui si commemora la tragedia, si colorano di rosso, dando quasi una macchia di colore nel paesaggio nebbioso e monocoloro della campagna. Attraverso il solo uso degli elementi naturali questo luogo riesce tutt'ora a tramandare una storia, una triste vicenda che ha in qualche modo cambiato il destino di un'intera nazione, e che giace quasi sopita confondendosi nel paesaggio agrario che la circonda.



Fig. 43\_Il recinto interno del Campo di Bescapè a Pavia



Fig. 44\_Campo di Bescapè, fila di Taxodium attorno al giardino centrale

<sup>45</sup> Zevi B., *Memorial in Italia: un prato per Enrico Mattei*, in *L'Espresso*, 29 marzo 1964



Fig. 45\_Cretto di Gibellina, veduta aerea

Nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 l'intero centro storico Gibellina crolla sotto le scosse del terremoto, provocando 1150 vittime e quasi cento mila senzatetto nella valle del Belice. La città è talmente danneggiata che si decide di abbandonarla per fondarne una nuova poco distante, Gibellina Nuova, lasciando la vecchia come una città fantasma chiusa da un cancello. Alberto Burri (1915- 1995), artista italiano, decide di onorare con la più grande opera di Land art europea gli uomini scomparsi nel terribile disastro naturale. Burri realizza su queste macerie il Grande Cretto (1985-89): una colata bianca di 65.000mq di cemento che compatta i 12 ettari di macerie del centro storico<sup>46</sup>, un mantello bianco steso come un velo su ciò che non c'era più. Il tracciato dei blocchi<sup>47</sup> e delle fenditure ricalca in buona parte l'impianto urbanistico, con le strade e gli isolati antichi, trasformando quello che rimane della città in un luogo che funge sia da omaggio per i defunti che da tomba comune su cui piangere. L'efficacia di questo progetto è data dalla duplice percezione: è possibile leggerlo a chilometri di distanza, come un'opera d'arte quasi surreale che si integra nell'ambiente, ma allo stesso tempo è un memoriale percorribile al suo interno, attraverso il labirinto aperto tra le *cretture*. Anche in questo caso il percorso previsto nel luogo della memoria è un sentiero che induce alla riflessione, ma al contempo provoca un senso di smarrimento<sup>48</sup>, quasi una provocazione che

<sup>46</sup> Le macerie della città vengono distrutte, raccolte, compattate e tenute insieme da reti metalliche e sopra questi blocchi omogenei si cola il cemento liquido bianco

<sup>47</sup> I blocchi sono alti circa 1,60 metri, mentre le fenditure sono larghe dai 2 ai 3 metri

<sup>48</sup> Il tema del senso di smarrimento all'interno di un memoriale sarà alla base del *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, di P. Eisenman a Berlino



Fig. 46\_Cretto di Gibellina, la colata di cemento sul versante

l'autore vuole lanciare nei confronti del rapporto tra uomo e natura, che in questo caso si trasforma in rapporto tra vittima e carnefice. La vecchia Gibellina viene quindi trasformata in un giardino freddo e scultoreo, dove poter rapportarsi in maniera fisica con l'opera, e quindi con la città stessa, con una chiara allusione metaforica all'aridità, e ai problemi che sono sorti dopo il terremoto. La rinascita e la libertà che Burri si auspica in quel luogo, emerge tra le pietre: la natura si fa strada e produce una nuova vegetazione che lentamente riprende il sopravvento tra i grandi blocchi bianchi e ricomincia a vivere.

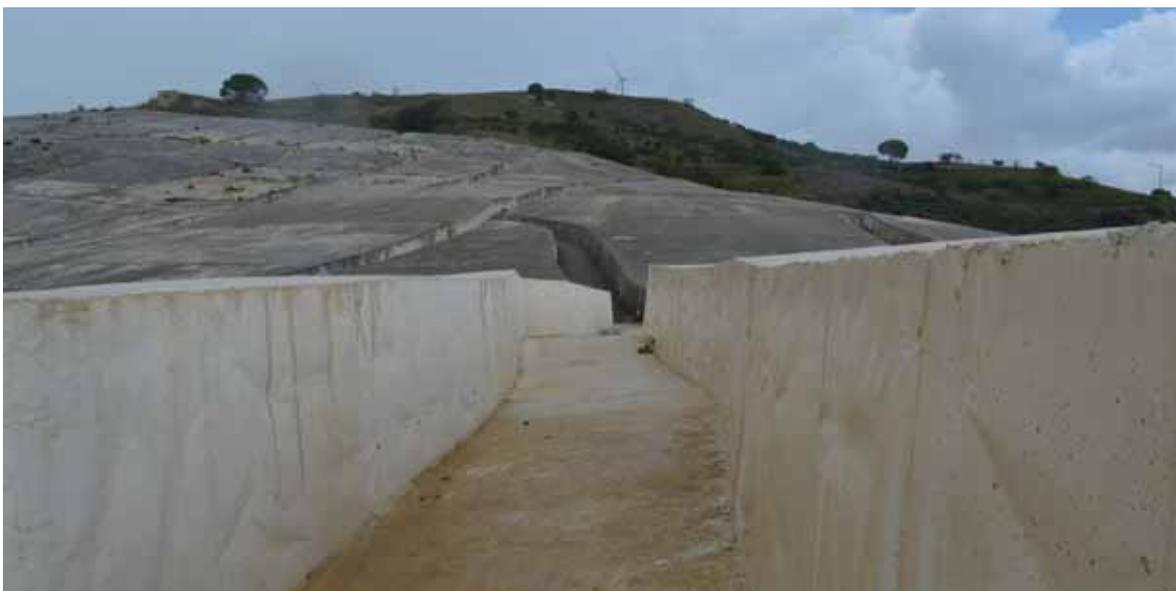


Fig. 47\_Cretto di Gibellina, i percorsi all'interno del memoriale riprendono le strade della città

## 2.4 Verso un nuovo approccio

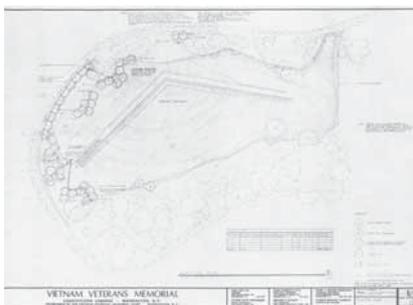


Fig. 48\_Vietnam Veterans Memorial, planimetria generale



Fig. 49\_Vietnam Veterans Memorial, veduta aerea



Fig. 50\_Vietnam Veterans Memorial, il percorso accanto al muro di granito

Nell'ultimo decennio del XX secolo, quando, al "desiderio di un forte bisogno di rappresentazione della memoria storica"<sup>49</sup> sembra aggiungersi una maggior attenzione all'individuo. Ricordare singolarmente le vittime può in qualche modo restituire loro identità come persone accumulate da un destino simile e cominciano così a comparire i nomi delle vittime sui memoriali. Questo percorso trova il suo compimento nel cuneo di granito nero del Vietnam Veterans Memorial di Washington, progettato dalla giovane studentessa cino-americana Maya Lin (classe 1959) nel 1984, dove sono incisi i nomi dei 57.000 caduti durante la guerra in Vietnam. Situato nel cuore della città americana, tra l'obelisco dedicato a George Washington e l'edificio in forma di tempio dove si erge la statua di Abraham Lincoln seduto sul suo scranno, questo memoriale sembra quasi una spina nel fianco dell'America, un ricordo di quanti sono morti in nome di una guerra sbagliata. È voluto da un gruppo di veterani, che, negli anni '80, selezionano personalmente questo progetto. Anche per il luogo in cui sorge, il Mall di Washington, rappresenta un deciso cambio di direzione nella costruzione dei luoghi della memoria americani, legati fino ad allora alla retorica monumentalistica. I nomi delle vittime cadute nel corso dell'intero conflitto<sup>50</sup> sono incisi su lastre di marmo nero lucido, che formano due superfici triangolari lunghe 75 metri ciascuna, poste in successione e fra loro lievemente angolate. "Dal vertice del primo si scende progressivamente nel terreno sino alla base del triangolo, per poi risalire gradualmente sino al vertice del secondo, nuovamente a quota del terreno"<sup>51</sup>: simile ad un'opera di Land

<sup>49</sup> Zevi L., *Conservazione dell'avvenire. Il progetto oltre gli abusi di identità e memoria*, Quodilbet, Macerata, 2011

<sup>50</sup> A partire dalla data di nascita della progettista (1959) fino al termine della guerra (1975).

<sup>51</sup> Zevi A., *Op. cit.*, cit. p.93

art, questo memoriale sembra inabissarsi nel terreno, costringendo i visitatori a percorrerlo e ad affiancarsi ai nomi dei defunti, dando a ciascuno pari dignità ed importanza. Come scrive la stessa autrice<sup>52</sup>, dalla spiccata sensibilità paesaggistica, “E’ un monumento commemorativo che non ti obbliga a pensare in un determinato modo. [...] Il monumento sembra dirti: questo è quello che è accaduto. Queste sono le persone. Arriva ad una conclusione personale”<sup>53</sup>. Senza chiari riferimenti alla guerra, questo memoriale vuole suscitare emozioni e stati d’animo, liberi da qualsiasi condizionamento politico o religioso, come una medicina per una terapia di gruppo. Una sorta di contro-memoriale, slegato dal luogo e dal contesto in cui si verificano gli episodi storici a cui si riferisce, ma legato al cuore della nazione<sup>54</sup>. Un esempio per i memoriali che saranno realizzati a cavallo tra i due secoli e che segna, quasi cinquant’anni dopo il Monumento delle Fosse Ardeatine a Roma, un “passaggio decisivo dal monumento come percorso al monumento come brano di città”<sup>55</sup>.



Fig. 51\_Vietnam Veterans Memorial, la superficie del muro riflette i visitatori e la città



Fig. 52\_Vietnam Veterans Memorial, i nomi delle vittime incisi nel muro di granito

<sup>52</sup> Quando vince il concorso Maya Lin è ancora studentessa alla facoltà di architettura della Yale University.

<sup>53</sup> Intervista a Maya Lin in McCombs P., *Maya Lin and the Great Call of China*, in *Washington Post*, 3 gennaio 1982

<sup>54</sup> Si tratta infatti del memoriale più visitato di tutta l’America.

<sup>55</sup> Zevi A., *Op. cit.*, cit. p.VIII

## 2.5 L'emblema

La caduta del muro di Berlino, avvenuta il 9 novembre 1989, crea una forte cesura tra un primo periodo post bellico, caratterizzato da un necessario oblio relativo ai traumi appena conclusi, e la stagione successiva, segnata da una nuova attenzione verso il passato e dalla volontà di mantenere il ricordo degli eventi tragici accaduti. La ricostruzione della nuova Germania, a lungo divisa, passa anche attraverso la costruzione di una memoria collettiva capace di confrontarsi con ricordi tragici della storia nazionale: il nazismo e l'Olocausto. Durante un dibattito televisivo<sup>56</sup>, la giornalista tedesca Lea Rosh denuncia la mancanza di un monumento in memoria dello sterminio nazista degli Ebrei nella città di Berlino<sup>57</sup>. In appena un anno raccoglie migliaia di pareri favorevoli e sottoscrizioni<sup>58</sup> per questo nuovo memoriale che dovrà rappresentare la volontà del popolo tedesco di non scordare il passato. E propone l'area di Prinzel-Albrecht, sede della Gestapo, come luogo designato alla costruzione. All'indomani della caduta del muro, lo stesso cancelliere Helmut Kohl decide di appoggiare la richiesta del nuovo memoriale, proponendo però un altro sito<sup>59</sup>, nel cuore di Berlino, in un luogo più centrale, cosicché partecipi alla ricostruzione della nuova immagine della capitale tedesca riunita<sup>60</sup>.

Nel 1994 è bandito il concorso pubblico, che termina però senza una definitiva assegnazione, cosicché la competizione viene riaperta nel 1997. La commissione, composta da 5 membri<sup>61</sup>, decide di invitare personalmente venticinque artisti ed architetti di fama mondiale, tra cui Peter Eisenman, Richard Serra, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e James Turrell. All'inizio dell'anno successivo il progetto presentato dall'architetto Peter Eisenman e dall'artista Richard Serra è decretato vincitore<sup>62</sup>, in quanto, a detta di Young, non rappresenta "una risposta univoca alla memoria ma un processo in fieri, una interrogazione continua senza una

---

<sup>56</sup> Il dibattito è andato in onda il 24 agosto 1989

<sup>57</sup> A quel tempo era ancora capitale della sola Repubblica Federale Tedesca.

<sup>58</sup> La stessa Lea Rosh, insieme allo storico Eberhard Jäkel, fonda il comitato *Perpektive Berlin*, al quale aderirono 10000 sottoscrizioni di cittadini e politici di spicco.

<sup>59</sup> Si tratta di un'area che si estende per 19.000 metri quadrati tra la Behrenstraße e la Ebertstraße, nei pressi della Porta di Brandeburgo e Potsdamer Platz. Questo spazio nel 1688 era stato adibito ai giardini ministeriali e, secondo il piano Ministegarten, era considerato, come tutta l'area a ovest della Friedrichstadt, la terza espansione barocca di Berlino. Successivamente, con la costruzione del Muro, fu raso al suolo per lasciare spazio alla famosa *striscia della morte* di Hitler.

<sup>60</sup> Molte furono le sperimentazioni architettoniche di quegli anni nella città di Berlino, tra tutte ricordiamo la cupola di vetro, ad opera di Norman Foster, che ricopre il Reichstag, edificio simbolo del potere politico ritrovato

<sup>61</sup> James Young, come unico ebreo e straniero, presiedette la giuria, con assoluta libertà di scelta. Insieme a lui il direttore del Museo d'arte contemporanea di Bonn, Dieter Ronte; lo storico austriaco Werner Hofmann; il direttore del Museo di storia tedesca a Berlino, Christoph Stölzl e l'architetto berlinese Josef Paul Kleihues, allora a capo dell'IBA del 1987

<sup>62</sup> Nonostante un ritardo nella votazione finale a causa delle elezioni politiche del Bundestag

soluzione certa”<sup>63</sup>. L'idea presentata consiste in una distesa di più di quattromila pilastri in cemento, disposti secondo una griglia con un andamento lievemente ondulato. Ciascun pilastro ha uno spessore di 92 cm, una larghezza di 230 cm e una altezza variabile tra 0 e 750 cm; la larghezza dei sentieri è di appena 92 cm, consentendo il passaggio di una sola persona per volta. Sebbene anche il cancelliere Helmut Kohl si pronunci a favore di questo progetto, la giuria chiede alcune modifiche, come la riduzione delle dimensioni dei pilastri e del numero delle stele, un ampliamento dei percorsi, un filare di alberi che funga da filtro tra la città e il memoriale, una targa che avvisi i visitatori della zona di rispetto in cui stanno per entrare, e infine il trattamento delle stele di calcestruzzo con un prodotto che permetta la rimozione di eventuali graffiti o scritte vandaliche. Richard Serra, ritiene offensive tali richieste, in quanto avrebbero stravolto e mutilato l'intento originario del progetto, e si oppone caldamente, fino ad abbandonare la competizione, mentre Eisenman, apportando le modifiche richieste, il 25 giugno 1999 firma l'incarico<sup>64</sup>, e il 1 aprile del 2003 sono avviati i lavori.

Il Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati), nella soluzione definitiva, è inaugurato ufficialmente il 10 maggio 2005. Consiste in un'area di 19.073 mq parzialmente pavimentata e ricoperta da 2711 stele di calcestruzzo, disposte secondo una rigorosa griglia ortogonale di 54 assi nord-sud e 87 assi est-ovest. Le stele, identiche nelle dimensioni

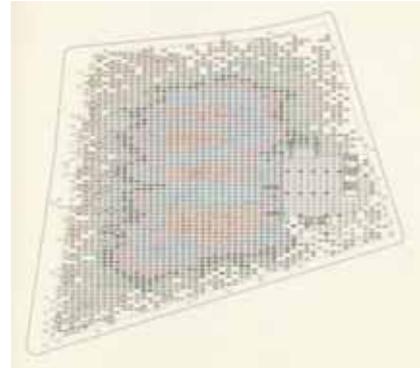


Fig. 53\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati,planimetria



Fig. 54\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati,veduta d'insieme



Fig. 55\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati,particolare all'interno del memoriale

<sup>63</sup> Young J., *Germany's Holocaust Memorial Problem*, in *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London, 2000

<sup>64</sup> Nel luglio 1998 Eisenman consegnò il progetto *Eisenman II* con le modifiche richieste.



Fig. 56\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, la vegetazione



Fig. 57\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, le stele di diversa altezza

di base<sup>65</sup>, variano in altezza<sup>66</sup>, passando dal livello del terreno fino a superare i 4 metri e, nella loro inclinazione, possono o meno seguire la particolare configurazione orografica del sito, che mostra un lieve e irregolare avvallamento al centro. A questa, va aggiunta una ulteriore lieve inclinazione in senso trasversale, compresa tra 0,5 e 2 gradi appena, che ha però motivazioni esclusivamente estetiche e concettuali. L'accesso al complesso può avvenire da qualsiasi punto, attraverso diversi sentieri<sup>67</sup>. Le stele<sup>68</sup> sono realizzate in un calcestruzzo speciale con un'anima in acciaio in modo da risultare estremamente compatte e resistere a lungo, anche ad eventuali atti vandalici, e sono state trattate in superficie con una sostanza denominata *Protectosil*<sup>69</sup> che consente proprio una elevata protezione dagli agenti atmosferici e dai graffiti, permettendo anche la facile rimozione di quest'ultimi. Annesso al campo di stele nell'angolo sud orientale, il Centro informazioni è frutto del compromesso tra giuria e progettista attorno alla natura del memoriale che doveva rappresentare un luogo di commemorazione ma anche di apprendimento. Un altro compromesso compare nella zona occidentale del complesso, dove Eisenman inserisce la corona di vegetazione che doveva fungere da filtro tra il memoriale e la città, composto da 41 alberi che contribuiscono a raccordare, anche visivamente, questa area cementificata al vicino Tiergarten.

<sup>65</sup> Le stele, nel progetto finale, misurano 238 cm di larghezza e 95 cm di profondità.

<sup>66</sup> Tra tutte, 112 stele sono praticamente a livello del terreno e sono quelle più esterne, al limite del complesso, 367 presentano una altezza inferiore al metro, 869 una altezza compresa tra 1 e 2 metri, 491 tra i 2 e i 3 metri, 569 tra i 3 e i 4 metri, e 303 superano i 4 metri d'altezza.

<sup>67</sup> I sentieri hanno una larghezza di 95 cm e tredici sono attrezzati anche per i disabili.

<sup>68</sup> Hanno un peso medio di 8 tonnellate circa, mentre quella più alta (4,7 m) arriva a 16 tonnellate.

<sup>69</sup> Inizialmente la sostanza antigraffiti che veniva applicata alle steli era prodotta dalla Degussa, la società chimica che, sotto un altro nome, durante il Terzo Reich produceva il veleno *Zyklon B* utilizzato nelle camere a gas. Una volta scoperto lo scandalo e bloccati i lavori, si riprese il cantiere utilizzando un altro prodotto.



Fig. 58\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, Berlino: il movimento creato dalle diverse altezze delle stele evoca l'effetto delle onde del mare

L'idea generale del progetto sembra essere ispirata ad una esperienza personale dell'architetto newyorkese, il quale durante una passeggiata in un campo di mais, persel'orientamentoelaviad'uscita. Riprendendoquestoeffettovisivo, lenumerose stele del progetto berlinese ricreano, attraverso l'orografia del sito, l'altezza variabile e la loro inclinazione, una immensa campagna modellata dal vento, dentro la quale i visitatori si perdono, come inghiottiti in un'alta marea. "Ho visto le persone camminarvi dentro ed è sorprendente come le loro teste sparissero, come andassero sott'acqua. Nel suo libro su Auschwitz Primo Levi parla di un'idea simile. Scrive che i prigionieri non erano più vivi ma non erano neppure morti. Piuttosto, sembravano discendere in un inferno personale. Mi sono ricordato all'improvviso di quel passaggio mentre vedevo le teste sparire nel monumento. Non capita spesso di vedere persone sparire in qualcosa che appare piatto"<sup>70</sup>. Il meccanismo della visione è un fenomeno selettivo basato sul principio di economicità: l'osservatore si concentra maggiormente nei punti più densi di informazione, ovvero laddove c'è soluzione di continuità. E sfruttando questo sistema, Eisenman traduce ogni stele inclinata in un elemento di attenzione, sufficiente a destabilizzare il sistema e a far cadere lo spettatore in un ambiente ormai privo di riferimenti certi e quindi percepito o percepibile come ostile. A determinare l'irregolarità contribuisce anche l'andamento del terreno, fatto di saliscendi che variano incessantemente la posizione reciproca tra spettatore e orizzonte, mettendo in crisi quello che è uno dei principali indizi prospettici (il rapporto spettatore-orizzonte, appunto) attraverso i quali il cervello ricostruisce la tridimensionalità

---

<sup>70</sup> Hawley C., Tenberg N., *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, in *Der Spiegel*, 9 Maggio 2005



Fig. 59\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, particolare del sentiero tra le stele



Fig. 60\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, limite visivo aperto verso la città

della scena che si presenta davanti agli occhi. Nel monumento si è liberi di muoversi in una griglia che rappresenta l'estensione delle strade che circondano il sito, e che può essere letta come l'evocazione inquietante della rigida disciplina e l'ordine burocratico che teneva la macchina di morte di rettifica lungo. Il visitatore può scegliere fra i 54 assi in direzione nord-sud e gli 87 in quella est-ovest, addentrandosi senza indicazioni, direttrici privilegiate o fulcri prospettici, in questo mare di pietre che richiamano le lapidi tombali. Assolutamente privo di nomi e di significati simbolici che rimandino alla tradizione ebraica, il luogo vuole essere, nell'idea di Eisenman, uno spazio nel quale l'individuo è solo con se stesso e la sua mente, in modo da lasciar posto al ricordo. La lettura del complesso è lasciata il più indeterminata possibile: la forma astratta, proprio per sua natura, è in grado di richiamare nella mente dei visitatori tutte quelle immagini che questi sono in grado di visualizzare. "In assenza di un segno forte che polarizzi l'attenzione, il modulo elementare ripetuto ossessivamente uguale a se stesso costruisce un brano di città indifferenziato, non finito, potenzialmente estensibile, che affida alla relazione dinamica tra spettatore e campo ogni attribuzione di senso. Nulla da vedere, nulla da capire, solo un'esperienza da vivere in solitudine e silenzio"<sup>71</sup>. La capacità evocativa è affidata al solo spazio, creato per trasmettere un senso di oppressione e incertezza, per mezzo dello spazio stretto e l'altezza dei corpi di cemento incombenti.

Nessuna linea chiara divide il sito del memoriale della città intorno ad esso: sembra farne parte, ma in realtà, una volta entrati, ci si isola anche da essa. In un primo momento si conservano scorci della città: le file di colonne incorniciano in lontananza la cupola di vetro del Reichstag, mentre a ovest si intravedono le chiome degli alberi nel Tiergarten. Avanzando tra le stele, sempre più minacciose e opprimenti, si scende ulteriormente, e la vista sulla città comincia a scomparire, per ripresentarsi solo una volta emersi. "Il senso stesso di questo

<sup>71</sup> Zevi A., *Op. cit.*, cit. p. 49



Fig. 61\_ Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, Berlino: turisti all'interno del memoriale

memoriale è la sua non sacralità, il suo essere aperto e vivo, il suo essere un pezzo di città nella città, a disposizione dei cittadini<sup>72</sup>. La sua estensione, unita alla ripetizione ossessiva di una forma dominante, vuole evocare il tema della ragione e dell'ordine che diventano follia quando assumono un valore al di là e al di sopra di quello della vita umana. Eisenman stesso dichiara che anche se il progetto appare come uno spazio razionale, non vi è in esso luogo per la ragione; il vero tema è la follia, dimensione della realtà totalitaria. Un'altra componente percettivo-ambientale presente in questo luogo è quella del silenzio. Eisenman ha progettato sentieri che scendono a un livello inferiore rispetto a quello delle strade che segnano il perimetro del Memoriale, facendo sì che i rumori della città giungano affievoliti. Si crea così uno spazio depurato dagli accidenti dell'ambiente esterno, un luogo dove sono favoriti il raccoglimento e la riflessione, sollecitando nei visitatori un ricordo e a risvegliare in loro la memoria del crimine compiuto. L'opera non doveva infatti indurre il visitatore ad identificarsi con le vittime, ne tantomeno a piangere all'interno di questa, per poi riprendere a passeggiare per la città con la coscienza pulita. La funzione evocativa generica del complesso, suggerita a chi ne percorre i sentieri, è presente insieme ad altre forme di ricordo: come un diaframma architettonico il memoriale le mette in contatto, pur mantenendole opportunamente distinte. Se il Centro informazioni si configura come luogo della ricostruzione storica, luogo nel quale apprendere dalle testimonianze concrete, il campo di stele rappresenta il luogo della sensazione pura, dove può emergere con più forza un sentimento soggettivo condivisibile. Peter Eisenman disegna la riscoperta di una memoria collettiva rimossa nelle stratigrafie paesaggistiche,

---

<sup>72</sup> *Id.*, p. 51



Fig. 62\_Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, Berlino: vista del complesso verso il lato del Tiergarten

storiche ed emotive di una città, sollevando dalla polvere le steli. Queste infatti, “nascoste dall’edera dei giardini, dalla terra, dalla polvere delle distruzioni, nel cuore di una città cresciuta ordinatamente, distrutta e poi ricostruita, erano lì da sempre”<sup>73</sup>. “Uno dei grandi meriti del Denkmal di Eisenman è di ricordarci che ciò che è veramente indimenticabile non può essere affidato ad alcun archivio e che, nella memoria degli individui come in quella della società, la parte dell’indimenticabile eccede di gran lunga la pietà della memoria volontaria. Nel Denkmal, queste due dimensioni eterogenee della memoria sono topograficamente distinte: le steli in alto, assolutamente illeggibili, e il centro di informazione sotto di esse, in cui si può soltanto leggere. Il vero luogo del Denkmal è nella soglia immateriale che divide le due memorie”<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Dal Co F., *Esistere nell'assenza di nomi*, Archimagazine, giugno 2005

<sup>74</sup> Angaben G., *Le due memorie*, in *La Repubblica* del 27/01/2006





*PARTE III*

**I memoriali del XXI secolo**

*“E’ tempo che la pietra accetti di fiorire,  
che l’inquietudine lasci battere un cuore.  
E’ tempo che diventi tempo.  
E’ tempo”*

Paul Celan, *Corona*, 1952

Dopo la progressiva “smonumentalizzazione” dei monumenti in onore dei caduti, che caratterizza il periodo post bellico, assistiamo, dalla fine del XX secolo ad oggi, ad un ulteriore distacco con il passato nella realizzazione dei nuovi memoriali, sempre nell’obiettivo di rappresentare un’ identità collettiva ed evocare ricordi condivisi. Gli esempi più recenti ispirano sempre più spesso il loro linguaggio a quello proprio dell’architettura del paesaggio: l’operare con il materiale naturale è divenuto lo strumento per eccellenza per suscitare sentimenti condivisi legati alla memoria. Ne consegue quindi una maggior richiesta e presenza di architetti paesaggisti nei team di progettazione dei memoriali contemporanei. Solo le cause che originano la necessità dei memoriali restano le medesime, seppure rivolte in una nuova chiave: le vittime dei nuovi conflitti giungono più dal terrorismo che non da guerre dichiarate; e la violenza della natura non è più ritenuta una punizione divina e può quindi essere anch’essa ricordata con memoriali dedicati.

### 3.1 Sagome fra i binari

Ancora oggi gli eventi legati alle guerre hanno un ruolo centrale nella realizzazione di memoriali. Persiste soprattutto la richiesta di ricordare quegli itinerari di dolore che si concludevano nei campi di concentramento e sterminio. Tra i vari progetti contemporanei mossi da questa finalità risulta interessante quello realizzato presso la stazione di Borgo San Dalmazzo<sup>1</sup>, a Cuneo. Questa città ospitò un campo di concentramento dove persero la vita migliaia di ebrei stranieri e italiani, mentre sempre da qui molti altri furono trasferiti verso campi di sterminio, per mezzo di convogli ferroviari. Negli anni '80 il comune della città acquista tre vagoni di un treno simile a quelli usati per questi "viaggi della morte" e li colloca su un binario morto della stazione cittadina, per commemorare le vittime. A distanza di quasi vent'anni (2006-2008) lo studio di architettura Kuadra realizza proprio davanti a quei vagoni il Memoriale della Deportazione<sup>2</sup>, che racconta la dolorosa vicenda che questa città conserva.

Il 21 novembre 1943 vengono ammassati su questo piazzale 329 ebrei, provenienti da tutta Europa, per raggiungere il campo di concentramento



Fig. 1\_ Memoriale della Deportazione, vista della banchina e dei convogli ferroviari

<sup>1</sup> Sebbene si tratti di un piccolo memoriale, questo lavoro, utilizzando elementi già riscontrati negli esempi precedenti, si inserisce all'interno del progetto Interreg I sentieri della Memoria volto a raccontare gli avvenimenti storici attraverso i luoghi.

<sup>2</sup> Progetto vincitore del premio di architettura PAI 2008.

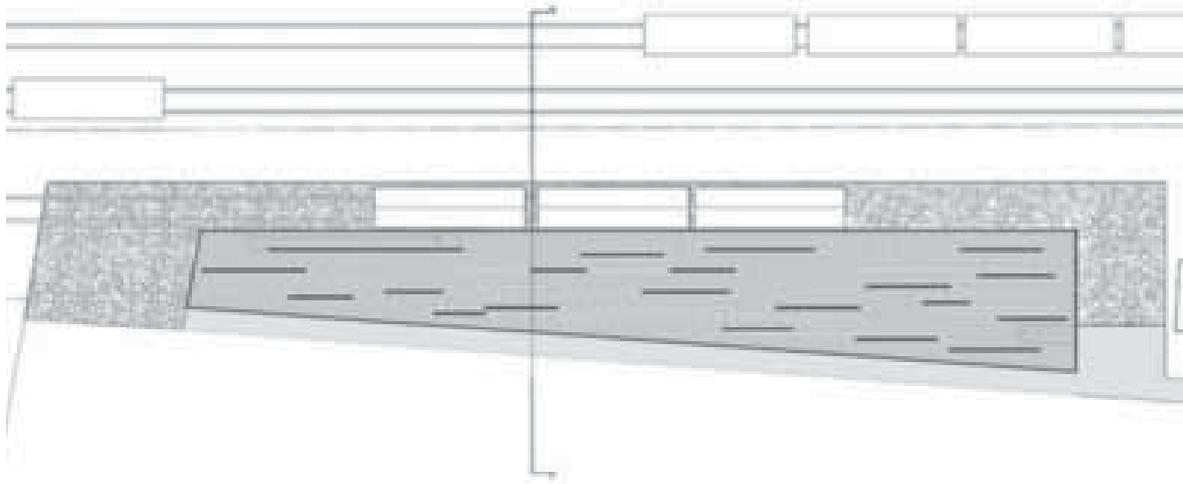


Fig. 2\_ Memoriale della Deportazione, planimetria generale

di Drancy, presso Parigi, e poi quello di Auschwitz. Il 15 febbraio 1944 altri 26 ebrei, questa volta prevalentemente italiani, partono da questa stazione diretti a Fossoli di Carpi, e successivamente Auschwitz e Buchenwald. Del primo gruppo solo diciotto e del secondo appena due fanno ritorno. Come una banchina per l'accesso ai convogli, circondata da massi di varia dimensione, il memoriale è costituito da una piattaforma in cemento che corre parallela ai binari. A terra sono fissate delle sottili targhe in acciaio Corten sulle quali sono incisi i nomi dei deportati, con indicato il paese di provenienza e l'età anagrafica registrata alla data dell'ingresso nei campi, mentre in piedi, si stagliano venti sagome, sempre in Corten e con diverse altezze, con i nomi e i dati dei pochi sopravvissuti. Tutti sono

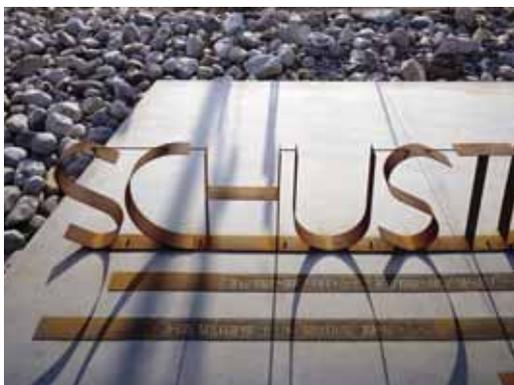


Fig. 3\_ Memoriale della Deportazione, una delle sagome con i nomi dei sopravvissuti



Fig. 4\_ Memoriale della Deportazione, particolare delle targhe di acciaio

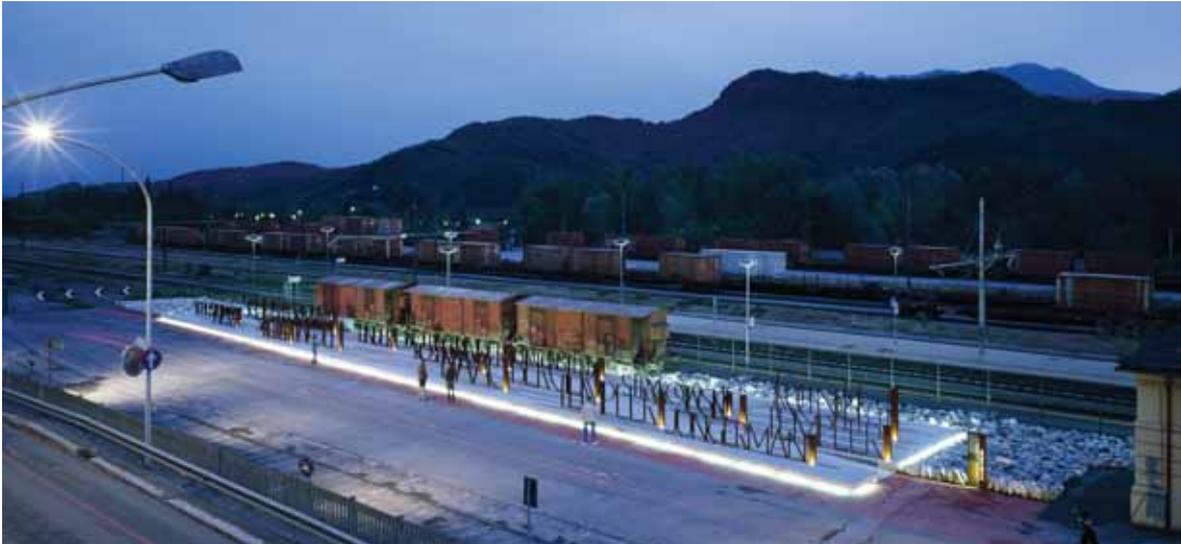


Fig. 5\_ Memoriale della Deportazione, veduta notturna

accostati tra loro secondo i legami familiari (perché è così che intrapresero quel lungo viaggio) e una piccola lastra di metallo senza incisioni separa ogni gruppo familiare, permettendo così di rintracciare rapidamente le parentele. Come un appello in ordine alfabetico, le targhe testimoniano la tragedia consumata in questi vagoni. Tutta l'area è illuminata con luci nascoste che, di notte, fanno fluttuare nel buio l'intera installazione. I progettisti hanno volutamente scelto di ricordare in maniera diretta quanto accaduto, creando un dialogo privo di retorica con i visitatori. Il memoriale, come quello realizzato da Peter Eisenman a Berlino, è totalmente aperto e accessibile ed è visibile sia dalla stazione che dalla strada che la costeggia. I pochi elementi utilizzati, proprio perché semplici e esibiti in un luogo di vita, riescono a raccontare la storia di quanto accaduto; suggeriscono i volti di quegli uomini, ancora in fila su quella banchina prima di salire sul treno della morte.

### 3.2 Uno zig-zag tra paesaggio e storia

Contemporaneamente a questo progetto, dall'altra parte del globo, in Tibet, un memoriale ricorda eventi solo recentemente divenuti conosciuti. La città di Haibei, nella parte nord-orientale della prefettura autonoma del Tibet, nella provincia cinese di *Qinghai*, è utilizzata dal 1964 come sede<sup>3</sup> della prima base nazionale per lo sviluppo della ricerca nucleare in Cina; fra gli eventi derivati da questa scelta vi furono anche esplosioni sperimentali in loco. Seppure il territorio goda della antica denominazione di “prateria d'oro e d'argento” per la presenza di *Dasiphora fruticosa* e *Potentilla glabra*, le cui fioriture gialle e bianche donano ai luoghi una particolare aurea di serenità, questa città è sottoposta per quasi un ventennio a radiazioni continue che provocano morti e malattie in tutta la zona. Fortunatamente nel 1987 gli esperimenti vengono bloccati, e il National Development and Reform Commission finanzia la realizzazione di un parco della memoria al posto degli stabilimenti. Nel 2006 iniziano quindi i lavori per il Tibet Nuclear Memorial Park<sup>4</sup>, un parco di 12 ettari all'interno della Qinghai Atomic City, aperto al pubblico nel 2010.



Fig. 6\_ Tibet Nuclear Memorial Park, la Sunken Plaza

---

<sup>3</sup> La base per le ricerche atomiche si trovava a 30km est dal centro della città, e si estendeva fino al lago Qunghai, 3100 metri sul livello del mare.

<sup>4</sup> Progetto vincitore del Premio Internazionale National Landscape Awards 2010 della British Association of Landscape Industries (BALI).



Fig. 7\_ Tibet Nuclear Memorial Park, il muro a zig-zag in acciaio Corten che accompagna il visitatore alla Sunken Plaza

Il parco è progettato dall'architetto paesaggista Yufan Zhu<sup>5</sup>, il quale enfatizza gli elementi naturali e culturali da lui colti nel luogo. Durante il suo primo sopralluogo, infatti, rimane affascinato dalla morfologia delle montagne che rendono il paesaggio come “..un’opera di land- art di grande scala. I cumuli di pietre Mani, incise con parole e simboli religiosi, sono sparsi senza ordine nella distesa, e regalano al contesto una silenziosa sacralità”<sup>6</sup>. Decide di concentrare quindi il suo intervento in un corridoio di 560 metri che si estende, a partire dal Memorial Museum, zig-zagando tra i pioppi Cathay. Questo sentiero, che costituisce il tema principale del memoriale, è segnato dalle pietre Mani<sup>7</sup>, poste in cumuli di varie dimensioni, e pareti in acciaio Corten. La visita nel parco è scandita da 5 portali numerati posizionati lungo il percorso e che rappresentano le tappe del processo di ricerca. Dal portale 1 corrispondente all’ingresso, si ammirano scenari naturali del luogo, incorniciati da una foresta di pioppi Cathay. Seguendo due lunghi muri con incise le storie degli scienziati che hanno trascorso la loro vita in questo luogo, si prosegue attraverso i portali 2, 3 e 4 che rievocano gli esperimenti nucleari

---

<sup>5</sup> Architetto paesaggista e professore presso Institute of Landscape Architecture at the School of Architecture, nell’Università di Tsinghua e direttore del Research Center of Landscape vs Design Study. Le sue ricerche hanno come fuoco le teorie della progettazione paesaggistica e la storia del paesaggio. Recentemente ha progettato il Central Park of Modern Art nel Beijing Central Business District (2004-2006) e il Quarry Garden nel Shanghai Chen Mountain Botanical Garden (2007-2010), ricevendo nel 2012 il premio ASLA General Design Honor Award.

<sup>6</sup> Belligerante F., Shuping Xiang, *Tibet Nuclear Memorial park*, in *Topscape*, n.15, Paysage editore, Milano, 2014, pp.72-77

<sup>7</sup> Si tratta di pietre, rocce o ciottoli, di forma generalmente appiattita, sulla quale sono iscritte sei sillabe mantra di *Avalokiteshvara*, come forma di preghiera nel Buddismo tibetano. Sono poste spesso lungo i lati della strada e i fiumi a formare tumuli come offerta agli spiriti del luogo.

Fig. 8\_Tibet Nuclear Memorial Park, planimetria generale

Legenda

- 1\_Landmark sculpture *Fusion*
- 2\_Landmark sculpture *Dwaning*
- 3\_Piattaforma dell'alzabandiera
- 4\_Belvedere
- 5\_Percorso 596
- 6\_Gate 1
- 7\_Piattaforma *Guardare avanti*
- 8\_Scultura *United Scenario*
- 9\_Scultura *The mail box Scenario*
- 10\_Scultura *Workout Scenario*
- 11\_Gate 2
- 12\_Luogo con ID 19641016
- 13\_Gate 3
- 14\_Gate 4
- 15\_Luogo con ID 19641017
- 16\_Gate 5
- 17\_Laghetto
- 18\_Seduta *In a Faraway Fairyland*
- 19\_Muro della Memoria
- 20\_Monumento alla Bomba Atomica



Riserva Pioppi  
Cathay

Nodi

- a\_entrata al Memorial Park
- b\_corridoio di Pioppi
- c\_Sunken Plaza
- d\_Tumulo della pace

Zone

- A\_Piazza ed ingresso
- B\_Museo
- C\_Parco
- D\_Giardino con il monumento alla bomba atomica
- E\_Parcheggio

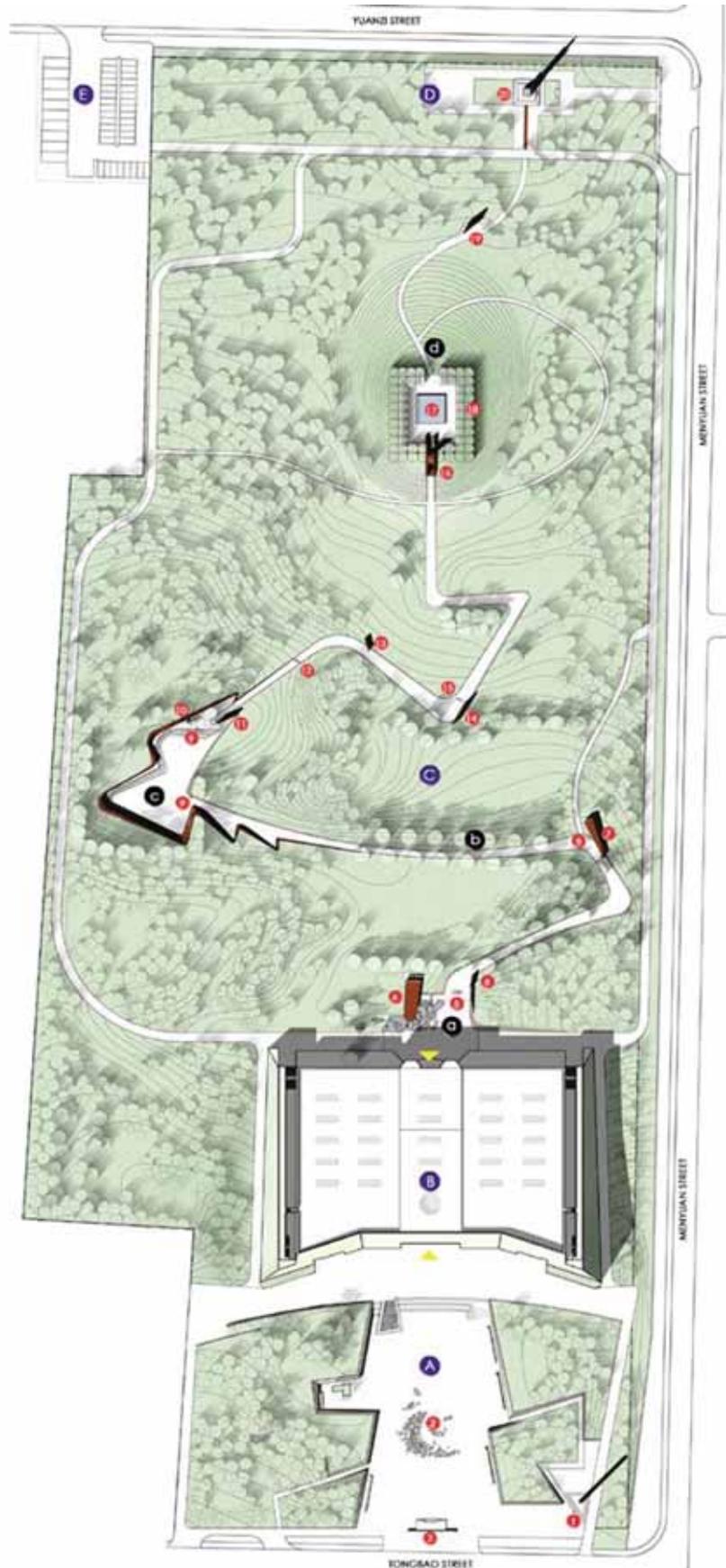




Fig. 9\_ Il gate 2 in acciaio Corten



Fig. 10\_ Il Muro della memoria



Fig. 11\_ La targa con incisa la data del primo test con la bomba ad idrogeno (17 giugno 1967)

più importanti condotti nella base. Un tunnel in acciaio Corten conduce il visitatore verso uno spazio angusto e stretto, dal quale, attraverso una scala si esce sulla piattaforma del portale 5. Qui si presenta un laghetto circondato da una panchina con inciso il testo di una famosa canzone cinese “*In a Faraway Fairyland*”<sup>8</sup> (tr. it. Nel lontano paese delle fate) che offre un momento di sosta e riflessione prima di giungere al termine del parco, nel Tumulo della Pace, un luogo di raccoglimento e meditazione realizzato con i residui della costruzione del memoriale stesso.

Lungo il sentiero troviamo piattaforme belvedere, opere di Land-art, sculture, e date incise nel terreno<sup>9</sup>. Nella parte finale, invece, svetta il Memorial Wall, un muro di otto metri di altezza e cinque di larghezza realizzato sempre in acciaio Corten, con incisi i nomi delle 6458 persone coinvolte nella ricerca nucleare, e che per essa si immolarono. Il progettista ha usato modi diversi per stimolare l’empatia dei visitatori. Ha mantenuto i pioppi presenti, piantati dai ricercatori della zona oltre 50 anni prima, come testimoni viventi della storia del luogo, trasformando il percorso tra le piante in una sorta di esperienza memoriale dinamica, al pari dei numerosi segnali sul muro di acciaio, utilizzato come riparo durante i test della bomba atomica, che sollecitano nei visitatori l’immedesimazione con chi quei test li visse in trepidante attesa. Anche la scelta di mantenere gli elementi paesaggistici presenti più estranei alla vicenda, come per esempio i cumuli di pietre Mani, come omaggio alla tradizione tibetana, coinvolge la cultura e il contesto culturale del luogo, creando un insieme che, senza compromettere lo spazio, il paesaggio e il contesto culturale, garantisce un efficace racconto di quanto accaduto.

<sup>8</sup> *In a Faraway Fairyland* è una canzone di fama mondiale prodotta dal musicista cinese Wang Luobin, nel 1939, e il cui testo parla proprio di quel pezzo di terra.

<sup>9</sup> Ogni data rappresenta un momento particolare nella storia delle ricerche nucleari, come per esempio il tratto “596”, giorno dell’inizio dei test nucleari nel 1964, oppure il “19641016”, giorno del test della prima bomba atomica.

### 3.3 Una strada, un muro e quattro paesaggi

Ogni volta che la natura si sveglia ci ricorda la sua potenza. Il 28 luglio 1976 un terrificante terremoto colpisce la provincia di Hebei, nel nord della prefettura cinese di Tangshan. Considerato il terremoto più catastrofico del XX secolo<sup>10</sup>, il quinto nella storia per numero di vittime, provoca oltre 240 mila morti. La ricostruzione della città di Tangshan dura più di 20 anni, mentre altri 10 anni sono preventivati dal governo per raggiungere lo sviluppo economico prefissato<sup>11</sup>. Per ricordare le numerose vittime in quella che è oggi una importante città industriale<sup>12</sup>, durante gli anni della ricostruzione, vengono realizzati molti piccoli memoriali personali, finché, nel 2005, viene promosso un concorso internazionale<sup>13</sup> per la costruzione di un grande memoriale cittadino in onore di tutta la popolazione uccisa dal terremoto. Tra le innumerevoli proposte<sup>14</sup> giunte, la giuria seleziona il progetto Memorial Road dello studio cinese A6/architecture studio, il cui team di progettazione è composto da Ye Yuan, Jiutai Li e Xu Nan, e nell'anno seguente il progetto è realizzato. Aperto ufficialmente nel 2009 è ancora oggi considerato uno dei più importanti memoriali di tutta la Cina. Il disegno del Tangshan Earthquake Memorial Park rispecchia la filosofia locale di "soggezione della natura, l'amore per la vita, esplorazione della scienza, e memoria della storia"<sup>15</sup>. Il progetto sfrutta le potenzialità e le presenze della zona: un gruppo di vecchi corpi idrici, un boschetto e tante rovine del terremoto. Una strada, chiamata appunto *Memorial Road* attraversa l'area da sud a nord, dividendo la zona delle vecchie industrie e il bosco, mentre un muro ortogonale di 400 metri e un vecchio binario, abbandonato e storto a causa del terremoto, dividono il resto del parco da est a ovest. Si vengono così a determinare quattro aree: l'area delle rovine industriali, la vasca d'acqua, la zona piantumata e l'area con le macerie. All'intersezione degli assi è collocato il museo delle scienze dei terremoti.

L'ingresso del parco è in una piazza quadrata ribassata rispetto al piano della strada: da qui i visitatori iniziano un cammino spirituale all'interno del parco, partendo da sensazioni di serenità e tranquillità. In un angolo della piazza vuota,

---

<sup>10</sup> Definito così dall'opinione pubblica, in quanto questo terremoto capitò proprio nel mezzo della crisi del Partito Comunista Cinese

<sup>11</sup> Questo le procura l'appellativo di Città fenice, trasformandola oggi in una delle zone industriali più importanti della Cina

<sup>12</sup> Il distretto di Nanhu, zona molto ricca di risorse naturali e sede di avvenimenti storici significativi, rappresenta per molti il contesto più interessante e importante per la costruzione di un nuovo spazio urbano per la città

<sup>13</sup> Nel 2005 viene proposto dalla Società architettonica della Cina un concorso internazionale per la progettazione urbana di tale distretto, e la proposta dello studio Latz + Partner Landschaftsarchitekten vince il primo premio

<sup>14</sup> Si parla di un totale di 276 progetti provenienti da 17 paesi diversi

<sup>15</sup> cfr. <http://www.a6-studio.com>



Fig. 12\_Tangshan Earthquake Memorial Park, veduta del muro dal bacino d'acqua

è stato piantato un solo albero di *Ginkgo biloba* che richiama l'albero di *Paulownia tomentosa* che i visitatori troveranno nella vasca d'acqua alla fine del Memorial Road. Da qui, un parapetto permette di affacciarsi nella zona delle reliquie, dove pezzi e macerie create dalle scosse del 1976 anticipano in maniera astratta quello che sarà il tema di tutto il memoriale. Un muro di cemento grigio scuro coperto da una targa di bronzo su cui sono scolpite alcune iscrizioni commemorative prepara l'animo del visitatore a quello che rappresenta il fulcro di tutto il memoriale: il grande muro nero. Proprio come nel progetto di Maya Lin, quasi un omaggio alla sua scelta stilistica, un muro di granito lucido nero<sup>16</sup> rappresenta il secondo asse del parco e, come una guida spirituale, lo divide nelle diverse aree, esaltando le caratteristiche morfologiche diverse. La lucidità del materiale con cui è realizzato riflette il cielo, la terra, i paesaggi circostanti e i visitatori, che sembrano integrati con i nomi dorati delle vittime incisi. Lungo questo muro commemorativo, il sentiero si alza gradualmente, facendo scorgere ai visitatori la grande vasca d'acqua mentre, tra le fessure delle 12 lastre che lo compongono, si può intravedere il bosco. Il senso di oppressione che si ha all'inizio della visita diminuisce man mano che lo spazio si apre, ma subentra un forte senso di vuoto e tristezza che culmina nella piazza delle rovine, situata alla fine della strada della memoria e del muro commemorativo. In questo luogo sono infatti custodite le rovine del terremoto: un vecchio binario distorto dalla potenza del terremoto è collocato in una vasca d'acqua in cui scompare gradualmente. Il visitatore può attraversare la rotaia e arrivare

<sup>16</sup> L'altezza di 7,28 metri di questo muro simboleggia la data del terremoto, ovvero il 28 luglio. Si tratta della più grande pietra tombale del mondo, lunga oltre 400 metri, e i nomi delle 240.000 vittime sono scolpiti sulla superficie in maniera omogenea e senza alcuna distinzione.

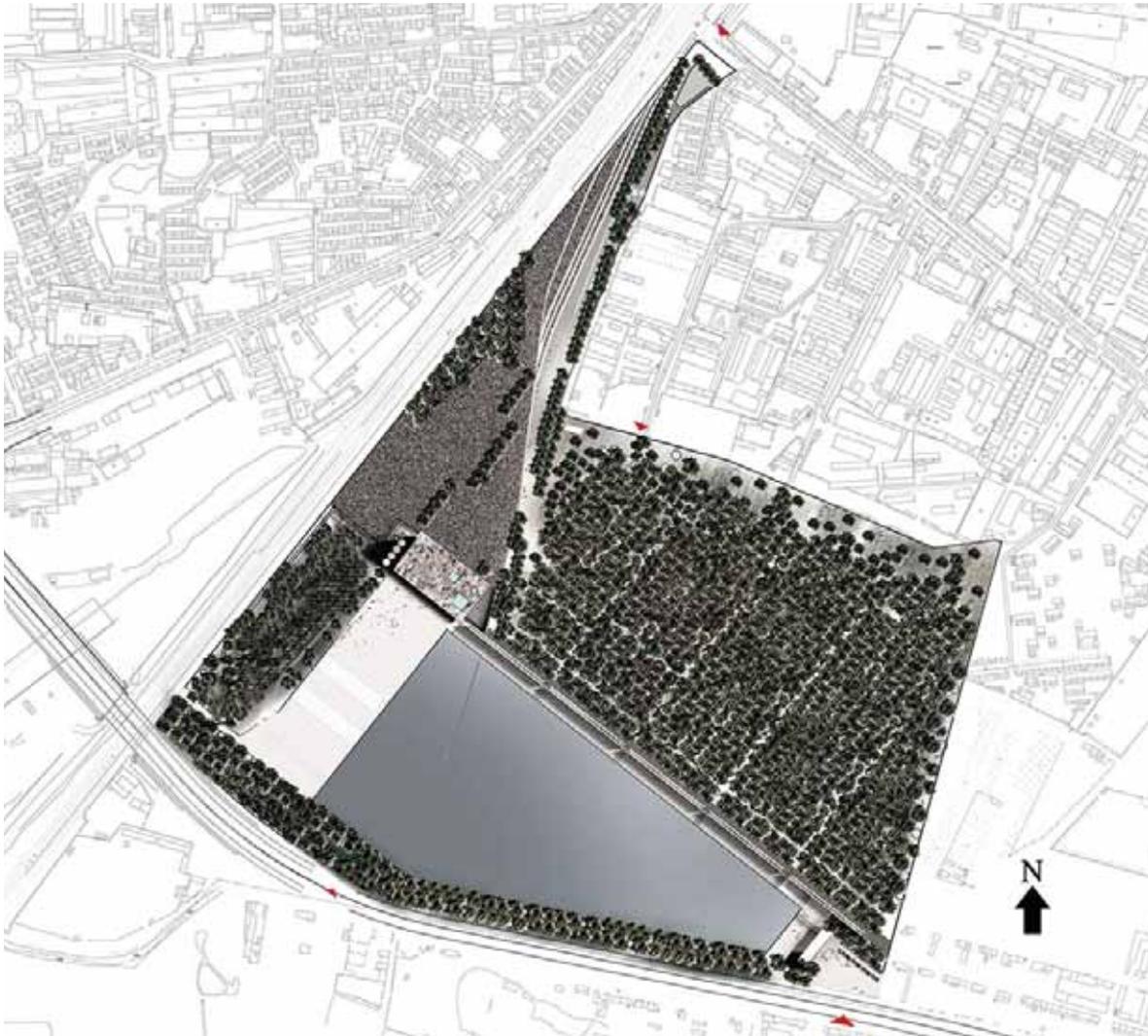


Fig. 13\_Tangshan Earthquake Memorial Park, planimetria generale

al centro dell'acqua: qui due alberi di *Paulownia tomentosa* collegano visivamente le estremità del tracciato. Voltandosi a guardare indietro, si scorderà solamente il muro commemorativo e le rovine del terremoto sullo sfondo: una scena molto toccante, che fa riflettere sul rapporto tra vita e morte, uomo e natura e sul potere distruttivo di quest'ultima.

L'uso della vegetazione, in questo progetto, gioca un ruolo essenziale: le due file ordinate di alti pioppi dietro il Muro rappresentano la vita, mentre i boschi richiamano il significato dell'albero nelle sepolture antiche e l'idea della rinascita. I due esemplari di *Paulownia tomentosa*, alberi forti e vigorosi, sembrano quasi totem, la distesa



Fig. 14\_Il binario distorto dal terremoto all'interno della vasca d'acqua



Fig. 15\_Tangshan Earthquake Memorial Park, uno dei viali che conducono i visitatori dal muro al boschetto



Fig. 16\_La zona delle reliquie, dove sono custodite le macerie causate dal terremoto

d'acqua, che riflette il cielo, congiunge il mondo dei vivi e quello dei morti. Le macerie del disastro e i nomi delle 240.000 vite spezzate si riflettono sull'acqua, come un incoraggiamento ricco di speranza verso la vita per i sopravvissuti<sup>17</sup>, e un ricordo per le generazioni a venire. Ricordare il passato e affrontare il futuro.

---

<sup>17</sup> Considerando che all'epoca del terremoto vivevano 1,8 milioni di persone, in pratica ogni famiglia perse almeno un componente nel tragico evento.

### 3.4 Un parco di quartiere per ricordare

Talvolta un evento tragico e assolutamente imprevedibile cambia il destino di un luogo: è il caso di Bijlmer, una città satellite di Amsterdam. Il 4 Ottobre 1992 un aereo<sup>18</sup> si schianta negli edifici di quel quartiere residenziale<sup>19</sup>, un quartiere divenuto ghetto per immigrati<sup>20</sup> di cui paradossalmente l'incidente accelera il processo di recupero. Dal momento del disastro viene realizzata una barriera protettiva di sicurezza attorno al luogo dello schianto: qui, nei mesi a seguire, i residenti di Bijlmer e i parenti delle vittime portano spontaneamente lettere, poesie, foto e fiori per ricordare quanto accaduto. Si riuniscono in un punto particolare, attorno ad un grande *Populus* che, nonostante si fosse trovato piantato vicino al luogo della tragedia, è rimasto illeso dal forte impatto. Soprannominato "l'albero



Fig. 17\_Lo schianto dell'aereo sugli edifici del quartiere



Fig. 18\_Il quartiere di Bijlmer oggi

<sup>18</sup> L'aereo cargo della compagnia El-Al con quattro persone a bordo e oltre 110 tonnellate di materiale parte da New York diretto a Tel Aviv. Nel suo itinerario di volo è prevista una sosta per il rifornimento del carburante ad Amsterdam, ma una volta ripartito dall'aeroporto di Schipol, il Jumbo perde il controllo di entrambi i motori, schiantandosi tra gli edifici Groeneveen e Kruitberg, entrambi di 11 piani, all'interno del quartiere residenziale di Bijlmer. Sono le 18.35 e nell'impatto perdono la vita 47 persone (43 nell'edificio e 4 nel velivolo).

<sup>19</sup> Secondo i principi della pianificazione urbana moderna, in questa zona di Amsterdam era stata costruita nel 1966 la città satellite di Bijlmer, chiamata *La città del futuro*. Gli edifici di cemento, come delle stecche tutte uguali, lunghe fino a 400 metri, erano disposti attorno ad un parco pedonale centrale, piegati a forma di esagono e sagomati in un pattern a nido d'ape. Un elaborato sistema di percorsi ciclabili e parcheggi multipiano chiudeva il quartiere.

<sup>20</sup> Sebbene le intenzioni iniziali del governo fossero quelle di trasformare Bijlmer in una prestigiosa città satellite, il ceto medio olandese si rifiutò fin da subito di trasferirsi nelle nuove abitazioni, lasciando tutto il complesso in mano agli immigrati neri provenienti da oltre 90 popolazioni delle ex colonie africane olandesi.



Fig. 19\_ The Growing Memorial, particolare del lato dell'edificio sventrato dallo schianto dell'aereo

che ha visto tutto”, come un testimone silenzioso<sup>21</sup>, diventa il centro de *The Growing Memorial* (tr. it. Il memoriale crescente), realizzato su progetto del paesaggista svizzero Georges Descombes e dello studio di architettura Herman Hertzberger. Voluta dal governo alla fine del 1992, questo memoriale è frutto di un lavoro partecipato, con continui colloqui tra Descombes e gli abitanti del quartiere che sono sopravvissuti alla tragedia, con i parenti delle vittime, e con vari artisti locali, nell'intento di realizzare un luogo del ricordo. Descombes punta a un vero progetto di paesaggio, che lenisca il dolore legato al luogo: “*Landscape is experienced as emblematic of an intact, harmonious counter world welcomed as a corrective to the work of man, an antidote to the city*”<sup>22</sup> (tr.it. Il paesaggio è vissuto come un sistema emblematico di un tutto, un mondo armonioso, accolto come correzione all'opera dell'uomo, un antidoto alla città ).

L'intervento combina tra loro le tipologie di parco urbano, cimitero e memoriale per creare un luogo flessibile, in un continuo divenire<sup>23</sup>, adatto per il ricordo come per il gioco. L'intero progetto, terminato nel 1998, si può quindi sintetizzare in quattro zone: l'albero e i suoi immediati dintorni, la traccia del palazzo distrutto, un percorso che ricalca la strada compiuta dai mezzi di soccorso e una nuova passeggiata che è anche la spina dorsale di un parco polifunzionale. Quest'ultima è un lungo sentiero rettilineo, fiancheggiato da una fila di alberi donati come

<sup>21</sup> Durante il VI° anniversario del disastro aereo, dopo ripetute richieste e indagini, il governo olandese ammise che l'aereo schiantatosi trasportava tossine e munizioni. Da allora i sopravvissuti al disastro dovettero fare i conti con gravi malattie e continui problemi di salute.

<sup>22</sup> Raser M., *Well-timed: site works of Georges Descombes*, Online Ebook Library, cit. p.3

<sup>23</sup> Da qui appunto il nome *The Growing Memorial*.

omaggio alle vittime, che termina nel luogo dell'impatto aereo. Si incrocia con un percorso diagonale che ripercorre la traiettoria effettuata dei mezzi di soccorso quel 4 ottobre e aggiunge un ulteriore tassello alla narrazione dell'evento. Lungo questo percorso dei muretti di calcestruzzo individuano e organizzano gli spazi per diverse attività collettive, con sedute e tavoli. Proseguendo si attraversa un ponticello sopra un canale d'acqua chiuso tra blocchi di cemento, che ricalca le sponde dell'edificio demolito: come un volume negativo, come il vuoto che le tante vittime hanno lasciato nel cuore dei propri cari, quest'impronta segna il terreno, diminuendo verso ovest con una dolce rampa che termina in una vasca, dove una piccola fontana segna il punto esatto dell'impatto. L'acqua riflette il cielo e i numerosi aerei che continuano a sorvolare la zona, evocando quanto accaduto. L'area compresa tra la vasca e l'impronta dell'edificio distrutto ospita un piccolo giardino fiorito, i cui fiori provenienti da diversi angoli del mondo, simboleggiano la rinascita di Bijlmer. Il punto focale della composizione è l'albero, il pioppo dove ancora oggi si accumulano, come su un altare, innumerevoli fiori e souvenir. Un pavimento composto da 2000 mosaici di vetro e ceramica ricopre lo spazio attorno: si tratta di speciali tessere create dai residenti, dai parenti delle vittime, dal personale dei mezzi di soccorso, e da quanti si sentivano in dovere di commemorare l'accaduto, e rappresenta simbolicamente lo spettro della vita, un luogo familiare costruito da tutti e per tutti. Una parete composta da griglie metalliche, su cui sono appese targhe con incisi testi commemorativi, ha sostituito la recinzione provvisoria eretta subito dopo lo schianto, mentre nella parte meridionale della piazza, un muro curvo di cemento bianco funge da seduta attorno al vecchio albero durante gli eventi commemorativi. Alcune lastre rettangolari in calcestruzzo sono distribuite in ordine apparentemente sparso su tutta l'area del parco, ma in realtà segnano i punti dove i sentieri pedonali originali, ormai mutati, furono interrotti dall'impatto. Il design, la scala utilizzata e i materiali scelti sembrano mediare tra i moderni blocchi degli alloggi e il grande parco di quasi 20 ettari che li circonda: in una sorta di



Fig. 20\_Il canale d'acqua che ricalca lo spazio dell'edificio demolito



Fig. 21\_Particolare del ponticello sul canale d'acqua



Fig. 22\_La parete con le targhe commemorative



Fig. 23\_ Il pavimento di mosaici



Fig. 24\_ The Growing Memorial, il cuore del memoriale con l'albero superstite



Fig. 25\_ The Growing Memorial, il lungo sentiero rettilineo

equilibrio tra storia passata e futura, tra architettura e paesaggio. “Descombes crea spazi usando strumenti estranei al vocabolario generalmente riconosciuto [...], lavora con la precisione e la perizia di un poeta, utilizzando materiali sobri la cui articolazione evoca la poesia dello spazio”<sup>24</sup>. Paesaggio, natura e urbanità si uniscono a formare un unico ambito, un memoriale che è prima di tutto un luogo.

---

<sup>24</sup> Tirani G., G. Descombes, *Il territorio transitivo. Shifting Sites*, Gangemi editore, Roma, 1988, cit. p.29

### 3.5 Una ellisse di acqua in movimento



Fig. 26\_Lady D Memorial, Hyde Park, Londra

Il parco londinese di Hyde Park<sup>25</sup> ospita al suo interno diversi memoriali, come il monumento londinese alle vittime dell'olocausto e il monumento alle vittime degli attentati del 7 luglio 2005 a Londra. Dal 2003 custodisce anche un omaggio a Diana Spencer, la principessa del Galles, morta in un tragico incidente automobilistico<sup>26</sup> il 31 agosto 1997, e tanto amata dai sudditi inglesi. Inaugurato ufficialmente dalla Regina Elisabetta II il 6 Luglio 2004, il memoriale, su progetto dello studio londinese di Katrin Gustafson & Neil Porter<sup>27</sup>, si allontana decisamente dalle forme tradizionali. Presentato con il nome di *Reaching Out/Letting In*<sup>28</sup>, è pensato dai progettisti come un omaggio alla vita della reale: uno spazio aperto all'interno di Hyde Park, inquadrato da un grande anello irregolare di 80 metri per 50, realizzato con granito bianco della Cornovaglia, quasi un collier bianco adagiato

---

<sup>25</sup> Conosciuto ai più per essere uno dei più grandi parchi reali e divenuto nel 1637 il primo parco urbano aperto a tutti nella storia dell'Inghilterra.

<sup>26</sup> L'incidente avvenne nel tunnel del Ponte de l'Alma a Parigi, nel tentativo di fuggire dai paparazzi.

<sup>27</sup> Lo studio londinese Gustafson & Porter è stato fondato nel 1997 da Neil Porter e Kathryn Gustafson ed è una delle prime firme al mondo del Landscape design. Gustafson, architetto del paesaggio e artista, è conosciuta per la sua abilità nel modellare la terra e lo spazio, diretta influenza della sua formazione presso lo scultore Igor Mitoraj. I suoi progetti mescolano un'attenzione particolare per la natura e una capacità, scultorea appunto, di modificare in modo estremamente libero lo spazio attraverso suggestive modellazioni del terreno e grandi interventi di scultura (di pietra) che evocano un universo femminile e primigenio.

<sup>28</sup> Questo è il titolo proposto dallo studio Gustafson Porter alla presentazione del progetto vincitore del concorso internazionale per il Memoriale a Diana d'Inghilterra.



Fig. 27\_Il Lady D Memorial in una veduta aerea



Fig. 28\_Schema generale del progetto



Fig. 29\_Visitatori si rinfrescano nell'acqua della fontana

sulle curve del terreno. Dentro a questo anello scorre un flusso d'acqua continuo che si muove a velocità diversa a seconda della differente sezione del tratto attraversato e in ragione anche del trattamento differenziato del fondo che genera turbini e onde. Il segno organico, modellato sulla morfologia del suolo lievemente acclive, richiama intenzionalmente l'essenza femminile della principessa, ricordata per la sua disponibilità e capacità di entrare in contatto con le persone. E la stessa apertura verso il prossimo è alla base del progetto: la fontana è infatti uno spazio completamente accessibile, avvicinabile, toccabile e accogliente e tre piccoli ponti permettono di raggiungere il cuore del memoriale. L'acqua assume il compito di rappresentare la vita della principessa: fuoriesce nella parte più alta dell'anello e di lì scorre vorticoso nelle due direzioni, ritornando tranquillo nella parte inferiore. Scivolando a contatto dei diversi pezzi di granito, ciascuno lavorato singolarmente, con texture, sezioni e bordi differenti, l'acqua crea effetti di ambientazione diversi: in alcuni punti scorre liberamente, calma e fluente, poi produce scrosci e gorgogli nella turbolenza di effervescenti bolle d'aria, scomparendo ed emergendo in brillii di luce lungo il percorso che appare quasi un anello scintillante, come uno "space to ride the waves of a diverse world"<sup>29</sup> (tr.it. spazio per cavalcare le onde di un mondo diverso), per poi terminare in un piccolo bacino calmo. L'acqua, che è tratta dalla falda della città di Londra, scorre sfruttando la pendenza naturale del terreno, e il colore bianco di questo collier contrasta con il verde del parco. Nel raccontare la figura complessa della principessa questo progetto si basa sulle caratteristiche di semplicità, forza e fragilità che ne contraddistinguevano la personalità. "Was loved because she was perceived to be accessible and she also was very giving. She reached out and helped people tremendously [...] let people in. She had a very public and turbulent life and went through a lot of things that we all go through. [...] Despite everything

<sup>29</sup> Makker K., Kathryn Gustafson. *Spotlight on Design Lecture summary*, in *National Building Museum*, May 26, 2005



Fig. 30\_L'area di Hyde Park attorno al memoriale si riempie di cittadini e visitatori durante le calde giornate estive

*that happened to her, she stayed whole, she always stayed who she was*<sup>30</sup> (tr.it. è stata amata perché è stata percepita come accessibile e lei lo era molto. Si è avvicinata e ha fatto in modo di aiutare moltissimo le persone [...]. Ha avuto una vita pubblica e assai turbolenta e ha attraversato le stesse cose che tutti noi attraversiamo. [...] Nonostante tutto quello che le è successo, lei è rimasta tale, lei è sempre rimasta se stessa). Il memoriale dalla forma ovale delimita uno spazio “*open, encompassing, accepting, compassionate, simple, instinctive, caring, nurturing*”<sup>31</sup> (tr. it. aperto, che comprende, che accettando, compassionevole, semplice, istintivo, che cura e da nutrimento), che richiama la figura materna femminile, ed è al contempo uno spazio di riflessione e gioia. Nelle giornate più calde, la fontana è la meta prediletta dei visitatori del parco, che riposano sedendo nei bordi con i piedi dentro l’acqua. Nel caso in questione, il memoriale contemporaneo viene in qualche modo nobilitato proprio dal suo uso libero e apparentemente irrispettoso, che interviene attivamente modificando la percezione dello spazio e le modalità del suo uso, senza cancellarne il valore simbolico.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> *Ibidem*

### 3.6 Sedute per non dimenticare

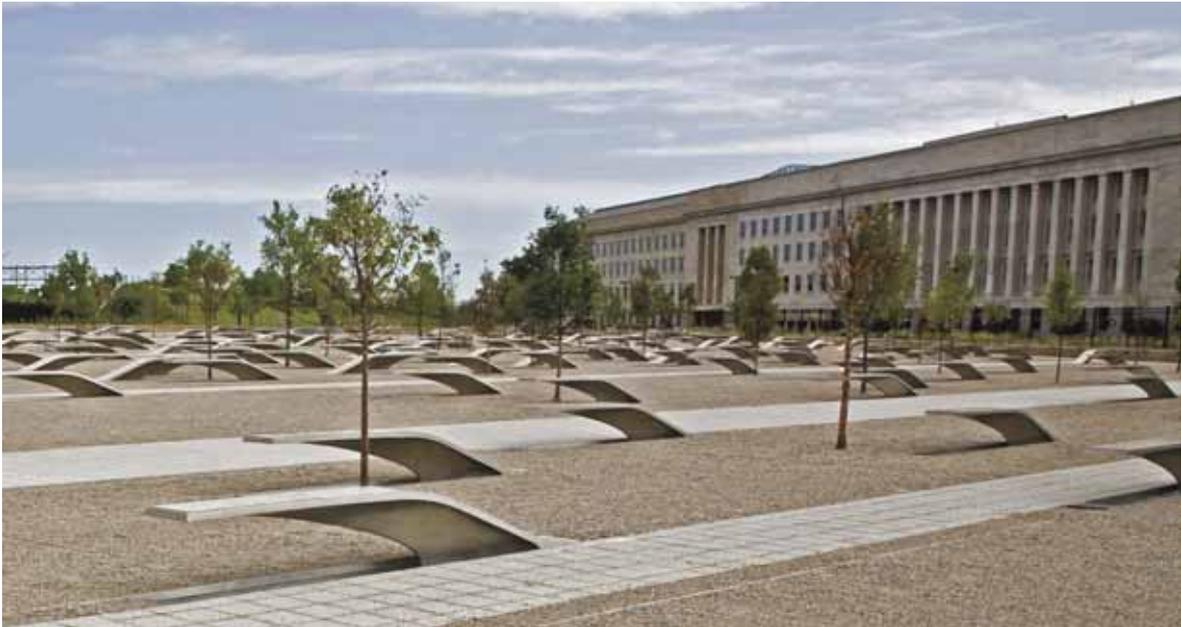


Fig. 31\_Pentagon Memorial, vista sulle Memorial Units

La tragedia che ha aperto il XXI secolo è stato l'attacco terroristico nei confronti dell'America del settembre del 2001. Due aerei di linea, dirottati, si schiantano contro le Twin Towers, simbolo della città di New York e più in generale degli Stati Uniti, facendole crollare. Un terzo velivolo si schianta invece nel prato ovest del Pentagono, ad Arlington County, in Virginia. Nei primi due impatti perdono la vita quasi 3000 persone, nel terzo 184, quelle che erano dentro l'edificio e sul volo 77 dell'American Airlines. Adiacente al luogo dove cadde il terzo aereo, Julie Beckman e Keith Kaseman realizzano il Pentagon Memorial, aperto al pubblico l'11 settembre 2008, esattamente sette anni dopo la tragedia. Di natura individuale e collettiva allo stesso tempo, questo progetto, semplicissimo nella sua forma, occupa un'area alberata di quasi 8000 metri quadrati attorno all'edificio del Pentagono. "In coerenza con la linea di cambiamento nei monumenti a Washington D.C., il progetto abbandona i formalismi scultorei a favore della creazione di spazi che il pubblico percepisce attraverso la propria azione e vive da protagonista"<sup>32</sup>: l'esperienza di un luogo da poter vivere in maniera individuale e al contempo collettiva, tema già presente nei memoriali di Lawrence Halprin e Maya Lin<sup>33</sup>,

<sup>32</sup> Canzonieri C., *Dare forma al tempo del ricordo*, in *Architettura del paesaggio*, n.30, Edifir, Firenze, 2015, pp.40-41

<sup>33</sup> Si veda per esempio il Franklin Delano Roosevelt Memorial, a Washington DC, progettato con l'intenzione di porre il visitatore nella condizione di costruirsi una personale esperienza del luogo

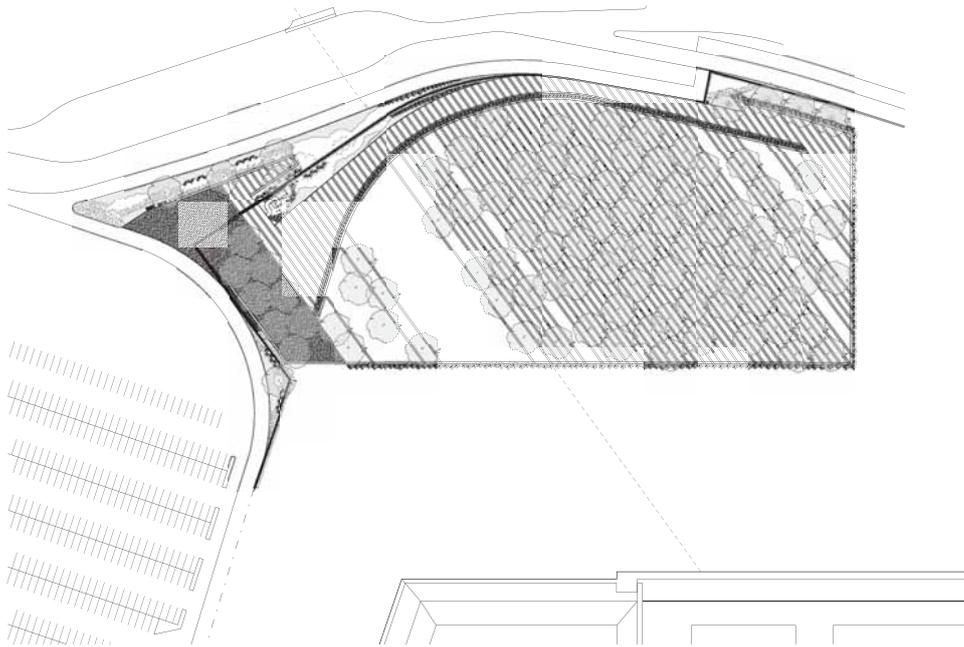


Fig. 32\_Pentagon Memorial, planimetria generale

viene qui riproposto sotto forma di luogo contemplativo, dove sedersi e pensare. Gli elementi principali del progetto sono le 184 *Memorial Units*. Si tratta di panche a sbalzo in acciaio inossidabile intarsiato con granito liscio, ciascuna contrassegnata dal nome e dall'anno di nascita della persona che rappresentano, (tutte tra 1930 e il 1998) e disposte lungo la Age Lines, parallele alla traiettoria del volo. Ogni unità è dedicata quindi ad un singolo individuo<sup>34</sup>, e orientata, nella parte aggettante, a seconda di dove si trovava la vittima al momento dell'impatto, ovvero se era all'interno dell'edificio del Pentagono o sul volo. I loro nomi si riflettono sull'acqua di piccole vasche realizzate sotto ciascuna unità e di notte, quando si accendono le luci, si ha quasi l'idea che queste forme di acciaio galleggino sulla superficie dell'acqua. Questo progetto coniuga uno studio sulle trame del paesaggio con la stimolazione dei cinque sensi dei visitatori. Tutta l'area, infatti, è stata ricoperta con uno strato di stabilizzato e ghiaia porosa, così da permettere a chi si reca in questo luogo di udire i passi degli altri visitatori e immaginare per un attimo di sentire ancora il proprio caro che cammina affianco<sup>35</sup>. Gli 85 esemplari di *Acer griseum* raggruppati intorno alle Memorial Units, formeranno nel tempo un baldacchino colorato che proteggerà, come una stanza colorata, gli spazi individuali dove sostare, pensare e ricordare delle vittime. L'intero parco è inoltre circondato da una panchina perimetrale, sul cui bordo sono piantate delle erbe aromatiche e graminacee ornamentali, in grado di stimolare l'olfatto e la vista dei

<sup>34</sup> Le vittime della stessa famiglia sono collegate da una targa, posta alla fine della vasca, dove sono elencati i nomi degli altri famigliari morti nell'attacco

<sup>35</sup> Questa soluzione è stata scelta anche perchè consente alla vegetazione di crescere senza grate protettive alla base



Fig. 33\_Particolare delle sedute in acciaio inossidabile

visitatori, mentre il lato ovest è delimitato dal Muro dell'Età, un muro che si alza seguendo l'età di tutte le vittime, partendo dalla più giovane fino a quella della più anziana<sup>36</sup>. Questo sistema non occlude lo sguardo di chi passa su Washington Boulevard e l'adiacente percorso di Arlington County Bike, ma garantisce nel contempo la solitudine e la protezione per i visitatori del memoriale, "in un luogo per sedersi. Con un po' d'ombra, Un po' d'acqua. [...] Un luogo tenue così che la gente possa scoprire la storia, in un contesto sensoriale e partecipativo"<sup>37</sup>.



Fig. 34\_Il Muro dell'età sul lato ovest



Fig. 35\_I nomi delle vittime incisi sulla seduta

<sup>36</sup> La vittima più giovane è una bimba di 3 anni, mentre la più anziana una di 77 anni: il muro parte quindi da un'altezza di 3 cm fino ad arrivare a 77 cm

<sup>37</sup> Vedi sitografia [www.kbas-studio.com](http://www.kbas-studio.com)

### 3.7 Il simbolo: The 9/11 Memorial

L'evento fa ormai parte della storia contemporanea mondiale, anche perché con le sue quasi 3000 vittime convulse oltre 70 nazionalità diverse. Alle ore 8:46.40 della mattina dell'11 settembre 2001 due aerei di linea della American e della United Airlines si schiantano, a distanza di 16 minuti l'uno dall'altro, contro le Twin Towers, le due torri gemelle del World Trade Center, nel cuore di Manhattan. Il primo schianto produce l'incendio e la parziale distruzione di alcuni piani della prima torre che, nel giro di pochi minuti, crolla a causa dell'indebolimento della struttura portante in acciaio. Poco dopo lo stesso destino tocca alla torre gemella, provocando in totale 2.749 vittime. Gli attacchi e il collasso dei due grattacieli portano alla distruzione dell'intero complesso del WTC<sup>38</sup> e il grande vuoto generato da questa catena di crolli è da allora denominato Ground Zero.

I parenti delle numerosissime vittime si trovano fin da subito interdetti dal luogo dell'impatto e al contempo privi di una tomba su cui piangere: di molti uomini non viene recuperato né il cadavere né alcun tipo di oggetto personale e il luogo della tragedia diventa quindi l'unico mezzo e modo per cercare un contatto spirituale con chi non c'è più. Come un luogo sacro, meta di continui pellegrinaggi, il grande vuoto di quasi 16 ettari delle torri gemelle propone ogni giorno una ferita che non accenna a chiudersi. I familiari delle vittime, riuniti in un comitato, spingono il governo affinché sia data loro la possibilità di entrare e toccare con mano quello che rimaneva della tragedia, e vien quindi indetto un primo concorso internazionale per la riprogettazione dell'area. La giuria<sup>39</sup> impiega quasi otto mesi per valutare tutti i 5000 progetti inviati da 63 nazioni, e alla fine seleziona il progetto del gruppo guidato da Daniel Libeskind<sup>40</sup>. Il suo masterplan, totalmente diverso dagli altri progetti presentati, non è concentrato solamente sull'iconicità dei nuovi grattacieli, quanto sulla protezione del grande spazio generato dallo squarcio

---

<sup>38</sup> Il WTC 3, nei suoi ultimi momenti, dopo essere stato completamente evacuato, viene usato dai pompieri e dalla polizia come entrata secondaria alle Torri Gemelle. A causa della sua posizione, metà dell'Hotel crolla al momento del crollo della Torre Sud mentre l'altra metà è schiacciata dal crollo della Torre Nord. Gli edifici bassi WTC 4, 5 e 6, situati agli angoli della piazza, vengono investiti e incendiati dai detriti. L'Edificio 4, a causa della sua estrema vicinanza alle Twin Towers, scompare subito dopo il crollo della Torre Sud, mentre l'Edificio 6 viene sventrato e destabilizzato dalla voragine formatasi sul suo tetto. Dell'Edificio 5, invece, rimangono in piedi alcune parti, ma viene comunque eliminato tramite demolizione controllata nel 2002. L'Edificio 7 invece crolla completamente nel pomeriggio, dopo il collasso della Penthouse est avvenuto a seguito del cedimento di una colonna portante, innescato dalle conseguenze degli incendi divampati al suo interno.

<sup>39</sup> Tra i giurati ritroviamo anche James Young, già membro della giuria nel concorso per il memoriale di Berlino, vinto da P. Eisenman.

<sup>40</sup> Quasi un segno del destino, il 10 settembre 2001 Daniel Libeskind inaugurava a Berlino il suo progetto per il Jewish Museum, ma stampa e media non poterono dargli la giusta importanza, sopraffatti dall'evento che di lì a poco avrebbe travolto il mondo intero.



Fig. 36\_Le Torri gemelle al momento dell'impatto



Fig. 37\_Il cantiere a Ground Zero



Fig. 38\_ 9/11 Memorial, planimetria generale

che si è venuto a creare dopo l'attentato e sulla visione di una città che si "arresta di fronte alla tragedia dell'enorme vuoto dell'impronta a terra delle Torri gemelle, lasciato scoperto e visibile come memoriale"<sup>41</sup>. Nel 2003 iniziano i lavori, ma contemporaneamente è indetto un secondo concorso, fortemente voluto dall'associazione dei familiari delle vittime, che non sono pienamente soddisfatti del primo risultato. La giuria richiede ai partecipanti di proporre il progetto di un memoriale segnato da un linguaggio simbolico comprensibile da un pubblico eterogeneo, ma che sia insieme in grado di relazionarsi con lo schema compositivo proposto da Liebeskind, senza diminuirne l'astrazione. Il progetto *Reflecting Absence* di Micheal Arad e il paesaggista Peter Walker viene prescelto come più idoneo a questo compito ed esattamente dieci anni dopo l'attacco terroristico, il memoriale viene inaugurato e aperto al pubblico<sup>42</sup>.

Il concept generale proposto da Arad e Walker punta su un disegno compositivo semplice ma allo stesso tempo molto efficace e potente: un percorso pedonale che attraversa un boschetto di *Quercus bicolor*, creando così uno spazio di isolamento che prepara il visitatore, con un climax crescente di sensazioni ed emozioni, alla vista delle due grandi vasche d'acqua, le quali segnano l'assenza delle due Torri gemelle. Questa nuova piazza pubblica, posta in una delle aree più densamente abitate nel continente americano, protegge il ricordo delle persone scomparse e il turbamento per l'evento catastrofico dal caos delle strade cittadine circostanti, e al tempo stesso riesce a fondersi con la quotidianità e a regalare uno spazio a misura d'uomo alla città di New York. L'assenza che riflette e fa riflettere è evidentemente quella degli edifici del World Trade Center e delle persone che hanno perso la vita nel

<sup>41</sup> Terragni A., *Daniel Liebeskind*, ed. 24orecultura, Milano, 2012

<sup>42</sup> Il complesso memoriale, nella forma finale, è costituito da quattro parti: il 9/11 Memorial, la Memorial Plaza, il National September, il Memorial Museum e il One World Trade Center, completati qualche anno dopo



Fig. 39\_9/11 Memorial, la Memorial Plaza in autunno

tragico attentato, e la protezione di quel vuoto che si è venuto a formare sta alla base di tutto il progetto. Intorno a questo spazio, quasi a racchiudere e preservare il silenzio e il rispetto per le vittime, solo una cortina di grattacieli, simbolo della città di New York, che culmina con la Freedom Tower.

Il boschetto compone la Memorial Plaza, un tetto verde, lastricato di granito e piantumato, collocato sopra la struttura interrata che ospita il museo, e progettato dallo studio dell'architetto paesaggista Peter Walker attraverso un sofisticato sistema di pavimentazione sospesa e fluttuante. I 419 alberi utilizzati sono una selezione di *Quercus bicolor*, piante native del nord-America, scelte in quanto simbolo della nazione americana, oltre che per la loro durevolezza nel tempo e la particolare cromia del fogliame, che in autunno va dall'ambra al marrone dorato e a volte al rosa. Al centro una piccola radura, conosciuto come il Memorial Glade, disegna uno spazio pensato per riunioni e cerimonie speciali. Qui si trova anche un particolare albero, che si distingue dalle querce: si tratta di un *Pyrus calleryana*, che, come nel memoriale di Bijlmer, è riuscito a resistere agli attacchi. Noto come il Survivor Tree fu scoperto solamente nell'ottobre del 2001, in mezzo all'enorme cumulo di macerie, con le radici bruciate e i rami spezzati e fu affidato alle cure del New York Department of Parks and Recreation. Dopo il suo recupero e riabilitazione, l'albero è stato restituito al Memoriale nel 2010 e rappresenta oggi un vivo ricorso del passato, ma anche la possibilità di ripresa e rinascita dell'America dopo quanto accaduto. Rievocando la funzione dei boschi sacri nella cultura classica, la Memorial Plaza prepara fisicamente e spiritualmente alla vista della grande assenza, accompagnando e indirizzando la percezione dei visitatori sulle due vasche quadrate, scavate fino a una profondità di nove metri, che replicano la sagoma planimetrica dei due sfortunati grattacieli. Rivestite internamente con cemento, ricoperto poi con lastre di granito, queste due enormi



Fig. 40\_ 9/11 Memorial, bambini che giocano nella Memorial Plaza



Fig. 41\_9/11 Memorial,una delle due grandi vasche d'acqua



Fig. 42\_9/11 Memorial, particolare dei nomi incisi sui pannelli di bronzo attorno alle vasche

fontane sono alimentate da pompe idrauliche che muovono quasi 215.000 litri d'acqua al minuto. Dal bordo delle fontane una cascata continua<sup>43</sup> scende attraverso un buco quadrato centrale, impedendone la vista del fondo. Una sequenza di pannelli di bronzo delineano il bordo delle vasche: su di essi sono incisi i nomi di coloro che persero la loro vita durante gli attacchi terroristi dell'11 settembre del 2001 e nell'attentato con un'autobomba al World Trade Center del 26 febbraio 1993. Ciascuno dei quasi 3000 nomi è stato inserito seguendo parentele, legami di amicizia tra le vittime, la vicinanza al momento della morte, come per coloro che si trovavano all'interno degli aerei. Un impianto di termoregolazione permette di riscaldare le lastre d'inverno e favorire, con il semplice gesto di toccare il nome del defunto, il legame spirituale tra i parenti e i defunti.

Il 9/11 Memorial è stato quindi progettato per essere uno spazio di mediazione, appartenente sia alla città e che al memoriale, e il suo essere situato al livello della strada, permette una perfetta integrazione nel tessuto urbano, incoraggiandone l'uso quotidiano. "Il togliere acquista sostanza e produce un disagio emotivo: il vuoto generato dalle vasche d'acqua, la maglia di piantagione arborea discontinua, segnato da alcune misurate assenze, e il profondo scavo del suolo contribuiscono a un'instabilità vissuta e ripetuta nel muoversi all'interno del monumento, alimentando una condivisione dell'esperienza come coscienza globale"<sup>44</sup>. Per l'intero progetto sono stati utilizzati pochi semplici materiali, in grado però di dialogare con i visitatori: un unico materiale per la pavimentazione, l'acciottolato e le panchine; un'unica specie arborea per tutti gli esemplari del boschetto; edera inglese e tappeti erbosi per tutte le aree inverdite. Questi, insieme all'acqua e ai due vuoti, rendono il memoriale un luogo in grado di produrre senso di appartenenza identitaria comune a molte nazioni differenti e di

<sup>43</sup> Si tratta delle più grandi cascate artificiali del Nord America.

<sup>44</sup> De Poli M., *National September 11 Memorial in Topscape* n.11, Paysage editore, Milano, 2014, pp.60-67



Fig. 43\_9/11 Memorial, i pannelli di bronzo con incisi i nomi delle vittime circondano le vasche

parlare alla città. Nella sua potente, ma semplice articolazione Reflecting Absence si propone come uno spazio di risonanza per i sentimenti di perdita e assenza, e i vuoti lasciati dalla distruzione sono diventati i simboli principali di questo evento. Le vasche, come grandi orme nella città e nella storia, sono promemoria aperti e visibili, un chiaro omaggio alla necessità di svotare la mente per ritrovare la pace interiore. Anche lo scorrere dell'acqua al loro interno è altamente simbolico: comincia da centinaia di ruscelletti che confluiscono in un unico torrente dove tutto si confonde fino ad un lento inabissarsi, proprio come l'ugual destino che ha accumulato tutte le vittime. I nomi che circondano i ruscelletti sembrano vivi, come se da ciascuno di essi uscisse un'anima trasparente che si riversa nel vuoto, creando un rapporto diretto con il visitatore che, attraverso i vuoti delle incisioni, può veder scorrere la vita. E il calore che le lastre di bronzo emanano al tatto,



Fig. 44\_ 9/11 Memorial, particolare delle sedute nella Memorial Glade



Fig. 45\_ 9/11 Memorial, il boschetto di *Quercus bicolor*



Fig. 46\_ 9/11 Memorial, un turista di fronte alla vasca d'acqua

frutto di una tecnologia d'avanguardia, rende l'esperienza ancora più toccante, producendo un attaccamento ancora più forte al luogo. Sebbene l'enumerazione dei nomi e dei cognomi sottolinei il senso della morte a cui la nostra società è più avvezza, ovvero la morte come fatto personale, individuale, cui dare espressione mediante le generalità identitarie (il nome e il cognome, appunto), nella somma di tutti quei nomi, di tutti questi 3000 individui, il dolore è reso più sopportabile perché condiviso, c'è un senso comune di aiuto e di supporto emotivo tra i familiari. Con lo sguardo il visitatore scorre tutte le incisioni, e si sente parte di una comunità, dove, come lui, sono tutti alla ricerca di un po' di pace e conforto. E attraverso quelle lettere riesce a intravedere il mondo intorno: la pietra, l'acqua, le querce e la città che continuano a vivere, nonostante il grande silenzio e l'assenza evocata in quel luogo. A fianco delle impronte vuote, i ritmi temporali degli alberi a foglia caduca scandiscono lo scorrere del tempo nella Memorial Plaza, simboleggiando il ciclo della vita e la rinascita. Nessun'altro simbolo o immagine iconografica in tutto il progetto: solo vegetazione, silenzio, vuoti e assenze, gli unici simboli in grado di evocare il passato e di rendere ancora più forte il legame con il luogo della memoria.





*PARTE IV*

**Il linguaggio dei luoghi**

***“Una rosa è raramente  
solo una rosa”***

Ann Whinston Spirn, *The language of landscape*, 1998

Ogni spazio è frutto della combinazione di strutture, materiali, forme, funzioni e lingue diverse. “L’interesse per i linguaggi non verbali è in crescita nel campo delle scienze naturali, e indaga di conseguenza la questione della comprensione dell’arte come linguaggio che comunica con il pubblico su un tema, in un dialogo sempre più diretto con i soggetti”<sup>1</sup>. Ogni lingua costruisce un proprio sistema di significati che diventano una sorta di serbatoio semantico per una soggettività collettiva, perciò molto spesso risulta difficile comprendere linguaggi diversi dal proprio. “Anche i paesaggi sono letteratura: i loro testi possono essere letti su molti livelli”<sup>2</sup> e a differenza dei libri, gli spazi ottenuti attraverso gli elementi naturali parlano con un linguaggio relativamente universale, giacché non derivano il loro significato da canoni e stili propri di una cultura specifica. Grazie a questa capacità di essere facilmente compresa e di arrivare ad un pubblico eterogeneo e multiculturale, sempre più spesso si utilizza “la natura come materiale per l’arte”<sup>3</sup>, sfruttandone gli elementi, i segni, i significati e le grammatiche nella costruzione di nuovi paesaggi. Soprattutto nella costruzione di particolari luoghi che devono richiamare alla mente sensazioni ed emozioni condivisibili all’interno di una comunità, l’uso di specifici materiali che comunicano con un continuo meccanismo di traduzioni permette di ottenere un’immagine più coerente, più significativa e più o meno commovente. “La qualità sensoriale di un luogo è costituita quindi dall’interazione tra la sua forma e chi la percepisce”<sup>4</sup> e anche nella progettazione dei luoghi della memoria il progettista sfrutta sempre più spesso questa capacità del paesaggio di suscitare significati e sentimenti collettivi, avvalendosi di forme, materiali, e linguaggi propri della natura. Il memoriale realizzato, infatti, dovrà essere in grado di portare un messaggio universale e, allo stesso tempo, dovrà parlare alla comunità e alle singole persone che hanno vissuto in prima persona gli eventi che il sito testimonia. La progettazione di questi luoghi non è quindi cosa banale: la sfida di plasmare un paesaggio in grado di sollecitare sentimenti, emozioni o senso di appartenenza è molto complessa. Oltre all’uso di materiali specifici con significati comprensibili, occorre saper collocare il progetto nel contesto paesaggistico<sup>5</sup> più adatto, sia esso legato all’avvenimento che richiama o meno, affinché il luogo della memoria non rimanga un *sacrario* appoggiato sulla terra e dimenticato ma, al contrario, resti vivo, leggibile e fruibile nel tempo dal maggior numero di visitatori. Sapere a priori quali sono le componenti strutturali più adatte, le regole grammaticali a cui potersi attenere, e quale

---

<sup>1</sup> Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Dt. Kunstverlag, München, 1983

<sup>2</sup> Spurr A. W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998

<sup>3</sup> Weilacher U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999, pp.

<sup>4</sup> Lynch K., Hack G., *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984

<sup>5</sup> Sia urbano che naturale



Fig. 1\_Kaho Lak Tsunami Memorial, Thailandia, particolare del muro con targhe commemorative

elemento sia più simbolico o più comprensibile ad un vasto pubblico, permette al progettista di sollecitare maggiormente il ricordo nei visitatori che entreranno nel suo memoriale, richiamando alla mente determinate sensazioni già presenti nel bagaglio memonico personale. “Il paesaggio diventa quindi un medium di rappresentazioni simboliche attraverso i suoi elementi costitutivi, aumentando l’esperienza sensoriale, diretta e fisica di un luogo”<sup>6</sup>. E permette di trasformare luoghi privi di carattere in siti al limite del sacro e ricchi di significato. Il progetto di un luogo della memoria collettiva contemporaneo si fonda quindi sull’uso di determinati elementi, materiali o immateriali, sulle relazioni che intercorrono tra essi, di tipo simbolico, retorico, figurativo o di semplice configurazione spaziale o aspetto compositivo, e sui ricordi che vanno a sollecitare, come un percorso fra simboli che svolgono una narrazione.

---

<sup>6</sup> Corner J., *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton architectural Press, New York, 1999, pp.144-164

## 4.1 Gli elementi come parole

“Gli elementi del linguaggio del paesaggio sono come le parti di un discorso”<sup>7</sup>, ciascuno con una funzione precisa e distinta. Non possono vivere isolati, e ognuno necessita degli altri per permettere una completa comprensione della frase, poiché spesso assumono significati diversi a seconda del contesto in cui compaiono. Descrivere questi elementi è quindi come guardare un paesaggio e descriverne la sintassi e la grammatica, e per ciascuna scena zoomare i dettagli significativi, siano essi materiali o immateriali, leggendoli all’interno di un progetto generale. Le strutture e le forme che il progettista sceglie di inserire in un sito sono selezionate sulla base delle caratteristiche intrinseche di ciascun elemento, ma soprattutto sulla capacità o meno di richiamare alla mente immagini del passato e suscitare emozioni ad esse collegate. Kevin Lynch definisce questa qualità degli oggetti “*figurabilità*”, ovvero “l’elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali”<sup>8</sup>. Poiché il pensiero umano è di natura essenzialmente segnica, ciò che nel visitatore genera un ricordo o una immagine altro non è che una personale interpretazione del segno creato dall’oggetto che vede. Questa relazione tra interprete, oggetto e segno che sta alla base della comunicazione umana è definita semiotica<sup>9</sup>, e permette di intendere ogni elemento o segno come qualcos’altro, sulla base di una convenzione sociale.

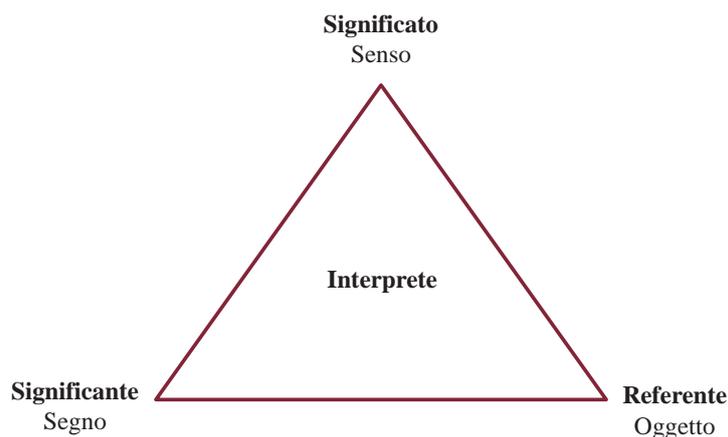


Fig. 2\_Diagramma della relazione tra oggetto, segno e senso secondo le teorie della semiotica generale

<sup>7</sup> Spirn A. W., *Op. cit.*,

<sup>8</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*

<sup>9</sup> Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano , 1975

E' richiesto però un destinatario umano di questo elemento, qualcuno che possa interpretarne il significato in maniera personale ed eventualmente comunicarlo a terzi. Anche la progettazione odierna dei luoghi dedicati alla memoria si basa sui principi della semiotica: ogni oggetto selezionato e inserito nel memoriale genera un segno, la cui interpretazione dei visitatori può rimandare a molteplici significati. Il compito del progettista è di scegliere i materiali nel loro aspetto compositivo più adatto all'opera, affinché il significato finale infatti sia tendenzialmente univoco o comunque rimandi a interpretazioni simili, permettendo così la comprensione del sito anche ad un pubblico eterogeneo e multiculturale, sollecitando ricordi comuni negli utenti. Nel corso della ricerca sono stati analizzati numerosi memoriali, riscontrando la presenza frequente di alcuni elementi costruttivi rispetto ad altri, e il cui utilizzo, attraverso grammatiche e forme specifiche, permette di ottenere progetti più sentiti. Sebbene si tratti di una impostazione molto personale, nei prossimi paragrafi abbiamo provato a riassumere l'aspetto e i significati dei principali materiali utilizzati, facendo emergere il legame tra forma, funzione, simbologia e sensazioni sollecitate, in una visione semiotica di questi oggetti. E' giusto precisare, però, che questo elenco non vuole essere assolutamente esaustivo, ma costituisce un primo approccio verso un possibile cammino di ricerca futura.

## 4.2 Gli elementi principali

“Gli autori del paesaggio narrano storie simili dando forma direttamente al paesaggio: individuano il sito dei sentieri lungo i quali sperimentano il paesaggio, scelgono quello che le persone vedranno (e quello che invece non vedranno) e in quale ordine, incorniciando la veduta [...]”<sup>10</sup>. Quando un progettista inizia a immaginare e a disegnare un luogo della memoria ha a disposizione una serie di elementi per ottenere un buon progetto. Può decidere di inserirli tutti o solamente alcuni, può sceglierne le forme compositive più adatte per sollecitare determinate emozioni nei visitatori, e può anche avvalersi di ulteriori strategie spaziali per ottenere un progetto più riuscito. Analizzando numerosi esempi di memoriali contemporanei è emerso che i principali materiali utilizzati sono l’acqua, la pietra, il metallo, la vegetazione, la modellazione morfologica e l’atmosfera. Quest’ultima, in particolare, è ottenuta oltre che dall’unione di tutti gli elementi materiali inseriti nel progetto, anche da un secondo gruppo, composto da luce, ombre, vuoto, silenzio e colori. Si tratta di un insieme che possiamo definire immateriale per l’essenza effimera e talvolta non fisica dei suoi fattori, che aumentano la stimolazione e l’utilizzo dei sensi del visitatore. Insieme quindi i due gruppi contribuiscono a determinare l’atmosfera generale di un memoriale, la quale, sebbene sia ipotizzata dal progettista a priori, si conferma solamente nel momento dell’apertura del memoriale stesso.



Fig. 3\_Passeggiata della Memoria, schizzo concorsuale di Michele de Lucchi, 2009

---

<sup>10</sup> Spirn A. W., *Op. cit.*

### 4.2.1 L'acqua

L'acqua svolge da sempre un ruolo molto importante nell'architettura dei giardini, basti pensare ad esempio al ruolo giocato da questo elemento nella tradizione italiana del giardino storico. Intesa a seconda delle situazioni come elemento compositivo o simbolico è diventata anche uno degli elementi maggiormente presenti nei progetti dei luoghi della memoria. Utilizzata sia nella sua forma mobile e instabile, per alimentare canali, fontane, cadute d'acqua, sia nella forma placida e calma, che sfrutta la qualità riflettente della sua superficie, viene scelta, rispetto ad altri materiali, per inserire nei memoriali dinamicità, effetti luminosi e sonori. Ed in ogni caso per la sua intrinseca qualità di attrazione e coinvolgimento verso gli osservatori che la contraddistingue, appunto per le sue caratteristiche di vitalità, riflessione della luce e memoria dell'assolvimento delle necessità fisiologiche basilari dell'uomo. Non è certo un caso che per molte culture religiose l'acqua rappresenti il segno per eccellenza della presenza del divino.

Già il filosofo greco Talete di Mileto vissuto fra il VII e il VI secolo a.C., individuava in questo elemento il principio di tutte le cose, constatando che è presente ovunque c'è vita, e può essere pertanto espressa come principio femminile, generatrice di vita e rinascita. In quello che è ritenuto il primo dei testi classici cinesi, *I Qing*, il *Libro dei Mutamenti*, base essenziale nella lettura divinatoria, il trigramma simbolo dell'acqua rappresenta la capacità di proseguire il proprio cammino, nonostante gli ostacoli che si frappongono. La caratteristica dell'acqua di trasformarsi mutando forma ma rimanendo uguale a se stessa, rappresenta il flusso dinamico del divenire.

#### **Movimento continuo**

L'acqua in movimento è una delle forme più comunemente utilizzate. Il suo aspetto in continuo spostamento e trasformazione non ha termine, e rappresenta la metafora della forza vitale. Si ottiene per gravità o con l'uso di movimentazioni meccaniche e giocando con le dimensioni dei bacini e dei getti, oltre che con la tessitura e il colore dei materiali su cui viene fatta scorrere. Il passaggio dell'acqua produce infatti rumore, e il poter ascoltare l'acqua, spesso ancor prima di vederla, offre un'esperienza sensitiva ulteriore rispetto ad altri materiali. "Il suono generato dal movimento dell'acqua dipende ovviamente dalla forma del suo contenitore"<sup>11</sup>: se la superficie è ondulata si ottengono piccole cascate e numerosi vortici e il suo moto è più veloce, mentre se la superficie è liscia e piana, il fluido scorre lento e silenzioso. L'intero progetto del Diana Memorial Fountain a Londra si basa su questa

---

<sup>11</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*



Fig. 4\_Lady D Memorial, particolare dell'acqua in movimento

caratteristica formale dell'elemento acqua: la continua deformazione dei piani di scorrimento, lavorati e sagomati uno ad uno, permette una modifica repentina di assetto, movimento e sonorità del liquido. Ogni punto quindi si sussegue all'altro proprio come in un racconto, e il valore di questo percorso è dato non solamente dalla forma e dal suono che l'acqua produce, ma anche dalla valenza narrativa che assume, simboleggiando, nel caso del memoriale in questione il ciclo intero della vita di Diana Spencer. Qui l'acqua racconta la storia della donna attraverso lo scorrere; impetuoso e frenetico a emblema della giovinezza; costretto fra ostacoli a ricordo delle avversità; calmo e silente nella serenità acquisita.



Fig. 5\_ Lady D Memorial, cascata d'acqua



Fig. 6\_ Lady D Memorial, acqua in movimento

### *Il salto d'acqua*

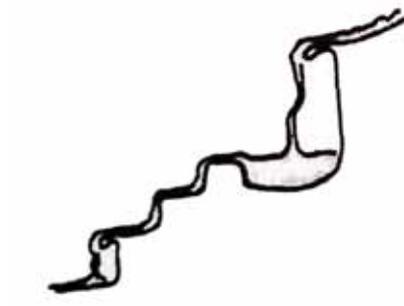


Fig. 7\_ Schizzo di una cascata d'acqua, K. Lynch, 1984

Il salto di una massa d'acqua provocato da un repentino dislivello è a volte inserito nei progetti dei luoghi della memoria con l'obiettivo di enfatizzare il suono prodotto. Il quale è controllato modulando l'altezza della caduta e la portata del flusso. Il rumore ottenuto è in grado di attenuare e mitigare le altre fonti sonore circostanti e permette di evocare sensazioni e immagini forti. Utili ad esempio a richiamare alla mente catastrofi collettive, come il fragore della caduta delle Torri Gemelle nel 9/11 Memorial a New York.

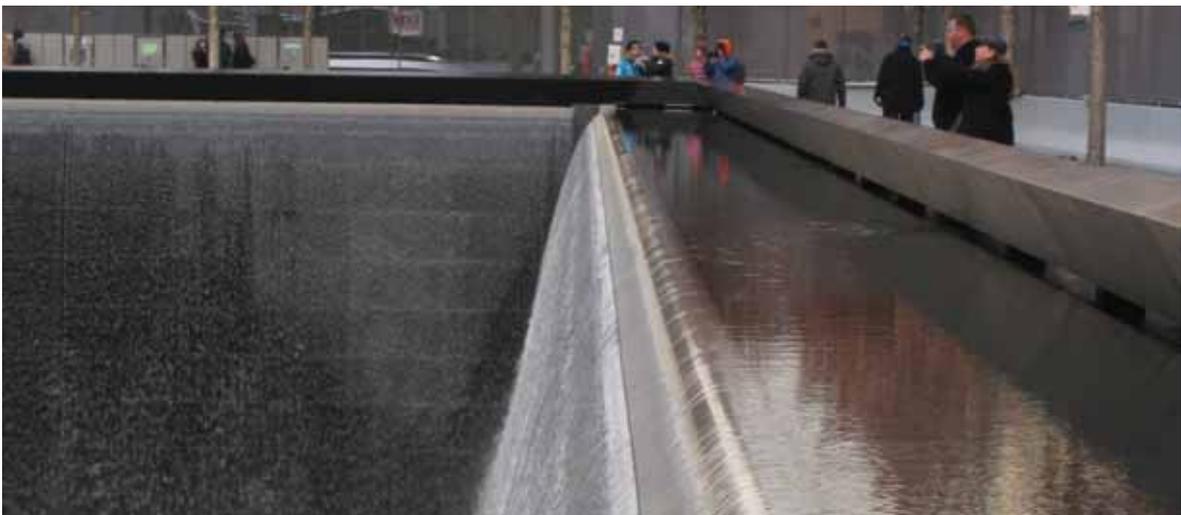


Fig. 8 e 9\_9/11 Memorial, particolare della cascata d'acqua continua all'interno delle vasche

### *L'apparentemente immobile*

Una terza forma assunta dall'acqua nei progetti contemporanei è quella placida e apparentemente immobile. In questo caso l'acqua viene utilizzata per trasmettere senso di quiete e favorire la meditazione. L'acqua immobile in un bacino sollecita sensazioni di pace e serenità e riflette le radiazioni luminose del sole e delle sorgenti artificiali, nonché le immagini degli osservatori e degli oggetti che ha intorno e al suo interno. Anche l'inserimento di oggetti dentro o sotto il piano dell'acqua può rimandare a significati compositivi ben precisi. Come avviene ad esempio nel Tangshan Earthquake Memorial Park, dove un binario ferroviario contorto sopravvissuto al terremoto penetra in un grande bacino d'acqua dove sono altre rovine, simboleggiando insieme la scena che si presentò ai soccorritori dopo l'evento e il suo affidamento alla memoria collettiva.



Fig. 10\_Tangshan Earthquake Memorial Park, Cina, bacino d'acqua



Fig. 11\_Tangshan Earthquake Memorial Park, Cina, bacino d'acqua limpida con massi inseriti al suo interno

#### 4.2.2 *La pietra*

Fin dall'antichità la pietra rappresenta, insieme al legno, il materiale più importante usato dall'uomo per costruire e occupa di conseguenza un ruolo centrale nello sviluppo della cultura e dell'arte. In natura si presenta in una infinita gamma di guise; dagli inizi del Novecento, l'introduzione del suo "erede artificiale", il calcestruzzo, libera la pietra dal suo utilizzo a carattere funzionale e strutturale, rimandandola ad un ruolo di rivestimento e decorazione. Il concetto associato alla pietra è legato alla sua capacità di raccontare la storia di un luogo nel tempo, grazie alla sua solidità; il medesimo carattere trasla al calcestruzzo in specifiche situazioni. La pietra trova ad esempio utilizzo nella Valley of the Fallen Communities (Valle delle comunità perdute), realizzata all'interno dello Yad Vashem, il grande museo-memoriale dedicato all'Olocausto a Gerusalemme. Questo progetto, disegnato dai paesaggisti Lippa Yahalom e Dan Zur<sup>12</sup>, si coniuga con le caratteristiche intrinseche del sito, vale a dire la presenza di una falesia rocciosa, ma i grandi blocchi grezzi di pietra naturale accatastati gli uni sugli altri danno la giusta enfasi al messaggio che vogliono trasmettere, quella della presenza di una miriade di comunità israelitiche diverse sparse per l'Europa, cancellate dall'olocausto ma presenti nella memoria.

Viceversa, il Cretto di Gibellina di Burri non potrebbe esistere senza il cemento, le cui caratteristiche strutturali e la composizione inizialmente liquida, hanno permesso la colata sopra i mucchi di rovine della città distrutta. Il simbolismo è molto simile in entrambi i casi, e questo dimostra la somiglianza di significato tra i due materiali: che si presentino in forma grezza o lavorata, naturale o artificiale, gli aggettivi di "stabilità, durevolezza, affidabilità, immortalità, e senso dell'eterno"<sup>13</sup> esprimono coerentemente le principali caratteristiche di questo elemento.

#### *La solidità geometrica*

Storicamente utilizzata per la costruzione di sculture o opere architettoniche la pietra può assumere una forma compatta, dura e uniforme. Appena estratta è più tenera e facilmente lavorabile, ma poi nel tempo si indurisce conservando la forma e le decorazioni impresse, e per queste caratteristiche fisico-meccaniche viene associata alla "volontà di conferire solidità e durevolezza"<sup>14</sup> a quanto essa

---

<sup>12</sup> Il memoriale, inaugurato nel 2005, si estende per 2,5 ettari nel territorio israeliano attorno al monte Herzl, nella foresta di Gerusalemme, e custodisce incise nella pietra i nomi di oltre 5000 comunità ebraiche scomparse (vedi anche scheda di approfondimento in appendice).

<sup>13</sup> Weilacher U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999

<sup>14</sup> Torroja E., *La concezione strutturale*, CittàStudi edizione, Milano, 1995

rappresenta in quella configurazione. Che si tratti di un simbolo, di un ricordo o di una architettura, essa è in grado di mantenerlo tale nel tempo, grazie alla sua solidità e alla possibilità di essere scolpita e incisa con buona precisione, come un libro eterno.

### **La lapide tombale**

La pietra rimanda inoltre all'idea classica della sepoltura. Impiegata come materiale per il rivestimento interno delle tombe o come copertura nelle tumulazioni, è associata ai riti funebri da tempi immemori in molte culture.

“È sempre come tomba che si elabora la cultura. La tomba non è altro che il primo monumento umano eretto intorno alla vittima espiatoria, la culla primigenia delle significazioni, quella più elementare e fondamentale. Non c'è cultura senza tomba, non c'è tomba senza cultura: la tomba è al limite il primo e l'unico simbolo culturale”<sup>15</sup>. Proprio per questo suo utilizzo e simbolismo di retaggio antico, l'elemento della pietra ricorda anche nella cultura moderna e contemporanea l'immagine della tomba e della sepoltura.

*“Come questa pietra (...)  
così fredda  
così dura  
così totalmente  
disanimata [...]”<sup>16</sup>*

Gli aggettivi ad essa associati sono gli stessi, ancora oggi: il suo essere rigida e inerte ricorda l'immobilità della morte, e il toccare la fredda pietra assume il significato di toccare con mano la morte. Quando viene inserita in un progetto in

<sup>15</sup> Girard R., *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano, 1983

<sup>16</sup> Ungaretti G., *Sono una creatura*, in *L'Allegria*, Mondadori, Milano 2005



Fig. 12\_Valley of the Communities, Gerusalemme



Fig. 13\_Valley of the Communities, Gerusalemme: incisione del nome della comunità di Varsavia sulla pietra



Fig. 14\_Parco della memoria dei coltivatori della brughiera, Danimarca: pietra commemorativa lungo la Valle della Memoria



Fig. 15\_Valley of the Communities, Gerusalemme: particolare di un'incisione sulla pietra

forma di elemento verticale, come un muro con incisi dei nomi, allora assume il significato di lapide tombale. Segna quindi un luogo privato, al limite del sacro, dove poter ritrovare un legame spirituale con chi non c'è più, fungendo sia da medium spirituale che da ricordo per i posteri. L'incisione sulla sua superficie, infatti, dura nel tempo, mantenendo l'identità del defunto.

### ***La superficie riflettente***

Se levigata la pietra può fungere da specchio dilatando lo spazio e accorpando quanto la fronteggia. La lucidatura del materiale si ottiene attraverso l'abrasione delle superfici, che rende la pietra più luminosa e riflettente. Levi Smith<sup>17</sup>, per esempio, attribuisce molto del successo del Vietnam Veterans Memorial di Maya Lin a Washington alla superficie specchiante del muro di granito: leggendo i nomi incisi si scorge anche l'immagine della città capitale che entra a far parte del processo conoscitivo del memoriale. Storia e attualità, vita e morte si ritrovano sulla parete, aumentando gli interrogativi del visitatore e diventando un mezzo di incontro tra chi guarda il presente, ricordando il passato.

<sup>17</sup> Smith L., *Window or Mirror: The Vietnam Veterans memorial and the Ambiguity of Remembrance* in Homans P., *Symbolic Loss: The Ambiguity of mourning and memory of Century's End*, University of Virginia press, Charlottesville, 2000



Fig. 16\_ Vietnam Veterans Memorial, Washington: effetto lucido e riflettente del muro di granito dovuto alla levigatura dello stesso



Fig. 17\_ Vietnam Veterans Memorial, Washington: i visitatori si riflettono sulla superficie del muro tra i nomi delle vittime incisi nella pietra

### 4.2.3 Il metallo

Il metallo costituisce uno dei primi materiali che l'uomo ha lavorato: estratto dalle viscere della terra si allaccia alle credenze più antiche, che ne collegano l'origine da un fulmine. Rappresenta quindi un elemento di unione tra cielo, terra, fuoco, ed è per questo che in passato aveva valenza quasi magica<sup>18</sup> nell'allontanare il male e rendere l'uomo forte. Nei progetti di paesaggio contemporanei ha fatto da qualche decennio l'ingresso l'acciaio, in particolare trattato nella forma ossidata e patinata del Corten.

Si tratta di una lega che sviluppa una sorta di ruggine che funge da patina isolante resistente alla corrosione, e quindi permette l'esposizione agli agenti atmosferici. Utilizzato inizialmente e principalmente nei vagoni ferroviari che trasportavano il carbone, si è poi diffuso in sostituzione del cemento e della pietra, grazie alle sue caratteristiche di duttilità e leggerezza<sup>19</sup>. Si tratta ovviamente di un materiale nuovo, che richiama l'epoca industriale e in forma traslata moderna e tutto ciò che orbita in questo senso. L'acciaio rappresenta per certi versi l'antagonista della pietra: buon conduttore di calore, facilmente lavorabile, in grado di riflettere la luce e di essere inciso con molta precisione. Molti paesaggisti lo apprezzano per la sua forza, la durata nel tempo e lo spessore minimo che ne facilita l'inserimento.

#### *La forma verticale*

Il metallo rimanda a nuove attitudini antropiche nei confronti del paesaggio. Sagomato, torto, compenetrato con il terreno, con il metallo si creano mutevoli giochi di vuoti e pieni. Le grandi lastre di acciaio Corten infisse nel terreno del Museumspark Varusschlacht in Bramsche-Kalkriese (Germania)<sup>20</sup> evocano la schiera delle truppe romane del nord: “come scudi abbandonati, porzioni di armature, o pietre tombali, trasmettono al visitatore l'idea di una veloce e fugace dispersione di uomini e forze, alludendo simbolicamente alla disfatta delle legioni romane”<sup>21</sup> nella battaglia di Varo. In questo singolare parco-installazione il metallo accompagna il visitatore lungo tutto lo svolgersi della battaglia: dalle tracce dell'antico muro fortificato della legione teutonica, segnalate con pali in

---

<sup>18</sup> Sin dall'antichità il metallo, e il ferro in particolare, era considerato un elemento con particolari poteri magici, da cui il detto “toccare ferro” per avere fortuna nella vita.

<sup>19</sup> E' presente nel mercato in fogli sottile e maneggevoli da trasportare.

<sup>20</sup> Il parco memoriale, il cui progetto è firmato dagli architetti svizzeri Gigon e Guyer e dai paesaggisti Zulauf e Partner, è stato aperto al pubblico nel 2000 (vedi anche scheda di approfondimento in appendice).

<sup>21</sup> Weilacher U., *In Gärten. Profile aktueller europäischer Landschaftsarchitektur*, Birkhäuser, Basel, 2005, pp. 49-53

ferro alti 3 metri, alle pareti dei padiglioni del parco, realizzate in acciaio Corten, tutto allude, “attraverso l’aspetto metallico e arrugginito, ai resti delle armi rinvenuti nel sito archeologico e al carattere decisamente militare del sito stesso”<sup>22</sup>.

### L’incisione

La scelta di utilizzare questo materiale è dettata quindi non solo dalla sua facile lavorazione, dalla deformabilità e dalla durata nel tempo, ma anche dalla possibilità di inciderlo con estrema precisione. Grazie alle nuove tecniche di lavorazione del metallo e al taglio laser questo materiale sta spodestando la pietra e il cemento, il cui sistema di incisione non è sempre altrettanto facile. In molti memoriali contemporanei, quindi, troviamo lastre di metallo con incisi i nomi dei defunti, i testi di frasi o poesie particolarmente significative, come “*I Remember Sharpeville*” di Siphos Sydney Sempala in uno dei muri di cinta del Sharpeville Memorial Garden in Sud Africa, o il motto “*Pensar es un hecho revolucionario*” all’ingresso del Memorial Park di Buenos Aires, o immagini simboliche, come le colombe in volo, realizzate su una delle gate del Tibet Nuclear Memorial Park, simbolo di pace riconosciuto a livello mondiale.



Fig. 18\_Memoriale della battaglia di Varo, Germania: i pali di acciaio Corten segnalano la posizione del muro fortificato



Fig. 19\_Tibet Nuclear Memorial: incisione di colombe su una delle porte



Fig. 20\_ Sharperville Memorial, Sud Africa, incisione sul muro di cinta del giardino

<sup>22</sup> Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea editrice, Firenze, 2009

#### 4.2.4 La vegetazione

La scelta della componente vegetale nella progettazione dei luoghi della memoria è dettata soprattutto dalla “compatibilità culturale, ambientale, ecologica e percettiva”<sup>23</sup>. L’utilizzo nei memoriali contemporanei del materiale vegetale comporta però, oltre a una scelta compositiva, anche una emotiva e di significati ben precisi. Da sempre la vegetazione che cresce sulle tombe è metafora del ciclo vitale, e come tale descritta in moltissime opere.

*“Foglie di tomba  
foglie del corpo, che cresceranno su di me, sulla morte  
[...] oh, non vi raggelerà l’inverno, tenere foglie,  
tornerete ogni anno a fiorire, donde vi siete ritratte di nuovo emergerete”<sup>24</sup>.*

La vegetazione in un progetto di memoriale tendenzialmente può essere inserita come esemplare unico e isolato o raggruppata nella forma compositiva tipica del boschetto.

#### ***Gli esemplari isolati***

Per molte culture l’albero isolato, ha rappresentato l’unione tra il cielo e la terra, la possibile comunicazione fra mondi diversi. L’erigersi di un essere vivente in forma isolata era letto come manifestazione della presenza del divino, in quanto segnala la presenza di acqua, fonte di vita. La scelta di porre o lasciare una singola pianta se già esistente in un luogo della memoria le assegna un forte significato simbolico. Come il grande *Populus* nel The Growing Memorial, chiamato dai cittadini “l’albero che ha visto tutto”, rimasto illeso durante lo schianto dell’aereo, nonostante si trovasse piantato vicino agli edifici colpiti. O il *Pyrus calleryana* che, ritrovato in mezzo alle macerie di Ground Zero, con radici bruciate e rami spezzati, è riuscito a riprendersi e ancora oggi vive nella Memorial Plaza del 9/11 Memorial con il nome di *Survivor Tree*. Entrambi gli esemplari sono testimoni vivi delle tragedie, silenziosi superstiti in grado di infondere nuova speranza con la loro rinascita vegetativa che riparte al termine di ogni inverno, come avviene per la vita dopo un triste evento.

---

<sup>23</sup> Pikionis D., *Topografia estetica*, in Ferlenga A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999

<sup>24</sup> Hyde L., *Il dono. Immaginazione e vita erotica della proprietà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005



Fig. 21\_9/11 Memorial, New York: il Survivor tree



Fig. 22\_ L'albero che ha visto tutto nel Growing Memorial, Amsterdam

### *Il boschetto*

Il bosco rappresenta il luogo primigenio in cui risiedono le divinità per molte culture. A livello compositivo il boschetto si ottiene inserendo un numero significativo di esemplari raggruppati in una zona definita, rievocando così quel luogo sacro che i latini chiamavano *lucus*. Si tratta di un luogo misterioso, pieno di vita, ma anche di pericoli nascosti: nella tradizione, infatti, qui si possono trovare cibo, legna, animali, ma anche belve feroci e sentieri intricati. A seconda di quanto la luce riesce a penetrare attraverso i rami della vegetazione, si possono avere punti illuminati, in penombra o addirittura nella completa oscurità. Il bosco, quindi, rappresenta il simbolo della vita e la possibilità per l'uomo di vivere in un



Fig. 23 e 24\_Le querce nella Memorial Plaza in primavera (a sinistra) e in autunno (a destra), 9/11 Memorial, New York



Fig. 25\_ Cimitero di Tallum, Stoccolma: il boschetto che sovrasta la collina diventa un luogo sacro adatto alla meditazione

luogo soprannaturale, dove entrare in contatto con le divinità e trovare riparo, saldando il rapporto tra uomo e natura. Nella Memorial Plaza del 9/11 Memorial questa struttura compositiva è realizzata con 400 esemplari di *Quercus bicolor*, che aggiungono al concetto di casa e di protezione un chiaro omaggio alla nazione americana attraverso la scelta di una specie autoctona di quercia.

### *I filari*

La presenza di filari, invece, funziona a livello compositivo, come la punteggiatura in una frase: la loro ritmicità, infatti, permette di indirizzare visivamente, come dei cannocchiali, lo sguardo del visitatore verso un determinato punto del memoriale, o di dare maggior enfasi ed importanza a qualche altro elemento. Possono essere inseriti come quinta scenografica o come recinzione visiva per creare un luogo più raccolto e sentito emotivamente.

### *Colore e significato botanico*

Alcune specie botaniche sono associate ad un significato frutto di storie e leggende più o meno antiche, e possono “costituire un elemento di comunicazione didattica

o di 'narrazione' contribuendo a veicolare significati storici e/o contemporanei"<sup>25</sup>. La trasformazione di uomini o divinità in alberi o la presenza di alberi con qualità umane, ha alimentato i racconti mitologici di molte civiltà. Nel calendario celtico, per esempio, ogni mese è associato ritualmente ad un albero; i mesi dedicati ai solstizi sono legati alle querce, quello d'estate, momento di massima luminosità e forza vegetativa, si accosta una quercia caducifolia, il cui spogliarsi dei rami ricorda il sopraggiungere del freddo e delle brevi giornate tipiche dell'inverno. Allo stesso modo sopraggiunge infatti la vecchiaia e la morte per gli uomini. Al solstizio invernale, invece, si collega una quercia sempreverde, in grado di ricordare il passaggio che porta dall'inverno all'estate, insegnando che nulla può morire davvero, ma che, anzi, tutto si trasforma. "Nella cultura celtica [...] le persone giudicate degne di cantare le storie della tribù e di interpretarne le leggi si diceva possedessero la conoscenza della quercia"<sup>26</sup> e vengono quindi chiamate Druidi, la cui radice *duir* significa nelle lingue indoeuropee porta. Come scrive Andreè Bella<sup>27</sup>, l'associazione della pianta della quercia al tema del solstizio d'estate che porta verso la morte della vegetazione durante l'inverno, si può facilmente comprendere come una sorta di porta-spiraglio (*door* in inglese) a cui gli uomini si aggrappano di fronte al dolore della morte, nella speranza che tutto può essere superato, proprio come il periodo invernale. La quercia, con i suoi rami solidi, trasmette in chi la osserva l'idea di quiete, di pace e non è un caso che sia una delle specie maggiormente utilizzate nei luoghi dedicati alla memoria di persone scomparse: la loro crescita lenta e paziente e la loro longevità sembra accompagnare il cammino del defunto, donando sollievo a chi rimane. Come il ricordo stesso, inoltre, queste piante esigono costanti cure e valorizzazione, e rammentano l'importanza della vita e della sua ciclicità.

Un'altra pianta spesso associata ai luoghi di sepoltura, per la sua forma riconoscibile nel paesaggio è il *Populus*. Il *Populus nigra*, in particolare, rimanda alla storia di Fetonte, figlio del Dio Sole Elio, il quale impadronitosi della biga paterna fu fulminato da Zeus. Le sorelle perennemente in lacrime sul luogo di morte vennero trasformate in *Populus nigra*. Il *Populus alba*, invece, con le pagine delle foglie chiare da un lato e più scure dall'altro, rappresenta il giorno e la notte che convivono insieme, come la vita e la morte che scandiscono l'esistenza umana. Il fico, in tutte le sue declinazioni, viene considerato il simbolo di illuminazione e di conoscenza, dispensatore di un'acqua di vita, di risurrezione e sapienza. Mentre l'*Olea europaea* richiama la pace, rappresentata con il tradizionale simbolo del rametto di ulivo, il medesimo che la colomba riportò a Noè al termine del diluvio. Al significato etimologico o leggendario del nome botanico, va inoltre associato quello legato al colore delle fioriture o del fogliame della pianta. Il gioco di colori che molti progettisti propongono, infatti, permette di suscitare emozioni in chi visita il memoriale. Il *Taxodium disticum*, una delle poche conifere a foglia caduca

---

<sup>25</sup> Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea editrice, Firenze, 2009

<sup>26</sup> Logan W. B., *La quercia. Storia sociale di un albero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008

<sup>27</sup> Bella A., *Socrate in giardino. Passeggiate filosofiche tra gli alberi*, Mauri Spagnol editore, Milano, 2014, pp.16-22



Fig. 26\_ Campo di bescapè, Pavia: il cuore del memoriale è protetto da un filare di *Taxodium disticum* che in autunno si colorano di rosso

che si colorano di rosso nel periodo autunnale, è scelta da Porcinai per circondare, insieme ai cipressi calvi, l'area del Campo di Bescapè, creando quasi una macchia accesa che accenna alla deflagrazione dell'aereo caduto, in un giardino pensato per essere vissuto nella stagione in cui è avvenuto l'incidente, ovvero l'autunno. Una simile scelta cromatica è stata fatta nel Pentagon Memorial: gli esemplari di *Acer griseum*, raggruppati intorno alle Memorial Units, sono stati selezionati soprattutto per il colore e le caratteristiche del tronco. La corteccia di questo esemplare, infatti, si contraddistingue per lo staccarsi in lunghe strisce che lasciano intravedere il tronco, di colore generalmente grigio ma con zone rosa e marroni, apprezzabile tutto l'anno, ma che in autunno vanno ad aumentare l'effetto scenico del fogliame dal colore rosso vivo. Nell'area del Tibet Nuclear Memorial Park, denominata "Prateria d'oro e d'argento", invece, la presenza di *Dasiphora fruticosa* e *Potentilla glabra*, con fioriture gialle e bianche, dona al territorio una aurea di serenità, sensazione richiamata anche con la colorazione autunnale del *Ginkgo biloba* nel Tangshan Earthquake Memorial Park.

#### 4.2.5 La modellazione morfologia

“Il terreno è come il basso nel jazz: tiene in relazione gli altri strumenti e rappresenta quindi l’elemento fondamentale per la buona riuscita di una melodia”<sup>28</sup>. Sul terreno poggiano e si inseriscono tutti gli elementi necessari a costruire un luogo, e sempre sul terreno si sovrappongono e si celano le stratificazioni dei tempi passati. Lo spazio ha una forma ben precisa, non è mai un piano completamente orizzontale, e la sua modellazione e articolazione costituiscono lo strumento fondamentale per disegnare un luogo. Cavare, dividere, imprimere, piegare e scavare sono tutti gesti che permettono di enfatizzare la topografia esistente, ma anche di inserire ulteriori elementi quali dislivelli, continuità, depressioni, rampe, scalinate, aree verdi o superfici pavimentate. Le diverse configurazioni morfologiche utilizzate nei memoriali assumono ruoli compositivi e significati che si estendono a tutto il progetto, diventando una struttura lessicale importante per la sollecitazione dei ricordi.

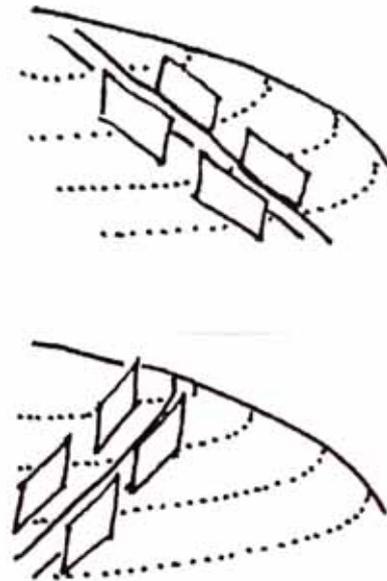


Fig. 27\_ Le possibili forme del suolo e il posizionamento degli elementi su di esso, disegno di K. Lynch, 1984

#### Plasticità come narrazione

Plasmare la terra facilita al progettista il compito di narrare un evento, offrendogli la possibilità di inserire composizioni spaziali differenti rispetto all’aspetto primario del sito.

Nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Peter Eisenman inserisce numerose modulazioni del terreno per ottenere un maggior effetto di spaesamento, in una sorta di doppia topografia data dal pavimento del memoriale e dal soffitto del centro informativo. L’effetto finale è quello di rendere il visitatore in uno stato confusionale



Fig. 28\_ I caratteri plastici del terreno si prestano a rendere più coinvolgenti i luoghi della memoria

<sup>28</sup> Cit. Manuel Ruisanchez, architetto paesaggista spagnolo, in una intervista personale, maggio 2014

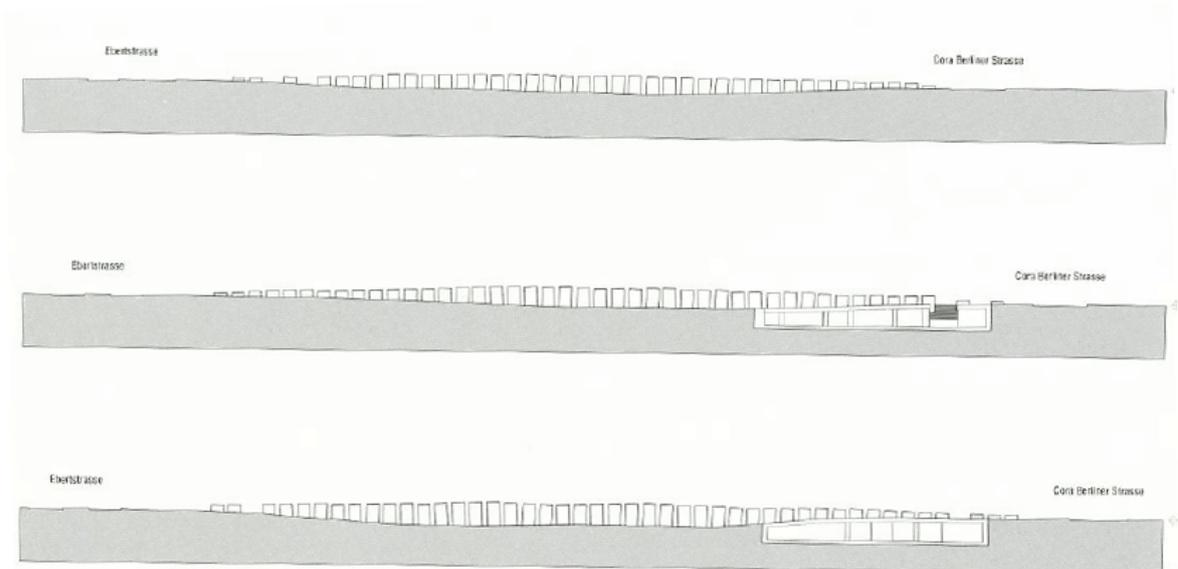


Fig. 29\_ Sezioni del progetto del Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlino: si può notare l'andamento ondulato del terreno sotto le stele

che lo estrania dal contesto urbano della città di Berlino. “Cercando di disfarsi dalla separazione tra lo sfondo, che in architettura è il suolo, e l’oggetto in esso collocato, il terreno, in questo memoriale, diventa parte integrante del progetto stesso”<sup>29</sup>. L’effetto ondulato del pavimento genera sensazioni di smarrimento, e quello stesso suolo plastico separa la città da questo spazio della memoria, un suolo dove i sanpietrini utilizzati risuonano ad ogni passo, rendendo il percorso irregolare, insidioso. Un monito a non essere indifferenti alle minacce presenti anche nell’età moderna.

### *Discesa*

Un aspetto compositivo molto utilizzato è quello della depressione o abbassamento del terreno. La discesa rispetto al piano di calpestio, infatti, invita il visitatore a procedere ad un livello inferiore rispetto al contesto spesso urbano, portandolo quasi ad avvicinarsi alla terra, in un luogo di raccoglimento, dove è possibile riflettere sull’esperienza passata, e compiere un percorso iniziatico che dalla quotidianità avvicina agli inferi per poi ritornare in superficie. Nel Vietnam Veterans Memorial Wall, Maya Lin esprime tutta la drammaticità del tema dei caduti attraverso un imprevedibile depressione del suolo, un taglio a “L”, su cui

<sup>29</sup> Dal 1980 P. Eisenman concentra i suoi studi sulla relazione tra architettura e terreno.

si incassa il lungo muro di granito. Questa piega nel terreno permette una lenta penetrazione del visitatore nella terra e lo avvicina emotivamente alle vittime. L'effetto finale è un ulteriore racconto che si viene a generare attraverso la manipolazione morfologica, e che crea un luogo raccolto, più personale e meno dispersivo, dove poter elaborare il lutto diventando parte del memoriale stesso, e trasformando quindi il muro in un luogo e non in un semplice oggetto.

### Ascesa

La modellazione del terreno impiegata per creare collinette artificiali o rilievi rappresenta, invece, un ideale avvicinamento dell'uomo verso il cielo, simboleggiando quindi un'ascesa verso l'aldilà. Il paesaggio diventa quindi un medium spirituale che funge da spazio di trascendenza. Nel Cimitero di Tallum, Asplund e Lewerentz posizionano una cappella proprio sulla cima di uno dei rilievi presenti nell'area, costituendo così il centro focale di tutto il progetto e dominando lo scenario sottostante. L'altura con un piccolo gruppo di alberi sulla sua sommità è un'immagine molto presente nella cultura svedese, che richiama i cumuli di sepoltura di tradizione scandinava, ma anche l'idea del ciclo della vita. La salita lungo la *Collina della Meditazione*, come un cammino processionale ascensionale, richiama la ritualità dell'addio e ricorda il concetto del rito di passaggio da un mondo all'altro.



Fig. 30\_ Vietnam Veterans Memorial, Washington: il percorso accompagna i visitatori ad avvicinarsi al muro



Fig. 31\_ Modellazione del terreno di tipo ascendente



Fig. 32\_ Cimitero di Tallum, Stoccolma: una strada conduce sulla cima della collina della meditazione

#### 4.2.6 L'atmosfera

Tutti gli elementi analizzati fino ad ora concorrono insieme a creare l'atmosfera di un memoriale. Mentre il termine ambiente definisce uno spazio fisico, l'atmosfera riguarda la percezione e l'esperienza sensoriale che si ha in un determinato luogo. Si tratta quindi di un approccio assolutamente molteplice e completamente personale, che integra lo spazio con il contesto socio-culturale e con il proprio bagaglio affettivo. Può essere percepita dall'individuo in maniera soggettiva, o può essere condivisa da gruppi che hanno vissuto particolari esperienze simili, e che riversano il loro senso affettivo e identitario nello spazio. L'atmosfera quindi può essere considerata come un medium invisibile dell'ambiente rispetto alla capacità sensibile dell'uomo e può essere evocata attraverso i suoni, le luci, l'uso di determinati colori o di forme. Ogni elemento sollecita i sensi e innesca il processo percettivo, basato inizialmente sulla cultura e sulla geografia del luogo, alle quali farà seguito il bagaglio personale dell'osservatore. Il progettista, quindi, immagina una determinata atmosfera per il suo progetto e sceglie quali gli elementi inserire per stimolarla.

L'atmosfera, si genera mescolando gli elementi costruttivi principali con altri elementi, meno palpabili, immateriali, come la luce e le ombre, il vuoto, il silenzio, i colori. Come amalgama di una complessa gamma di relazioni, l'atmosfera può risultare difficile da prevedere, giacché si dispiega solamente nel tempo e nell'uso. L'atmosfera che Peter Walker e Michael Arad si auspicavano per il progetto del 9/11 Memorial non ha deluso le loro aspettative. Un silenzio quasi surreale aleggia attorno alle grandi vasche, lasciando solo lo scroscio continuo dell'acqua come sottofondo sonoro. La totale assenza del rumore del traffico cittadino e, la protezione visuale della cortina dei grattacieli che circondano la piazza danno sacralità al luogo. Nonostante vi si ricordino



Fig. 33 e 34\_ Disegni del progetto di idee presentato al concorso per il Lady D Memorial, Gustafson & Porter, Londra.

vittime di oltre 70 paesi, con culture e religioni differenti, quasi tutti i visitatori sono concordi nel definire commovente e profonda l'atmosfera che vi si respira.

Secondo Lewerentz uno degli elementi più importanti in un progetto dedicato alla memoria è "un'atmosfera di pace e di quiete che l'ambiente circostante deve emanare, consentendo al visitatore di passare qualche momento in tranquillo raccoglimento vicino alla tomba [...] L'intera sequenza rituale deve essere pensata in rapporto all'impatto emotivo provocato su chi vive il dolore, incoraggiandolo nella vita"<sup>30</sup>. Ma nel *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, invece, il silenzio lascia posto agli schiamazzi dei ragazzini che giocano saltellando da una stele all'altra, mentre i turisti si siedono in quelle più basse per fare un picnic. Ovviamente non era questa l'atmosfera che Peter Eisenman aveva pensato per il suo progetto, ma questo imprevisto ludico non ha infastidito il progettista. Il fatto che questo luogo, nonostante



Fig. 35\_ Lady D Memorial, Londra: anatre si abbeverano nella fontana realizzata in onore della principessa



Fig. 36\_ Lady D Memorial, Londra: turisti si rinfrescano i piedi nell'acqua della fontana

<sup>30</sup> Constant C., *Sigurd Lewerentz*, in Luciani D., *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 1998, pp. 205-210



Fig. 37\_ Lady D Memorial, Londra: questo luogo è diventato un punto di ritrovo per i cittadini inglesi durante le calde giornate estive



Fig. 38\_ Nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlino, i turisti e i cittadini giocano tra le stele di calcestruzzo

il forte carico storico e memonico intrinseco, possa far parte della quotidianità della città di Berlino, rappresenta un'ottima integrazione dello stesso, e non una mancanza di rispetto nei confronti del passato. Una simile atmosfera, in questo caso però voluta e cercata dai progettisti, si verifica anche a Londra, nel Lady D Memorial: progettato come simbolo della disponibilità della principessa verso i suoi sudditi, è stato aperto al pubblico permettendo un libero accesso quotidiano, e l'immagine di decine di persone con i piedi immersi nell'acqua fresca del collier bianco ha fatto il giro del mondo. Ancora oggi, durante le giornate estive più calde, moltissimi cittadini e turisti trovano conforto rinfrescandosi nella fontana dedicata a Diana, rinnovando la libertà di utilizzo di questo spazio dedicato alla memoria.

#### 4.2.6.1 Luci e ombre

La luce è a tutti gli effetti un materiale da costruzione con una insostituibile funzione compositiva. Gli spazi esterni e i giardini “esistono alla luce del sole. Senza di essa, le piante non crescerebbero, l’acqua non luccicherebbe, e non ci sarebbero ombre. Le qualità della luce di un sito – la sua intensità, direzione, colore, movimento; il modo in cui è filtrata dall’atmosfera e dal fogliame, il modo in cui è riflessa dal suolo e dall’acqua – creano quindi dei ritmi cadenzati che possono talvolta ricordare quelli di altri luoghi”<sup>31</sup>. La percezione che si ha di un luogo, la distinzione dei suoi spazi vuoti e dei pieni che lo compongono, è resa grazie alla luce che vi si riflette<sup>32</sup>.

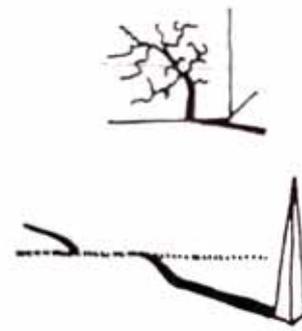


Fig. 39\_ Materiali progettuali luce e ombra, disegno di K. Lynch, 1984



Fig. 40\_Memoriale della battaglia di Varo, Germania: gioco di luci e ombre durante la notte nella foresta tedesca

<sup>31</sup> Moore C. W., Mitchell W. J., Turnbull W., *Op. cit.*

<sup>32</sup> Questa dicotomia si rifà al mito della caverna di Platone.

### *I giochi di luce e ombra*

Proprio per la sua importanza nel ciclo vitale, la luce viene spesso utilizzata come simbolo di vita, mentre l'oscurità rappresenta la morte o gli inferi. Questa relazione è ben visibile nel Monumento ai caduti dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, dove l'illuminazione naturale assume un ruolo decisivo nella progettazione e nella narrazione degli eventi. In questo esempio, infatti, la luce che penetra come una lama sotto il grande macigno lapideo, smaterializza l'intero sistema strutturale, illuminando le tombe che affiorano nel terreno, dando loro l'importanza dovuta. All'interno delle cave di pozzolana, invece, l'oscurità inghiotte i visitatori, nascondendo quasi la vista di quei luoghi dove fu compiuto l'efferato gesto, e generando un senso di forte drammaticità. Ad alleviare questa sofferenza, però, giunge infine la luce, accecante, che entra dal grande squarcio provocato dalle bombe tedesche, come un risveglio dal sonno profondo, che consola e dissipa l'oscurità del male. Non solo l'ombra può suscitare *pathos*: anche "un'apertura illuminata, vista al di là di un bosco ombre, è una visione drammatica"<sup>33</sup>. Il passaggio dall'oscurità del bosco alla luce di una radura aperta è una delle metafore maggiormente utilizzate nei paesi scandinavi, scelta anche da Asplund e Leverentz nel progetto di Skogskyrkogården. Il percorso stretto e scuro formato dai cedri, all'ingresso del cimitero, accompagna il visitatore fino al vasto spazio aperto costituito dal prato: si sperimenta così un ritmo tra ombra e luce, tra aperto e chiuso e di conseguenza, simbolicamente, tra dolore e fiducia, e tra la vita e la morte.

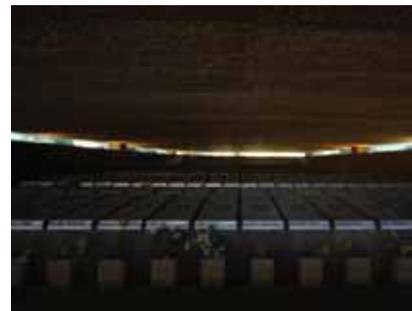


Fig. 41\_ La lama di luce che penetra nel sacrario, Memoriale delle Fosse Ardeatine, Roma



Fig. 42\_ Una forte luce entra dalla voragine creata dalla bombe, Memoriale delle Fosse Ardeatine, Roma



Fig. 43\_ Cimitero di Tallum, Stoccolma: anche di giorno la luce che penetra tra la vegetazione regala suggestivi giochi di ombre

<sup>33</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*

### ***La luce verticale***

La luce che bagna uno spazio è quindi un fattore determinante del suo carattere. Può affinarne e definirne i contorni, sottolineare silhouette e texture, nascondere o svelare, contrarre o ampliare la dimensione. La luce naturale verticale, tipica di zone in latitudini più basse o sudequatoriali, genera profonde macchie d'ombra, permettendo di mettere in risalto muri e altre superfici perpendicolari al suolo. I progettisti che si trovano a lavorare in questi luoghi, come per esempio nel continente africano, possono sfruttare questo effetto nella costruzione dei loro luoghi della memoria, prediligendo quindi elementi molto alti incassati a terra, e il gioco che si viene a creare all'imbrunire è estremamente toccante.



Fig. 44 e 45\_ L'ombra prodotta dai pali di acciaio Corten nel Shaperville Memorial, in Sud Africa

### ***La luce orizzontale***

Diversamente, una luce orizzontale, quasi parallela al suolo, può produrre ombre molto lunghe e scenografiche, che variano nell'arco della giornata, simulando l'evoluzione dell'uomo nel corso della sua vita. L'alternanza di vuoti e pieni, inoltre, proietta ombre geometriche e, a seconda delle ore del giorno, presentano contorni che da netti e definiti, passano ad essere sbiaditi ed incerti. Queste continue mutazioni, in contrapposizione con la luce, conferiscono al luogo una sorta di misticismo e forza, avvolgendo l'ambiente in un'aurea di mistero sciolto da ogni rigore temporale.



Fig. 46\_ Le ombre dei nomi nel Memoriale della Deportazione, a Borgo San Dalmazzo



Fig. 47\_ Il toccante effetto scenico dell'illuminazione notturna delle Memorial Units nel Pentagon Memorial, Virginia

### *L'illuminazione notturna*

Ovviamente, anche la luce artificiale contribuisce in maniera sostanziale al disegno di un luogo, soprattutto durante la notte, quando la luce naturale non è più presente. Il passaggio dal crepuscolo alla notte, grazie all'illuminazione è in grado di trasformare completamente l'atmosfera di un luogo. Il paesaggio che si viene a creare non è un negativo di quello diurno, ma uno nuovo, parallelo e per certi versi somigliante, seppur con caratteristiche originali. A seconda della posizione con cui si illumina un elemento, si ottengono ombre più o meno definite che ci portano in una nuova dimensione, perdendo quasi di vista l'oggetto stesso. Ciò che vediamo proiettato genera un'emozione che risiede solo nella nostra immaginazione e che per ognuno è diversa, perché ogni oggetto genera ombre differenti a seconda del punto di vista dell'osservatore e della luce. "Gli oggetti non hanno colore, ma possiedono una certa luce"<sup>34</sup>, riflettono cioè uno spettro luminoso che ci permette di vederli in quel determinato colore, innescando una relazione psicologica tra luci e colori. La luce bianca, infatti, è composta da tutti i colori, separati tra loro, ma tutti presenti, e a seconda della superficie che illumina, fa prevalere una tonalità al posto di un'altra. Allo stesso modo, la non presenza di luce, quindi l'oscurità, trasforma anch'essa totalmente un luogo, e non necessariamente in negativo, anzi. Gli effetti chiaroscurali dell'ombra, infatti, ci permettono di averne solamente una percezione relativa di quanto stiamo osservando, suscitando quindi mistero

---

<sup>34</sup> Roger Narboni, lighting designer francese, intervista personale aprile 2014

#### 4.2.6.2 *Il silenzio*

nel quale possiamo fantasticare.

Anche il silenzio è un elemento fondamentale che concorre nella costruzione dell'atmosfera di un luogo della memoria. Funge da cassa di risonanza per i suoni e le voci della natura, amplificando le emozioni e favorendo la scoperta del luogo. "L'ascolto e la contemplazione in uno stato di silenzio facilita la vibrazione delle corde più profonde dell'interiorità umana"<sup>35</sup>, restituendo un paesaggio ai propri suoni, come il richiamo degli animali, il ronzio degli insetti, il rumore dell'acqua e tutti i suoni della natura che caratterizzano ogni luogo. Il silenzio non è solo la negazione o l'interruzione della comunicazione, ma rappresenta un mezzo di espressione di pensieri ed emozioni: già Cicerone e Seneca sostenevano l'importanza del tacere per i bravi oratori. Il silenzio quindi è anche messaggio, è sia la scelta di non dire, ma anche la possibilità di sottolineare qualcosa. Il paesaggio talvolta parla attraverso il silenzio, molto più eloquente di tante parole. L'effetto dei nomi incisi sulle colossali pareti di granito in alcuni esempi di memoriali rappresenta, con il mutismo che contraddistingue le diverse opere, il passaggio dalla vita alla morte. Il silenzio sottolinea e scandisce ogni singola lettera, colpendo e suggestionando il visitatore attraverso emozioni molto forti. Il semplice elenco dei nomi, infatti, come un atto violento e distruttivo, privo di parola, commuove i lettori, che riconoscono in questo gesto scultoreo una grande importanza e un grande omaggio a chi non c'è più, paragonabile all'osservare alcuni minuti di silenzio, come forma di rispetto collettivo, tutt'oggi praticata durante la commemorazione di persone defunte.

---

<sup>35</sup> Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini edizioni, Napoli, 1973

### 4.2.6.3 Il vuoto e l'assenza



Fig. 48\_ Affresco nella tomba del tuffatore, Paestum



Fig. 49\_ Il grande vuoto delle Torri gemelle viene sottolineato con le due vasche, 9/11 Memorial, New York

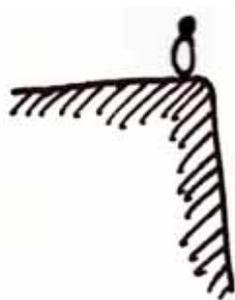


Fig. 50\_ Affacciarsi nel vuoto è come affrontare l'ignoto

Nell'area archeologica di Paestum è stata ritrovato un manufatto funerario denominato la tomba del tuffatore in ragione del dipinto situato su una delle lastre che chiudono il monumento. Su una parete, infatti, compare un particolare affresco che rappresenta un uomo che si sta lanciando nel vuoto. Questo gesto di lanciarsi verso uno spazio sconosciuto rappresentava il coraggio di morire e di affrontare l'ignoto. "Morire vuole dire anche sapersi lasciare andare, abbandonare, svuotare, stare in un'assenza e in vuoto. E affrontare qualcosa di cui non si sa niente, per cui non si hanno parole né categorie adeguate. Che non si può gestire e controllare a piacimento secondo criteri razionali né pianificare. Chiudere gli occhi e tuffarsi"<sup>36</sup>. Proprio come nelle due vasche quadrate realizzate nel cratere che si è venuto a creare con il crollo delle due Torri gemelle, dopo l'attacco terroristico: quel vuoto rappresenta il senso del salto verso l'ignoto. Da qualunque punto del bordo si osservi, risulta impossibile riuscire a capire dove va a finire l'acqua che vi scorre all'interno. Nella cultura occidentale quindi il vuoto è visto prevalentemente come l'assenza di qualcosa, molto spesso della vita stessa, e la mancanza e il nulla sono i suoi sinonimi. L'assenza dei due edifici crollati a New York, per esempio, nei cui enormi crateri sono realizzate le due vasche, o dell'edificio del quartiere di Bijlmer su cui si è schiantato l'aeroplano, e la cui impronta è stata sottolineata con un disegno del suolo.

L'assenza di riferimenti, immagini e oggetti permette agli osservatori di concentrarsi meglio su ciò che li circonda, poiché "per intensificare il pieno degli elementi posti in risalto, è necessario mostrare il vuoto che vi sta attorno"<sup>37</sup>. Il vuoto diventa quindi un elemento che permette

<sup>36</sup> Bella A., *Op. cit.*, p.79

<sup>37</sup> Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 2001

una miglior descrizione della realtà, in quanto stimola l'immaginazione e l'interpretazione di chi osserva. Il visitatore quindi viene esortato a riflettere, a riempire con le proprie sensazioni ed emozioni lo spazio vuoto e neutro.



Fig. 51\_ L'edificio del quartiere di Bijlmer su cui si è schiantato l'aeroplano, Amsterdam



Fig. 52\_ Bijlmer, Amsterdam: l' assenza del vecchio edificio è stata sottolineata con un disegno del suolo che ne ricalca l'impronta

### 4.3 La grammatica dei luoghi

“Una foglia, in un albero, svolge la stessa funzione di una parola inserita in una frase”<sup>38</sup>. Il modo in cui si dispone e si relaziona con le altre foglie nel ramo determina il successo o meno della pianta. Il paesaggio, allo stesso modo, funziona grazie alle relazioni che intercorrono tra i suoi elementi, proprio come l’organizzazione dei sostantivi determina la corretta comunicazione dell’intera frase. Esistono quindi una serie di regole, dette appunto grammatica, che permettono ai molteplici componenti di dialogare tra loro, restituendo un significato condiviso e comune a chi osserva. La conoscenza di questa grammatica si apprende nel corso della propria esistenza, proprio come si impara a leggere o scrivere a scuola. Ma la comprensione di un testo o di un paesaggio non dipende solamente dal una corretta assimilazione, ma anche dalla capacità di chi lo scrive di formularlo in maniera adeguata. L’utilizzo di parole e linguaggi adeguati a ciò che si desidera raccontare è di fondamentale importanza: il linguaggio adatto ad un libro per bambini non avrà lo stesso effetto se utilizzato in un romanzo, e viceversa. E come lo scrittore, anche l’architetto paesaggista deve imparare come scrivere correttamente e quali vocaboli utilizzare per inserire e adattare le sue idee al linguaggio del luogo. Il linguaggio del paesaggio è, infatti, costituito da palette: elementi, materiali, forme e funzioni sono a completa disposizione del progettista, che mescolandole può ottenere un’infinità di combinazioni per rappresentare il luogo che ha in mente. Gli elementi come l’acqua, la luce, la pietra e la vegetazione, accostati tra loro, consentono di ottenere un luogo capace di generare emozioni e suscitare sentimenti condivisi, il quale a sua volta si relazionerà con lo spazio e gli elementi che lo circondano, creando così un paesaggio più ampio, e trasmettendo significati diversi a seconda della scala di osservazione. Sebbene la libertà di espressione, l’invenzione di nuove regole o il rinnovamento di quelle storiche, permetta la creazione di nuove relazioni e nuovi modi di concepire un progetto, è possibile evidenziare le formule più utilizzate per creare i paesaggi della memoria. Se dunque nei capitoli precedenti abbiamo analizzato le parole, o elementi, che compongono una frase, ora proveremo ad esaminare le relazioni che permettono a queste di trasformarsi in un testo completo, in un luogo che trasmette sensazioni. Ovviamente la capacità o meno di un progetto di arrivare ad una collettività multiculturale è data infine dalla poetica del progettista, ovvero dalla sua capacità interpretativa di trovare soluzioni in cui i vincoli funzionali e tecnici sono risolti in armonia con ciò in cui la comunità si riconosce, aumentando così l’effetto percettivo finale.

---

<sup>38</sup> Spirn A. W., *Op. cit.*

### 4.3.1 Il contesto

Nella grammatica dei luoghi il contesto gioca un ruolo chiave. “Il contesto può essere definito in generale come l’insieme di circostanze in cui si verifica un atto comunicativo”<sup>39</sup>, ed è l’insieme di tutti gli elementi, linguistici o extra-linguistici, che vengono messi in correlazione tra loro. Tali relazioni possono essere di tipo spaziale, temporale o sociale, e permettono la comprensione delle singole parole, scegliendo tra le diverse interpretazioni plausibili delle stesse. Il significato di una parola, quindi, dipende dal contesto in cui essa si trova, e viceversa, il contesto dipende dalle relazioni che avvengono tra le diverse parole. Si tratta di un diagramma che può essere interpretato in entrambi i sensi, dal basso verso l’alto, e dall’alto verso il basso.

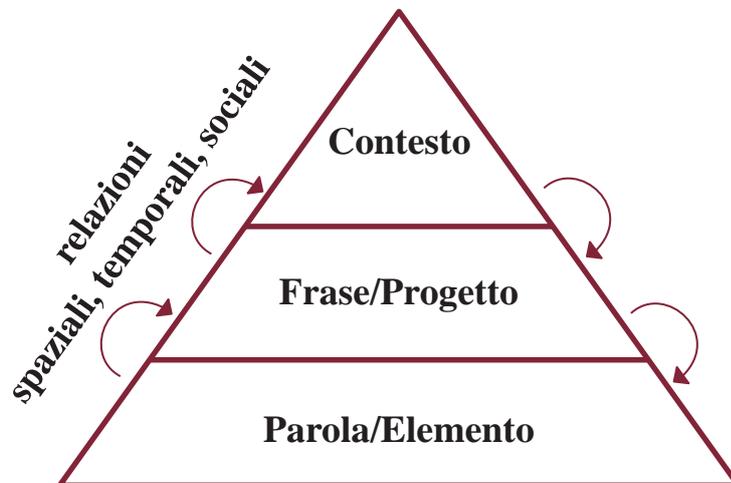


Fig. 53\_ Elementi, progetto e contesto si relazionano attraverso le relazioni spaziali, temporali e sociali per ottenere un luogo della memoria più sentito e comprensibile

<sup>39</sup> Sito web dell’enciclopedia dell’Italiano Treccani, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)



Fig. 54 e 55\_ Il contesto del memoriale dedicato a Ben Gurion è agli antipodi rispetto al contesto del 9/11 Memorial: si tratta del deserto del Negev (a sinistra) e della metropoli di New York (a destra)

Allo stesso modo funziona nella progettazione di luoghi della memoria: quando osserviamo un dato paesaggio spesso ci soffermiamo su singoli elementi che lo compongono, ma questo è solo un primo livello di osservazione. Ogni elemento naturale, infatti, può assumere significati differenti a seconda del contesto in cui esso è inserito, e, al contrario, le relazioni che intercorrono tra tutti gli oggetti mi determinano il contesto finale. L'identità di un luogo è quindi stabilita da questo meccanismo di relazioni e linguaggi che dalle singole parole, dai singoli elementi naturali, mi portano al contesto generale. Un paesaggio, quindi, non è la somma di singoli elementi ma l'insieme delle relazioni tra le diverse componenti che evolvono nel corso del tempo, e queste relazioni non avvengono solamente tra gli oggetti, ma coinvolgono anche l'osservatore. Gli elementi che compongono un luogo vengono infatti interpretati dal fruitore secondo un sistema codificato di significati, richiamando alla mente immagini comuni e sollecitando ricordi ed emozioni. In questo sistema tra interprete e segno, le relazioni che intercorrono tra oggetti e contesto sono di tipo spaziale, temporale e sociale. Questi codici compositivi contribuiscono molto alla comprensione del luogo e, a seconda di come agiscono nei confronti degli elementi, si ottiene un paesaggio differente.

### 4.3.2 *Le relazioni spaziali*

Una pietra, da sola, non determina un paesaggio. Viceversa, un gruppo di pietre, disposte secondo un ordine spaziale, può determinare una particolare paesaggio che, relazionandosi a sua volta con il contesto intorno, genera un ulteriore paesaggio, più complesso. Il modo in cui si ciascun elemento si colloca nello spazio, la sua scala o la sua ripetizione, evidenzia un significato ben preciso dell'elemento stesso. Molti dei memoriali moderni e contemporanei offrono un'esperienza del luogo di tipo dinamico, permettendo ai visitatori di muoversi attraverso gli elementi, seguendo o meno determinate direzioni, con lo scopo di renderlo parte integrante del racconto stesso e sollecitare emozioni e ricordi sopiti.

#### *La narrazione peripatetica*

Una delle configurazioni spaziali più utilizzate è quella del percorso narrativo. Inteso come fruizione del paesaggio attraverso un itinerario ben preciso, permette al visitatore di compiere un processo meditativo attraversando l'opera e gli elementi posizionati lungo il sentiero<sup>40</sup>. Nel Memoriale delle Fosse Ardeatine il circuito realizzato dai progettisti conduce lungo i luoghi deputati dell'eccidio e delle sepolture, partendo e concludendosi circolarmente in un piazzale, in un vuoto sospeso, dal quale è possibile avere una visione completa del memoriale. Non si va semplicemente da un punto A ad un punto B, ma si compie un tragitto che segue il ritmo della tragedia, dal prologo all'esodo, attraverso intervalli ed episodi, proprio come nel rito religioso del cammino della via crucis. Durante il cerimoniale nelle Fosse Ardeatine si incontrano gli elementi utilizzati per la costruzione del luogo della memoria: lo spazio aperto, la modulazione della luce, le prospettive che si modificano, la pietra che lascia il posto al calcestruzzo, le sepolture che affiorano dal terreno, e di nuovo lo spazio aperto. "La collocazione di tutti gli elementi strutturali nel campo aperto porta l'attenzione dell'osservatore alla topografia del paesaggio tramite il cammino dentro il paesaggio stesso [...] La dialettica del camminare e del guardare verso il paesaggio stabilisce l'esperienza della scultura"<sup>41</sup>. In alcuni casi, come nel Vietnam Veterans Memorial e nel Tangshan Earthquake Memorial Park, l'effetto della narrazione degli eventi è reso più potente dall'attraversamento di diverse quote nelle quali sono collocati gli elementi dei memoriali. I visitatori non possono contemplarli staticamente, ma devono muoversi scendendo ad un livello inferiore rispetto al piano del contesto circostante. Nel caso del Vietnam Veterans Memorial per poter avvicinarsi al muro

---

<sup>40</sup> Spirn A. W., *Op. cit.*

<sup>41</sup> Salerno R., Casonato C., *Paesaggi Culturali / Cultural Landscapes: Rappresentazioni esperienze prospettive*, Gangemi editore, Roma, 2008, p. 184

di granito lucido e leggere così i nomi delle vittime incisi, si compie un percorso in discesa. Questa sorta di avvicinamento agli inferi per poi risalire verso il tempo presente, permette una riflessione personale delle vicende, una presa di coscienza in un limbo terrestre sospeso tra la morte e la rinascita. La mancanza di un percorso predefinito, invece, volutamente ricercata nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas, risuona come un abbandono del visitatore che, solo con se stesso, senza alcun tipo di indicazione o di direttrice privilegiata, deve scegliere dove muoversi tra i 54 assi orientati nord-sud e gli 87 est-ovest, vivendo un'esperienza del tutto spaesante.

### *Climax*

In molti progetti il percorso narrativo che compiono i visitatori, rivivendo e ripercorrendo gli episodi salienti della storia, provoca un'esperienza sensoriale molto forte che va aumentando, per terminare in un punto di massima intensità emozionale: il climax. Questo culmine di un processo in crescendo è ben visibile nel memoriale dedicato a Ben Gurion, nel deserto del Negev<sup>42</sup>: sebbene rimanga oscurato per tutto il cammino, una volta giunti al piano belvedere dove è collocata la tomba del politico israeliano, il panorama si apre affacciandosi e dialogando con il deserto circostante. Asplund e Lewerentz, nel cimitero di Stoccolma, sfruttano il legame tra la psicologia dei visitatori e il paesaggio in cui si trovano, costruendo una sequenza spaziale in grado di assolvere funzioni rituali, ma allo tempo capace di aumentare il pathos emozionale. Il cammino ascensionale che il visitatore deve compiere, risalendo la pendice della collina, lo aiuta e lo prepara spiritualmente a ciò che proverà una volta

<sup>42</sup> Progettato dai paesaggisti Lippa Yahalom e D. Zur, questo memoriale è stato realizzato nel kibbutz di Sde Boker, nel deserto israeliano, ed ospita la tomba del primo ministro di Israele Ben Gurion e della moglie (vedi anche scheda di approfondimento in appendice).



Fig. 56\_ Percorso predefinito per i visitatori del Jasenovac Memorial

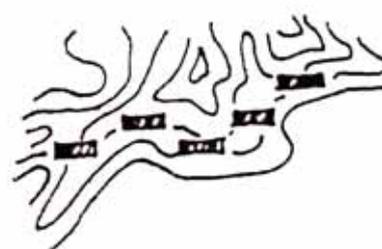


Fig. 57\_ Elementi progettuali disposti secondo un itinerario, disegno di K. Lynch, 1984



Fig. 58 e 59\_ Il percorso ascensionale nel memoriale dedicato a Ben Gurion (foto in alto) termina aprendo la visuale nel deserto del Negev( foto in basso)

arrivato in cima, dove lo accoglie la grande croce bianca.

### **La distorsione della scala**

Un'altra relazione di tipo spaziale molto importante è data dalla rapporto fra la figura umana e la spazialità del memoriale. Nel The Valley of The Fallen Communities la capacità evocativa è affidata quasi totalmente a questa caratteristica compositiva: l'altezza incombente delle enormi pareti di pietra scavate nel terreno e lo spazio stretto che si viene a creare trasmettono un senso di oppressione e incertezza al visitatore, intimorendolo. L'uso di elementi con scale esagerate amplifica quindi il messaggio che il progettista vuole lasciare, come i parallelepipedi di calcestruzzo nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas di Peter Eisenman che raggiungono, in alcuni punti, l'altezza di 4,5 metri. L'idea di utilizzare queste masse incombenti ha la finalità di estraniare il visitatore che, immerso in una dimensione quasi irreali, percepirà quello spazio come ostile e estraneo; come scrive lo stesso Eisenman, percorrendo il memoriale "ci si sente persi nello spazio"<sup>43</sup>. Diversamente, il comporre gli elementi di un memoriale ad una scala relazionata con quella umana, rende gli elementi più familiari, come nel Memoriale di Borgo San Dalmazzo. Le sagome dei nomi in acciaio Corten distribuite nel piazzale della stazione raccontano di individui, e come tali ne assumono le proporzioni scalari, raccolti attorno ai vagoni. "Camminare al fianco di queste sagome servirà a sentirsi parte di un gruppo silenzioso e scomparso ma ancora fortemente presente alla stazione di Borgo"<sup>44</sup>, in una interazione tra passato e presente, resa ancora più reale dal rumore dei treni moderni che corrono accanto ai vagoni diretti al campo di concentramento.

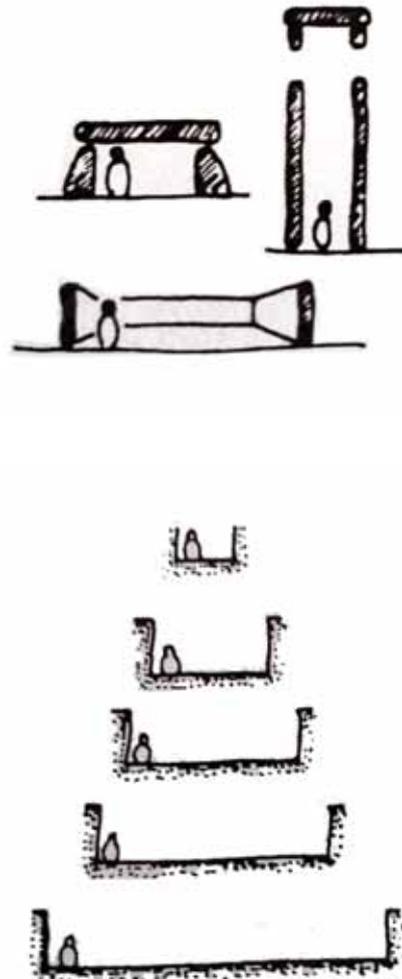


Fig. 60 e 61\_ Il rapporto tra visitatore e opera: a seconda della scala utilizzata vengono sollecitate sensazioni differenti, disegno di K. Lynch, 1984

<sup>43</sup> Intervista a Eisenman P. in Brandolini S., *Nel labirinto della memoria*, in *Il venerdì di Repubblica*, 22 gennaio 2005

<sup>44</sup> Studio Kuadra, intervista personale, marzo 2015



Fig. 62\_ Valley of The Fallen Communities, Gerusalemme: la scala monumentale delle pietre sembra incombere nel visitatore



Fig. 63\_ Il variare dell'altezza delle stele nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlino, aumento il senso di smarrimento

### ***Il limite***

Il memoriale è prima di tutto un luogo che si deve relazionare con il contesto in cui è inserito. Ci sono quindi diverse tipologie di comunicazione spaziale tra i due paesaggi: può esserci una chiusura, attraverso limiti o confini fisici; una completa apertura, priva di barriere, che permette l'interazione con l'intorno; o un inserimento totale nel contesto. La scelta tra queste soluzioni progettuali determina un'interpretazione differente del memoriale stesso. Nel primo caso, per esempio, i rimandi sono molto antichi: già nella cultura greca, con il termine *temenos* si indicava il ritaglio di un'area sacra, luogo delle celebrazioni o della divinità, spesso recintata da colonne o propilei. Questo limite, come una separazione tra umano e divino, tra divinità ed esseri comuni, viene utilizzata per aumentare il significato e il messaggio di un luogo, per proteggerlo e renderlo sacro. Il Memoriale delle Fosse Ardeatine, in quanto sito effettivo dell'evento e luogo di sepoltura delle sue vittime, è chiuso rispetto alla città attraverso un alto muro che ne impedisce la visuale. Come la cinta muraria che difende le abitazioni al suo interno, o come il monastero che nasconde il suo *hortus conclusus*, così questa pesante barriera in pietra protegge la memoria che si perpetua al suo interno.

Il progetto di P. Eisenman, invece, è in totale controtendenza: lo spazio è aperto, sempre e in ogni punto, proprio come un pezzo qualunque della città. Ci si imbatte quasi per caso, passeggiando nella zona tra il Reichstag e la Porta di Brandeburgo, e senza rendersene conto ci si ritrova all'interno, in uno spazio definito solamente



Fig. 64 e 65\_ Il memoriale delle Fosse Ardeatine, Roma, in una vista aerea. A destra, invece, un particolare del cancello di ingresso in via Ardeatine che separa visivamente il memoriale dalla città



Fig. 66 e 67\_ Vista aerea del Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlino: il luogo del memoriale è aperto sia visivamente che fisicamente ai visitatori e ai cittadini



Fig. 68 e 69\_ Il Cretto di Gibellina visto dall'alto (a sinistra) e dall'interno (a destra): il memoriale si inserisce nel paesaggio e svetta visivamente già dalla strada che conduce ad esso. L'accesso è libero e privo di cancelli o limiti

dalla presenza di questi monoliti. Da fuori non si riesce a percepire cosa ci sia all'interno, e allo stesso modo da dentro si fatica a vedere la città, ma la sua totale apertura e accessibilità diretta lo rendono partecipe della quotidianità di Berlino. "Il senso del memoriale è proprio la sua non sacralità, il suo essere vivo e aperto, un pezzo di città nella città a disposizione dei cittadini"<sup>45</sup>, uno spazio drammatico dove cittadini e turisti possono ricordare la storia e vivere questo luogo pubblico senza sentirsi in colpa se qualche bambino gioca a saltare tra le steli.

La capacità di relazionare il memoriale con il contesto urbano esistente rappresenta quindi una delle sfide più complesse per il progettista che non intende utilizzare limiti o erigere muri divisorii. Maya Lin, per esempio, ha dovuto rapportarsi con l'asse verde centrale della città di Washington; nello specifico con un luogo già ricco di importanti memoriali, come l'obelisco dedicato a George Washington e il mausoleo dove si erge la statua di Abraham Lincoln seduto sul suo trono. Il Vietnam Veterans Memorial definisce un proprio spazio di pertinenza, non attraverso una delimitazione, ma piuttosto con l'avvallamento del terreno che produce un distacco visuale dall'intorno. Descombes, a Bijlmer, crea un memoriale aperto: un parco urbano, che non soffre della presenza incombente degli edifici residenziali al suo intorno, ma insieme a questi rende il senso dell'evento che vuole ricordare. Qualcosa di simile avviene nel 9/11 Memorial, racchiuso dalla cortina di grattacieli che lo protegge; questi non lo sminuiscono, ma al contrario partecipano al racconto.

Alberto Burri, invece, trasforma ulteriormente il concetto di limite, inglobando e integrando la vecchia città, e quindi i suoi confini, nel memoriale stesso. Questa particolarità del farsi urbano è stata interpretata nel suo Cretto: la città di Gibellina qui viene ricordata ed evocata nell'essenzialità e nell'astrattezza di un tracciato tridimensionale costruito al vero. Utilizza le rovine come segno e materiale da costruzione, collocando il memoriale proprio sul sito della vecchia città, alludendo a quanto non c'è più del passato, ma allo stesso tempo mostrando quanto c'era prima del terremoto.

### ***La serialità***

Un oggetto elementare o una forma ripetuti ossessivamente, in maniera modulare, sempre uguali a se stessi, generano sensazioni di smarrimento e spaesamento. Questa relazione spaziale, usata principalmente in epoca classica e barocca nella costruzione dei labirinti, all'interno dei quali il cortigiano era invitato a perdersi, è stata sfruttata anche nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Il caos, frutto dell'exasperazione delle elemento delle stele, porta, secondo Eisenman, il visitatore alla follia, destabilizzandone e disorientandone le percezioni una volta all'interno. Altre volte, invece, il parallelismo e la ripetizione di forme vengono utilizzati come modello strutturale, in grado di creare una griglia ordinata che

---

<sup>45</sup> Zevi A., *Op. cit.*, cit. p. 51

simboleggia l'essere umano, come nel 7th July Memorial<sup>46</sup>, situato all'interno di Hyde Park. I 52 pilastri in acciaio inox si ergono verticali e rappresentano le 52 vittime, disposti in un modello aperto formato da quattro quadrati interconnessi che rievocano le sedi dove scoppiarono le bombe: "tutti uguali ma tutti diversi, i pilastri alludono al destino comune dei singoli individui e ci rammentano il valore della diversità"<sup>47</sup>.



Fig. 70\_ La ripetizione in serie dei pali in acciaio nel 7th July Memorial, Londra

### **La stratificazione**

Un'altra chiave di lettura è quella della stratificazione: i luoghi della memoria, spesso realizzati nel sito specifico dell'evento utilizzano e sollecitano questa dimensione della sovrapposizione, fisica, psicologica, narrativa. Il lavoro che il progettista svolge nei confronti del sito è paragonabile al lavoro di un archeologo,

---

<sup>46</sup> Progettato nel 2009 dagli studi inglesi Carmody Groarke e Arup, questo memoriale permanente commemora le vittime degli attacchi terroristici in tempo di pace a Londra. per ulteriori note vedi appendice 2.

<sup>47</sup> Zevi A., *Op. cit.*



Fig. 71\_ La stratificazione come palinsesto della storia nel Cretto di Gibellina, Italia

che studia la storia e le stratificazioni del luogo, facendo emergere la storia dal terreno stesso. Nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas, il posizionamento del centro informativo sotto il piano del memoriale rievoca l'idea delle stratificazioni temporali e del palinsesto, rappresentato anche nel soffitto che ricalca le impronte delle stele soprastanti. Albero Burri, nel realizzare il Grande Cretto di Gibellina, vuole ricreare proprio l'idea di un palinsesto vivente e presente, coprendo i resti della città distrutta, e premettendo ai visitatori di percorrere il luogo attraverso i tagli tra i grandi blocchi di cemento. La stratificazione, complessa, che ottiene sembra quasi richiamare altri orrori, come quelli ai quali Burri assistette durante la seconda guerra mondiale<sup>48</sup>: le ferite aperte, ancora sanguinanti, sono proprio le crettature dentro le quali l'umanità si trova a passare.

---

<sup>48</sup> L'iniziale carriera professionale di Alberto Burri come medico lo porta a dover servire la patria durante il secondo conflitto bellico.

### 4.3.3 *Le relazioni temporali*

Il concetto di dinamismo della natura sta alla base del rapporto tra l'architettura del paesaggio e la componente temporale. Teorizzato da Gilles Clément nel suo libro "Il giardino in movimento"<sup>49</sup>, questo pensiero collega tra loro le relazioni spaziali e temporali che avvengono in un giardino dove la natura viene lasciata libera di compiere il suo ciclo vitale e di trasformarsi (muoversi appunto) nell'arco del tempo. Così accade anche nei progetti dei luoghi della memoria dove prevale la componente naturale. Non si tratta più infatti di statue o mausolei fermi, immobili e immutabili nel tempo, ma di porzioni di paesaggio, lavorati attraverso elementi e materiali vivi e in costante evoluzione. Qui il tempo funziona come un "agente di trasformazione"<sup>50</sup>, influenzando sugli scenari futuri di ogni progetto, attraverso, per esempio, la crescita della vegetazione o le variazioni ambientali e naturali. Il progettista deve quindi prevedere tutte le possibili modifiche degli elementi inseriti, nonché le nuove relazioni che in futuro potrebbero presentarsi tra questi. Inoltre, dovrà tener conto anche del tempo che intercorre tra un evento e la costruzione della sua memoria, un dato che, elaborato come ricordo collettivo dalla società, influisce notevolmente sulla capacità di evocazione del luogo stesso.

#### *Agente di trasformazione*

"I materiali di un progetto di spazio aperto come la terra, le pietre, l'acqua, le piante, sono elementi soggetti a costanti cambiamenti del ciclo naturale e quindi temporale"<sup>51</sup>. L'evoluzione di questi nel tempo e le variazioni a livello di relazioni spaziali che mettono in atto, devono essere tenute in considerazione fin dal principio. Peter Walker, per esempio, nel 9/11 Memorial, progetta un sofisticato sistema di pavimentazione sospesa e fluttuante, con una serie di gallerie che permettono alle 400 querce, piantate nella Memorial Plaza, di sviluppare l'apparato radicale nel tempo, senza soffrire per il terreno troppo compatto o per la mancanza di spazio e ossigeno. "La natura può essere considerata un processo temporale e il paesaggio diventa un prodotto di questo processo"<sup>52</sup>: la trasformazione di un luogo attraverso il tempo influirà quindi sulla percezione finale del luogo stesso. Il baldacchino colorato che gli 85 esemplari di *Acer griseum* dovrebbero formare

---

<sup>49</sup> Clément G., *Il giardino in movimento*,

<sup>50</sup> Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea editrice, Firenze, 2009

<sup>51</sup> Lynch K., Hack G., *Op. cit.*

<sup>52</sup> Bowring J., Swaffield S., *Shifting Landscapes In-Between Times*, Harvard Design Magazine n.36, Cambridge, 2013

sopra le panchine del Pentagon Memorial non è ancora visibile, ma lo sarà tra diversi anni, rendendo ancora più suggestivo il memoriale. L'opera, sebbene conclusa, assume quindi l'aspetto di un'opera aperta, la cui struttura definitiva sarà letta in tempi lunghi.

### *Distanza temporale*

La distanza temporale più o meno dilatata dall'evento al momento della costruzione e della fruizione del memoriale influenza non poco l'entità delle sensazioni che il sito può suscitare. Se l'evento è avvenuto da pochi anni e il ricordo è ancora fresco, molti dei visitatori del memoriale potrebbero essere direttamente legati ai fatti avvenuti. Ovviamente va considerato anche il contributo che i mass media danno nell'arco di tempo che segue l'evento: in tutto il mondo per mesi sono state diffuse immagini e video dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle avvenuto l'11 settembre a New York. Sono simboli che ancora oggi fanno parte della nostra vita e alimentano il ricordo di quanto accaduto, aumentando di fatto le emozioni che si provano durante la vista al cratere di Ground Zero. Il Museumspark Varusschlacht, invece, rievoca un evento avvenuto in un'epoca molto lontana, privo di documentazione quali fotografie o testimoni diretti. Il ricordo di questa battaglia è quindi un ricordo appreso attraverso i libri di storia, difficilmente immaginabile, e pertanto la capacità di suscitare emozioni e la forza evocativa di quest'immagine storica è molto più debole rispetto ad altre. Il tempo che intercorre tra l'evento e la costruzione del memoriale è quindi inversamente proporzionale alla capacità di suscitare emozioni condivise dalla collettività.



Fig. 72\_ Le copertine della rivista Time nei mesi immediatamente seguenti all'attacco dell'11 settembre 2001

#### 4.3.4 Le relazioni sociali



Fig. 73\_ 9/11 Memorial, New York: bambini giocano nella Memorial Plaza nonostante il ricordo doloroso attribuito a questo luogo

Un'ulteriore tipologia di relazione da considerare nella progettazione di un luogo della memoria è quella di tipo sociale. Il paesaggio, e soprattutto il giardino, hanno da sempre rappresentato idee, concetti e allegorie: che si trattasse di esprimere la potenza o la ricchezza del committente, o le ideologie politiche del momento, o ancora il manifesto delle nuove teorie del progettista, essi erano in grado di veicolare questi pensieri nella società. Ogni luogo, quindi, ha rappresentato nel tempo la società che in lui si identificava, assumendo il compito sociale di comunicare qualcosa attraverso il linguaggio proprio di quel popolo. Se nella lingua parlata l'uso di specifiche parole può variare a seconda della comunità e del contesto geografico in cui ci si esprime, o addirittura a seconda del ceto a cui si appartiene<sup>53</sup>, allo stesso modo accade anche nella costruzione dei luoghi della memoria. La scelta di utilizzare determinati elementi o simboli la cui interpretazione è legata alla cultura del popolo che abita quel luogo o che lo visiterà è una delle condizioni basilari per ottenere un progetto particolarmente sentito ed emozionale. Nel Kongenshus Mindepark, Sørensen e Skovgaard, per ricordare la

---

<sup>53</sup> In alcune zone della Corea e del Giappone i verbi vengono coniugati in maniera differente a seconda del ceto sociale a cui si appartiene.

storia della brughiera danese, hanno utilizzato il linguaggio degli agricoltori che si adoperarono per bonificare la zona. I semplici elementi inseriti e le frasi celebrative inscritte nei massi fanno parte, infatti, della cultura di quella società, e non a caso questo memoriale è diventato un luogo importante e significativo, dove i danesi si ritrovano ogni anno per celebrare se stessi e le conquiste sociali ottenute nel tempo. Il memoriale, inteso come un veicolo per tramandare nel tempo un ricordo, talvolta riesce a perdere questa rigidità di funzione, producendo identità socio-culturali ben diverse. Questa elasticità funzionale è visibile nel 9/11 Memorial, diventato in breve tempo uno degli spazi urbani più frequentati dai cittadini, senza tuttavia perdere il ruolo di luogo della memoria. O il Memoriale di lady D a Londra, che ha saputo inserirsi in un contesto ben consolidato, apportando anche un valore aggiunto. Ai visitatori di questi luoghi, infatti, si vanno ad aggiungere i numerosi cittadini che sono riusciti ad identificarsi in essi e ad inserirli all'interno della loro quotidianità e dei loro scambi sociali. Come scrive Ecko *"People, not plants, are the important things in the gardens. Every garden is a stage, every occupant a player"*<sup>54</sup>.



Fig. 74\_ Anche il Denkmal für die ermordeten Juden Europas , Berlino, è diventato un luogo della quotidianità per i cittadini tedeschi

---

<sup>54</sup> Eckbo G., *Site Planning*, 1937





*PARTE V*

## **Conclusioni**

Le pietre sanno parlare

*“L’opera,  
in fin dei conti,  
è a proposito di te”*

Danto A.C., *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981

Il desiderio di “conoscere il linguaggio che è stato utilizzato per comprendere ciò che una cultura ha scritto nel paesaggio”<sup>1</sup> ha dato il primo impulso a questa ricerca; la curiosità intorno a come alcune specifiche opere di architettura del paesaggio, i memoriali, usino un linguaggio capace di parlare a culture diverse ne ha alimentato lo studio. Il lavoro di isolamento degli elementi che costituiscono la struttura lessicale di ogni progetto di memoriale, la loro comparazione e analisi ha messo in evidenza i meccanismi compositivi e emozionali racchiusi da questi luoghi. Si è quindi cercato di dimostrare come l'utilizzo di linguaggi e grammatiche capaci di evocare il mondo naturale possano, nella costruzione di luoghi della memoria, facilitare la stimolazione sensoriale e suscitare emozioni condivise da collettività multiculturali. Infatti, grazie alla sua capacità di significazione, un vocabolario che adotta elementi naturali nel suo fraseggio, appare almeno apparentemente dotato di una forma di universalità. E proprio l'adozione di questo linguaggio ha permesso ai memoriali contemporanei di parlare, descrivere, evocare e commuovere larghe masse di persone, indipendentemente dalla etnia, religione, gruppo culturale di appartenenza del visitatore. Non servono commenti o spiegazioni all'interno di questi progetti: ogni elemento è in grado di trasmettere un concetto attraverso allegorie e significati intrinseci, come abbiamo visto nel capitolo precedente, richiamando alla mente determinate sensazioni ed emozioni.

Il progettista, come un narratore, disegna un nuovo luogo, capace di raccontare una storia, con il compito di spiegare il passato, far vivere il presente e descrivere una possibile alternativa per il futuro. E lo fa stimolando la memoria collettiva con materiali, forme e relazioni spazio-temporali facilmente riconoscibili in quanto legate alla natura e al nostro retaggio culturale. E così, per esempio, per trasmettere l'idea di quiete e pace inserisce nei progetti l'elemento acqua, scegliendo la forma stabile e calma, poiché diversamente, quando cioè è in movimento costante, rimanda al moto del percorso ciclico della vita umana. Se invece vuole far emergere il concetto di rinascita, soprattutto dopo un grave lutto, utilizza la vegetazione come simbolo del continuo divenire. La pietra, invece, fatica a dissociarsi dall'immagine della lastra tombale, ma attraverso l'elemento artificiale che da essa deriva, il calcestruzzo, si riesce a richiamare alla mente altre sensazioni. Il concetto del sangue e della morte, ancora, possono essere resi con l'utilizzo di specie vegetali caratterizzate da fioriture vermiglie o foglie dal colore rosso nel periodo autunnale, oppure con l'inserimento dell'acciaio Corten. Ogni immagine a cui il progettista vuole alludere, quindi, può essere richiamata nella mente dei visitatori attraverso una corretta scelta degli elementi naturali da inserire nel memoriale. Diversamente, le scritte e le targhe commemorative così presenti nei luoghi della memoria del periodo che precedeva le guerre mondiali,

---

<sup>1</sup> Zerbi M.V., *Paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino, 1994

passano in secondo piano, non avendo più lo stesso peso di un tempo. Oggi le poche parole che troviamo incise servono solo per nominare una ad una le vittime, per dar loro maggior importanza a livello individuale, o per ricordare attraverso poesie o brevi racconti la storia del luogo e della comunità che lo ha vissuto. Progettare un memoriale è quindi un atto alquanto complesso, e le scelte compositive fatte dal progettista possono risultare più o meno efficaci nella costruzione di una memoria collettiva e condivisa da più utenti. Dopo aver analizzato i principali elementi utilizzati nella costruzione dei luoghi della memoria, testeremo ora il loro utilizzo, rileggendo due progetti contemporanei e provando ad individuare le forme compositive e gli specifici elementi inseriti per favorire il crearsi e la condivisione delle sensazioni e dalle emozioni legato al contesto del memoriale stesso. La scelta è ricaduta su due esempi i cui caratteri compositivi li hanno fatti emergere durante l'analisi dei numerosi memoriali<sup>2</sup>. Il primo, il Memorial Park di Buenos Aires, raccoglie all'interno del suo progetto quasi tutti gli elementi e le grammatiche di relazioni spaziali e temporali che caratterizzano la costruzione degli spazi della memoria odierni, avvalorando quindi quanto sostenuto nell'ipotesi di ricerca. E' in grado di sollecitare il ricordo di quanto accaduto in quel luogo nei visitatori e di condividere emozioni. Il secondo, invece, dimostra come un utilizzo scorretto e legato ancora alle strategie costruttive del periodo post bellico possa far perdere forza al senso di appartenenza verso un luogo.

---

<sup>2</sup> Vedi lista in appendice n.2

## 5.1 Scelte efficaci

Il Parco della Memoria realizzato a Buenos Aires è uno dei numerosi esempi di memoriali che funzionano grazie ad un sapiente e corretto utilizzo degli elementi e delle grammatiche compositive che l'architettura del paesaggio mette a disposizione per la costruzione di luoghi così particolari. Inaugurato nel 2007, è dedicato ai 30.000 *desaparecidos* vittime della dittatura militare e fascista degli anni '70-'80 in Argentina. Nonostante siano trascorsi quasi cinquant'anni dalla cosiddetta guerra *sucia*, il dolore e il ricordo delle famiglie che non hanno ancora avuto notizie sulla sorte dei propri cari rappresenta una ferita ancora aperta nella popolazione. Il progetto di questo parco, quindi, prende spunto proprio da quest'immagine, mostrandosi come un grande taglio su una collina erbosa spogliata di qualsiasi altro elemento, come una saetta che trafigge il terreno e lo penetra in profondità. La scelta del luogo, sia per la sua posizione che per il contesto urbano in cui si inserisce, porta con sé un significato ben più profondo, in linea con i fatti che cerca di raccontare. Il parco infatti, sito in una delle arterie principali della capitale, mette in relazione "lo sforzo di costruire una società più giusta e le ferite causate dalla violenza dello Stato"<sup>3</sup>. Pensato come uno spazio pubblico, aperto alla città e alla sua quotidianità, sorge sulla costa del fiume Rio de la Plata, il cui costante contatto visivo rappresenta la muta testimonianza del destino di molte delle vittime. L'acqua di questo fiume, infatti, rappresenta un elemento fondamentale nel raccontare la storia di quanto accaduto: i corpi delle vittime sono stati gettati in volo proprio su queste acque, trasformando questo paesaggio in un palinsesto urbano della memoria politica della città. L'uso della modellazione morfologica, di tipo discendente, proprio come nel Vietnam Memorial,



Fig. 1\_ Il grande muro nel Parco della Memoria, Buenos Aires

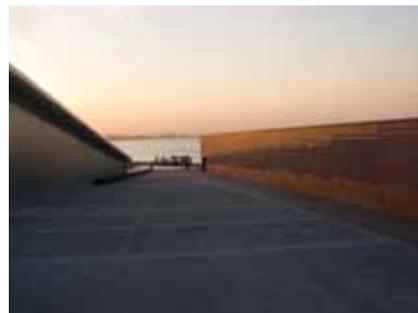


Fig. 2\_ Il percorso termina con un climax, aprendo la visuale verso il fiume



Fig. 3\_ Parco della Memoria, Buenos Aires: una parete di acciaio Corten con incisa la frase *Pensar es un acto revolucionario*

<sup>3</sup> <http://parquedelamemoria.org.ar>



Fig. 4\_ Parco della Memoria, Buenos Aires, vista aerea

conferisce un efficace effetto narrativo al luogo, che culmina, con un climax ascendente, quando il percorso commemorativo si apre alla visuale del Rio de la Plata, che sollecita ulteriormente il ricordo di quanto accaduto nei visitatori. Tra gli elementi inseriti dal progettista troviamo poi la pietra, utilizzata nel monumento commemorativo e che, richiamando l'immagine della lapide tombale, da corpo ai nomi delle 8.000 vittime<sup>4</sup>. Di colore grigio scuro, alte e imponenti, queste stele rappresentano per molte famiglie l'unico ricordo dei figli spariti nel nulla, l'unica tomba su cui piangere o deporre un fiore. Inoltre, il movimento del terreno permette ai visitatori di avvicinarsi fisicamente al muro e di toccare con mano i nomi scritti su asticelle mobili. Anche la scelta di non inciderli direttamente sulla pietra rappresenta una decisione formale a mio avviso corretta, permettendo aggiornamenti della lista. Una volta all'interno del parco memoriale vengono stimolati molti sensi, come il tatto, la vista e l'udito. Così il rumore degli aerei in partenza dal vicino aeroporto<sup>5</sup>, che accompagna la visita in questo luogo, ricorda i *vuelos de la muerte*, ovvero gli aerei carichi di prigionieri che sorvolavano il fiume per liberarsi del loro carico, completando il processo di sparizione.

Il ricordo del passato in questo memoriale viene quindi sollecitato attraverso l'uso di adeguate relazioni spaziali e di elementi naturali propri della disciplina dell'architettura del paesaggio, ottenendo così un luogo capace di rendere onore alle vittime, di far riflettere i visitatori, di offrire conforto ai parenti e di creare una memoria collettiva condivisa.

<sup>4</sup> Per adesso sono incisi solo 8.917 nomi, ossia quelli denunciati ufficialmente, ma dati non ufficiali parlano di 30.000 vittime.

<sup>5</sup> Si tratta dell' Aeroparque, il secondo aeroporto di Buenos Aires.

## 5.2 Eredità ingombranti

Ancora oggi però la difficoltà nel staccarsi dai canoni estetici e progettuali che hanno caratterizzato la costruzione dei luoghi della memoria passati è presente. La forte eredità lasciata dai sepolcreti militari costruiti soprattutto nel primo dopoguerra attira e inganna non pochi progettisti, spingendoli a proporre soluzioni inefficaci. L'esempio più interessante, in questo contesto, è il Memoriale per le vittime del Vajont, a Fortogna di Longarone (Bl). Voluta dal comune in sostituzione al vecchio cimitero realizzato in velocità all'alba della tragedia della diga del Vajont, fu inaugurato nel 2003, in occasione del 40° anniversario dell'evento. La sua collocazione è in un luogo strettamente legato alla vicenda storica, ma le strategie e le scelte compositive attuate hanno diminuito il senso di appartenenza al luogo. Il primo cimitero, realizzato dopo la tragedia, fu collocato a pochi chilometri da Longarone e sorgeva su quello che era stato un campo di granoturco, consacrato in fretta dopo la catastrofe. Contava 1464 croci<sup>6</sup> ed era divenuto un importante luogo della memoria per tutti i cittadini e i parenti delle vittime. L'attuale nuovo memoriale, invece, si presenta come un grande giardino all'inglese, con 1910 cippi in marmo, tutti uguali, che hanno sostituito le vecchie croci. Le tombe sono posizionate in serie senza alcun criterio preciso: la modularità utilizzata fa perdere la personalizzazione del dolore, rappresentando nel medesimo modo tutte le vittime della tragedia, indipendentemente dal ritrovamento, dal riconoscimento, dai gradi di parentele o dal luogo effettivo di sepoltura. I nomi delle vittime, poi, sono incisi sui cippi bianchi con caratteri bianchi,



Fig. 5\_ Il paesaggio di fango e acqua a Longarone all'indomani della tragedia



Fig. 6\_ Memoriale delle vittime del Vajont, Longarone



Fig. 7\_ Memoriale delle vittime del Vajont, Longarone, particolare delle lapidi

<sup>6</sup> Nella conta finale risultano oltre 1900 vittime, considerando che quasi la metà fu polverizzata e spazzata via dall'onda di acqua e fango caduta dal monte. Nel vecchio cimitero sono seppelliti solo i resti di 1464 corpi, e di questi appena 700 sono riconosciuti dai parenti.



Fig. 8\_ Ingresso al Memoriale delle Vittime del Vajont, Longarone

rendendone difficile la lettura e l'individuazione, e non è prevista la possibilità di deporre fiori o foto su queste nuove lapidi. La storia e i fatti avvenuti la notte del 9 ottobre 1963 sono ricordati nell'imponente portale d'accesso, che richiama nella forma la diga che ha causato la tragedia e che si inserisce prepotentemente nel paesaggio senza creare alcun dialogo con esso; oggetti e documenti sono poi raccolti nel museo, mentre all'interno del giardino-memoriale non vi è nessun riferimento particolare a quanto accaduto. Tutte le tombe sono uguali, intoccabili e sconosciute, prive di emozioni e affetto. Il concept generale di questo progetto appare quindi più simile ai memoriali dedicati ai soldati morti in guerra, i cui resti giacciono lontani dalla patria. Anche la scelta di trasformare questo luogo della memoria collettiva in una sorta di monumento nazionale non è stata gradita dai parenti delle vittime. Secondo Micaela Coletti, presidente del Comitato per i sopravvissuti del Vajont questo luogo non è più in grado di comunicare emozioni e "nega ai morti l'amore dei vivi [...] Il nuovo memoriale mi ha rubato nuovamente la memoria. Io vedendo le foto delle altre tombe ricordavo i miei compagni di classe, i miei amici, mi aiutava a recuperare la memoria. Per 40 anni, ho portato fiori e ho parlato alla foto di mio padre in un posto preciso, a cui ero legata. Ora invece mi ritrovo a sbagliare fila e fatico a orientarmi. In un cimitero in cui non si possono portare fiori perché sporcano"<sup>7</sup>.

Il cimitero, inteso come luogo del ricordo comune, avrebbe dovuto sfruttare appieno il contesto in cui si colloca, legato alle vicende avvenute. Il potenziale spirituale di ogni paesaggio può apportare significative implicazioni sociali in un progetto, e queste sarebbero potute essere amplificate e sfruttate. La logica progettuale e architettonica di questo memoriale, invece, non sfrutta il potere comunicativo ed evocativo degli elementi naturali: la pietra, utilizzata nei memoriali contemporanei come elemento in grado di strutturare ma anche di ricordare e parlare, in questo

<sup>7</sup> Micaela Coletti, presidente del "Comitato per i sopravvissuti del Vajont", intervista diretta



Fig. 9\_ Memoriale delle vittime del Vajont, Longarone, particolare delle lapidi: bianche, prive di emozioni e tutte uguali

contesto rimane fortemente ancorata al solo impiego di lapide tombale. E non compaiono neppure le grammatiche compositive più comuni: la vista d'intero luogo è chiusa e protetta da un'imponente facciata disposta lungo il lato più trafficato della piccola città. Al suo interno, passeggiando tra i cippi, non si percepisce alcuna storia, non vi è un percorso narrativo o una sequenza rituale, e non emergono emozioni legate al ricordo della tragedia. Solo un'incisione, all'ingresso del museo, spiega l'accaduto: "Prima il fragore dell'onda, poi il silenzio della morte, mai l'oblio della memoria".



Fig. 10\_ Memoriale delle vittime del Vajont, Longarone, relazione tra il memoriale e il paesaggio montano intorno



Fig. 11\_ Memoriale delle vittime del Vajont, Longarone, il percorso centrale

Leggere e scrivere il paesaggio è come insegnare dopo aver imparato qualcosa, è conoscere il mondo, esprimere idee e influenzare di conseguenza gli altri. Il paesaggio, come la lingua parlata, rende tangibile il pensiero e favorisce l'immaginazione di ogni singolo soggetto. E di conseguenza, l'architetto paesaggista, come un bravo oratore, ricerca le possibilità simboliche e spirituali di un luogo, sfruttandole nella costruzione di spazi così importanti come i luoghi della memoria. La progettazione di questi siti, in grado di creare un forte senso di appartenenza e di costruire una memoria collettiva condivisa da utenti di diverse provenienze, ha subito una profonda trasformazione a partire dalla seconda metà del XX secolo fino ad oggi. L'utilizzo di un linguaggio proprio della natura, composto da specifici elementi, materiali e strategie compositive spaziali e temporali precise ha favorito il successo di memoriali in grado di testimoniare il passato anche a distanza di molti anni, suscitando emozioni e significati comprensibili anche a culture diverse. Il ruolo dell'architetto paesaggista, figura sempre più richiesta e presente fin dalle prime fasi della progettazione, ha facilitato l'inserimento di molti di questi elementi costruttivi naturali, provenienti di fatto dal suo vocabolario progettuale, e in grado di dialogare con la sfera più intima delle persone, dove si celano i ricordi e le emozioni. Grazie all'uso dei principi della semiotica generale, la scelta di inserire un oggetto in un luogo della memoria non viene lasciata al caso, in quanto genera un segno, la cui interpretazione da parte dei visitatori può rimandare a molteplici significati. Scegliendo i materiali e le forme più conosciute, in grado di rimandare a interpretazioni simili, il progettista aiuta gli utenti nella comprensione del sito e della storia che esso vuole raccontare, sollecitando sentimenti comuni che fanno parte del retaggio personale di ciascuno di noi. Attraverso questi luoghi della memoria "gli esseri umani condividono l'esperienza con le generazioni future, proprio come gli antenati hanno iscritto i loro valori e le loro credenze nei paesaggi che hanno lasciato in eredità, come un tesoro depositato dalla pratica del linguaggio. E proprio come il linguaggio, il paesaggio si fa teatro di vita, costruzione colta e portatore di significato"<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Spirn A. W., *Op. cit.*





## *Epilogo*

*“ Poso qui la mia storia,  
così forse qualcuno,  
un giorno, potrà  
riprenderla e continuarla”*

Cantastorie africano

Nell'ultimo secolo abbiamo osservato un proliferare di progetti legati al ricordo di eventi, disastri naturali o guerre e in quasi tutti l'uso delle componenti naturali è stato fondamentale per una migliore riuscita del lavoro. Questo metodo, apparentemente molto semplice, che sfrutta il legame ereditario tra l'uomo e la natura, è ad oggi ancora valido, ma probabilmente potrebbe non esserlo in futuro. Con l'affermarsi dei mass media, infatti, i concetti di mito, memoria e ricordo stanno subendo una profonda mutazione. La progettazione dei luoghi del ricordo, il cosa ricordare, come ricordare e quando ricordare, che prima dipendevano dal retaggio culturale locale e dalle relazioni sociali, oggi è in balia del fenomeno della globalizzazione. Se da un lato favorisce la circolazione di immagini e informazioni che alimentano i ricordi di eventi passati, o permettere di visitare e quindi testimoniare in prima persona i luoghi della memoria, dall'altro l'utilizzo di modelli simili rischia di universalizzare un ricordo. Questo pericolo, sempre più attuale, è alimentato dalla prepotente interferenza dei nuovi sistemi di comunicazione nel nostro modo di relazionarci. Le memorie collettive si stanno trasformando in memorie virtuali, sempre più distaccate dalla società, dagli eventi o dal linguaggio locale, e forse anche dagli elementi della natura. In quest'ottica globale, i caratteri principali delle nuove tipologie di memoriali oggi sono la temporaneità, la scomposizione e la diffusione. Come il memoriale estemporaneo di Tenerè<sup>9</sup>, realizzato nel 2007 nel deserto del Niger, la cui espressività si esprime proprio nel processo creativo, essendo destinato a durare poco. A causa dell'inaccessibilità del luogo, solamente attraverso le foto satellitari<sup>10</sup> è possibile vedere la sagoma di un aereo, realizzato con pietre nere a grandezza naturale, inscritta in un grande cerchio nero<sup>11</sup>. Tutt'intorno 170 vetri rotti simboleggiano le vittime dell'attentato. Le pietre utilizzate riprendono il simbolismo della lapide tombale, mentre un'ala dell'aereo, ritrovata a quasi dieci chilometri di distanza, è infissa nel terreno, con una targa dove compaiono i nomi delle vittime. Non sappiamo quale destino avrà questo memoriale: il vento soffia giorno e notte enormi quantità di sabbia sopra le pietre e, a seconda del verso in cui spira, può nasconderle o riportarle alla luce. Anche la possibilità di visita è limitata: l'inaccessibilità del deserto favorisce infatti la scoperta e la visione di questo luogo della memoria solamente attraverso piattaforme on-line e siti internet.

---

<sup>9</sup> Si tratta di una delle zone più aride del mondo: per migliaia di chilometri quadrati, il paesaggio è costituito da grandi dune di sabbia, tra cui emergono di tanto in tanto sparsi rilievi rocciosi.

<sup>10</sup> E' visibile digitando le coordinate 16° 51' 55.94" latitudine nord, 11° 57'13.36" longitudine est

<sup>11</sup> Il diametro è di 60 metri e rappresenta l'esatto punto in cui l'aereo esplose. Il 19 settembre 1989 nel volo di linea della Union de Transports Aériens (UTA), partito da Brazzaville e diretto a Roissy, una bomba esplose all'interno del velivolo lanciando i pezzi per decine di chilometri nel deserto del Sahara.



Fig. 1\_ Memoriale di Tenerè nel deserto del Niger



Fig. 2\_ Momenti della costruzione del Memoriale di Tenerè nel deserto del Niger

Se in questo caso l'apertura e la durata nel tempo sono ostacolate dagli agenti atmosferici del sito, in altri progetti la breve 'esistenza' del memoriale viene decisa a priori, diventandone quindi una delle caratteristiche principali. A Kobe, città giapponese, ogni anno si ricordano le vittime del tremendo terremoto di Hanshin-Awaji<sup>12</sup> con un memoriale-installazione temporaneo. Si tratta di festival iconico di luci che per 14 giorni illumina la città, pensato come omaggio per le vittime e allo stesso tempo come speranza di rinascita per i cittadini<sup>13</sup>. I memoriali odierni, quindi, pur continuando a utilizzare gli elementi tipici della natura, come le pietre o la luce, ne modificano le relazioni spaziali e temporali, puntando su brevi durate, forme tipiche delle installazioni artistiche o addirittura sulla loro dislocazione e diffusione a livello globale. Con l'intento di frazionare e distribuire la memoria collettiva, per esempio, gli *Stolpersteine*, o pietre d'inciampo, rappresentano un memoriale in continuo divenire. Si tratta di piccoli sampietrini con incisi i dati di uomini deportati durante il regime nazista e la frase '*qui abitava*', e interrati davanti alle abitazioni di ciascuno. Il suo ideatore, Gunter Deming, si è prefissato l'obiettivo di ricordare singolarmente i 10.000.000 di individui uccisi durante l'Olocausto, riportando a casa simbolicamente almeno il nome<sup>14</sup>. La caratteristica di transnazionalità, e la capacità di inserirsi silenziosi nel tessuto urbano di ogni città, come dei veri e propri attivatori di memoria, è il loro segno distintivo. Non più quindi un luogo specifico, ma tanti piccoli punti, tutti simili, tutti legati alla storia dell'Olocausto, che viene quindi decentralizzata



Fig. 3\_ Luminarie a Kobe nei giorni della memoria



Fig. 4\_ Pietre d'inciampo a Roma



Fig. 5\_ Preparazione delle pietre d'inciampo

<sup>12</sup> Il 17 gennaio 1995 la città di Kobe fu colpita con uno dei terremoti più devastanti della storia del Giappone. Tra le grandi città, Kobe è stata la più vicina all'epicentro, riscontrando quindi il maggior numero di danni, sia in termini di infrastrutture che di vite perdute.

<sup>13</sup> A seguito del terremoto, infatti, la città rimase senza illuminazione e in completa oscurità per alcuni giorni, pertanto la prima luce accesa simboleggiò fin da subito la possibilità di ripresa e un nuovo inizio.

<sup>14</sup> Fino ad oggi Deming è riuscito a collocare appena 45.000 pietre, consegnandole personalmente in 17 paesi europei, ma il suo mosaico a scala mondiale è destinato a crescere.

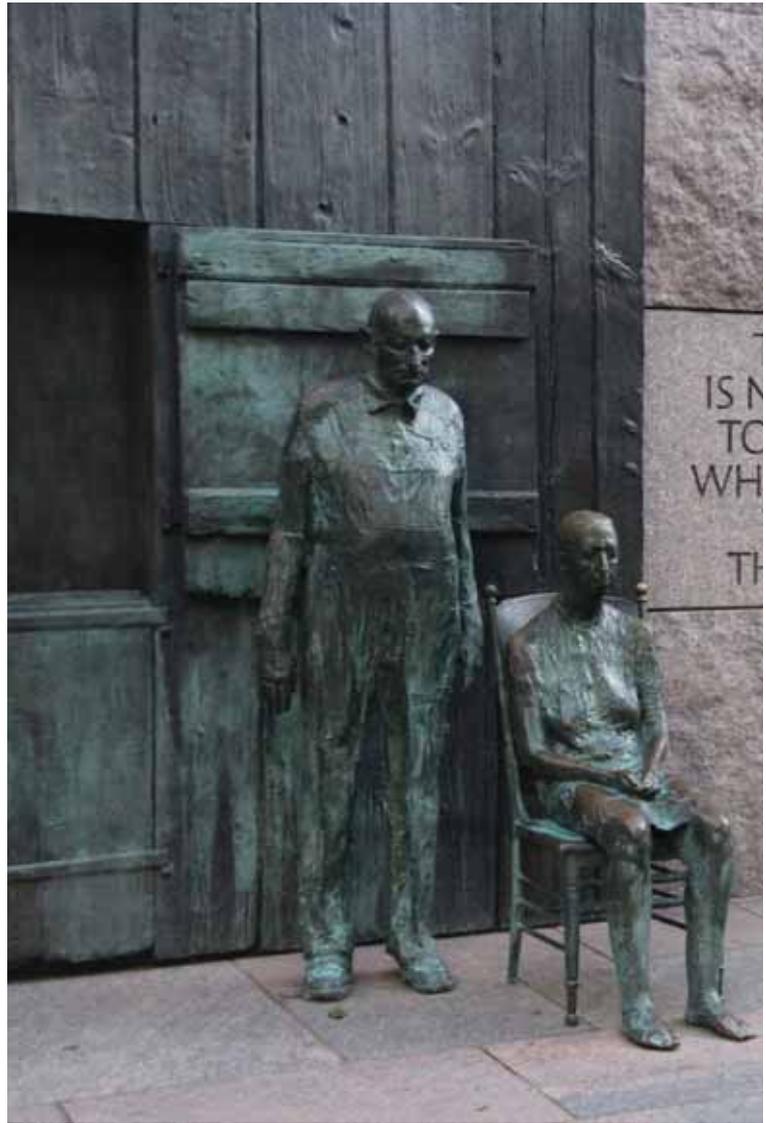


Fig. 6\_ Pietra d'inciampo

e diffusa in molte nazioni. Queste piccole pietre entrano a far parte della quotidianità, ci si passa sopra, ci si inciampa, e magari distrattamente non si riconoscono neppure, nonostante il forte significato che portano con se. Sono elementi che vorrebbero raccontarci una storia, la storia del nostro passato, per mantenerne vivo il ricordo e metterci in guardia di fronte al manifestarsi di situazioni analoghe.

Ripensando quindi all'evoluzione che hanno subito i luoghi della memoria nell'ultimo secolo, consapevoli dei cambiamenti in atto, sembra naturale provare ad immaginare il futuro, domandandosi se queste saranno anche le forme e le caratteristiche che assumeranno i luoghi della memoria futuri, o se subiranno ulteriori e sostanziali modifiche nell'aspetto compositivo.





*APPENDICE 1*  
**Metodologia di studio**

***“Se un albero scrivesse l’autobiografia,  
non sarebbe diversa dalla storia di un popolo”***

Gibran K., *Sabbia e spuma*, 1926

“Tutti i paesaggi sono una combinazione di forme, strutture, materiali, linguaggi e funzioni”<sup>1</sup>. Partendo da questo concetto di Ann Winsthon Spirn si è cercato di formulare una possibile matrice di indagine per i numerosi esempi di memoriali analizzati, soffermandoci soprattutto sul contesto in cui essi vengono introdotti e sui segni utilizzati. Poiché parole, segni e foto molto spesso non sono in grado di replicare l’esperienza del luogo stesso, ove possibile sono stati effettuati sopralluoghi personali, mentre negli altri casi è stata condotta un’indagine approfondita con interviste dirette ai visitatori, seguendo quindi il metodo di analisi di Kevin Lynch<sup>2</sup>. Non essendoci nello stato dell’arte né in letteratura metodologie complete e specifiche per il linguaggio dei luoghi della memoria, ciascun esempio è stato studiato seguendo una griglia realizzata combinando e adattando alla materia i metodi di ricerca di Ernest R. Alexander<sup>3</sup> (2013) descritte nel testo “Values in Planning and Design” con le “Types and Qualities of Knowledge” di Ton de Jong e Monica G.M. Ferguson-Hessler<sup>4</sup> (1996).

---

<sup>1</sup> Spirn A. W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998

<sup>2</sup> Lynch K., Hack G., *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984

<sup>3</sup> Alexander E. R., *Values in Planning and Design*, in Basta C., Moroni S., *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, Urban and Landscape Perspectives 12, Springer Science+Business Media Dordrecht, 2013

<sup>4</sup> De Joung T., Ferguson-Hessler M., *Types and Qualities of Knowledge*, University of Twente, The Netherlands, 1996

## A.1 Selezione casi studio

La scelta degli esempi dei luoghi della memoria da analizzare è stata fatta sulla base di una selezione che prende in esame solamente coloro che rispondono a determinate caratteristiche. Il criterio adoperato è il seguente:

- Periodo storico a partire dalla seconda metà del XX secolo ad oggi;
- Progetti di luoghi della memoria, escludendo quindi musei ed edifici;
- Progetti di luoghi con estensioni contenute, non territori della memoria;
- Opere realizzate completamente e già aperte al pubblico;
- Opere famose o vincitrici di importanti premi di progettazione;
- Presenza nel team di progettazione di uno o più architetti paesaggisti o, nel caso di soli architetti, spiccate ed elevate doti paesaggistiche di questi nella progettazione;
- Opere visitabili da un bacino di utenti vario, permettendo così l'analisi dell'immediatezza del messaggio e della sollecitazione del ricordo prendendo campioni di visitatori provenienti da estrazioni culturali differenti.

Sono stati quindi selezionati 23 esempi di luoghi della memoria e si è proceduto all'analisi, stilando per ciascuno una scheda (vedi appendice 2) che riassume i dati emersi dal seguente processo di indagine.

## A.2 Analisi casi studio

Le informazioni relative a ciascuna opera sono state raccolte seguendo una precisa matrice di indagine, utilizzando numerose ricerche e analisi differenti per ottenere il maggior numero di dati, ovvero:

- Visita personale del sito (ove possibile)
- Analisi del sito
- Analisi storica
- Analisi del processo di design
- Analisi comportamentale
- Interviste ai progettisti
- Interviste agli utenti
- Archiviazione delle ricerche materiali, inclusi i file di progetto, articoli di giornale, ecc.
- Ricerche bibliografiche
- Ricerche sul Web

### A.2.1 Gradi di conoscenza

Esistono molte tipologie di conoscenza che permettono, attraverso delle proprietà a loro assegnate, di creare una matrice di indagine completa. In questo lavoro ne sono state individuate quattro, dette gradi di conoscenza: *Situational*, *Procedural*, *Strategic* e *Conceptual*. Ciascuna permette di analizzare il progetto attraverso delle proprietà legate al proprio dominio, estrapolando solamente le informazioni rilevanti nel contesto della domanda stessa.

<b>Types of knowledge</b>			
<b>Situational</b> Contesto	<b>Procedural</b> Processo	<b>Strategic</b> Forma finale	<b>Conceptual</b> Senso

Per descrivere quindi ogni grado di conoscenza sono state utilizzate un gran numero di concetti e domande, detti qualities, attraverso le quali procedere all'analisi dei memoriali selezionati.

<b>Types of knowledge</b>				
	<b>Situational</b> Contesto	<b>Procedural</b> Processo	<b>Strategic</b> Forma finale	<b>Conceptual</b> Senso
<b>Qualities</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Collocazione</li> <li>- Contesto</li> <li>- Cenni storici</li> <li>- Sito originale</li> <li>- Evento</li> <li>- Tempo trascorso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Iter progettuale</li> <li>- Team</li> <li>- Time line</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concept generale</li> <li>- Apertura</li> <li>- Legame con il contesto</li> <li>- Forma spaziale</li> <li>- Oggetti</li> <li>- Elementi materiali</li> <li>- Elementi immateriali</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Simboli</li> <li>- Linguaggi</li> <li>- Significati</li> <li>- Interpretazioni</li> <li>- Rapporto con il contesto urbano</li> <li>- Sensi stimolati</li> <li>- Immediatezza del messaggio</li> <li>- Sollecitazione del ricordo</li> </ul>

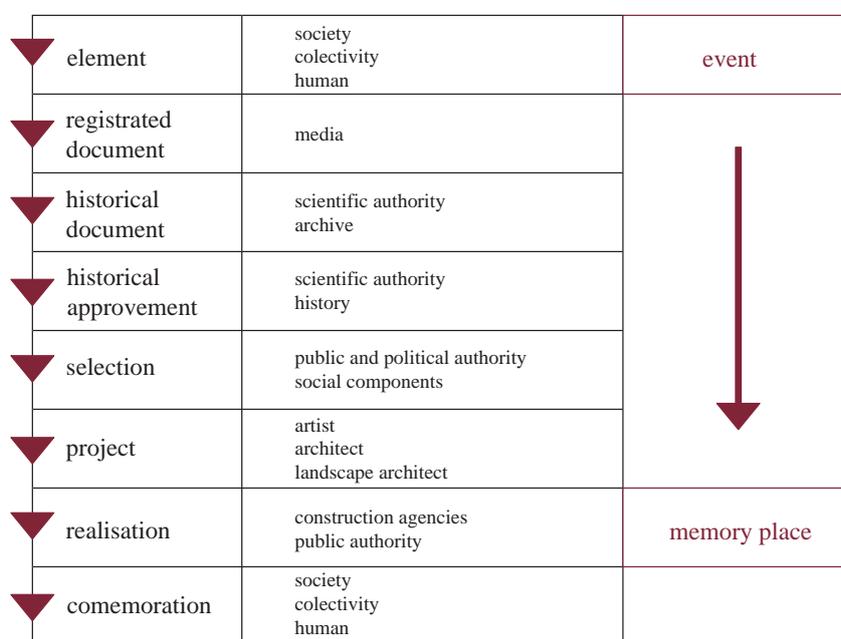
### A.2.1.1 *Conoscenza Situational*

Questo grado di conoscenza permette un primo approccio al progetto, contestualizzandolo e identificandone i dati principali come il luogo in cui è collocato, la città in cui si inserisce, il contesto spazio-temporale e l'evento che ne ha indotto la realizzazione. Le sottocategorie che compongono questo gruppo sono le seguenti:

- *Collocazione*: la città o il luogo dove il memoriale viene realizzato. Importante stabilire se si tratta di una grande città, come per esempio la capitale di stato, o di una città con una minor densità di popolazione e pertanto una minor conoscenza del luogo e un ridotto bacino di utenti. Per esempio, sono più numerosi i visitatori del 9/11 Memorial rispetto a quelli del Tibet Nuclear Memorial Park, in quanto la città di New York rappresenta una meta più accessibile rispetto alla regione cinese.
- *Contesto*: il contesto urbano in cui il progettista si trova a confrontarsi rappresenta un'importante punto di partenza e vincolo, così come la storia di quel luogo.
- *Sito originale*: se il memoriale è realizzato nel sito dove ha avuto luogo l'evento, il sentimento di appartenenza e di attaccamento da parte dei familiari delle vittime è più forte e più presente.
- *Evento*: ovvero la storia di ciò che è successo e che ha quindi trasformato un luogo in un paesaggio dove una memoria collettiva ha riversato il suo attaccamento e i suoi ricordi.
- *Tempo trascorso*: la distanza temporale dall'evento ad oggi influisce notevolmente sulla percezione del memoriale. Se l'evento è avvenuto da pochi anni, infatti, il ricordo è ancora fresco e molti dei visitatori potrebbero essere direttamente legati ai fatti avvenuti. Pertanto è possibile affermare che il tempo è inversamente proporzionale alla capacità di suscitare emozioni condivise dalla collettività.

### A.2.1.2 Conoscenza Procedural

Le informazioni raccolte in questa categoria riguardano le azioni compiute dall'evento alla costruzione del memoriale. Si analizza quindi l'intero processo progettuale compiuto e gli attori che ne prendono parte, come i progettisti e i finanziatori dell'opera. Anche in questo contesto il fattore temporale gioca un ruolo molto importante, in quanto può facilitare il compito del progettista che, sfruttando un sentimento collettivo non ancora sopito di un evento vicino nel tempo ad entrambi, ha più probabilità di successo.



- *Iter progettuale*: ovvero la genesi del progetto, spiega il processo che ha portato alla decisione di realizzare un memoriale, le fasi di assegnazione dell'incarico e i successivi lavori di costruzione;
- *Cliente*: ovvero colui che ha finanziato l'opera, privato cittadino, associazione dei familiari delle vittime o governo locale;
- *Team*: il gruppo di lavoro o il singolo professionista che si è occupato della progettazione del memoriale. Il dato più interessante e importante è la presenza di architetti paesaggisti nel team fin dalle prime fasi di lavoro;
- *Time line*: dall'assegnazione dell'incarico, alla data dell'inizio lavori, al completamento e all'inaugurazione del progetto.

### A.2.1.3 *Conoscenza Strategic*

La conoscenza strategica indica l'analisi formale e la strategia compositiva utilizzata dal progettista per rappresentare la memoria. Permette di identificare l'esatta forma del memoriale realizzato, la sua struttura finale, gli oggetti che la compongono, i materiali e gli elementi inseriti, e le relazioni spaziali utilizzate. I dati raccolti in questa conoscenza sono basilari per l'analisi del successivo grado, legato all'aspetto simbolico e concettuale dell'opera.

- *Concept generale*: descrizione generale dell'opera, con indicati caratteri formali, dimensioni, elementi inseriti;
- *Accessibilità*: indica se il memoriale è accessibile liberamente o se vi sono cancelli o muri perimetrali che stabiliscono l'ingresso secondo orari precisi;
- *Legame con il contesto*: il memoriale, essendo inserito in un contesto urbano o paesaggistico preesistente, può mettere in atto delle relazioni di tipo spaziale e visivo con l'intorno o chiudersi totalmente come un ambiente protetto;
- *Forma spaziale*: indica la forma geometrica del terreno (per esempio una V nel Vietnam Veterans Memorial) o della pianta del parco;
- *Oggetti*: la struttura finale del memoriale può essere composta da diversi elementi che si relazionano tra loro, come musei, padiglioni, centri informativi, ecc..;
- *Elementi materiali*: nel progetto possono comparire o meno alcuni degli elementi materiali propri dell'architettura del paesaggio quali l'acqua, la luce o le ombre, la pietra, la vegetazione, la modellazione morfologica, il metallo;
- *Elementi immateriali*: vuoto, assenza, silenzio, colori, atmosfera particolare;
- *Presenza di simboli religiosi*: la presenza o meno di simboli o rimandi a religioni particolari.

#### A.2.1.4 *Conoscenza Conceptual*

Si tratta della tipologia di conoscenza più importante per questo lavoro di ricerca, poiché permette di avvalorare o meno la tesi iniziale. Si basa quindi sullo studio della grammatica utilizzata in ogni progetto, comprensiva di segni, significati, interpretazioni, linguaggi e poetica in grado di generare sensazioni e nuove identità collettive.

- *Simboli e interpretazioni*: ogni elemento inserito nel progetto rappresenta un simbolo e quindi rimanda ad un significato, come per esempio l'acqua in movimento che simboleggia lo scorrere della vita;
- *Linguaggi utilizzati*: il progettista può aver sfruttato alcune delle relazioni spaziali, temporali o sociali analizzate nel testo, come la narrazione, il climax, la serialità, l'uso di scale differenti o l'inserimento di limiti fisici;
- *Sensi stimolati*: attraverso gli elementi inseriti nel progetto alcuni dei sensi (tatto, vista, udito, gusto, odore) vengono stimolati con maggior enfasi;
- *Immediatezza del messaggio*: il messaggio che il progettista cerca di mandare può essere chiaro e immediato oppure nascosto;
- *Sollecitazione ed evocazione del ricordo*: il ricordo dell'evento che ha portato alla costruzione del memoriale può venire sollecitato e rievocato nelle memorie collettive o rimanere sopito.

*APPENDICE 2*  
**Schede di analisi  
dei progetti e delle opere**

## A.1 Scheda tipo

Nome del progetto

### Contesto

Collocazione

Scelta del sito (luogo originale dell'evento o no)

Background e storia

Tempo trascorso dall'evento

### Background del progetto

Genesi del progetto

Team di progettazione

Ruolo dell'architetto paesaggista

Cronologia di progetto e realizzazione

Completamento e inaugurazione dell'opera

Premi (o menzioni speciali)

### Design e processo di realizzazione

Concept generale

Accesso (libero o controllato)

Relazione con il contesto

Forma spaziale

Componenti dell'opera

Elementi

Specie botaniche

Simboli religiosi

### Grammatica

Linguaggi utilizzati

Significato degli elementi

Sensi stimolati

Immediatezza del messaggio

Ricordo e sollecitazione della memoria

### Altro

Planimetria

Galleria fotografica

Sitografia e bibliografia





## **A.2 Elenco opere analizzati**

**1. Bali Memorial**

Memoriale per le vittime dello Tsunami

**2. Buenos Aires Memorial Park**

Memoriale per i desaparecidos della guerra sucia

**3. Campo di Bescapè**

Memoriale per Enrico Mattei

**4. Denkmal für die ermordeten Juden Europas**

Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa

**5. Grande Cretto**

Memoriale per le vittime del terremoto a Gibellina

**6. Jasenovac Memorial Museum**

Memoriale per le vittime delle persecuzioni razziali del nazismo

**7. Kongenshus Mindepark**

Parco della memoria dei coltivatori della brughiera danese

**8. Memoriale della Deportazione di Borgo san Dalmazzo**

Memoriale per le vittime dei viaggi della morte

**9. Monumento ai caduti dell'eccidio delle Fosse Ardeatine**

Memoriale per le vittime dell'eccidio a Roma

**10. Museumspark Varusschlacht**

Memoriale della disfatta di Varo

**11. Pentagon Memorial**

Memoriale per le vittime dell'attacco terroristico dell'11 settembre 2001

**12. Reaching Out/Letting In**

Memoriale in onore di Lady D

**13. Sharpeville Memorial garden**

Memoriale per le vittime del massacro di Shaperville

**14. Skogskyrkogården**

Cimitero di Tallum

**15. Sepolture di Ben Gourion**

Memoriale in onore del politico israeliano

**16. Tangshan Earthquake Memorial Park**

Parco della memoria per le vittime del terremoto in Cina

**17. The Growing Memorial**

Memoriale per le vittime del disastro aereo a Bijlmer

**18. The Valley of The Fallen Communities**

Memoriale per le comunità ebrae sterminate

**19. Tibet Nuclear Memorial Park**

Parco della memoria per le vittime degli esperimenti nucleari

**20. Memoriale per le vittime del Vajont**

Memoriale per le vittime dell'inondazione della diga del Vajont

**21. Vietnam Veterans Memorial**

Memoriale per le vittime della guerra in Vietnam a Washington DC

**22. 7th July Memorial**

Memoriale per le vittime degli attacchi terroristici a Londra

**23. 9/11 Memorial**

Memoriale per le vittime degli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001 a New York

## 1. Bali Memorial



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

King's Park, Perth, Australia

### **Scelta del sito**

Sito non originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 12 ottobre 2002 un attentatore suicida della Jemaah Islamiyah, un gruppo islamico molto violento, si fa saltare in aria all'interno di un locale notturno molto frequentato nella località turistica di Kuta, sull'isola di Bali. I clienti scappano all'esterno, e una seconda bomba, all'interno di un veicolo, scoppia provocando 202 vittime (di cui 88 australiani, 38 indonesiani e il restante di 20 altre nazionalità). Gli attentati di Bali, di stampo terroristico, sono stati in seguito rivendicati da Osama Bin Laden

### **Tempo trascorso dall'evento**

> 10 anni

### **Genesi del progetto**

A seguito dell'attentato viene indetto dal Department of Premier and Cabinet dell'Australia occidentale un concorso di progettazione di un memoriale per commemorare le vittime

### **Team di progettazione**

Donaldson & Warm Architects, progettisti

Plan E, architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Il concorso parte con la partecipazione dei parenti delle vittime che scelgono il luogo dove costruire il memoriale e, una volta stabilito il vincitore, iniziano subito i lavori di realizzazione

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurata nel primo anniversario dell'evento, il 12 ottobre 2003

### **Concept generale**

Il memoriale, situato nel Monte Eliza a King's Park, domina la città, affacciandosi in direzione di Bali e della catena montuosa di Darling Range. Si sviluppa su due assi: l'asse Swan River, che incornicia la vista in direzione dell'estuario del fiume Swan, e l'asse Sunrise, disposto verso un punto specifico dell'orizzonte così da catturare, all'alba del 12 ottobre di ogni anno, i raggi del sole. Questi illuminano i nomi delle vittime incisi su una lastra di bronzo fissata ad un grande masso di granito, lucido e squadrato. La struttura rappresenta una sintesi della tipologia residenziale suburbana locale, così da rendere più familiare il luogo

### **Accesso**

Accesso libero all'interno del parco

### **Relazione con il contesto**

Inserito nel King's Park, in un'area dalla forte qualità contemplativa dell'intorno, il memoriale è protetto da siepi che formano una specie di portale. Si integra con il paesaggio locale grazie all'utilizzo dei materiali tipici e all'inserimento di immagini della flora e della fauna locale, rappresentate con incisioni sulle pareti d'acciaio

### **Componenti dell'opera**

Memoriale, area riposo con tavolini e sedute, targa commemorativa

### **Elementi**

Acqua, pietra, metallo, luce, vegetazione

### **Specie botaniche**

Sono state scelte specie locali e alcuni esemplari dell'albero indigeno *Xanthorrhoea johnsonii*

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il visitatore è invitato a compiere un cammino che termina con un affaccio sul fiume, con un climax crescente di sensazioni. La scala utilizzata per i setti e i cippi sovrasta la dimensione umana, oscurando la vista e incanalandola verso le visuali più significative per la comprensione del memoriale

### **Significato degli elementi**

L'acqua del fiume simboleggia la purificazione di quanto avvenuto, un desiderio di cancellare il sangue e le vittime dell'attentato, mentre la pietra, sagomata e lucida, evoca le lapidi sepolcrali. Il metallo inciso rimanda all'idea della durata nel tempo, del ricordo indelebile protetto dalla siepe. L'uso sapiente della luce naturale quale elemento chiave del progetto, in grado di focalizzare l'attenzione illuminando ad ogni anniversario la targa commemorativa, pone il segno sui temi di vita e rinascita che il memoriale vuole trasmettere ai visitatori e ai parenti delle vittime

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

La targa commemorativa con i nomi delle vittime permette una comprensione immediata di quanto accaduto e la mole del disastro si percepisce dal numero stesso di nomi

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Quando la luce illumina la targa con i nomi il ricordo torna immediatamente a galla, e i sensi sollecitati amplificano i sentimenti coinvolgendo anche i visitatori ignari dell'accaduto

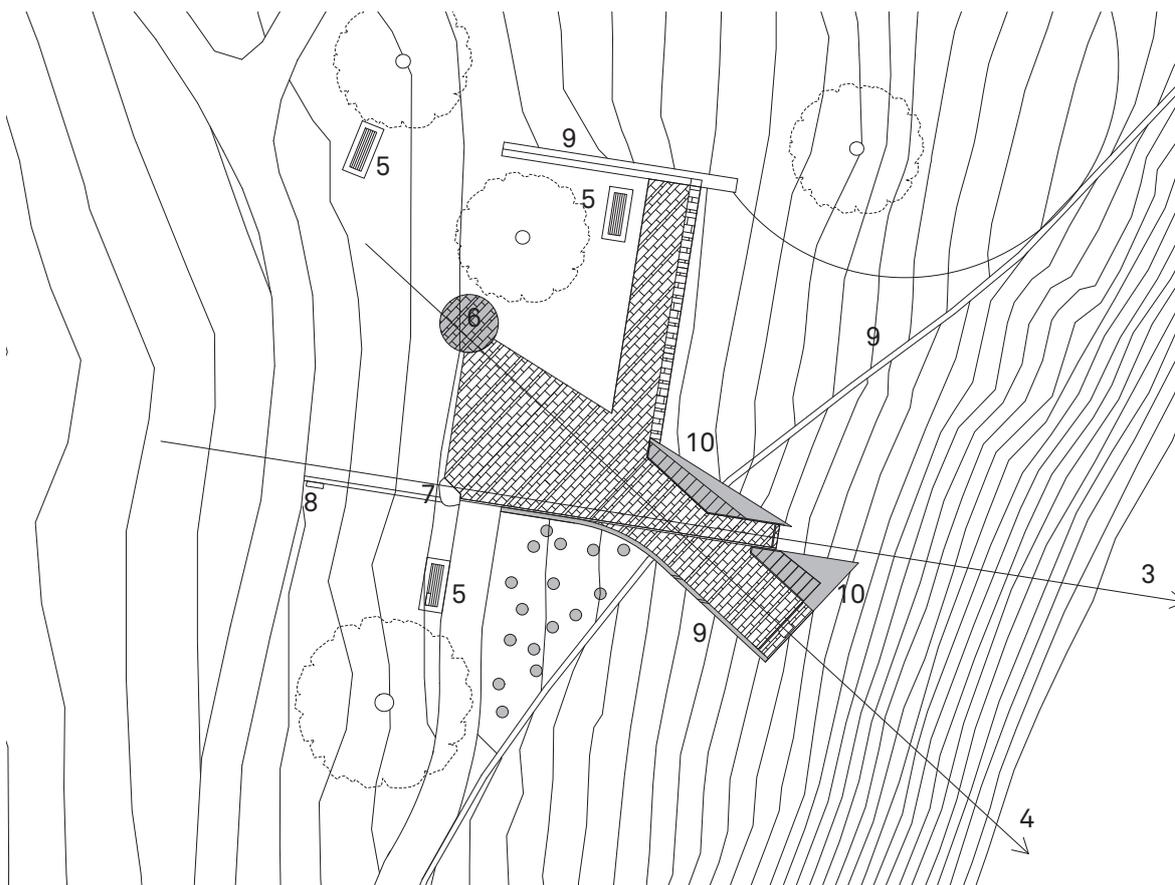
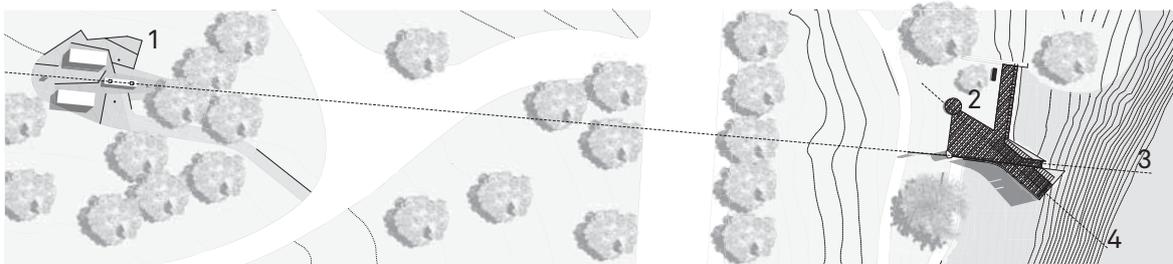
### **Sitografia e bibliografia**

[www.donaldsonandwarn.com.au](http://www.donaldsonandwarn.com.au) (fotografie)

McLeod V., *Dettagli di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2008 (planimetria)

Vidiella A., *Atlante di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2009

## Planimetria



### Legenda

- 1\_Area ristoro
- 2\_Memoriale
- 3\_Asse Sunrise
- 4\_Asse Swan River
- 5\_Seduta in legno

- 6\_Seduta in acciaio
- 7\_Portale in granito
- 8\_Cippo verticale in lamiera
- 9\_Muro di contenimento in acciaio
- 10\_Box in acciaio rivestito in pietra

Schede analisi

## Galleria fotografica

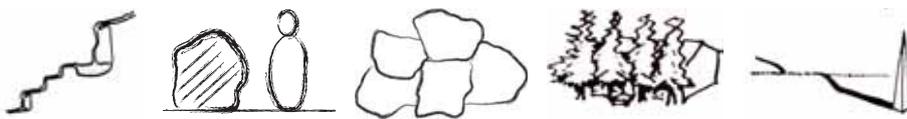




## 2. Buenos Aires Memorial Park



### Elementi principali



### Linguaggi principali



### **Collocazione**

Buenos Aires, Argentina

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Durante gli anni '70-'80 la dittatura militare e fascista provoca oltre 30.000 vittime: chiamata guerra sucia, rappresenta ancora oggi una ferita aperta nella storia della nazione argentina. Molte famiglie, infatti, non hanno ancora notizie dei propri cari

### **Tempo trascorso dall'evento**

< 50 anni

### **Genesi del progetto**

Le organizzazioni per i diritti umani, emerse durante la dittatura, decidono di promuovere un progetto per creare un luogo della memoria, dove ritrovare i nomi delle persone scomparse e uccise dal terrorismo di stato. L'iniziativa viene presentata ai legislatori della Città di Buenos Aires il 10 dicembre 1997 e convertita in legge il 21 luglio 1998. Una Commissione mista, responsabile del memoriale, viene incaricata di organizzare le gare pubbliche per la progettazione dello spazio architettonico e scultoreo e seleziona il lungomare a nord del Rio de la Plata, tra la città universitaria e la Av. Rafael Obligado, quale area idonea per il memoriale. Il concorso di progettazione viene vinto dallo studio Baudizzone, Lestard e Varas con gli architetti Claudio Ferrari e Daniel Becker. L'anno seguente un secondo concorso internazionale seleziona quattordici dei diciotto progetti scultorei ubicati nel parco

### **Team di progettazione**

Estudio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari e Becker. Lo studio è specializzato in progettazione urbana e paesaggistica e nel team sono presenti anche architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 1999 e il 30 agosto 2001, in coincidenza con la Giornata internazionale del detenuto Disappeared, viene inaugurata la Piazza di accesso del parco

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il 7 novembre 2007 viene inaugurato il Monumento alle Vittime del Terrorismo di Stato all'interno del parco

### **Concept generale**

Un'area di 30 ettari, vicino alla città universitaria, ospita due grandi spazi verdi: il Parco Naturale, ideato per proteggere il paesaggio nativo, e il Parco della Memoria, che comprende diversi monumenti e sculture. Quest'ultimo occupa una zona a semicerchio di circa 14 ettari, costeggiando da un lato il fiume Rio De la Plata, e dall'altro una delle arterie cittadine più trafficate. Nella piazza di ingresso, la scultura di un grande soldato composto da pezzi stampati, rappresenta la porta al

parco. Sulla pendenza naturale di una collina spoglia il Memoriale alle Vittime del Terrorismo di Stato. Il monumento si compone di cinque stele di cemento disposte sul prato in modo da dare, se viste dall'alto, l'immagine di una ferita aperta. Contengono trentamila piastre di porfido della Patagonia, e su circa novemila di queste sono incisi i nomi delle persone scomparse e/o assassinate dalle azioni repressive perpetrate dallo Stato nel periodo 1969-1983. I nomi si trovano in ordine cronologico per anno della scomparsa o dell'omicidio, e in ordine alfabetico. Per creare una prospettiva e per guidare lo sguardo lungo la rampa, fornendo un processo di facile lettura, i nomi si trovano su un solo lato della passerella che degrada verso il fiume. Sul lato opposto, il piano è costituito da un gabbione

#### **Accesso**

Accesso libero: il memoriale, all'interno di un parco, non presenta cancelli o chiusure di alcun tipo

#### **Relazione con il contesto**

La scelta del luogo, sia per la sua posizione che per il contesto urbano in cui si inserisce, porta con sé un significato ben più profondo, in linea con i fatti che cerca di raccontare. Il parco infatti, sito in una delle zone più vive della capitale, mette in relazione la città con il fiume

#### **Forma spaziale**

Saetta che taglia il terreno

#### **Componenti dell'opera**

Muro; 18 sculture; assicelle in pietra con i nomi incisi (il loro essere mobili permette di risistemare gli elenchi man mano che si vanno aggiungendo i nomi); la Plaza de la Concordia, concepita come un elemento di collegamento o cerniera tra i due parchi; una zona formale con servizi quali caffetteria e uffici

#### **Elementi**

acqua, pietra, vegetazione, luce, metallo

#### **Simboli religiosi**

Non presenti

#### **Linguaggi utilizzati**

Il Memorial Park è un'opera piena di simboli, strutturati in tre aspetti chiave del progetto: il luogo in cui si trova, la sua forma e la funzione. Il luogo, ovvero il fiume, nel quale i dittatori avevano scelto di liberarsi di molti argentini, simboleggia ora una vita nuova, una rinascita e un nuovo inizio. La forma della saetta, come un fulmine che penetra la città nel suo punto nevralgico, rappresenta la ferita ancora aperta nei cuori dei parenti delle vittime e della cittadinanza. Il percorso all'interno del memoriale segue la forma a zig-zag e porta il visitatore a compiere un cammino introspettivo e spirituale, oltre che fisico. Il non vedere dove termina il percorso, se non giunti alla fine, rende, grazie a questo climax, l'affaccio finale sul fiume un momento molto forte, che aumenta la stimolazione dei sentimenti e del ricordo, dimostrando come, ancora una volta, il fiume rappresenti l'elemento chiave di tutta la vicenda. La scala delle stele di granito, alte e imponenti rispetto agli uomini, rendono l'elenco dei nomi ancora più forte e schiacciante. Inoltre la volontà di trasformare questo luogo della memoria in un parco cittadino è visibile dalle numerose opere di arte contemporanea dislocate nel parco

### **Significato degli elementi**

L'acqua del fiume, in movimento, significa lo scorrere della vita, ma anche lo specchio di una verità che aleggia nell'aria. La pietra del muro evoca le lapidi delle tombe per tutte le vittime

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista, udito

### **Immediatezza del messaggio**

La vista del muro con tutti i nomi incisi rende chiara e immediata la storia e il messaggio che quel luogo vuole mandare ai visitatori. La memoria di questi nomi è la rivincita che contrasta la possibile ripetizione dei fatti: ripercorrerli è dare a ogni persona scomparsa la continuità dell'esistenza dopo l'ingiusta morte

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Il Parco è costituito da una piacevole passeggiata sul Rio de La Plata, il fiume che sembra un mare, che separa Argentina ed Uruguay, ma grazie agli elementi e ai linguaggi utilizzati diventa il simbolo di un'intera nazione. La vicinanza con l'Aeroparque, il secondo aeroporto di Buenos Aires, e il continuo volare di aerei proprio sopra le acque del fiume, evoca di continuo i "Vuelos de la Muerte", aerei pieni di prigionieri drogati e stremati dalle torture che venivano gettati nel fiume, e la forma del terreno rende il viaggio verso il fiume ancora più drammatico.

### **Sitografia e bibliografia**

[www.archivoarq.clarin.com](http://www.archivoarq.clarin.com) (planimetria)

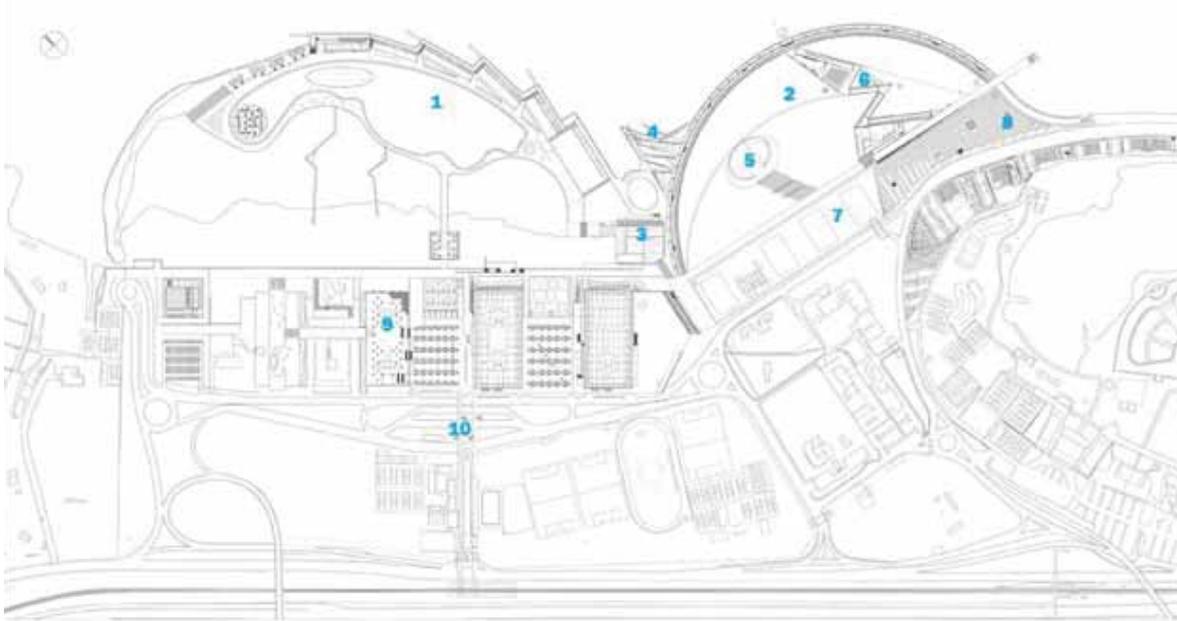
[www.parquedelamemoria.org.ar](http://www.parquedelamemoria.org.ar) (fotografie)

[www.b4fs.com](http://www.b4fs.com)

Huyssen A., *Present past. Urban Palimpsests and Politics of memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003

Varas A., *Buenos Aires: una trilogia metropolitana : arquitectura, paisaje y espacios urbanos en transicion*, Nobuko, Buenos Aires, 2006

## Planimetria



### Legenda

- 1\_Parco Naturale
- 2\_Parco della Memoria
- 3\_Piazza della Concordia
- 4\_Monumento ai Giusti della nazione
- 5\_Monumento alle vittime dell'attentato a La Amia
- 6\_Monumento alle vittime del terrorismo di Stato
- 7\_Piazza d'ingresso (Etapa Concluida)
- 8\_Edificio del Rectorado
- 9\_Parco del Padiglione universitario
- 10\_Centro de Transferencia

Galleria fotografica







### 3. Campo di Bescapè



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Bescapè (Pavia), Italia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 27 ottobre 1962 l'aeroplano con a bordo l'imprenditore Enrico Mattei, insieme al comandante Bertuzzi e al giornalista americano William F. McHane, partito da Catania e diretto a Milano, precipita a pochi metri dalla cascina Albaredo, nella campagna di Bescapè. Tre vittime in totale

### **Tempo trascorso dall'evento**

< 50 anni

### **Genesi del progetto**

L'incarico di progettare il memoriale viene assegnato direttamente dal comune di Bescapè e dalla società ENI (il cui direttore era appunto Enrico Mattei) al paesaggista Pietro Porcinai, legato all'imprenditore Mattei da una profonda amicizia

### **Team di progettazione**

Pietro Porcinai si occupa sia del progetto che della direzione dei lavori

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

In questa opera la figura dell'architetto paesaggista rappresenta l'unico autore, chiamato fin dall'inizio dei lavori

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Il progetto viene realizzato nel giro di pochi mesi

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

L'opera viene inaugurata durante il primo anniversario dell'incidente, il 27 ottobre 1963

### **Concept generale**

Si tratta di una radura a pianta quadrata, leggermente rialzata rispetto al contesto in cui è inserita, attraversata da una roggia e due strade di stabilizzato che si intersecano. Il tutto è circondato da un filare di *Taxodium disticum*. All'interno di questo campo vi è un secondo spazio, rettangolare, separato da una fila di piccoli blocchi di pietra alti appena 30 cm: qui sono stati messi a dimora 3 esemplari di *Quercus coccinea* che ricordano le tre vittime, assieme ad una lapide tombale

### **Accesso**

Accesso libero

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale riprende il sistema di parcellizzazione agricola dei campi introno, inserendosi e mitigandosi perfettamente

### **Forma spaziale**

Pianta quadrata

### **Componenti dell'opera**

Un campo; una lapide; una roggia; blocchi di pietra

### **Elementi**

acqua, pietra, vegetazione, luce/ombre

### **Specie botaniche**

*Taxodium disticum* (filare), *Quercus coccinea* (esemplari isolati)

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Relazioni spaziali: la separazione attraverso le pietre del secondo spazio all'interno del campo rappresenta la distinzione tra sacro e umano, come nei templi classici dove il naos veniva protetto dal resto del tempio

### **Significato degli elementi**

L'acqua della roggia, in movimento costante, rappresenta la rinascita e lo scorrere continuo della vita; le pietre utilizzate, come la lapide tombale, rimandano alla simbologia delle 7 pietre e al concetto di sepoltura. La scelta della vegetazione è ricca di significati e simboli, a partire dal colore che le foglie assumono in autunno, periodo in cui avvenne l'incidente aereo: il *Taxodium disticum* infatti diventa tutto rosso, lanciando un chiaro rimando al sangue e alla morte. I tre esemplari di *Quercus coccinea* simboleggiano le tre vite spezzate e l'idea del Bosco degli eroi tedesco; i filari, invece, costituiscono un recinto di protezione, un limite visivo che si rifà al recinto sacro tipico dei templi greci

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista, udito

### **Immediatezza del messaggio**

Solamente la presenza della lapide centrale menziona la morte, ricordando, sopita e quasi confusa nel paesaggio agrario che la circonda, una triste vicenda che ha in qualche modo cambiato il destino di un'intera nazione

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

La conformazione del luogo sollecita sensazioni di nostalgia, tristezza e al contempo pace interiore. Anche la scelta delle specie arboree richiama quanto accaduto: sia i cipressi calvi che le tre querce sono specie che in autunno, nel periodo in cui si commemora la tragedia, si colorano di rosso, come una macchia di sangue nel paesaggio nebbioso e monocoloro della campagna. Realizzato a ridosso dell'evento, nel tempo ha perso la sua capacità di attrarre gruppi di persone, e anche la conoscenza della sua realizzazione risulta alquanto scarsa. Inoltre, per la sua posizione isolata in mezzo ai campi circondati da alti pioppi, il memoriale è una meta abbastanza inusuale per i turisti. Risulta più visitato da studiosi delle opere dell'architetto paesaggista Pietro Porcinai. Nell'anniversario dell'incidente il comune e i familiari organizzano eventi commemorativi nel luogo.

### **Sitografia e bibliografia**

[www.pietroporcinai.it](http://www.pietroporcinai.it)

Latini L., *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bascapé, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in Pietro Porcinai. *Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, a cura di Latini L. e Cunico M., Marsilio, Venezia 2012;

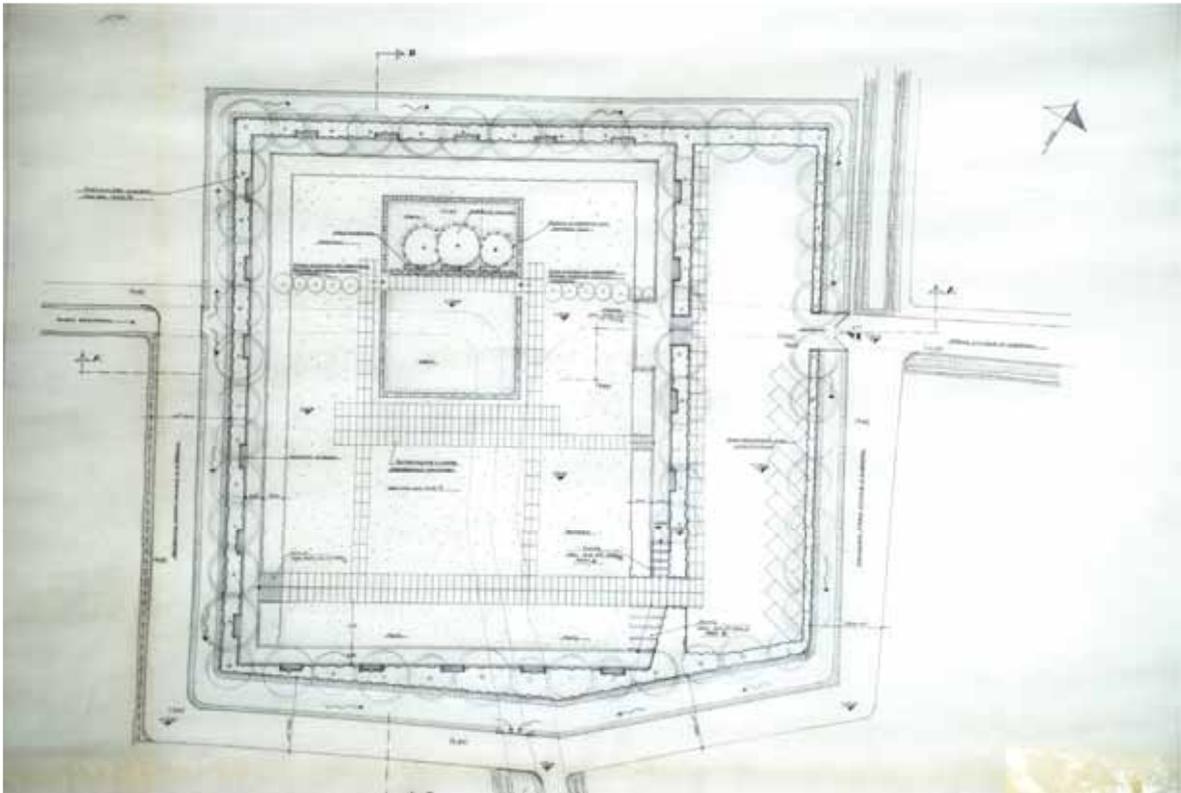
Villa P., *Memoriale per Mattei*, in *Casabella*, n.815/816, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 2012;

Zevi B., *Memorial in Italia: un prato per Enrico Mattei*, in *L'Espresso*, 29 marzo 1964

La planimetria è tratta dall'Archivio Privato Porcinai

Le fotografie sono state gentilmente concesse da Luigi Latini

## Planimetria



Galleria fotografica





#### 4. Denkmal für die ermordeten Juden Europas



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Berlino, Germania

### **Scelta del sito**

Sito non originale

### **Background e storia**

Durante il periodo nazista vengono uccisi quasi sei milioni di ebrei

### **Tempo trascorso dall'evento**

>50 anni

### **Genesi del progetto**

Durante un dibattito televisivo, la giornalista tedesca Lea Rosh denuncia la mancanza di un monumento, in memoria dello sterminio nazista degli Ebrei, nella città di Berlino. In appena un anno raccoglie migliaia di pareri favorevoli e sottoscrizioni per questo nuovo memoriale. Anche il cancelliere Helmut Kohl appoggia la richiesta del nuovo memoriale e nel 1994 è bandito un concorso pubblico, che termina però senza una definitiva assegnazione, cosicché la competizione viene riaperta nel 1997. La commissione, composta da 5 membri, decide di invitare personalmente venticinque artisti ed architetti di fama mondiale, tra cui Peter Eisenman, Richard Serra, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e James Turell. Vince il progetto dell'architetto Peter Eisenman e dell'artista Richard Serra, ma la giuria richiede alcuni cambiamenti sul progetto iniziale. Richard Serra, ritiene offensive tali richieste e abbandona la competizione, mentre Eisenman, apportando le modifiche richieste, il 25 giugno 1999 firma l'incarico

### **Team di progettazione**

Peter Eisenman, architetto

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Non presente

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Il 1 aprile del 2003 sono avviati i lavori

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il memoriale è inaugurato ufficialmente il 10 maggio 2005

### **Concept generale**

Il memoriale consiste in un'area di 19.073 mq parzialmente pavimentata e ricoperta da 2711 stele di calcestruzzo con un'anima di acciaio, disposte secondo una rigorosa griglia ortogonale di 54 assi nord-sud e 87 assi est-ovest. Uno spazio espositivo sotterraneo di 778 mq, frutto del compromesso tra il progettista e la giuria, permette al visitatore di conoscere la storia di quanto accaduto. Questo centro informativo ed espositivo si articola con una zona detta Timeline che espone l'evolversi dalla storia dal 1933, anno in cui i nazionalsocialisti presero il potere, fino al 1942, anno in cui furono uccisi oltre 500.000 ebrei; attraverso due rampe di scale e un ascensore si arriva alla libreria e alle 5 sale tematiche che illustrano il fenomeno della Shoah attraverso aspetti personali della tragedia (le singole famiglie o le lettere gettate dai treni che trasportavano i detenuti nei campi di concentramento). Una delle caratteristiche compositive di questo edificio ipogeo

è senza dubbio il particolare soffitto a cassettoni che riprende il moto ondulato dei pilastri e dei percorsi esterni, dando quasi l'idea di essere all'interno di una tomba

#### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero e può avvenire da qualsiasi punto, attraverso i diversi sentieri. Anche il camminamento al suo interno è libero

#### **Relazione con il contesto**

Il memoriale si inserisce nel contesto urbano della città berlinese. Nella zona occidentale del complesso, una corona di vegetazione funge da filtro tra il memoriale e la città, raccordando, visivamente, questa area cementificata al vicino Tiergarten. La griglia del memoriale, però, non presenta continuità con le strade né allineamento con le emergenze architettoniche della zona

#### **Forma spaziale**

Spazio urbano

#### **Componenti dell'opera**

2710 stele di calcestrutto con altezze variabili: 112 stele sono praticamente a livello del terreno (3 cm) e sono quelle più esterne, al limite del complesso, 367 presentano un'altezza inferiore al metro, 869 un'altezza compresa tra 1 e 2 metri, 491 tra i 2 e i 3 metri, 569 tra i 3 e i 4 metri, e 303 superano i 4 metri d'altezza; un centro visitatori ipogeo

#### **Elementi**

Calcestrutto, vegetazione

#### **Specie botaniche**

Le specie utilizzate sono l'*Amelanchier laevis* (3), le *Halesiae* (5), *Pinus nigra* (7), *Tilia cordata* (7), *Aralia spp* (8) e *Gymnocladus dioicus* (11), tutte varietà dalle delicate infiorescenze. Il sistema di deflusso delle acque è molto articolato a causa delle vaste dimensioni del complesso, ma efficace: una cisterna di raccolta sotterranea raccoglie le acque in eccesso che vengono poi utilizzate per l'irrigazione degli alberi

#### **Simboli religiosi**

Non presenti

#### **Linguaggi utilizzati**

L'estensione del memoriale, unita alla ripetizione ossessiva di una forma dominante, vuole evocare il tema della ragione e dell'ordine che diventano follia quando assumono un valore al di là e al di sopra di quello della vita umana. È uno spazio nel quale ci si senta soli ed estraniati dal contesto, evocano una sensazione di infondatezza, instabilità e un senso di disorientamento. Il complesso, infatti, ha proporzioni tali da inghiottire colui che si avventura al suo interno e la visuale, limitata dall'interno del memoriale, confonde e smarrisce i visitatori. La forma astratta richiama nella mente un numero elevato di immagini, permettendo così la visione e la costruzione di un ricordo personale del luogo

#### **Significato degli elementi**

Passeggiando attraverso le stele si ha l'idea di una passeggiata attraverso le lapidi in un enorme cimitero. Le stele di pietra grigia non portano nessun segno come ad esempio nomi o date, ma rappresentano ciascuna un individuo nel monumento. La confusione e il disorientamento possono portare l'uomo alla follia, mentre la paura data dalle numerose ombre che si formano all'imbrunire, può impressionare

rievocando significati di morte e tristezza

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista

### **Immediatezza del messaggio**

Il progettista sceglie di non inserire indicazioni di quanto accaduto in modo da lasciare la lettura di un simile complesso più indeterminata possibile

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Con questo memoriale viene proposta per la prima volta l'idea di mostrare l'instabilità dell'uomo e la sua follia. L'opera ripropone più e più volte la stessa forma piuttosto semplice, portando il visitatore a percorrere il memoriale come fosse una scultura creata per portarlo a smarrirsi; solo all'interno la sensazione di instabilità, prodotta dall'inclinazione delle stele e dalla divergenza tra il piano di calpestio ed il piano superiore delle stesse, porta alla rievocazione di una tragedia di dimensioni vastissime.

### **Sitografia e bibliografia**

[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)

Angaben G., *Le due memorie*, in *La Repubblica* del 27/01/2006

Dal Co F., *Esistere nell'assenza di nomi*, Archimagazine, giugno 2005

Eisenman P., *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller, 2005

Eisenman P., *Houses of Cards*, Oxford University Press, Oxford, 1987

Eisenman P., Cassarà S. (a cura di), *Peter Eisenman: Contropiede*, Ginevra-Milano, Skira, 2005

Eisenman P., *The Fluidity of Objects* in *Lotus* n.42, Elemond, Milano, 1984

Hawley C., Tenberg N., *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, in *Der Spiegel*, 9 Maggio 2005

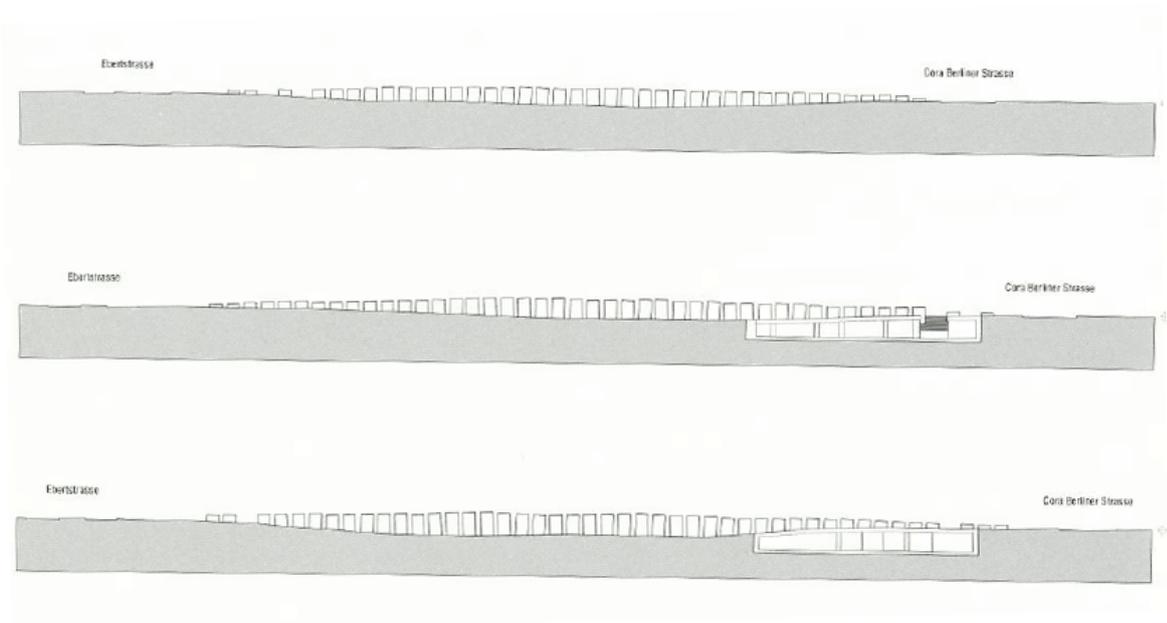
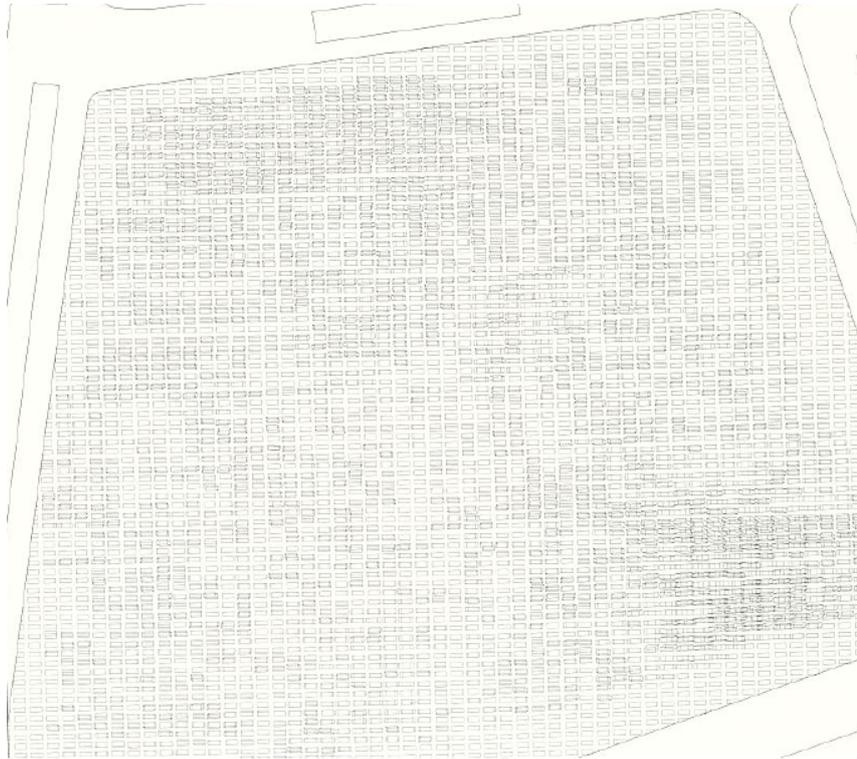
Young J., *Germany's Holocaust Memorial Problem*, in *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven- London, 2000

Zevi A., *Monumenti per difetto*, Donzelli, Roma, 2014

Le immagini in planimetria sono tratte da Eisenmann P., *Peter Eisenman: Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany 1998-2005*, in *A & U: Architecture & Urbanism* no. 8, 2005

Tutte le fotografie sono dell'autore

## Planimetria



Galleria fotografica



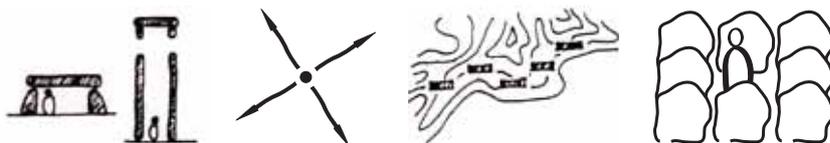
## 5. Grande Cretto



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Gibellina, Italia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 un potente terremoto genera il crollo della città di Gibellina, provocando 1150 vittime e quasi centomila senzatetto nella valle del Belice. La città è talmente danneggiata che si decide di abbandonarla per fondarne una nuova poco distante, Gibellina Nuova, lasciando la vecchia come una città fantasma chiusa da un cancello

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Numerosi artisti vengono chiamati dal sindaco della città, Ludovico Corrao, per la fondazione della nuova Gibellina in altro luogo, con progetti di piazze, architetture e opere monumentali. Anche Burri, invitato nel 1981, decide di intervenire, scegliendo però di operare sui ruderi stessi della vecchia Gibellina

### **Team di progettazione**

Alberto Burri, artista

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Non presente

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori sono avviati nel 1985 e interrotti nel 1989, poi ripresi dopo la morte dell'artista

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurazione finale il 17 ottobre 2015

### **Premi (o menzioni speciali)**

Questo memoriale è considerato la più grandi opera di Land art europea

### **Concept generale**

I 12 ettari di macerie della città vengono distrutte, raccolte, compattate e tenute insieme da reti metalliche; sopra questi blocchi omogenei, alti circa 1,60 metri, vengono colati 65.000mq di cemento liquido bianco. Le fenditure tra i blocchi sono larghe dai 2 ai 3 metri e ricalcano in buona parte l'impianto urbanistico, con le strade e gli isolati antichi

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero

### **Relazione con il contesto**

E' possibile leggere questo memoriale a chilometri di distanza, come un'opera d'arte quasi surreale che si integra nell'ambiente circostante

### **Forma spaziale**

Rettangolo

### **Componenti dell'opera**

Blocchi di calcestruzzo

### **Elementi**

Calcestruzzo

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il percorso nel luogo della memoria è un sentiero che induce alla riflessione, ma al contempo provoca un senso di smarrimento, dovuto alla serialità dei blocchi. Il giardino labirintico aperto tra le cretture permette di camminare al suo interno, mentre l'altezza dei blocchi sovrasta la figura umana, ostruendone la visuale. Il rapporto tra natura e uomo diventa in quest'opera un rapporto tra carnefice e vittima

### **Significato degli elementi**

Il calcestruzzo, come un velo steso sulle macerie e su ciò che non c'è più, funge da tomba comune per i defunti e da luogo per la commemorazione. La forma riprende la struttura urbana della vecchia Gibellina, in omaggio alla città distrutta e la freddezza del materiale ne evoca la tragica fine

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Passeggiando all'interno delle cretture si perde l'orientamento e inevitabilmente il pensiero va alle macerie celate sotto il cemento e alla forza del terremoto che ha distrutto un'intera città

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

La memoria della tragedia è sollecitata attraversare le crepe e i vuoti che rappresentano le ferite create dal dolore e dalle perdite

### **Sitografia e bibliografia**

[www.palinsesti.org/2006/grande-cretto](http://www.palinsesti.org/2006/grande-cretto)

Vista aerea da [www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)

Tutte le fotografie sono dell'autore

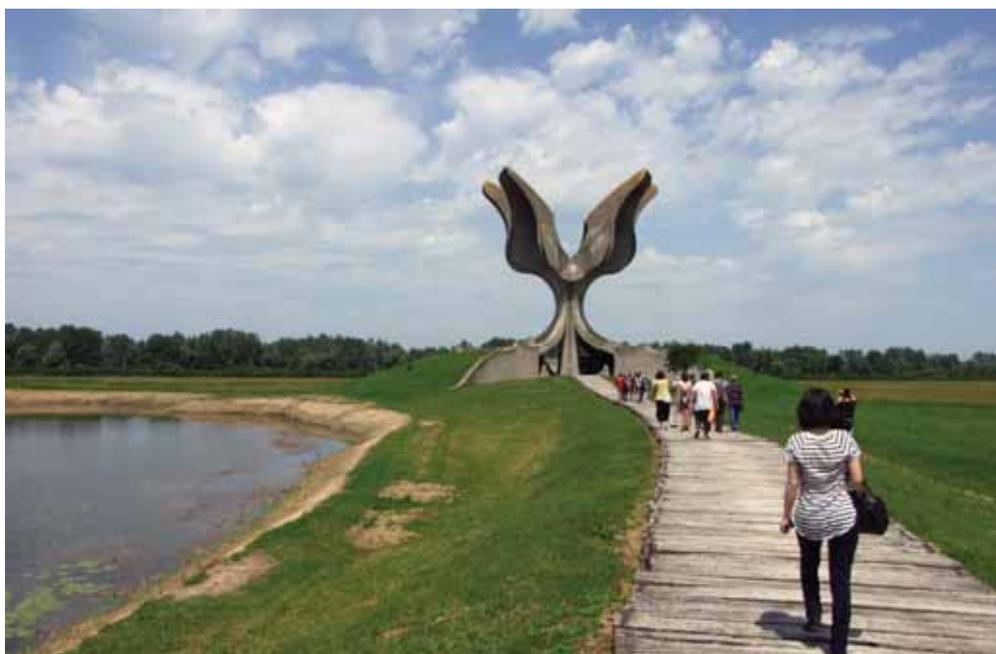
Galleria fotografica







## 6. Jasenovac Memorial Museum



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Jasenovac, Croazia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Nella località di Jasenovac tra il 1941 e il 1945 viene messo in funzione un campo di concentramento che causa quasi un milione di vittime

### **Tempo trascorso dall'evento**

>50 anni

### **Genesi del progetto**

All'inizio degli anni Cinquanta, un gruppo di superstiti e famigliari delle vittime del campo, provvede spontaneamente ad erigere un monumento provvisorio in legno in quel luogo, trasformandolo in una spazio commemorativo comune. Qualche anno più tardi Bogdan Bogdanovic converte l'intero luogo in un parco memoriale

### **Team di progettazione**

Bogdan Bogdanovic, architetto dalle spiccate doti paesaggistiche

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Nel 1965 inizia la progettazione del memoriale e del monumento Fiore

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurata nel 1966

### **Premi (o menzioni speciali)**

Vincitore del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XVIII edizione, 2007

### **Concept generale**

L'intero memoriale ruota attorno ad un monumento alto 24 metri, chiamato il Fiore, costituito da sei petali realizzati in cemento armato. Ai piedi del fiore sono presenti 6 nicchie, contenenti una vasca d'acqua, che inducono il visitatore verso la cripta realizzata sotto il monumento, pavimentata con le traversine ferroviarie utilizzate per muovere i convogli dei deportati

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero

### **Relazione con il contesto**

Il paesaggio che circonda la scultura si fonde con il paesaggio circostante segnato da tumuli di terreno, che segnano i luoghi dove venivano svolte le esecuzioni, costruendo quasi una topografia dei crimini commessi

### **Componenti dell'opera**

Scultura Fiore, percorso, convoglio ferroviario

### **Elementi**

Calcestruzzo, acqua, vegetazione

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il visitatore è invitato a compiere un percorso simbolico verso una rinascita, superando la sofferenza e la follia rappresentate dalla scala enorme della scultura

### **Significato degli elementi**

La scultura Fiore simboleggia semplicemente la rinascita, lo sbocciare di una nuova vita e il perdono di quanto accaduto. L'uso del calcestruzzo rimanda al tema della morte e della sepoltura, purificata dalla presenza dell'acqua, mentre la vegetazione del parco aumenta il ricordo di vite spezzate tingendosi di rosso durante il periodo autunnale

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Le dimensioni della scultura fuori scala attirano l'attenzione e riamandano a messaggi di dolore. La presenza del convoglio ferroviario utilizzato per la deportazione da e verso gli altri campi di concentramento rende immediata la comprensione di quanto accaduto in quei luoghi

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Il luogo dell'orrore viene trasformato in un luogo ultra-temporale, libero da ogni simbolismo e retorica, un luogo della memoria dove poter commemorare i defunti in maniera positiva, senza alcun rimando alla crudeltà della guerra.

### **Sitografia e bibliografia**

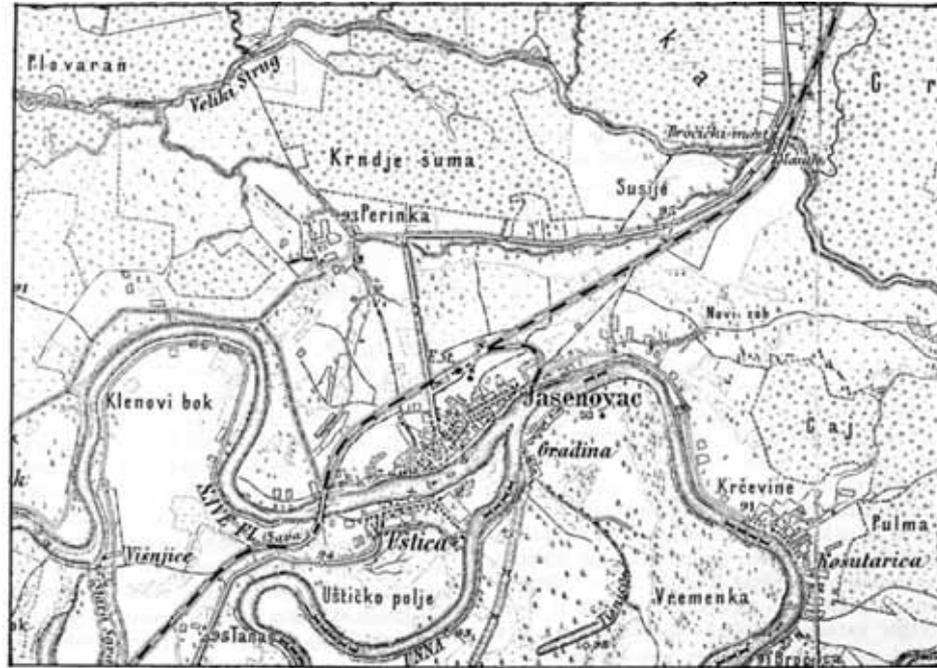
[www.fbsr.it](http://www.fbsr.it) (planimetria)

[www.jasenovac.org](http://www.jasenovac.org)

[www.jusp-jasenovac.hr](http://www.jusp-jasenovac.hr) (fotografie)

Luciani D., *Complesso memoriale di Jasenovac. Premio internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, diciottesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2007

Planimetria



Galleria fotografica





## 7. Kongenshus Mindepark



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Jutland, Danimarca

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

La bellezza della brughiera era destinata a scomparire per lasciare il posto alle coltivazioni sempre più invasive. Un gruppo di contadini dalla seconda metà del 1800 si è battuto per salvare il territorio naturale della Danimarca, operando bonifiche e portando avanti quasi una causa patriottica

### **Tempo trascorso dall'evento**

>200 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 1934, Laust Nørskov, membro del parlamento danese e presidente del consiglio di Hedebruget (Associazione dei coltivatori) presenta in un discorso radiofonico l'idea di un parco memoriale, desiderando ricordare la lunga storia delle trasformazioni della terra e la vicenda dei contadini. L'idea viene adottata dall'associazione e l'11 dicembre 1937 si inizia a pianificare la realizzazione di un parco memoriale. L'area viene acquistata dall'associazione con la speranza di salvare almeno un piccolo pezzo di brughiera. L'incarico di progettazione viene assegnato direttamente

### **Team di progettazione**

Carl Theodor Sørensen, paesaggista, e Hans Georg Skovgaard, architetto

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori vengono fatti tra il 1945 e il 1953

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurata il 10 giugno 1953

### **Premi (o menzioni speciali)**

Vincitore del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XV edizione, 2004

### **Concept generale**

Questo originale luogo è costituito da una valle leggermente sinuosa che solca la brughiera: chiamata Valle della Memoria (Mindedal) o Valle dei Massi (Herredsdal), presenta lungo la sua discesa 39 massi commemorativi e altre pietre più piccole con incisi i nomi delle comunità e delle famiglie che lavorarono alla bonifica. Il sentiero che accompagna i visitatori diventa il monumento stesso di questo parco, terminando poi in un'ampia radura di forma ellittica con settanta pietre anch'esse incise, ma in questo caso con i nomi degli uomini le cui parole celebrano la brughiera.

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale sfrutta la conformazione naturale del luogo, tramandandone la storia

epica. Gli elementi progettuali sono gli elementi naturali già presenti nel sito, e pertanto perfettamente integrati con il contesto

**Forma spaziale**

Un sentiero che termina in una valle

**Componenti dell'opera**

Massi; paesaggio naturale

**Elementi**

Pietra, vegetazione, modellazione morfologica naturale del luogo

**Specie botaniche**

Erica

**Simboli religiosi**

Non presenti

**Linguaggi utilizzati**

Il percorso che porta il visitatore lungo il sentiero fino alla valle gli permette di cogliere il senso profondo del luogo e il legame che esso ha instaurato nel tempo con i suoi abitanti. Leggendo le incisioni nei massi può inoltre scoprire gli avvenimenti e gli attori della storia della brughiera

**Significato degli elementi**

Le pietre infisse in terra simboleggiano, come le lapidi dei cimiteri, le centinaia di persone che hanno lavorato strenuamente per un obiettivo comune

**Sensi stimolati**

Vista, tatto, olfatto

**Immediatezza del messaggio**

L'aspetto naturale del luogo e la presenza dei massi incisi evoca immediatamente gli eventi accaduti in quel luogo

**Ricordo e sollecitazione della memoria**

Facendo leva solamente sul sentimento comune verso la propria terra, sulla storia della brughiera e sul grande significato culturale che essa rappresenta, questo memoriale attira migliaia di danesi ogni anno

**Sitografia e bibliografia**

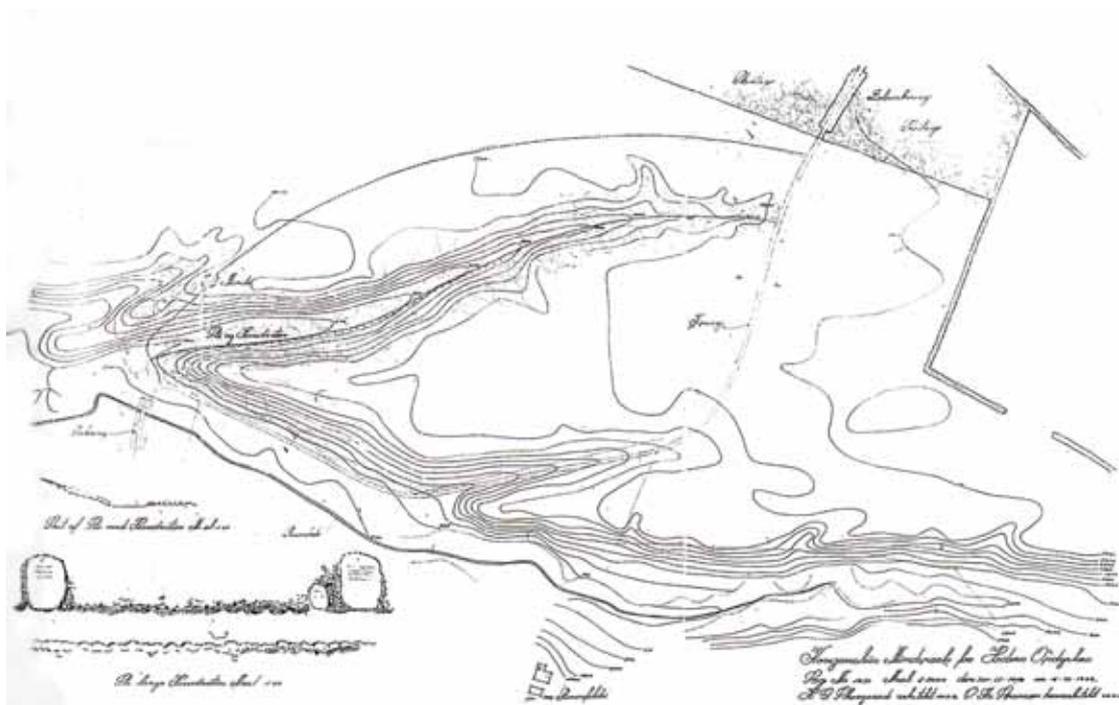
[www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)

[www.kongenshus.dk](http://www.kongenshus.dk) (fotografie)

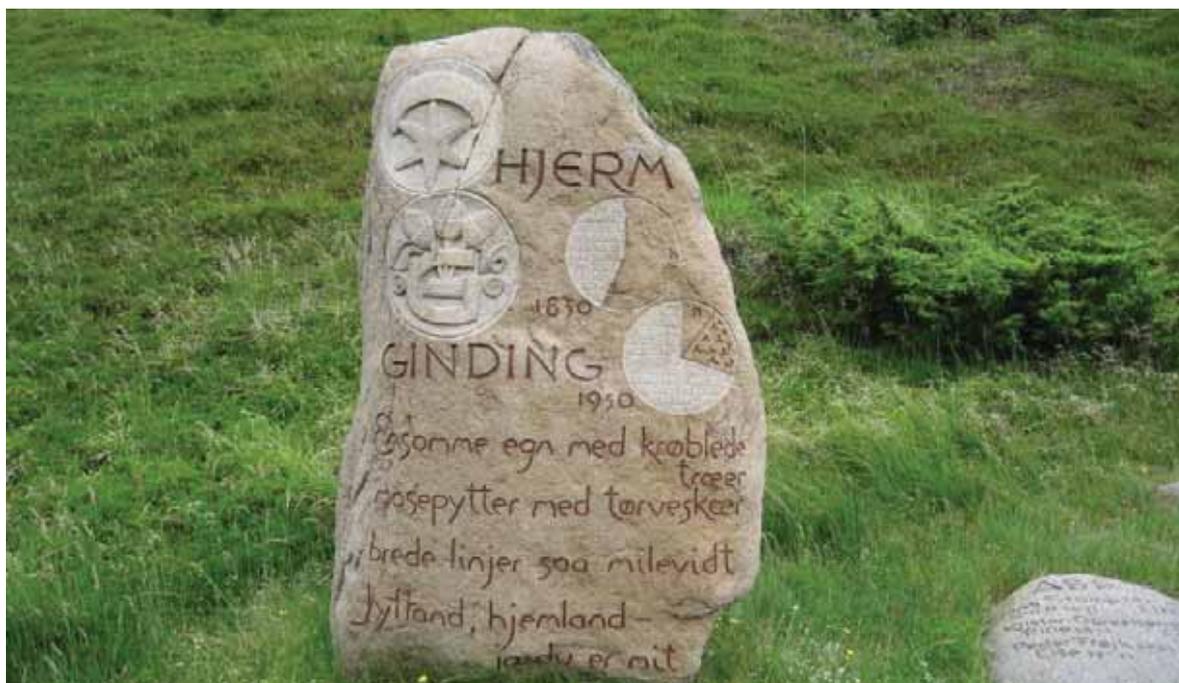
Luciani D., *Kongenshus Mindepark. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, quindicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2004 (planimetria)

Spirn A. W., *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998

Planimetria



Galleria fotografica





## 8. Memoriale della Deportazione di Borgo san Dalmazzo



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Borgo San Dalmazzo, Cuneo, Italia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 21 novembre 1943 vengono ammassati su questo piazzale 329 ebrei, provenienti da tutta Europa, per raggiungere il campo di concentramento di Drancy, presso Parigi, e poi quello di Auschwitz. Il 15 febbraio 1944 altri 26 ebrei, questa volta prevalentemente italiani, partono da questa stazione diretti a Fossoli di Carpi, e successivamente Auschwitz e Buchenwald. Del primo gruppo solo diciotto e del secondo appena due fanno ritorno

### **Tempo trascorso dall'evento**

>50 anni

### **Genesi del progetto**

All'inizio degli anni ottanta, il Comune acquista tre vagoni del tutto simili a quelli utilizzati per la deportazione collocandoli su un binario morto nei pressi della stazione come primo intento di commemorazione. Successivamente viene indetto un concorso di progettazione da Europaconcorsi

### **Team di progettazione**

Studio Kuadra

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

All'interno del team non c'è la figura professionale dell'architetto paesaggista

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Inizio lavori nel 2005

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurato nell'aprile del 2006

### **Premi (o menzioni speciali)**

Vincitore del premio di architettura PAI 2008; selezionato e candidato al premio dell'Istituto Nazionale dell'Architettura ANCE 2011

### **Concept generale**

Il memoriale è costituito da una piattaforma in cemento che corre parallela ai binari. A terra sono fissate delle sottili targhe in acciaio Corten sulle quali sono incisi i nomi dei deportati, con indicato il paese di provenienza e l'età anagrafica registrata alla data dell'ingresso nei campi, mentre, in piedi, si stagliano venti sagome, sempre in Corten e con diverse altezze, con i nomi e i dati dei pochi sopravvissuti. Tutti sono accostati tra loro secondo i legami familiari e una piccola lastra di metallo senza incisioni separa ogni gruppo, permettendo così di rintracciare rapidamente le parentele

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero

### **Relazione con il contesto**

Come una banchina per l'accesso ai convogli, il memoriale si integra perfettamente nel contesto ferroviario in cui è collocato

### **Forma spaziale**

Banchina sospesa

### **Componenti dell'opera**

Convogli; banchina; sagome

### **Elementi**

Acciaio, luci/ombre

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

La scala degli elementi metallici richiama quella umana, dando quasi l'impressione che le sagome e le loro ombre siano ancora quelle persone che attendono il treno e il loro destino. Anche la diversità di altezza delle stesse richiama la statura differente tra gli uomini, le donne e i bambini

### **Significato degli elementi**

L'acciaio è utilizzato per ricordare i nomi delle vittime e di chi invece si è salvato, e la lavorazione Corten evoca il colore del sangue. Il nome di chi è tornato è in piedi, a significare con forza ai passanti e ai visitatori la salvezza, come una testimonianza vivente. La luce orizzontale, quasi parallela al suolo, colpisce le sagome e produce ombre molto lunghe e scenografiche, che variano nell'arco della giornata, simulando l'evoluzione dell'uomo nel corso della sua vita. L'alternanza di vuoti e pieni, inoltre, proietta ombre geometriche che, a seconda delle ore del giorno, presentano contorni che da netti e definiti, passano ad essere sbiaditi ed incerti. Queste continue mutazioni, in contrapposizione con la luce, conferiscono al luogo una sorta di misticismo e forza, avvolgendo l'ambiente in un'aurea di mistero

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista, udito

### **Immediatezza del messaggio**

Leggere i nomi, in terra o in piedi, italiani e stranieri, raccolti intorno ai binari, è come leggerne la storia e immaginarsi quei volti. Questo memoriale rimanda immediatamente a quanto accaduto

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Al tramonto questo luogo diventa ancora più suggestivo e sembra realmente di poter camminare tra queste persone, scoprendone i nomi, i legami familiari e il destino che li attendeva. Il rumore dei treni che continuano a passare per quella stazione, inoltre, rende ancora più reale la storia che il memoriale racconta.

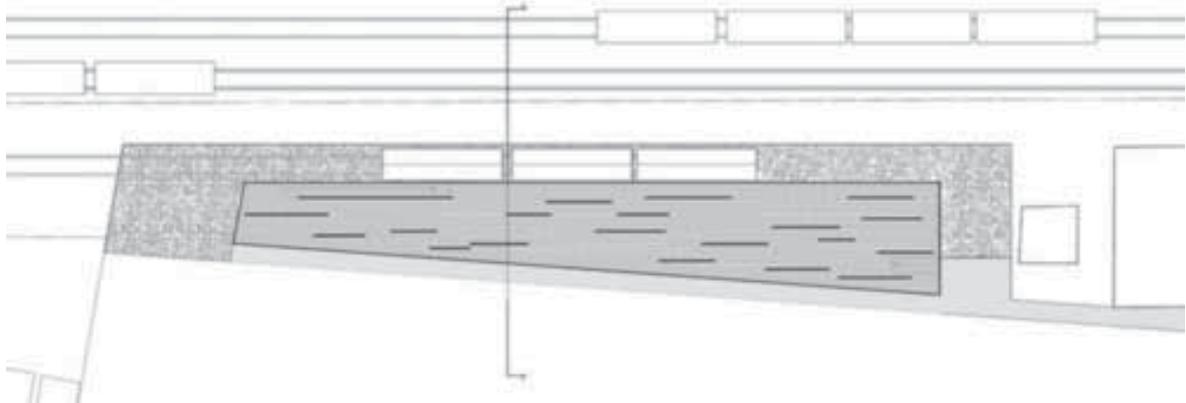
### **Sitografia e bibliografia**

[www.kuadra.it](http://www.kuadra.it)

[www.europaconcorsi.it](http://www.europaconcorsi.it)

Tutte le immagini sono state gentilmente concesse da Studio Kuadra

Planimetria



MARGUELIES MORITZ 21 POL	MANH WALTER 48 GER	MANDEL ISRAEL 37 POL	
LEVI AMELIA 18 ITA	LEVI BENAMINA 27 ITA	LEVI ANNETTA 16 ITA	LEVI LELIO 22 ITA
LEVI ELEONORA 30 ITA	ORTONA DELFINA 39 ITA	MOSCATTI IDA 67 ITA	
WACHSMANN MODOKO 38 POL	WADATZ JOZEF 50 POL	WARCHOLSKI ARON 50 POL	WEINGARTEN RUDOLF 34 GER
SZWARC SZYMON 43 POL	VAN CLEF JOSEPH		
M 21 GER	BRILL ROSE 49 GER	GALANT JUDAS 45 POL	GALANT ANNE REGINE 4 FRA
GRUBENBAUM DORA 28 POL	GALANT MEMACHEM 32 POL	POLACK GINETTE 8 FRA	BURSZTYN I
ZYNSKY MOTTEL 41 POL	SCHWITZ ELIANE 3 FRA	SCHUSTER EVA 38 GER	SCHONBRUNN JOSEPH 35 CEC
TUTZ SAYA 62 ROM	STUTZ JENNY 30 ROM	GERSCHEZON SIMON 8 FRA	ORDSTER MASHA 15 ROM
ICKOWICS MORBOUE 11 FRA	KRUPENIC IRENE 40 GER		
ROSENTHAL DEBORA 14 POL	ROSENTHAL MARJANI 21 FRA	ROSENTHAL LEB 27 POL	ROSENTHAL BARIUCH 52 POL
PRESS EDGARD 8 AUS	TREPPNER LINA 36 AUS		
ROSENSCHEIN SARA 33 POL	LECHTMANN MANNI 44 ENG	ROSENSCHEIN TERESA 34 CEC	KRAWIEC BEMAMINO 34 POL
GRUNBERG DAVID 39 CEC	GOLDSTEIN BLUMA 2		
ISAAC JOHANNA 43 GER	BERKENWALD GABRIEL 18 BEL	BERKENWALD SARA 21 BEL	BERKENWALD RACHEL 22 BEL
KALSCH YVOI			
ROSSMANN LISELOTTE 12 GER	SCH		

Schede analisi

## Galleria fotografica





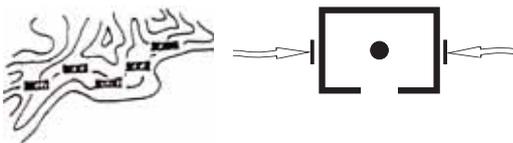
## 9. Monumento ai caduti dell'eccidio delle Fosse Ardeatine



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Roma, Italia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Nella notte del 24 marzo 1944, 335 uomini vengono trucidati dai nazisti come punizione per la loro resistenza antifascista. L'ordine è di uccidere 10 italiani per ogni tedesco e i 335 prigionieri, di cui 75 ebrei, sono chiamati per nome e cognome e uccisi uno alla volta dal plotone di esecuzione guidato da Erich Priebke. I cadaveri poi sono gettati nelle cave di pozzolana tra via Ardeatina e via delle Sette Chiese, gli uni sugli altri, e, per occultare la strage, i tedeschi fanno brillare alcune bombe, impedendo così l'accesso alle cave

### **Tempo trascorso dall'evento**

> 50 anni

### **Genesis del progetto**

Dalla liberazione di Roma (4 giugno 1944) il luogo diventa meta di pellegrinaggi costanti, e i parenti delle vittime si riuniscono fondando un Comitato di associazione e richiedendo al governo l'impegno ad erigere esattamente in quel sito un monumento in onore dei caduti. Viene indetto un concorso nazionale che prevede non solamente la progettazione del memoriale ma anche la sistemazione e il consolidamento delle gallerie interne di pozzolana, dove il Comitato dei parenti delle vittime si auspica possano essere seppellite le salme

### **Team di progettazione**

architetto: Giuseppe Perugini, Mario Fiorentino, Nello Aprile, Aldo Cardelli;

scultore: Mirko Basaldella (si occupa del cancello d'ingresso), Francesco Coccia

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Non è presente questa figura

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

10 Aprile 1945: conclusione della prima fase del concorso. 4 progetti su 11 totali sono ammessi alla seconda fase;

2 Settembre 1946: conclusione della seconda fase del concorso. Progetti vincitori ex-aequo: RISORGERE del gruppo Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino con Francesco Coccia e U.G.A. di Giuseppe Perugini con Uga de Plaisant e Mirko Basaldella;

22 Novembre 1947: posa della prima pietra

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il memoriale è aperto al pubblico il 24 marzo 1949, nel V° anniversario dell'eccidio, ma la conclusione totale dei lavori avviene nella metà del 1951

### **Concept generale**

Un grande piazzale attorno al quale orbitano un sacrario, l'ingresso alle cave, e una collinetta. Il sacrario, alto un metro da terra, custodisce al suo interno 336 tombe uguali, (335 per le vittime e una, simbolica, per tutti i caduti durante la guerra), definendo un luogo dalla misura "classica" di 26,6 m x 48,5 m. Le cave

di pozzolana sono collegate ad esso da un unico percorso circolare che porta il visitatore dal luogo di sepoltura al luogo dell'eccidio, passando dalla collina o attraverso il sentiero che conduce al museo

**Accesso**

Accesso scandito da orari

**Relazioni con l'intorno**

Un alto muro impedisce la visuale e l'accesso diretto dalla strada

**Forma spaziale**

Pianta rettangolare

**Componenti**

Un'enorme pietra sepolcrale che copre le 335 tombe; le cave di pozzolana; un piazzale centrale; un gruppo scultoreo

**Elementi**

Pietra e cemento armato, vegetazione, luce/ombre, modellazione morfologica, assenza

**Specie botaniche**

*Laurus nobilis*, *Pittosporum tobira*, *Juniperus*, *Nerium oleander*, *Pinus pinea* e *Cupressus sempervirens*

**Simboli religiosi**

Non presenti

**Linguaggi utilizzati**

L'opera affronta il tema del percorso come narrazione intesa nel suo duplice aspetto emotivo e spirituale: la sequenza di episodi in un contesto naturale rappresenta l'esorcizzare dello scorrere del tempo e l'idea della morte e invita il visitatore a ripercorrere le diverse tappe nei luoghi dove avvenne l'evento. La serialità nella costruzione delle tombe rende pari dignità a tutti gli individui, sottolineando l'enorme numero di vittime e l'uguaglianza nel destino

**Significato degli elementi**

La pietra rappresenta appieno l'idea della pietra tombale, mentre i giochi di luci e ombre riprendono la dicotomia vita e morte. Il fulcro di tutto il sistema è un grande spazio vuoto, un'assenza, da cui si possono vedere e ripercorrere tutti gli eventi salienti della vicenda. Emergono significati ed emozioni di pace, paura, dolore, sacralità e speranza. Questa assenza è paragonabile anche alla morte

**Sensi stimolati**

Vista, tatto

**Immediatezza del messaggio**

Realizzato a ridosso dell'evento, nel tempo non ha perso la sua capacità di attrarre gruppi di visitatori

**Ricordo e sollecitazione della memoria**

In questo memoriale c'è una forte sollecitazione del ricordo: il visitatore può rivivere i momenti salienti della vicenda ripercorrendone le diverse tappe. L'ingresso nella cave, inoltre, aumenta le sensazioni e le emozioni.

### Sitografia e bibliografia

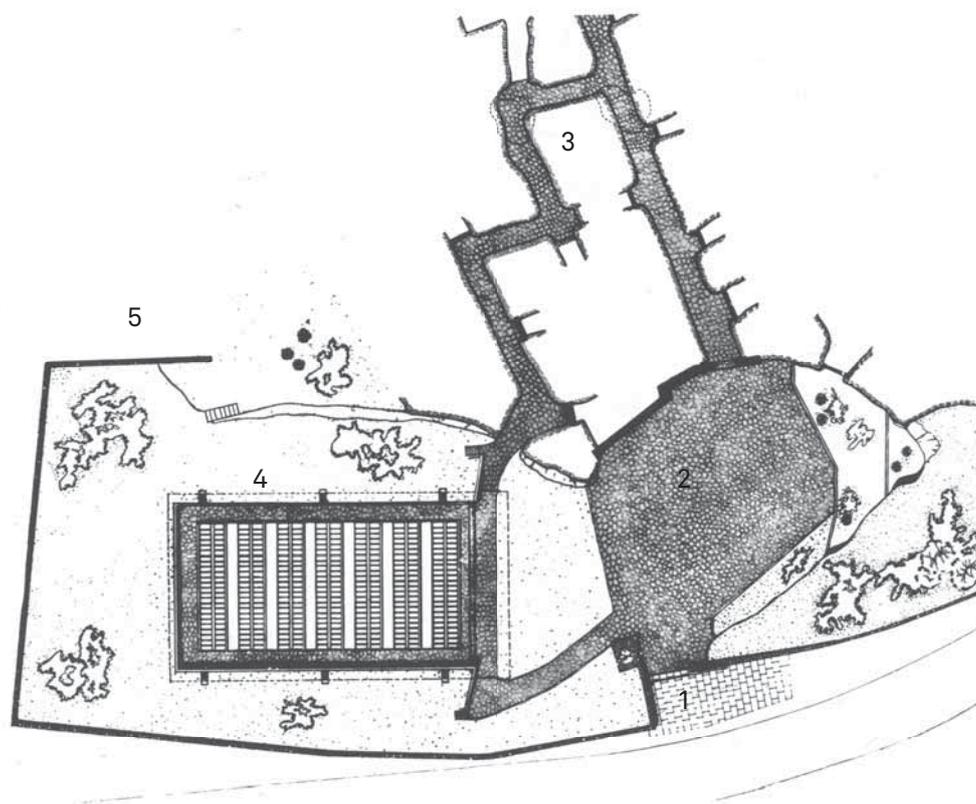
www.archidiap.com (planimetria e fotografie)

Franciosini L., *Cimiteri*, Carlo Mancosu editore, Roma, 2011

Pavan V., *Il senso della materia in il Sole 24ore Business Media*, Faenza, 2007

Zevi A., *Monumenti per difetto*, Donzelli, Roma, 2014

### Planimetria



### Legenda

- 1\_Ingresso e servizi di guardiola
- 2\_Piazzale
- 3\_Area delle cave
- 4\_Sepolcro
- 5\_Museo

Galleria fotografica





## 10. Museumspark Varusschlacht



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Kalkriese, Germania

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Nel sito di Kalkriese si è svolta nel 9 d.C. l'importante battaglia di Varo, combattuta tra Romani e Germanici

### **Tempo trascorso dall'evento**

>2000 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 1987 iniziano gli scavi a Kalkriese grazie al Fondo per le monete romane e nel 1988 l'archeologo dilettante Tony Clunn ritrova i primi resti archologici. Nel 1990 viene rinvenuto il tracciato del Muro e si decide di trasformare l'area in un parco della Memoria

### **Team di progettazione**

Gigon + Guyer, architetti

Zulauf + Partner, architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Inizio dei lavori nel 1998

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurata nel 2000

### **Premi**

Nel 2004 è stato premiato dalla Comunità Europea con il premio Europa Nostra, come patrimonio culturale d'Europa

### **Concept generale**

Il parco, concepito come uno strumento per reinterpretare i reperti archeologici ritrovati, è composto da tre tipologie di sentieri che rivelano la stratificazione storico-culturale del sito. La prima tipologia, segnata con lastre di ferro, evidenzia il percorso della legione Romana; la seconda, con sentieri più stretti e ricoperti da truciolo di legno, rappresenta le posizioni delle truppe germaniche nella foresta; il terzo tipo di sentiero, infine, segna l'agricoltura contemporanea. Una serie di pali di acciaio infissi nel terreno indicano la posizione del bastione tedesco

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale si integra nella foresta che ospita il sito archologico

### **Forma spaziale**

Superficie piana

### **Componenti dell'opera**

Nel memoriale troviamo anche tre padiglioni che fungono da "strumenti percettivi" (Vedere, Sentire e Domandare), un museo e un centro visitatori

### **Elementi**

Metallo, vegetazione, luce/ombra

### **Specie botaniche**

vegetazione locale

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Narrazione peripatetica: il percorso narrativo che il visitatore compie seguendo le tracce delle due legioni di soldati lo avvicina alla storia di quanto accaduto in quel luogo, rendendolo parte attiva degli eventi. Il parallelismo e la ripetizione dei pali di acciaio Corten vengono utilizzati come modello strutturale che simboleggia la griglia ordinata dei soldati in combattimento e quindi rimanda al significato dell'essere umano

### **Significato degli elementi**

Il metallo rappresenta l'elemento principale del memoriale e viene qui utilizzato nella forma dell'acciaio Corten, evocando il colore del sangue e quindi della morte in battaglia. Le grandi lastre infisse nel terreno alludono agli scudi dei guerrieri romani, alla loro disfatta (la posizione orizzontale, come se fossero stati lasciati cadere nella fretta di scappare via) e alle loro pietre tombali. I pali verticali, invece, segnano il perimetro del fortino dei tedeschi, e sembrano tanti soldati in piedi, secondo il rigore militare, pronti a combattere. L'illuminazione notturna rende ancora più suggestivo questo luogo, creando giochi di luce e ombra tra le strutture metalliche

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista, udito (nel padiglione Sentire)

### **Immediatezza del messaggio**

Il rimando alla battaglia è immediato, grazie all'uso del metallo

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Sebbene l'enorme distanza temporale tra l'evento e la realizzazione del memoriale non permetta la costruzione di un ricordo legato a quanto accaduto e quindi un attaccamento al sito, lo studio di questa battaglia nei libri di scuola permette al visitatore di sentirsi partecipe del combattimento, ripercorrendo idealmente e fisicamente i sentieri delle truppe

### **Sitografia e bibliografia**

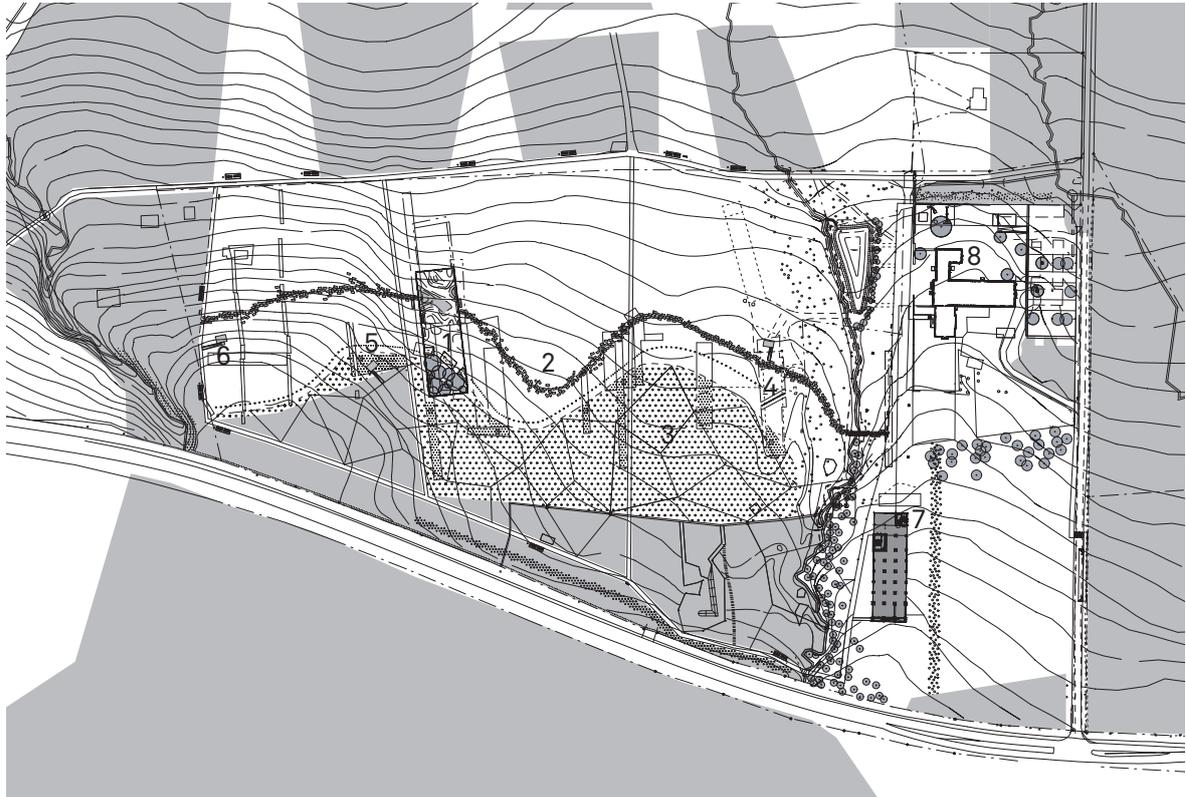
[www.kalkriese-varusschlacht.de](http://www.kalkriese-varusschlacht.de) (fotografie)

Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea editrice, Firenze, 2009

McLeod V., *Dettagli di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2008 (planimetria)

Weilacher U., *In Gärten. Profile aktueller europäischer Landschaftsarchitektur*, Birkhäuser, Basel, 2005

## Planimetria



### Legenda

1\_Ricostruzione del sito storico  
2\_Percorso dei Romani  
3\_Percorso dei Germanici  
4\_Padiglione Vedere

5\_Padiglione Sentire  
6\_Padiglione Domandare  
7\_Museo  
8\_Centro visitatori

Schede analisi

## Galleria fotografica

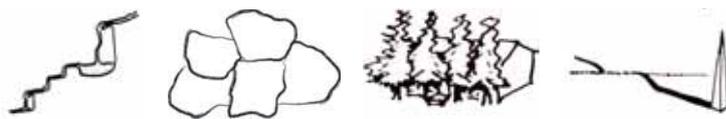




## 11. Pentagon Memorial



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Arlington, Virginia, USA

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

L'11 settembre 2001 un aereo di linea dell'American Airlines (volo 77), dirottato da terroristi islamici, si schianta nel prato ovest del Pentagono, ad Arlington County, in Virginia. Nell'impatto perdono la vita 184 persone, comprese quelle che si trovavano all'interno dell'edificio

### **Tempo trascorso dall'evento**

<20 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 2003 inizia il sostegno al Pentagono memorial Found e viene indetto un concorso di progettazione per il memoriale. Il progetto dello studio KBAS vince la competizione

### **Team di progettazione**

KBAS Keith Kaseman e Julie Beckman, studio di architettura del paesaggio

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 2006 e terminano nel 2008

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il memoriale viene inaugurato e aperto al pubblico in occasione del VII anniversario dell'attentato, l'11 settembre 2008

### **Concept generale**

Nel parco adiacente all'edificio del Pentagono sono disposte le 184 Memorial Units lungo la Age Lines, la parallela della traiettoria del volo. Queste sedute in acciaio, dedicate alle singole vittime, sono orientate verso il Pentagono o verso l'esterno, a seconda del luogo in cui si trovava la vittima nel momento dell'impatto (nell'edificio o nell'aereo). I singoli nomi sono incisi in una targa d'acciaio sulla parte aggettante della seduta, riflettendosi nella vasca d'acqua posizionata sotto ciascuna. Il memoriale è circondata da una panchina continua, dietro la quale si erige il Muro dell'età, la cui altezza segue gli anni delle vittime, alzandosi da 3 cm fino a 77 cm

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è libero

### **Relazione con il contesto**

Come una piazza pubblica, il memoriale è aperto fisicamente e anche visivamente dalle strade adiacenti

### **Forma spaziale**

Superficie piana

### **Componenti dell'opera**

L'opera è costituita da 184 sedute (Memorial Units), da una seduta continua e dal

Muro dell'età

**Elementi**

Acqua, metallo, vegetazione, luce/ombre

**Specie botaniche**

*Acer griseum*, piante officinali varie

**Simboli religiosi**

Non presenti

**Linguaggi utilizzati**

La ripetizione delle sedute viene utilizzata per simboleggiare l'essere umano; il limite è aperto, poichè il Muro dell'età, mantenuto con un'altezza contenuta, non occlude lo sguardo di chi passa su Washington Boulevard e l'adiacente percorso di Arlington County Bike, ma garantisce nel contempo la solitudine e la protezione per i visitatori del memoriale

**Significato degli elementi**

L'acqua all'interno delle vasche sotto le sedute è calma e placida e riflette i nomi delle vittime, dando l'idea di lavare via la tragedia, donando pace e serenità a chi non c'è più e conforto ai parenti. Il metallo è stato scelto per realizzare le Memorial Units grazie alle sue caratteristiche di durata nel tempo, inattaccabilità dagli agenti atmosferici e la facile lavorazione. Tutti i nomi sono incisi per dare ugual importanza a ciascun individuo, testimoni nel tempo di quanto accaduto. Gli esemplari di *Acer griseum* intorno alle Memorial Units sono stati selezionati soprattutto per il colore e le caratteristiche del tronco. La corteccia di questa specie, infatti, si contraddistingue per lo staccarsi in lunghe strisce che lasciano intravedere il tronco, di colore generalmente grigio ma con zone rosa e marroni, apprezzabile tutto l'anno, ma che in autunno vanno ad aumentare l'effetto scenico del fogliame dal colore rosso vivo, rievocando il colore del sangue nel periodo in cui è avvenuta la tragedia. La luce, penetrando tra le chiome, compone dinamici giochi d'ombra che variano durante il giorno e le stagioni

**Sensi stimolati**

Tutti 5 i sensi. La trama materica della pavimentazione stimola l'udito, mentre il gusto e l'olfatto sono risvegliati dalle piante officinali tra il Muro dell'età e la panchina

**Immediatezza del messaggio**

Questo memoriale, pensato come un luogo di natura individuale, ma al contempo collettiva, trasmette un messaggio di pace e di riflessione.

**Ricordo e sollecitazione della memoria**

Il silenzio del luogo stimola la memoria, mentre l'enorme distesa di Memorial Units sollecita il ricordo e le dimensioni dell'immane tragedia.

**Sitografia e bibliografia**

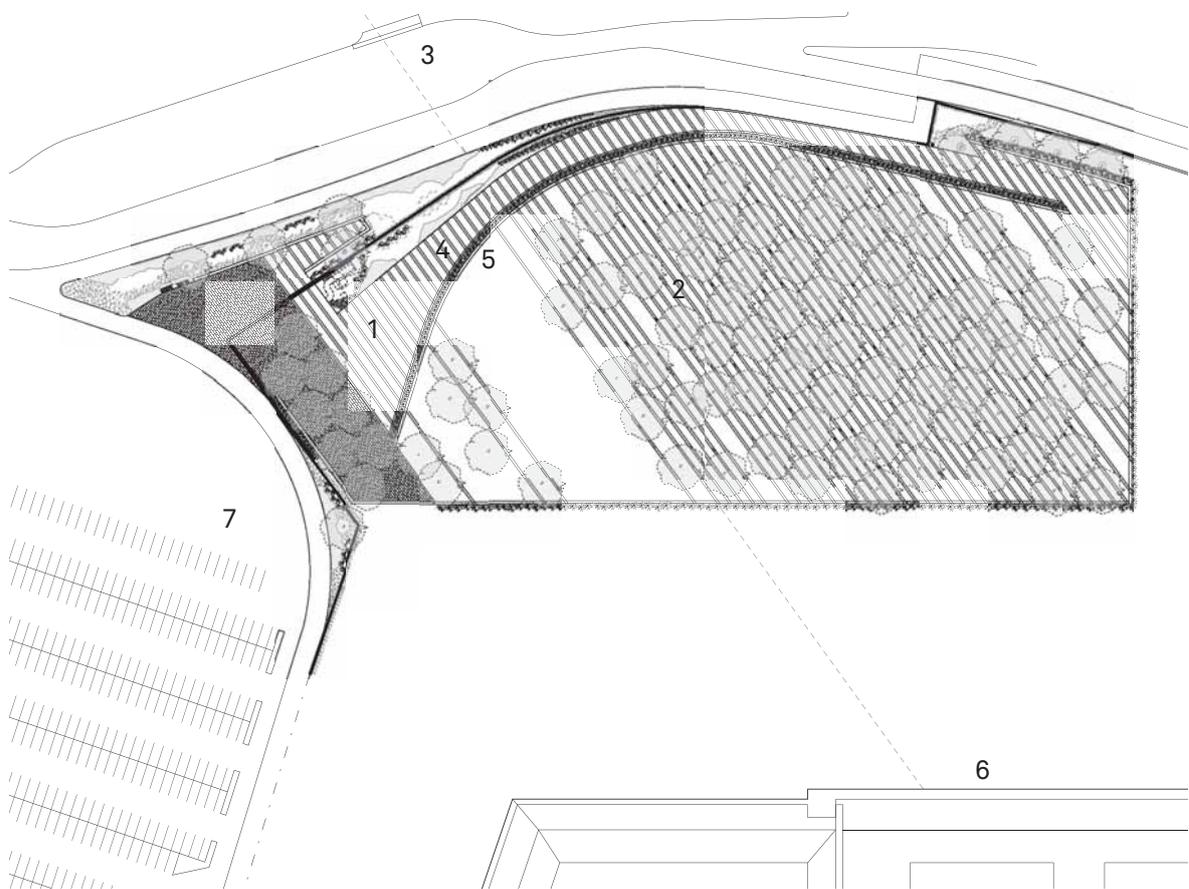
[www.kbas-studio.com](http://www.kbas-studio.com)

[www.pentagonmemorial.org](http://www.pentagonmemorial.org)

Canzonieri C., *Dare forma al tempo del ricordo*, in *Architettura del paesaggio*, n.30, Edifir, Firenze, 2015,

McLeod V., *Dettagli di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2008 (planimetria)  
Le foto sono dell'autore

## Planimetria

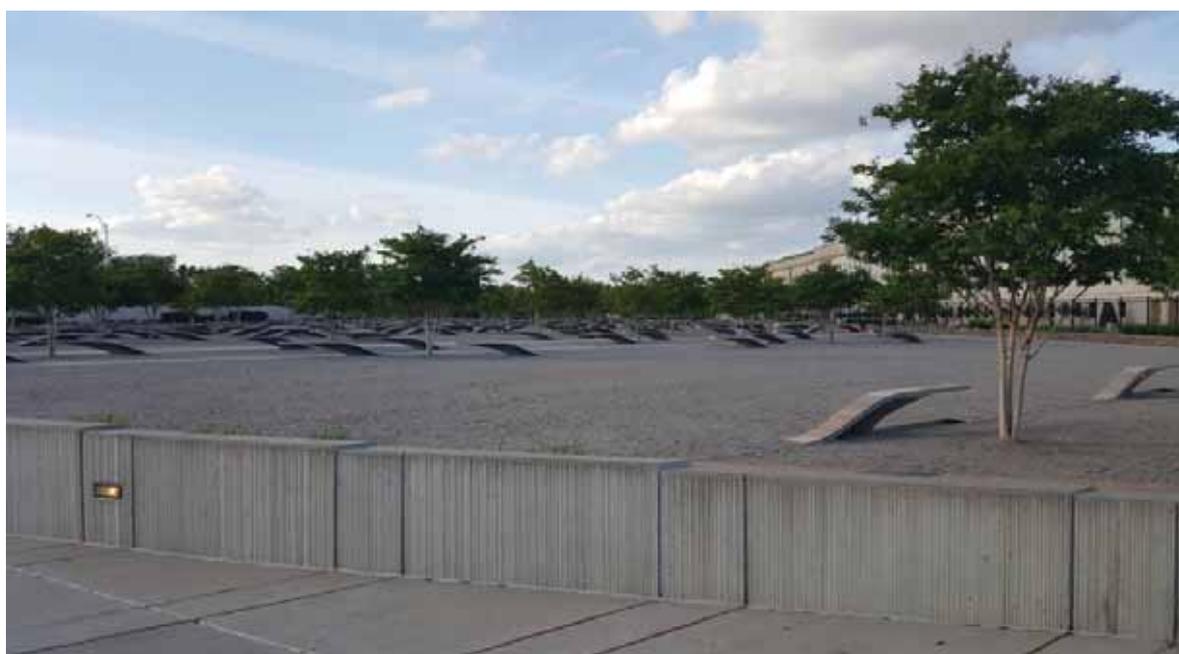


### Legenda

- 1\_Ingresso al memoriale
- 2\_Memorial Units
- 3\_Age Lines,traiettoria dell'impatto del volo
- 4\_Muro dell'età
- 5\_Panchina perimetrale
- 6\_Edificio del Pentagono
- 7\_Parcheggio

Schede analisi

## Galleria fotografica





## 12. Reaching Out/Letting In



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Hyde Park, Londra

### **Scelta del sito**

Sito non originale dell'evento

### **Background e storia**

La notte del 31 agosto 1997 la principessa del Galles, Diana Spencer, muore in un incidente automobilistico nel tunnel del Ponte de l'Alma a Parigi

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Il governo inglese stanziava 3 milioni di sterline per la realizzazione di un memoriale in onore della principessa, da inserire nel parco reale di Hyde Park. Viene quindi promosso un concorso internazionale di progettazione, vinto dallo studio Gustafson&Porter con il progetto Reaching Out/Letting In

### **Team di progettazione**

Gustafson & Porter, architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Ultimata nel settembre 2003 è stata inaugurata ufficialmente il 6 Luglio 2004

### **Concept generale**

Il memoriale è costituito da uno spazio aperto inquadrato da un grande anello irregolare di 80 metri per 50 adagiato sulle curve del terreno. Dentro a questa fontana scorre un flusso d'acqua continuo che si muove a velocità diversa a seconda della sezione del tratto attraversato e in ragione anche del trattamento differenziato del fondo che genera turbini e onde

### **Accesso**

Libero all'interno del parco

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale, dallo sviluppo orizzontale, si integra perfettamente nel sistema del parco ben consolidato, apportando un valore aggiunto

### **Forma spaziale**

Fontana ovale

### **Componenti dell'opera**

La fontana è attraversata da due ponticelli che permettono ai visitatori di muoversi liberamente dentro e fuori il memoriale

### **Elementi**

Acqua, granito bianco della Cornovaglia, luce

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

La fontana è uno spazio completamente accessibile, avvicinabile, toccabile e accogliente, e la forma ovale richiama la figura materna femminile, ed è al contempo uno spazio di riflessione e gioia

### **Significato degli elementi**

L'acqua della fontana è l'elemento predominante, e rappresenta la vita della principessa: fuoriesce nella parte più alta dell'anello e di lì scorre vorticoso nelle due direzioni, ritornando tranquillo nella parte inferiore. Crea effetti di ambientazione diversi: in alcuni punti scorre liberamente, calma e fluente, poi produce scrosci e gorgogli nella turbolenza di effervescenti bolle d'aria, scomparendo ed emergendo in brillii di luce lungo il percorso che appare quasi un anello scintillante. Nel raccontare la figura complessa della principessa questo progetto si basa sulle caratteristiche di semplicità, forza e fragilità che ne contraddistinguevano la personalità e che vengono rievocate dal movimento dell'acqua. La pietra, lavorata singolarmente, con texture, sezioni e bordi differenti, permette la creazione di questi effetti diversi

### **Sensi stimolati**

Tatto, udito, vista

### **Immediatezza del messaggio**

Il memoriale trasmette un messaggio di pace e calma nei punti dove l'acqua scorre più pacata, e di turbolenza di emozioni nei punti dove si fa più vorticoso. Il carattere della principessa viene quindi rappresentato dalle caratteristiche del liquido

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Il ricordo della principessa viene sollecitato anche grazie al breve tempo trascorso dall'evento. Il memoriale è una meta molto amata dai sudditi inglesi e camminare scalzi nella fontana viene considerata ormai come una esperienza purificatrice

### **Sitografia e bibliografia**

[www.gustafson-porter.com](http://www.gustafson-porter.com)

[www.royalparks.org.uk](http://www.royalparks.org.uk)

Buccelli C.M., *Katrin Gustafson*, in *Quaderni della Ri-Vista*, Ricerche per la progettazione del paesaggio, numero 4, Firenze University press, Firenze, 2007

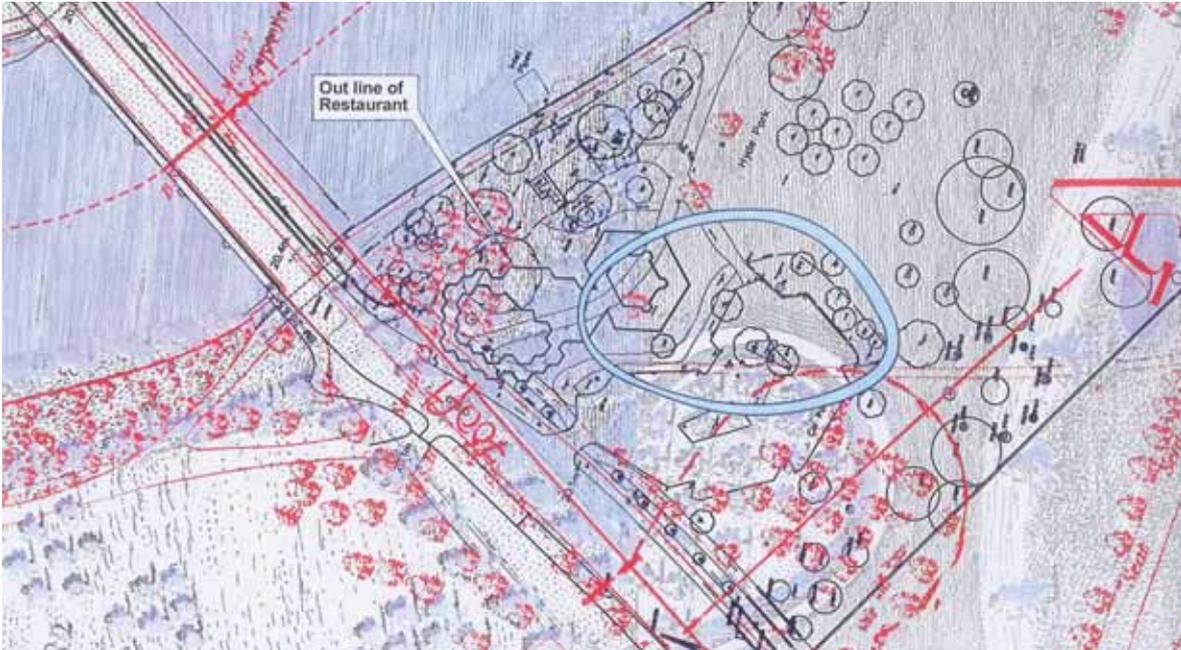
Diedrich L., *Kathryn Gustafson - Imagination and form*, in *Topos Intention* n. 21, Callway Verlage, München, 1997

Makker K., *Kathryn Gustafson. Spotlight on Design Lecture summary*, in *National Building Museum*, May 26, 2005

Le immagini della planimetria sono state gentilmente concesse da Neil Porter

Le fotografie sono dell'autore

Planimetria



Galleria fotografica





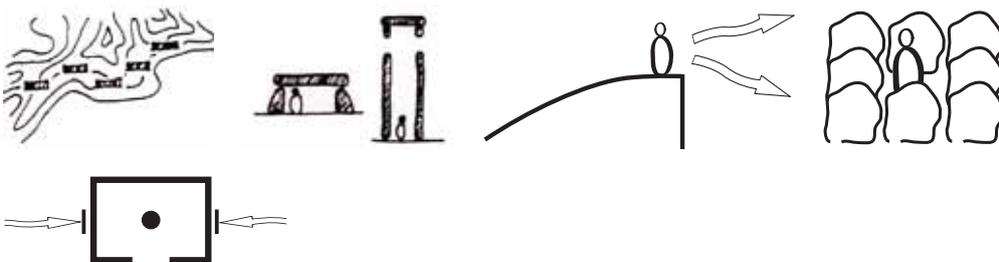
### 13. Sharpeville Memorial garden



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Sharpeville, Sud Africa

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 21 marzo 1960 la polizia sudafricana apre il fuoco su un gruppo di dimostranti di colore uccidendone sessantanove e ferendone 180. La manifestazione è organizzata dal Pan Africanist Congress per protestare contro la cosiddetta pass law, il decreto governativo che obbligava tutti i cittadini sudafricani neri ad esibire uno speciale permesso se fossero stati fermati in un'area riservata ai bianchi. La notizia del massacro crea un'ulteriore escalation di tensione fra i neri e il governo bianco. In risposta al diffondersi della protesta, il 30 marzo il governo dichiara la legge marziale

### **Tempo trascorso dall'evento**

>50 anni

### **Genesi del progetto**

Il memoriale è stato voluto da Nelson Mandela

### **Team di progettazione**

Greeninc Landscape Architecture

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Inizio dei lavori nell'aprile 2010 con un processo di raw-building

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurazione febbraio 2011

### **Premi (o menzioni speciali)**

Award of Merit for Excellence in Design 2011 dell' ILASA (Institute for Landscape Architecture in South Africa)

### **Concept generale**

Questo progetto è stato concepito come una successione di tre momenti all'interno del parco: un memoriale del muro, un anfiteatro e un mazzo di fiori un po' particolare. Rappresentano i concetti base di questo progetto, ovvero la memoria, la visualizzazione e la raccolta. Il muro, costruito in mattoni di argilla, presenta uno scheletro composto da una fila di colonne in acciaio lungo il suo bordo esterno. Ogni colonna è sormontata da una bandiera di granito. Una fioriera in cima alla parete contiene un siepe di *Freylinia tropica*. All'interno dello spazio erboso, dietro il muro, 156 pali verticali in acciaio, rifiniti con granito bianco e nero, si innalzano come un mazzo di fiori permanente. Sul muro di cinta è inciso il testo della poesia "I Remember Sharpeville" di Siphosiphony Sempala

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale è separato dal contesto attraverso una cancellata che lascia però

intravedere all'interno. Progettato in relazione al suo ambiente, si integra nel paesaggio circostante

### **Componenti dell'opera**

Un muro; un anfiteatro; 156 pali d'acciaio

### **Elementi**

Acciaio, vegetazione, pietra, modellazione morfologica, luce/ombre

### **Specie botaniche**

*Freylinia tropica*, *Combretum erythrophyllum*, *Olea europaea subsp. Africana*

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il progetto è stato concepito come un percorso processionale che attraversa il memoriale terminando con un climax ascendente. I visitatori, salendo un lieve pendio, dietro il muro commemorativo, possono guardare indietro da una piattaforma di osservazione sopraelevata, commemorando con un riconoscimento finale le vittime. La scala degli elementi d'acciaio e la loro costruzione seriale simboleggia l'essere umano e la grandezza delle vittime che si sono immolate per una giusta causa

### **Significato degli elementi**

Le colonne di acciaio rappresentano le persone uccise, tutte in fila, tutte nella stessa direzione. Il colore rosso della lavorazione Corten amplifica l'effetto del sangue e il significato legato alla morte. Il mazzo di fiori realizzato con i pali di acciaio rappresenta i fiori lasciati ogni giorno sulle tombe del cimitero, e il materiale ne assicura la durata nel tempo. Anche l'incisione a laser della poesia sul metallo rimarrà in eterno, ricordando a tutti il massacro avvenuto in quel luogo. Per quanto riguarda la vegetazione, la *Freylinia tropica* è stata scelta per i delicati fiori bianchi che si giustappongono alla durezza e al colore dell'acciaio e del granito, significando purezza e pace, mentre l'*Olea europaea* per la sua importanza come simbolo di pace. La luce naturale verticale, tipica delle latitudini africane, genera profonde macchie d'ombra, permettendo di mettere in risalto muri e altre superfici perpendicolari al suolo

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Ogni elemento inserito nel memoriale richiama alla mente quanto accaduto, rilasciando un messaggio di pace e conforto per i parenti delle vittime

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Trovandosi all'interno di un cimitero, l'atmosfera del memoriale ne assorbe i caratteri di silenzio e rispetto. La predominanza del colore rosso, tipico anche del terreno in queste zone, aumenta inoltre l'effetto scenico e rimanda a significati di sangue e morte

### **Sitografia e bibliografia**

[www.greeninc.co.za](http://www.greeninc.co.za) (fotografie)

[www.landezine.com](http://www.landezine.com)

Galleria fotografica







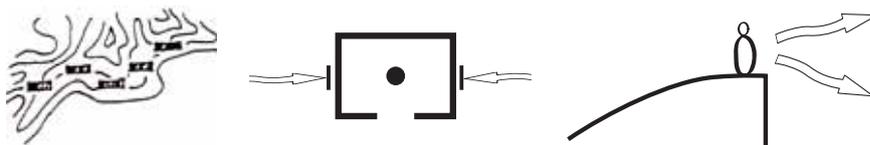
## 14. Skogskyrkogården



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Enskede, Stoccolma

### **Scelta del sito**

Sito originale

### **Background e storia**

Nel 1912 il Consiglio Comunale di Enskede decide di acquistare un terreno disponibile a sud della città per costruire un nuovo cimitero. L'appezzamento è di 85 ettari ed è formato da sabbia e ghiaia, coperto di conifere e con tre cave di ghiaia al suo interno

### **Tempo trascorso dall'evento**

> 50 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 1915 viene indetto un concorso internazionale per la progettazione di un nuovo cimitero a Enskede nella zona sud di Stoccolma

### **Team di progettazione**

Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 1917 e sono scanditi da diverse realizzazioni: la Cappella nel Bosco (Asplund, 1918-1920), la Cappella della Resurrezione (Lewerentz, 1921-1925), il muro perimetrale di quattro chilometri costruito dai disoccupati negli anni di crisi (1923-1932), il Crematorium (Asplund, 1935-1940), l'ingresso, il Boschetto della Meditazione e la Collina Memoriale (Lewerentz, 1951-1961)

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

I lavori terminano nel 1961

### **Premi (o menzioni speciali)**

Inserito nel 1994 dall'UNESCO nell'elenco dei Patrimoni dell'Umanità, è stato poi insignito del prestigioso Premio Internazionale Carlo Scarpa per il giardino, VI edizione, nel 1995

### **Concept generale**

Attraverso un lento cammino ascensionale sul tracciato di un'antica strada, si arriva sulla sommità della collina, dove si staglia una grande croce bianca che richiama la funzione cimiteriale del luogo. Da qui si può proseguire verso la Piazza delle Cerimonie, una vasta area coperta che introduce alla cappella principale del Crematorio, ai lati della quale si trovano due paesaggi ben distinti. Da un lato, infatti, si apre un sentiero nella fitta foresta che conduce alla cappella del Bosco, dall'altro si erge una collina, sulla cui sommità un boschetto racchiude come un recinto il luogo della meditazione e del raccoglimento. Seguendo la Via delle Sette Fonti si arriva infine alla Cappella della Resurrezione. La foresta diventa quindi luogo di sepoltura, santuario e asilo sacro: sotto le fronde dei suoi alberi trovano conforto le sepolture a terra, contrassegnate da semplici lapidi tombali o da croci infisse nel terreno, che si mescolano nel sottobosco

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

L'approccio al luogo, una foresta su un terreno ondulato, determina la solennità paesaggistica che caratterizza l'intervento, e si integra perfettamente con il contesto

### **Forma spaziale**

Foresta e prato

### **Componenti dell'opera**

Le cappelle; il Parco delle Rimembranze (il primo a Stoccolma); il Boschetto della Meditazione; la Seven Spring Way (lunga 888 metri e che conduce il corteo funebre verso la Cappella della Resurrezione); una enorme Croce di granito; il Visitors Center

### **Elementi**

Acqua, vegetazione, pietra, luce/ombra, modellazione morfologica

### **Specie botaniche**

Pini, abeti, salici e betulle

### **Simboli religiosi**

Sono presenti simboli religiosi

### **Linguaggi utilizzati**

Il memoriale invita il visitatore a seguire un iter fisico, dinamico, come in una sorta di rituale, che in qualche modo lo spinge alla riflessione e alla meditazione. Rappresenta alla perfezione la concezione nordica della natura, e il naturale susseguirsi di vallette e crinali, terra e cielo, foresta e radura, evoca associazioni di morte e rinascita. Crea nuove implicazioni sociali, assegnando un potenziale spirituale al paesaggio, e trasformando il cimitero in un luogo per la memoria della comunità, un luogo di uguaglianza dove tutti gli uomini possono incontrarsi, riconoscersi e condividere il senso del ricordo stesso. Seguendo il cammino ascensionale lungo la collina, si raggiunge un boschetto che racchiude, come un naos greco, il luogo della meditazione e del raccoglimento, con un climax crescente di emozioni

### **Significato degli elementi**

Il memoriale deve il suo nome alla presenza di alberi di Pino, Tallum in lingua locale, che caratterizzano la zona: la natura prende il sopravvento su tutto il memoriale alternando foreste, radure, colline e specchi d'acqua. La luce che penetra tra le chiome diffonde calore e nuova fiducia nella vita e crea giochi di ombre e chiaroscuri molto suggestivi. Quando poi illumina l'acqua del laghetto, che placida rispecchia la collina della meditazione, dona ulteriore conforto e speranza ai visitatori

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Questo memoriale riesce a dare un conforto maggiore, rispetto ad altri cimiteri, attraverso l'uso degli elementi naturali, alternando ombra e luce, aperto e chiuso e di conseguenza, simbolicamente, dolore e fiducia

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Le foreste rappresentano la natura incontaminata in grado di destare sentimenti; il bosco diventa il punto di partenza per un nuovo tipo di cimitero in grado di suscitare emozioni, con un ritorno alle tradizioni culturali locali e al modello arcaico legato al ciclo della natura. L'incontro con la morte in questo luogo non desta timore o sofferenza, ma al contrario viene narrato in maniera molto semplice e confortevole con l'ausilio di figure naturali conosciute a tutti.

### Sitografia e bibliografia

[www.fbsr.it](http://www.fbsr.it) (fotografie)

[www.skogskyrkogarden.stockholm.se](http://www.skogskyrkogarden.stockholm.se)

Franciosini L., *Cimiteri*, Carlo Mancosu editore, Roma, 2011 (planimetria)

Luciani D., *La Foresta della Memoria. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, sesta edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 1995

Luciani D., *Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino*, sesta edizione, alla Foresta della memoria, Grafiche Bernardi, Pieve di Soligo, 1995

Panzini F., *Progettare la natura*, Zanichelli, 2009

### Planimetria



### Legenda

- 1\_Crematorio, cappelle minori e principale
- 2\_Cimitero urbano
- 3\_Giardino delle Meditazioni
- 4\_Percorso principale di accesso pedonale
- 5\_Specchio d'acqua
- 6\_La grande croce

Galleria fotografica





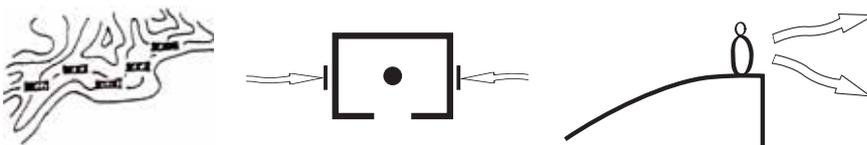
## 15. Sepolture Ben Gourion



### Elementi principali



### Linguaggi principali



### **Collocazione**

Sde Boker, Israele

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

David Ben-Gurion, Primo Ministro israeliano, per seguire la sua visione di coltivare il Negev, arido abbandonato, e di costruire città come Yeruham e Dimona, si trasferisce nel 1953 nel kibbutz di Sde Boker, dove rimane fino alla sua morte nel 1973. Come da lui richiesto viene sepolto nelle vicinanze del kibbutz, a Midreshet Ben Gurion, accanto a sua moglie Paula Ben Gurion, nel deserto del Negev che tanto amava, piuttosto che a Gerusalemme come gli altri leader politici di Israele

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Viene indetto un concorso di progettazione, vinto nel 1987 dai due paesaggisti

### **Team di progettazione**

Lippa Yahalom e D. Zur, architetti paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 1987

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

L'opera è completata nel giro di un anno

### **Concept generale**

Un sentiero di rocce e alberature percorre il parco seguendo i solchi di un antico wadi, un torrente ormai secco e privo di acqua, e terminando in un terrazzo panoramico che si affaccia sul deserto e sulla valle del Tsin. Al centro del belvedere le tombe di David Ben Gurion e della moglie Paula, realizzate con due semplici parallelepipedi di marmo, la cui sobrietà è valorizzata dal parco che le circonda

### **Accesso**

Per visitare il memoriale occorre passare attraverso il Parco Nazionale di Ein Avdat, il cui accesso è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale si integra perfettamente nel paesaggio desertico del Negev, riprendendone gli elementi e i linguaggi

### **Componenti dell'opera**

Percorso; terrazza panoramica; due tombe

### **Elementi**

Pietra, vegetazione, modellazione morfologica, luce/ombra

### **Specie botaniche**

*Olea europea*, *Cupressus sempervirens*

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il percorso si sviluppa con un climax in crescendo: il panorama, sebbene rimanga oscurato per tutto il cammino, una volta giunti al piano belvedere dove è collocata la tomba del politico israeliano, si apre affacciandosi e dialogando con il deserto circostante. Durante la passeggiata gli elementi naturali raccontano la storia di quelle terre e il tentativo del politico di far fiorire il deserto

### **Significato degli elementi**

Gli esemplari di *Olea europea* inseriti nel progetto simboleggiano la pace, mentre i *Cupressus sempervirens* riprendono la tradizione funeraria antica. Le pietre utilizzate provengono dai campi attorno al memoriale, e richiamano non solo l'idea della sepoltura, quanto la storia del deserto, e il processo naturale che ha prodotto questi sedimenti nel tempo. Al tramonto i cristalli del deserto riflettono la luce crepuscolare, trasformandolo in un ambiente senza tempo

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

La presenza delle tombe rende immediato il motivo del memoriale, e la visuale che si apre sul deserto sottolinea l'importanza del lavoro compiuto da Ben Gurion in quelle terre

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Questo memoriale, costruito attraverso elementi naturali che richiamano e sollecitano la memoria, è in grado di corroborare la ricerca di identità del popolo israeliano, che qui ritrova le radici di una storia recente e antica.

### **Sitografia e bibliografia**

Helphand K., *Landscape as ulpan: the development of an Israeli landscape architectural language*, in *Landscape review n.4*, volume 2, 1998

Le fotografie sono state gentilmente concesse da Franco Panzini

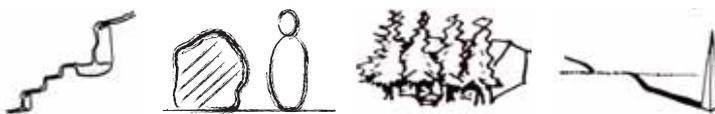
Galleria fotografica



## 16. Tangshan Earthquake Memorial Park



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Tangshan, Cina

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 28 luglio 1976 un terrificante terremoto colpisce la provincia di Hebei, nel nord della prefettura cinese di Tangshan. Considerato il terremoto più catastrofico del XX secolo, provoca oltre 240 mila morti

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 2005 viene promosso un concorso internazionale per la costruzione di un grande memoriale cittadino in onore di tutta la popolazione uccisa dal terremoto

### **Team di progettazione**

A6/architecture studio di progettazione composto da Ye Yuan, Jiutai Li e Xu Nan

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

2007-2009

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

L'opera viene inaugurato nel 2009

### **Premi (o menzioni speciali)**

Primo premio nell' International Design Competition 2014

### **Concept generale**

Il progetto sfrutta le presenza della zona. Una Memorial Road attraversa l'area da sud a nord, separando i boschetti da alcuni corpi idrici presenti e porta ad una zona dove sono collocate le rovine del terremoto e un muro memoriale lungo quasi 400 metri. Questo rappresenta un secondo asse, e insieme ad un altro elemento lineare sulla zona, un binario abbandonato distorto a causa del terremoto, corrono rispettivamente attraverso l'area da sud a nord e da est a ovest. Dividono così il parco in quattro parti: la zona dei resti industriali, il bacino d'acqua, il bosco e la zona macerie

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale è protetto da filari, siepi e un fitto boschetto

### **Componenti dell'opera**

Muro, bacino d'acqua, bosco, museo

### **Elementi**

Acqua, pietra, vegetazione, luce/ombra

### **Specie botaniche**

*Ginkgo biloba*, *Paulownia tomentosa*

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Il senso di oppressione che si ha all'inizio della visita diminuisce man mano che lo spazio si apre, ma subentra un forte senso di vuoto e tristezza che culmina nella piazza delle rovine, situata alla fine della strada della memoria e del muro commemorativo. La scala di questo, le cui misure richiamano la data del terremoto (l'altezza di 7,28 metri corrisponde alla data del 28 luglio) sovrasta i visitatori, dimostrando la grandezza dell'evento e l'enorme numero di vittime

### **Significato degli elementi**

Il disegno degli alberi gioca un ruolo essenziale. Le due file ordinate di alti pioppi dietro il Muro rappresentano la vita, mentre i boschi richiamano il significato dell'albero nelle sepolture antiche e l'idea della rinascita. I due esemplari di Paulownia tomentosa, alberi forti e vigorosi, sembrano quasi totem, che accolgono il visitatore. Il bacino d'acqua, che riflette il cielo, congiunge il mondo dei vivi e quello dei morti. Riflette le macerie del disastro e i nomi delle 240.000 vite spezzate, come un incoraggiamento ricco di speranza verso la vita per i sopravvissuti, e un ricordo per le generazioni a venire. La pietra, utilizzata per realizzare l'enorme muro, che rappresenta la più grande pietra tombale del mondo, è resa lucida, e permette al cielo, alla terra, ai paesaggi circostanti e ai visitatori di riflettersi, integrandosi con i nomi delle vittime incisi sulla superficie in maniera omogenea e senza alcuna distinzione

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

La presenza delle rovine e l'elenco infinito di nomi incisi sul Muro rimanda immediatamente alle vicende accadute nel luogo

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Ogni scelta progettuale e ogni elemento inserito nel progetto determina precisi significati di rinascita, e fa riflettere sul rapporto tra vita e morte, uomo e natura e sul potere distruttivo di quest'ultima.

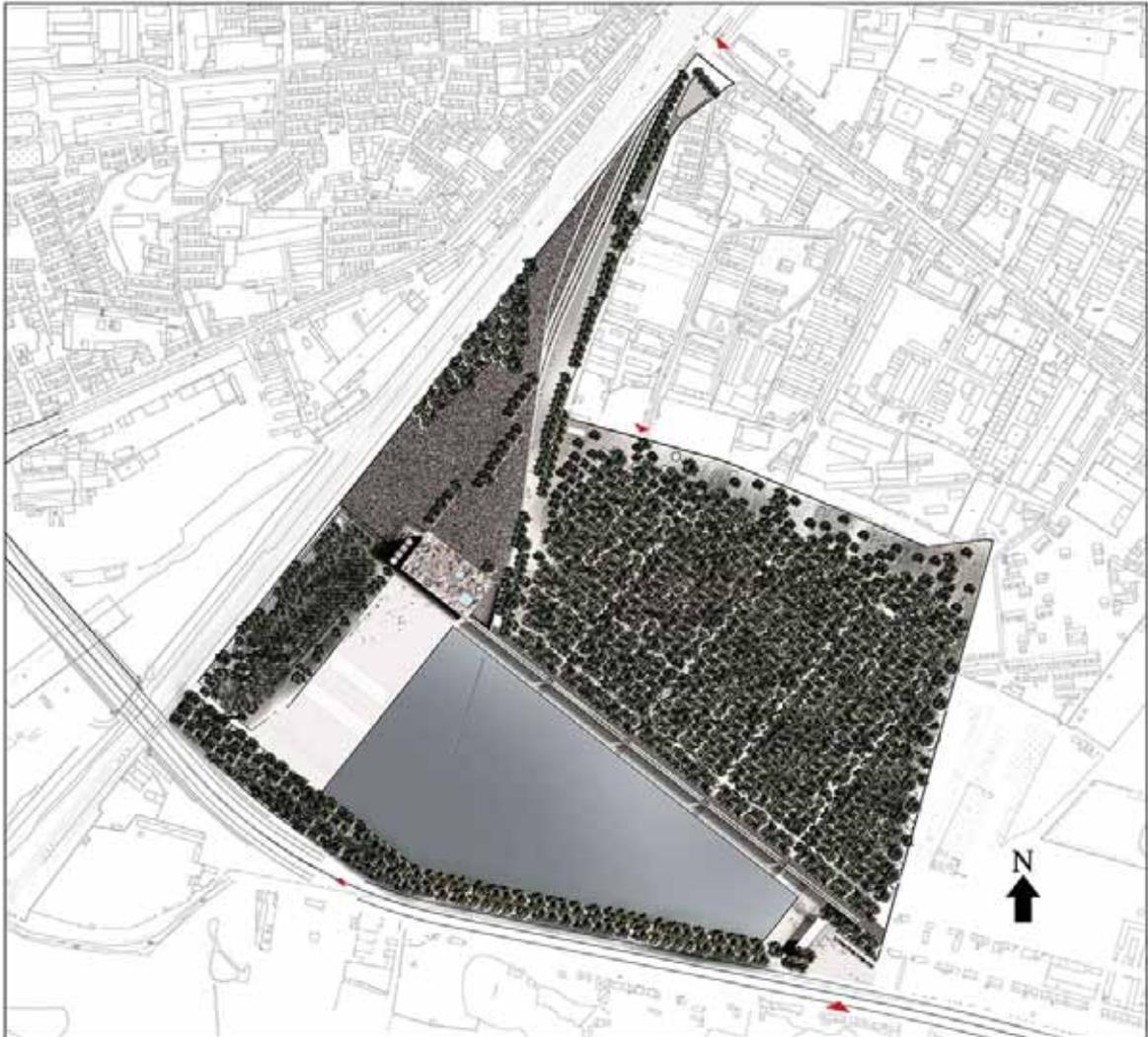
### **Sitografia e bibliografia**

[www.a6-studio.com](http://www.a6-studio.com) (planimetria e immagini)

[www.nan-xu.com](http://www.nan-xu.com)

[www.cina.org.cn](http://www.cina.org.cn)

Planimetria



## Galleria fotografica





## 17. The growing Memorial



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Bijlmer, Amsterdam

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 4 ottobre 1992 l'aereo cargo della compagnia El-Al con quattro persone a bordo e oltre 110 tonnellate di materiale parte da New York diretto a Tel Aviv. Nel suo itinerario di volo è prevista una sosta per il rifornimento del carburante ad Amsterdam, ma una volta ripartito dall'aeroporto di Schipol, il Jumbo perde il controllo di entrambi i motori, schiantandosi tra gli edifici Groeneveen e Kruitberg, entrambi di 11 piani, all'interno del quartiere residenziale di Bijlmer. Sono le 18.35 e nell'impatto perdono la vita 47 persone (43 nell'edificio e 4 nel velivolo)

### **Tempo trascorso dall'evento**

<10 anni

### **Genesi del progetto**

Il governo incarica il paesaggista Descombes che nel 1994 inizia a lavorare al memoriale con la partecipazione dei cittadini e dei familiari delle vittime

### **Team di progettazione**

Georges Descombes, paesaggista, Herman Hertzberger, studio di architettura

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

1997-1998

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

L'opera viene inaugurata il 4 ottobre 1998

### **Concept generale**

L'intero progetto si può quindi sintetizzare in quattro zone: l'albero e i suoi immediati dintorni, la traccia del palazzo distrutto, un percorso che ricalca la strada compiuta dai mezzi di soccorso e una nuova passeggiata che è anche la spina dorsale di un parco polifunzionale. Quest'ultima, un lungo sentiero rettilineo, si incrocia con un percorso diagonale che ripercorre la traiettoria effettuata dei mezzi di soccorso. Proseguendo si attraversa un ponticello sopra un canale d'acqua chiuso tra blocchi di cemento che ricalca le sponde dell'edificio demolito diminuendo verso ovest con una rampa che termina in una vasca, dove una piccola fontana segna il punto esatto dell'impatto. Attorno all'albero un pavimento composto da 2000 mosaici di vetro e ceramica ricopre lo spazio: si tratta di speciali tessere create dai residenti, dai parenti delle vittime, dal personale dei mezzi di soccorso, e da quanti si sentivano in dovere di commemorare l'accaduto

### **Accesso**

L'accesso è libero

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale è inserito nel parco del quartiere, con il quale dialoga

### **Forma spaziale**

Parco urbano

### **Componenti dell'opera**

Albero; parete di metallo con targa commemorativa; percorsi; vasca d'acqua

### **Elementi**

Acqua, pietra, vegetazione, vuoto, metallo

### **Specie botaniche**

*Populus*

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Attraverso il disegno dei percorsi all'interno del parco si racconta la storia di quanto accaduto, ricostruendo le traiettorie dei mezzi di soccorso, il punto dell'impatto e il volume dell'edificio distrutto

### **Significato degli elementi**

L'acqua rappresenta uno dei principali elementi di quest'opera, simboleggiando la purificazione. Il canale d'acqua, chiuso tra blocchi di cemento, ricalca le sponde dell'edificio demolito, come un volume negativo, come il vuoto che le tante vittime hanno lasciato nel cuore dei propri cari. Quest'impronta segna il terreno e solo grazie agli elementi naturali si trova il conforto necessario per sopportare il dolore che il luogo evoca. L'esemplare di *Populus* rimasto illeso rappresenta la forza di rinascere dopo una catastrofe, e, come testimone presente nel luogo dell'impatto, è stato soprannominato "l'albero che ha visto tutto". Attorno a lui uno spazio commemorativo riunisce gli abitanti del quartiere, e rappresenta simbolicamente lo spettro della vita, un luogo familiare costruito da tutti e per tutti. Sulla parete in metallo, materiale in grado di resistere nel tempo, una targa commemorativa spiega quanto accaduto, come un monito per le generazioni future

### **Sensi stimolati**

Tatto, vista

### **Immediatezza del messaggio**

Solamente nei pressi dell'albero e della targa commemorativa si capisce realmente quanto accaduto in quel quartiere

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

L'intervento combina tra loro le tipologie di parco urbano, cimitero e memoriale per creare un luogo flessibile, in un continuo divenire, adatto per il ricordo come per il gioco, sollecitando memoria, sentimenti di pace e di nuova vita.

### **Sitografia e bibliografia**

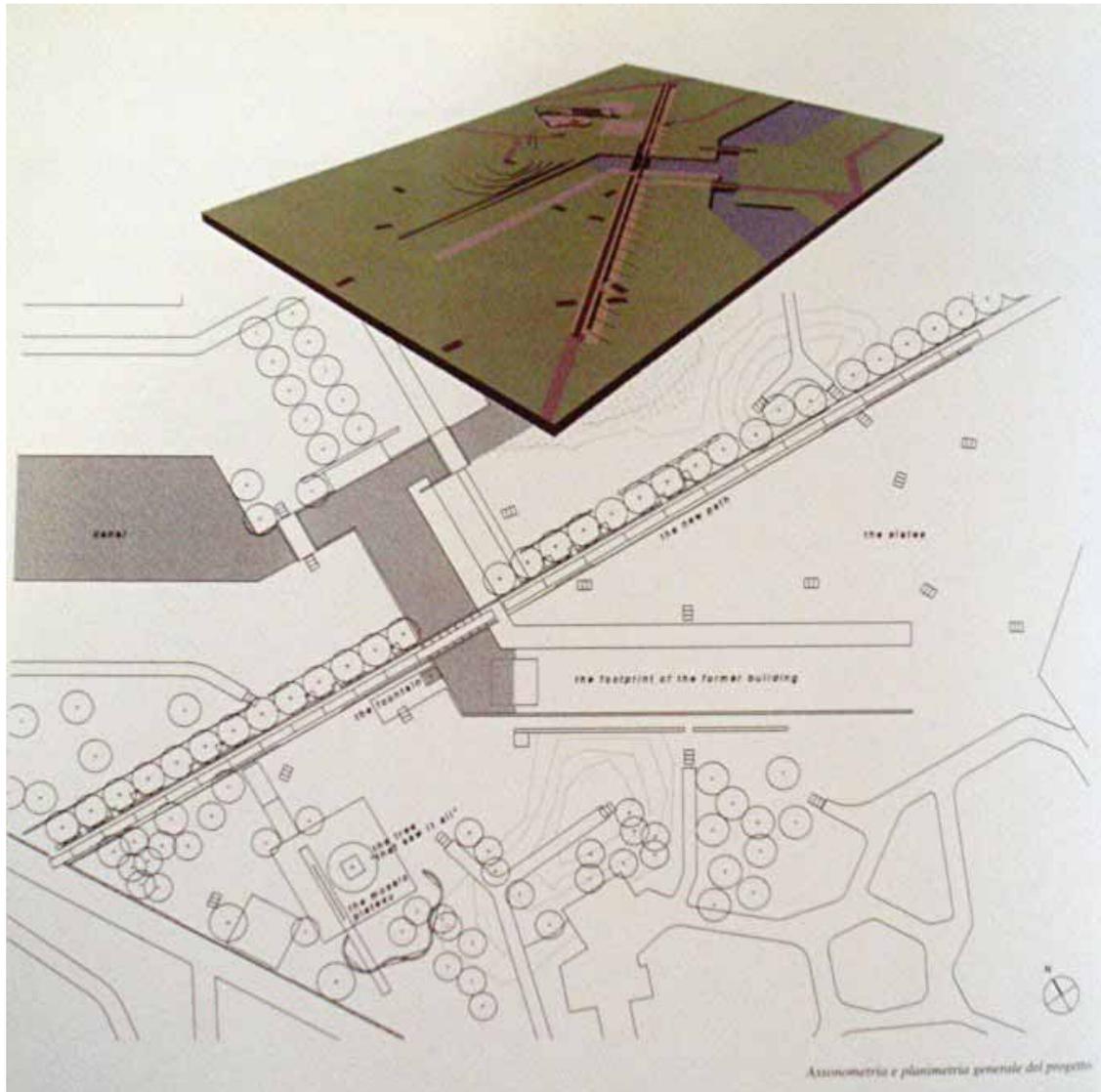
[www.hetgroeieindmonument.nl](http://www.hetgroeieindmonument.nl) (immagini)

Rasor M., *Well-timed: site works of Georges Descombes*, Online Ebook Library

Reboli M., *Descombes & Hertzberger: Boeing 747 el al/Bijlmer 1992 Memorial. Amsterdam 1998*, in *Casabella 675*, febbraio 2000 (planimetria)

Tirani G., *G. Descombes, Il territorio transitivo. Shifting Sites*, Gangemi editore, Roma, 1988,

Planimetria



Galleria fotografica





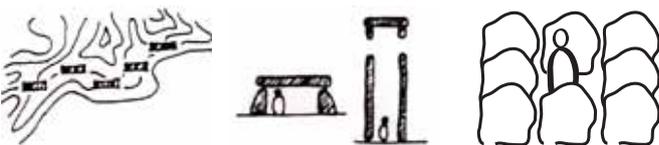
## 18. The Valley of The Fallen Communities



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Yad Vashem, il grande museo-memoriale dedicato all'Olocausto a Gerusalemme

### **Scelta del sito**

Sito non originale dell'evento

### **Background e storia**

Durante l'Olocausto le numerose vittime determinarono la sparizione di quasi 5000 comunità ebraiche

### **Tempo trascorso dall'evento**

>50 anni

### **Team di progettazione**

Lippa Yahalom e Dan Zur, paesaggisti

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Il memoriale, inaugurato nel 2005, si estende per 2,5 ettari nel territorio israeliano attorno al monte Herzl, nella foresta di Gerusalemme, e custodisce incise nella pietra i nomi di oltre 5000 comunità ebraiche scomparse

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurato nel 2005

### **Concept generale**

Il memoriale si estende per 2,5 ettari nel territorio israeliano attorno al monte Herzl, nella foresta di Gerusalemme, e custodisce incise nella pietra i nomi di oltre 5000 comunità ebraiche scomparse, come un grande labirinto di pietra naturale

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale si coniuga perfettamente con le caratteristiche del sito, costituito da una falesia rocciosa

### **Forma spaziale**

Labirinto

### **Elementi**

Pietra

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

La capacità evocativa in questo progetto è affidata quasi totalmente alla caratteristica compositiva della scala: l'altezza incombente delle enormi pareti di pietra scavate nel terreno e lo spazio stretto che si viene a creare trasmettono un senso di oppressione e incertezza al visitatore, intimorendolo. L'uso di elementi con scale esagerate amplifica il messaggio che il progettista vuole lasciare, mentre

la forma spaziale labirintica rappresenta la metafora del cammino della memoria della Shoah

### **Significato degli elementi**

La pietra rappresenta l'elemento unico di questo memoriale. I grandi blocchi grezzi, accatastati gli uni sugli altri, danno la giusta enfasi al messaggio che vogliono trasmettere: la presenza di numerose comunità israelitiche diverse sparse per l'Europa, cancellate dall'olocausto ma presenti nella memoria. E come delle enormi lapidi, racchiudono i nomi di queste comunità, incisi sulla superficie, richiamando i concetti di eterno e durevole

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Nella valle delle comunità ogni blocco di pietra rappresenta una comunità scomparsa, in una specie di presenza degli assenti

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Ogni blocco, scavato nel terreno, rappresenta una comunità, che cerca di uscire dalla terra dove è stata inghiottita per millenni: grazie alla pietra su cui è inciso il nome, ogni uomo e ogni comunità assenti potranno ora riemergere e vivere in eterno.

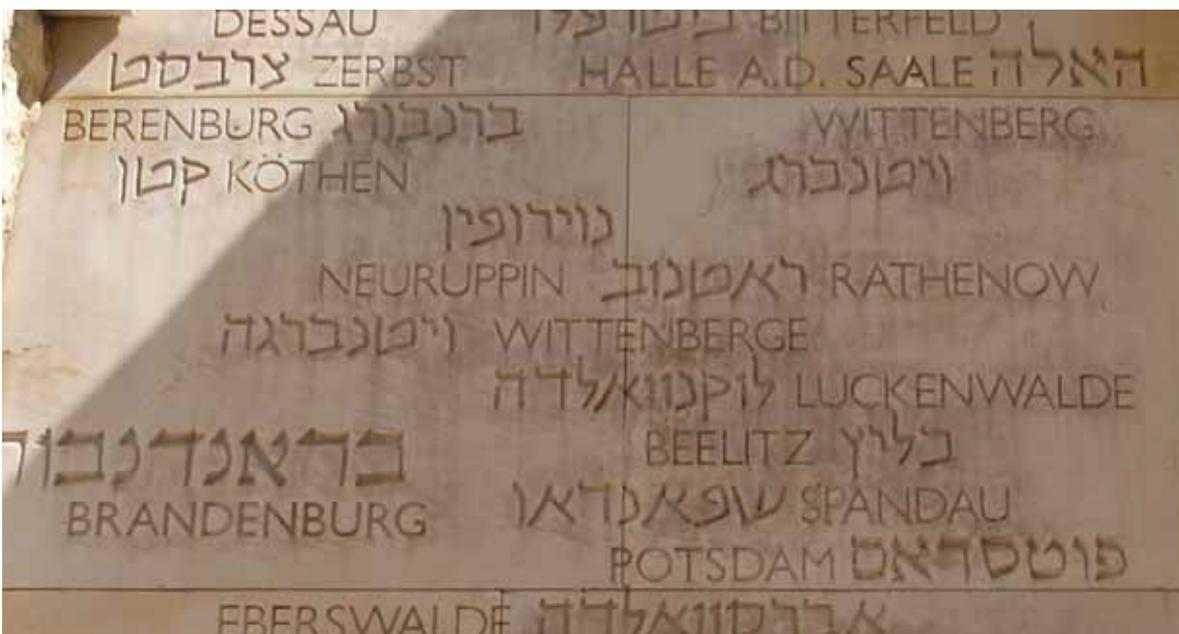
### **Sitografia e bibliografia**

[www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org) (immagini e planimetria)

### **Planimetria**



Galleria fotografica



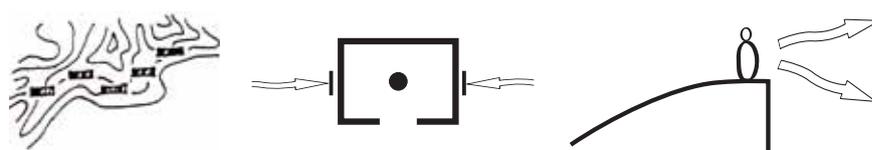
### 19. Tibet Nuclear Memorial Park



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Haibei, Tibet

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

La città di Haibei, nella parte nord-orientale della prefettura autonoma del Tibet, nella provincia cinese di Qinghai, è utilizzata dal 1964 come sede della prima base nazionale per lo sviluppo della ricerca nucleare in Cina; fra gli eventi derivati da questa scelta ci sono anche esplosioni sperimentali in loco che sottopongono questa città alle radiazioni per quasi un ventennio, provocando morti e malattie in tutta la zona.

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50

### **Genesi del progetto**

Nel 1987 gli esperimenti vengono bloccati, e il National Development and Reform Commission finanzia la realizzazione di un parco della memoria al posto degli stabilimenti

### **Team di progettazione**

Yufan Zhu, architetto paesaggista

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 2006

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il parco viene aperto al pubblico nel 2010

### **Premi (o menzioni speciali)**

Progetto vincitore del Premio Internazionale National Landscape Awards 2010 della British Association of Landscape Industries (BALI ); progetto selezionato nella VII Biennale del Paesaggio nel 2012

### **Concept generale**

Il memoriale è costituito da un corridoio di 560 metri che si estende, a partire dal Memorial Museum, zig-zagando tra i pioppi Cathay. Questo sentiero è segnato da cumuli di pietre Mani, e pareti in acciaio Corten. Cinque portali numerati, posizionati lungo il percorso, rappresentano le tappe del processo di ricerca: dal portale 1, corrispondente all'ingresso, si ammirano gli scenari naturali del luogo, incorniciati da una foresta di pioppi Cathay. Seguendo due lunghi muri con incise le storie degli scienziati che hanno trascorso la loro vita in questo luogo, si prosegue attraverso i portali 2, 3 e 4 che rievocano gli esperimenti nucleari più importanti condotti nella base. Un tunnel in acciaio Corten conduce il visitatore verso uno spazio angusto e stretto, dal quale, attraverso una scala si esce sulla piattaforma del portale 5. Qui si presenta un laghetto circondato da una panchina con inciso il testo di una famosa canzone cinese "In a Faraway Fairyland" che offre un momento di sosta e riflessione prima di giungere al termine del parco, nel Tumulo della Pace, un

luogo di raccoglimento e meditazione realizzato con i residui della costruzione del memoriale stesso. Nella parte finale svetta anche il Memorial Wall, un muro di 8 metri di altezza e 5 di larghezza realizzato sempre in acciaio Corten, con incisi i nomi delle 6458 persone coinvolte nella ricerca nucleare, e che per essa si immolarono

**Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

**Relazione con il contesto**

Il memoriale si inserisce nel contesto sfruttando tutti gli elementi naturali già presenti, come i Pioppi Catay o i cumuli di pietre Mani

**Forma spaziale**

Un nastro a zig-zag

**Componenti dell'opera**

Piattaforme belvedere; museo; sculture; gate; opere di Land-art

**Elementi**

Metallo, acqua, vegetazione, pietra

**Specie botaniche**

*Pioppi Cathay, Dasiphora fruticosa, Potentilla glabra*

**Simboli religiosi**

Non presenti

**Linguaggi utilizzati**

La vegetazione esistente trasforma il percorso tra le piante in una sorta di esperienza memoriale dinamica, e la vista di sculture, gate e landmark rende immediata la storia che il luogo racconta, regalando al contesto una silenziosa sacralità. I visitatori sono condotti lungo il sentiero attraverso le varie fasi dell'attività della base nucleare, terminando poi con un climax nella zona del laghetto, un luogo dedicato alla contemplazione e alla riflessione

**Significato degli elementi**

La vegetazione autoctona viene mantenuta: le fioriture gialle e bianche della *Dasiphora fruticosa* e della *Potentilla glabra* donano ai luoghi una particolare aurea di serenità, mentre i pioppi presenti, piantati dai ricercatori della zona oltre 50 anni prima, diventano dei testimoni viventi della storia del luogo. L'acqua del laghetto riflette il cielo e la vegetazione intorno, emanando sensazioni di pace e serenità

**Sensi stimolati**

Tatto, vista

**Immediatezza del messaggio**

Le porte, le sculture e le incisioni rimandano al periodo dei test nucleari

**Ricordo e sollecitazione della memoria**

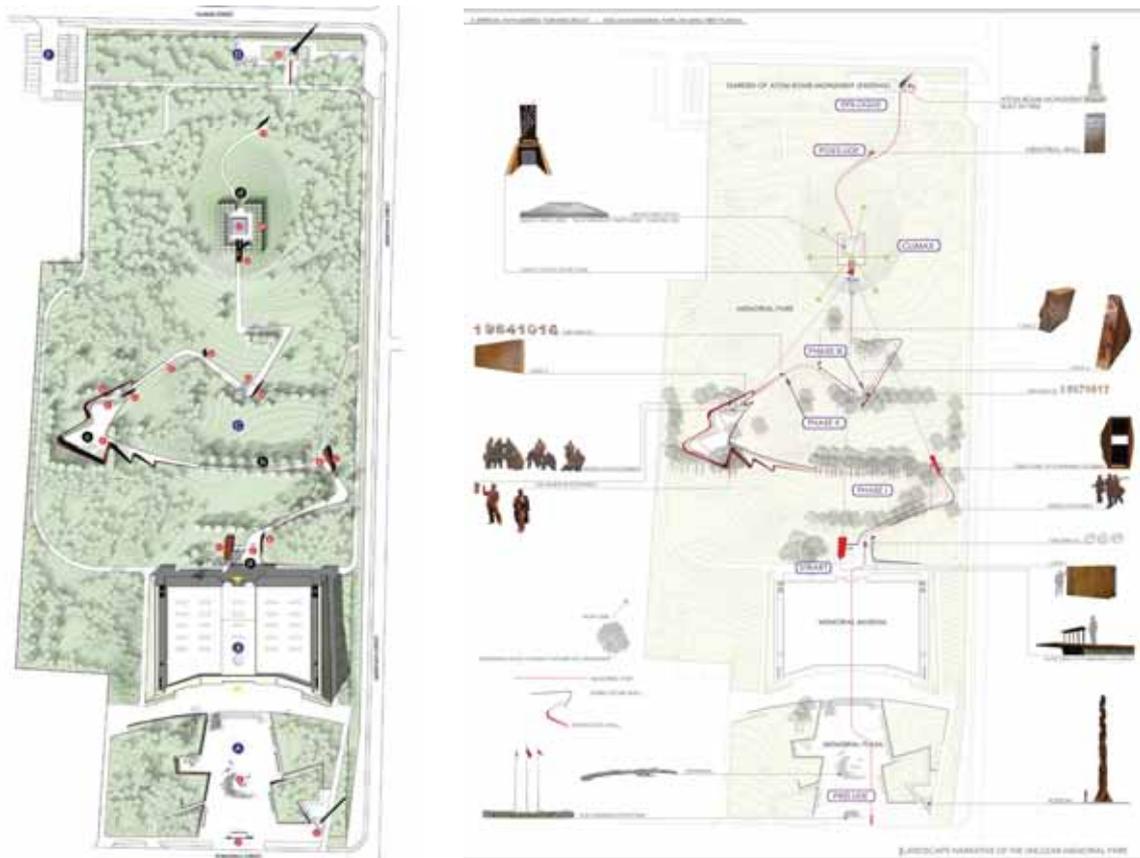
I segni sul muro di acciaio, utilizzato come riparo durante i test della bomba atomica, sollecitano nei visitatori l'immedesimazione con chi quei test li visse in trepidante attesa. Anche la scelta di mantenere gli elementi paesaggistici presenti, sebbene estranei alla vicenda, come per esempio i cumuli di pietre Mani, come omaggio alla tradizione tibetana, coinvolge la cultura e il contesto culturale del luogo, creando un insieme che, senza compromettere lo spazio, il paesaggio e il contesto culturale, garantisce un efficace racconto di quanto accaduto.

## Sitografia e bibliografia

www.coac.net (immagini e planimetria)

Belligerante F., Shuping Xiang, Tibet Nuclear Memorial park, in *Topscape*, n.15, Paysage editore, Milano, 2014

## Planimetria



### Legenda

- 1\_Landmark sculpture *Fusion*
- 2\_Landmark sculpture *Dwaning*
- 3\_Piattaforma dell'alzabandiera
- 4\_Belvedere
- 5\_Percorso 596
- 6\_Gate 1
- 7\_Piattaforma *Guardare avanti*
- 8\_Scultura *United Scenario*
- 9\_Scultura *The mail box Scenario*
- 10\_Scultura *Workout Scenario*
- 11\_Gate 2
- 12\_Luogo con ID 19641016
- 13\_Gate 3
- 14\_Gate 4
- 15\_Luogo con ID 19641017
- 16\_Gate 5

- 17\_Laghetto
- 18\_Seduta *In a Faraway Fairyland*
- 19\_Muro della Memoria
- 20\_Monumento alla Bomba Atomica



Riserva Pioppi  
Cathay

- Nodi
- a\_entrata al Memorial Park
  - b\_corridoio di Pioppi
  - c\_Sunken Plaza
  - d\_Tumulo della pace

- Zone
- A\_Piazza ed ingresso
  - B\_Museo
  - C\_Parco
  - D\_Giardino con il monumento alla bomba atomica
  - E\_Parcheggio

Schede analisi

## Galleria fotografica

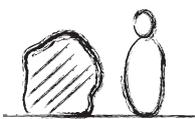




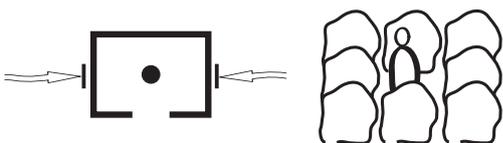
## 20. Memoriale per le vittime del Vajont



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

Longarone, Italia

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Durante la notte del 9 ottobre 1963 si stacca uno sperone del monte Toc che cade all'interno della diga costruita, facendo fuoriuscire onde d'acqua e fango che si riversano con una forza pari al doppio dell'esplosione della bomba di Hiroshima sulle cittadine di Erto, Longarone e Casso. Sebbene la metà delle vittime risulti polverizzata, viene realizzato velocemente un nuovo cimitero a Longarone, in grado di accogliere le oltre 1900 salme

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 2003, in occasione del 40° anniversario della tragedia, il comune decide di riprogettare il memoriale, collocandolo nell'esatto punto del vecchio cimitero

### **Team di progettazione**

architetti Michelangelo Bonotto e Carla Gerin

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Non presente

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

2003-2004

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il nuovo memoriale viene inaugurato il 19 giugno 2004

### **Concept generale**

Il memoriale si presenta come un giardino sul quale poggiano 1910 cippi marmorei bianchi, uno per ogni vittima della tragedia, a prescindere dal ritrovamento, dal riconoscimento o dal luogo di sepoltura

### **Accesso**

L'accesso al memoriale è controllato e scandito da orari

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale, chiuso dall'esterno con un monumentale portale d'ingresso, lascia comunque libera la visuale sulle montagne circostanti per i visitatori all'interno

### **Forma spaziale**

Giardino leggermente acclive

### **Componenti dell'opera**

Portale, cippi, sculture

### **Elementi**

Pietra

### **Simboli religiosi**

Presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Le tombe sono posizionate in serie senza alcun criterio preciso: la modularità utilizzata fa perdere la personalizzazione del dolore, rappresentando nel medesimo modo tutte le vittime della tragedia, indipendentemente dal ritrovamento, dal riconoscimento, dai gradi di parentele o dal luogo effettivo di sepoltura. I nomi delle vittime, poi, sono incisi sui cippi bianchi con caratteri bianchi, rendendo difficile la lettura

### **Significato degli elementi**

La pietra, utilizzata per i cippi, rappresenta le lapidi delle sepolture

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Dal memoriale non traspare nessun collegamento con la vicenda, se non per il portale d'accesso che richiama la forma della diga. I cippi sono anonimi, come anche il disegno del luogo

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Le strategie e le scelte compositive attuate hanno fatto perdere forza al senso di appartenenza verso quel luogo considerato quasi sacro.

### **Sitografia e bibliografia**

[www.longarone.net](http://www.longarone.net)

[www.sopravvissutivajont.it](http://www.sopravvissutivajont.it)

Tutte le fotografie sono dell'autore

Galleria fotografica



## 21. Vietnam Veterans Memorial



### Elementi principali



### Linguaggi principali



### **Collocazione**

Washington DC, Usa

### **Scelta del sito**

Sito non originale dell'evento

### **Background e storia**

Tra il 1960 e il 30 aprile 1975 l'america si trova a combattere una lunga guerra in Vietnam e oltre 58000 persone perdono la vita in battaglia

### **Tempo trascorso dall'evento**

<50 anni

### **Genesi del progetto**

Nel 1980 il Memorial Fund Vietnam Veterans, associazione no-profit composta dai veterani di guerra, con il desiderio di costruire un memoriale, selezionano un sito vicino al Lincoln Memorial adatto per costruire il parco memoriale. Il Congresso autorizza la scelta e viene indetto un concorso di progettazione con un premio finale di \$ 50.000. Il 30 marzo 1981 vengono presentati 1.421 disegni che vengono esposti in un hangar all'aeroporto di Andrews Air Force Base, affinché la giuria possa valutarli. I lavori passano da 232 a 39 e infine viene selezionato il progetto di Maya Lin

### **Team di progettazione**

Maya Lin, all'epoca studentessa di architettura, dalle spiccate doti paesaggistiche

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

L'11 marzo 1982 il progetto rivisto viene formalmente approvato, e il 26 marzo 1982 iniziano i lavori

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Il memoriale è inaugurato il 13 novembre 1982

### **Concept generale**

Il memoriale è composto da un lungo muro di granito nero lucido su cui sono iscritti i nomi delle vittime a partire dall'anno di nascita dell'architetto (1959) fino al termine del conflitto (1975). Le lastre, lunghe 75 metri ciascuna, sono poste in successione e fra loro lievemente angolate, formando due superfici triangolari con l'apice alto 3,1 metri e le estremità di appena 20 centimetri, affondate nel terreno.

### **Accesso**

L'accesso è libero all'interno del parco

### **Relazione con il contesto**

Situato nel cuore della città americana, tra l'obelisco dedicato a George Washington e l'edificio in forma di tempio dove si erge la statua di Abraham Lincoln seduto sul suo scranno

### **Forma spaziale**

Triangolo, V

### **Componenti dell'opera**

Muro; complesso di statue

### **Elementi**

Pietra lucida, modellazione morfologica

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

Simbolicamente questo memoriale è descritto come un ferita nel cuore della nazione. La scala del muro sovrasta i visitatori, rendendoli impotenti di fronte alla morte, sottolineata dalla quantità dei nomi incisi. Le immagini del paesaggio intorno e degli stessi visitatori si riflettono sulla superficie lucida del granito, facendoli sentire tutt'uno con le vittime e la storia che hanno vissuto, uniti nel dolore e nella speranza per il futuro

### **Significato degli elementi**

La pietra, dura e fredda, rappresenta una lapide comune per tutte le vittime, ma la presenza dei loro nomi dona a ciascuno pari dignità ed importanza. Il ricordo del singolo individuo, nonostante le dimensioni del muro, non si perde e la modellazione morfologica che fa affossare il muro nel terreno, con un andamento che scende e poi risale, permette ai visitatori di avvicinarsi a chi non c'è più, creando un luogo intimo e di raccolta dove poter elaborare il lutto e il ricordo di quanto accaduto

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

Senza chiari riferimenti alla guerra, questo memoriale vuole suscitare emozioni e stati d'animo, liberi da qualsiasi condizionamento politico o religioso, come una medicina per una terapia di gruppo. Una sorta di contro-memoriale, slegato dal luogo e dal contesto in cui si verificano gli episodi storici a cui si riferisce, ma legato al cuore della nazione

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Ricordare singolarmente le vittime può in qualche modo restituire loro identità come persone accumulate da un destino simile. Tutti gli elementi evocano emozioni di tristezza, dolore, sacralità, freddezza, paura e rispetto della gente che è morta per la libertà di tutti

### **Sitografia e bibliografia**

[www.nps.gov](http://www.nps.gov) (planimetria)

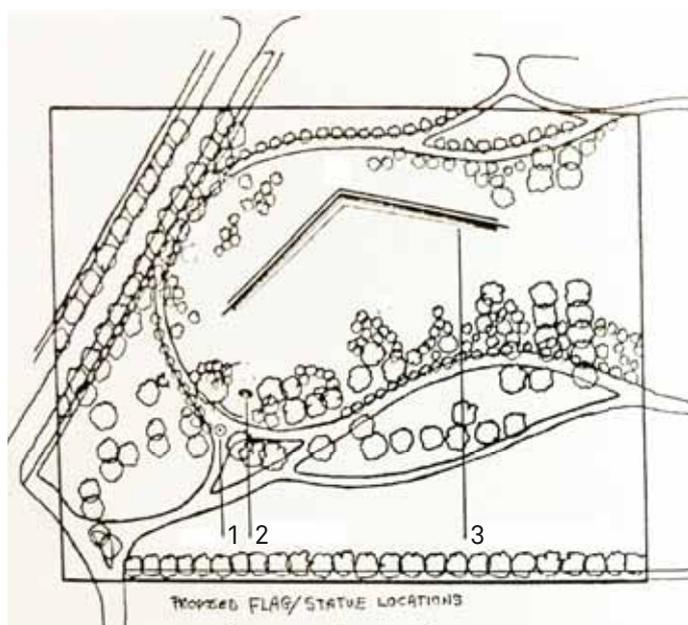
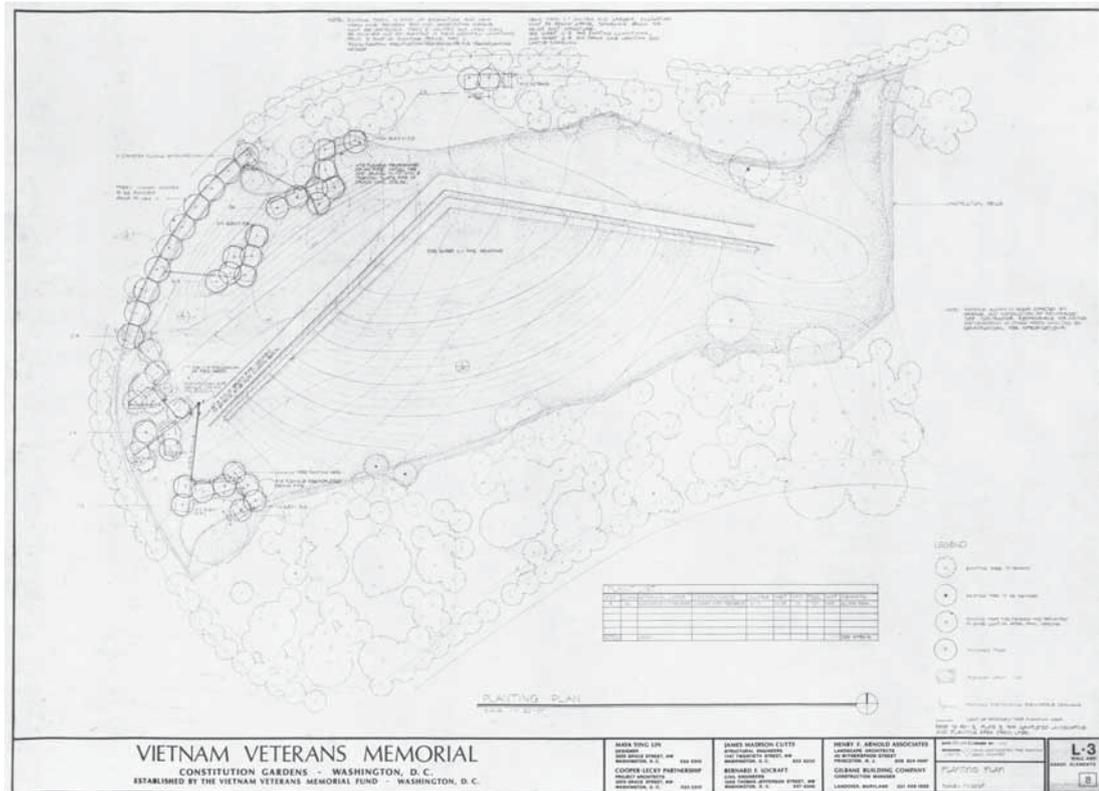
McCombs P., *Maya Lin and the Great Call of China*, in Washington Post, 3 gennaio 1982

Zevi A., *Monumenti per difetto*, Donzelli, Roma, 2014

Zevi L., *Conservazione dell'avvenire. Il progetto oltre gli abusi di identità e memoria*, Quodilbet, Macerata, 2011

Tutte le fotografie sono dell'autore

Planimetria



Legenda

- 1\_Bandiera
- 2\_Scultura
- 3\_Muro Memoriale

Galleria fotografica





## 22. 7th July memorial



### Elementi principali



### Linguaggi principali



### **Collocazione**

Hyde Park, Londra

### **Scelta del sito**

Sito non originale dell'evento

### **Background e storia**

Il 7 luglio 2005 una serie di esplosioni causate da attentatori suicidi colpiscono il sistema dei trasporti pubblici della città di Londra. Tre treni della metropolitana vengono colpiti quasi contemporaneamente e dopo poco meno di un'ora esplode anche un autobus. Gli attacchi causano 56 morti, inclusi gli attentatori, e circa 700 feriti

### **Tempo trascorso dall'evento**

<20 anni

### **Genesi del progetto**

La proposta di un memoriale permanente viene annunciata il 13 febbraio 2006, mentre il progetto presentato dallo studio Carmody viene approvato nel novembre 2008

### **Team di progettazione**

Kevin Carmody e Andrew Groarke dello studio Carmody Groarke, progettisti  
Brenda Colvin and Moggridge, architetti paesaggisti,  
Antony Gormley, scultore

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi della progettazione

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

Inizio dei lavori nel gennaio 2009

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

Inaugurato il 7 luglio 2009, nel IV anniversario della strage

### **Premi (o menzioni speciali)**

Vincitore nel 2010 del RIBA London Award;  
Nomination per il 2010 Stephen Lawrence Prize  
Nomination per il RIBA CABE Public Space Award 2010

### **Concept generale**

Situato nell'angolo sud-est di Hyde Park, uno dei luoghi più frequentati dai cittadini inglesi, il memoriale è composto da 52 pilastri in acciaio inox, altri 3,5 metri e pesanti 850 kg ciascuno, che rappresentano le 52 vittime degli attentati. Sono disposti in quattro gruppi interconnessi che rappresentano le quattro sedi dove sono state esplose le bombe. Ogni pilastro riporta l'ora e il luogo dell'esplosione, mentre in una targa commemorativa collocata lì accanto sono incisi i nomi delle vittime

### **Accesso**

L'accesso è libero all'interno del parco

### **Relazione con il contesto**

Il memoriale offre un luogo di contemplazione all'interno di uno dei più grandi parchi pubblici di Londra, lasciando intravedere l'intorno grazie alla sua composizione

verticale e frammentata

### **Forma spaziale**

Rettangolo

### **Componenti dell'opera**

Stele di acciaio, targa commemorativa

### **Elementi**

Acciaio

### **Simboli religiosi**

Non presenti

### **Linguaggi utilizzati**

La perdita singolare e collettiva viene sottolineata dai numerosi pali di acciaio sui quali sono incisi i dati di ciascuna vittima. Questo monumento utilizza il linguaggio della serialità per creare ordine dal caos, rendendo pari dignità ed importanza a ciascun uomo. La scala di questi pilastri, inoltre, sovrasta l'altezza media dei visitatori, facendoli sentire piccoli e inermi di fronte alle atrocità della vita

### **Significato degli elementi**

L'uso dell'acciaio sottolinea l'importanza di ricordare e rendere omaggio nel tempo e la sua resistenza agli agenti atmosferici ne facilita il compito. Il colore grigio chiaro, simile alla pietra, rimanda all'idea della sepoltura, mentre la superficie ruvida dei pilastri, sabbiati dopo la fusione, stimola il tatto. La vegetazione del parco in cui è inserito permette ai visitatori di estraniarsi dal caos della città, ricavando

### **Sensi stimolati**

Vista, tatto

### **Immediatezza del messaggio**

I visitatori possono passeggiare e attraverso il memoriale, leggendo le iscrizioni che segnano la data, l'ora e le posizioni delle vittime durante i bombardamenti posti su ciascuna delle stele, evocando e ricordando all'istante quanto accaduto

### **Ricordo e sollecitazione della memoria**

Lavorando a stretto contatto con le famiglie delle vittime i progettisti sono riusciti a rendere omaggio a chi non c'è più, parlando ai visitatori e confortando i parenti. L'uso della ripetizione dei pali aumenta l'effetto scenico e rende immediata la comprensione del grande numero di perdite.

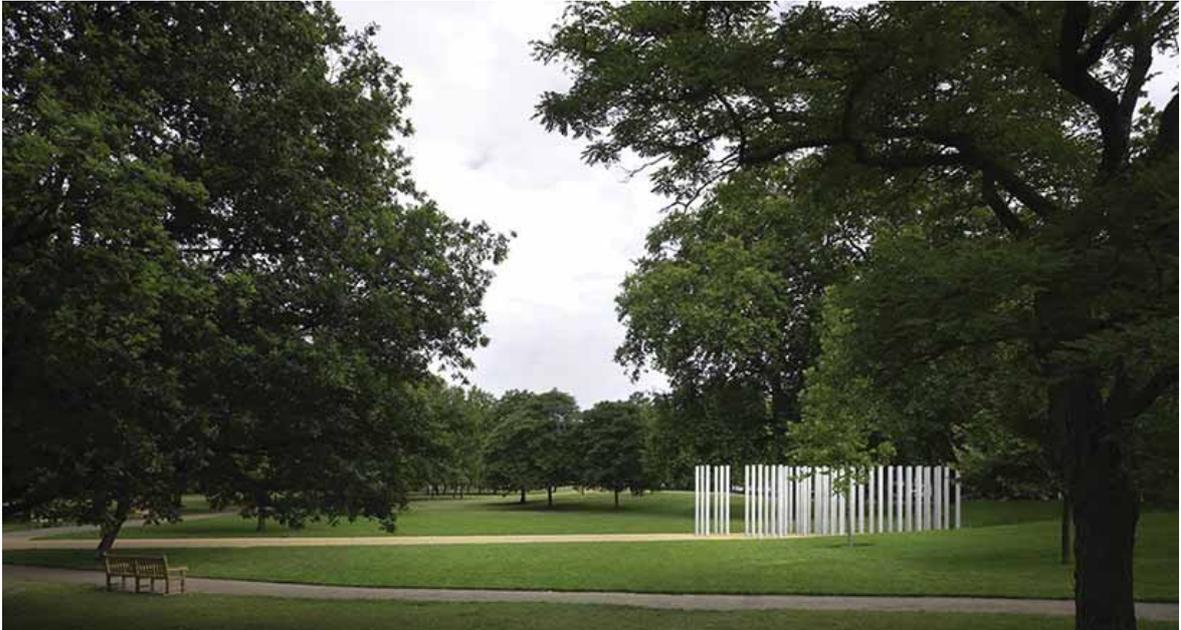
### **Sitografia e bibliografia**

[www.carmodygroarke.com](http://www.carmodygroarke.com) (immagini)

[www.colmog.co.uk](http://www.colmog.co.uk)

[www.royalparks.org.uk](http://www.royalparks.org.uk)

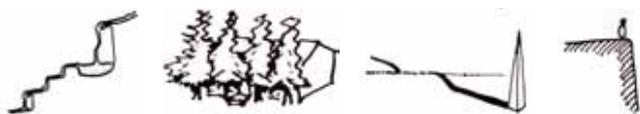
Galleria fotografica



### 23. 9/11 Memorial



Elementi principali



Linguaggi principali



### **Collocazione**

New York, America

### **Scelta del sito**

Sito originale dell'evento

### **Background e storia**

Alle ore 8:46.40 della mattina dell'11 settembre 2001 due aerei di linea della American e della United Airlines si schiantano, a distanza di 16 minuti l'uno dall'altro, contro le Twin Towers, le due torri gemelle del World Trade Center, nel cuore di Manhattan. Il primo schianto produce l'incendio e la parziale distruzione di alcuni piani della prima torre che, nel giro di pochi minuti, crolla a causa dell'indebolimento della struttura portante in acciaio. Poco dopo lo stesso destino tocca alla torre gemella, provocando in totale 2.749 vittime (di 70 nazionalità diverse). Gli attacchi e il crollo dei due grattacieli portano alla distruzione dell'intero complesso del WTC38 e il grande vuoto generato da questa catena di crolli è da allora denominato Ground Zero

### **Tempo trascorso dall'evento**

<10 anni

### **Genesi del progetto**

Viene indetto un primo concorso internazionale per la riprogettazione dell'area, e dopo 8 mesi viene selezionato il masterplan del gruppo guidato da Daniel Liebeskind. Nel 2003 iniziano i lavori e contemporaneamente è indetto un secondo concorso, fortemente voluto dall'associazione dei familiari delle vittime, che non sono pienamente soddisfatti del primo risultato. La giuria richiede ai partecipanti di proporre il progetto di un memoriale segnato da un linguaggio comprensibile ad un vasto pubblico, in grado di integrarsi con il masterplan vincitore, scegliendo nel gennaio 2004 il progetto Reflecting Absence di Micheal Arad e Peter Walker

### **Team di progettazione**

Micheal Arad, architetto e Peter Walker, paesaggista

### **Ruolo dell'architetto paesaggista**

Presente fin dalle prime fasi

### **Cronologia di progetto e realizzazione**

I lavori iniziano nel 2004

### **Completamento e inaugurazione dell'opera**

La piazza viene terminata alla fine del 2010, mentre il Museo l'anno seguente. L'inaugurazione ufficiale si è tenuta l'11 settembre 2011, per il X° anniversario

### **Concept generale**

Un percorso pedonale attraversa un boschetto di *Quercus bicolor*, creando così uno spazio di isolamento che prepara il visitatore, con un climax crescente di sensazioni ed emozioni, alla vista delle due grandi vasche d'acqua, le quali segnano l'assenza delle due Torri gemelle. Una sequenza di pannelli di bronzo delinea il bordo delle vasche: su di essa sono incisi i nomi di coloro che persero la loro vita durante gli attacchi terroristi dell'11 settembre del 2001 e nell'attentato con un'autobomba al World Trade Center del 26 febbraio 1993. Ciascuno dei quasi

3000 nomi è stato inserito seguendo parentele, legami di amicizia tra le vittime o la posizione al momento della morte. Un impianto di termoregolazione permette inoltre di riscaldare le lastre d'inverno. Un museo parzialmente ipogeo si sviluppa sotto il boschetto grazie ad un sistema di pavimenti galleggianti

**Accesso**

Accesso libero

**Relazione con il contesto**

Come una piazza urbana, questo memoriale si inserisce tra le cortine di grattacieli, disegnando un luogo di pace nella caotica città

**Forma spaziale**

Piazza urbana

**Componenti dell'opera**

9/11 Memorial, la Memorial Plaza, il National September, il Memorial Museum e il One World Trade Center con la Freedom Tower

**Elementi**

Acqua, vegetazione, metallo, luce/ombra, vuoto

**Specie botaniche**

*Quercus bicolor*, *Pyrus calleryana*

**Simboli religiosi**

Non presenti

**Linguaggi utilizzati**

La grande scala delle due vasche, l'enorme quantità d'acqua e i numerosi pannelli di bronzo con incisi i nomi dei defunti sovrastano la figura umana, dando una sensazione di vuoto incolmabile. Solamente la natura e le piante del boschetto, riescono a dare conforto e pace

**Significato degli elementi**

L'acqua delle vasche, il cui suono sovrasta il rumore del traffico esterno, rappresenta la fonte purificatrice. Dal loro bordo una cascata continua scende attraverso un buco quadrato centrale, impedendone la vista del fondo. I pannelli di bronzo permettono ai visitatori di toccare i nomi dei defunti, creando un legame spirituale e di riconnessione tra la vita e la morte. La Memorial Plaza, rievocando la funzione dei boschi sacri nella cultura classica, prepara fisicamente e spiritualmente alla vista della grande assenza, accompagnando e indirizzando la percezione dei visitatori sulle due vasche quadrate. Gli esemplari di *Quercus bicolor* rappresentano la vita e la rinascita, evocando con la colorazione del fogliame in autunno, periodo dell'evento, l'idea del sangue e della morte. Fungono inoltre da barriera che separa lo spazio contemplativo dai luoghi e dai suoni della città circostante. L'esemplare di *Pyrus calleryana*, invece, rappresenta il simbolo della tenacia, essendo riuscito a vivere tra le macerie provocate dall'attentato

**Sensi stimolati**

Vista, tatto, udito

**Immediatezza del messaggio**

L'assenza che riflette e fa riflettere è quella degli edifici del World Trade Center e delle persone che hanno perso la vita nel tragico attentato, e la protezione di quel vuoto che si è venuto a formare sta alla base di tutto il progetto

### Ricordo e sollecitazione della memoria

Tutti gli elementi evocano emozioni di paura, dolore, sacralità, speranza e pace, ma l'elemento più forte, che determina la sollecitazione di emozioni e memorie, è il coinvolgente silenzio che pervade tutta l'opera.

### Sitografia e bibliografia

[www.911memorial.org](http://www.911memorial.org) (planimetria)

Cartosio B., *New York e il moderno: società, arte e architettura nella metropoli americana*, Feltrinelli, Milano, 2007

De Poli M., *National September 11 Memorial in Topscape*, n.11, Paysage editore, Milano, 2013

Lynn R., *Guide to New York City urban landscapes*, Norton & C., 2013

Maffi M., *Sotto le torri di Manhattan*, Rizzoli, 1998

Maffi M., *New York, l'isola delle colline*, Feltrinelli, Milano, 2003

Nobel P., *64.748 mq*, Isbn Edizioni, Milano, 2005

Tutte le fotografie sono dell'autore

### Planimetria



Galleria fotografica







## *BIBLIOGRAFIA*

- AA VV., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1984
- Agamben G., *Le due memorie*, in *Millepiani.net*, 16 maggio 2005
- Agazzi E., Fortunati V., *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007
- Alexander E. R., *Values in Planning and Design*, in Basta C., Moroni S., *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, Urban and Landscape Perspectives 12, Springer Science+ Business Media Dordrecht, 2013
- Alisio G., *Il cimitero degli inglesi*, Electa, Milano, 1993
- Appleton J., *The experience of landscape*, Wiley, London, 1975
- Appiano A., *Estetica del rottame: consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Meltemi, Roma 1999
- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini edizioni, Napoli, 1973
- Audoin-Rouzeau S., Annette Becker A., *La violenza, la crociata, il lutto. La grande guerra e la storia del novecento*, Einaudi, Torino, 2002
- Audoin-Rouzeau S., Becker J., *La prima guerra mondiale*, Edizione italiana a cura di Gibelli A., Einaudi, Torino, 2007
- Augè M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1996
- Augè M., *Rovine e Macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004
- Aymonino A., *Topografia del ricordo*, in *Lotus 97*, Editoriale Lotus, Milano, 1998
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006
- Barocchi R., *Dizionario di urbanistica*, Franco Angeli, Milano, 1984
- Baroni M.R., *Psicologia ambientale*, Il Mulino, Bologna, 1998
- Bassanelli M., *Forme della memoria. Oltre il memoriale. Rappresentare, raccontare, comunicare le eredità scomode dei conflitti*, tesi di dottorato in Architettura degli interni, politecnico di Milano, aa. 2013-2014
- Bauman Z., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Bari, 2008
- Bay M., *Geoffrey Jellicoe. Dall'arte al giardino*, Il verde editoriale, Milano, 1996
- Beck J., *John Nolen and the metropolitan landscape*, Routledge, New York, 2013
- Bella A., *Socrate in giardino. Passeggiate filosofiche tra gli alberi*, Mauri Spagnol editore, Milano, 2014
- Belligerante F. e Shuping X., *Tibet Nuclear Memorial park*, in *Topscape* n.15, Paysage editore, Milano, 2014
- Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Kunstverlag, München, 1983
- Benjamin W., *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino, 1994
- Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995
- Bergson H., *Materia e Memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Bari, 2004
- Binder B., *Luogo della memoria*, in Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della Memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, 2002
- Bocchi R., *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma, 2009
- Bonesi L., Micotti L., *Paesaggio: l'anima dei luoghi*, Diabasis, Reggio Emilia, 2008
- Borrelli D., *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa,

Milano, 2010

**Boselli S.**, Sampaolo S., Soda G., *Crisi urbana e politiche di piano: Amsterdam, New York, Marsiglia*, Franco Angeli, Milano, 2003

**Bowring J.**, Swaffield S., *Shifting Landscapes In-Between Times*, Harvard Design Magazine n.36, Cambridge, 2013

**Brandolini S.**, *Nel labirinto della memoria*, intervista a Peter Eisenman in *Il venerdì di Repubblica*, 22 gennaio 2005

**Buccelli C.M.**, *Katrin Gustafson*, in *Quaderni della Ri-Vista*, Ricerche per la progettazione del paesaggio, numero 4, Firenze University press, Firenze, 2007

**Burgi P.**, *Paesaggi passaggi*, Libria, Melfi, 2011

**Calvino I.**, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972

**Canella M.**, *Paesaggi della morte : riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma, 2010

**Canzonieri C.**, *Dare forma al tempo del ricordo*, in *Architettura del paesaggio*, n.30, Edifir, Firenze, 2015

**Careri F.**, *New Babylon. Una Città Nomade*, Testo & Immagine, Torino, 2001

**Cartei GF.**, *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*, Il Mulino, Bologna, 2007

**Cartosio B.**, *New York e il moderno: società, arte e architettura nella metropoli americana*, Feltrinelli, Milano, 2007

**Cattabiani A.**, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Oscar Mondadori, Milano, 1998

**Clement G.**, *Il giardino in movimento*,

**Clement G.**, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodilbet, Macerata, 2004

**Clement G.**, *Où en est l'herbe? in Oltre il Giardino, Dessiner sur l'herbe 2006*, a cura di Marini S., ed. Il Poligrafo, Padova, 2007

**Coccia L.**, *L'architettura del suolo*, Alinea editrice, Firenze, 2005

**Consgrove D.**, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopoli, Milano 1990

**Constant C.**, *Sigurd Lewerentz*, in Luciani D., *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 1998

**Constant C.**, *Spiritual Landscape*, Byggforiaget, Stoccolma 1994

**Corner J.**, *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton architectural Press, New York, 1999

**Cortesi I.**, *Il parco pubblico, paesaggi 1985 - 2000*, Federico Motta editore, Milano, 2000

**D'Angelo P.**, *Filosofia del paesaggio*, Quodilbet, Macerata, 2010

**Dal Co F.**, *Esistere nell'assenza di nomi*, Archimagazine, giugno 2005

**Danto A.C.**, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1983

**De Maio F.**, *Conflitti*, in *Strategie della memoria*, Aracne, Roma, 2014

**De Jong T.**, **Ferguson-Hessler M.**, *Types and Qualities of Knowledge*, University of Twente, The Netherlands, 1996

**De Poli M.**, *National September 11 Memorial in Topscape*, n.11, Paysage editore, Milano, 2013

- Diedrich L.**, *Kathryn Gustafson - Imagination and form*, in *Topos Intention* n. 21, Callway Verlage, München, 1997
- Dubbini R.**, *Paesaggi e storia*, Marsilio, Venezia, 2012
- Eco U.**, *Opera aperta*, Mondadori, Milano , 1962
- Eco U.**, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano , 1975
- Eco U.**, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino , 1984
- Eco U.**, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990
- Edensort T.**, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Berg, Oxford, 2002
- Eisenman P.**, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller, 2005
- Eisenman P.**, *Houses of Cards*, Oxford University Press, Oxford, 1987
- Eisenman P.**, Cassarà S. (a cura di), *Peter Eisenman: Contropiede*, Ginevra-Milano, Skira, 2005
- Eisenman P.**, *The Fluidity of Objects* in *Lotus* n.42, Elemond, Milano, 1984
- Fabietti U.**, *Matera V.*, *Memoria e identità, simboli e strategie del ricordo*, Maltemi, Roma, 1999
- Farina A.**, *Il paesaggio cognitivo*, Franco Angeli, Milano, 2006
- Farinelli F.**, *Dal paesaggio al web. Discorso sul metodo*, in *Topscape*, n.7, Paysage editore, Milano, 2011
- Flores M.**, *Tutta la violenza di un secolo*, Feltrinelli, Milano, 2005
- Frahm K.**, *Wefing H.*, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlino 2005
- Franciosini L.**, *Cimiteri*, Carlo Mancosu editore, Roma, 2011
- Fussell P.**, *La grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna, 2000
- Galofaro L.**, *Eisenman digitale: uno studio dell'era elettronica*, Testo & immagine, Torino, 1999
- Gentile E.**, *L'apocalisse della modernità. La grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 2008
- Gherzi A.**, *Paesaggi terapeutici. Come conservare la diversità per il Ben-essere dell'uomo*, Alinea editrice, Firenze, 2007
- Gibelli A.**, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- Gibson James J.**, *The ecological approach to the visual perception*, Erlbaum, Hillsdale (N.J.), London, 1986
- Giddens A.**, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Cambridge, 1990
- Girard R.**, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano, 1983
- Giuffrè M.**, *L'architettura della memoria in Italia : cimiteri, monumenti e città, 1750-1939*, Skira, Milano, 2007
- Gombrich E.**, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino, 1984
- Hadot P.**, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino, 2006
- Halbwachs M.**, *Das Gedächtnis und seine sozial Bedingungen*, SuhrKamp , Frankfurt, 1985
- Halbwachs M.**, *Das kollektive Gedächtnis*, SuhrKamp, Frankfurt/Main, 1985

- Helphand K.**, *Landscape as ulpan: the development of an Israeli landscape architectural language*, in *Landscape review n.4*, volume 2, 1998
- Heuss T.**, *Das Mahnmal*, 1952, in Heuss T., *Theodor Heuss, Politiker und Publizist: Aufsätze und Reden*, Tübingen, 1984
- Hillman J.**, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano, 2004
- Hyde L.**, *Il dono. Immaginazione e vita erotica della proprietà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005
- Homans P.**, *Symbolic Loss: The Ambiguity of mourning and memory of Century's End*, University of Virginia press, Charlottesville, 2000
- Huysen A.**, *Present past. Urban Palimpsests and Politics of memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003
- Jakob M.**, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009
- Imhof M.**, **Krempel L.**, *Berlino la nuova architettura*, Eller & Eller, Berlino, 2003
- Isnenghi M.**, *I luoghi della memoria*, Laterza, Bari, 1996-1997
- La Cecla F.**, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1995
- Lamberti C.**, **Gavazzi F.**, *Architettura e memoria della Shoah*, Bollettino Ingegneri n. 6-2008
- Lange W.**, *Deutsche Heldenhaine*, Weber, Leipzig, 1915
- Latini L.**, *Cimiteri e giardini : città e paesaggi funerari d'occidente*, Alinea, Firenze, 1994
- Latini L.**, *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bascapé, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, tratto da Latini L., Cunico M., *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Marsilio, Venezia, 2012
- Le Groff J.**, *Memoria in Enciclopedia*, vol.8, Einaudi, Torino, 1978
- Leed E.**, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 1985
- Leoni G.**, *P. Eisenman*, ed. Motta architettura, Milano, 2007
- Libeskind D.**, *Peter Eisenman and the Myth of Futility*, Harvard Architecture Review 3 (Winter 1984), Princeton Architectural Press, New York, 1984
- Logan W. B.**, *La quercia. Storia sociale di un albero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008
- Lombardi Vallauri L.**, *Simboli e realizzazione*, il Mulino, Bologna, 2005
- Loos A.**, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano, 1972
- Luciani D.**, *Complesso memoriale di Jasenovac. Premio internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, diciottesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2007
- Luciani D.**, *Kongenshus Mindepark. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, quindicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2004
- Luciani D.**, *La Foresta della Memoria. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, sesta edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 1995
- Luciani D.**, *Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino*, sesta edizione, alla Foresta della memoria, Grafiche Bernardi, Pieve di Soligo, 1995
- Lynch K.**, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 2006
- Lynch K.**, **Hack G.**, *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984
- Lynn R.**, *Guide to New York City urban landscapes*, Norton & C., 2013
- Maffi M.**, *Sotto le torri di Manhattan*, Rizzoli, 1998

- Maffi M.**, *New York, l'isola delle colline*, Feltrinelli, Milano, 2003
- Makker K.**, *Kathryn Gustafson. Spotlight on Design Lecture summary*, in National Building Museum, May 26, 2005
- Mamoli M.**, *Paesaggio e città*, Pomarium Edizioni, Vicenza, 2009
- Marotta A.**, *I Quaderni de l'Industria delle Costruzioni*, EdilStampa, 2007
- Marson A.**, *Archetipi di territorio*, Alinea, Firenze, 2008
- Matteini T.**, *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea editrice, Firenze, 2009
- Mazzoleni C.**, *La costruzione dello spazio urbano: l'esperienza di Berlino*, Franco Angeli, Milano, 2009
- McLeod V.**, *Dettagli di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2008
- Minniti F.**, *Il Piave*, Il Mulino, Bologna, 2000
- Moore C. W.**, **Mitchell W. J.**, **Turnbull W.**, *Poetica dei giardini*, Franco Muzzio editore, Padova, 1991
- Mosse G.**, *Le guerre Mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari, 1990
- Mumford L.**, *Culture of Cities*, Routledge, London 1997
- Nannini A.**, *Lecture e analisi di architetture contemporanee*, Alinea editrice, Firenze, 2009
- Nobel P.**, *64.748 mq*, Isbn Edizioni, Milano, 2005
- Nora P.**, *Between Memory and History in Realms of Memory*, 1st volume, Conflicts and Divisions, Columbia University Press, New York, 1997
- Nora P.**, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, ed. Tedesca, Ulrich Raulff, Berlino, 1990
- Nora P.**, *Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Parigi, 1984-1992
- Norberg-Schulz C.**, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano, 1979
- Padovese L.**, *Al luogo del Giulio : il camposanto di Vajont*, Doretti, Udine, 1970
- Pagliarini D.**, *Il paesaggio invisibile*, Libria, Melfi, 2008
- Panzini F.**, *Progettare con la natura*, Zanichelli, Bologna, 2009
- Paolucci G.**, *Libri di pietra. Città e memorie*, Liguori, Napoli, 2008
- Parovel G.**, *Psicologia della percezione. Comunicazione, architettura e design: introduzione alla fenomenologia della visione*, Cicero, Venezia, 2004
- Pasqualotto G.**, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 2001
- Pavan V.**, *Il senso della materia*, in *Il Sole 24ore Business Media*, Faenza, 2007
- Pikionis D.**, *Topografia estetica*, in Ferlenga A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999
- Pirazzoli E.**, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010
- Poli D.**, *Il cartografo-biografo come attore della rappresentazione dello spazio in comune*, in Castelnovi P., *Il senso del paesaggio*, Ires, Torino, 2000
- Porteous D.**, *Landscape of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto, 1990
- Priore R.**, *No People, no Landscape. La convenzione europea del paesaggio: luci e ombre*

- nel processo di attuazione in Italia*, Franco Angeli, Milano, 2009
- Rasor M.**, *Well-timed: site works of Georges Descombes*, Online Ebook Library
- Reboli M.**, *Descombes & Hertzberger. Boeing 747 al Bijlmer 1992 Memorial. Amsterdam 1998*, in *Casabella 675*, febbraio, 2000
- Rizzi R.**, *Mistico Nulla: l'opera di P. Eisenman*, ed. Motta Architettura, Milano, 1996
- Robin R.**, *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria*, Ombre corte, Verona, 2005
- Rombai L.**, *Paesaggi culturali, analisi storico-geografica e pianificazione* in *Storia e Futuro*, rivista di storia e storiografia, 2002
- Rossi P.**, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna, 1991
- Ruggeri Tricoli M.C.**, *Trauma. Memoriali e musei fra tragedia e controversia*, Maggioli Editore, Milano, 2009
- Sacchi L.**, *Museo ebraico*, Testo & Immagine, Torino, 1998
- Salerno R.**, **Casonato C.**, *Paesaggi Culturali / Cultural Landscapes: Rappresentazioni esperienze prospettive*, Gangemi editore, Roma, 2008
- Schama S.**, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano, 1997
- Schneider B.** e **Liebeskind D.**, *Daniel Liebeskind: Jewish Museum Berlin: between the lines*, Prestel, New York 1999
- Scutt J.**, *Battlefield Cemeteries, Pilgrimage and Literature after the First World War: The Burial of the Dead*, *English Literature in transition 1880-1920* vol. 52, n.4, 2009
- Sennet R.**, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Norton, Londra-New York, 1970 (trad. it. *Usi del disordine. Identità personale e vita nella metropoli*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999).
- Socco C.**, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervento al Forum: paesaggi italiani per il governo delle trasformazioni, Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, maggio 1999
- Socco C.**, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998
- Spens M.**, *Architectural Review*, Berlin Phoenix, 1999
- Spirn A. W.**, *The language of landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998
- Staats M.**, *Campi di concentrazione come lieux de mémoire. L'esempio di Bergen-Belsen: tra memoria e silenzio*, in Corni G., *Storia e memoria. La seconda guerra mondiale nella costruzione della memoria europea*, Museo storico trentino ed., Trento, 2007
- Swaffield S.**, *Theory in Landscape Architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002
- Terragni A.**, *Daniel Liebeskind*, ed. 24orecultura, Milano, 2012
- Tirani G.**, *G. Descombes, Il territorio transitorio. Shifting Sites*, Gangemi editore, Roma, 1988
- Todorov T.**, *Gli abusi della memoria*, trad. it. Di Cavicchia Scalamonti A., Ipermedium libri, Napoli, 1996
- Todorov T.**, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano, 2004
- Torres M.**, *Luoghi magnetici*, Franco Angeli, Milano, 1999
- Torres M.**, *Nuovi modelli di città*, Franco Angeli, Milano, 2004

- Torroja E.**, *La concezione strutturale*, CittàStudi edizione, Milano, 1995
- Treib M.**, *Spatial recall : memory in architecture and landscape*, Routledge, New York, 2009
- Trisciuglio M.**, Barosio M., Ramello M., *Architecture and Places. Progetto culturale e memoria dei luoghi*, Celid, Torino, 2014
- Turri E.**, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998
- Turri E.**, *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia, 2004
- Turri E.**, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano, 1979
- Ulam A.**, *World Trade Center Memorial*, in *Topos International* 83, Callway Verlage, München, 2013
- Ungaretti G.**, *L'Allegria*, Mondadori, Milano, 2005
- Varas A.**, *Buenos Aires: una trilogia metropolitana: arquitectura, paisaje y espacios urbanos en transición*, Nobuko, Buenos Aires, 2006
- Venturi Ferriolo M.**, *Percepire paesaggi, la potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009
- Venturi Ferriolo M.**, *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus*, Guerini, Milano, 2006
- Vidiella A.**, *Atlante di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2009
- Weilacher U.**, *In Gärten. Profile aktueller europäischer Landschaftsarchitektur*, Birkhäuser, Basel, 2005
- Weilacher U.**, *Visionary Gardens. Modern landscapes by Ernest Cramer*, Birkhäuser, Basel, 2011
- Weilacher U.**, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999
- Winter J.**, *Lutto e Memoria, La grande guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna, 1998
- Wise M.Z.** (1998), *Capital Dilemma: Germany's Search for an Architecture of Democracy*, Princeton Architectural Press, New York, 1998
- Wolfflin H.**, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, tesi, 1886
- Wolschke J.** Bulmahn, *Places of commemoration: search for Identity and Landscape Design*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 2001
- Worpole K.**, *Last landscapes: the architecture of the cemetery in the West*, Reaktion Books, London, 2003
- Young J.**, *Germany's Holocaust Memorial Problem*, in *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London, 2000
- Young J. E.**, *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven-London, 1993
- Young J. E.**, *Ricordare la vita con la vita*, in *Arteinmemoria*, atti del convegno (17 ottobre 2002), Incontri internazionali d'arte, Roma, 2003
- Zagari F.**, *Manuale di progettazione giardini*, Mancosu, Roma, 2009
- Zagari F.**, *Questo è paesaggio.48 definizioni*, Mancosu, Roma, 2006
- Zagari F.**, *Sul paesaggio lettera aperta*, Libria, Melfi, 2013
- Zerbi M.V.**, *Paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino, 1994

**Zevi A.**, *Monumenti per difetto*, Donzelli, Roma, 2014

**Zevi B.**, *Capolavori del XX secolo*, Newton Compton, Roma, 2000

**Zevi L.**, *Conservazione dell'avvenire. Il progetto oltre gli abusi di identità e memoria*, Quodilbet, Macerata, 2011

**Zukin S.**, *L'altra New York: alla ricerca della metropoli autentica*, Il Mulino, Bologna, 2013

## Sitografia

[www.academia.edu](http://www.academia.edu)  
[www.archidiap.com](http://www.archidiap.com)  
[www.a6-studio.com](http://www.a6-studio.com)  
[www.buitenbeeldinbeeld.nl](http://www.buitenbeeldinbeeld.nl)  
[www.carmodygroarke.com](http://www.carmodygroarke.com)  
[www.chinadaily.com.cn](http://www.chinadaily.com.cn)  
[www.cina.org.cn](http://www.cina.org.cn)  
[www.colmog.co.uk](http://www.colmog.co.uk)  
[www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it](http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it)  
[www.cwgc.org](http://www.cwgc.org)  
[www.donaldsonandwarn.com.au](http://www.donaldsonandwarn.com.au)  
[www.europeana1914-1918.eu](http://www.europeana1914-1918.eu)  
[www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)  
[www.gooood.hk](http://www.gooood.hk)  
[www.greeninc.co.za](http://www.greeninc.co.za)  
[www.gugliotta.ca/portfolio/arch.php](http://www.gugliotta.ca/portfolio/arch.php)  
[www.gustafson-porter.com](http://www.gustafson-porter.com)  
[www.hetgroeiendmonument.nl](http://www.hetgroeiendmonument.nl)  
[www.jasenovac.org](http://www.jasenovac.org)  
[www.jusp-jasenovac.hr](http://www.jusp-jasenovac.hr)  
[www.kalkriese-varusschlacht.de](http://www.kalkriese-varusschlacht.de)  
[www.kbas-studio.com](http://www.kbas-studio.com)  
[www.kongenshus.dk](http://www.kongenshus.dk)  
[www.kuadra.it](http://www.kuadra.it)  
[www.ilpost.it](http://www.ilpost.it)  
[www.landezine.com](http://www.landezine.com)  
[www.nan-xu.com](http://www.nan-xu.com)  
[www.news.nationalpost.com](http://www.news.nationalpost.com)  
[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)  
[www.parquedelamemoria.org.ar](http://www.parquedelamemoria.org.ar)  
[www.pentagonmemorial.org](http://www.pentagonmemorial.org)  
[www.skogskyrkogarden.stockholm.se](http://www.skogskyrkogarden.stockholm.se)  
[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)  
[www.stolpersteine.eu](http://www.stolpersteine.eu)  
[www.thupdi.com](http://www.thupdi.com)  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)  
[www.umwelt.cl](http://www.umwelt.cl)  
[www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)  
[www.911memorial.org](http://www.911memorial.org)

## Fonti delle illustrazioni

### Premessa

Parco archeologico di Selinunte, Trapani, fotografia dell'autore

Parete delle grotte dell'Alcantara, Catania, fotografia dell'autore

### Parte I

Parco archeologico di Selinunte, Trapani, fotografia dell'autore

**Fig. 1**, da Halprin L., *Process: Architecture, No. 4: Lawrence Halprin*, Process Architecture Publishing, 1978

**Fig. 2-5**, immagini dell'autore

### Parte II

Strawberry Fields Memorial, New York, fotografia dell'autore

**Fig. 1**, da Lange W., *Deutsche Heldenhaine*, Weber, Leipzig, 1915

**Fig. 2**, da [www.ww1cemeteries.com](http://www.ww1cemeteries.com)

**Fig. 3-6**, da [www.cwgc.org](http://www.cwgc.org)

**Fig. 7**, da A.S.G. Butler's *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*

**Fig. 8**, da [www.cwgc.org](http://www.cwgc.org)

**Fig. 9**, da Lange W., *Op. cit.*

**Fig. 10**, da [www.comune.torino.it](http://www.comune.torino.it)

**Fig. 11**, da [www.daily.wired.it/news/cultura/2011/08/09](http://www.daily.wired.it/news/cultura/2011/08/09)

**Fig. 12**, da [www.hauschwitz.org](http://www.hauschwitz.org)

**Fig. 13**, da [www.lager.it](http://www.lager.it)

**Fig. 14 -17**, immagini personali

**Fig. 18-21**, da [www.archidiap.com](http://www.archidiap.com)

**Fig. 22-28**, da [www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)

**Fig. 29**, da Luciani D., *Kongenshus Mindepark. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, quindicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2004

**Fig. 30**, da [www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)

## Bibliografia

- Fig.31-32, da Luciani D., *Op. cit.*  
Fig. 33-38, da [www.jusp-jasenovac.hr](http://www.jusp-jasenovac.hr)  
Fig. 39, da [www.ilpost.it](http://www.ilpost.it)  
Fig. 40, da [www.asspietroporcinai.org](http://www.asspietroporcinai.org)  
Fig. 41, da Villa P., *Memoriale per Mattei*, in *Casabella*, n.815/816, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 2012;  
Fig. 42-44, foto gentilmente concesse da Luigi Latini  
Fig. 45, da [www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)  
Fig. 46-47, fotografie dell'autore  
Fig. 48, da Library of Congress, Usa.gov  
Fig. 49, da [www.nps.gov](http://www.nps.gov)  
Fig. 50-52, fotografie dell'autore  
Fig. 53-54, da Eisenman P., Dal Co P., *Peter Eisenman in Casabella 64*, no. 675, 2000  
Fig. 55-57, fotografie dell'autore  
Fig. 58, da Eisenman P., Dal Co P., *Op. cit.*  
Fig. 59-62, fotografie dell'autore

## Parte III

- Memoriale di Ben Gurion, fotografia gentilmente concessa da Franco Panzini  
Fig. 1-5, immagini gentilmente concesse dallo Studio Kuadra  
Fig. 6-11, da [www.coac.net](http://www.coac.net)  
Fig. 12-16, da [www.a6-studio.com](http://www.a6-studio.com)  
Fig. 17-18, da [www.rigenerazioneurbana.wordpress.com](http://www.rigenerazioneurbana.wordpress.com)  
Fig. 19-25, da [www.hetgroeiendmonument.nl](http://www.hetgroeiendmonument.nl)  
Fig. 26-28, immagini gentilmente concesse da Neil Porter  
Fig. 29-31, fotografie dell'autore  
Fig. 32, da McLeod V., *Dettagli di architettura del paesaggio*, Logos, Modena, 2008  
Fig. 33-35, da [www.pentagonmemorial.org](http://www.pentagonmemorial.org)  
Fig. 36, da [www.newsly.it](http://www.newsly.it)  
Fig. 37-38, da [www.911memorial.org](http://www.911memorial.org)  
Fig. 39-46, fotografie dell'autore

## Parte IV

- Tronco di pianta secolare, Villa Barbarigo, Valsanzibio, Italia, fotografia dell'autore  
Fig. 1, da [www.phuketastic.com](http://www.phuketastic.com)  
Fig. 2, immagine dell'autore

- Fig. 3, da [www.il sole 24ore.com](http://www.ilsole24ore.com)  
Fig. 4-6, fotografie dell'autore  
Fig. 7, da Lynch K., Hack G., *Site Planning*, third edition, The Mit Press, Cambridge, 1984  
Fig. 8-9, fotografie dell'autore  
Fig. 10-11, da [www.a6-studio.com](http://www.a6-studio.com)  
Fig. 12-13, da [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)  
Fig. 14, da [www.kongenshus.dk](http://www.kongenshus.dk)  
Fig. 15, da [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)  
Fig. 16-17, fotografie dell'autore  
Fig. 18, da [www.kalkriese-varusschlacht.de](http://www.kalkriese-varusschlacht.de)  
Fig. 19, da [www.coac.net](http://www.coac.net)  
Fig. 20, da GREENinc © 2011  
Fig. 21, fotografia dell'autore  
Fig. 22, da [www.hetgroeiendmonument.nl](http://www.hetgroeiendmonument.nl)  
Fig. 23-24, fotografie dell'autore  
Fig. 25, da [www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)  
Fig. 26, fotografia gentilmente concessa da Luigi Latini  
Fig. 27, da Lynch K., Hack G., *Op. cit.*  
Fig. 28, immagine dell'autore  
Fig. 29, da Eisenmann P., *Peter Eisenman: Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin, Germany 1998-2005*, in *A & U: Architecture & Urbanism no. 8*, 2005  
Fig. 30, da [www.nps.gov](http://www.nps.gov)  
Fig. 31, immagine dell'autore  
Fig. 32, da [www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)  
Fig. 33-34, immagini gentilmente concesse da Neil Porter  
Fig. 35, foto gentilmente concessa da Elisa Beordo  
Fig. 36-38, fotografie dell'autore  
Fig. 39, da Lynch K., Hack G., *Op. cit.*  
Fig. 40, [www.kalkriese-varusschlacht.de](http://www.kalkriese-varusschlacht.de)  
Fig. 41-42, da [www.archidiap.com](http://www.archidiap.com)  
Fig. 43, da [www.fbsr.it](http://www.fbsr.it)  
Fig. 44-45, da GREENinc © 2011  
Fig. 46, fotografia gentilmente concessa dallo Studio Kuadra  
Fig. 47, da [www.pentagonmemorial.org](http://www.pentagonmemorial.org)  
Fig. 48, da [www.paestumsites.it](http://www.paestumsites.it)  
Fig. 49-50, immagini dell'autore  
Fig. 51-52, da [www.hetgroeiendmonument.nl](http://www.hetgroeiendmonument.nl)  
Fig. 53, immagine dell'autore  
Fig. 54, fotografia gentilmente concessa da Franco Panzini  
Fig. 55, fotografia dell'autore  
Fig. 56, da [www.jusp-jasenovac.hr](http://www.jusp-jasenovac.hr)  
Fig. 57, da Lynch K., Hack G., *Op. cit.*  
Fig. 58-59, fotografie gentilmente concesse da Franco Panzini

## Bibliografia

- Fig. 60-61, da Lynch K., Hack G., *Op. cit.*  
Fig. 62, da [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)  
Fig. 63, fotografia dell'autore  
Fig. 64, da [www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)  
Fig. 65, da [www.archidiap.com](http://www.archidiap.com)  
Fig. 66-67, da Eisenman P., Dal Co P., *Op. cit.*  
Fig. 68, da [www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)  
Fig. 69, fotografia dell'autore  
Fig. 70, da [www.carmodygroarke.com](http://www.carmodygroarke.com)  
Fig. 71, fotografia dell'autore  
Fig. 72, da [www.time.com](http://www.time.com)  
Fig. 73-74, fotografie dell'autore

## Parte V

- Parco di Nymphenburg, Monaco, fotografia dell'autore  
Fig. 1-4, da [www.parquedelamemoria.org.ar](http://www.parquedelamemoria.org.ar)  
Fig. 5, da [www.longarone.net](http://www.longarone.net)  
Fig. 6-11, fotografie dell'autore

## Epilogo

- Gru colorate di carta, Hiroshima memorial, da [www.city.hiroshima.lg.jp](http://www.city.hiroshima.lg.jp)  
Fig. 1-2, da [www.ilpost.it](http://www.ilpost.it)  
Fig. 3, da [www.kobe-luminarie.jp](http://www.kobe-luminarie.jp)  
Fig. 4-6, da [www.stolpersteine.eu](http://www.stolpersteine.eu)

## Appendice

- The Rural Couple, scultura nel FDR Memorial, Washington, DC, da [www.nps.gov](http://www.nps.gov)

Le pietre sanno parlare