

Molti dei monumenti italiani della seconda metà del Novecento sono concepiti nell'orizzonte del dialogo con le arti. Significativo per la sintesi raggiunta in tal senso, è il monumento alla Resistenza di Cima Grappa (1974), esito di una felice compenetrazione fra architettura, scultura e poesia resa possibile dalla comune sensibilità degli autori per i valori del paesaggio.

Many Italian monuments from the second half of the 20th century were conceived within the horizon of the dialogue with the arts. The monument to the Resistance in Cima Grappa (1974) is significant as a synthesis of this dialogue. It is the successful result of the interpenetration between architecture, sculpture and poetry, made possible by the shared sensibility of the various artists involved for the values of the landscape.

Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa Inside a land. The Monument to the Resistance in Cima Grappa

Francesca Mugnai

In Italia la costruzione dei monumenti alla Resistenza prende avvio nell'immediato dopoguerra. Molti sono realizzati in occasione degli anniversari (1965, 1975, 1985 ecc.) ma in gran parte fra gli anni '60 e '70, quando è ormai chiaro che quella italiana è una "memoria divisa", come scriverà Giovanni Contini¹, e che il fascismo, sopravvissuto alla fine della guerra, rappresenta ancora una minaccia. La memoria della Resistenza, anche nella forma del monumento commemorativo, diventa così antidoto al veleno dei sussulti antidemocratici e fonte di legittimazione storico-culturale dell'azione politica delle forze di centro-sinistra.

Come in altri paesi europei, in Italia la tradizione dei monumenti collettivi nasce nell'Ottocento, ma è durante il ventennio fascista che l'architettura italiana, coinvolta nella realizzazione dei sacrari dedicati agli eroi della Patria, avvia una riflessione sul proprio ruolo rappresentativo e sul concetto di 'monumentale'. In questa riflessione rientra anche il tema del rapporto con le arti, rispetto al quale la cultura fascista si esprime a favore del ruolo primario dell'architettura, pur nella riconosciuta esigenza di una sintesi fra le diverse forme di espressione artistica, alla maniera antica e nello spirito della cultura modernista.

La profondità dell'esperienza maturata nel Ventennio si palesa in tutto il suo spessore all'indomani della Liberazione, quando il Paese sancisce simbolicamente l'inizio della ricostruzione con la realizzazione del Memoriale ai martiri delle Fosse Ardeatine (1944) e del Monumento ai caduti nei campi nazisti a Milano (1945)². Proprio dalla tensione fra l'eredità fascista e il suo superamento scaturisce una monumentalità raffinata, ottenuta soppesando con cura tipi, figure e simboli, strumenti ancora

Monuments to the Resistance began to be built in Italy in the immediate after-war period. Many were inaugurated for anniversaries (1965, 1975, 1985, etc.), but mostly during the Sixties and Seventies, when it had already become clear that the Italian memory is a "divided memory", as Giovanni Contini¹ wrote, and that Fascism had survived the war and was still a threat. The memory of the Resistance, also in the form of the memorial monument, thus became the antidote to the poison of antidemocratic tendencies and a source of historical and cultural legitimisation of the political action of center-left organisations.

As in other European countries, in Italy the tradition of collective monuments originated in the 19th century, yet it was during the two decades of Fascist regime that Italian architecture, involved in the construction of memorial monuments devoted to the heroes of the Fatherland, begins a reflection on its representative role and on the concept of the 'monumental'. This reflection also includes the topic of the relationship to the arts, regarding which Fascist culture always placed architecture in a leading role, albeit recognising the need for a synthesis between the various forms of artistic expression, in the ancient manner, and in the spirit of modernist culture.

The depth of the experience derived from those two decades becomes evident in the aftermath of Liberation, when the country symbolically sanctioned the beginning of the reconstruction with the Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine (1944) and the Monument to the fallen in Nazi concentration camps in Milan (1945)². It is precisely from the tension between the Fascist heritage and its overcoming that a refined monumentality results, obtained by carefully weighing types, figures and symbols, still necessary elements



Monumento alla Resistenza di Cima Grappa
foto Francesca Mugnai
Planimetria

0 5 10 20 mt



Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

il "terrazzo teatro"

foto Ezio Quiresi

p. 32

Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

il taglio nella roccia

foto Isabella Balena

p. 33

Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

la scultura di Augusto Murer al termine del percorso

foto Francesca Mugnai

indispensabili della composizione, non più asserviti all'enfasi della retorica patriottica, ma volti alla costruzione di un sistema iconografico e narrativo che si traduce in spazi ad alto contenuto lirico ed emozionale. La silenziosa contrizione espressa dai monumenti italiani dal dopoguerra in poi, consona alla memoria di un indicibile trauma globale, corrisponde sul piano formale a un vocabolario asciutto di forme pure e di figure astratte, di spazi intensi ma privi di enfasi. Un vocabolario già sperimentato dalle avanguardie moderniste del primo Novecento e ora arricchito di ulteriori significati, perfettamente rispondente alla necessità di un linguaggio universale, inclusivo, archetipico, che esprime l'immanenza della Storia e la trascendenza della morte, evitando simboli divisivi o discriminanti sul piano etnico, religioso, ideologico.

Dal dopoguerra si consolida il rapporto dell'architettura commemorativa con l'arte, in parte anche sulla scia dell'appello rivolto da Siegfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert affinché «pittura scultura e architettura possano ritrovarsi attorno a un fine e a una concezione comuni»³ nella creazione di una nuova monumentalità.

Molti dei monumenti italiani della seconda metà del Novecento sono dunque concepiti nell'orizzonte del dialogo con le arti. Notoriamente, uno dei più sperimentali in tal senso è l'installazione all'interno del blocco 21 dell'ex campo di Auschwitz, dove architettura, musica, letteratura e pittura collaborano alla costruzione di un'esperienza multisensoriale che evoca il gorgo disumano dell'Olocausto⁴.

Assai meno conosciuto ma molto significativo per la sintesi raggiunta, è il monumento alla Resistenza di Cima Grappa (1974),

of the composition, no longer at the services of patriotic rhetoric but rather aimed at the construction of an iconic and narrative system that is translated into spaces with a high lyrical and emotional content. The silent contrition expressed by post-war Italian monuments is consonant with the memory of an ineffable global trauma, and on the formal level corresponds to a dry vocabulary of pure forms and abstract figures, of intense yet unemphasised spaces. A vocabulary that had been experimented by modernist avant-garde movements in the early 20th century, yet enriched with additional meanings, perfectly adequate to the needs of a universal, inclusive, archetypal language that expresses the immanence of history and the transcendence of death, while avoiding symbols which divide or are discriminating from an ethnic, religious or ideological point of view.

During the post-war period the relationship between memorial architecture and art is consolidated, in part as a consequence of the appeal made by Siegfried Giedion, Fernand Léger and José Luis Sert so that «painting, sculpture and architecture may gather together with a common purpose and conception»³ in the creation of a new monumentality.

Many Italian monuments from the second half of the 20th century were thus conceived within the horizon of the dialogue with the arts. Notoriously, one of the most experimental in this sense was the installation mounted in block 21 of the ex-concentration camp in Auschwitz, where architecture, music, literature and painting collaborated in the construction of a multi-sensory experience that evoked the inhuman maelstrom of the Holocaust⁴.

Less known yet very significant in terms of the synthesis achieved, is the Monument to the Resistance at Cima Grappa (1974), the success-



esito di una felice compenetrazione fra architettura, scultura e poesia. Gli autori Giuseppe Davanzo, Augusto Murer e Andrea Zanzotto, nati e vissuti in questi luoghi⁵, hanno fondato la propria poetica sul radicamento alla terra d'origine. «In ogni verso, in ogni fonema», scrive Zanzotto, «perdura una qualche traccia del mio vagabondare errando qua e là per crinali, per valli, gole, fino all'incrudelirsi delle vette, raggiunte come 'sciando all'in su', in una ascesa che a un certo punto diventa puramente metaforica, mentale, onirica e matematica insieme»⁶.

Sul terreno comune dell'appartenenza viscerale al paesaggio delle Alpi e Prealpi venete, avviene il loro incontro intellettuale, favorito dall'amicizia che lega Davanzo a Murer – per il quale l'architetto ha progettato lo studio a Falcade nel 1972 – e Murer a Zanzotto, questi ultimi entrambi militanti nella lotta partigiana combattuta sulle montagne trevigiane e bellunesi.

Il Monumento alla Resistenza sorge sulla vetta brulla di Cima Grappa, poco più in basso dell'imponente sacrario militare costruito in epoca fascista in onore dei caduti della Prima guerra mondiale. Nel settembre del 1944, in questi luoghi si consumarono alcuni degli episodi più cruenti della lotta di liberazione veneta a seguito dei rastrellamenti nazi-fascisti nell'ambito della cosiddetta "Operazione Piave", culminata nell'impiccagione di trentuno partigiani ai lecci del viale di Bassano del Grappa. Il monumento alla Resistenza, che ricorda tutte le vittime di quei giorni, deve però la sua collocazione a un altro episodio violento avvenuto sulla vetta del monte: la morte di sette partigiani arsi vivi dai lanciapiamme nazisti, dopo essere rimasti intrappolati in una galleria naturale.

Dall'ultima curva prima della vetta si diparte sulla destra un sen-

ful result of the interpenetration between architecture, sculpture and poetry. The creators, Giuseppe Davanzo, Augusto Murer and Andrea Zanzotto, who were born and lived in this area⁵, founded their poetics on their roots to their homeland. «In every verse, in every phoneme», writes Zanzotto, «there is a trace of my wandering here and there among the ridges, the valleys and gorges, and finally the cruel peaks, reached as if 'skiing uphill', in an ascent that at a certain point becomes purely metaphorical, oneiric and mathematical, all at once»⁶.

It is on the common ground of the visceral connection to the landscape of the Alps and of the pre-Alps of the region of Veneto that their intellectual meeting took place, favoured by friendship that united both Davanzo and Murer – for whom the architect designed the studio in Falcade in 1972 – and Murer and Zanzotto, the two latter militants in the partisan forces that fought in the mountains of Treviso and Belluno.

The Monument to the Resistance stands on the stark peak of Cima Grappa, a little lower than the military memorial built during the Fascist era in honour of the soldiers fallen during World War I. In September, 1944, some of the most gruesome episodes of the fight for the liberation of the Veneto region took place in this area, as a result of the Nazi-Fascist round-ups under the so-called "Operazione Piave" which lead to the hanging of thirty-one partisans to the holm oaks along a boulevard in Bassano del Grappa. The location of the Monument to the Resistance, however, although it remembers all the victims of those days, is due to another violent episode which took place on the peak of the mountain instead: the death of seven partisans, burned to death by the Nazis with flamethrowers after being trapped in a natural tunnel.



tiero in discesa, che man mano si fa costruito. Prima sterrato, poi pavimentato, infine contenuto verso valle entro un parapetto digradante e frammentato, il percorso conduce a uno spazio circolare di 12 metri di diametro: terrazzo dal quale si schiude a perdita d'occhio la pianura fra il Piave e il Brenta; oppure teatro, come pare indicare il gradino che occupa la metà del cerchio e forma un palco avente per fondale il paesaggio, alla maniera classica. In questo spazio che, al pari del teatro, è sacro e civico insieme, avviene un rispecchiamento tra chi ora guarda e un tempo ha agito, tra il presente e il passato, tra la memoria e la storia. Eugenio Turri, geografo veronese, ha scritto proprio del paesaggio come teatro, dove l'uomo «soltanto in quanto spettatore può trovare la misura del suo operare, del suo recitare, del suo essere attore che trasforma e attiva nuovi scenari»⁷. Un pensiero non distante da quello di Zanzotto, impegnato con Turri nella difesa del paesaggio veneto: «Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io»⁸. Lo spazio circolare disegnato da Davanzo, immerso nel vuoto del cielo e della valle, pare alludere a quell'«orizzonte dentro orizzonte» che per Zanzotto definisce il rapporto fra l'uomo e i luoghi: un legame necessario affinché l'individuo, o meglio l'«abitante», possa cogliere se stesso come parte di un tutto molto più vasto e talvolta inarrivabile, che sia la realtà storica o una realtà metafisica. Quello che si apre davanti agli occhi non è un panorama, ma lo sfondo che dà senso al primo piano delle vicende umane. Dall'orizzonte largo e luminoso della valle, il percorso prosegue

After the last turning before the peak a trail descends to the right, which is first a dirt path, then becomes paved, and is finally contained in a fragmented and further descending railing. The path leads to a circular space with a 12 metre diameter: a terrace looking over the plains between the Piave and the Brenta; or else a theatre, as the small platform placed in the middle of the circle seems to indicate, forming a stage which has the landscape for a backdrop, in the classical manner. In this space which, as in the theatre, is both sacred and civic, a mirroring takes place between who contemplates today and who acted in the past, between present and past, between memory and history.

The Veronese geographer Eugenio Turri has written about landscape as a theatre in which man, «only as a spectator can find the measure of his actions, of his acting, of his being an actor that transforms and activates new scenarios»⁷. A thought that is not far from that of Zanzotto, committed together with Turri in the defense of the landscape of the Veneto: «The world constitutes the limit within which we are recognisable to ourselves, and this relationship, that is expressed especially in the landscape, is also what defines the sphere of our I»⁸. The circular space designed by Davanzo, immersed in the emptiness of the sky and of the valley, seems to refer to that «horizon within the horizon» that for Zanzotto defines the relationship between man and place: a link that is necessary so that the individual, or rather the 'inhabitant', can grasp himself as part of a much vaster and often unreachable whole, whether it is a historic or a metaphysical reality. What opens before the eyes is not a panorama, but the backdrop that ascribes meaning to the close-up of human events. From the wide and luminous horizon of the valley, the path continues narrowly, delimited by two cement walls, within a chasm in the



angusto, delimitato da due pareti in cemento, entro una fenditura praticata nella roccia, lunga 32 metri e larga 2 metri. Lo spazio esprime una gerarchia di immagini e di significati: da evocazione narrativa della galleria che fu luogo dell'eccidio, a metafora della ferita inferta al Paese dalla guerra, a simbolo escatologico, cruna d'ago verso la libertà terrena o il Cielo divino. Dal punto di vista tipologico lo stretto passaggio ricorda invece un arcaico *dromos* inciso nella terra, che unisce due camere circolari, la seconda (5 metri di diametro) occupata al centro dal corpo-non corpo di un partigiano nell'atto di liberare le sue enormi mani dai lacci della prigionia. La scultura bronzea di Augusto Murer, che si coglie da dietro uscendo dal *dromos* con la sensazione di averne seguito i passi, asseconda e riverbera l'architettura nello spacco che l'attraversa dalla testa ai piedi.

Nelle sue sculture Murer ha sempre rappresentato la Resistenza come uno sforzo più doloroso che eroico. Anche questo partigiano montanaro è dilaniato da una ferita insanabile e il suo corpo tormentato si confonde con l'immagine di un malinconico albero secco. La figura umana, scolpita in quella che Zanzotto definisce una «massa-materia primordiale, sempre sul punto di deflagrare in energia, sempre ribollente di intenzioni»⁹, esce come partorita, rinata dalla terra, per dissolversi subito dopo nelle forme naturali del paesaggio e dare così compimento a un ciclo eterno.

Interamente realizzato nella materia scabra del cemento armato a vista, il monumento descrive un itinerario circolare, rappresentando con drammatica efficacia, ma senza toni trionfali, il passaggio doloroso dalla libertà all'oppressione e di nuovo lo sforzo estremo verso la libertà riconquistata.

rock that is 32 metres long and 2 metres wide. The space expresses a hierarchy of images and meanings: from narrative evocation of the tunnel where the massacre took place, to metaphor of the wound inflicted on the country by the war, to eschatological symbol, eye of the needle pointing toward earthly freedom or divine heaven. From the typological point of view, the narrow passage recalls instead an ancient *dromos* carved into the earth that unites two circular chambers, in the second of which (5 metres in diameter) stands the body-non-body of a partisan in the act of freeing his enormous hands from the chains of captivity. Augusto Murer's bronze sculpture, which is seen from behind when exiting the *dromos*, with the feeling of having followed its steps, supports and reverberates the architecture by way of the crack that splits it head to toe.

In his sculptures, Murer has always represented the Resistance as an effort that was more painful than heroic. Likewise, this mountain partisan is also ripped apart by a wound that cannot be healed, and his tormented body recalls a melancholy dead tree. The human figure, sculpted in what Zanzotto defined as a «primordial mass-matter, always on the verge of exploding into energy, always bursting with intentions»⁹, rises as if given birth to by the earth, only to dissolve immediately afterward in the natural forms of the landscape, thus completing an eternal cycle.

Completely built in exposed reinforced concrete, the monument traces a circular itinerary, representing with dramatic efficiency but without triumphal tones the painful passage from freedom to oppression and once again the extreme effort toward a recovered freedom.

The itinerary is an allegorical narrative of events which, from specific detail becomes emblematic of a silent, anti-heroic Resistance.

Il percorso è narrazione allegorica di una vicenda, che da particolare diventa emblematica di una silenziosa Resistenza antierica. Ma è anche un viaggio dentro 'una' terra, quella veneta delle prime montagne, lungo le tappe di una topografia simbolica che sovrappone luoghi e immagini della psiche a quelli del paesaggio reale: «Sono ghiacci, geli, nebbie, galaverne, nevi e colori (ori, blu, viola, rosa o azzurri) in cui qualcosa trabocca, guardandolo, oltre la sua stessa presenza. Era magari inverno, con il termometro ben sotto lo zero, nell'apparire di sottilissimi ma ostinati e violenti equilibri tra fisico e metafisico»¹⁰. Ancora Zanzotto, poeta del paesaggio.

¹ G. Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997. Altri lavori sulle lacerazioni della memoria italiana postbellica sono quelli di A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma 1999 e di J. Foot, *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009.

² Monumento ai Martiri delle Fosse Ardeatine, Roma 1944-1951 (Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia); Monumento ai caduti nei campi nazisti nel cimitero monumentale di Milano, 1945 (BBPR).

³ S. Giedion, *Una nuova monumentalità*, in Id., *Una nuova monumentalità*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 80 [1 ed. 1956]. L'appello di Siegfried Giedion, Fernand Léger, José Luis Sert, Nove punti sulla monumentalità come esigenza umana risale al 1943 ma è pubblicato nel 1946, innescando un dibattito che nel 1948 è ancora vivissimo.

⁴ Realizzato tra il 1979 e il 1980 dai BBPR con la collaborazione di Giuseppe Lanzani, Primo Levi, Maro Samonà. Luigi Nono, Nelo Risi.

⁵ Giuseppe Davanzo nasce a Ponte di Piave (TV) nel 1921, Augusto Murer a Falcade (BL) nel 1922, Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo (TV) nel 1921.

⁶ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, pp. 20-23.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 16.

⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-38.

⁹ Ricordo di Zanzotto in AA.VV., *Augusto Murer. Mostra antologica*, Nuovi sentieri, Falcade 1972.

¹⁰ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 20-23.

But it is also a journey within 'a land', that of the first mountains of the Veneto, along the stages of a symbolic topography which superimposes places and images of the psyche to those of the real landscape: «Ice, frost, fog, verglas, snow and colours (golden, blue, purple, pink or azure) in which something overflows, looking at it, beyond its presence. Maybe it was Winter, with the thermometer well below zero, when subtle, yet obstinate and violent balances between the physical and the metaphysical appeared»¹⁰. Once again Zanzotto, poet of the landscape.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997. Other works on the wounds of the Italian post-war are those by A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma 1999 and J. Foot, *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009.

² The Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine, Rome 1944-1951 (Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini with Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia); Monument to the fallen in Nazi concentration camps at the Cimitero Monumentale in Milan, 1945 (BBPR).

³ S. Giedion, *Una nuova monumentalità*, in Id., *Una nuova monumentalità*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 80 [1 ed. 1956]. Siegfried Giedion, Fernand Léger and José Luis Sert's appeal, Nove punti sulla monumentalità come esigenza umana, dates back to 1943 but was published in 1946, and triggered a debate that was still ongoing in 1948.

⁴ Built between 1979 and 1980 by studio BBPR with the collaboration of Giuseppe Lanzani, Primo Levi, Maro Samonà. Luigi Nono, and Nelo Risi.

⁵ Giuseppe Davanzo was born in Ponte di Piave (TV) in 1921, Augusto Murer in Falcade (BL) in 1922, Andrea Zanzotto in Pieve di Soligo (TV) in 1921.

⁶ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, pp. 20-23.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 16.

⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-38.

⁹ Ricordo di Zanzotto in AA.VV., *Augusto Murer. Mostra antologica*, Nuovi sentieri, Falcade 1972.

¹⁰ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 20-23.

