

## Comporre il dolore. Il monumento alla Partigiana Veneta di Carlo Scarpa

### Composing Pain. The Monument to the Venetian Partisan by Carlo Scarpa

E' il 1968 quando a Carlo Scarpa viene commissionato il progetto per il basamento al monumento della "Partigiana Veneta" opera in bronzo dell'artista Augusto Murer (Falcade 1922 - Padova 1985).

Situato sulla riva dei giardini di Venezia l'opera rappresenta un superamento del concetto di monumento come memoria. L'opera di Scarpa può dirsi "sperimentatrice" del successivo capolavoro della tomba Brion ove il concetto dell'amore coniugale e del ricordo assume spazialità inarrivabili.

It was 1968 when Carlo Scarpa was commissioned for the basement project at the monument to the "Partigiana Veneta" by the artist Augusto Murer (Falcade 1922 - Padova 1985). Situated on the shore of the gardens of Venice, the work represents a surpassing of the concept of monument as a memory. Scarpa's work can be described as "experimenting" on the next masterpiece of the Brion tomb where the concept of conjugal love and memory carries unstoppable spatiality. The work is a ritual that is renewed several times a day and in its renewal and showing in an ever-changing way creates an ever-new.



Enrico Bascherini

Laurea in Architettura Firenze; Dottore di ricerca in Progettazione architettonica ed Urbana; Docente a contratto Facoltà di Ingegneria Cdl Edile Architettura-Pisa. Recentemente ha pubblicato: Paesaggi Minori, leggere comporre nell'ambiente, Edizioni tg Book, Vicenza 2016; Paesaggi Introversi, leggere comporre nell'ambiente, Edizioni tg Book, Vicenza 2016; Identità dello spazio storico-edizioni KimeriK, Mestre 2015, ecc.

Parole chiave: Dolore; Memoria; Monumento; Scarpa; Partigiana

Keywords: Pain; Memory; Monument; Scarpa; Partisan Woman

È il 1968 quando a Carlo Scarpa viene commissionato il progetto per il basamento al monumento della “Partigiana Veneta” opera in bronzo dell’artista Augusto Murer (Falcade 1922 – Padova 1985).

Situato sulla riva dei giardini di Venezia l’opera rappresenta un superamento del concetto di monumento come memoria. L’opera di Scarpa può dirsi “sperimentatrice” del successivo capolavoro della tomba Brion ove il concetto dell’amore coniugale e del ricordo assume spazialità inarrivabili. L’opera in bronzo del Murer, si legge nella nota storica al monumento curata dall’Associazione nazionale partigiani d’Italia, doveva rappresentare una figura femminile riversa, distesa su di un piano e doveva onorare il ruolo delle donne venete nella resistenza.

L’opera di Augusto Murer, viene commissionata dall’amministrazione comunale di Venezia in accordo con i comitati antifascista delle associazioni partigiane all’indomani dell’attentato alla partigiana Leoncillo, 1961. Siamo nel 1953 quando viene affidato a Leonardi Leoncillo un’opera scultorea da dedicare alle donne Partigiane da inaugurarsi in occasione del decennale della Liberazione. I Giardini di Castello era il luogo prescelto per l’opera commissionata, dal nome “staffetta partigiana”. Un’opera policroma in ceramica, che forse ricordava anche i colori di Venezia, ma soprattutto dei boschi e delle terre della resistenza che non ebbe grandi consensi soprattutto per alcune soluzioni formali quali il fazzoletto rosso al collo, rappresentate di una fazione partigiana. Nella seconda versione il fazzoletto da rosso diviene arancione ed anche l’ubicazione viene modificata.

Il 28 luglio del 1961 un’esplosione mandò in frantumi la Partigiana. Pochi mesi dopo, appunto fu affidato

ad Augusto Murer, un nuovo monumento dedicato alla partigiana veneta.

Il 25 aprile del 1969, alla presenza della medaglia d’oro Carla Capponi e del Vicepresidente del Consiglio Francesco De Martino, mobilitata tutta l’Anpi del nord d’Italia, venne inaugurato il monumento di Augusto Murer su basamento di Carlo Scarpa. Una Partigiana morente, ideale continuità con quella combattente di Leoncillo, lontana da quelle donne che l’iconografia classica voleva come semplici comprimarie nella lotta di Liberazione. Grazie soprattutto al lavoro degli storici e degli Istituti per la storia della Resistenza, si saprà invece quanto generoso e fondamentale fu il ruolo delle donne nella Resistenza.

L’incarico nasce a seguito di un concorso di idee vinto appunto dall’artista Bellunese; i bozzetti furono esposti a Cà Pesaro e la commissione di allora composta da Mazziarol, Zampetti ed altri decretarono l’opera di Murer idonea.

L’opera in bronzo in una scala 2:1 è una figura femminile sfigurata in volto dal dolore e dalle sofferenze le cui mani legate sono portate sopra la testa in senso di trascinarsi e abbandono. Tale opera sembra molto lontana dalla precedente scultura di Leoncillo. La figura realizzata dal Murer sembra contorcersi su se stessa in un rotolarsi ed avvolgersi tra gli abiti fatti a brandello, molto lontano dalla sua successiva opera sul monte Grappa in ricordo delle truppe partigiane che combatterono e morirono in Grappa. (fig. 1)

In questo contesto si inserisce il piedistallo realizzato da Carlo Scarpa e fin da subito il maestro veneziano ne contesta l’ubicazione; prevista nel luogo ove furono fucilati sette partigiani, sullo sfondo di via Garibaldi sulla riva 7 martiri, Scarpa espone l’errore urbanistico

di una scelta siffatta. Tale critica esposta dall’architetto al consiglio comunale è corroborata da una lucida dissertazione “questo bronzo parteciperà delle vicende dell’elemento vivo della città, l’acqua. L’alta e la bassa marea, il movimento continuo dell’acqua favoriranno punti di vista molteplici, sempre nuovi e naturali mi è parso così che Venezia accogliesse quest’opera che testimonia aldilà dei fatti politici, l’eternità di un sentimento di sofferenza ed eroica gentilezza”<sup>1</sup>.

La soluzione finale passa attraverso una serie di sperimentazioni progettuali; in alcune soluzioni Scarpa sembra prevedere una composizione diversa, o meglio, la sistemazione del bronzo della partigiana sembra collocato sopra una foglia anch’essa col significato d’esser trasportata a riva. È interessante l’osservazione fatta dal Beltramini nell’indicare nella forma di detta piattaforma la pianta di Venezia “La forma del basamento sembra ispirata ad un elemento naturale, una foglia, un pesce, un osso di seppia...una forma comunque concava come il cavo di una mano o un imbarcazione leggera possa accogliere la scultura fra i suoi lembi. L’esito di queste prime riflessioni è una sorta di ... dal contorno simile alla pianta della città di Venezia.”<sup>2</sup>

Interessante questa idea di foglia, di ninfa, che adagiata sull’acqua trasporta qualcosa, forse una revisione delle esperienze fatte da Carlo Scarpa nei giardini osservati in Giappone a Yasaka Jinja.

Tra le considerazioni da non tralasciare, l’aspetto del decoro; anche in questo allestimento non è di secondo piano il decoro nel dettaglio: i blocchi in calcestruzzo sono sormontati dalla pietra d’Istria bocciardata che ne delimita la parte fuori acqua. Interessante l’attacco tra il cemento armato a vista e la pietra; Scarpa sembra



fig. 1 dettaglio della Partigiana Veneta

unire attraverso un incastro ad abbraccio, questi due elementi molto diversi ma uniti nello stesso tema.

La nuova ubicazione porta con sé le difficoltà di costruire sull'acqua; per lavorare all'asciutto viene realizzata una serie di palancole esterne e vengono impostati su una platea di base una serie di pilastri in cemento armato a sezione quadrata confezionati fuori opera, mentre la statua doveva essere posta su dei pistoncini galleggianti. In una sezione schematica, appartenente ai disegni lasciati per quest'opera si nota come la statua del Murer sia adagiata su un sistema di pistoncini galleggianti che dovevano muoversi con la bassa e l'alta marea; di questo sistema era presente anche un modello in scala. Alla sommità dei blocchi di cemento veniva posata la famosa pietra bianca d'Istria Bocciardata.

Se la descrizione di questo semplice "pedistallo" si limitasse a questa descrizione sintetica e ragionieristica, l'opera di Carlo Scarpa non sarebbe quella che effettivamente è, cioè un'opera monumentale nella composizione del dolore. (fig. 2) Introdurre l'articolo con le parole di Scarpa è fondamentale per capire il significato del suo progetto di allestimento: *"ho immaginato come una nuova piccola darsena protrantesi in laguna, situata nei pressi della Biennale. Costituita una zona a palafitte in cemento emergenti dal livello normale dell'acqua a misure variate, trova posto una piattaforma galleggiante, su cui La Partigiana verrà situata. L'idea è molto semplice, questo bronzo parteciperà delle vicende dell'elemento vivo della città, l'acqua. L'alta e bassa marea il movimento continuo dell'acqua favoriranno punti di vista molteplici"*.

Il ruolo dell'osservatore, come in tutta l'opera di

Scarpa è centrale nell'esposizione dell'opera; il vedere ed il rivedere l'opera, l'avvicinarsi ad essa, il girarci intorno, sono già sperimenti che Scarpa adotta al museo di Castelvecchio nel '56 ma in definitiva in tutta la sua opera museale.

In quest'opera Scarpa ci porta in un viaggio della memoria, in un viaggio che non si limita a spiegarci il ricordo di un evento seppur drammatico come un evento bellico, ma, nella sua composizione e nel suo allestimento ci rammenta il valore della vita, del distacco, della materialità delle cose, del ricordo, dell'abbandono, del frammento del brandello, della memoria nel ciclo dell'esistenza umana.

L'osservatore assume in quest'opera il ruolo di attore; i blocchi in calcestruzzo e pietra invitano ad avvicinarsi "con difficoltà e sacralità" al corpo della donna, che, posta ad una quota più bassa dell'osservatore, impone misericordia e quindi trasmette sofferenza e angoscia. Un'opera che sembra galleggiare nella laguna ed essere trasportata a riva ovvero rimanere a terra quando le acque si ritraggono, lasciando posto ad una terraferma frastagliata.

L'opera supera il concetto di monumento da "osservare" di "immagine statica" per addivenire ad un monumento in movimento in un rituale che si svolge più volte nell'arco della giornata, a ritmi ciclici con delle regole scelte e precise che impongono sicurezza. Questa relazione viene osservata da Pierconti *"Tejun, in giapponese comporta un ritrovare ordine attraverso una sequenza di gesti consolidati dall'esperienza e dalla conoscenza perché altrimenti ciò che l'uomo rischia è il naufragio lo smarrimento...quindi l'ordine il processo la sequenza non sono altro che strumenti per tracciare una via, per definire un percorso"*<sup>4</sup>

Il corpo della donna è posto a filo d'acqua e questo permette che le maree venete compiano un miracolo scenografico naturale.

L'opera è un rituale che si rinnova più volte al giorno e nel suo rinnovarsi e mostrarsi in maniera sempre diversa genera uno spazio sempre nuovo. La sponda della laguna si frammenta e sembra inabissarsi nella acqua o viceversa creare un passaggio, un aiuto a chi, come oggi, cerca nuove sponde dove radicarsi.

Vista dalle fondamenta dei giardini, l'allestimento racconta di un allontanarsi dalla terraferma quasi un percorso che porta alla al momento più alto del racconto della memoria cioè la scultura. È un rituale che Scarpa conosce bene o meglio ne riconosce il valore; l'esperienza ed i viaggi in oriente i cubetti in pietra d'Istria come ricordo e passaggio nel "giardini del Tè", un piccolo sentiero, chiamato "Tobi-ishi". Così come nel famoso tempio si arriva attraverso questa esperienza presso il padiglione della cerimonia nel quale si svolge quell'intima funzione rituale, qui si arriva alla parte centrale della statua; di fatto negli schizzi preparatori, si nota come i cubetti, almeno in alcune soluzioni, lascino intravedere un ipotetico percorso. Il percorso diviene conoscenza e rituale allo stesso tempo. Forse Scarpa, non è da sapere, se era a conoscenza del selciato del gigante o strada del gigante arcaicamente note come Clochán na bhFomhórach. Di sicuro, è che questo affioramento roccioso, ha ispirato antiche leggende che narrano di giganti e di titaniche battaglie dove un selciato venne realizzato per raggiungere a piedi la Scozia tra questa e

l'isola di Staffa con le stesse formazioni basaltiche, specialmente nella grotta di Fingal. Un percorso



fig. 2 la scultura di bronzo in bassa marea

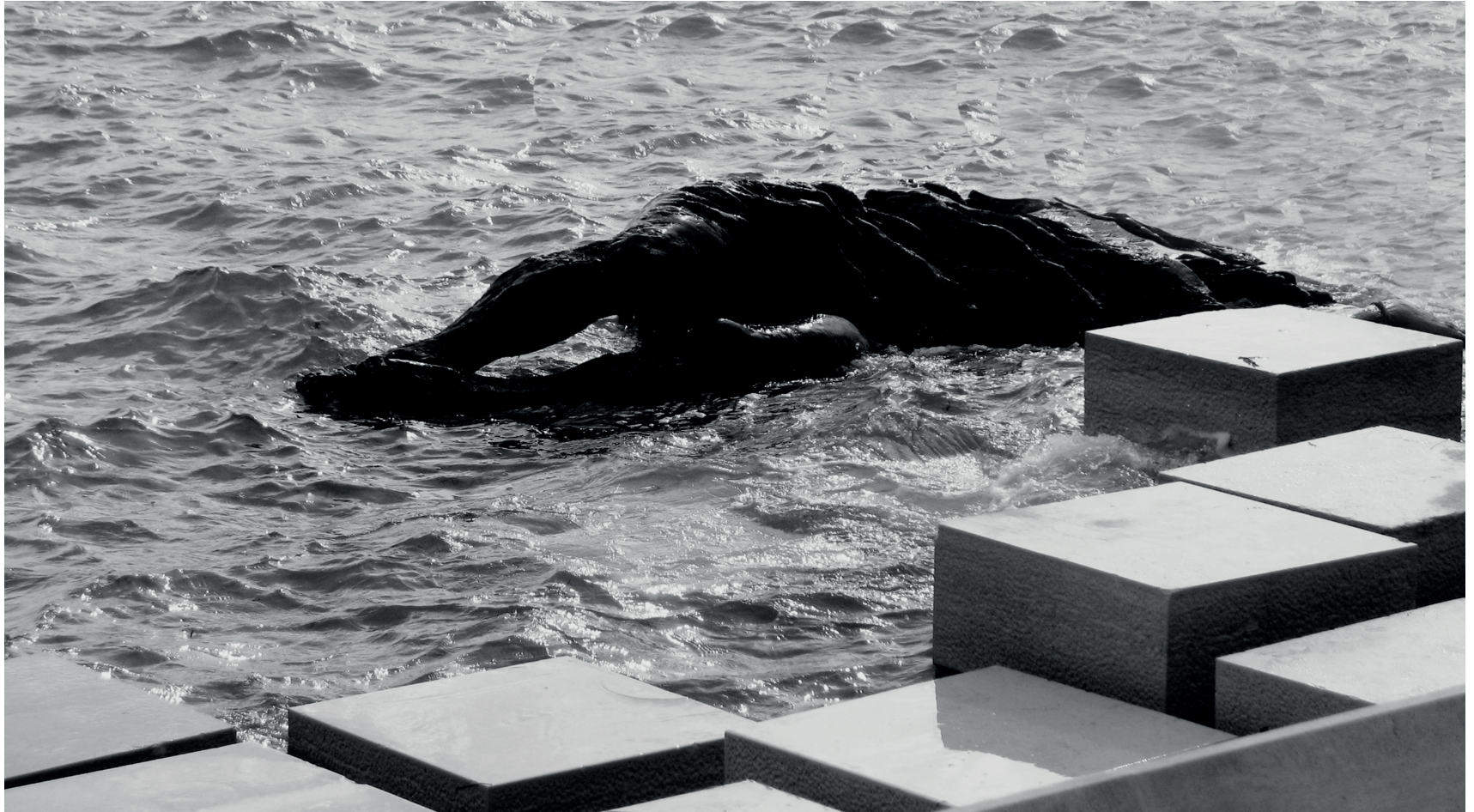


fig. 3 La scultura di bronzo

puntiforme che impone riflessione conoscenza e nel tempo di passaggio si ascolta il luogo.

Sempre dalla sponda si percepisce un cedimento delle certezze umane, una terraferma che cede alle debolezze umane e soprattutto la malvagità che esso ne è capace di generare; la critica spesso ha visto nello sgretolarsi della terraferma, la distruzione del movimento fascista. Scarpa genera, piuttosto che un piedistallo per l'opera del Murer, un intarsio della memoria, egli crea un luogo del pathos *“una pura estensione, animata dal fluire del movimento...”*<sup>75</sup>.

I cubetti divengono traccia di una memoria; sono piccole lapidi che si susseguono in una composizione che evocano il ricordo attraverso una conformazione di maceria. Questa maceria, viene riletta nella sua totalità e partecipa anch'essa all'intera organizzazione di un ricordo di una generale rappresentazione di una antica vestigia, una *“mappa sperimentale della memoria nelle sue molteplici valenze sedimentate nella materia”*<sup>76</sup>.

Il viaggio ad Angkor di Scarpa, che si realizza negli stessi anni, sembra portare in dote il senso dell'abbandono, del trascorre del tempo in un mistero che avvolge materia ed natura; le fotografie che il maestro veneziano realizzerà saranno un punto di partenza che accompagneranno comunque tutta la ricerca avvenire. Scarpa tocca le corde dell'uomo comune, ci impone attenzione, ci mostra *“ciò che non ha forma, mukei, perché sempre più in là rispetto alle parole di cui disponiamo. In quale modo, infatti esprimere il dolore misto ad orgoglio nazionale, generazionale, familiare di una figura simbolo della Resistenza?...allora è meglio accostare oggetti, lasciando che la loro interazione, il loro naturale dialogo riempia il vuoto lasciato dalle*

*parole, così come le onde del mare ricoprono i dadi su cui si adagia la statua della partigiana o la luce, sfiancata dall'attraversamento del tessuto raggiunge il luogo dove si celano le opere dell'architetto”*<sup>77</sup>.

Venezia, città d'acqua, si percorre soprattutto attraverso le vie navigabili; una città che a differenza degli altri insediamenti ha due facce che mostra al pubblico. Le rive, le fondamenta, sono approdi che Scarpa conosce bene, come conosce bene il senso di avvicinarsi e navigare canali inoltrandosi in terraferma. L'opera per chi si avvicina alla sponda dal mare, ha una visione diametralmente opposta da chi osserva dalla riva. Alcuni schizzi dello stesso architetto, pongono l'attenzione alla percezione del corpo della scultura in bronzo per chi viene dal mare; l'immagine dell'intero complesso, scultura e piedistalli, risulta schiacciata in un fotogramma che appiattisce le distanze tra i blocchi in calcestruzzo la statua e la riva. Si crea quindi una massa di elementi, tra cui il corpo stesso sembra arenarsi sbattuto dalla marea sulla sponda; un relitto ameno che il mare abbandona sulla terraferma. Si potrebbe perfino ipotizzare un copro posato alla base di un ravaneto di cava, di una montagna, laddove le donne partigiane hanno svolto un ruolo determinante per la resistenza; di fatto le testate dei blocchi di Pietra d'Istria biancheggiano sullo sfondo dei flussi d'acqua come un quadro mnemonico, un frammento di un evento tragico fattosi luogo.

Il senso del trasportare del trascinare corpi non è nuovo a Scarpa. L'opera per mostrarsi per dare valore al proprio significato si arricchisce di un mezzo, una pedana, una platea, una zattera. In Castelvechio il tema del trascinamento è ripetuto a piano terra del museo; qui le opere trasportate su zattere sospese,

sembrano galleggiare ed avvicinarsi all'osservatore. Tra gli schizzi delle prime ipotesi progettuali è evidente una piattaforma di discrete dimensioni dove il corpo della partigiana è posta in senso diagonale delle piattaforma. (fig. 2, fig. 3)

Sempre a Castelvechio le opere trascinate, da un fiume, solamente accennato nel colore della pavimentazione, galleggiano in un isolamento quasi metafisico, lo stesso isolamento che Scarpa scorge e si appropria in alcuni scatti fotografici presso Kyoto ma che ritroviamo anche nell'allestimento della partigiana. Negli stessi anni Scarpa lavora per l'allestimento della mostra su Viani alla biennale di Venezia; anche in quest'occasione le opere sono presentate su un piedistallo galleggiante all'interno di uno spazio vuoto o sequenza di spazi vuoti. E' una caratteristica dei percorsi di Scarpa; la sua capacità di apportare attenzione attraverso la difficoltà del percorso soprattutto nelle zone di confine *“di margine di passaggio...il modo in cui intende condurre il visitatore preparando per il suo itinerario di emozioni. Sono innanzitutto necessari al ritmo, all'alternarsi di rallentamenti e accelerazioni un espediente per tenere vivo l'interesse e non stancare”*<sup>78</sup>. (fig. 4)

Scarpa raccoglie il programma del ricordo, ma nell'allestimento dell'opera lo arricchisce di una infinità di concetti spaziali, mnemonici, storici, poetici appartenenti alla sua formazione e generati dai suoi viaggi in Giappone e non solo. In quest'opera, se pur di limitata portata, Scarpa realizza una composizione poetica *“possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna”*<sup>79</sup>, magari partigiana.



fig. 4 | Blocchi di Pietra d'Istria



*Note:*

1. C. Scarpa, Dattiloscritto, MAXXI/ACS,CSPPro/127/Doc/01/03
2. G. Beltramini, Carlo Scarpa e la scultura del '900, Marsilio, Padova, 2009, p. 233
3. C. Scarpa, Relazione al consiglio comunale del 31 luglio 1961; Archivio Storico Comunale
4. M. Pierconti, Carlo Scarpa ed il Giappone, Electa, Milano, 2007, p 120
5. M. De Certau, L'invention du quotidien, Voll.II, Gallimard, Paris, 1990
6. A. Tarpino, Geografie della Memoria, Einaudi, Torino, 2008
7. M. Pierconti, p.81
8. C. Scarpa, Musei ed esposizioni, Albertini Bagnoli, Jaca Book, Milano, 1992
9. C. Scarpa, Trascrizione conferenza Accademia delle Belle Arti di Vienna, 1976