



POLITECNICO DI TORINO

SCUOLA DI DOTTORATO

Dottorato di Ricerca in Beni Culturali

Ciclo XXIII

Tesi di Dottorato

***Memorie fragili da conservare:
testimonianze dell'Olocausto e della Resistenza in Italia***

Coordinatore: Prof.ssa Costanza Roggero

Tutors: Prof.ssa Carla Bartolozzi, Prof. Guido Montanari

Candidata: Maria Vittoria Giacomini

a.a. 2011-12

POLITECNICO DI TORINO

SCUOLA DI DOTTORATO

Dottorato di Ricerca in Beni Culturali

Ciclo XXIII

Tesi di Dottorato

***Memorie fragili da conservare:
testimonianze dell'Olocausto e della Resistenza in Italia***

Coordinatore: Prof.ssa Costanza Roggero

Tutors: Prof.ssa Carla Bartolozzi, Prof. Guido Montanari

Candidata: Maria Vittoria Giacomini

a.a. 2011-12

DIPARTIMENTO CASA-CITTÀ
Castello del Valentino - Viale Mattioli 39 - 10125 Torino
Tel. (39) 011.5646453 Fax (39) 011.5646450 E-mail stecdoticas@polito.it

POLITECNICO DI TORINO
SCUOLA DI DOTTORATO
DOTTORATO IN BENI CULTURALI



A nonno Carlo Boccassi

INDICE:

Introduzione p. i

I: Le coordinate e i temi della ricerca

1 Per le memorie del Novecento	p. 3
1.1 Memoria e architettura	p. 3
1.2 Documenti fragili	p. 10
2 La memoria della Deportazione	p. 22
2.1 Testimonianze materiali	p. 22
2.2 I luoghi e l'universo concentrazionario	p. 24
3 La memoria della Resistenza	p. 29
3.1 Tracce tangibili	p. 29
3.2 I luoghi e il sistema strategico	p. 31

II: Memoria “forte” e memoria “debole”

1 L'architettura che non dimentica	p. 35
1.1 Monumenti	p. 35
1.1.1 La memoria lontano dalla tragedia	p. 35
1.1.2 Il monumento ai Deportati nel Cimitero e nel Parco Nord di Milano	p. 37
1.1.3 Una dedica al Partigiano nel Cimitero Generale di Torino	p. 47
1.1.4 In ricordo dei Partigiani nella Certosa di Bologna	p. 51
1.1.5 La scultura alla Resistenza a Cuneo	p. 57
1.1.6 La Partigiana a Venezia	p. 61
1.1.7 In memoria delle Vittime del fascismo a Carrara	p. 67
1.2 Memoriali	p. 71
1.2.1 Il luogo come strumento del ricordo	p. 71
1.2.2 Le Fosse Ardeatine a Roma	p. 75
1.2.3 Il memoriale e il muro in onore degli italiani a Mauthausen-Gusen	p. 81
1.2.4 Il padiglione italiano e la distesa di granito ad Auschwitz-Birkenau	p. 91
1.2.5 L'esposizione italiana a Ravensbruck	p.107
1.2.6 I luoghi della partenza: Milano, Torino e Borgo San Dalmazzo	p.113

1.3 Musei	p.125
1.3.1 L'istituzionalizzazione del ricordo	p.125
1.3.2 Museo storico della Liberazione in via Tasso a Roma	p.127
1.3.3 Museo-Monumento al Deportato a Carpi (Modena)	p.135
1.3.4 Casa Cervi a Gattatico (Reggio Emilia)	p.141
1.3.5 Museo Diffuso della Resistenza e della Deportazione a Torino	p.149
1.3.6 Museo Audiovisivo della Resistenza a Massa-Carrara e La Spezia	p.155
2 Memoria "fragile"	p.161
2.1 Campi di concentramento	p.161
2.1.1 Specificità e temi per la conservazione dei principali casi italiani	p.161
2.1.2 Ferramonti di Tarsia (Cosenza): un lager di Mussolini	p.163
2.1.3 Borgo S.Dalmazzo (Cuneo): da caserma a campo di raccolta	p.171
2.1.4 Fossoli di Carpi (Modena): campo di transito	p.183
2.1.5 Bolzano: campo di smistamento	p.197
2.1.6 Trieste: la ex risiera di San Sabba, un campo di sterminio	p.203
2.2 Luoghi e tracce della Resistenza	p.213
2.2.1 Tra territorio e città	p.213
2.2.2 Roma: Via Rasella e Via Tasso	p.215
2.2.3 Torino: Il Martinetto, Hotel Nazionale, Caserma La Marmora	p.225
2.2.4 Il cuneese e la borgata di Paralup	p.237
2.2.5 L'Appennino ligure, la Benedicta e il "sistema" di cascine	p.247
2.2.6 Il progetto "Memoria delle Alpi - I sentieri della libertà"	p.261
2.2.7 Boves, la prima vendetta nazifascista dopo l'Armistizio	p.267
2.2.8 L'Appennino tosco-emiliano, Monte Sole, Sant'Anna di Stazzema	p.285
Conclusioni	p.295
APPARATI	p.307
<i>Elenco abbreviazioni</i>	p.309
<i>Bibliografia</i>	p.313
<i>Articoli su riviste</i>	p.341
<i>Tesi</i>	p.347

Archivi	p.348
Filmografia	p.349
Sitografia	p.350
Glossario	p.355

ALLEGATI	p.361
-----------------	-------

Proposte di legge

Disposizioni per la tutela del patrimonio storico della guerra di Liberazione e della lotta partigiana

Disposizioni per la conservazione, il restauro, il recupero e la valorizzazione di monumenti e per la celebrazione di eventi storici di rilevanza nazionale

Introduzione

Nel 2007, in occasione del Giorno della Memoria, ho avuto la possibilità di confrontarmi più da vicino con i temi della memoria della Deportazione e della Resistenza in Italia, con l'allestimento e la cura, insieme a Luciano Ferrando, della mostra regionale *Il viaggio tra storia e memoria*, presentata a Palazzo Guasco di Alessandria. Da quel momento l'interesse sul tema è cresciuto, anche grazie all'opportunità di lavorare "sul campo" prima in collaborazione con l'ISRAL¹ e poi con l'Associazione Memoria della Benedicta per lo studio del sistema di caschine sede di distacco partigiano inserito nel prestigioso scenario naturalistico del Parco Capanne di Marcarolo, in provincia di Alessandria. Insieme agli studi ho approfondito l'attenzione sull'argomento, tanto da presentarlo come tema di ricerca fin nella fase di ammissione al concorso di Dottorato di ricerca in Beni Culturali presso il Politecnico di Torino.

Per tutto il ciclo di Dottorato il tema di questa specifica memoria in campo architettonico è stato indagato, grazie al confronto con enti, associazioni, istituti storici.

Con questa tesi si pongono alcuni tasselli utili per ricostruire l'itinerario di conservazione e di tutela di un tema molto complesso e sfaccettato, nel quadro del dibattito storico e critico.

La ricerca, afferente l'area disciplinare del restauro, con una correlazione della storia dell'architettura e del territorio, ha come oggetto la riflessione sulla memoria fragile e la conservazione delle sue testimonianze nel periodo tra la comparsa del nazifascismo e la fine della seconda guerra mondiale.

Oggi, a distanza di più di sessantacinque anni, stanno venendo a mancare i testimoni diretti di questi fatti. Restano i luoghi e i documenti materiali che sono stati testimoni delle sofferenze degli uomini. Questi segni sono preziosi in un'ottica di conservazione e di attenzione alla oggettività delle fonti. In un tempo come quello attuale, dove sono presenti tendenze di matrice revisionista, è ancora più interessante riflettere su tali temi e tentare di rispondere con i dati che la storia stessa ci ha fornito.

Nella presente trattazione la riflessione critica si concentra in particolare sulle memorie della Deportazione e della Resistenza in Italia, declinate nel campo dell'architettura solo parzialmente e in maniera discontinua. Questa scelta deriva dal fatto che è una questione ancora poco trattata in modo organico e specifico². Inoltre, la Deportazione ha modificato sostanzialmente il modo di concepire la memoria rispetto ai secoli precedenti e la Resistenza è un tema profondamente collegato con quello della Deportazione; infatti in Italia nel dopoguerra si è messa in primo piano la celebrazione della Resistenza per elevare in positivo, dal punto di vista eroico, alcuni uomini e in senso più ampio il popolo italiano, mettendo in secondo piano il ricordo della responsabilità del regime fascista e il dibattito relativo alla Deportazione verso cui, soprattutto appena terminata la guerra, vi era addirittura incredulità³. Tali questioni non sono state affrontate dal punto di vista della storia

¹ Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in Provincia di Alessandria "Carlo Gilardenghi".

² Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010.

³ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011.

dell'architettura, né del restauro per quanto attiene la tutela del moderno e del contemporaneo, se non eccezionalmente e in casi isolati.

Il presente studio si inserisce in questo ambito ancora poco indagato e complesso per proporre nuovi passi nel settore della ricerca al servizio della conservazione e del restauro.

La memoria può essere tramandata in maniera “forte”, come nel caso dei memoriali, dei monumenti e dei musei o “debole”, come avviene per le tracce dei sentieri attraversati da eventi bellici o per i vari materiali di difficile conservazione, come nel caso dei campi di concentramento.

La selezione dei casi studio è stata effettuata partendo dalla letteratura critica e dal dibattito attuale relativi ai luoghi di memoria, dal dopoguerra ad oggi, con particolare attenzione alle riviste del settore della disciplina del restauro⁴, della storia dell'architettura⁵ e della storiografia⁶.

Per quanto attiene alla memoria “forte” sono stati considerati: monumenti, memoriali e musei, e per quanto riguarda la memoria “debole” sono stati analizzati: campi di concentramento e luoghi della Resistenza.

La definizione di queste categorie è naturalmente strumentale e non è quindi da intendersi in modo rigido, in quanto spesso vi sono commistioni tra i vari settori, come nel caso, per esempio, del museo-monumento al Deportato politico e razziale a Carpi (Modena). Inoltre dal dopoguerra ad oggi si assiste in genere ad una trasformazione delle realizzazioni architettoniche di memoria, che passano da monumenti puntuali a memoriali e musei diffusi, verso una maggiore fusione con il paesaggio.

Per le testimonianze dell'Olocausto e della Resistenza, l'attenzione si è concentrata sui siti che furono teatro di Deportazione, quali i campi di concentramento, con approfondimenti su casi italiani, senza tralasciare i riferimenti ad un contesto più ampio europeo.

Per quanto concerne i luoghi della Resistenza sono stati scelti esempi simbolo, distinguendo tra gli ambiti urbani, come Roma e Torino, gli ambiti rurali, come il borgo di Paralup (Cuneo), le aree di rappresaglia nazifascista e della guerra contro la popolazione civile, come Boves (Cuneo) e Monte Sole (Bologna).

Le tracce di memoria legate ai conflitti europei del XX secolo hanno trovato fasi di riflessione e di dibattito tra specialisti e in ambito accademico, anche in riscontro al caso del campo di annientamento di Auschwitz, dichiarato Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO.

Il presente lavoro si articola in tre parti. Nella prima parte sono stati analizzati i termini, i fatti storici, le testimonianze materiali e i sistemi territoriali dei luoghi teatro dell'Olocausto e della Resistenza nella seconda guerra mondiale in Italia. Nella seconda parte sono state indagate le “memorie forti” e le “memorie deboli”, attraverso la presentazione di casi italiani a confronto con casi europei, evidenziando le esperienze prodotte in questi ultimi anni per la conservazione e la valorizzazione. Il caso del progetto Interregionale e transfrontaliero *I sentieri della libertà – Memoria delle Alpi (2003-2008)* appare particolarmente pertinente come esempio di rapporto virtuoso tra Stati per agire in un'ottica di confronto dei dati storici e messa a sistema delle fonti.

⁴ Si ricordano in particolare le riviste: “IBC Informazioni Commenti Inchieste sui Beni Culturali”, “ΑΝΑΓΚΗ”, “Restauro”.

⁵ Si menzionano in specifico: “Casabella”, “Domus”, “L'architettura. Cronache e storia”, “METRON”, “Do.co.Mo.mo Italia”, “Il Giornale dell'Architettura”.

⁶ Soprattutto le riviste: “Studi e ricerche di storia contemporanea”, “Passato e presente”, “Quaderno di Storia Contemporanea”.

In conclusione si presentano alcune riflessioni nell'ambito della letteratura critica sugli interventi, con ragionamenti volti ad attuare strategie di tutela, conservazione e valorizzazione, con particolare attenzione alle tecnologie avanzate, strumento chiave per divulgare i fatti storici, avvicinando anche un pubblico più giovane.

Le difficoltà principali della ricerca sono state quelle riferite alla riconoscibilità del documento materiale. Esistono molte pubblicazioni e documenti di archivio locali e nazionali in cui sono trattate le questioni storiche dei siti in esame. Tuttavia, il dato architettonico è quasi sempre in secondo piano, pur costituendo la testimonianza fisica più forte che è rimasta dei delitti e delle tragedie di cui i luoghi sono stati scenario.

Le interpretazioni architettoniche sono quindi state lette attraverso documenti di organizzazione militare, polizia, ordine della Repubblica Sociale Italiana-RSI (come nel caso dei documenti d'archivio relativi a Ferramonti reperiti presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma) per arrivare ad ottenere un quadro più chiaro e leggibile dei singoli luoghi della memoria, tutti uniti da un filo rosso dettato dalla storia. Deportazione e Resistenza sono eventi che si fondono continuamente nei siti storici esaminati, eppure sono stati divisi ugualmente in categorie per poter meglio comprendere i singoli fatti in relazione alla storia nel suo insieme.

Tra le fonti archivistiche si sottolinea la notevole ricchezza dell'Archivio Tutela Monumentale della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici delle Province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli, fonte preziosa per la ricostruzione delle trasformazioni architettoniche di luoghi della memoria, come il campo di concentramento di Borgo San Dalmazzo (Cuneo).

Il futuro delle testimonianze dell'Olocausto e della Resistenza sarà affidato a film, libri e fotografie, per sopperire alla scomparsa degli ultimi testimoni delle tragiche vicende vissute in prima persona. Le nuove generazioni, che per ragioni anagrafiche, non hanno attraversato direttamente gli orrori della seconda guerra mondiale, sono chiamate a riflettere sul tema della memoria e a rispondere ad un dilemma: conservare o lasciare all'oblio le tracce materiali deboli?

Questa tesi cerca di rispondere ad alcuni quesiti sulle nuove frontiere della conoscenza e della tutela del patrimonio architettonico della memoria del Novecento a rischio.

In base alle teorie del restauro e alla normativa in materia⁷ è possibile ripensare le testimonianze dell'Olocausto e della Resistenza per attuare opportune strategie di conservazione delle documentazioni "fragili".

Alcuni esempi possono essere ritenuti utili stimoli per proseguire su questa strada. Per esempio negli ultimi anni è stato avviato alla Camera dei Deputati un dibattito sulla proposta di legge apposita per la conservazione e la tutela dei luoghi della memoria della seconda guerra mondiale, presentata dall'on. Valdo Spini.

Inoltre si sottolinea che recentemente (11 febbraio 2011) è stata presentata una proposta di legge per la conservazione, il restauro, il recupero e la valorizzazione di monumenti e per la celebrazione di eventi storici di rilevanza nazionale⁸. Nella proposta di legge si propone di effettuare un complesso di interventi volti alla conservazione, al restauro e alla valorizzazione di alcuni monumenti e luoghi significativi per la memoria civile e storica dell'Italia, in diverse parti del territorio

⁷ Dalle Carte del Restauro al Nuovo Codice dei Beni Culturali L. 42/2004, alle linee guida dell'Unesco e dell'Unione Europea, fino alla Convenzione europea del Paesaggio.

⁸ Da parte dei Deputati: Barbieri, Ghizzoni, Goisis, Capitanio Santolini, Mario Pepe, Granata, Zazzera, Latteri.

nazionale. Tra questi siti si menziona il campo di concentramento di Fossoli, dichiarato monumento nazionale⁹.

Va anche segnalato che è nato negli ultimi anni uno specifico coordinamento dei luoghi della memoria in Italia presso il museo Cervi a Gattatico (Reggio Emilia). La presenza di questo sito, deputato alla connessione tra istituzioni e istituti storici, è certamente un dato significativo per la raccolta e lo scambio di informazioni tra studiosi, professionisti e tutti coloro che si occupano di queste testimonianze materiali.

C'è ancora molta strada da fare per il pieno riconoscimento come patrimonio culturale dei luoghi della memoria della seconda guerra mondiale in Italia, ma il processo è in atto.

Nei prossimi anni occorrerà ancora lavorare in modo sistemico su scala nazionale tra gli addetti ai lavori e gli attori presenti sul territorio dei siti di memoria, per giungere ad un riconoscimento ufficiale di questi luoghi e di questi manufatti come sistema di beni culturali da conservare, tutelare e valorizzare con progetti appositi.

Nell'ambito di una generale presa di coscienza e maturazione su questi temi, la storia dell'architettura e il restauro possono essere strumenti fondamentali per l'approccio di conoscenza e per l'intervento operativo. A questo processo vuole contribuire il percorso di ricerca della presente tesi.

Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la collaborazione attiva di numerose persone.

Vorrei ringraziare innanzitutto i miei relatori: la professoressa Carla Bartolozzi per avermi accompagnato lungo tutto il percorso di studi e il professor Guido Montanari per la pazienza, la costanza nelle revisioni e per il viaggio a Dachau.

Ringrazio Luciano Ferrando anche per la mostra regionale "Il viaggio tra storia e memoria" del 2007 curata insieme, gli architetti Flavia Castagneto, Luisa Giacomelli e Elisa Ravarino per i preziosi consigli, Massimo Carcione per aver condiviso le analisi della ricerca dal punto di vista giuridico e normativo, Ezio Montalenti, Pasquale Cinefra, Carla Nespolo, Chiara Gribaudo, Elena Correggia, Elisa Panero, Luisa Giorda e Paola Re.

Sono inoltre riconoscente alla ricercatrice Elena Pirazzoli per il confronto sul lavoro di ricerca recentemente pubblicato e in particolare su Monte Sole.

Ringrazio Mirco Zanoni per le informazioni sul museo dei fratelli Cervi a Gattatico e l'INAC, Istituto Nazionale d'Arte Contemporanea, in particolare il suo Presidente Anselmo Villata, Adriano Villata e il critico d'arte Giovanna Barbero.

Sono inoltre riconoscente ai dottorandi Giulia Strippoli per le informazioni sul memorial italiano ad Auschwitz, le mostre negli altri blocchi del campo, oltre ai progetti dei BBPR e a Paolo Greppi per il confronto sui temi di ricerca.

Un ringraziamento alla dottoranda Valentina Lombardo per aver condiviso il viaggio a Roma, a Barbara Carta per la consulenza sulle traduzioni in francese per i seminari, i contatti polacchi con il museo di Auschwitz e il sopralluogo ai luoghi della memoria milanesi, ad Andrea Foco, Presidente dell'Associazione Memoria della Benedicta, ai soci e amici del Club Unesco di Alessandria, in particolare a Paola Lucarno, Davide Loreggia, Elia Ranzato, Dimitri Brunetti, Giacomo Balduzzi e al Circolo culturale "I Marchesi del Monferrato" nella persona del suo Presidente Roberto Maestri.

Non posso dimenticare infine i miei genitori per avermi accompagnato prima da vicino e poi a distanza durante i miei studi.

⁹ Proposta di Legge n. 4071, *Disposizioni per la conservazione, il restauro, il recupero e la valorizzazione di monumenti e per la celebrazione di eventi storici di rilevanza nazionale*, art. 4: campo di concentramento di Fossoli, Camera dei Deputati, Roma, 11 febbraio 2011, pp. 4-7.



I: Le coordinate e i temi della ricerca

Nella pagina precedente:

Il taccuino di Germano Facetti. Daniela Muraca (a cura di), 2008, p. 33.

1 Per le memorie del Novecento

1.1 Memoria e architettura

Le diverse civiltà umane fin dagli albori hanno sempre sentito il bisogno comune di costruire *luoghi di memoria*, cercando così di mantenere un legame fra il passato personale e i propri affetti con il presente.

La parola *memoria* deriva dal latino *memoria* ed è la *funzione psichica di riprodurre nella mente l'esperienza passata (immagini, sensazioni, nozioni), di riconoscerla come tale e di localizzarla nello spazio e nel tempo*¹.

Le prime teorizzazioni relative al concetto di *memoria collettiva* sono del sociologo francese Maurice Halbwachs (1877-1945), poi riprese da Pierre Nora e in Italia da Mario Isnenghi. Halbwachs, rielaborando le teorie della coscienza collettiva di Emile Durkheim (1858-1917), afferma che la memoria sia un fenomeno di natura sociale². Si tratta di una concezione alternativa rispetto a quelle dell'epoca, in cui prevaleva una visione della memoria individualistica. Halbwachs, come aveva sostenuto Henri-Louis Bergson³ (1859-1941), ritiene che la memoria sia uno strumento indispensabile al genere umano per condurre un riconoscimento fra le cose e le persone e la loro relazione. La memoria consiste quindi nella attualizzazione di un dato ricordo rievocato dal punto di vista delle sensazioni e delle immagini, che ogni volta si connotano diversamente. Il sociologo sottolinea che la memoria consiste nell'attingere ad una dimensione collettiva di natura frammentaria e mutevole nel corso della storia, discostandosi da Bergson che invece puntava ad una dimensione privata del singolo. La questione della memoria delle persone non è affrontabile *che intendendo la memoria individuale come il punto di intersezione di più flussi collettivi di memoria*⁴.

Il teorico Hans Blumenberg⁵ (1920-1996) ha individuato la caratteristica fondante della progressione della storia nella rioccupazione dei quadri interpretativi del mondo ereditati dalle epoche precedenti. L'applicazione di questa teoria alle architetture della memoria apre nuove prospettive. La sopravvivenza dell'interesse delle stesse può avvenire grazie alla rioccupazione dei contenuti, in architettura delle funzioni che da pratiche diventano simboliche.

Spesso gli studiosi della memoria meditano sul rapporto tra memoria ed oblio, come per esempio Paul Ricoeur⁶ (1913-2005), che sostiene, tra l'altro, la necessaria selezione dei fatti come caratteristica fondante. La capacità interpretativa diventa allora la base per tramandare la memoria nel modo più oggettivo possibile, ricordando che gli eventi accaduti non sono fissati in modo definitivo. Ricoeur medita sui totalitarismi del Novecento. La riflessione sulla memoria e l'oblio richiede necessariamente di interrogarsi sul ruolo del passato nel presente. L'oblio di fronte al dramma dell'universo concentrazionario si carica di una responsabilità più grande. È lecito inoltre chiedersi se lo sterminio possa essere reso in forma di

¹ "Memoria", voce in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier-Mondadori, Milano 2010 (prima edizione 1971), p. 1385.

² Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, Paris, 1925. (*I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997).

³ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907. (*L'evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano 1935). *L'evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano 1935.

⁴ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria...*, cit.

⁵ Hans Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Torino 1992 e Hans Blumenberg, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002, pp.5-35.

⁶ Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 36-40.

monumento, memoriale o museo. Secondo Anna Vera Sullam Calimani il problema sta nel trovare una convergenza sul termine che contraddistingue questo evento⁷.

Il concetto di memoria relativo ad una nazione si lega ai valori simbolici e culturali che lo spazio rimanda; tali valenze possono essere più o meno accettate e condivise. Il caso italiano può essere confrontato con quello francese, soprattutto partendo dal lavoro di Nora⁸. In tale studio sono evidenziate le molte identità francesi, rispetto ad una visione più idealizzata di un paese assunto ad emblema di stato-nazione dall'identità unitaria; mentre in Italia sono molte le identità sopravvissute attraverso la creazione e trasformazione dello stato da risorgimentale, a fascista a repubblicano⁹.

Nella cultura architettonica italiana la rappresentazione della morte, attraverso cimiteri, ossari, sacrari, è intesa come occasione per la solidarietà civile, prima che come momento del lutto privato¹⁰. L'elaborazione dei lutti a livello antropologico e sociale passa spesso attraverso la creazione di spazi architettonici e costruttivi tesi alla affermazione di una *memoria condivisa*¹¹, a favore di una più ampia e consapevole appartenenza comunitaria. Questo concetto riguarda in speciale modo i sopravvissuti ad un fatto drammatico, come una guerra e i familiari delle vittime¹².

Il concetto di memoria rispetto ai temi della seconda guerra mondiale è molto articolato e rimanda necessariamente ad una letteratura specifica¹³.

I *luoghi della memoria* hanno in sé un valore simbolico che appare una diretta emanazione della loro dimensione materiale per il fatto di avere ospitato un certo evento storico. Questa considerazione si ricollega al concetto di *aura*¹⁴, teorizzato dal filosofo tedesco Walter Benjamin¹⁵. Il filosofo sottolinea che grazie alla nozione di *aura* il valore originale dell'opera d'arte non può essere intaccato dalla possibilità di un suo infinito numero di riproduzioni, fedeli all'originale grazie alle nuove tecnologie, come ad esempio la fotografia. Piuttosto il rischio della perdita dell'*aura* è legato alla mercificazione dell'opera d'arte, a causa della richiesta di beni culturali da parte delle masse.

⁷ Anna Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, Einaudi, Torino 2001, p. 103.

⁸ Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984.

⁹ Manfredi di Robilant, *La memoria ricorrente. Una bibliografia parziale di un termine sensibile* in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007, pp. 391-394.

¹⁰ Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia...*, cit.

¹¹ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria...*, cit.; Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire...*, cit.; Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996-1997; Paolo Jedlowski (a cura di), *Maurice Halbwachs: la memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987.

¹² Roberto Aloï, Antonio Cassi Ramelli, *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazione*, Hoepli, Milano 1948.

¹³ Per approfondimenti: Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti: testimonianze di vita contadina*, Einaudi, Torino 2000 (prima edizione 1977); Barbara Berruti, Bruno Maida, *La memoria della guerra e della Resistenza* in Gianni Perona (a cura di), *Alpi in guerra: 1939-1945. Effetti civili e militari della guerra sulle montagne*, Blu Edizioni, Chivasso 2005; Alessandra Chiappano, Fabio Minazzi (a cura di), *Il ritorno alla vita e il problema della testimonianza: studi e riflessioni sulla Shoah*, Giuntina, Firenze 2007; Slomo Venezia, *Sonderkommando Auschwitz*, Rizzoli, Milano 2007; Manfredi di Robilant, *La memoria ricorrente. Una bibliografia parziale di un termine sensibile* in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia...*, cit.; Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011; Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010.

¹⁴ L'aura è "quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica". Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936. (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (2000), p. 23).

¹⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

Benjamin, considerando il caso dell'opera d'arte, sottolinea che la presenza dell'*aura* è effetto dell'autenticità. Beate Binder, rielaborando il pensiero di Benjamin, individua l'*aura*¹⁶ nella distanza temporale del fatto storico in un determinato sito, la cui presenza è la vera ragione dell'esistenza dei luoghi di memoria.

Traslando il concetto di opera d'arte, ritornando a quello di luogo di memoria, considerando anche le tesi di Halbwachs, è possibile sostenere che l'autenticità del sito è data in quanto teatro di tragedia, un fatto accaduto in un arco temporale definito. I luoghi della memoria sono però tali se la memoria è condivisa da un gruppo di persone, da una memoria collettiva, cioè se quel dato evento legato al sito è riconosciuto, in un dato momento storico.

Di fronte al luogo in cui è avvenuto un efferato eccidio nazifascista le reazioni della popolazione sono differenti, in base alla distanza dall'evento e dai riferimenti politici ed ideologici, in particolare attraverso il filtro del periodo storico attuale. In alcune fasi storiche la capacità evocativa dei luoghi di memoria può indurre ad un rischioso atteggiamento di *topolatria*¹⁷. Karl Markus Michel (1929-2000) considerando il pensiero di Benjamin, sottolinea la natura di *rammemorazione* parziale e mutevole del ricordo, in contrapposizione rispetto alla visione storicista di una ricostruzione fedele del passato, vista con la storia dei vincitori. Michel giunge ad elaborare la definizione di *memoria dei senza nome* per descrivere i volti ignoti della storia, categoria in cui possono rientrare i caduti dei grandi conflitti del Novecento.

Ricordare è quindi un atto frammentato che avviene nel presente e si collega alle vicende sociali, culturali e politiche contemporanee; da questo atto non ne scaturisce una definizione univoca di passato, ma è l'unica modalità di ricordo possibile nella modernità. Benjamin ritiene che a causa di una *sovrastimolazione* dopo il primo evento bellico planetario, si sia prodotto nelle società uno *choc* derivante dalla innovazione tecnologica, che preclude la possibilità di continuare la trasmissione delle esperienze vissute. La frammentarietà del ricordo influisce sul processo di attualizzazione delle memorie e la loro conseguente non univocità rispetto all'avvenimento originario; e forse questo fatto influisce anche sulla capacità di raccontare gli eventi storici.

Mentre James Young¹⁸ si oppone a questo concetto riconoscendo all'architettura della memoria un valore pubblico più ampio e di democratizzazione del sapere, anche François Lyotard¹⁹ si è espresso in tal senso, sostenendo la tesi che il monumento può diventare occasione di ammonimento per i presenti e per le generazioni future, affinché una simile tragedia non avvenga mai più. Nello stesso tempo afferma la necessità di conferire un valore ad un avvenimento così drammatico che ha segnato la storia dell'umanità.

Halbwachs insiste sulla pluralità della memoria collettiva, che risulta composta da un insieme di *quadri che consentono la conservazione, lo sviluppo e l'esplicitazione della memoria dei singoli*²⁰, e dei quali *le convenzioni verbali*

¹⁶ L'aura è definita come "apparizione unica di una lontananza per quanto vicina possa essere". "Aura", voce in Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2004, pp. 291-293.

¹⁷ Karl Markus Michel, *Die Magie des Ortes. Über den Wunsch nach authentischen Gedenkstätten und die Liebe zu Ruinen*, in "Die Zeit", 11 settembre 1987, citato da: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Rowohlt Tachenbuch Verlag GmbH, Reinbek 2001 (*Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2002), p. 292.

¹⁸ James Young, *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, Yale University press, London 1993.

¹⁹ Jean François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les éditions de minuit, Paris 1979.

²⁰ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria...*, cit.

costituiscono il quadro contemporaneamente più stabile e più elementare²¹. A differenza delle visioni precedenti, la memoria collettiva non è un semplice aggregato di memorie individuali, pervenendo inoltre alla considerazione che questa memoria non sia tanto uno strumento di conservazione del passato quanto di ricostruzione sulla base delle caratteristiche di un determinato gruppo sociale, e che, in quanto tale, la memoria collettiva sia mutevole secondo le epoche e la geografia ed evocatrice di immagini del passato non univoche, in accordo con le idee predominanti di una data società. Quindi, ne consegue una natura conflittuale che si associa al ricordo, a cui si sommano le diverse interpretazioni di uno stesso fatto storico e la molteplicità delle forme fisiche assunte dal ricordo stesso. Il sociologo non affronta i temi della conservazione e della riproduzione delle immagini del passato, lasciando in tal modo aperte numerose prospettive di approfondimento.

Halbwachs sottolinea inoltre l'importanza del rapporto della memoria collettiva con lo spazio, sia esso fisico o figurato. Sulla permanenza della memoria collettiva mediante lo spazio, il sociologo francese sostiene che *non vi è memoria collettiva che non si dispieghi in un quadro spaziale, poiché non si capirebbe come possiamo ritrovare il passato se non si conservasse in effetti nel mondo materiale che ci circonda, e che un avvenimento veramente grave [...] comporta sempre una modificazione dei rapporti che il gruppo intrattiene con il luogo*²². La natura dello spazio in Halbwachs è articolata, si è detto fra spazio figurato e spazio fisico, a sua volta suddiviso fra gli oggetti, che per il solo fatto di essere composti di materia occupano lo spazio fisico, ed infine i luoghi propriamente detti.

In base a tali considerazioni è più comprensibile la definizione che fornisce Pierre Nora di *luogo della memoria*. La sua definizione, spesso citata è quella più comunemente accettata²³; Nora definisce come *luogo della memoria* un'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 comunità²⁴. Tale definizione è stata ripresa anche da Mario Isnenghi, intendendo luoghi della memoria sia spazi simbolici, come una canzone e una data, sia i luoghi propriamente detti.

Nel *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, il *luogo della memoria* è il *luogo materiale, simbolico e funzionale, in cui un gruppo riconosce se stesso come pure la propria storia*²⁵. Questi siti devono contenere un'eccedenza semantica, per potersi caricare di un significato più ampio, al di là dello spazio specifico. I luoghi della memoria, caratterizzati da una dimensione materiale, funzionale e simbolica, dal punto di vista fisico sono "resti" che acquistano un significato grazie ad un'interpretazione, e grazie a questo fatto, diventano occasione di ricordo a loro volta per chi vi giungerà.

La *volontà di memoria*²⁶ è indispensabile per conferire ad un sito il titolo di *luogo di memoria*, per attribuire a quest'ultimo un'anima. I luoghi di memoria diventano in questo modo delle fonti dirette, ciò che una società produce volontariamente per trasmettere ai posteri. Si può dunque interpretare questa intenzione come una selezione obbligatoria; naturalmente in alcuni siti i legami di memoria possono essere più deboli, e allora in questo caso sono luoghi del ricordo in cui si celebra un atto di memoria ufficiale.

²¹ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria...*, cit., pp. 137-146.

²² *Ibidem*.

²³ Vito Paticchia, Paolo Zurzolo (a cura di), *IBC Dossier: Percorsi della memoria*, in "IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali", n. 3, 2003, pp. 58-80.

²⁴ Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire...*, cit.

²⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria...*, cit.

²⁶ Vito Paticchia, Paolo Zurzolo (a cura di), *IBC Dossier: Percorsi della memoria...*, cit.

Aldo Rossi nel testo *L'architettura della città*²⁷ sottolinea, ampliando la tesi di Halbwachs, che: *la città stessa è la memoria collettiva dei popoli; e come la memoria è legata a dei fatti e a dei luoghi, la città è il locus della memoria collettiva.* Il rapporto tra il *locus* e i cittadini deve essere quindi privilegiato in ambito architettonico. La memoria collettiva può dunque essere intesa come *la stessa trasformazione dello spazio ad opera della collettività.* La memoria è quindi il filo conduttore di tutta la questione e può essere letta attraverso i fattori: tempo, cultura e circostanze.

L'istanza di etica civile insita nella costruzione di architetture per la memoria compare come motivo di riflessione che, tra le tante identità possibili, richiama in particolare quella della democrazia, nella valenza di forma politica dove la ricerca di un nucleo ideale condiviso fonda la legittimazione dello Stato. In Italia il tema della mancata ricomposizione delle memorie del fascismo è riflesso dai luoghi e architetture in grado di trasmetterne i miti, attraverso la materializzazione dei simboli. Isnenghi²⁸ sottolinea la persistente suggestione suscitata da architetture della memoria costruite durante il fascismo, pur non aderendo alla ideologia che ne ha promosso la edificazione. In quest'ottica sembra opportuno il riferimento al processo di rioccupazione del monumento in chiave privata del singolo, come affermato da Blumenberg.

Esistono luoghi del ricordo più intimo e familiare, ma anche altri che possiedono nella loro essenza una condivisione più ampia della memoria, fino al tentativo di rappresentare l'intera comunità²⁹. Il Novecento non fa eccezione. Anzi appare un caso particolarmente ricco per l'elaborazione della memoria. Le due guerre mondiali, e le tante tragedie che le hanno anticipate e seguite, hanno modificato a livello percettivo il valore della memoria e la sua rappresentazione in ambito architettonico. Si comincia infatti, dopo la fine della prima guerra mondiale, a determinare la questione delle vittime anonime e di massa. Gli architetti si trovano a dover affrontare questa questione e cercare una soluzione dal punto di vista progettuale. Con la fine della prima guerra mondiale lo Stato italiano si trova in un frangente di emergenza per la gestione delle esequie di un gran numero di caduti sepolti in numerosi cimiteri caratterizzati dalla provvisorietà e ubicati vicino ai campi di battaglia³⁰. Il governo fascista nel 1927 decide di affidare questa incombenza al generale Giovanni Faracovi. Quindi i monumenti con vocazione più locale e privata sono sostituiti da grandi spazi per evocare il mito dei caduti in battaglia. Faracovi indica negli *ossari* la tipologia più adeguata dal punto di vista architettonico per la creazione di luoghi di sepoltura. Questo termine inizialmente è condiviso, ma a partire dagli anni Trenta si comincia a diffondere la riflessione circa l'inadeguatezza della parola *ossario*, preferendovi quella di *sacrario*. Si accentua, infatti, con quest'ultimo termine il valore di sacrificio delle vittime, che va in qualche modo sacralizzato. Tra i tanti casi, si sottolinea il valore precursore del sacrario militare di Redipuglia (progetto dell'architetto Giovanni Greppi e dello scultore Giannino Castiglioni 1938), in memoria dei caduti della Grande Guerra³¹.

Il ricordo dei massacri è un tema trattato direttamente o indirettamente da pensatori come Theodor Adorno, Max Horkheimer e Jean-Paul Sartre, senza

²⁷ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 (1987), pp.191-193.

²⁸ Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria...*, cit.

²⁹ Aldo Rossi, *L'architettura della città...*, cit., pp. 148-149.

³⁰ Anna Maria Fiore, *I Sacrari italiani della Grande Guerra*, in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria...*, cit., pp. 357-363.

³¹ *Ibidem*.

contare la numerosa letteratura la riguardo. L'Olocausto³², tra tutti i massacri della storia genera certamente un'influenza più grande, soprattutto per la maggiore vicinanza temporale e per la sua caratteristica principale legata all'organizzazione meccanica della catena di montaggio e all'ambito industriale nell'era della modernità. Theodor Adorno riprende il concetto di *rammemorazione* elaborato da Walter Benjamin e sottolinea *l'incommensurabilità di questo evento, che si sottrae alla classificazione discorsiva come pure alla trasfigurazione estetica*³³, in quanto amplificatore della discontinuità dell'esperienza.

Parole come "campi di concentramento" e "Auschwitz" sono oggi al centro di ciò che nell'immaginario collettivo rappresenta il binomio *male-memoria*³⁴. Il tentativo degli architetti di cimentarsi con questo tema così complesso e scomodo diventa un modo per impedire l'inevitabile oblio dovuto al passare del tempo. La materializzazione del dramma è un mezzo per trovare sollievo alla tragedia sia per i sopravvissuti che per i familiari di chi non c'è più. Questo tentativo di ricondurre alla realtà ciò che è passato ha messo a dura prova il mondo dell'architettura, che ha condotto una serie di tentativi per rispondere a questa crescente domanda di senso.

La deportazione ha i suoi presupposti in un preciso disegno di modifica di assetamenti razziali, nazionali e sociali e come effetto ha prodotto lo spostamento in massa di gruppi comunitari, in funzione del nuovo assetto europeo di stampo nazista³⁵. L'universo concentrazionario ha costretto gli architetti contemporanei a confrontarsi con l'indicibile, alla ricerca di forme espressive che si intrecciassero con le altre discipline, come la letteratura e l'arte. Theodor Adorno³⁶ si è opposto ad una funzione estetizzante della sofferenza delle vittime, stigmatizzando la questione con queste parole: "Dopo Auschwitz, scrivere una poesia è un atto di barbarie"³⁷. Questa affermazione nel tempo è mutata rispetto all'originale in "Dopo Auschwitz non è più possibile fare arte". Tuttavia va sottolineato che lo stesso Adorno successivamente si è ricreduto ed è ritornato sulle sue parole.

Ad ogni modo l'inadeguatezza del linguaggio architettonico nella descrizione di una realtà sempre più complessa da gestire, in particolare se si riferisce agli eventi bellici, è ancora più profonda considerando la seconda guerra mondiale. Le

³² Il termine Olocausto deriva dal latino *holocaustus* e dal greco *holòkauston*, da hòlos "tutto" e kaustòs "bruciato", per estensione "sacrificio". La parola Olocausto indica la persecuzione e lo sterminio totale degli ebrei da parte del regime nazista. Si utilizza la parola ebraica *Shoah*, voce derivata dalla Bibbia, che significa "desolazione", "catastofe", "disastro", per indicare lo sterminio del popolo ebraico durante la seconda guerra mondiale. Il vocabolo Shoah è preferito a Olocausto in quanto non richiama, come quest'ultimo, l'idea di un sacrificio inevitabile. "Olocausto" voce in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier-Mondadori, Milano 2010, p. 1866. "Shoah" voce in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana...*, cit., p. 2625. Il dibattito sul tema è sempre vivo, come nel caso del testo: Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta...*, cit., p. 30, dove si sottolinea che: il termine *Shoah*, riprendendo le parole di Stefano Levi della Torre, "per chi non ne capisce il significato linguistico di "distruzione e devastazione" non è altro che un suono, una sigla che evoca l'evento e si porta dietro un'aura d'orrore". Tuttavia nella lingua italiana si ritiene che il termine Olocausto sia più chiaro e richiami più semplicemente all'accezione comune del termine. Inoltre a livello nazionale ed internazionale è comunemente accettata la parola Olocausto, a cui si affianca giustamente la voce *Shoah*.

³³ Manuela Günter in Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2004, p. 531.

³⁴ Isabella Adinolfi (a cura di), *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*, Carocci, Roma 2011.

³⁵ *Spostamenti di popolazione e deportazione in Europa: 1939-1945*, Atti del Convegno, Carpi 4-5 ottobre 1985, Nuova Universale Cappelli, Bologna 1987; Enzo Collotti, *Occupazione e guerra totale nell'Italia 1943-1945*, in Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria*, Electa, Milano 1996, pp. 11-35.

³⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt 1970. (*Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975).

³⁷ Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta...*, cit. p. 30-31.

conseguenze del maggiore conflitto mondiale mai esistito hanno prodotto il pensiero che mai nulla sarebbe stato più come prima, considerando in particolare le drammatiche cifre statistiche delle vittime. Il modo di pensare, recepire la realtà e il rapporto con essa erano mutati per sempre³⁸.

La funzione del ricordare è sempre stata un elemento significativo in tutte le culture ed epoche storiche. Non in tutte le epoche però il rapporto con il passato è stato inteso come *dovere di memoria*³⁹. Nel caso del Novecento tale dovere dipende dal ruolo di questo secolo, etichettato da più parti come uno dei più cruenti mai perpetrati⁴⁰. Un secolo attraversato da genocidi, crimini contro l'umanità e catastrofi umanitarie. Gli avvenimenti del Novecento hanno coinvolto grandi masse di individui in qualità di vittime. La presenza di tante vittime anonime, come anticipato, ha posto e pone ai loro discendenti il problema di quale modalità utilizzare per ricordare. Molti governi, spesso responsabili o corresponsabili, hanno cercato di nascondere gli avvenimenti storici, come nel caso dei tentativi nazisti di cancellare le tracce dell'Olocausto, o di altri regimi totalitari di far disperdere le tracce dei loro crimini contro l'umanità. Con l'Olocausto si è spalancato un vuoto rispetto alla capacità di rappresentare qualcosa di non raccontabile; nello stesso tempo si è aperta la

³⁸ ANED, *Dossier Lager*, Stamperia Ramolfo Editrice, Carrù (CN) 2004.

³⁹ La letteratura sul tema è vastissima. In particolare a titolo di esempio: Bruno Vasari, *Milano-Mauthausen e ritorno*, a cura di Barbara Berruti, Giuntina, Firenze 2010 (riedizione anastatica ed ampliamento del testo: Bruno Vasari, *Mauthausen: bivacco della morte*, La Fiaccola, Milano 1945); Luciana Nissim Momigliano, *Ricordi della casa dei morti e altri scritti*, a cura di Alessandra Chiappano, Giuntina, Firenze 2008 (prima edizione 1946); Primo Levi, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino 1947; Andrea Devoto, *La lezione dei lager: ovvero "dimenticare sarebbe una colpa"*, in Consiglio Regionale del Piemonte, *Il dovere di testimoniare: perché non vada perduta la memoria dei campi di annientamento della criminale dottrina nazista*, Atti del Convegno, Torino 28-29 ottobre 1983, Consiglio Regionale del Piemonte, Torino 1984, pp.176-186; Thomas Lutz, *I Memorial e la comunicazione della storia*, in *Storia vissuta: dal dovere di testimoniare alle testimonianze orali nell'insegnamento della storia della seconda guerra mondiale*, Franco Angeli, Milano 1988, pp. 294-303; Paola Agosti, Giovanni Borghese, *Mi pare un secolo: ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*, Einaudi, Torino 1992; Micaela Bertoldi, *Primo Levi: in memoria. Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare, interrogare il presente*, in Ada Neiger (a cura di), *Primo Levi: il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare*, Atti del Convegno, Trento 14 maggio 1997, Metauro, Fossombrone 1998; Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, in Gianfranco Botola, Michele Ranchetti (a cura di), *Walter Benjamin. Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, p. 27; Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal Tentation du bien*, Robert Laffont, Paris 2000; Carlo Spartaco Capogreco, Teresa Grande, *La memoria di Ferramonti*, Rubettino Industrie Grafiche ed Editoriali, Soveria Mannelli (CZ) 2000; Aleida Assman, *Erinnerungsraum. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999. (*Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002); Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare...*, cit.; Elisabetta Ruffini (a cura di), *Primo Levi: la voce di un uomo normale di buona memoria ad Auschwitz*, Tip. Gamba, Verdello 2008; Antonio Brusa, *Conflitti di memoria, dovere di storia* in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Le Mani, Recco (GE) 2008, pp. 11-20.

⁴⁰ George Mosse, Eric Hobsbawm, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, Ferting, New York 1978. (*Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma-Bari 1980); Lodovico Barbiano Belgiojoso, *Frammenti di una vita*, Archinto, Milano 1999; *Spostamenti di popolazione...*, cit.; Alain Besançon, *Novecento, il secolo del male: Nazismo, Comunismo, Shoah*, Ideazione Editrice Srl, Roma 2000; Alessandra Chiappano, Fabio Minazzi (a cura di), *Le storie estreme del Novecento: il problema dei genocidi e il totalitarismo*, Atti del Seminario ministeriale residenziale per docenti di storia, Varese, 14-19 maggio 2001, Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, Roma 2002; Alessandra Chiappano, Fabio Minazzi (a cura di), *La Shoah e gli altri stermini*, Atti del quarto Seminario residenziale sulla didattica della Shoah, Bagnacavallo, 13-15 gennaio 2005; Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremis. The short Twenty Century 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994. (*Il secolo breve 1914-1991*, BUR, Bergamo 2007); Giuntina, Firenze 2006; Daniela Muraca (a cura di), *Germano Facetti: dalla rappresentazione del Lager alla storia del XX secolo*, Silvano Editore, Cinisello Balsamo (MI) 2008; Enrico Donaggio, Diego Fusco, *A giusta distanza. Immaginare e ricordare la Shoah*, L'ancora, Napoli-Roma 2010.

necessità di esprimere questo orrore, attraverso l'architettura, come monito per le generazioni future.

Il Novecento, come ha osservato Pierre Nora⁴¹ sembra essere il secolo delle celebrazioni delle memorie, spesso in modo ossessivo. Il tema della memoria è frequentemente utilizzato per la celebrazione di valori civili, culturali e religiosi condivisi all'interno di precisi parametri spaziali e temporali; tuttavia la memoria nel significato di rappresentazione o esorcismo della morte è meno visibile, almeno fino alla prima parte del Novecento⁴².

Dopo la seconda guerra mondiale diventa necessario per architetti e artisti trovare nuovi linguaggi per "spiegare l'inspiegabile". Cambia dunque il concetto di memoria: dalla metà del Novecento la categoria di memoria stabilisce un legame inestricabile con l'Olocausto, che segna uno spartiacque tragico non solo in ambito architettonico, ma anche in filosofia.

L'istanza di tramandare il ricordo dello sterminio si riflette sulla centralità con cui il termine stesso memoria si posiziona nel dibattito⁴³, fino a considerarla elemento fondante della dimensione etica di una comunità e di quella morale del singolo. Se il problema della caducità della rappresentazione fisica della memoria appare particolarmente rilevante ancor più se inserito in un ambito morale ed etico, allora diventa fondante la capacità di leggerne i segni.

Il dovere di memoria è associato all'esigenza di non fare mancare la continuità della testimonianza, ora che stanno scomparendo i testimoni individuali di quei fatti. I resti materiali sono soggetti ad una permanenza fragile, legata alla presa di coscienza circa la loro conservazione o meno. Occorre prendere decisioni come collettività in merito alla questione del dovere di memoria⁴⁴.

1.2 Documenti fragili

Il ruolo della documentazione e quello della conservazione quando si opera sul patrimonio architettonico moderno e contemporaneo sono strettamente connessi. Per quanto attiene alla documentazione, la consapevolezza del valore delle tracce di un passato moderno si è estesa fino a far allargare il concetto di *monumento* in *documento*⁴⁵.

La parola *monumento* deriva etimologicamente dal latino *monumentum* che significa propriamente *ricordo*. Per monumento si intende una *testimonianza*

⁴¹ Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire...*, cit.

⁴² Manfredo di Robilant, *La memoria ricorrente. Una bibliografia parziale di un termine sensibile* in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria...*, cit., pp. 391-394.

⁴³ Avishai Margalit, *The Ethic of Memory*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

⁴⁴ Enrico Donaggio, Diego Fusco, *A giusta distanza. Immaginare e ricordare la Shoah*, L'ancora, Napoli-Roma 2010.

⁴⁵ Camillo Boito, *Questioni pratiche di belle arti : restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Hoepli, Milano 1893; Giuseppe Rocchi, *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, in "Restauro", II, n. 15, settembre-ottobre 1974, p. 44; Camillo Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaka Book, Milano 1989; Carolina Di Biase, *Camillo Boito*, in Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005 (Prima edizione 1996), pp. 159-182; Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino 1931; Gustavo Giovannoni, *Il Restauro dei Monumenti*, Cremonese, Roma 1945; Alessandro Curuni, *Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico*, in Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro...*, cit., pp. 269-292; Maristella Casciato, *Il patrimonio moderno e la cultura della conservazione*, in Maria Luisa Barelli, Tecla Livi (a cura di), *La salvaguardia del patrimonio architettonico del XX secolo. Problemi, prospettive, strategie*, Atti del Convegno Internazionale, 26-27 novembre 1998, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, Edizioni Lybra Immagini, Milano 2000, pp. 27-30.

*concreta e durevole di esaltazione, ad onore o a ricordo di persone o di fatti, comunemente rappresentata da un'opera di scultura o di architettura*⁴⁶. Mentre il termine *documento* in ambito storico è *qualsiasi testimonianza ritenuta valida ai fini di una ricostruzione storica*⁴⁷.

Si instaura una maggiore attenzione rispetto ai documenti materiali e del paesaggio grazie soprattutto agli studi di Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), fondatori della scuola francese delle *Annales*⁴⁸. L'ambiente storico con il suo patrimonio di testimonianze prodotte dai processi di antropizzazione costituisce l'insieme delle fonti materiali, che sono attestazioni della cultura e dei meccanismi socio-economici direttamente connessi⁴⁹. Il documento materiale, dal manufatto architettonico alla porzione di territorio, deve essere studiato anch'esso come fonte, attraverso indagini che ne consentano di acquisire dati di valore storico e culturale.

Nella teoria del restauro, già Antoine C. Quatremère De Quincy definiva il concetto di *monumento*, evidenziando che *nel significato generico della parola e della cosa, esso è un segno proprio a richiamare la memoria de' fatti, delle cose e delle persone* e sottolineando che *si appropria ad una quantità di opere artistiche; e quindi si adopera indifferentemente parlando del più grandioso edificio e della più piccola medaglia*⁵⁰. E aggiunge che *l'idea di monumento, più relativa all'effetto dell'edificio, che al suo oggetto od alla sua destinazione, può convenire ed applicarsi ad ogni genere di fabbricati. [...] vi sono tuttavia pochi stabilimenti, anche d'un genere più modesto, che non possono divenire per l'architettura oggetti degni del nome monumenti*⁵¹. In questo caso il teorico sembra precorrere il concetto di binomio monumento-documento, pensiero molto significativo nella attuale critica storica⁵². Appare quindi anticipata la necessità di esprimere un giudizio di *valore* per l'individuazione di ciò che merita di essere conservato⁵³.

Alois Riegl introduce una nuova definizione di *monumento*, strettamente collegata ai fattori di tempo, di divenire, di testimonianza storica; è l'anticipatore del concetto di *documento* storico moderno, grazie all'individuazione di valori artistici strettamente connessi al processo storico, individuabili in ciascun monumento, per adottare opportune azioni di tutela⁵⁴. Riegl introduce la definizione e l'analisi di un sistema di valori che sono alla base della conservazione dei monumenti. In questo modo egli afferma l'esistenza di *monumenti storici* e con *valore storico*, superando il concetto di monumenti storico-artistici. Ne consegue che nel panorama del patrimonio architettonico, il *monumento* deve essere conservato in quanto *documento*, riconoscendo un valore documentario, ovvero di testimonianza storica. Questo è un motivo sufficiente per la tutela del monumento, principio alla base della

⁴⁶ "Monumento", voce in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario...*, cit., p. 1452.

⁴⁷ Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario...*, cit., p. 745.

⁴⁸ Si tratta della celebre rivista *Annales d'Histoire Economique et sociale*. Nasce nel 1929 e dal 1948 diventa *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*.

⁴⁹ Guido Montanari, *La storia per il progetto: dibattito critico e metodologia della ricerca*, Celid, Torino 1996, pp. 87-106.

⁵⁰ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura: contenente nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest' arte*, Negretti, Mantova 1842-1844.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Sergio Pratali Maffei, *Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy*, in Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro...*, cit. pp. 35-48.

⁵³ Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro...*, cit. pp. 35-48.

⁵⁴ Marco Pretelli, *Alois Riegl*, in Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro...*, cit., pp. 239-252.

moderna teoria della conservazione. Un monumento presenta un valore intenzionale in quanto *memoria*⁵⁵.

Riegl si interroga sulla valenza monumentale intrinseca all'architettura, a prescindere dal fatto che si tratti di edifici o manufatti realizzati esplicitamente per fissare e tramandare il ricordo di persone o eventi. Le discussioni sulle architetture in quanto veicolo, nel caso specifico, di memorie sono articolate durante l'intero Novecento. Riegl parla anche di *monumenti non intenzionali* indicando con questa accezione quei manufatti privi di una specifica funzione di tipo commemorativo e che tuttavia mantengono una funzione simbolica⁵⁶.

Architetture e manufatti, quali monumenti, lapidi, cimiteri, sono concepiti *ad hoc* per tramandare il ricordo. Rispetto a questi manufatti esiste una distanza tra la rappresentazione e il mondo dei valori che li hanno prodotti. Si crea in sostanza una perdita inevitabile di attualità dei significati. L'interesse rivestito dalle architetture della memoria, indipendentemente dal contesto in cui sono state pensate, emerge dalla letteratura critica grazie ad un processo interpretativo⁵⁷.

Per Max Dvorák, alla base di ogni politica di tutela, si deve considerare ogni singolo frammento del patrimonio storico e artistico con uguale dignità; ne consegue che ad ogni monumento deve essere garantita uguale tutela da parte della società. Questo significa che i monumenti nell'insieme dell'intero patrimonio culturale hanno una capacità di educare la popolazione, in quanto portatori di *valori*⁵⁸.

Roberto Pane coglie le istanze contenute negli scritti di Giovannoni che riguardano il diradamento edilizio nei vecchi centri, dove si affronta il tema della conservazione e della innovazione nei centri antichi.

De Fusco⁵⁹ sottolinea come Pane riesca a compiere un salto di qualità, spostando l'attenzione dalla conservazione del singolo monumento a quello dell'intero ambiente. Lo storico ricorda inoltre che Pane affronta il tema dell'inserimento dell'architettura moderna nei centri storici.

Aldo Rossi riprendendo la *Teoria della permanenza* di Marcel Poëte e di Pierre Lavedan sottolinea che *le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, i segni fisici del passato, ma anche attraverso le persistenze dei tracciati e del piano*⁶⁰. Secondo l'architetto i fatti urbani persistenti si identificano con i monumenti e questi ultimi a loro volta sono persistenti nella città e nel tempo. Questa coincidenza di persistenza e permanenza è data dal *valore* costitutivo dei monumenti, grazie in particolare ai fattori di storia e di memoria. Queste considerazioni sono utili ai fini della riflessione sulle *testimonianze deboli*, poiché solo dopo un'identificazione del *documento* come portatore di *valore*, si potrà valutare la sua tutela e conservazione.

Inoltre bisogna considerare il passaggio storico effettuato dalla tutela nel corso del Novecento, portando l'attenzione dal monumento specifico, gradualmente verso la cura dell'intero paesaggio, che trova fondamento nell'articolo n. 9, comma 2, della Costituzione della Repubblica Italiana⁶¹, norma che, anche per la sua collocazione tra i principi fondamentali, attribuisce alla tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione, un *valore superiore*, idoneo a qualificare, orientandola, l'intera azione dei pubblici poteri.

⁵⁵ Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, a cura di Sandro Scarrocchia, Nuova Alfa, Bologna 1985.

⁵⁶ Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti...*, cit.

⁵⁷ Aleida Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.

⁵⁸ Max Dvorák, *Catechismo per la tutela dei monumenti*, cit.

⁵⁹ Renato De Fusco, *L'idea di architettura: storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Comunità, Milano 1964.

⁶⁰ Aldo Rossi, *L'architettura della città...*, cit., pp.49-58.

⁶¹ *La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*. La Costituzione della Repubblica Italiana, art. 9, comma 2. <http://www.governo.it/governo/costituzione/principi.html>

Già con la *Carta di Gubbio* (1960) si faceva riferimento ad alcuni principi in materia di salvaguardia e risanamento dei centri storici, i quali mettevano in rilievo come fosse stato sbagliato, fino a quel momento, prendere in considerazione il singolo monumento, enucleandolo dal complesso urbano, quando occorreva considerarlo un tutt'uno con il suo contesto di appartenenza.

Quindi si assiste all'estensione del concetto di bene culturale, che passa dalla considerazione del singolo *monumento* alle *testimonianze storiche*, portatrici di valore per una collettività o gruppo di persone che lo condividono, fino alle *testimonianze immateriali*, come introdotto dalle *Carte del Restauro* e successivamente nelle linee guida prodotte dall'UNESCO, con la definizione di una *Lista del Patrimonio materiale* (1972) e una *Lista del Patrimonio intangibile* (2003).

A questo punto è possibile definire le *testimonianze fragili*, quali documenti della storia che si collocano su un confine labile tra tangibile e intangibile; si tratta degli oggetti, dei luoghi, dei muri, degli intonaci, dei mattoni, delle pietre, dei pavimenti che conservano in sé traccia della guerra, della Deportazione, della Resistenza, della prigionia, della lotta di Liberazione, della sofferenza lasciata dalle tragedie del Novecento⁶². Per esempio sono *memorie fragili* le incisioni dei prigionieri sull'intonaco di una cella in un carcere, oppure i muri delle condanne a morte, la conservazione del filo spinato o della terra battuta in un campo di concentramento⁶³.

La necessità di conservare documenti materiali fragili, come i campi di concentramento, è affermata in recenti testi di storia dell'architettura del Novecento, assumendo la descrizione di William Morris (1834-1896), definendo *architettura: tutte le opere che concorrono a costruire il territorio e a lasciare segni dei processi dell'operare dell'uomo, secondo sedimentazioni complesse, riconoscibili attraverso quelle interrelazioni tra natura e cultura che costruiscono il paesaggio*⁶⁴. In particolare le testimonianze dei processi di antropizzazione, nelle loro espressioni solenni o minori, di progresso, di stagnazione o di imbarbarimento della vicenda umana *una delle architetture più emblematiche del Novecento, che nessun libro di storia tratta, dovrebbe essere il campo di concentramento*⁶⁵. Diventa quindi cruciale individuare le stratificazioni storiche, i tessuti deboli e le trasformazioni di quel dato materiale.

Un esempio di memoria immateriale può essere considerato il memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa a Berlino di Peter Eisenman (2005). Si tratta di un museo dell'intangibile; infatti, non ci sono elementi costruttivi originari, dal punto di vista storico, ma si concretizza un'architettura-monumento, edificata nell'area originariamente occupata dal palazzo e dalle proprietà di Goebbels. L'architettura consiste in una superficie molto estesa (diciannovemila metri quadrati) occupata da più di duemila stele in calcestruzzo grigio scuro, tutte della stessa dimensione, organizzate secondo una griglia ortogonale, totalmente percorribile dai visitatori. Dalla vista esterna appaiono tutte di altezze simili ma, in realtà, poggiano su di un fondo variamente inclinato; le più basse, lungo il perimetro esterno, ipnotizzano

⁶² Cfr. la lezione aperta *Memoria Fragile. Alla ricerca del ghetto ebraico di Torino, ovvero sulle testimonianze materiali ed immateriali delle tragedie del Novecento*, tenuta dal Prof. Guido Montanari il 27 gennaio 2010, presso il salone d'Onore del Castello del Valentino, al fine di commemorare la Giornata della Memoria; l'intervento è consultabile tramite il sito internet: <http://www.celm.polito.it/polistream/gestione/pagina.php?id=267>.

⁶³ Ad esempio al campo di concentramento di Dachau non si è mantenuta che una piccola parte del filo spinato originale e questo vale anche per le trincee. Cfr. Comité Internazionale de Dachau, *Il campo di concentramento di Dachau dal 1933 al 1945*, Catalogo della mostra permanente a Dachau, Karl M. Lipp Verlag, Monaco 2005.

⁶⁴ Giancarlo De Carlo, *William Morris, Il Balcone*, Milano 1947, citato da: Guido Montanari, Andrea Bruno jr., *Architettura e città del Novecento*, Carrocci, Roma 2009 p. 11.

⁶⁵ *Ibidem*.

progressivamente il visitatore che man mano si addentra nello spazio memoriale. In base al progetto di Eisenman, l'intero complesso intende rappresentare un sistema teoricamente ordinato, che successivamente, gradualmente, fa perdere il contatto con la ragione umana e conduce ad una sensazione di spaesamento. Nell'angolo sud-est dell'area delle stele il visitatore ha accesso al sotterraneo *Centro di documentazione degli ebrei morti nella Shoah*, dove è possibile seguire un percorso che tratta simbolicamente le vicende personali e i destini di alcune vittime dell'Olocausto attraverso citazioni, immagini e voci di testimoni.

La memoria dell'architettura non si esprime solo attraverso il documento materiale, ma anche attraverso i *disegni* e i *diari* prodotti dai deportati; In questo caso il ricordo diretto delle vittime è dichiarazione dello spazio e dei luoghi attraversati. Sono testimonianze documentarie con un valore aggiunto: la consegna della permanenza del ricordo alle generazioni future, come nel caso di Anne Frank⁶⁶ e di Primo Levi⁶⁷.

Nell'ambito della numerosa letteratura⁶⁸, si ricorda l'interessante ruolo in ambito architettonico dei disegni di diversi deportati. Tra le testimonianze è di particolare rilievo il ritrovamento, da parte dell'ex deportato Jozeph Odi, nel 1947, di trentadue disegni raffiguranti il campo di sterminio di Auschwitz di un autore ignoto che si firmava "MM"⁶⁹. I disegni sono stati consegnati ai custodi del museo di Auschwitz. Jarek Mensfelt, portavoce del museo di Auschwitz, conferma l'impossibilità di risalire al nome dell'autore di questi straordinari resti. Questi schizzi a matita rimasero nascosti, dopo la liberazione del campo, in una bottiglia tra le fondamenta di una baracca, precisamente tra le camere a gas e i forni crematori numero 4 e 5, per documentare ai posteri l'Olocausto in maniera inconfutabile. I disegni sono stati ritrovati tra milioni di oggetti conservati, dal dopoguerra ad oggi, dai curatori del museo di Auschwitz e pubblicati⁷⁰. Scorrendo i disegni è possibile ripercorrere l'iter della Deportazione dall'arrivo con i treni merce piombati alla *Judenrampe*; segue la selezione delle persone abili al lavoro forzato da parte delle SS. La caratteristica dei disegni di Auschwitz-Birkenau sta nel fatto che si tratta dell'opera clandestina di un adulto. Questi disegni sembrano quasi fotografie in bianco e nero, con un chiaro intento documentario. L'autore evidenzia in rosso i tetti delle baracche e i mattoni delle costruzioni. Sono lacerti di memoria depositati su carta, fragile ed ingiallita, che hanno oltrepassato il filo spinato del campo per giungere ai posteri dell'Olocausto.

⁶⁶ Anne Frank, *Het Achterhuis*, 1947. (*I diari di Anna Frank. Edizione Critica*, a cura di David Barnouw, Gerrold Van der Stroom, Einaudi, Torino 2002).

⁶⁷ Primo Levi appena rientrato da Auschwitz mandò la sua topografia del lager al suo compagno di prigionia Jean Samuel. Jean Samuel, Jean-Marie Dreyfus, *Il m'appelait Pikolo*, Laffont, Paris 2007, p. 98.

⁶⁸ Tra i numerosi esempi di testi nell'ambito della memorialistica si ricordano: Roberto Battaglia, *Un uomo, un partigiano*, Edizioni U, Roma-Firenze-Milano 1945; Giorgio Bocca, *Partigiani della montagna*, Feltrinelli, Milano 2004 (prima edizione 1945); Dante Livio Bianco, *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese*, Panfilo Editore, Cuneo 1946; Anne Frank, *I diari di Anna Frank. Edizione Critica*, a cura di David Barnouw, Gerrold Van der Stroom, Einaudi, Torino 2002 (prima edizione 1947); Primo Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963; Emanuele Artom, *Diari*, Centro di documentazione ebraica contemporanea (Cdec), Milano 1966; Beppe Fenoglio, *Partigiano Jonny*, Einaudi, Torino 1968; *Spostamenti di popolazione e deportazione in Europa: 1939-1945*, Atti del Convegno, Carpi 4-5 ottobre 1985, Nuova Universale Cappelli, Bologna 1987; Luca Baranelli (a cura di), *Italo Calvino: lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000.

⁶⁹ Andrea Tarquini, Miguel Gotor, *In 32 fogli il dramma del lager. E' opera di un internato di Auschwitz che nascose il suo fumetto in una bottiglia perché arrivasse a noi. I disegni della memoria* in "La Repubblica", 24 gennaio 2012, p. 31; Andrea Tarquini, *Auschwitz: il fumetto del lager* in "La Repubblica"...cit., p. 32; Miguel Gotor, *Quello spazio di libertà nell'orrore quotidiano* in "La Repubblica"...cit., p. 33.

⁷⁰ Il museo ha pubblicato al riguardo il testo: Agnieszka Sieradzka (a cura di), *The sketchbook from Auschwitz*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2011; <http://en.auschwitz.org>.

Tra i reperti le poche righe del deportato ebreo polacco Salmen Gradowski, scritte e sotterrate vicino alla baracca dove è stata ritrovata la bottiglia con gli schizzi, ricordano: *Caro scopritore futuro di queste righe, ti prego, cerca dappertutto, in ogni centimetro di terreno qui dove noi fummo. Qui troverai tanti documenti, ti diranno quanto è accaduto qui, tramanda tracce di noi milioni di morti al mondo che verrà dopo*⁷¹.

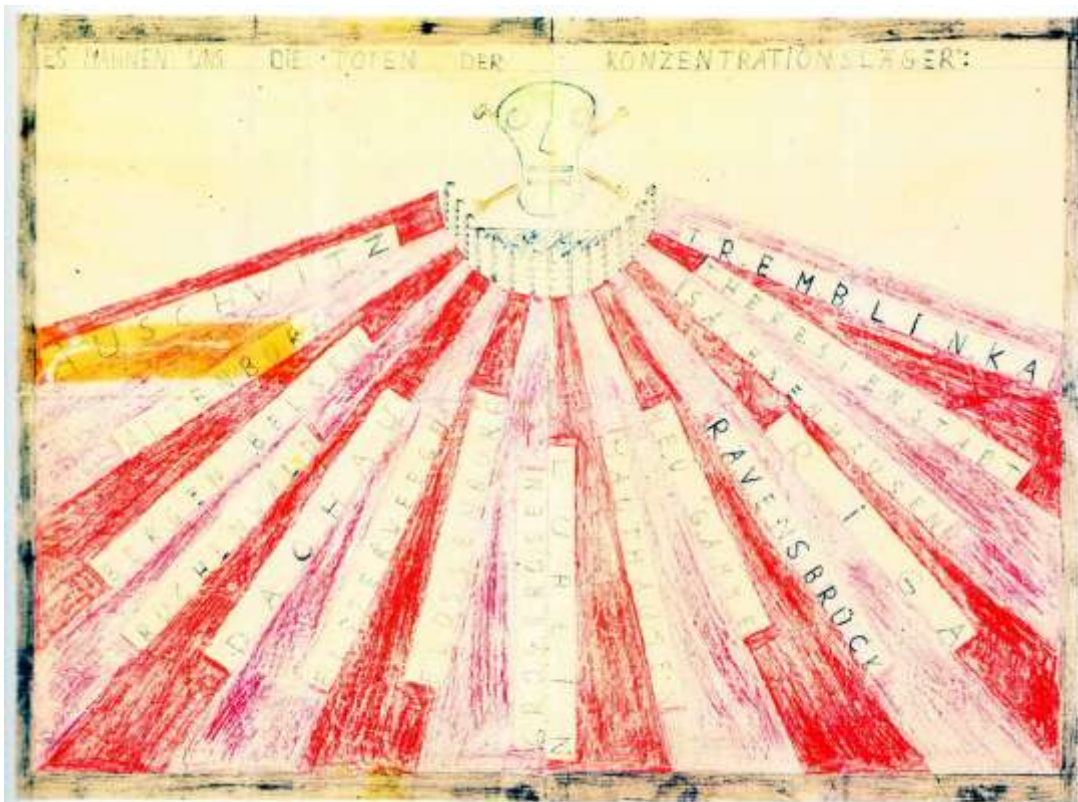


MM (Autore ignoto), *disegni del campo di Auschwitz-Birkenau*. www.spiegel.de; Agnieszka Sieradzka (a cura di), *The sketchbook from Auschwitz*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2011; (<http://en.auschwitz.org>).

⁷¹ Andrea Tarquini, *Auschwitz: il fumetto del lager...*, cit.

Un secondo caso degno di menzione è quello delle settantanove miniature disegnate dal deportato bambino Thomas Geve⁷². I disegni furono conservati dal padre fino al 1985, anno in cui Thomas li donò al museo Yad Vashem di Gerusalemme. Con pochi tratti il giovane autore ha saputo descrivere gli spazi del campo di Auschwitz; l'intento è quello di spiegare con spirito documentario il funzionamento interno della struttura concentrazionaria, le condizioni di vita dei prigionieri, il sistema di schedatura degli internati, i lavori svolti, le selezioni e le camere a gas.

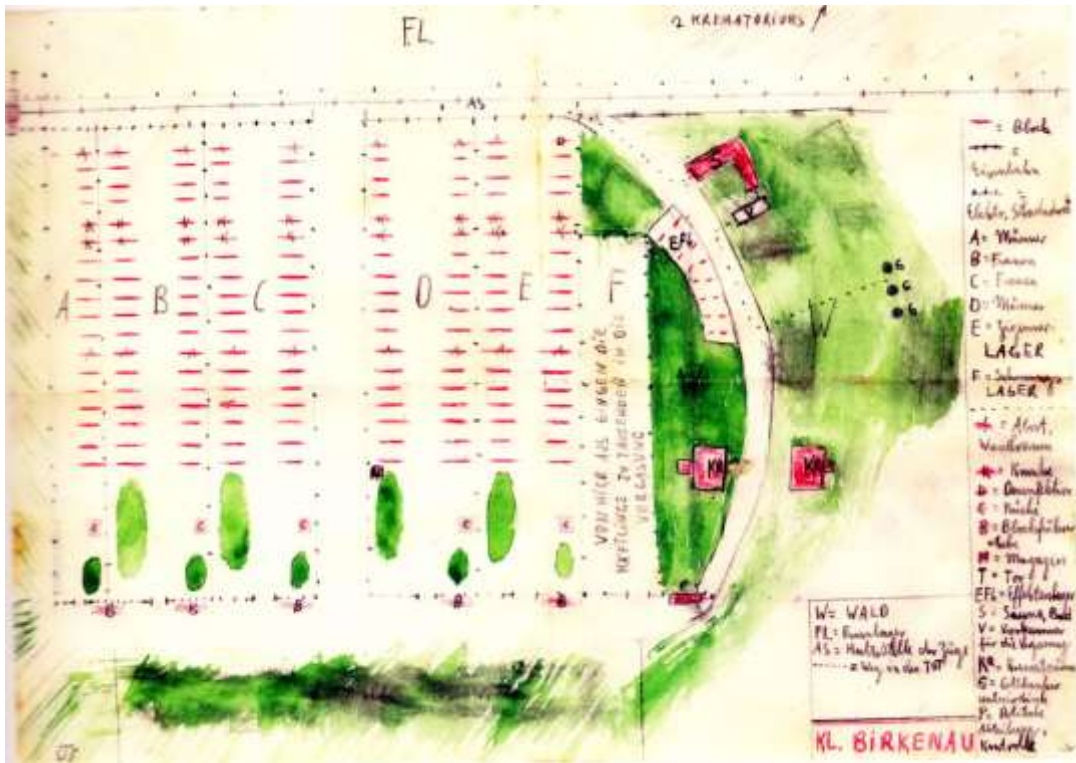
L'ultima sezione dei disegni è dedicata alla evacuazione del campo di Auschwitz nel 1945 e alla *marcia della morte*, un cammino tra la neve dei deportati per diversi giorni, nel tentativo da parte dei nazisti di sfuggire alla Armata Rossa che avrebbe liberato il campo il 27 gennaio⁷³. Thomas Geve fu costretto alla marcia forzata fino al campo di Gross-Rosen e successivamente al lager di Buchenwald.



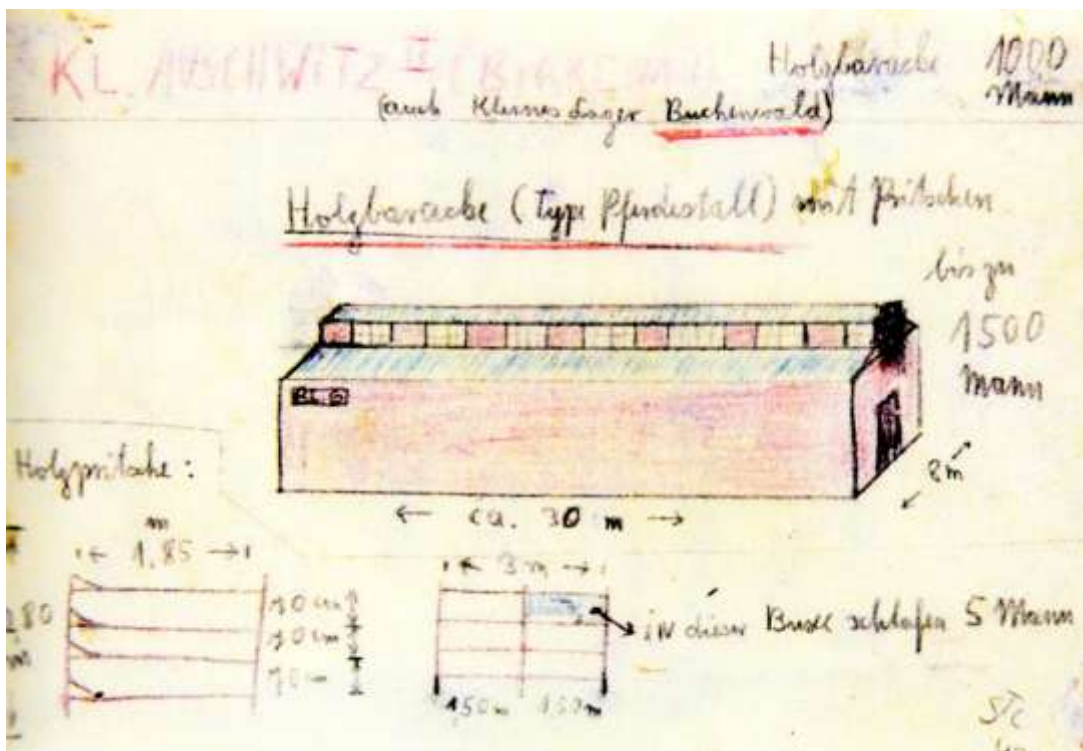
Thomas Geve, *I campi della morte: rimanere nella memoria e darci un avvenimento*, disegno con matita nera e colori, 1945. Thomas Geve, 2011, p. 9.

⁷² Cinquanta dei settantanove disegni di Thomas Geve sono oggetto della mostra *Qui non ci sono bambini: infanzia e deportazione* al Museo Diffuso della Resistenza a Torino. I disegni originali sono conservati a Gerusalemme, al museo Yad Vashem (Ente Nazionale per la memoria degli eroi e dei martiri della Shoah), e non sono trasportabili a causa della fragilità della carta. Thomas Geve, *Qui non ci sono bambini: un'infanzia ad Auschwitz*, Einaudi-Yad Vashem, Torino-Jerusalem 2011.

⁷³ Daniel Blatman, *Les marches de la mort : la dernière étape du génocide nazi, été 1944*, Fayard, Paris 2009 - Prima edizione 1945. (Le marce della morte: l'Olocausto dimenticato dell'ultimo esodo dai lager, Rizzoli, Milano 2009).

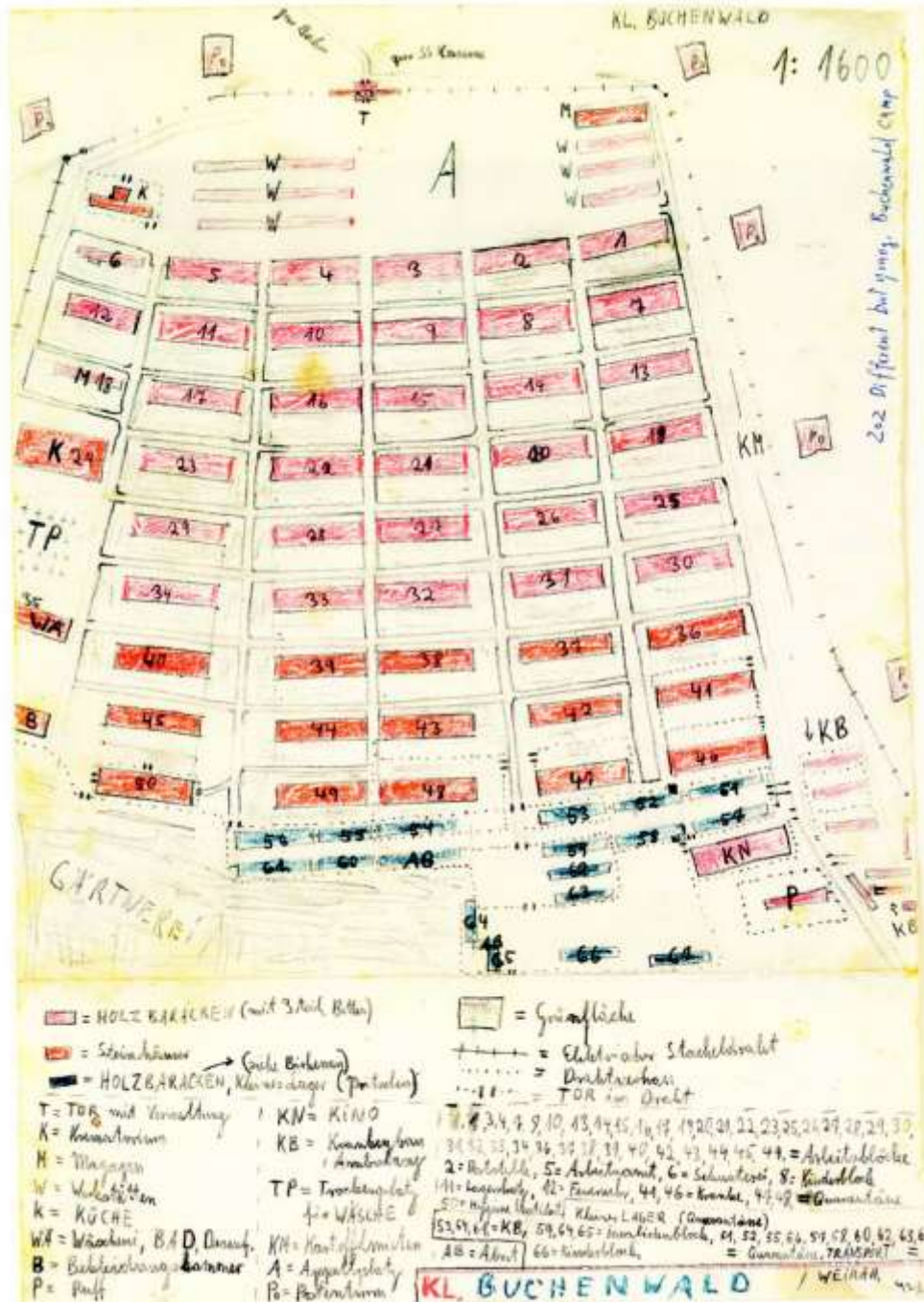


Thomas Geve, *Mappa del campo di Birkenau*, disegno con matita nera e colori, 1945. Thomas Geve, 2011, p. 17.



Thomas Geve, *La baracca a Birkenau e, in seguito, quella del Campo piccolo a Buchenwald*, disegno con matita nera e colori, 1945. Thomas Geve, 2011, p. 15.

L'11 aprile del 1945 il campo di Buchenwald fu liberato, ma Geve, molto debilitato, rimase nella baracca per un altro mese e chiese dei colori; a questa epoca risalgono i disegni⁷⁴. Per conservare la memoria di questi avvenimenti e raccontare alla famiglia ciò che aveva visto Geve sceglie di disegnare. Tra le preoccupazioni di Geve c'è in primo luogo il circoscrivere il "dove", con la creazione di una vera e propria mappa, la dislocazione degli spazi e la presenza di figure all'interno del campo.



Thomas Geve, *Il campo di Buchenwald*, disegno con matita nera e colori, 1945. Thomas Geve, 2011, p. 134.

⁷⁴ Wilhelm Rösing, *Thomas Geve: Nichts als das Leben (Thomas Geve: nient'altro che la vita)*, Association française Buchenwald, Dora et Kommandos, Germania 1997, documentario-intervista.

Nella mappa del campo, dentro una torretta indicata con la lettera T, il bambino Geve ha disegnato un piccolo occhio, anch'esso lucido elemento di ricostruzione di uno spazio mentale reale e simbolico del luogo medesimo⁷⁵.



Lodovico B. Belgiojoso, *Il sottocampo di concentramento di Gusen*, disegni. *Il Parlamento Italiano 1861-1988*, 1989, p. 169.

⁷⁵ Thomas Geve, *Youth in Chains (Gioventù in catene)*, Rubin Mass, Jerusalem 1958.

Infine si ricordano i disegni dell'architetto Lodovico Barbiano Belgiojoso e del designer Germano Facetti, entrambi deportati a Mauthausen, nel sottocampo di Gusen. In questo caso, parti del campo di concentramento sono state disegnate restituendo un quadro spaziale condiviso, oltre che personale. L'architetto Belgiojoso aveva riprodotto su fogli reperiti grazie alla complicità di alcuni compagni, tra l'agosto 1944 e il giugno 1945⁷⁶, le immagini di quei drammatici mesi all'interno del campo; due di tali disegni sono poi stati pubblicati da Germano Facetti ne *// Parlamento Italiano 1868-1988* nel 1989⁷⁷, dal momento che si stava occupando della parte grafica dell'opera, per la prima volta citando la deportazione ed inserendo il suo nome in didascalia insieme a quello dell'amico Belgiojoso. Per Facetti il lavoro di grafico diventa viatico per trasmettere un'esperienza, che si era taciuta per tanto tempo.

Come i deportati che hanno sentito un *dovere di memoria*, anche per Facetti è avvenuta la costruzione di un vero e proprio archivio di documenti e immagini per raccontare quello che ha definito il *Secolo dell'odio*⁷⁸.

Facetti ha raccolto circa ventiduemila documenti iconografici⁷⁹ che raffigurano grandi eventi degli ultimi secoli, base dell'archivio di lavoro per illustrare l'opera di divulgazione storica *History of the 20th Century*⁸⁰. Le intenzioni di Facetti sono intuibili, soprattutto grazie al film *The yellow box*⁸¹. In particolare si prefigge tre cose: *ricordare, comprendere, prevenire*⁸². La raccolta di più documenti possibili originali del tempo della seconda guerra mondiale e copie di manifesti, fotografie etc. sono utilizzati dal designer come testimonianze con la funzione del ricordo, per poter successivamente conoscere ed approfondire e quindi comprendere i fatti avvenuti e le ragioni che li hanno determinati, e raggiungere come esito la prevenzione da parte delle generazioni future, affinché simili tragedie non riaccadano nel tempo a venire.

In un'intervista rilasciata alla rivista *Domus* nel 2005 Facetti afferma: *....in questi tempi oscuri di fondamentalismi, di guerra e di morte, sento la necessità di raccontare, perché i più giovani conoscano quello che noi abbiamo vissuto, e possano capire a quali bestialità può condurre l'odio*⁸³. Il ruolo che si assegna deriva dalla sua personale esperienza nel lager e poiché rifiutare di comunicare è un atteggiamento colposo, come già affermava Primo Levi⁸⁴, diventa il portavoce delle vittime tutte, per evitare la cancellazioni di quei fatti dal mondo, come se non fossero mai esistiti.

⁷⁶ Questa indicazione è dichiarata nella didascalia n. 2 del testo *Il Parlamento Italiano 1861-1988*, XIII, Nuova Cei, Milano 1989, p. 169.

⁷⁷ *Il Parlamento Italiano 1861-1988...*, cit., p. 169.

⁷⁸ Daniela Muraca (a cura di), *Germano Facetti: dalla rappresentazione del Lager alla storia del XX secolo*, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 119-125.

⁷⁹ All'Archivio Storico dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti" di Torino (Istoreto) sono conservati gran parte dei disegni e dei documenti raccolti da Facetti, e in particolare il *diario*. Si tratta di un piccolo taccuino rilegato con il filo di ferro. Germano Facetti cita il diario nel testo Paolo Crepet, *La ragione dei sentimenti*, Einaudi, Torino 2002, p. 44.

⁸⁰ Il ruolo di Facetti era quello di designer.

⁸¹ Tony West, *The Yellow Box. A Short History of Hate*, ideazione di Germano Facetti, Saly Film, 1998, Documentario.

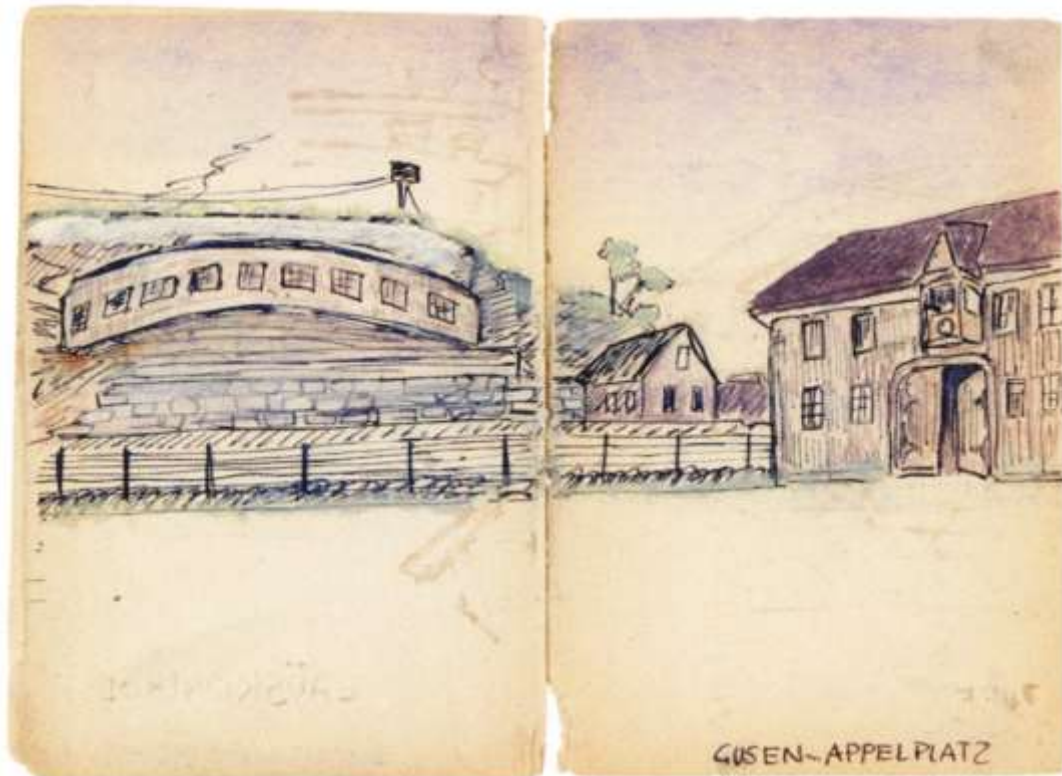
⁸² Daniela Muraca (a cura di), *Germano Facetti...*cit., pp. 122-124.

⁸³ Benedetto Besio, *Mauthausen Facetti Belgiojoso. La felicità di un disperato incontro. Germano Facetti ricorda Lodovico Barbiano di Belgiojoso*, Loredana Mascheroni, Mario Piazza (a cura di), in "Domus", n. 882, 2005, pp. 60-67. In questo articolo compare l'immagine del diario di Facetti.

⁸⁴ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit.; Primo Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963; Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.



Germano Facetti, Lodovico B. Belgiojoso, *Mauthausen-Gusen*, novembre 1944, disegno. Marzia Ratti (a cura di), 2006, p. 33.



Germano Facetti, Lodovico B. Belgiojoso, *Mauthausen-Gusen*, dicembre 1944, disegno. Marzia Ratti (a cura di), 2006, p. 37.

In questo modo inizia una battaglia contro il negazionismo⁸⁵ che alla luce della attualità è ancora più significativa. Invita anche le generazioni future a proseguire questo sforzo di riflessione⁸⁶.

Ma perché sono state cancellate le tracce dell'Olocausto? Per la *damnatio memoriae* che ha caratterizzato le vicende della Shoah, prima con le truppe nazifasciste che avevano cercato di cancellare le tracce dello sterminio e successivamente con il sentire comune della popolazione italiana ed europea che soprattutto nel dopoguerra riteneva questo evento inimmaginabile.

2 La memoria della Deportazione

2.1 Testimonianze materiali

Esiste un filo rosso che lega i luoghi della memoria. Questo vale in particolare per la Deportazione in Europa.



Carta dei campi di concentramento e di deportazione in Europa, scala 1/6.000.000, AISRAL.

⁸⁵ Angelo Del Boca (a cura di), *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Neri Pozza Edizioni, Vicenza 2010; Donatella Di Cesare, *Se Auschwitz è nulla: contro il negazionismo*, Il Melangolo, Genova 2012.

⁸⁶ In *The Yellow Box* Facetti parla con un gruppo di giovani. Tenta di smontare i meccanismi dell'odio e di dimostrare che il male non è al di fuori dell'uomo, ma insito nel suo cuore. Accusa il potere dell'immagine e della comunicazione usata per fare propaganda. Un'enorme quantità di opinioni, filtri e deformazioni hanno determinato l'incomprensione e condotto alla manipolazione, così per esempio è stato fatto dai totalitarismi del Novecento. Tuttavia Facetti esorta a non rimanere paralizzati di fronte all'orrore, ma di avvalersi di questo sconcerto per riflettere sulla natura umana e il senso della storia.

Le testimonianze materiali della deportazione sono in primo luogo i campi di concentramento, ma anche i binari che li attraversano e le stazioni ferroviarie di partenza. La ricostruzione della partenza dei convogli dei deportati effettuata da Lilliana Picciotto Fargion⁸⁷ per la deportazione degli ebrei e da Italo Tibaldi⁸⁸ per le deportazioni politiche e razziali consente oggi di disporre di una cronologia abbastanza completa delle partenze coatte dall'Italia.

La categoria più omogenea di deportati fu rappresentata dai deportati razziali, tra cui ebrei stranieri che avevano cercato rifugio in Italia. L'azione di deportazione degli ebrei fu compiuta dai tedeschi, spesso con la collaborazione delle forze di polizia della Repubblica Sociale Italiana e sulla base della raccolta già effettuata di prigionieri da parte delle autorità fasciste prima dell'8 settembre 1943. In questo clima politico, fu decisivo il provvedimento del Ministro dell'Interno della RSI, Buffarini Guidi, in cui il 30 novembre 1943 si dispose l'invio di tutti gli ebrei in campi di concentramento. Questa disposizione favorì il compito dei tedeschi di procedere alla deportazione verso i campi di sterminio, dopo il congresso di Verona del partito fascista repubblicano che, alla metà di novembre del 1943, privò gli ebrei di cittadinanza, verso la *soluzione finale*.

In Italia sono esistiti soprattutto campi di transito e di smistamento. I luoghi di raccolta principali furono i quattro campi di concentramento gestiti dalla polizia nazista: Borgo San Dalmazzo (Cuneo), Fossoli (Modena), Bolzano e la ex risiera di San Sabba a Trieste⁸⁹; quest'ultimo è il campo più tragico a livello italiano. Presso questo sito, oltre al transito dei deportati ci furono vere e proprie azioni di eliminazione. Presso l'ex risiera, infatti, sono state reperite tracce materiali dei forni crematori, non lasciando alcun dubbio sulle reali condizioni in cui si trovavano i deportati. Nonostante il tentativo di cancellare le testimonianze, restano segni che ne rendono ancora più preziosa la necessità di conservazione⁹⁰.

Va inoltre precisato che le autorità e le unità tedesche attuarono spesso atti di gratuita violenza contro la popolazione civile e questo non dipende solo da esigenze difensive di una potenza occupante; vi fu piuttosto dal punto di vista tedesco il carattere dell'occupazione come necessità militare e al contempo come azione punitiva e vendicativa nei confronti del popolo italiano, visto come traditore dell'alleanza. Quindi ne consegue un'impunità accordata da parte italiana nei confronti delle truppe naziste in merito ad azioni contrarie all'etica militare, alle convenzioni internazionali verso un imbarbarimento anche culturale, con effetti quotidiani di pratiche intimidatorie e di sterminio. L'Italia non fu in senso stretto oggetto di guerra di sterminio, ma le pratiche belliche che in essa furono esercitate erano conseguenza di una concezione e di un'ideologia che relegavano in secondo piano il rispetto della vita umana⁹¹.

Da Trieste e da Fossoli partirono la maggior parte dei convogli per i campi di sterminio. Le massicce deportazioni da Trieste e dal Litorale adriatico forniscono la riprova in merito alla funzione attribuita a questa zona di operazione nel contesto

⁸⁷ Lilliana Picciotto, *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia (1943-1945)*, Milano, Mursia, 2002; Lilliana Picciotto, *I campi di sterminio nazisti: un bilancio storiografico*, pp. 89-127 in Istituto ligure per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea (a cura di), *Totalitarismo, lager e modernità: identità e storia dell'universo concentrazionario*, Atti del Convegno, Genova, 29 novembre – 1 dicembre 2001, Mondadori, Milano 2002.

⁸⁸ Italo Tibaldi, *Compagni di viaggio. Dall'Italia ai Lager nazisti. I "trasporti" dei deportati 1943-1945*, Aned, Franco Angeli, Milano 1994.

⁸⁹ *Spostamenti di popolazione e deportazione in Europa...*, cit.; Enzo Collotti, *Occupazione e guerra totale nell'Italia...*, cit.

⁹⁰ Il campo nella ex Risiera di San Sabba è stato promulgato monumento nazionale dal Presidente della Repubblica Saragat, nel 1965.

⁹¹ Ersilia Alessandrone Perona, *La présentation de la Résistance et de la Déportation en Italie: mémoire, opinion, politique à la fin du XXe siècle*, s.n., s.l. 2005, pp.113-123.

dell'occupazione tedesca. La deportazione scandì tutto l'arco della presenza tedesca in Italia. L'ultimo convoglio della deportazione partì dall'Italia, in particolare da Bolzano, con destinazione il campo di concentramento di Dachau, il 22 marzo 1945, un mese prima della Liberazione d'Italia e quando il sistema concentrazionario e di sterminio era ormai al collasso, con il cedimento delle strutture del Terzo *Reich*, prossimo alla disfatta militare.

2.2 I luoghi e l'universo concentrazionario

Il termine “universo concentrazionario” appare più corretto rispetto a “sistema concentrazionario”, proprio per indicare l'estrema diffusione, a livello capillare in numerosissime località, di campi di concentramento in tutta Europa⁹².

David Rousset⁹³ coniò l'espressione *universo concentrazionario* per indicare che i campi nazisti non furono solo strumento di repressione ma *un mondo a parte*, retto da terribili e particolari leggi. Inoltre la definizione *universo concentrazionario* lascia intendere che possano esistere campi non organizzati o parte di un sistema.

In realtà i *Konzentrationslager* (KZ) non nascono per la persecuzione degli ebrei, ma bensì per colpire gli oppositori politici e gli antinazisti. Alcuni di questi campi sono attivi già dal 1933, come Dachau. Solo però dopo il 1938, e in particolare dal 1941, si diffondono i *Vernichtungslager* (VL), campi di sterminio immediato.

L'analisi delle mappe dei campi nazisti permette di capire che la maggior parte di essi furono costruiti tenendo conto di una struttura precisa; spesso la pianta dei campi era rettangolare e la struttura era costituita da gruppi di baracche in legno o in muratura, con funzioni specifiche per l'organizzazione interna⁹⁴.

Le realtà concentrazionarie, anche molto diverse fra loro, sono spesso definite con il termine *Lager*, che significa letteralmente *magazzino* o *deposito*. Nel tempo però questo vocabolo tedesco aveva assunto anche il significato di *luogo di detenzione*⁹⁵.

Quando si pensa ai campi di concentramento spesso l'attenzione si rivolge unicamente a quelli direttamente gestiti dai nazisti, in genere fuori dall'Italia, con maggiori riferimenti alla Polonia, alla Germania, all'Austria, solo per citare alcune nazioni⁹⁶.

In realtà in Italia ci furono anche campi di *internamento* fascista e non solo al nord. L'Italia aveva una rete di campi sul territorio, le colonie di confino, la cui realizzazione era precedente allo scoppio della guerra. A partire dal giugno 1940, con l'ingresso nella seconda guerra mondiale, l'Italia adottò misure di internamento civile sia nei confronti degli stranieri presenti nella penisola che dei connazionali ritenuti “pericolosi” o “sospetti”. Con l'internamento degli stranieri il governo fascista perseguiva gli obiettivi di tutelare la sicurezza militare, evitare lo spionaggio, impedire la sinergia con gli oppositori politici interni. L'internamento dei civili italiani

⁹² Anna Bravo, Federico Cereja (a cura di), *Intervista a Primo Levi, ex deportato*, Einaudi, Torino 2011.

⁹³ David Rousset è sopravvissuto ai campi di Buchenwald e Neugamme. Cfr. David Rousset, *L'universo concentrazionario*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

⁹⁴ Teo Ducci (a cura di), *Bibliografia della deportazione nei campi nazisti*, Edizioni Mursia, Milano 1997; Teo Ducci (a cura di), *Opere di architetti italiani. In memoria della deportazione*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997.

⁹⁵ Alessandra Chiappano, *I lager nazisti. Guida storico-didattica*, Giuntina, Firenze 2007, pp. IX-XVI.

⁹⁶ Consiglio Regionale del Piemonte, ANED, Giovanna D'Amico, Brunello Mantelli (a cura di), *I Campi di sterminio nazisti: Storia, memoria, storiografia*, Franco Angeli, Milano 2003.

fu utilizzato, in realtà, come alternativa al confino di polizia per mettere al bando gli avversari del regime⁹⁷.

L'*internamento* civile prevedeva due possibilità. La prima era l'internamento libero o in località, che consisteva nell'obbligo di residenza in particolari luoghi, generalmente piccoli centri posti in luoghi disagiati e di difficile accesso; la seconda era l'internamento in campi di concentramento, che prevedeva la costrizione degli internati in apposite strutture, che potevano essere costituite da edifici riadattati o da veri e propri campi a baraccamenti. Quello appena descritto era l'internamento "normale", gestito dal Ministero dell'Interno. Vi era però un altro tipo di internamento civile definito "parallelo", gestito di solito dal Regio Esercito, che rappresentò la parte numericamente più cospicua dell'intero fenomeno.

L'*internamento*, inteso quale misura restrittiva della libertà personale comminata per via amministrativa, consiste nella costrizione di individui in particolari strutture abitative, di solito baraccamenti cintati detti "campi di concentramento" o "campi di internamento", o in località distanti dal fronte e dai confini dello Stato (da cui il termine *internare*)⁹⁸. L'internamento in senso stretto viene preceduto dal fermo degli individui in questione, dai singoli arresti alle retate collettive, sottoposti in genere, prima di essere internati, a più o meno lunghi periodi di detenzione e tragitti di deportazione. L'atto dell'*internare* consiste nel *relegare persone pericolose o sospette in campi di concentramento o sedi coatte lontane dallo Stato*.

Nel campo di internamento, i reclusi sono privati della libertà sulla base di ragioni che costituiscono la giustificazione temporanea di quell'abuso. In democrazia, infatti, non dovrebbero esistere altro che campi legali e provvisori, nei quali la segregazione degli individui sia giustificata da situazioni assolutamente contingenti e transitorie. La presenza di campi in un sistema democratico non comporta di per sé un atto illegittimo, a condizione che tali strutture siano effettivamente di *internamento*, cioè provvisorie e soggette a delle norme di garanzia. Tuttavia, generalmente le espressioni *campo di concentramento* e *campo di internamento* sono usate come sinonimi, pur non essendo un utilizzo corretto. Probabilmente questa confusione dei termini è avvenuta intenzionalmente per celare l'essenza prettamente illegale dei veri e propri *campi di concentramento* dei regimi totalitari, definiti più pacatamente campi di *internamento*, *lavoro*, *rieducazione*, o semplicemente *campi*.

Nei conflitti armati moderni, l'impiego di eserciti sempre più grandi e agguerriti aumenta in maniera esponenziale il numero dei prigionieri; da qui nasce la necessità di un *internamento* capace di neutralizzare per tutta la durata della guerra i militari nemici catturati. A partire dalla prima guerra mondiale entra nell'uso l'espressione *campo di concentramento* per indicare i luoghi destinati alla detenzione cautelare dei militari nemici. Alla fine della prima guerra mondiale si pone la necessità di un trattato internazionale sulla prigionia di guerra⁹⁹.

Su iniziativa della X e della XI Conferenza internazionale della Croce Rossa, tenutasi a Ginevra negli anni 1921 e 1923, fu elaborato un progetto di convenzione da sottoporre al vaglio di una Conferenza diplomatica, che si tenne sempre a Ginevra il 27 luglio 1929. Si affrontava così in modo ufficiale un nodo complesso come il trattamento dei prigionieri di guerra con la regolamentazione tramite norme precise. Il testo della Convenzione di Ginevra prevedeva che i militari fatti prigionieri fossero internati in luoghi appositamente scelti (città, fortezze, località) oppure in *campi cintati*, con l'obbligo di non allontanarsi oltre determinati limiti.

⁹⁷ Costantino Di Sante, *I campi di concentramento in Italia: dall'internamento alla deportazione (1940-1945)*, Franco Angeli, Milano 2001.

⁹⁸ Carlo Spartaco Capogreco, *I campi del duce...*, cit., pp. 35-51.

⁹⁹ *Ibidem*.

Gli edifici e i baraccamenti dove dovevano alloggiare i prigionieri avrebbero dovuto dare garanzia di igiene e di salubrità, oltre ad essere dotati di servizi essenziali come infermerie, spacci e bagni. Tuttavia le garanzie previste dalla Convenzione non sempre furono rispettate e riconosciute ai prigionieri. In Italia all'inizio del 1943 funzionavano settantacinque campi di concentramento per prigionieri di guerra.

L'espressione *campo di concentramento* riunisce i termini appartenenti al vocabolario militare *campo* e *concentramento*. Questa espressione è entrata nel vocabolario dei paesi occidentali tra il 1914 e il 1918. Infatti fu la prima guerra mondiale a diffondere il fenomeno concentrazionario nato durante le guerre coloniali, ad inizio Novecento.

I campi di concentramento della prima guerra mondiale furono una sorta di laboratorio, costituendo una fase importante del percorso che condusse l'Europa dalle prigioni dell'Ottocento ai sistemi concentrazionari dei paesi totalitari del Novecento. Il totalitarismo, tratto caratteristico e distintivo del XX secolo, ha potuto dominare su buona parte del mondo soprattutto attraverso l'utilizzo sistematico dei campi di concentramento. La prima immagine che evoca questa espressione è riferita ai Lager nazisti (forse in seconda istanza ai Gulag stalinisti).

Secondo Hannah Arendt, i campi di concentramento sono serviti al totalitarismo come *laboratori per la verifica della sua pretesa di dominio assoluto sull'uomo*, divenendo poi *istituzione centrale del potere totalitario*¹⁰⁰.

Il nome di Auschwitz sancisce l'unicità di un valore simbolico in negativo, che influenza il termine generale "campo di concentramento". Il concetto appare così ambiguo e nebuloso.

Il *campo di concentramento* è caratterizzato dalla presenza di uno spazio deputato ad accogliere dei civili segregati attraverso una decisione amministrativa, sia civile che militare. Dunque, qualsiasi luogo che risponda a queste caratteristiche potrà essere considerato *campo di concentramento*, indipendentemente dalla tipologia delle sue strutture fisiche o dal fatto che sia ufficialmente denominato in modo differente. Il campo di concentramento si distingue dal campo di internamento per una specifica condizione: le persone sono rinchiusi nel campo con l'abuso e illegalmente.

Il disarmo e la cattura degli appartenenti alle forze armate italiane, subito dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, fu il primo gesto che la popolazione percepì come atto di ostilità da parte dell'occupante tedesco. La deportazione di oltre seicentomila militari italiani destinati ai campi di concentramento in Germania e in tutta Europa, fu uno dei gesti di violenza che maggiormente colpì la popolazione italiana, al punto da minare nel profondo il prestigio della RSI e dello stesso Mussolini, per l'incapacità di opporsi al volere nazista¹⁰¹.

I luoghi di detenzione fascisti e la moltitudine dei campi di concentramento, furono sparsi sul territorio italiano per rinchiodervi oltre agli antifascisti e agli ebrei, anche gli elementi più indesiderabili deportati dai territori occupati dall'Italia, quali cittadini ex albanesi, greci, jugoslavi, confusi a volte con prigionieri di altri fronti e di altre Nazioni; spesso erano vittime di rastrellamenti e deportazioni che rientravano nella prassi operativa della occupazione italiana¹⁰².

¹⁰⁰ Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Torino 1999, pp. 599-600.

¹⁰¹ Enzo Collotti, *Occupazione e guerra totale nell'Italia 1943-1945*, in Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria...*, cit., pp. 11-35.

¹⁰² In merito al numero di luoghi di detenzione di stampo fascista e nazista resta aperto il dibattito e tuttavia, allo stato attuale, non esistono studi approfonditi in merito a queste architetture della memoria, di cui spesso restano solo tracce frammentarie. Carlo Spartaco Capogreco parla di sessantacinque campi di concentramento per prigionieri di guerra, nel 1943.

La maggior parte delle sentenze pronunciate dalle commissioni provinciali per il confino era stata determinata da ragioni politiche. Tuttavia nell'Italia fascista non vi furono mai campagne di deportazione in massa degli avversari come si ebbero nella Germania degli anni 1933-1934. Alla fine del 1926 il numero dei confinati ammontava a novecento, mentre tra il 1926 e il 1943 raggiunsero le dodicimilatrecentotrentatré unità, numeri molto inferiori rispetto ai livelli raggiunti dalla deportazione politica interna tedesca.

Una storiografia più attenta, soprattutto in questi ultimi decenni, sta invece restituendo un quadro ben più articolato e complesso. Carlo Spartaco Capogreco¹⁰³ ha contribuito molto al dibattito italiano sul tema dei luoghi della memoria, con particolare riferimento ai *campi fascisti* in Italia. Capogreco, in nota al testo dedicato a *i campi del duce*¹⁰⁴, sottolinea che per ricostruire le fasi preparatorie e attuative dell'internamento civile fascista e della vita all'interno dei campi, è basilare la documentazione archivistica che però è disomogenea. Infatti i documenti d'archivio italiani sono in misura molto differente nel numero e nel tipo di materiale, tra internamento gestito dal Ministero dell'Interno e quello a cura dell'Autorità militare che affrontò l'internamento dei civili più nella contingenza che con una vera e propria programmazione.

Carlo Spartaco Capogreco racconta del suo viaggio intrapreso nella seconda metà degli anni Ottanta per visitare tutti i luoghi dei campi di internamento italiani e afferma [...] *Potei così constatare lo stato di abbandono o la completa distruzione degli edifici o delle baracche e il conseguente mancato riconoscimento sociale come luoghi di memoria.*

Il campo di Ferramonti (Cosenza) (cap.2.1.2) era quasi stato dimenticato dalla popolazione locale; seppur vivo nel ricordo degli anziani abitanti della zona e nella memoria degli ex internati questo luogo stava scomparendo dalla memoria collettiva degli stessi calabresi, fino alla prima metà degli anni Ottanta. Ferramonti era stato cancellato dalla memoria delle persone, prima ancora dell'assenza di interventi sui resti materiali dell'architettura. Da che cosa è derivata dunque questa rimozione? Le cause naturalmente sono state molteplici, in particolare va sottolineato che si è trattata di una mancata elaborazione del passato fascista e coloniale italiano¹⁰⁵. Tra le ragioni da mettere in primo piano c'è stata la relativizzazione dell'evento Ferramonti rispetto ad un più tragico universo concentrazionario nazista. La drammatica forza emotiva di Auschwitz ha reso meno forti criteri di giudizio obiettivi sul campo di internamento calabrese.

L'insabbiamento delle indagini sui criminali di guerra italiani in merito all'internamento in Italia e soprattutto in terra jugoslava e l'epurazione di facciata del personale coinvolto col fascismo furono fattori essenziali per la formazione di una coscienza collettiva della storia recente nazionale profondamente legata alla auto-assoluzione. L'antisemitismo fu etichettato come *prodotto di importazione* e i delitti commessi dalle truppe italiane nelle colonie e nei Balcani rimasero sottaciuti. Questo atteggiamento avvalorava la tesi secondo cui gli italiani erano stati vittime loro stessi della dittatura e delle guerre capeggiate da Mussolini. Questo atteggiamento fu rafforzato nel dopoguerra dalle forze politiche di sinistra e dell'antifascismo che preferirono sottolineare i meriti dell'Italia partigiana piuttosto che le colpe del fascismo. Quest'ultimo fu valutato come *corpo estraneo* alla storia

¹⁰³ Carlo Spartaco Capogreco, *Ferramonti. La vita e gli uomini del più grande campo d'internamento fascista (1940-1945)*, Editrice La Giuntina, Firenze 1987; Carlo Spartaco Capogreco, Teresa Grande, *La memoria di Ferramonti...*, cit.; Carlo Spartaco Capogreco, *I campi del duce. L'internamento civile nell'Italia fascista (1940-1943)*, Einaudi, Torino 2004.

¹⁰⁴ Carlo Spartaco Capogreco, *I campi del duce...*, cit., pp. VII-VIII.

¹⁰⁵ Carlo Spartaco Capogreco, Teresa Grande, *La memoria di Ferramonti...*, cit., pp. 10-17.

degli italiani e non come già osservò Carlo Rosselli espressione *dei vizi, delle debolezze e delle miserie di tutto il popolo italiano*. Dalla mancanza di autocritica di un intero popolo alla rimozione delle gravi responsabilità italiane nel Ventennio e nella seconda guerra mondiale il passo è stato breve. L'efferatezza dei crimini nazisti fornì un alibi rassicurante alla diffusione dell'oblio italiano, conducendo rapidamente la critica verso una minimizzazione colpevole delle specifiche responsabilità fasciste¹⁰⁶.

Tra le motivazioni della rimozione va annoverato lo stereotipo degli *italiani brava gente*, che determinò la chiusura, per ragioni politiche, delle commissioni istituite per accertare i crimini di guerra commessi dall'Italia. Inoltre contano le visioni storiografiche italiane che hanno messo l'accento sull'evento militare e politico della Resistenza, mettendo così in secondo piano le questioni legate alle deportazioni e all'Olocausto. Si è creata così una memoria pubblica incompleta, che considerava possibili solo le deportazioni di stampo nazista. Per questa ragione hanno rischiato ancora di più di finire nel dimenticatoio i campi di concentramento italiani, non valutati in nessun modo con un valore culturale¹⁰⁷.

Il Ministero dell'Interno istituì dal giugno del 1940 l'internamento di guerra degli stranieri nemici o indesiderati e degli italiani "pericolosi". Una generale amnesia coinvolse però questi campi di internamento oltre naturalmente ai campi più duri riservati ai deportati jugoslavi. In buona parte ha contribuito a questa amnesia la confusione tra internamento e confino di polizia, tanto che i termini "confinato" e "internato" furono utilizzati come sinonimi.

Durante la guerra i campi e le colonie fasciste coesistettero sotto la stessa giurisdizione del Ministero dell'Interno, utilizzando in alcuni casi le medesime strutture sia fisiche che organizzative e burocratiche. Inoltre è interessante sottolineare la problematica più complessa della stratificazione delle funzioni subita nel tempo dalle strutture concentrazionarie. Questo problema certamente non fu solo italiano ma si estese all'ambito europeo. Inoltre è molto diffusa la confusione di carattere cronologico tra i campi civili istituiti dal fascismo monarchico tra il 1940 e il 1943, come per il campo di Ferramonti, e i campi attivi durante la Repubblica Sociale Italiana e l'occupazione nazista, cioè nel periodo tra il 1943 e il 1945, come per Fossoli e per San Sabba.

Nel periodo bellico tra il giugno del 1940 e l'estate del 1943 i campi e le politiche dell'internamento si svilupparono sotto il fascismo monarchico e quindi è appropriato per quel periodo parlare di *internamento civile fascista*, comprendendo in questa definizione i campi, le normative e la prassi concentrazionarie elaborate da un'Italia che poteva ancora essere considerata nazione sovrana.

Il tema della Deportazione in Italia è stato affrontato gradualmente. Ne sono testimonianza musei dedicati, come l'istituzione del museo-monumento al deportato politico a Carpi (Modena) nel 1961, inaugurato nel 1973 (cap. 1.3.3). Nel 1965, inoltre, la Risiera di San Sabba di Trieste (cap. 2.1.6) fu dichiarata Monumento nazionale dall'allora Presidente della Repubblica Saragat e trasformata a sua volta in museo-monumento della persecuzione e dello sterminio razziale.

¹⁰⁶ Carlo Spartaco Capogreco, Teresa Grande, *La memoria di Ferramonti*, cit., pp. 4-33.

¹⁰⁷ ANPI, Ermes Brezzaro, Federico Vincenti (a cura di), *Dal Patto di Monaco alla Liberazione: 1939-1945 (giorno per giorno le tappe della tragedia)*, Tipolitografia Graphis, Fagagna (Udine) 2004.

3 La memoria della Resistenza

3.1 Tracce tangibili

L'attività della Resistenza e dei movimenti partigiani nell'intera area europea occupata dal nazismo furono una risposta dei popoli alle ragioni e alle pratiche di tale occupazione.

In primo luogo vi era la necessità di ricordare, sul piano simbolico, nonostante la lotta oltre ad essere di liberazione avesse anche i caratteri di guerra civile e di classe. In secondo luogo era necessario confrontarsi con l'esigenza della pacificazione nazionale, in particolare nel dopoguerra per i paesi che erano stati luogo di occupazione straniera, preda del regime fascista e sede del collaborazionismo interno¹⁰⁸.

Il processo di memoria in Italia non fu lineare, e più spesso per affermare questo concetto si parla di memorie che dialogano, si intrecciano e in certi casi sono conflittuali¹⁰⁹. Il processo non fu uniforme anche perché per una linea pregiudiziale anticomunista ci fu un'emarginazione della Resistenza dal discorso pubblico, pur rimanendo sufficientemente condiviso lo spirito antifascista.

Nell'ambito della seconda guerra mondiale l'armistizio dell'8 settembre 1943 segna un'indubbia cesura, non solo per il rovesciamento delle alleanze, ma soprattutto per le condizioni materiali dell'occupazione da parte della *Wermacht*¹¹⁰. La catena di violenze e il regime del terrore di cui il territorio italiano fu direttamente teatro derivano dalle responsabilità del regime fascista. Dopo l'8 settembre la maggior parte del territorio italiano cade sotto l'occupazione tedesca, ad eccezione della parte meridionale a sud di Napoli. Il territorio italiano soggetto alle forze tedesche è diviso in aree operative, quali quelle adiacenti alla linea del fronte che divideva i due eserciti che si fronteggiavano, ovvero gli angloamericani che provenivano dal sud e le forze nazifasciste tedesche che ne contenevano l'avanzata lungo la dorsale appenninica, senza dimenticare le aree costiere del Mar Tirreno e di quello Adriatico, in cui si attendeva un possibile sbarco angloamericano. A ridosso della linea del fronte e delle zone costiere la presenza delle truppe tedesche si profilava come presidio territoriale di un'area occupata; nei mesi successivi l'azione partigiana con attività di guerriglia, determina nuove prese di posizione delle truppe nazifasciste.

Quando alla fine del settembre del 1943 fu annunciata la costituzione del governo neofascista della Repubblica Sociale Italiana, la situazione del territorio occupato fu resa più complessa dalla presenza di un duplice livello di ordini.

Lutz Klinkhammer¹¹¹ ha definito la condizione italiana come quella di un "alleato occupato", per la compresenza di un regime di occupazione e un nuovo sistema istituzionale locale italiano. Tale sistema sarebbe diventato di fatto mediatore nei confronti della popolazione, a vantaggio dell'occupante nazista.

Le attività repressive che si svolsero sul territorio italiano, dopo l'8 settembre, vanno inquadrare nel contesto della Resistenza contro l'occupazione tedesca. Va tuttavia segnalato che il carattere oppressivo dell'occupazione non si manifestò solo come reazione alla ribellione della popolazione, ma vi furono forme diffuse di violenza che fecero parte del comportamento degli occupanti indipendentemente dagli atteggiamenti degli italiani. La violenza come dimostrazione di forza e di

¹⁰⁸ Ersilia Alessandrone Perona, *Dai luoghi della memoria...*, cit.

¹⁰⁹ Nicola Gallerano *La Resistenza tra storia e memoria*, Mursia, Milano 1999.

¹¹⁰ Enzo Collotti, *Occupazione e guerra totale nell'Italia 1943-1945*, in Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria*, Electa, Milano 1996, pp. 11-35.

¹¹¹ Lutz Klinkhammer, *Stragi naziste in Italia 1943-44*, Donzelli Editore, Roma 1997; Lutz Klinkhammer, *L'occupazione tedesca in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

superiorità dell'occupante nazista ben si espresse dall'inizio con l'incendio e l'eccidio di Boves (Cuneo) (cap. 2.2.7) a metà settembre, per poi continuare con altre azioni barbare a danno dei civili inermi. Erano tutte misure adottate dai nazisti per colpire in massa la popolazione italiana; tali azioni erano legate allo sfruttamento del territorio italiano dal punto di vista economico, con ogni mezzo.

Gli atti di rappresaglia compiuti dalle forze nazifasciste sono da considerarsi distinti: se compiuti in risposta o in connessione diretta con atti di sabotaggio, di terrorismo o di guerriglia partigiana, oppure se condotti a puro scopo intimidatorio, anche se quest'ultimo aspetto, in misura più o meno marcata, era sempre presente.

Va sottolineato che gli eccidi e atti efferati di questa portata sul suolo italiano incidevano a fondo sulla tenuta del movimento di Resistenza. Alla quotidianità dell'occupazione apparteneva l'odiosa pratica dei rastrellamenti come misura repressiva dell'attività partigiana. Si trattava di un'azione militare in senso stretto, e tali rastrellamenti e retate che bloccavano intere aree urbane avevano il principale effetto di creare panico tra la popolazione e di disciplinarne i comportamenti. Inoltre erano azioni per la ricerca di renitenti alla leva della RSI, o di persone chiamate al lavoro per conto delle truppe naziste, o per stanare partigiani nascosti, o ancora per catturare ebrei. E' però tra il marzo e l'aprile del 1944 che i comandi tedeschi incominciarono a considerare la lotta contro i partigiani al di fuori di semplici operazioni di polizia.

La caratteristica principale della nuova qualità della lotta contro i partigiani, scatenata nella primavera del 1944, non più come risposta a fatti isolati ma come offensiva pianificata contro le bande, fu esasperata in concomitanza da una parte dall'inaspimento della guerriglia per effetto del potenziamento del movimento partigiano nelle valli alpine e prealpine e dall'altra per l'intensificarsi lungo la dorsale appenninica di attacchi partigiani nel momento della faticosa ritirata delle forze tedesche tra la liberazione di Roma, di Firenze e le fasi di assestamento sulle posizioni arretrate della linea Gotica, prima dell'inverno.

I nuclei partigiani, organizzandosi diventavano imprevedibili e questo si ripercuoteva sulla popolazione, facilmente raggiungibile dai nazifascisti. Le rappresaglie erano diventate sempre più frequenti e non colpivano soltanto i presunti partigiani ma tutte le persone di quell'area. Klinkhammer¹¹² ricorda che le rappresaglie a danno della popolazione civile erano calcolate come strumento di lotta e per dividere la popolazione dai partigiani, facendo ricadere su di essi la responsabilità ultima. Spesso però la popolazione si comportò in modo opposto a quello che cercavano di ottenere le truppe tedesche.

La commemorazione delle vittime delle Fosse Ardeatine fu la prima manifestazione pubblica nella Roma appena liberata, il 20 luglio 1944, percorsa da sentimenti ostili verso i reduci di Casa Savoia, cui era seguito un percorso complesso e non scontato della costruzione di un sacrario nel luogo stesso della strage (cap.1.2.2). Tale strage, a seguito dell'attentato di Via Rasella a Roma fu una rappresaglia la cui efferatezza fuoriusciva dalla dimensione di un rastrellamento contro possibili aderenti al movimento di Resistenza. Fu una rappresaglia che colpì con alcuni esponenti del movimento clandestino soprattutto persone, compreso un certo numero di ebrei, totalmente estranei ai fatti di Via Rasella che avevano indotto a tale azione. Questo fatto determinò nella popolazione un sentimento particolarmente forte di intimidazione e di punizione.

Si possono menzionare altri luoghi del ricordo e della memoria nell'Italia via via liberata, iniziando da quelli improvvisati delle donne bolognesi e modenesi con l'affissione delle fotografie dei loro morti sulla facciata di Palazzo d'Accursio e sulla

¹¹² Lutz Klinkhammer, *Stragi naziste in Italia...*, cit.

Ghirlandina, fino ai sacrari eretti dal Corpo Italiano di liberazione, dalle associazioni partigiane, delle famiglie e delle istituzioni locali. Sono lapidi, sacrari e monumenti che nella maggior parte dei casi rappresentano i vincitori del 1945 con il pubblico ruolo delle vittime¹¹³.

A metà anni Cinquanta si aprì una nuova attenzione da parte dei giovani, degli editori e delle istituzioni, dopo un periodo di silenzio pubblico e un'incapacità di parlare prodotta dal conflitto di memorie¹¹⁴.

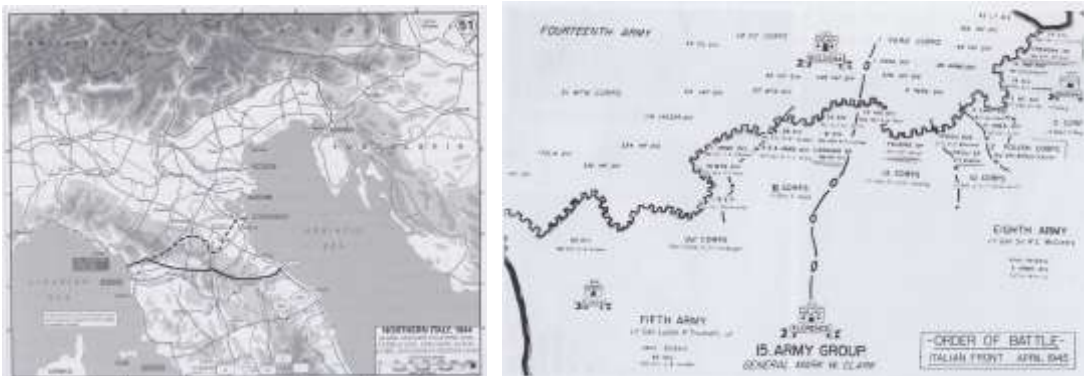
Pur avendo conquistato nuovi e importanti spazi della memoria pubblica, la legittimazione degli anni Sessanta non aveva mutato sostanzialmente la memoria sociale. Negli anni Settanta sembra raffreddarsi il dibattito sul tema della memoria, per poi riprendere negli anni Ottanta. In base alla letteratura critica, sono comunque gli anni Novanta e più recentemente gli anni 2000 ad avere un ruolo significativo rispetto al valore dei luoghi della memoria in Italia. Ne sono testimonianze i numerosi contributi prodotti negli ultimi anni, anche recentemente¹¹⁵.

Oggi il dibattito sui luoghi della memoria è molto acceso e sono frequenti le occasioni pubbliche di dibattito, sia a livello storico che di storia dell'arte¹¹⁶.

3.2 I luoghi e il sistema strategico

La lotta partigiana si snoda nell'ambito propriamente urbano delle città, come a Roma, a Milano e a Torino, e più diffusamente sulle montagne, con speciale riferimento alle Alpi, ma anche agli Appennini¹¹⁷. L'elemento più importante di questi luoghi è dato dalla difficile raggiungibilità. In quota i collegamenti laterali sono tenuti dalle staffette, ma le formazioni guardano alla pianura per la loro base logistica e di sostentamento. Sono le condizioni del territorio a favorire la frammentazione e a stabilire la dimensione di banda¹¹⁸. Il sovradimensionamento rappresenta certamente un pericolo maggiore di essere catturati dal nemico nazifascista.

I gruppi di resistenti che si formano si insediano sul territorio italiano soprattutto sotto forma di brigate, di circa cento uomini, meno frequentemente in divisioni, che solo in pochi casi superarono le mille unità.



Avanzata alleata verso la Linea Gotica dal 5 giugno al 31 dicembre 1944, con indicazione delle linee difensive tedesche; Vito Patocchia, Marco Boglione, 2011, p. 11 e p. 14.

¹¹³ Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria...*, cit.

¹¹⁴ Ersilia Alessandrone Perona, *Dai luoghi della memoria...*, cit.

¹¹⁵ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore...*, cit.

¹¹⁶ Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta...*, cit.

¹¹⁷ Giorgio Bocca, *Partigiani della montagna*, Feltrinelli, Milano 2004 (prima edizione 1945).

¹¹⁸ Gabriele Ronchetti, *Le montagne dei partigiani. 150 luoghi della Resistenza in Italia*, Mattioli, Fidenza (Parma) 2011, pp. 9-45.

In questa prima fase di costituzione delle bande si impone il problema della organizzazione logistica. In particolare interessavano: sedi sicure, equipaggiamenti, approvvigionamenti e armi. Le prime azioni militari dei partigiani furono rivolte in particolare contro caserme, depositi di armi e di grano, oppure atti di sabotaggio contro ferrovie e ponti¹¹⁹.

Fra l'ottobre 1943 e il gennaio 1944 le offensive alleate sul fronte italiano costarono molte perdite agli angloamericani e si infransero lungo la Linea Gustav, baluardo difensivo tedesco da Gaeta a Pescara. L'unico modo di raggiungere Roma, rimaneva quello di forzare la Linea Gustav.

A metà marzo 1944, e soprattutto dopo l'attentato di Via Rasella a Roma, i nazisti diramarono ordini precisi ed inasprirono la lotta alle bande. Nella strategia dei comandi tedeschi vi era l'obiettivo di colpire i partigiani e contemporaneamente far capire alla popolazione civile le gravi conseguenze di un eventuale fiancheggiamento nei confronti dei partigiani.

Durante le fasi di ritirata delle truppe nazifasciste, con lo spostamento del fronte tra tedeschi e angloamericani, tra il giugno e l'ottobre del 1944, soprattutto nel periodo in cui avvenne la liberazione di Roma e l'asestamento della seconda linea fortificata tedesca, la linea Gotica, furono compiute numerose stragi lungo il percorso appenninico, tra cui gli eccidi di Sant'Anna di Stazzema (Lucca) e di Marzabotto (Monte Sole) (cap. 2.2.8).

La Linea Gotica fu non solo un insieme di opere e manufatti militari con finalità difensive, ma anche e soprattutto un progetto che condizionò la Campagna d'Italia, dopo la caduta di Montecassino e di Roma¹²⁰. Fu la concretizzazione della strategia prescelta da Kesselring e appoggiata da Hitler, una ritirata aggressiva che avrebbe dovuto obbligatoriamente arrestarsi ad un punto prefissato ed invalicabile. Il costo di questa strategia fu pagato principalmente dalla popolazione civile. I sacrifici, i lutti e le stragi che sconvolsero le popolazioni sotto l'occupazione nazifascista presentano analogie, sia che si parli del territorio modenese, che piemontese.

L'estate del 1944 rappresentò il momento di massima espansione della Resistenza in Italia con numeri e capacità operative significative rispetto al quadro europeo.

I partigiani, chiamati "ribelli", occupavano ormai la maggior parte delle zone collinari e montane di valore strategico e apportavano frequenti azioni di sabotaggio alle vie di comunicazione raggiunte dal nemico nazifascista. Oggi di quei luoghi restano tracce materiali, come caschine e sentieri.

Le memorie si stanno stratificando e accanto alle testimonianze autentiche della lotta sono ormai sorti Centri rete e percorsi dedicati ai fatti della guerra, come nel caso dell'Appennino ligure e l'Appennino tosco-emiliano.

¹¹⁹ Giorgio Bocca, *Storia dell'Italia Partigiana. Settembre 1943 - maggio 1945*, Laterza, Roma-Bari 1966.

¹²⁰ Giorgio Spini, *La Linea Gotica: una guerra nella guerra*, in Regione Toscana, *Paesaggi della memoria. Itinerari della Linea Gotica in Toscana*, Touring Club Italiano, Milano 2005, pp. 8-13; Ivan Tognarini, *Popolazioni e Linea Gotica*, in Regione Toscana, *Paesaggi della memoria. Itinerari della Linea Gotica in Toscana*, Touring Club Italiano, Milano 2005, pp. 14-15.

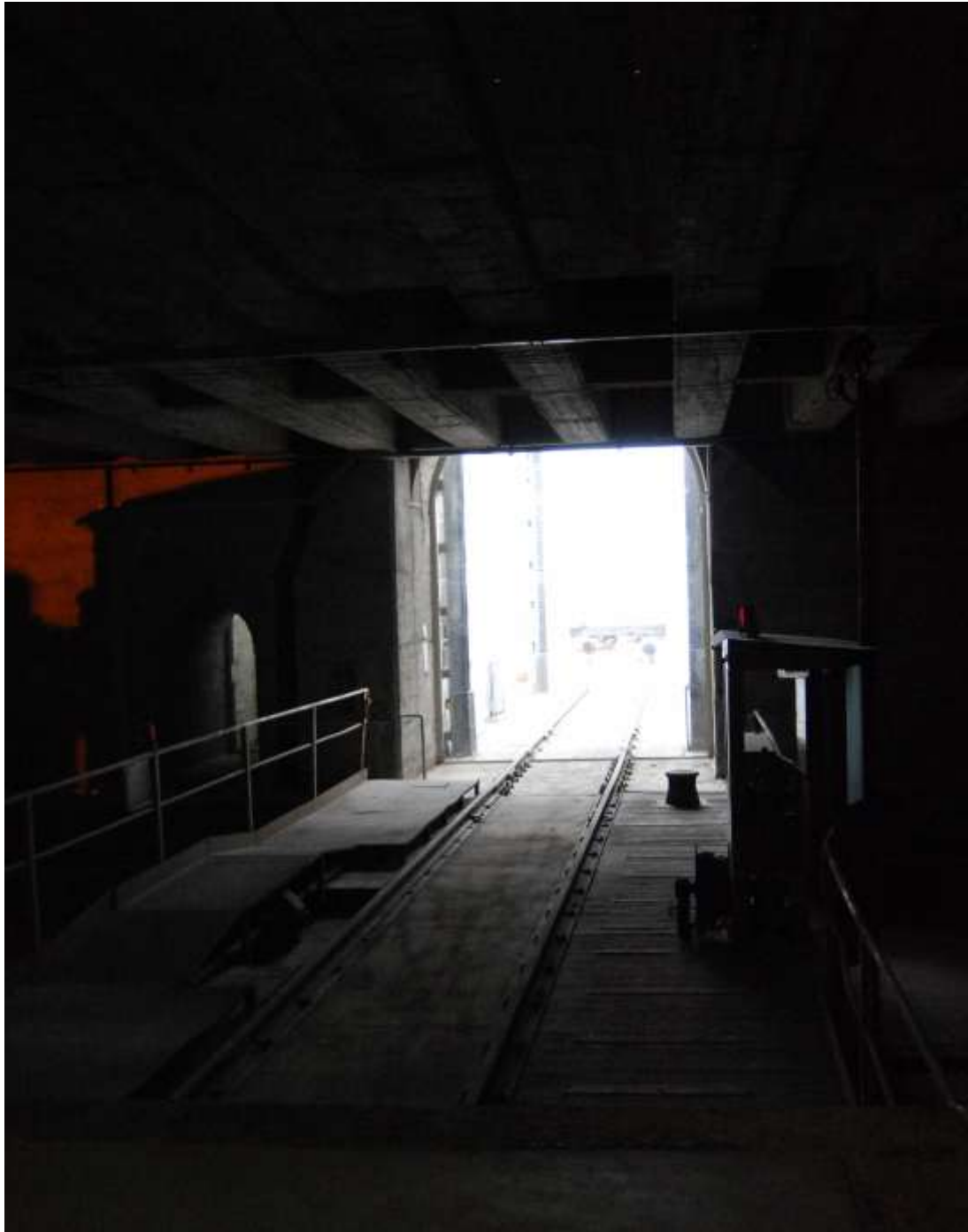
Il: memoria “forte” e memoria “debole”



Nella pagina precedente:

Palazzo San Carlo, ex Hotel Nazionale, in Piazza CLN a Torino. MVG, dicembre 2011.

L'architettura che non dimentica



Nella pagina precedente:

Interni del futuro memoriale della Shoah, alla stazione centrale di Milano. MVG, dicembre 2011.

1 L’architettura che non dimentica

L’architettura della memoria relativa alle guerre può essere progettata *ad hoc*, per restituire – attraverso monumenti, memoriali e musei – una dignità spaziale assente ed essere intesa, quindi, come espressione materiale della memoria “forte”.

Le istanze materiali della memoria si possono declinare anche con la rappresentazione di una memoria “debole”, narrata con la presenza fisica dei luoghi in cui si è consumata direttamente la tragedia, come nel caso della Deportazione – dai treni ai binari ferroviari fino ai campi di concentramento – oppure ancora i luoghi dove agirono le forze della Resistenza italiana per opporsi al regime nazifascista – dalle città alle montagne, tra sentieri e cascate sede di distacco partigiano o di supporto logistico per il rifornimento di armi e per l’approvvigionamento alimentare.

I *luoghi della memoria* della seconda guerra mondiale in Italia costituiscono un paesaggio storico diffuso e presente sul territorio, riconoscibili in quanto esito delle responsabilità storiche del fascismo, dell’occupazione tedesca e della presenza attiva della Resistenza. Il viaggiatore che si interessi ai luoghi della memoria nell’attraversare il territorio italiano potrà constatare abbastanza precocemente la grande disparità della rappresentazione della Resistenza, tanto più rapportandosi al contesto europeo che subì l’occupazione nazista¹. La differenza riguarda in particolare i musei. In primo luogo è importante considerare la presenza estesa e multiforme di luoghi della memoria e del ricordo, dai sacrari, ai monumenti, alla toponomastica, fino alle feste nazionali. A questo radicamento di luoghi non corrisponde un’analoga diffusione dei musei. Infatti la presenza di un museo è sempre l’esito di un’operazione politica complessa².

In Francia sono più di sessanta i musei dedicati alla Resistenza e alla Deportazione. L’Italia presenta una densità molto minore di musei dedicati all’argomento e soprattutto la distribuzione sul territorio non è omogenea. In mancanza di musei nazionali o regionali sopperiscono musei locali, presenti soprattutto nelle regioni centrali e settentrionali.

L’organizzazione dei casi è stata effettuata tenendo conto dell’aspetto cronologico e della compresenza nello stesso ambito territoriale delle opere di architettura.

1.1 Monumenti

1.1.1 La memoria lontano dalla tragedia

Il problema del luogo e dell’oggetto commemorativo rimanda al significato di monumento, espressione della memoria “forte” per eccellenza. La parola *monumentum* deriva dal verbo latino *monere*, che significa ammonire, far ricordare, da cui “avvisare”, “illuminare”, istruire. Il *monumentum* è un “segno del passato” e serve per perpetuare il ricordo. Il termine nella nostra lingua è usato con due significati: quello più generico di prodotto o bene culturale e quello più

¹ Ersilia Alessandrone Perona, *Dai luoghi della memoria alla memoria dei luoghi*, in “IBC Informazioni Commenti Inchieste sui Beni Culturali”, n. 2, XII, aprile-giugno 2004, pp. 62-67.

² Ersilia Alessandrone Perona, *Les musées de la Résistance en Italie*, Daniel J. Grange, Dominique Poulot (a cura di), *L’esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1997.

specifico di monumento commemorativo³. Mentre i beni culturali rientrano nella più vasta “categoria della documentazione”, come visto nella prima parte della trattazione, i *monumenti commemorativi* sono oggetti visibili, artificiali e costruiti con il preciso scopo di consacrare una qualche memoria⁴, tramite la creazione di statue, installazioni ed espressioni artistiche composite.

Tutti i *monumenti* possono essere considerati come *documenti* dei processi di “monumentalizzazione” di determinate memorie che sono avvenute in certi periodi. I primi monumenti nella storia dell’architettura sono stati i sepolcri, proprio nella declinazione dell’espressione *memento mori* nei confronti di coloro che ancora vivono.

Già Milizia, nel 1781, definisce i monumenti come *qualunque opera di architettura o di scultura per conservare la memoria degli uomini più illustri e degli avvenimenti più venerandi*⁵. I monumenti per Milizia devono essere rivolti al *bene pubblico*; devono quindi ricordare e celebrare uomini e avvenimenti che hanno fatto il bene della comunità. Soprattutto il ruolo del monumento è quello di *conservare la memoria* e consentirne la diffusione, nonostante il limite di essere antistorico, poiché fissa il risultato interpretativo ad una certa epoca.

La percezione del monumento come oggetto fisico e luogo privilegiato per il consolidamento delle *memorie collettive* si riverbera sulla letteratura critica dell’arte nella prima parte del Novecento. In ambito architettonico il tema non appare così condiviso, soprattutto in merito al quesito se l’architettura può rappresentare e tramandare le identità, sia nella dimensione civile che in quella privata del lutto⁶.

Alla fine della seconda guerra mondiale i sopravvissuti, memori di ciò che era avvenuto a loro direttamente o che avevano visto, sentono il *dovere di ricordare* attraverso “opere memoriali” tali avvenimenti, pur nei limiti di una narrazione solo intuibile, in quanto non vissuta in prima persona da coloro che avrebbero visto lo spazio architettonico in memoria. Ci sono alcune opere in memoria che hanno saputo farsi portavoce a livello materiale di questo sentimento di *pietas*, restituendo oggi una chiave di lettura inedita, che nasce dal confronto dei casi, dai monumenti, ai memoriali, fino ai musei. Anche opere incompiute e imperfette, purché siano connesse con l’esperienza drammatica assumono un valore⁷.

Dopo la seconda guerra mondiale la nuova ondata di monumenti ai caduti della Guerra e della Resistenza, apre le porte a linguaggi anche non figurativi, con esiti per lo più ermetici. È, infatti, l’idea stessa di monumento scultoreo ad essere in crisi. Con l’affermarsi dei *mass media* sono mutati i concetti di “monumentalizzazione” e di “mitizzazione”. Infatti la storia della scultura del Novecento si attua con una progressiva “smonumentalizzazione”; l’identità della scultura contemporanea nasce e definisce il suo senso in opposizione alla

³ Per monumento si intende “testimonianza concreta e durevole di esaltazione, a onore o a ricordo di persone o di fatti, per lo più rappresentata da un’opera di scultura o di architettura”. Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1980 (prima edizione 1971), p. 1757.

⁴ Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria* in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Le Mani, Recco (GE) 2008, pp. 62-63.

⁵ Gian Paolo Consoli, *Forme antiche per monumenti moderni: architettura celebrativa in Italia 1797-1814* in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L’architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007, pp. 25-32; Francesco Milizia, *Principj di architettura civile*, Bassano 1781.

⁶ Kurt W. Forster (a cura di), *Monumentum/Memory*, in “Oppositions”, n. 25, 1982 e B. Pedretti, *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

⁷ Bruno Pedretti, *La forma dell’incompiuto: quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, UTET, Torino 2007.

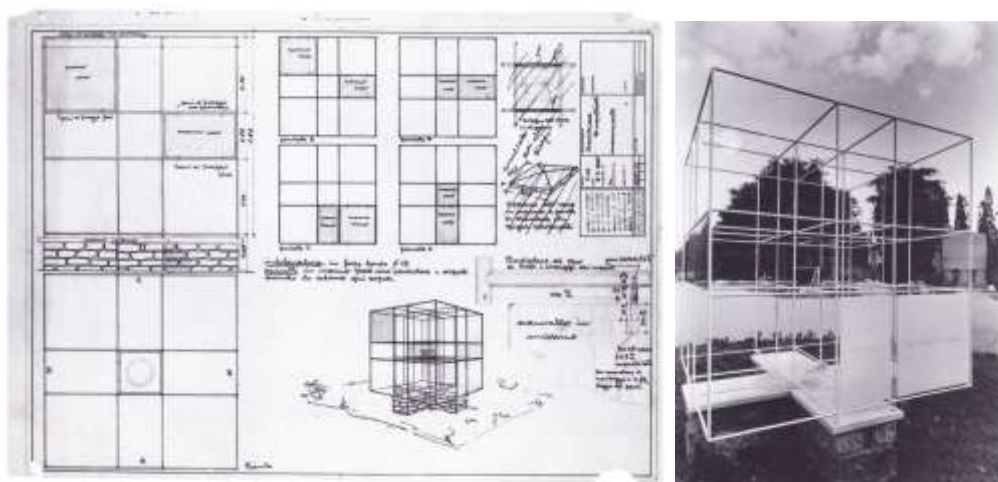
monumentalità celebrativa, la quale aveva raggiunto l’apice nell’Ottocento⁸. Questo non significa che si siano interrotte le committenze, le realizzazioni e le installazioni di nuovi monumenti pubblici e privati. Al contrario, la produzione è continuata con notevole intensità, nella maggioranza dei casi rispettando i criteri tradizionali, ma tentando anche di sviluppare forme plastiche più aggiornate e vicine ai nuovi linguaggi. L’opera di Umberto Mastroianni rappresenta un caso esemplare per quanto concerne il passaggio dal linguaggio figurativo a forme linguistiche astratte, anche monumentali.

Il monumento è un manufatto creato dall’uomo per la custodia e la trasmissione della memoria; rappresenta uno spartiacque tra la vita e la morte⁹. I monumenti hanno una funzione di mediatori che fondano la *memoria culturale*, secondo quanto sostenuto da Assmann¹⁰.

1.1.2 Il monumento ai Deportati nel Cimitero e nel Parco Nord di Milano

Monumento ai Deportati nel Cimitero monumentale di Milano

Il monumento dello Studio BBPR¹¹, in particolare dell’architetto Enrico Peressutti¹², occupa il centro del grande piazzale del Cimitero monumentale di Milano, verso il quale convergono le prospettive dei principali viali, alle spalle del famedio degli uomini illustri.



BBPR, *Progetto per il monumento dedicato ai morti nei campi di sterminio nazisti*; prima versione. Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, pp. 10-14, p. 16, 17.

⁸ Francesco Poli, *Il '900. La «smonumentalizzazione» della scultura*, in Maurizio Corgnati, Gianlorenzo Mellini, Francesco Poli (a cura di), *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, catalogo della mostra, 30 aprile-8 luglio 1990, Circolo Ufficiali, Torino, Ilte s.p.a., Moncalieri (TO) 1990, pp. 23-29.

⁹ Manfredo di Robilant, *La memoria ricorrente. Una bibliografia parziale di un termine sensibile* in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007, pp. 391-394.

¹⁰ Aleida Assmann, *Erinnerungsraume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses*, Beck, Munchen 1999. (*Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002).

¹¹ BBPR è l’acronimo che indica il gruppo di architetti italiano costituito nel 1932 da Lodovico Barbiano Belgiojoso, Enrico Peressutti, Alberico Barbiano Belgiojoso. Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti nei campi di sterminio nazisti. 1945-1995: il segno della memoria*, Ente autonomo La Triennale di Milano, Electa, Milano 1995, pp. 10-14.

¹² Dal momento che Gianluigi Banfi era mancato tragicamente proprio in uno dei campi nazisti d’Europa (Mauthausen-Gusen), mentre Lodovico Barbiano di Belgiojoso e Ernesto Nathan Rogers non erano ancora rientrati a Milano rispettivamente dalla Germania e dalla Svizzera.

L’opera è la sintesi di tre versioni (1945, 1950, 1955) che si sono succedute in dieci anni. La gabbia metallica sospesa su un basamento cruciforme di marmo che sorregge a sua volta delle piastre, sempre di marmo, sovrascritte da frasi che richiamano la tragedia della deportazione e dello sterminio, fu realizzata con materiali di recupero. Il monumento è stato oggetto di interesse e tema di dibattito da parte della critica nell’ambito dell’architettura italiana del dopoguerra¹³.

Le tre versioni hanno in comune l’intelaiatura di tubi metallici saldati, che descrivono un cubo e la croce greca tridimensionale al suo interno. Il cubo è suddiviso secondo la sezione aurea. Al centro dell’intelaiatura, in corrispondenza del centro della croce è posta una gamella contenente terra dei Lager, circondata da filo spinato, intrecciato e sostenuta da un supporto ligneo a croce, protetta da un cubo con quattro pareti laterali di cristallo. L’intelaiatura poggia su una base disposta al centro di un’aiuola circolare, dove sono disposte le lapidi con i nomi dei milanesi caduti nei campi nazisti¹⁴.

Le tre versioni si differenziano invece secondo quanto riportato nei documenti in alcuni accorgimenti tecnici. Nella prima versione¹⁵ l’intelaiatura è in tondino Mannesmann¹⁶, mentre i pannelli rivolti verso il famedio sono in marmo bianco di Carrara; tutti gli altri in nero Varenna. Distribuita sui due pannelli bianchi del lato rivolto verso il famedio si leggeva la scritta: *Ai morti nei campi di Germania*. Sul pannello quadrato nero in alto a sinistra del lato opposto al famedio si leggeva: *Dai crematori dei lager germanici una scia di luce ricorda i nostri martiri. Nell’estremo supplizi li conforti la certezza che la tirannide passa la libertà risorge*. Sulla faccia opposta dello stesso pannello, rivolta verso l’interno del traliccio, si leggeva invece: *Beati quelli che soffrono persecuzioni a causa della giustizia*. Sulla faccia rivolta verso l’interno del traliccio del pannello rettangolare dello stesso lato opposto al famedio si leggeva: *Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia*.

Per quanto concerne la seconda versione¹⁷, è necessario ricordare che esistono diversi progetti, uno che è datato 22 ottobre 1947¹⁸ e un secondo lavoro datato 11 agosto 1948¹⁹. Secondo le indicazioni dell’architetto Belgiojoso, che ha collaborato per la Triennale, si tratta di una versione intermedia, nella quale la qualità del marmo e la disposizione dei pannelli è la stessa rispetto alla prima versione²⁰. Nel progetto del 3 novembre 1949, la ripartizione delle tavole bianche e nere corrisponde a quella nella prima versione, così come la base. Le informazioni non del tutto univoche, le poche fotografie, che sono state raccolte presso lo Studio BBPR nei diversi incontri, in occasione della Triennale, non consentono di stabilire in modo certo le dimensioni del traliccio costruito²¹.

¹³ Manfredo Tafuri, *Storia dell’architettura italiana: 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, p. 7.

¹⁴ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., pp. 10-17.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ La dimensione del cubo è di 182 centimetri di lato con uno stacco da terra di 42 centimetri.

¹⁷ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., pp. 17-20.

¹⁸ Nel primo progetto è evidenziata nei disegni l’intelaiatura in tondini di bronzo di 20 millimetri, le dimensioni del cubo di 2 metri di lato, con un distacco da terra di 55 centimetri. Non vi sono indicazioni rispetto ai pannelli. La base monolitica è presumibilmente in marmo bianco di Carrara, come nella soluzione definitiva.

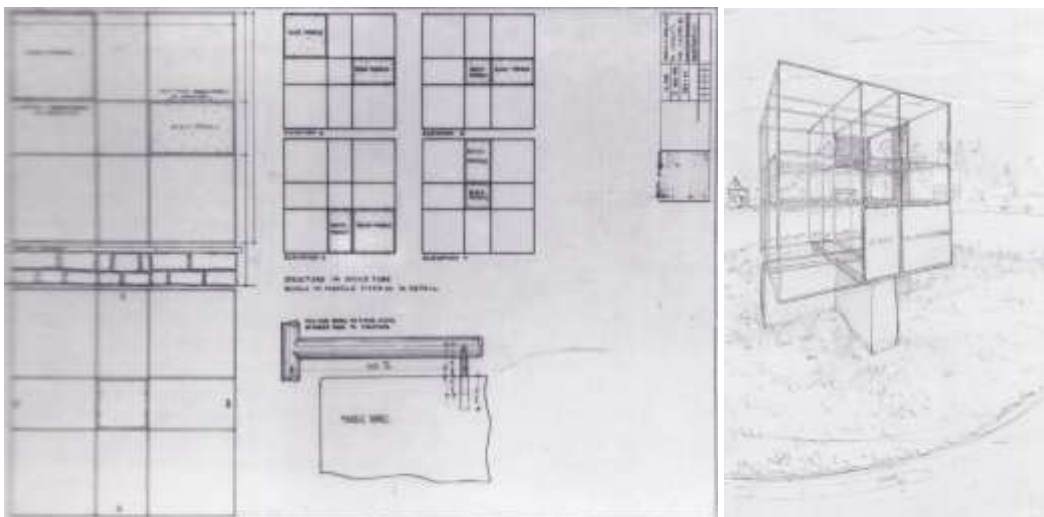
¹⁹ Nel secondo progetto l’intelaiatura in tondini di bronzo è di 15 millimetri, mentre la dimensione del cubo di 182 centimetri e il distacco da terra è mantenuto di 55 centimetri. Anche in questo caso non vi è alcuna indicazione riguardo ai pannelli. La base monolitica è leggermente rastremata, presumibilmente in marmo bianco di Carrara.

²⁰ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 20.

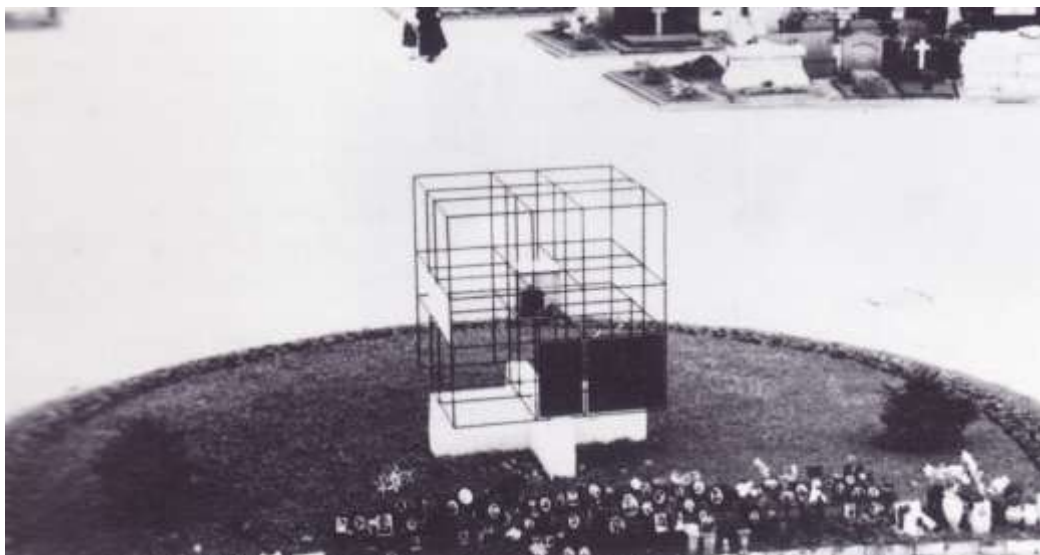
²¹ L’intelaiatura in tondini di bronzo è di 15 millimetri di diametro, mentre le dimensioni del cubo sono di 182 centimetri di lato, mentre il distacco da terra è di 35 centimetri. Molto probabilmente nel 1950, all’inaugurazione, l’intelaiatura del monumento era in tondini di bronzo di 20 millimetri di diametro. Belgiojoso ricordava che Peressutti considerava troppo esile la prima versione.

Nella seconda versione le tavole bianche sono state sostituite con le nere e viceversa *al fine di mantenere invariato il rapporto con il colore della struttura. Nella prima versione, con la struttura bianca c’era una prevalenza di tavole bianche.* In questa versione il “nero del Belgio” ha sostituito il “nero di Varenna” che con il tempo diventava grigio; e il marmo di Condoggia bianco, senza venature, ha preso il posto di quello di Carrara bianco²².

La base a croce è costituita da quattro “braccia” di marmo di Carrara bianco e offre un aspetto monolitico, leggermente rastremato verso l’alto. Con il tempo il tondino di bronzo si è deteriorato perché era stato usato materiale di recupero²³.



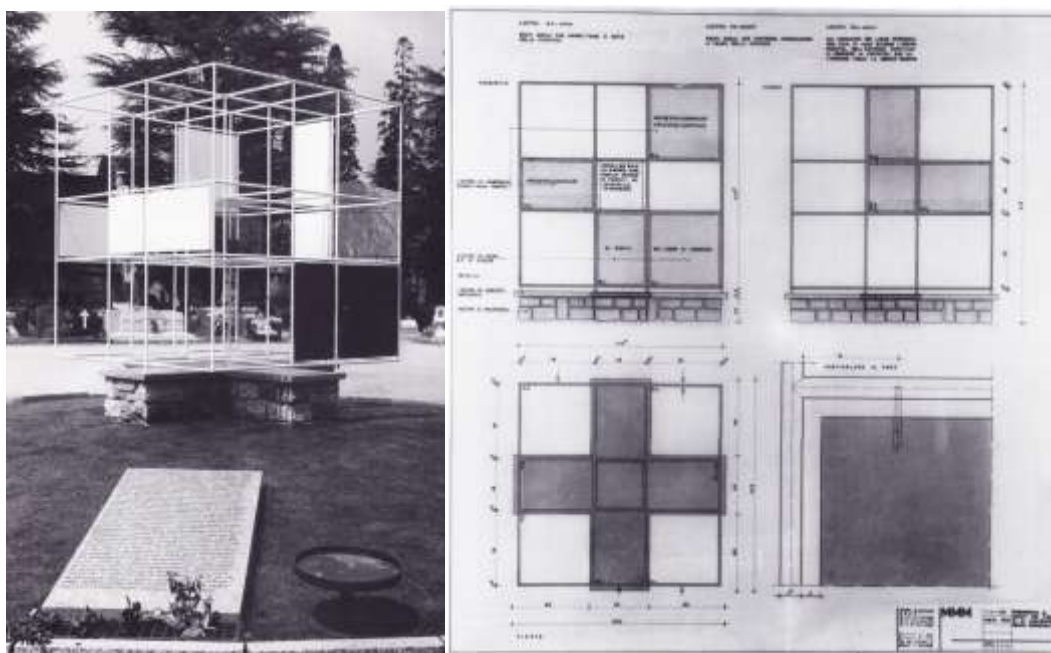
BBPR, *Progetto per il monumento dedicato ai morti nei campi di sterminio nazisti*; seconda versione in data 3 novembre 1949. Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, p. 19.



BBPR, *Il monumento dedicato ai Morti nei campi di sterminio nazisti*; seconda versione realizzata nel 1950. Tratto da: Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, p. 19.

²² Gli addetti ai lavori della Triennale hanno intervistato l’architetto Lodovico Belgiojoso nel suo studio di Milano nel gennaio del 1979 ed hanno consultato i materiali d’archivio dello studio BBPR relativi al monumento. Bruno Reichlin incontrava nuovamente Belgiojoso nel maggio 1983. L’architetto Lucia Donati, collaboratrice di Belgiojoso, ha fornito le risposte ad un questionario relativo al monumento, già concordato con nel primo incontro; Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 20 e nota 24, p. 50.

²³ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 20-21.



A sinistra, monumento dedicato ai Morti nei campi di sterminio nazisti; terza versione realizzata nel 1955. A destra, Progetto per il monumento dedicato ai Morti nei campi di sterminio nazisti; terza versione, luglio 1961, Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, p. 12 e p. 21.

La terza versione²⁴ del 1955 prevedeva un’intelaiatura in tondini di acciaio²⁵, verniciata di bianco. La ripartizione delle tavole bianche, in marmo di Condoggia bianco senza venature, e nere, in granito KF di Svezia, corrisponde a quello della seconda versione; l’architetto Belgiojoso afferma a questo proposito che nella terza versione *si mantenne una maggiore uniformità cromatica con struttura bianca e tavole bianche prevalenti*²⁶.

Su richiesta del Consolato tedesco la scritta *Ai morti nei campi di Germania*, ritenuta discriminante perché troppo generica, è stata sostituita con *Ai morti nei campi di sterminio nazisti*. La scritta *Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia* si legge ora sulla faccia esterna del lato del cubo opposto al famedio. La base del traliccio è in pietra di Moltrasio lasciata a rustico, con una copertura in pietra di serizzo Antigorio²⁷.

Nel 1958 sono avvenuti, in sequenza, progetto, esecuzione e inaugurazione delle sette tavole con i nomi delle vittime collocate sull’aiuola; la posa di queste tavole andava incontro alla richiesta dei parenti delle vittime. Il monumento è stato oggetto di molta attenzione da parte della critica, come anticipato; in primo luogo questa attenzione è dovuta al fatto che si tratta di un’opera di architettura e di scultura insieme, senza dimenticare lo stretto rapporto con il mondo dell’arte e della religiosità.

²⁴ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 20-21.

²⁵ Di 22 millimetri di diametro. Le dimensioni del cubo erano di 212 centimetri di lato, con un distacco da terra tra 41 e 45 centimetri, in base al rilievo del terreno.

²⁶ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 20-21.

²⁷ Questi dati corrispondono con il disegno aggiornato alla data luglio 1961, in scala 1:10 e 1:1, conservato presso lo studio BBPR.

Il dibattito relativo al monumento sollevato dal critico Bruno Zevi ebbe molta influenza sulle successive generazioni di architetti. Egli stabilisce che il criterio discriminante fra architettura e opera plastica consista nella presenza o meno di “spazio interno”²⁸. Secondo il critico, il monumento non appartiene all’architettura. Va comunque sottolineato che molti autori hanno spiegato quest’opera in riferimento alla cultura architettonica prebellica. E dunque, si pone la possibilità di leggere lo “spazio interno” del monumento inteso come virtuale, cioè quello spazio attraversato dallo sguardo che legge le iscrizioni sulle facce interne delle tavole. Il cubo e la struttura perfettamente simmetrica descritta nello spazio e sui lati dal traliccio formano ciò che comunemente si intende per “figura chiusa”; la ripartizione delle lastre sembra invece costituire l’elemento aleatorio della composizione. Escludere ogni ripetizione, come riferito da Belgiojoso, era una vera e propria intenzione programmatica, oltre naturalmente alla scelta degli elementi: due sole lastre per facciata, l’una quadrata e l’altra rettangolare e disposte secondo schemi categoricamente diversi e in modo che i prospetti con la lastra quadrata piccola e, rispettivamente, quelli con la lastra quadrata grande siano a due a due contrapposti²⁹. Appare, dunque, evidente quanto poco “libera” sia la composizione. Già tre lati da soli esauriscono le variazioni possibili; il quarto, da questo punto di vista, in soprannumero, ripete, ribaltando secondo una simmetria a croce, quello opposto, di modo che, per sovrapposizione, i due lati restituiscono la croce greca che ha generato il traliccio. Il quinto lato del cubo, verso l’alto e privo di lastre, mette in evidenza la trama del traliccio, mentre il sesto, rivolto verso il suolo, permette la visione in trasparenza della croce greca del basamento, vale a dire la matrice della trama spaziale³⁰.

Il monumento ha dunque meritato di figurare nell’*arte concreta*, in quanto oggetto di piccole dimensioni, a tutto tondo, centrale rispetto alla prospettiva del Cimitero monumentale, sottile supporto materiale in forma di griglia tridimensionale che sostiene delle superfici nello spazio, trasparente e tale che costringe a una fruizione in trasparenza perché le lastre portano scritte anche sui lati rivolti verso l’interno del cubo³¹.

Senza riferimento esplicito al monumento, ma appena qualche anno dopo la realizzazione e probabilmente quando già si pensava al rifacimento, Ernesto N. Rogers, nel dicembre del 1948, scrisse della *Situazione dell’arte concreta*. Il testo esprime l’aspirazione etica di fondo dell’arte concreta, ma il giudizio di Rogers pare tagliato su misura per un’opera d’arte concreta dedicata alle vittime di *persecuzioni per causa di giustizia*. *L’arte concreta* - afferma Rogers - *non è né una rinuncia, né una evasione, ma è l’espressione cosciente di un mondo di bellezza disinteressata, cui gli uomini hanno diritto d’aspirare senza timore di perdersi nel demoniaco e nell’astratto. E’ una parola attuale quell’eterno ideale d’armonia che tante volte ha fatto vibrare la voce degli uomini*³².

²⁸ Bruno Zevi, *Saper vedere l’architettura: saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, Einaudi, Torino 1948; Bruno Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino 1955; Bruno Zevi, *Cronache di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1978; p. 27.

²⁹ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., pp. 20-26.

³⁰ La composizione delle lastre si può riferire agli esperimenti di articolazione topologica tipica delle scacchiere cromatiche e poesie di Klee, secondo Giorgio Manacorda; Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 27.

³¹ Infatti Edgard Kaufmann Jr., uno dei direttori del prestigioso Museo d’Arte Moderna di New York si propose come compratore della prima versione al monumento della sostituzione.

³² Ernesto N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell’uomo. Scritti 1930-1969*, Serena Maffioletti (a cura di), Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 391-397; Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 30.

Nella situazione esistenziale e morale dell'immediato dopoguerra, per Rogers, carico di una dolorosa esperienza personale, l'arte poteva diventare simbolo religioso. La croce greca della base, con i bracci di uguali dimensioni, è considerato il più antico simbolo cristiano. In epoca cristiana la croce diventa simbolo di Cristo e anche segno di protezione. La croce greca appartiene però anche alla cultura giudaica, e perciò tale scelta è particolarmente pertinente in un monumento che commemora le vittime della persecuzione antisemita.

Nella seconda versione, l'urna di vetro con la gavetta contenente la terra del campo di Mauthausen fu collocata alla altezza degli occhi degli spettatori. In questo rivolgersi direttamente agli uomini, colui che osserva si vede messo in rapporto con un'urna che contiene frammenti materiali della storia dolente dei morti. In questo senso è forte il richiamo al culto cristiano delle reliquie. Nell'ambito della tradizione cristiana le vittime commemorate nel monumento sono implicitamente accolte nel mondo dei santi, poiché soltanto in essi si usa tramandare le reliquie. Anche il filo spinato che delimita l'urna trascende il puro riferimento materiale alla recinzione dei campi di concentramento, diventando nella cultura cristiana simbolo della corona di spine del Cristo. Dunque il monumento se da una parte mostra solidi riferimenti all'arte concreta, dall'altra non si sottrae alla tradizione iconografica dell'arte cristiana.

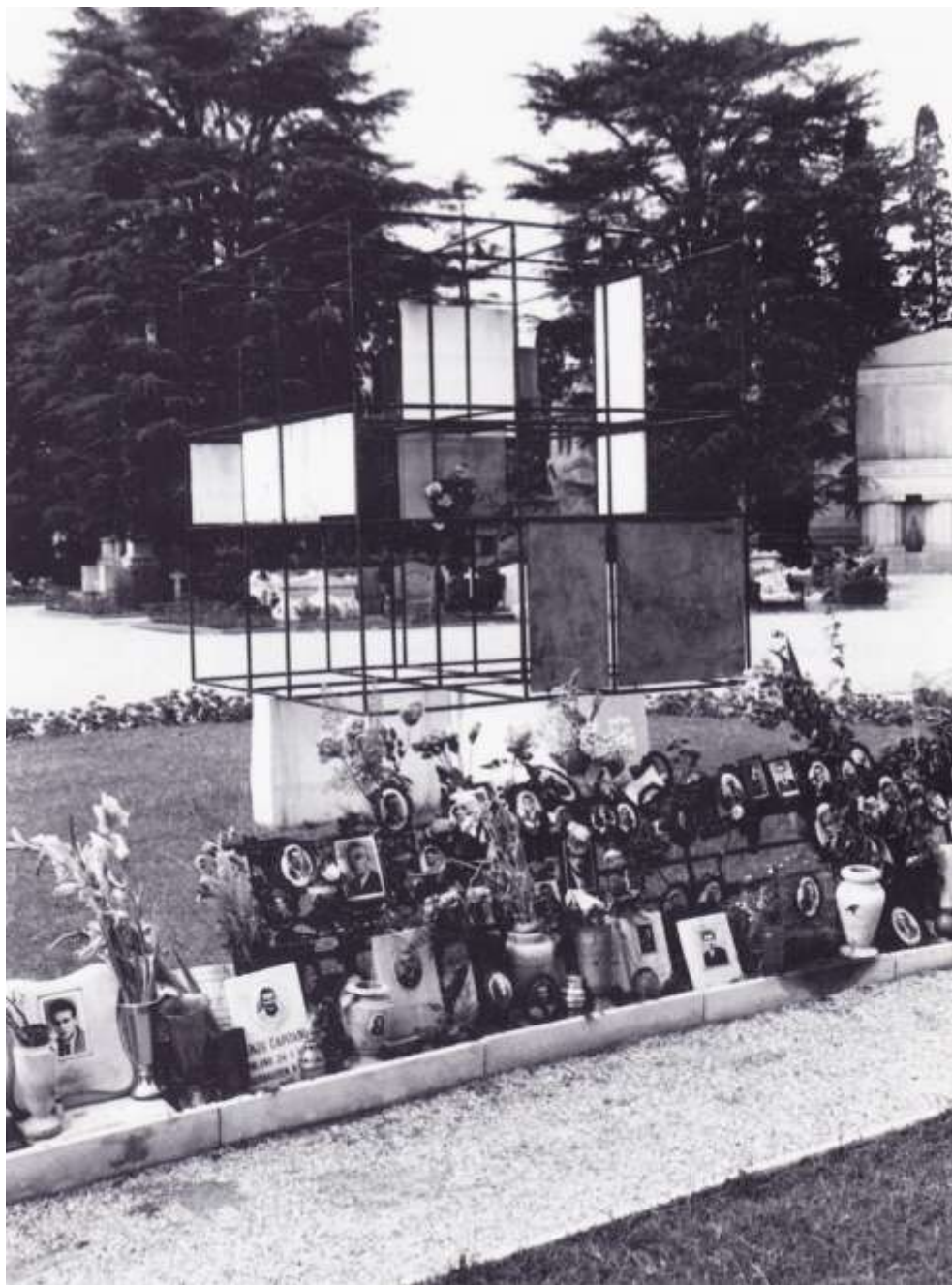
L'Associazione dei reduci dai campi di concentramento, oltre ad aver commissionato il monumento, insieme ai familiari delle vittime, ne costituisce anche il pubblico per eccellenza. Il minimo comune denominatore di queste persone è la condivisione del dolore per la perdita dei propri cari nei campi di concentramento nazisti, il disprezzo per il regime nazifascista e la speranza di una nuova democrazia, che consenta i diritti civili e l'integrità fisica di ciascun cittadino. L'ubicazione del monumento è particolarmente espressiva ed appare significativo l'uso di materiali poveri, che hanno fatto parte dell'esperienza della quotidianità della Resistenza, come la gavetta del prigioniero, con la simbologia del sangue versato.

Belgiojoso ricordava che dopo la guerra “il cimitero era pieno di rottami, si prendeva quel che c'era; il muro del basamento – composto con pietrame di recupero – aveva qualcosa a che vedere con i lager, come la gamella, la terra, [...] per il carattere rozzo”³³. Si tratta proprio della volontà di andare oltre alla retorica celebrativa, a vantaggio della concretezza e delle cose schiette e semplici, così come sono. I materiali impiegati sono un simbolo di questa volontà di dire la verità, raccontare “che questo è stato”³⁴, per usare le parole di Primo Levi. Tuttavia quando si opera la costruzione di un monumento non è possibile sfuggire totalmente ad un qualche grado di retorica.

Il monumento, simbolo di un lutto collettivo, assolveva a questa funzione, secondo il volere progettuale, pur tacendo i nomi delle vittime, che di solito sono ordinati in ordine alfabetico. Questo riserbo, questo desiderio di estrema sobrietà e delicatezza, non corrispondeva al bisogno di identificarsi da parte dei congiunti delle vittime nel monumento. I familiari rimediarono a questo vuoto, portando fotografie e fiori ai caduti. Si tratta, infatti, di un monumento commemorativo ed è mancato questo contatto con l'aspetto più emotivo della tragedia, percepita invece dai familiari.

³³ Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti...*, cit., p. 44.

³⁴ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.



Immagini ricordo delle lapidi inserite dai familiari delle vittime ai piedi della seconda versione del monumento. Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, p. 45.

In merito alla questione delle ben tre trasformazioni, entra fortemente in discussione il tema della conservazione dell’opera, che di fatto è stato disatteso, dal momento che l’azione degli agenti atmosferici sulla qualità scadente del ferro, non protetto dall’antiruggine, ridusse progressivamente a rudere il traliccio della prima versione, ponendo all’attenzione la concreta opportunità della sostituzione. Gli architetti BBPR non si limitarono però soltanto a questo, ma apportarono anche significative modifiche al monumento, come documentato dai disegni di progetto dal 1947 al 1950.



Monumento nel cimitero monumentale di Milano, allo stato attuale. MVG, 2011.

Belgiojoso, l’ultimo autore vivente, ha ricostruito l’iter complesso del monumento. In sintesi si possono sottolineare le principali modifiche che sono: la sostituzione del ferro con tubi di bronzo di maggiore diametro, l’inversione della policromia delle tavole per maggiore congruenza al nuovo traliccio in bronzo, la modifica della quota di base per consentire una visione da parte dell’osservatore dell’urna all’altezza degli occhi, la sostituzione della base originale in pietrame con basamento monolitico in marmo bianco di Carrara, leggermente rastremato verso l’alto della croce. L’esito finale desiderato è stato quello di prevedere le sei tavole bianche in prevalenza visiva rispetto alle due tavole nere.

Per gli architetti BBPR l’opportunità di sostituire il traliccio degradato è stata un’occasione per ripensare il monumento nella sua completezza, non solo da un punto di vista tecnico, ma anche da un punto di vista simbolico. La sostituzione del ferro con il bronzo è una miglioria tecnica, ma anche un richiamo ai monumenti funerari circostanti. La nuova base del monumento, costituisce un raffinamento dal punto di vista formale, in linea con i riferimenti del monumento moderno, come, ad esempio, la forma monolitica e levigata del marmo bianco di Carrara, integrata in maniera più convincente nella geometria e nel gioco di contrasti cromatici del traliccio. Nel complesso la seconda versione del monumento aveva raggiunto esiti anche troppo eleganti. Così, si convenne di reintegrare i caratteri originari.

La terza versione del monumento è interessante soprattutto perché supera la seconda versione, riportandosi in linea con la prima, che era stata progettata di getto, nel clima della Resistenza³⁵. Nell’ultima versione la base è simile alla prima ma è più bassa, più grande³⁶.

³⁵ Non è inoltre da sottovalutare il ruolo pubblico che assume man mano Rogers, diventando, nel 1953, dopo Pagano e Persico, direttore della rivista “Casabella”.

³⁶ Il traliccio passa da 182 centimetri di lato a 212 centimetri.

Monumento al Deportato di Mauthausen nel Parco Nord in Sesto S. Giovanni

Un'altra opera dei BBPR sempre nei pressi di Milano è il *monumento al Deportato di Mauthausen nel Parco Nord*, in Sesto San Giovanni (Bresso), ubicato in zona Montagnetta e visibile da Viale Fulvio Testi a Sesto San Giovanni.

Questo monumento è dedicato a tutti i cittadini arrestati dai nazifascisti e deportati nei lager nazisti che lavoravano nelle grandi e piccole fabbriche nell'area industriale di Sesto San Giovanni³⁷. Su una grossa pietra, all'inizio di un acciottolato, si legge una scritta che così recita: *Monumento in ricordo dei cittadini di Bresso, Cinisello, Cologno Monzese, Milano, Monza, Muggiò, Sesto San Giovanni e degli altri comuni del circondario, arrestati dai nazifascisti nell'area industriale di Sesto San Giovanni durante la Resistenza e deportati nei campi di concentramento*. Tale dedica è stata pensata dai progettisti dell'opera dello Studio BBPR come accennato, in particolare gli architetti Ludovico Belgioioso e il figlio Alberico Belgioioso, coadiuvati dal Maestro d'arte Giuseppe Lanzani.

Nel percorrere l'acciottolato che termina con una serie di gradini neri molto alti si percepisce chiaramente il richiamo alla memoria della *Scala della morte* di Mauthausen, quella nota scala costituita da 189 gradini ineguali, dove molti deportati lasciarono la vita³⁸. Alla fine della scalinata si comincia a scorgere il monumento: venticinque masselli di porfido disposti a semicerchio, sopra i quali sono incisi 460 nomi³⁹ di deportati delle industrie locali, deceduti e sopravvissuti. Al centro dei masselli si erge una stele, alta sette metri, che rappresenta la figura stilizzata del deportato, con i piedi radicati nelle pietre e con sempre pietre al posto della testa⁴⁰.

La stele poggia su una base, sempre di sassi, dove sono inserite sei urne riempite con terre raccolte nei Lager nazisti che maggiormente hanno interessato la deportazione sestese: Gusen, Mauthausen/Ebensee, Hartheim, Dachau, Auschwitz, Ravensbrück. I sassi provenienti dalla cave di marmo di Gusen e Mauthausen sono stati raccolti durante i pellegrinaggi annuali dell'Aned di Sesto.

Vi è inoltre una scritta che recita: *Il sangue dei deportati dilavò su queste pietre delle cave di Gusen e Mauthausen*. Sul primo dei masselli si può osservare un'altra scritta, in cui si legge: "I cittadini di Sesto San Giovanni alle donne agli uomini ai giovani a tutti i lavoratori di ogni paese deportati nei campi di sterminio nazisti che dicono al mondo tutto il dolore ed il sacrificio da cui è nata la libertà".

Quest'opera così complessa è definita da alcuni⁴¹ un esempio di *land art*, arte del paesaggio, in quanto vive e ha valore in particolare se la si guarda in relazione alla natura del Parco. L'opera, voluta dal Comune di Sesto San Giovanni e regalata al Parco, impone al visitatore di percorrere tutta la scalinata in sassi levigati che lo porta alla sommità della Montagnetta, in una radura che sembra appositamente creata per fargli spazio e per contemplare il panorama circostante.

³⁷ <http://www.parconord.milano.it/spazi-e-attrezzature/166/2503-monumento-al-deportato>.

³⁸ http://www.deportati.it/1999/la_stele.html.

³⁹ 460 nomi, divisi per fabbrica, ai quali bisogna aggiungere altri 5 trovati nel 1999 e 79 nominativi di operai della Pirelli che sicuramente furono deportati il 28 novembre 1944 ma che purtroppo non sono stati identificati.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ <http://www.parconord.milano.it/spazi-e-attrezzature/166/2503-monumento-al-deportato>.



Inaugurazione del monumento al Deportato di Mauthausen nel Parco Nord a Sesto San Giovanni nel giugno 1999. http://www.deportati.it/1999/la_stele.html

Dalla cima della collina si può scorgere non solo il parco e i boschi che lo circondano, ma anche le case e tutti gli altri manufatti che da qui appaiono lontane, ma che in realtà sono parte integrante dell’ambiente. Il monumento è una struttura ad uso libero, sempre aperta.



BBPR, monumento al Deportato di Mauthausen nel Parco Nord di Milano a Sesto San Giovanni e particolare del basamento; 2008. http://www.deportati.it/milano/270107_gallery.html

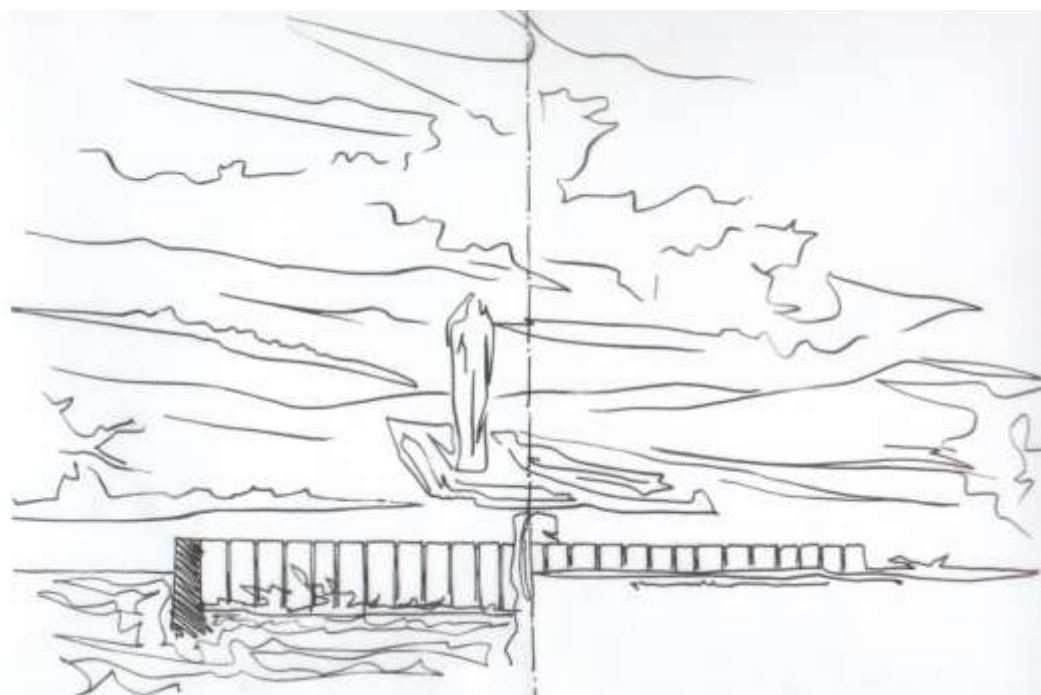
1.1.3 Una dedica al Partigiano nel Cimitero Generale di Torino

Conosciuta anche come *monumento al Partigiano*, questa scultura fu l’esito di un *Concorso per l’erezione del monumento ai caduti per la Liberazione d’Italia*, bandito dal Comune di Torino nel 1945⁴². La partecipazione al concorso è l’occasione per la creazione di un sodalizio tra l’architetto Carlo Mollino e lo scultore Umberto Mastroianni. Entrambi rifiutano ogni forma di retorica, come si può verificare nella relazione di concorso:

“Nostro primo intento fu di evitare i motivi uggiosi e ben noti delle infinite ripetizioni dei monumenti commemorativi dell’altra guerra mondiale e i più recenti propagandistici: chioschi, edicole, frammenti di colonnati, archi, aquile, energumeni di bronzo con cipiglio severo e posa eroica, donne con e senza ali in atto di glorificare e offrire o meno serti e corone, gruppi caotici o nicchie, fiere sentinelle con moschetto, mitra o simili.

Dopo tanto spreco non crediamo che il popolo sia sensibile a tali convenzionalismi; riteniamo per contro che lo sia di fronte a un’opera che in forma inusitata, sempre che sincera, sappia giungere al suo sentimento evitando quella ormai famosa retorica di cui lo volle un gregge: l’esperienza è recente.

Vorremmo che questa zona del cimitero si distinguesse dalla pletora dei monumenti che lo circondano per la sua estrema e compatta semplicità, vorremmo forse un lembo, ora sereno di quella campagna o di quel monte dove i partigiani hanno sofferto le loro ore più grigie, lembo sacro agli eroismi ignorati”⁴³.



Carlo Mollino e Umberto Mastroianni, *Progetto-sezione del Monumento ai Caduti per la Libertà nel Campo della Gloria nel Cimitero Generale di Torino*, scala 1:50, Politecnico di Torino, Biblioteca centrale di Architettura, Sezione Archivi, Fondo Carlo Mollino, serie *Progetti e Disegni*. Floriano De Santi, 2002, p. 114.

⁴² Floriano De Santi, *Umberto Mastroianni: artista intellettuale del XX secolo: documenti*, Verso L’Arte Edizioni, Roma 2002, pp. 113-119.

⁴³ Carlo Mollino, Umberto Mastroianni, *Concorso per l’erezione del Monumento ai Caduti per la Libertà*, Relazione, Archivio Mollino, Documenti Vari, Pdv.5.13. Cfr. Floriano De Santi, *Umberto Mastroianni...*, cit., p. 113.

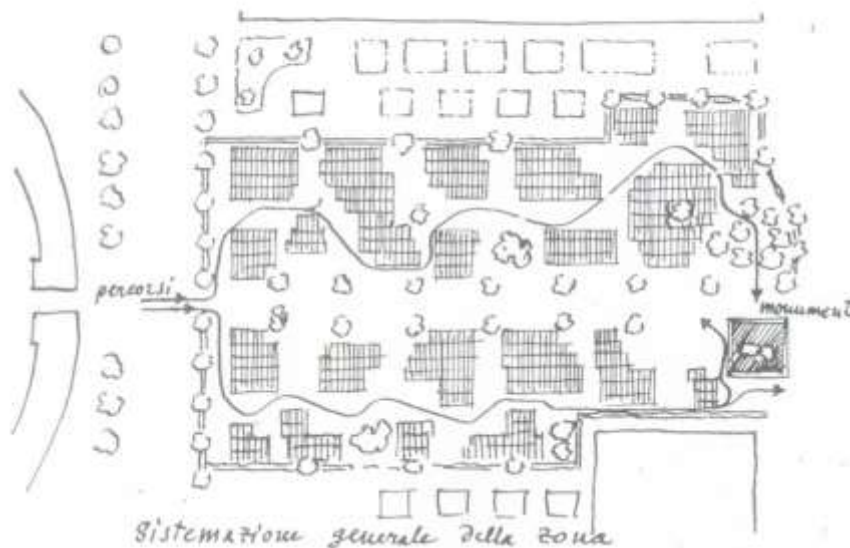
Per queste ragioni il gruppo di lavoro Mollino-Mastroianni decise di creare un monumento figurativo, accessibile e comprensibile alla gente, in modo che quest’ultima potesse ricevere una suggestione diretta da un’opera non convenzionale.

Il bando del concorso, oltre alla erezione del monumento, richiedeva la sistemazione generale dell’area. La volontà di trasmettere un messaggio incondizionato spingerà il gruppo a studiare le possibili relazioni con il paesaggio circostante, attraverso il confronto con la natura, la scelta di piante, la costruzione di percorsi visivi, così come precisato nella relazione di progetto:

“[...] All’ingresso ai due lati del transito mediano sono situate quattro stele di granito sbozzato a indicare gli ingressi alle due zone laterali; di qui due sentieri si snodano entro il recinto erboso e i cespugli di edera e tracciano i percorsi che, dopo aver lambito i vari gruppi di salme, confluiscono ambedue al monumento propriamente detto. Le piante perimetrali e del percorso mediano sono mantenute. [...] Riteniamo questo il luogo più adatto per il monumento; ha uno sfondo libero: il cielo e la collina torinese e si compone senza urti con la massa pura del vicino monumento [...] Tutto questo può essere solo legittimo pretesto di composizione: quello che deve rimanere accessibile alla massa per il senso suggestivo di solennità e serenità, espresso da quella composizione in equilibrio armonico di misura (anche se non avvertito per ragionamento), da quella statua quasi levitata sullo sfondo del cielo, un accento bianco, vivido e vitale a contrasto con la massa grigia della roccia orizzontale e quasi sospesa sull’orizzonte”.



Carlo Mollino e Umberto Mastroianni, *Concorso per la erezione del Monumento ai Caduti per la Libertà nel Campo della Gloria nel Cimitero Generale di Torino*, Fotografia 18 cm x 24 cm, Politecnico di Torino, Biblioteca centrale di Architettura, Sezione Archivi, Fondo Carlo Mollino, Fotografia. Floriano De Santi, 2002, p. 113.



Carlo Mollino e Umberto Mastroianni, *Sistemazione generale del Monumento ai Caduti per la Libertà nel Campo della Gloria nel Cimitero Generale di Torino*. Floriano De Santi, 2002, p. 119.

Lo studio del progetto mirava ad obiettivi artistici, architettonici e sociali al di là del pensare comune, come ricorda la critica, in particolare Giovanna Barbero⁴⁴. La resa emotiva del monumento è di forte impatto per il contenuto, ben espresso dall'apparato formale. Il corpo del partigiano affiora dalla roccia, dalla quale sboccia e alla quale fa ritorno e con la quale ha svelato coesione e unità nella guerra. Il corpo ormai disarmato e fisso, nella sua collocazione orizzontale, ha acquisito linee scattanti, già al di là del figurativo, mentre la testa piegata si mescola con la pietra; il viso in un'espressione tirata evidenzia la percezione del dolore. Dal punto in cui è appoggiato il capo si eleva verticalmente la figura in marmo bianco come in un atto di liberazione dalla massa sottostante; da questa metamorfosi fisica e spirituale si innalzano sentimenti di partecipazione per la vittoria, nella prospettiva dell'eternità. Il percorso artistico di Mastroianni ripercorre spesso il rapporto conflittuale tra materia e spirito, attualizzato nel tempo con modifiche espressive dettate dalla maturazione estetica, senza rinunciare al carattere drammatico, anche dopo il periodo figurativo⁴⁵. In sintesi gli elementi che compongono questa opera sono: il recinto a blocchi di pietra sbozzata, il cilindro di granito al suo interno e, sulla cima, la massa grigia e sgrossata di pietra di Verres con la stele levigata in marmo bianco di Carrara. I materiali utilizzati evidenziano una suggestione prodotta proprio grazie al loro contrasto. La collocazione della salma dell'eroe in alto, spesso isolata e sollevata dalla terra, per avvicinarla al cielo, ricorda gli elementi espressivi usati dai popoli primordiali.

Il monumento fu inaugurato il 25 aprile del 1947, alla presenza del Presidente della Repubblica e del Sindaco di Torino Negarville, con larga eco sulle pagine dei

⁴⁴ Giovanna Barbero, Floriano De Santi (a cura di), *Umberto Mastroianni: i legni per i monumenti alla Resistenza*, Verso L'Arte Edizioni, Roma 2005, pp. 29-32.

⁴⁵ *Ibidem*.

quotidiani⁴⁶ e nel dibattito sviluppato dalla letteratura, soprattutto, di architettura nazionale⁴⁷ ed internazionale⁴⁸.

La visione ideale del monumento, così come è stata pensata originariamente da parte degli autori medesimi, è stata alterata dalla decisione di far crescere alcuni alberi all’interno della “fossa dei caduti”. Infatti in una fotografia di una pubblicazione effettuata nel 1987 dal Comune di Torino, dal titolo *Il parco delle mezze lune* di Antonio Carella⁴⁹, è ben evidente che la stele di marmo bianco, ormai unico elemento visibile del monumento, si leva dalla vegetazione, ormai lontana dalla filosofia di progetto e diventando suo malgrado testimonianza di oblio. Inoltre, come sottolineato dagli architetti Brino e Callegari durante la fase di piantumazione del verde, all’interno del recinto del monumento, è stato riportato un cumulo di terra che ricoprendo il cilindro di pietra per un terzo del suo sviluppo, produce un effetto tozzo, eliminando quel senso di precarietà dell’equilibrio che questa architettura avrebbe potuto trasmettere.

Nel 2002, in occasione di un evento dedicato a Umberto Mastroianni il sito è stato ripulito dalla vegetazione considerata non originale rispetto alla filosofia di progetto, su indicazione del Comune di Torino. Grazie quindi ad un’occasione pubblica legata ad uno degli autori del monumento si è risvegliata nell’amministrazione pubblica la volontà di cura del sito, che è stato studiato e valutato rispetto ai cambiamenti che sono trascorsi nel tempo dalla sua creazione fino agli anni 2000, per restituire un ripristino imperniato principalmente sulla parte arborea.



Carlo Mollino e Umberto Mastroianni, *Concorso per la erezione del Monumento ai Caduti per la Libertà nel Campo della Gloria nel Cimitero Generale di Torino*, maggio 2002. Floriano De Santi, 2002, p. 117.

⁴⁶ Le prime analisi critiche furono scritte da: Piero Bargis, *Mastroianni e Mollino vincitori del Concorso Nazionale del Monumento al Partigiano di Torino*, in “L’Avanti”, 27 maggio 1945; Marziano Bernardi, *I Caduti per la Libertà*, in “Gazzetta del popolo”, 25 aprile 1947; Piero Bargis, *Il Monumento agli eroi*, in “L’Avanti”, 25 aprile 1947.

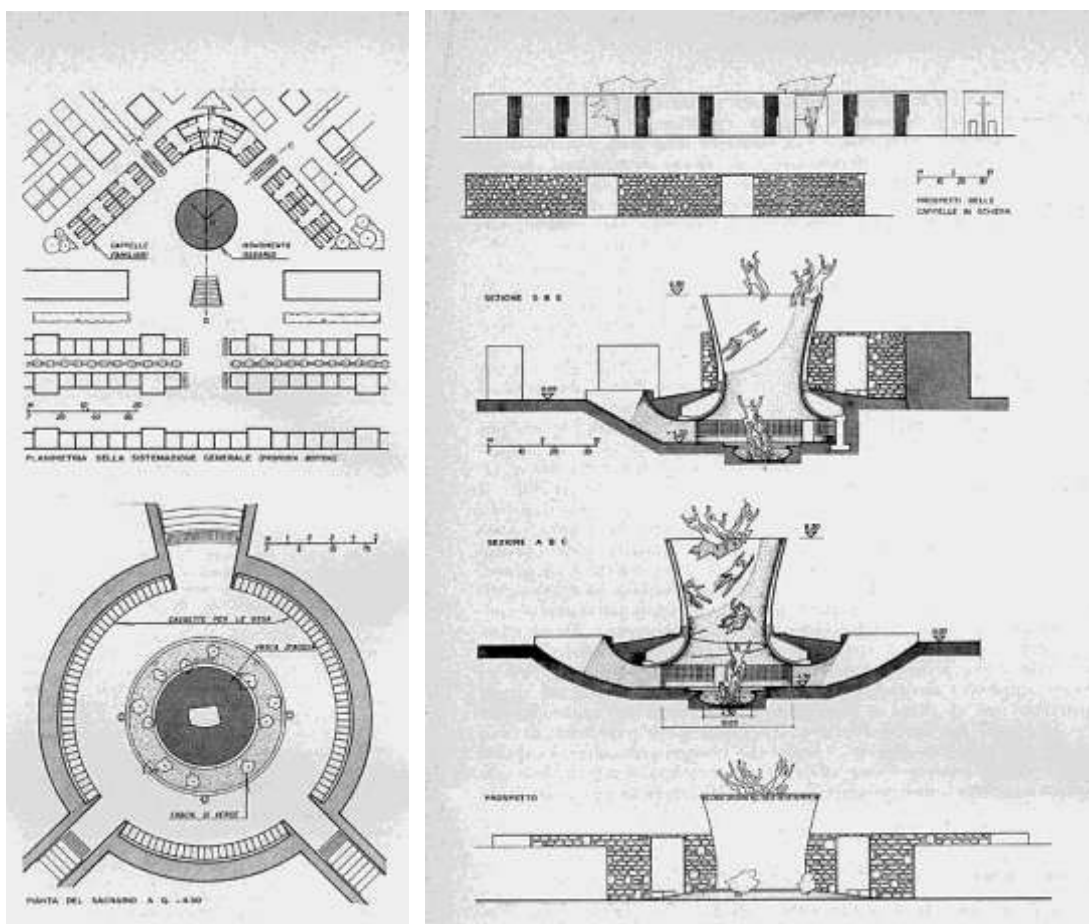
⁴⁷ Aldo Morbelli, *Vecchie e nuove architetture tombali* in “Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino”, nn. 5-6, maggio-giugno 1948; Roberto Aloï, Antonio Cassi Ramelli, *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazione*, Hoepli, Milano 1948.

⁴⁸ George Everard Kidder Smith, *Italy Builds*, Architectural Press, Londra 1955. (G. E. Kidder Smith, *L’Italia costruisce*, Edizioni Comunità, Milano 1955).

⁴⁹ Antonio Carella, *Il parco delle mezze lune*, Stige- Comune di Torino, Torino 1987 (1992).

1.1.4 In ricordo dei Partigiani nella Certosa di Bologna

Tra il 1943 e il 1944 uno dei campi del Cimitero di Bologna fu destinato alle salme dei partigiani. Solitamente si trattava dei fucilati dai nazisti e fascisti o persone assassinate nelle prigioni⁵⁰. Inoltre dopo la Liberazione affluirono al Cimitero altre salme provenienti da inumazioni di italiani e stranieri. Il Comune di Bologna decise allora di erigere un monumento-ossario, che divenne tema di concorso bandito nel 1950. Il concorso, però, rimase senza esito poiché gli elaborati presentati furono giudicati inadeguati. Fu indetto, allora, un secondo concorso, ma anche in questo caso l’esito non fu giudicato all’altezza delle aspettative⁵¹. Il Sindaco Dozza affidò quindi l’incarico a Piero Bottoni che realizzò il monumento nel 1960.



Pianta e sezioni di progetto del Monumento ai Partigiani nella Certosa di Bologna. Errico Ascione, 1960, p. 802.

⁵⁰ Giancarlo Consonni, Lodovico Meneghetti, Graziella Tonon (a cura di), *Il monumento-luogo. Cinque opere di Piero Bottoni per la Resistenza. Progetti e realizzazioni 1954-1963*, catalogo della mostra, Milano 24 gennaio-17 febbraio 2001, Archivio Piero Bottoni, Edizione La Vita Felice, Milano 2001, pp. 35-36; Bruno Zevi, *Un Monumento costruito a cottimo*, in "L'Espresso", n. 3, 17 gennaio 1960, p. 16.

⁵¹ Errico Ascione, *Monumento ai Partigiani nella Certosa di Bologna*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 54, 1960, pp. 802-807.



Monumento-ossario ai Partigiani nella Certosa di Bologna. Errico Ascione, 1960, p. 807.

L’architetto Piero Bottoni⁵² cercò di evitare l’esibizionismo monumentale, tipico dei cimiteri, per mettersi sullo stesso piano dei morti, a livello progettuale, attraverso la discesa sottoterra ad una cripta. Il passaggio dal piano di campagna alla cripta avviene attraverso due scale a corda molle⁵³, per favorire il clima di raccoglimento, così come le lapidi dell’ossario poste lungo i muri circolari.

Bruno Zevi ricorda che Bottoni *stabilì alcuni criteri fondamentali: il monumento doveva essere, allo stesso tempo, familiare ed aulico, adatto per il raccoglimento del singolo parente che si reca a porgere un omaggio alla tomba del suo congiunto, e alle folle convenute per celebrare gli anniversari della liberazione. Ricchi e poveri, italiani e stranieri, uomini e donne, giovani e vecchi erano caduti per una stessa idea: quindi, un tipo unico di loculo*⁵⁴.

Al sacrario sotterraneo il visitatore è normalmente condotto attraverso due strette scale che ricordano quelle delle carceri e preparano, nella penombra, al culto dei morti. L’ossario è costituito da un ambiente circolare contornato da cinquecento cassette in cemento; ogni cassetta, chiusa da una lastrina di marmo bianco con le indicazioni anagrafiche e i segni della religione, è così facilmente accessibile per la posa d’un fiore. L’ossario, con al centro un gruppo statuariale, modellato da Bottoni, si estende lungo il perimetro della cripta per una lunghezza di due metri e venti centimetri, con la presenza di una grata formata da un quadrettato scuro, costituito da liste di serpentino attorno alle cassette di cemento, in rilievo rispetto alle lastre bianche, che ricorre tutto intorno allo spazio circolare. Questa grata ricorda, secondo Bottoni, le barriere che rinchiusero in vita e fino alla morte i martiri della Resistenza. L’ambiente della cripta circolare si raccorda alla superficie interna del tronco di cono, una superficie aperta in un grande anello di undici metri di diametro, attraverso il quale è possibile scorgere il cielo⁵⁵.

Le statue, che si elevano da uno specchio d’acqua verso il cielo, sono collocate, a spirale ascendente, attorno allo spazio circolare dell’ossario. Il primo gruppo scultoreo, più vicino alla terra, conserva parte della rigidità del sudario con i segni tipici della morte, per poi superare nelle successive figure la fissità, e tornare alla vita. Gli altri gruppi scultorei, infatti, appaiono librarsi nello spazio, proiettate, secondo la linea della spirale, verso le pareti di calcestruzzo fino alla cima, ormai completamente redivive. Sono uscite dal pozzo della morte e anche le loro sembianze appaiono decisamente più curate ed espressive. Spicca sul coronamento dell’ossario, nella parte alta esterna una scritta che, ripetendosi quattro volte lungo il perimetro, può esser letta cominciando da qualsiasi punto: *liberi salgono nel cielo della gloria – salgono nel cielo della gloria liberi – nel cielo della gloria liberi salgono*.

Le composizioni in cemento sono state impiegate nella parte più bassa; seguono poi le sculture in bronzo, di cui la figura sospesa sulla parete interna è ad opera della scultrice Stella Korezynska, moglie di Bottoni, e infine quelle in rame sbalzato nella zona più in alto della scultrice Genni Mucchi.

⁵² Piero Bottoni (1903 – 1973) è assistente del prof. Giovanni Muzio al Politecnico di Milano. Insegna al Politecnico di Milano come libero docente di urbanistica, poi nel 1964 insegna allestimento e museografia. Nel 1933 prende parte alla redazione della Carta di Atene. Nel dopoguerra è membro della direzione della rivista METRON. Dal 1967 è professore ordinario di urbanistica al Politecnico di Milano. Nel 1971 viene sospeso dal Ministro della Pubblica Istruzione, Riccardo Misasi, per la sua sperimentazione didattica.

⁵³ E una terza scala classica, ampia, che è stata progettata espressamente per far defluire grandi masse di persone, in occasione di particolari ricorrenze celebrative.

⁵⁴ Bruno Zevi, *Un Monumento...*, cit.

⁵⁵ Errico Ascione, *Monumento ai Partigiani...*, cit.

Per evitare che l’acqua piovana, scolando lungo le pareti interne, raggiunga le lapidi e le tombe, è stata collocata una scossalina in lamiera di rame, anch’essa a spirale e incastrata nel calcestruzzo, lungo le pareti del monumento, nella parte interna. Tale scossalina ha la funzione di scaricare le acque che defluiscono all’interno del monumento dentro la vasca d’acqua, al centro dell’ossario. La vasca ha ricambio permanente d’acqua, con movimento circolare, che può avere anche una funzione simbolica.

Il monumento costituisce, nonostante il forte senso del dramma, per tutte le vittime, un’affermazione serena della vita. Le figure risorgono dalla morte, perlomeno nel ricordo. Si tratta, dunque di una rinascita della memoria e come ricorda Bruno Zevi *Il risveglio della libertà con il ritorno d’una pace democratica*⁵⁶.

Il monumento è antiretorico grazie alla capacità di reinventare lo spazio interno ed esterno, e soprattutto per via della scelta del progettista di optare con il proseguimento dello spazio sottoterra, creando di fatto una cripta; tale spazio non è stato chiuso, come avviene normalmente nelle opere di architettura di questo tipo, ma è stato instaurato un continuo rimando, diretto con il cielo, grazie ad accorgimenti tecnici e senso poetico, tanto che Zevi aveva definito quest’opera un capolavoro. L’elemento più interessante resta comunque la creatività progettuale che ha consentito la creazione di un’architettura della memoria originale ed unica nel suo genere.



Interno del monumento-ossario ai Partigiani nella Certosa di Bologna. Errico Ascione, 1960, p. 803.

⁵⁶ Bruno Zevi, *Un Monumento...*, cit.



Monumento-ossario allo stato attuale. Tiziano Luciani, 2009.



*Museo Virtuale della Certosa: modelli navigabili con render to texture e collegamento a data base geografici e non. Software utilizzato: Terravista, Visman (CINECA).
<http://3d.cineca.it/OLD/3d/progettiincorso.html> e http://www.certosadibologna.it/Certosa_virtuale.html*

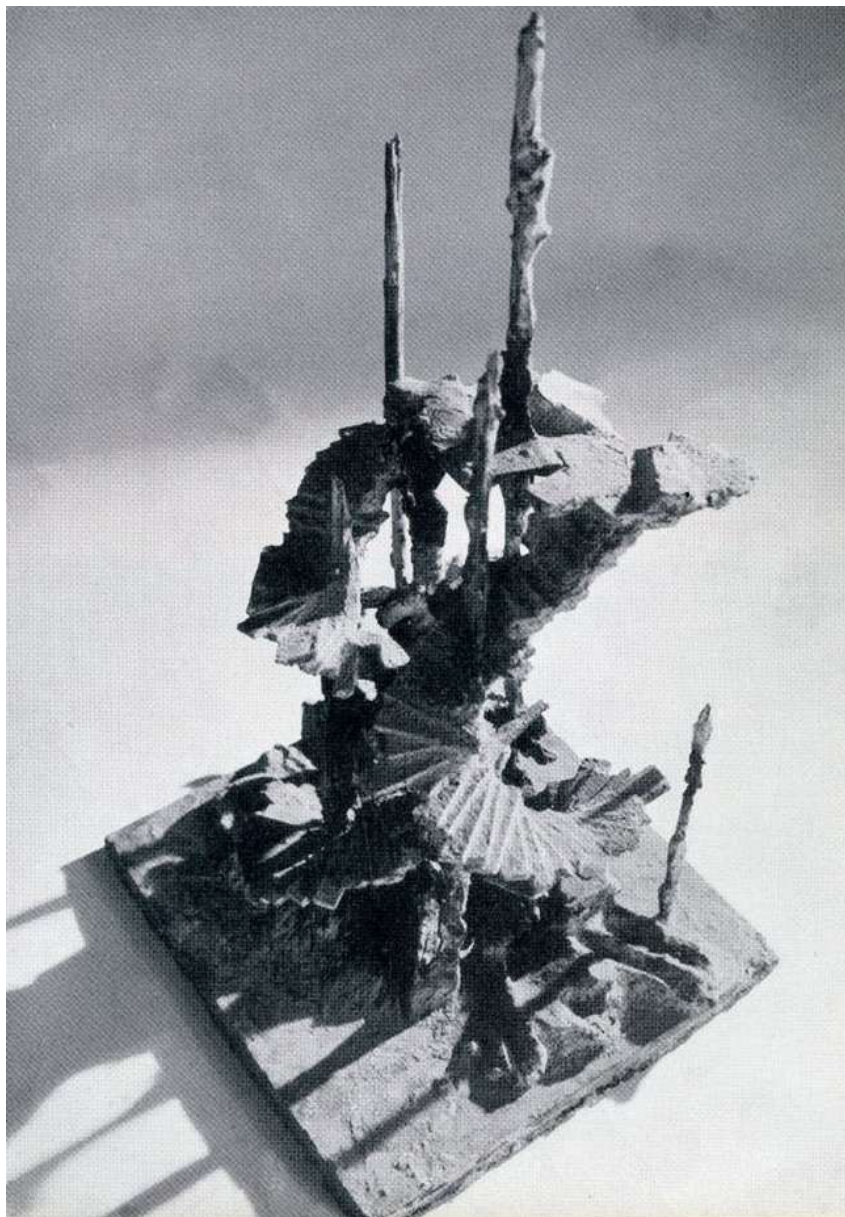


Tiziano Luciani

Particolare del monumento-ossario allo stato attuale. Tiziano Luciani, 2009.

1.1.5 La scultura alla Resistenza a Cuneo

Il monumento alla Resistenza italiana a Cuneo fu realizzato a seguito di un bando di Concorso nazionale⁵⁷. Questa vicenda rappresenta un caso particolare, in quanto l'esito del Concorso non fu condiviso dalla popolazione e si decise di abbandonare la procedura concorsuale regolare per affidare un incarico diretto ad un artista che tra l'altro era stato tra i partecipanti al secondo grado del bando.



Errico Ascione, Fabrizio Cocchia, Umberto Mastroianni, *Plastico di progetto del Monumento alla Resistenza a Cuneo*. *Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo*, 1963, p. 821.

⁵⁷ *Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 90, 1963, p. 810-823.

In base all’esito della gara di primo grado, furono ammessi dalla Giuria dieci progetti al secondo grado. Infatti secondo la Giuria [...] *il tema, per la carica dei ricordi, la forza evocatrice, l’attualità storica e morale, ha impegnato l’intero schieramento dell’arte italiana, provocando una partecipazione numericamente e qualitativamente eccezionale, che conferma come l’ideale estetico degli artisti moderni implichi una limpida coscienza della storia e muova dalla volontà di capire e promuovere la società italiana nata dall’unione spirituale e dalla lotta comune della Resistenza*⁵⁸.

La commissione osservò inoltre che l’iniziativa del Comune di Cuneo apriva una nuova pagina della storia dell’arte contemporanea italiana, grazie allo stimolo suscitato negli architetti e negli scultori, non tanto sulla base di convergenze stilistiche, ma piuttosto di partecipazione sul piano ideale.

Tra le proposte più significative, tra quelle analizzate, si menziona il progetto degli architetti Errico Ascione, Fabrizio Cocchia e lo scultore Umberto Mastroianni⁵⁹.

L’idea di progetto è incentrata sulla realizzazione di un oggetto che possa esprimere un rapporto positivo con l’ambiente circostante, evitando eccessiva monumentalità e retorica. Il monumento doveva essere quindi inserito nel paesaggio e diventare “un’esperienza da vivere”

Una scala – ricordano i progettisti – *è un fatto semplice, è un simbolo immediato; l’elevazione si congiunge alla fatica e, come ogni oggetto non meramente plastico ma architettonico, deve essere vissuta, gradino per gradino; implica che la Resistenza è una cosa da fare fino alla fine*⁶⁰. Inoltre la scala è stata concepita con una funzione libera, e si estende intorno ad assi strutturali.

La vicenda del monumento alla Resistenza a Cuneo è stata complessa, come accennato, e non priva di colpi di scena. Infatti il concorso è stato vinto dal gruppo di lavoro formato dall’architetto Mario Manieri Elia e dallo scultore Aldo Calò. Il gruppo di lavoro nel progetto cerca di evitare una monumentalità statica rispetto al tema resistenziale, a vantaggio della valorizzazione del Parco e il panorama circostante. L’obiettivo di progetto è quello di fermare l’attenzione dell’osservatore su un punto significativo. E’ stata scelta una piastra squarciata in contrasto rispetto allo scenario alpino.

Tra le varie osservazioni dei progettisti non manca una particolare attenzione per la destinazione di una parte di muro ai Partigiani caduti, con la proposta di creare una lunga targa di bronzo con nomi, motivazioni e ritratti, per accrescere l’aspetto comunicativo del monumento.

Giulio Carlo Argan, come aveva ricordato Bruno Zevi⁶¹, aveva chiesto ai concorrenti di creare un simbolo per la Resistenza, un parallelo di ciò che è la croce per i cristiani, o la falce e il martello per la classe operaia. Molti obiettarono che un monumento non poteva esaurirsi in un simbolo. Ma secondo Zevi: [...] *Argan aveva ragione: l’emblema della lastra squarciata poteva essere ingigantito a 20 x 20 metri, e anche ridotto per diventare un distintivo senza perdere la sua carica emotiva*⁶².

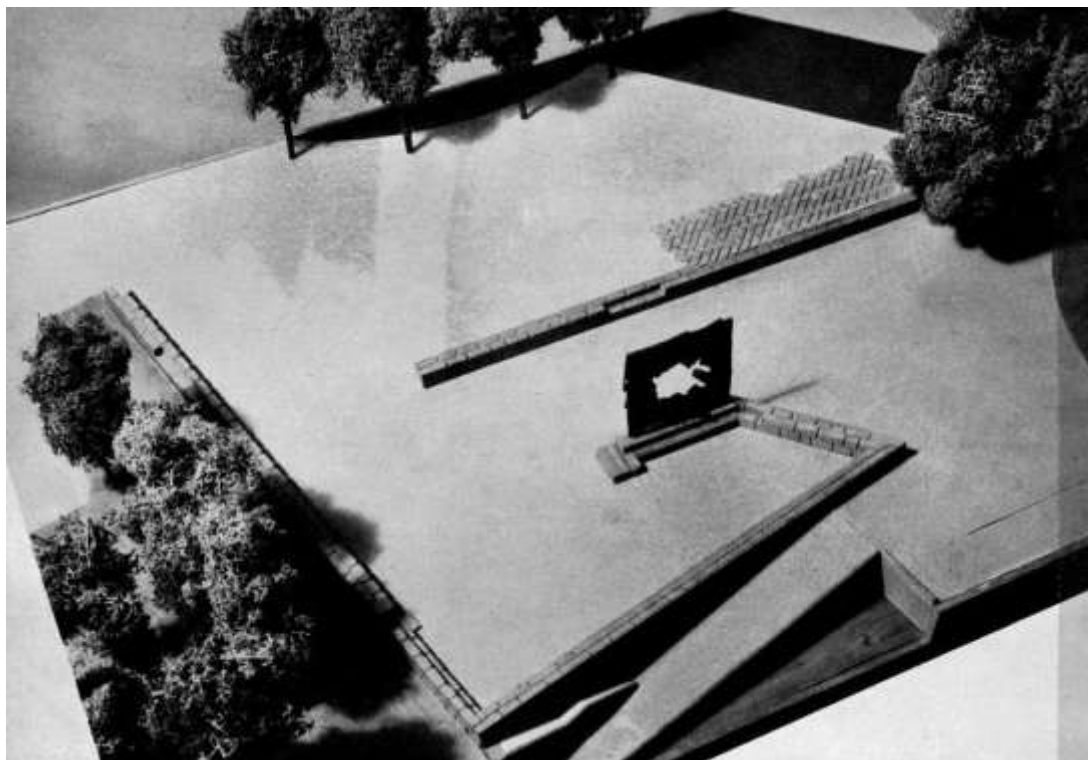
⁵⁸ *Concorso nazionale per il Monumento...*, cit., p. 810.

⁵⁹ E’ infatti interessante confrontare le proposte che trasmettono un maggiore dialogo con il contesto e il lavoro di Mastroianni che realizzerà l’opera finale.

⁶⁰ *Concorso nazionale per il Monumento...*, cit., p. 822.

⁶¹ Teo Ducci (a cura di), *Opere di architetti italiani. In memoria della deportazione*, Edizioni Mazzotta, Milano 1997, p. 9.

⁶² *Ibidem*.



Architetto Mario Manieri Elia, scultore Aldo Calò, *Plastico di progetto del Monumento alla Resistenza a Cuneo. Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo, 1963, p. 820.*

Tuttavia gli ex partigiani di Cuneo erano contrari al progetto risultato vincitore. Nel 1964 il progetto del monumento fu, poi, incredibilmente offerto allo scultore inglese Henry Moore, che però declinò l'invito⁶³. Nello stesso anno, il Comune di Cuneo affidò allo scultore Umberto Mastroianni, che fu egli stesso partigiano, l'esecuzione del monumento alla Resistenza italiana. Lo scultore lavorò a questa scultura per cinque anni e la concluse nel 1969.

Si tratta dell'opera più monumentale di Mastroianni, in quanto composta da ventiquattro tonnellate di bronzo esteso su 20 x 17 metri. L'impalcatura della scultura è costituita, per ragioni statiche, da putrelle. Mastroianni ha progettato e calcolato ogni misura, dal generale al particolare. L'opera è formata da settanta elementi, che creano l'effetto di una deflagrazione che lancia i brandelli di materia squarciata e strappata in ogni direzione.

Si tratta di un'esplosione che mostra la doppia valenza della lotta; da una parte la volontà di sottomettere, dall'altra quella di redimere. La forza evocata da quest'opera è rivolta, tuttavia, al futuro, nella direzione della costruzione dell'umanità. La volontà civile non svanisce, semmai si trasforma⁶⁴.

⁶³ Probabilmente questo rifiuto fu per un principio di etica professionale che impediva a Henry Moore di accettare un incarico dopo l'esito di un Concorso ufficiale, così come espresso dall'editoriale della rivista "L'architettura. Cronache e storia", n. 103, 1964, pp. 4-5.

⁶⁴ Giovanna Barbero, Floriano De Santi (a cura di), *Umberto Mastroianni: i legni per i monumenti alla Resistenza*, Verso L'Arte Edizioni, Roma 2005, p. 36.



Umberto Mastroianni, *Monumento alla Resistenza a Cuneo*, 2005. Giovanna Barbero, Floriano De Santi (a cura di), 2005, p. 62.

L’opera di Mastroianni è antiretorica, dal momento che non presenta espressioni figurative. Mastroianni, infatti, propone subito dopo la seconda guerra mondiale, il *Monumento ai Caduti per la Liberazione*, progettato con l’architetto Mollino e poi collocato nel Cimitero monumentale di Torino. In quest’opera le figure scolpite sono ancora di matrice tradizionale, mentre successivamente gli esiti di Mastroianni saranno ben più originali, come si può riscontrare nel *Monumento nazionale alla Resistenza* a Cuneo. La sua scelta, dal dopoguerra, di abbandonare la statuaria arcaizzante, nasce dalla necessità di trovare soluzioni nuove al problema della scultura, non soltanto dal punto di vista formale ma anche ideologico e politico.

Il modo di uscire da dinamiche di fare scultura considerate ormai superate, senza rinunciare né alla monumentalità, né ai valori antropomorfi di un certo modo di intendere la scultura, è individuato da Mastroianni nell’elaborazione di un linguaggio di sintesi fra visione cubista e ritmo futurista. Il merito di Mastroianni nel dopoguerra è stato quello di capire le esigenze di una nuova monumentalità della scultura, che fosse innovativa rispetto al passato, recependo le istanze della giovane Repubblica italiana, nata dalla Resistenza, proponendo idee nuove, armonizzate con sviluppi dinamici e costruttivi⁶⁵.

Ripensando tuttavia al progetto vincitore dell’architetto Mario Manieri Elia e dallo scultore Aldo Calò si sottolinea una mancanza nell’opera di Mastroianni: il rapporto con il contesto. Infatti il progetto di Elia e Calò era stato studiato sia dal punto di vista compositivo artistico, che architettonico, con la gestione della pavimentazione e dello spazio circostante che dialogava in modo convincente con la parte centrale dell’opera. Mentre nel caso dell’opera di Mastroianni l’obiettivo è diverso, si tratta di un’opera che catalizza in sé la potenza del messaggio resistenziale, andando al di là dello spazio circostante.

⁶⁵ Giovanna Barbero, Floriano De Santi (a cura di), *Umberto Mastroianni...*, cit., p. 36.

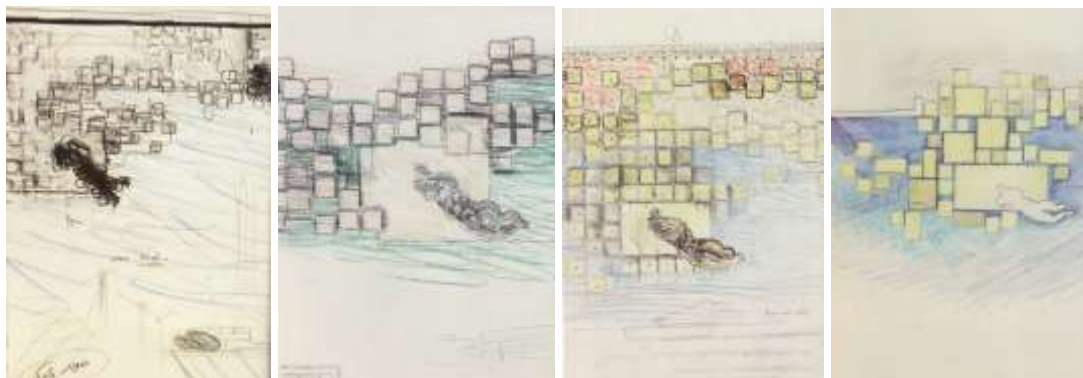
1.1.6 La Partigiana a Venezia

Il monumento, collocato in Riva dei Sette Martiri, di fronte ai Giardini di Castello, fu inaugurato nel 1969, su progetto dell’architetto Carlo Scarpa, dallo scultore Augusto Murer. Infatti, in seguito alla quasi distruzione, nella notte tra il 27 e 28 luglio del 1961, della scultura *Il Veneto alle sue Partigiane* di Leoncillo a causa di una bomba fascista, Augusto Murer vinse il Concorso nel 1964 per la realizzazione di una nuova statua, un’opera in bronzo in cui l’artista raffigura il corpo di una partigiana steso a terra. Carlo Scarpa già si era occupato dello spazio architettonico intorno al precedente monumento collocato nei Giardini Napoleonici, in un’aiuola posta a sud-ovest rispetto all’ingresso della Biennale. Si trattava di un basamento in cemento armato definito in modo funzionale rispetto alla collocazione della scultura di Leoncillo.

Intorno al Concorso ci fu in tutta Venezia un dibattito culturale vivace, soprattutto per via dello sdegno emerso unanime rispetto all’atto vandalico. La collocazione migliore fu consigliata da Bruno Zevi, che fin dall’inizio aveva indicato un tratto della Riva rivolto verso la laguna altamente simbolico. La collocazione del monumento tra le direttrici di Via Garibaldi e Via dei Sette Martiri secondo Scarpa era troppo enfatica e quindi optò per un sito più defilato rispetto ai percorsi principali. La scelta ricadde sull’affaccio verso la Laguna, distante dai ponti di San Domenico e di Sant’Elena. L’effetto che si vuole ottenere è di collocare l’opera in un’area di quiete, ma tenendo come sfondo i Giardini Napoleonici. L’acqua e il verde circostanti entrano nella composizione, non alterando l’autonomia dell’opera.

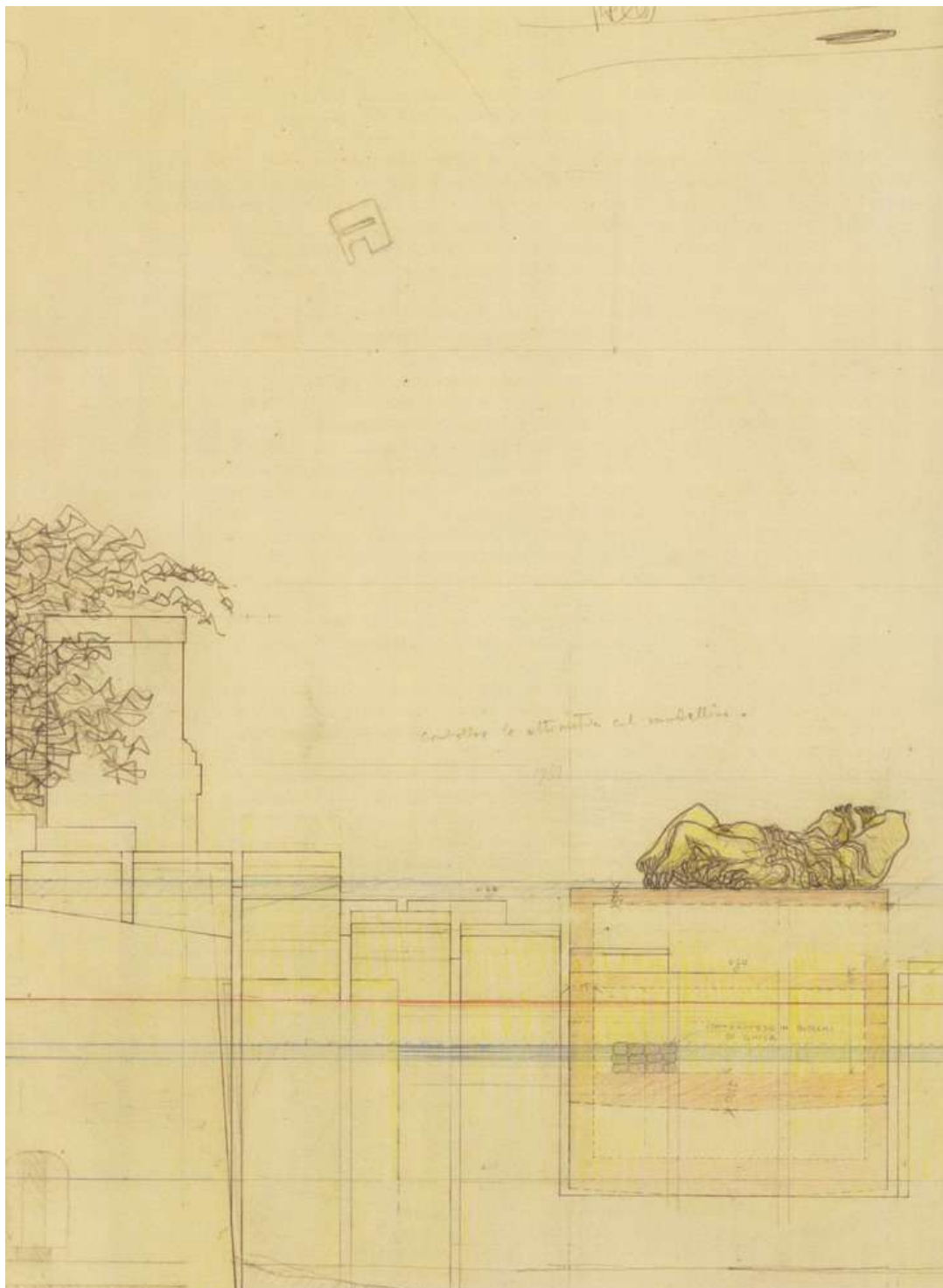
L’architetto si occupa della collocazione della scultura nel contesto ed immagina che il modo più corretto e spontaneo di osservare l’opera sia quello di posizionarla in un punto più basso rispetto all’osservatore. Questa scelta è stata certamente dettata dal fatto che la struttura urbanistica di Venezia molto stratificata predilige una maggiore discrezione nell’inserimento di monumenti, per non turbare il rapporto tra la città e la laguna; occorrono infatti mediazioni formali e spaziali tali da non compromettere l’integrità e l’equilibrio della laguna.

Prima di giungere alla scelta finale Scarpa ha lavorato tra il 1965 e il 1969 producendo novantanove disegni, che testimoniano le fasi di trasformazione del progetto, curato nei dettagli. La soluzione prescelta è stata, quindi, quella di realizzare un cassone galleggiante in ferro-cemento con la superficie superiore rivestita in lastre di rame su cui appoggia il bronzo dell’artista in modo da far apparire la statua quasi adagiata sul pelo dell’acqua e renderla così partecipe al suo movimento⁶⁶.



Carlo Scarpa, Augusto Murer, *Monumento alla Partigiana a Venezia*, studi in pianta di Carlo Scarpa. Margherita Guccione (a cura di), 2008.

⁶⁶ Margherita Guccione (a cura di), *Il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello - Venezia*, Edigraf, Formello 2008. <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/27213>.



Architetto Carlo Scarpa, scultore Augusto Murer, *Monumento alla Partigiana a Venezia*, studi in pianta di Carlo Scarpa. Margherita Guccione (a cura di), 2008, p. 28.



Architetto Carlo Scarpa, scultore Augusto Murer, *Fotomontaggio del plastico del monumento visto dalla laguna*. Margherita Guccione (a cura di), 2008, p. 51.

Lo stesso progettista Scarpa sottolinea che: *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*⁶⁷. Per la partigiana, dunque, prima ancora degli aspetti più prettamente architettonici, è decisiva la scelta che Scarpa compie sul luogo e l’inserimento di un originale rapporto con l’acqua.

I primi schizzi documentano l’intenzione di collocare la statua su una piattaforma la cui forma doveva richiamare la planimetria di Venezia. Da questa prima intenzione si arriva all’astrazione di parallelepipedi di diversa grandezza che circondano una piattaforma di sagoma irregolare. Gli schizzi successivi rappresentano una maglia ortogonale di elementi uguali, fino ad arrivare alla soluzione degli elementi a base quadrata disposti liberamente attorno alla statua. Successivamente viene regolarizzata anche la piattaforma galleggiante. E’ documentato il lavoro oltre che su diverse ipotesi di piattaforma, anche delle recinzioni e del cassone, sul quale sarebbe stata collocata la statua. La versione finale del monumento prevedeva un percorso verso la statua, che non è stato realizzato.

Dal bordo della Riva dei Giardini, grazie a una sapiente interruzione nel parapetto in mattoni, il passante può entrare nell’area del monumento: vari pilastri a sezione quadrata in cemento armato sormontati da testate in pietra d’Istria, di altezza diversa e degradanti verso la laguna, consentono all’osservatore di variare continuamente il suo punto di vista. Purtroppo la tecnologia dell’epoca e i materiali

⁶⁷ Margherita Guccione (a cura di), *Il Monumento alla Partigiana...*, cit.

non idonei, unitamente all'aumento del moto ondoso, hanno privato l'opera praticamente da subito del galleggiamento, prerogativa indispensabile nel progetto, per coniugare movimento e staticità.

Nel corso degli anni il Comune di Venezia mise in opera una recinzione metallica lungo la Riva, mentre la Magistratura delle Acque richiese l'inserimento di luci di avviso per la navigazione. Inoltre poco distante dal monumento fu localizzato il pontile del vaporetto e alla fine degli anni Novanta tutta l'area venne protetta dalle onde del mare con una palancolata.

Nel 2005 la Soprintendenza di Venezia ha seguito tutto l'iter di progetto conservativo del monumento proposto dal Comune. In particolare l'obiettivo principale è stato quello di mantenere i caratteri formali, costruttivi e dei materiali e l'opposizione al rifacimento del cassone⁶⁸ galleggiante che supporta la statua in bronzo⁶⁹. Per la formulazione di una proposta convincente è stato necessario eseguire un'attenta valutazione dello stato di degrado delle parti lapidee, delle componenti in calcestruzzo e della scultura. Per quanto concerne il basamento, gli elementi superiori dei blocchi lapidei risultano essere di due tipi; entrambi sono calcari molto compatti. In corrispondenza di questo punto è stata riscontrata dagli addetti ai lavori la mancanza di materiale, con la conseguente formazione di cavità e degrado materico⁷⁰.

Dall'analisi condotta sullo stato di degrado nel 2005, nonostante l'esposizione agli agenti atmosferici, i blocchi del monumento sono risultati in buono stato di conservazione e non sono state riscontrate particolari perdite di materiale o condizioni che possano alterarne l'integrità in modo irreversibile. La statua, su progetto di Augusto Murer, realizzata per fusione a cera persa cava, è fissata a terra con grossi perni filettati, risultati nel 2005 molto degradati per la corrosione e la deformazione. L'azione marina è la principale causa di degrado della statua e dell'intero monumento. La patina è molto sottile e infatti il continuo dilavamento prodotto dall'acqua salmastra asporta i prodotti solubili, favorendo le condizioni di corrosione.

L'intervento conservativo ha previsto lo smontaggio della scultura dal supporto, l'analisi delle patine superficiali e una verifica strutturale, una fase di pulitura calibrata rispetto al supporto, e dopo alcuni accorgimenti chimici di stabilizzazione con l'utilizzo di protettivi.



Architetto Carlo Scarpa, scultore Augusto Murer, *Monumento alla Partigiana a Venezia*, nel 2005. *Sistemazione del Monumento alla Partigiana a Venezia*, 2005, p. 9.

⁶⁹ Renata Codello, Serena Bidorini, *Sistemazione del Monumento alla Partigiana a Venezia*, in “DocoMomo”, n. 17, 2005, p. 9.

⁷⁰ *Ibidem*.

Il progetto di restauro, redatto dall'architetto Luciano Gemin, su progettazione preliminare dell'architetto Roberto Benvenuti, della Direzione Progettazione ed esecuzione lavori del Comune, è rientrato tra le iniziative dell'amministrazione nel Centenario della nascita di Carlo Scarpa per il recupero, la salvaguardia, la valorizzazione di tre opere di Scarpa nell'area dei Giardini di Castello. Gli aspetti strutturali sono stati definiti dall'ingegnere Enzo Magris. I lavori hanno previsto il ripristino del sistema di galleggiamento del cassone sul quale è posata la statua, caratteristica peculiare dell'opera, e quindi la pulizia e il restauro della statua, e la sistemazione dell'intera area del monumento e di tutti gli elementi di contorno, con la rimozione della palancoata⁷¹.

Dai disegni dell'architetto Scarpa è inoltre emerso che lo spazio verde è da intendersi come filtro tra il Giardino Napoleonico alberato sullo sfondo e il rigore formale dei gradoni. In conseguenza di ciò, sono stati realizzati una siepe di pitosfori e un tappeto erboso, in modo da favorire un clima di raccoglimento.

Il restauro del monumento alla partigiana di Venezia appare un esempio virtuoso di intervento, poiché c'è stata una proficua collaborazione tra le istituzioni, dal Comune alla Soprintendenza, verso un obiettivo comune: la rimessa in pristino del funzionamento originale del manufatto architettonico rispetto al suo contesto, *in primis* la laguna, a cui è strettamente connesso.

Si tratta inoltre di un omaggio di genere per ricordare il valore della figura femminile come contributo fattivo alla Resistenza. Il ruolo delle staffette partigiane e la collaborazione in ambito familiare delle donne è stato indagato tardivamente. Inoltre il monumento dialoga in un modo particolarmente poetico con la città di Venezia e con la sua laguna. La volontà di restituirlo alla cittadinanza da parte delle istituzioni è da leggersi come un segnale importante a livello nazionale.

Dal punto di vista tecnico sono state messe in atto tutte le attenzioni e gli studi scientifici del caso, per non disattendere in alcun modo il progetto originario.



Monumento alla Partigiana a Venezia, nel 2009. <http://www.comune.venezia.it>

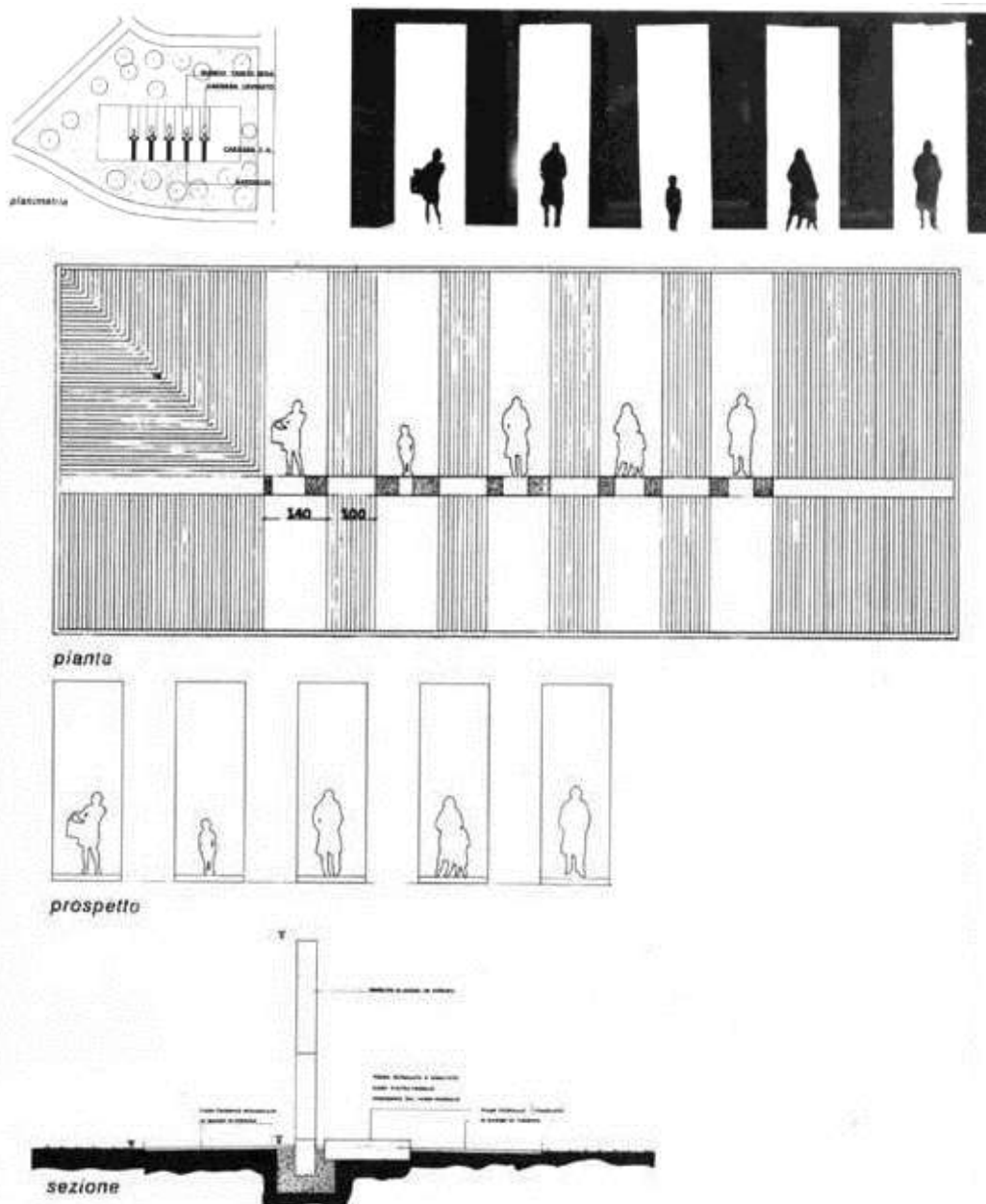
⁷¹ La cerimonia di scoperta del Monumento alla Partigiana, organizzata dall'Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea, dalla Associazione Nazionale Partigiani-Venezia e dalla Associazione per la memoria e la storia delle donne in Veneto – rEsistenze, è avvenuta il 6 giugno 2009, in occasione della Biennale d'Arte.



Monumento alla Partigiana a Venezia, nel 2009. Particolare. <http://www.comune.venezia.it>

1.1.7 In memoria delle vittime del fascismo a Carrara

Nel 1978 fu indetto dalla Federazione Italiana delle Associazioni Partigiane di Carrara un Concorso internazionale per un monumento a ricordo di tutte le vittime del fascismo. La commissione ricevette novanta elaborati sia dall'Italia che dall'Estero⁷².



Arturo Locatelli, Agnese Bangrazi, Piergianni Locatelli, Giuseppe Scudellari, *Disegni di progetto del Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara. L'assenza come progetto*, 1978, p. 346.

⁷² *L'assenza come progetto. Per un monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 276, 1978, pp. 344-346.

La Giuria, composta da Jean Coquel, Gilberto Costi, Raffaele De Grada, Ewert Hilgermann, Paolo Schiavocampo, Ottorino Tonelli, Bruno Zevi, scelse all’unanimità il progetto degli architetti Arturo Locatelli, Agnese Bangrazi, Piergianni Locatelli, Giuseppe Scudellari, sottolineando che: *L’idea di stele marmoree da cui cadono figure umane lasciando perennemente l’impronta delle loro sagome sembra quanto mai appropriata al tema*⁷³.

Le vittime del fascismo, che rappresentano tutte le forme di oppressione della libertà e di sfruttamento sociale, sono assenti nella cronaca, ma ben presenti nella storia. Nel progetto l’assenza è considerata in positivo; si tratta di una assenza delle barriere visuali, verso l’apertura di orizzonti democratici. Questo è il senso dei vuoti ritagliati che sono espressi dal monumento. Inoltre le sagome ritagliate si rovesciano al suolo e richiamano le spoglie mortali abbattute.

La Giuria dopo l’esito del concorso si era espressa in merito ad alcuni accorgimenti che avrebbero migliorato lo stato finale dell’opera. In particolare le raccomandazioni riguardavano il non-allineamento delle stele, per creare una minore staticità.

I vincitori del concorso effettuarono inoltre una variante al progetto, trasformando l’erba prevista inizialmente in una spianata pavimentata. Secondo parte della critica⁷⁴ la mancanza della spianata d’erba e il trattamento delle sagome, realizzate con uno spessore molto maggiore rispetto al progetto, ne compromettono una facile lettura, riducendo anche la forza antiretorica del monumento. In particolare la spianata ritmata dai marmi affievolisce il ritmo prodotto dai vuoti.



Arturo Locatelli, Agnese Bangrazi, Piergianni Locatelli, Giuseppe Scudellari, *Realizzazione del Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara. Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara*, 1980, p. 35.

⁷³ *L’assenza come progetto ...*, cit., p. 345.

⁷⁴ *Ibidem*; *Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 291, 1980, p. 35.



Arturo Locatelli, Agnese Bangrazi, Piergianni Locatelli, Giuseppe Scudellari, *Realizzazione del Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara. Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 291, 1980, p. 35.

L’intervento era stato pensato dai progettisti come un gesto architettonico “in negativo”, ma così non è stato completamente realizzato. L’esecuzione appare dunque meno efficace delle premesse progettuali iniziali. Tuttavia questo monumento resta emblematico nel panorama italiano, prima di tutto per il tema trattato. Non sono molti i monumenti dedicati direttamente a vittime del fascismo. E’ interessante anche l’idea progettuale, efficace per la scansione spaziale dei pieni e dei vuoti e per l’utilizzo del nobile materiale locale, omaggio al territorio che ospita la scultura. Inoltre la forza evocativa del monumento è stata amplificata nel tempo, per ragioni storiche, attraverso una stratificazione di memorie. Infatti, il monumento fu inaugurato nel 1980 e soltanto un anno più tardi è stato danneggiato da una bomba. A ricordo di questa manomissione, considerata di matrice fascista, è stata redatta una scritta commemorativa, che recita: *1921-1981 La bomba che ha devastato una parte di questo/ monumento è la continuazione criminosa del fascismo/ Federazione Italiana Associazioni Partigiane/ Comune di Carrara.*

Non si è quindi optato per un restauro del monumento, per riportare la lastra di marmo allo stato originario. La scelta è stata, invece, di documentare l’atto vandalico e fare diventare questo gesto parte dell’opera, come elemento di denuncia alla collettività. La lastra che è stata manomessa è diventata un nuovo *documento* della storia, con impresse le parole di denuncia delle associazioni partigiane, quasi a suggellarne il valore di memoria.



Il danneggiamento del *Monumento a ricordo delle vittime del fascismo* a Carrara e un particolare della epigrafe fatta redigere dalla Federazione Italiana delle Associazioni Partigiane e dal Comune di Carrara per ricordare la bomba, ritenuta di stampo fascista, che ha rovinato il *Monumento*. Fotografie scattate nel novembre 2007. Immagini di Piero Cocconi; <http://resistenzatoscana.it>



Monumento a ricordo delle vittime del fascismo a Carrara. Piero Cocconi, 2007;
<http://resistenzatoscana.it>

1.2 Memoriali

1.2.1 Il luogo come strumento del ricordo

Nel caso dei *memoriali*, l’espressione della memoria “forte” si combina con istanze più tipiche della memoria “debole”. Il *memoriale*, nella lingua italiana, in termini architettonici è meglio definito con il termine *memorial*, che significa “sacrario”, ovvero “luogo dedicato a memorie sacre e venerate”¹.

Il memoriale in quanto inserito direttamente nello spazio della tragedia, pur essendo un’architettura progettata *ad hoc* è a rischio dal punto di vista della conservazione, in quanto direttamente in rapporto con il sito originario. Questo concetto è molto evidente nel caso emblematico del memoriale italiano di Auschwitz e di tutte le polemiche connesse alla sua conservazione nel sito originario. Infatti la corretta declinazione spaziale dei memoriali avviene nel giusto rapporto tra architettura e contesto, fino al territorio in cui è inserita l’istanza materiale di memoria (in questo caso il memoriale) da conservare².

I memoriali sono i siti presso cui si ricorda solitamente un evento bellico o persone defunte. Il luogo in questo caso ha funzione di testimonianza diretta: la comunicazione relativa al fatto avvenuto si affida all’evidenza visiva delle architetture. Il luogo con il suo spazio architettonico, in Italia solitamente nell’*immaginario collettivo* piastre a gradoni, in omaggio al sacrario a Redipuglia, diventa portatore di un messaggio, attraverso la presenza fisica definita nel tempo e nello spazio³. I memoriali possono essere anche costituiti da *landmark* o opere artistiche, frequentemente all’interno di parchi. Generalmente sono i parenti delle vittime a chiedere la costituzione di un memoriale, per poter avere un luogo fisico a cui rivolgere il ricordo o la preghiera.

L’origine dei memoriali dello sterminio è da ricercare nella tradizione commemorativa rispetto ai grandi eventi bellici. E’ però a partire dalla fine della prima guerra mondiale che si assiste alla ideazione di sacrari di guerra. Secondo Walter Benjamin fu proprio la Grande Guerra a rappresentare un momento decisivo nella percezione di una rottura nella continuità del mondo sociale. Dopo la fine di una guerra mondiale prevaleva nella collettività il senso di un’esperienza incomunicabile⁴. Mancavano strumenti adatti a rappresentare il dolore. Per rendere l’evento comunicabile occorre che fosse accolto dalla comunità e condiviso con le modalità culturali proprie di quella società in quel dato momento storico. Dunque, dopo la prima guerra mondiale si sviluppa una riflessione sui modi di ricordare e di rimuovere.

Il rifiuto della forma classica monumentale era già leggibile nel citato sacrario di Redipuglia, vicino a Gorizia, eretto nel 1938 per ricordare i centomila soldati morti nella prima guerra mondiale. Il culto dei caduti arriva a simboleggiare l’ideale della comunità nazionale. L’idea di appartenenza ad una stessa comunità veniva rinsaldata dalla commemorazione, che trovava nel monumento un luogo in cui le folle potevano convergere per partecipare ad un rito collettivo.

¹ Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier-Mondadori, Milano 2010 (prima edizione 1971), p. 2449.

² Per approfondimenti: Guido Montanari, *Esercizi di stile per la “casa” dei morti* in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L’architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007, pp. 235-240.

³ Alessandra Chiappano, *I lager nazisti. Guida storico-didattica*, Giuntina, Firenze 2007, pp. 145-164.

⁴ Anna Lisa Tota, *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 4 e segg.

In Italia è sempre un memoriale o un sacrario a fondare, anche dal punto di vista della diacronia, la vicenda dell’architettura nel paese appena uscito dalla seconda guerra mondiale⁵. La sistemazione delle Fosse Ardeatine, frutto di un concorso indetto ancora prima del termine del conflitto, nel 1944, si colloca come episodio emblematico in un tragico crocevia delle memorie, dove il ricordo della Shoah e quello dell’occupazione nazista a Roma si intrecciano con il rapporto stesso tra la morte e le sue persecuzioni, legate a tradizioni confessionali come laiche⁶.

Spesso i memoriali diventano musei. Il luogo stesso diventa portatore di un messaggio, attraverso la sua esistenza. I primi memoriali della seconda guerra mondiale e dello sterminio vennero progettati per sorgere negli stessi luoghi in cui si era consumata la tragedia⁷. Il luogo è vissuto come portatore di memoria diretta, soprattutto se con le sue tracce materiali riferisce dei fatti avvenuti. Lo spazio storico diventa un luogo di dolore per antonomasia, un sito eletto a simbolo di una frattura insanabile, che con le sue stesse rovine innesca una tragica narrazione materiale.

Nel 1957 viene eretto ad Auschwitz-Birkenau un memoriale in onore delle vittime del campo di concentramento. La scelta dell’architetto Giorgio Simoncini⁸ di lasciar parlare direttamente il luogo è significativa per capire l’intervento. Il monumento è il campo stesso. Di fatto è un memoriale. I campi di concentramento favoriscono una testimonianza diretta della distruzione di intere comunità. Le baracche di Auschwitz sono conservate come puri fatti che parlano di per sé. Questi luoghi commemorativi traggono la loro forza dalla loro tragica materialità.

Secondo Simoncini non vi erano principi compositivi da sovrapporre a quello esistente, costituito dai tralicci dentro i quali passava l’alta tensione, dalla torre di controllo e dai forni crematori. Il progetto di Giorgio Simoncini si appella alla coscienza dei visitatori affinché intuiscono che non era possibile identificarsi con la tragedia. Nessun visitatore doveva attraversare di nuovo quel portone, sotto la torre di guardia. Non doveva compiersi da parte del pubblico un’identificazione; sarebbe stato fuorviante. Al visitatore era concesso di salire sulla pedana, con un distacco fisico dal suolo intriso di sangue. Senza contare che questo atteggiamento di fruizione del sito progettato da Simoncini, preservava in buona parte tutti i resti materiali del campo, dalla terra battuta ai resti delle esplosioni condotte dai nazisti per eliminare le tracce soprattutto dei forni crematori.

Qualsiasi architettura che creasse un’evocazione con Auschwitz sarebbe stata insostenibile, una vera e propria interferenza con il reale. Il fatto era lì, il luogo era il dato materiale. Questa è la ragione per cui si è rinunciato alla progettazione, preferendo far parlare il luogo stesso. I visitatori avrebbero potuto disporre di piattaforme, dei punti sopraelevati per guardare il campo. La piattaforma invitava al raccoglimento, evitando qualsiasi tentativo di razionalizzare l’indicibile. La

⁵ Per approfondimenti: Fabio Mangone, *Tra architettura e scultura: caratteri della “monumentalità” fra Ottocento e Novecento* in Maria Giuffré, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L’architettura della memoria in Italia...*, cit., pp. 261-264.

⁶ Cfr. Aldo Aymonino, *Topografia del ricordo*, in “Lotus”, n. 97, (1998), pp. 6-22.

⁷ Thomas Lutz, *I Memorial e la comunicazione della storia*, in *Storia vissuta: dal dovere di testimoniare alle testimonianze orali nell’insegnamento della storia della seconda guerra mondiale*, Franco Angeli, Milano 1988, pp. 294-303.

⁸ Giorgio Simoncini si laurea in architettura nel 1953 all’Università La Sapienza di Roma. Nel 1957 partecipa al Concorso indetto dal Comitato Internazionale di Auschwitz per la costruzione di un memoriale. Nel 1962 viene approvata l’ultima fase del Concorso che vede vincitore il gruppo di lavoro dell’architetto Simoncini con lo scultore Pietro Cascella. La soluzione selezionata rappresenta il punto di partenza per l’elaborazione del progetto definitivo del memoriale. Nel 1976 vince il concorso per professore ordinario. Sceglie Torino come sede della sua attività trasferendovi anche la residenza. Nel 1983 si trasferisce ad insegnare a Pescara e nel 1989 è chiamato all’Università La Sapienza di Roma. [http:// www.giorgiosimoncini.com](http://www.giorgiosimoncini.com)

preoccupazione iniziale delle società che erano state preda del nazismo fu di stabilire la natura criminale di tale regime e di rafforzare la propria legittimità conservando “la scena del crimine”.

Quando le tracce di un determinato fatto storico, in questo caso della Deportazione e della Resistenza, sono scarse oppure frammentarie, la società, grazie anche ad una riflessione in termini collettivi, attraverso istituzioni, associazioni e cittadini, può promuovere la costruzione di memoriali, monumenti e musei in memoria.

Storicizzare significa comporre una narrazione che permetta di ricostruire il passato in modo intersoggettivo⁹. Secondo alcuni non tutto può essere storicizzato; questo vale in particolar modo per eventi che per le loro caratteristiche risultino così gravi da non poter essere rappresentati. Questo è vero soprattutto nel caso limite di Auschwitz, che costituirebbe l'indicibile e l'inenarrabile. Di fronte a questo evento ogni storicizzazione sarebbe impropria. Dietro a questa posizione c'è una comprensibile preoccupazione etica, il timore che una storicizzazione ridimensioni l'enormità degli eventi e attenui la responsabilità dei colpevoli.

Nell'ambito delle architetture di memoria resta emblematico il ruolo dello studio di architettura dei BBPR¹⁰. I professionisti Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers fin dagli anni dell'università collaborarono e il loro sodalizio ebbe come esito un importante studio di architettura a Milano. Purtroppo l'avvento della seconda guerra mondiale segnò profondamente la loro attività; infatti i quattro architetti furono in prima linea nella lotta antifascista. Rogers era ebreo e si rifugiò in Svizzera. Peressutti combatté con il CLN durante la Resistenza insieme a Banfi e Belgiojoso. Purtroppo però Banfi e Belgiojoso furono catturati e deportati al campo di concentramento di Gusen-Mauthausen in Austria¹¹. Banfi non fece più ritorno a Milano, mentre Belgiojoso, come anticipato nella prima parte, riuscì a sopravvivere all'esperienza della deportazione, insieme al suo amico designer Germano Facetti. Lo studio rimase di fatto nelle mani del solo Peressutti; questi avvenimenti influenzarono fortemente l'attività dello studio di architettura, anche quando finita la guerra, iniziarono i primi incarichi sui temi della memoria, come meglio evidenziato in seguito.

⁹ Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria* in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Le Mani, Recco (GE) 2008, pp. 98-104.

¹⁰ Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-70*, Hoepli, Milano 1973.

¹¹ Lodovico B. Belgiojoso ricorda nel suo diario: “Giangio e io fummo insieme nel periodo di Mauthausen circa due settimane. Quando ci trasferirono ai campi di Gusen, venimmo separati: io a Gusen I, lui a Gusen II. Iniziammo la nostra vita di deportati”. Lodovico B. Belgiojoso, *Frammenti di una vita*, Archinto, Milano 1999, p. 63.

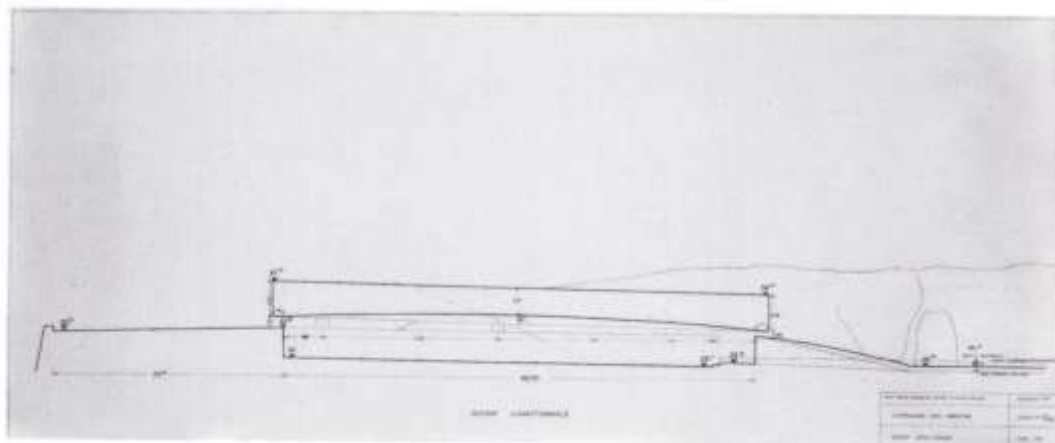
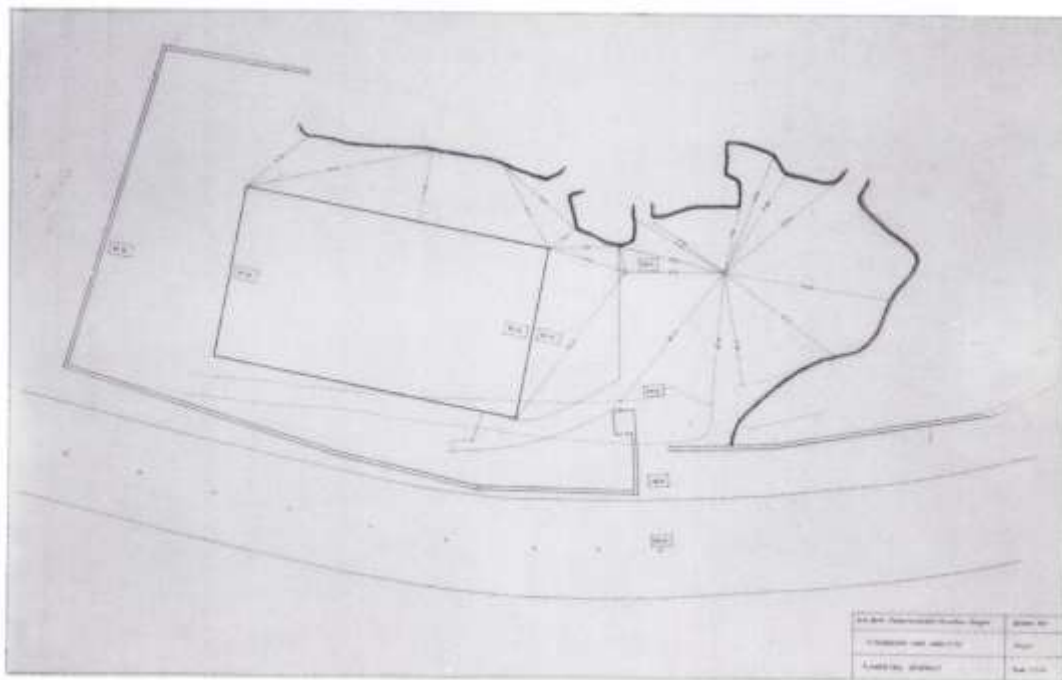


Il memoriale alle Fosse Ardeatine a Roma, 2011. www.comune.roma.it

1.2.2 Le Fosse Ardeatine a Roma

Il memoriale ai Caduti delle Fosse Ardeatine è stato costruito per commemorare trecentotrentacinque vittime nel medesimo luogo del massacro eseguito dalle truppe naziste, a seguito della azione partigiana in Via Rasella a Roma. Si trattava di creare un monumento in ricordo delle vittime uccise dai nazisti dentro le cave ardeatine, poi fatte crollare con un'esplosione per nascondere la strage.

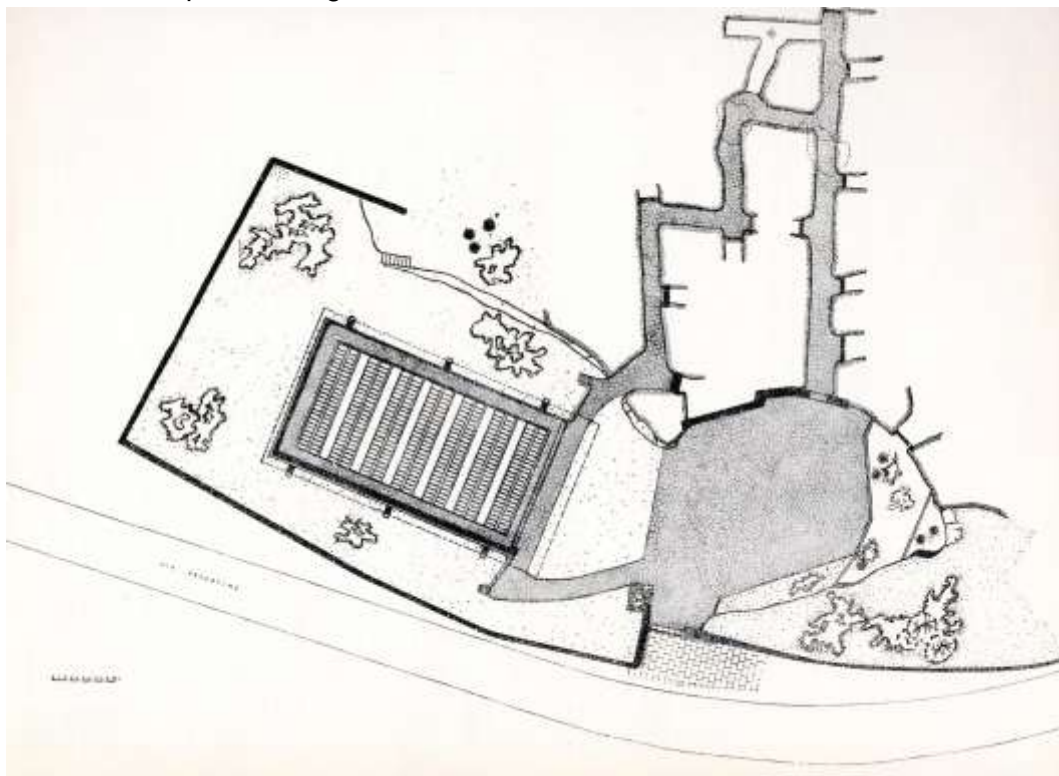
Il Concorso di progettazione del sacrario fu indetto il 4 giugno del 1944, prima della fine della guerra; seguirono cinque anni di accese polemiche e infine, nel 1949 avvenne l'inaugurazione della costruzione.



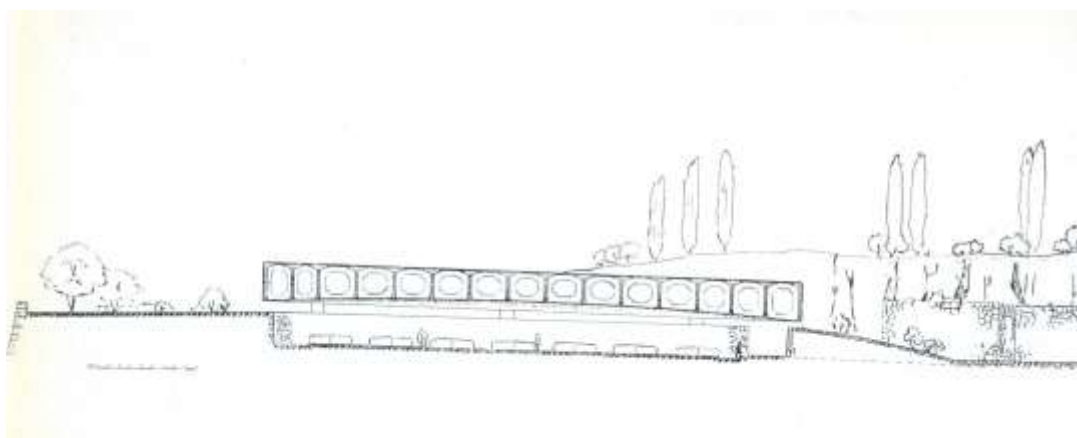
Nello Aprile, Cino Calaprina, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini, con gli scultori Mirko Basaldella e Francesco Coccia. *Progetto delle Fosse Ardeatine a Roma; Planimetria e sezione in scala 1:200; dicembre 1947.* Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, p. 33.

Il progetto che risultò vincitore fu quello degli architetti Nello Aprile, Cino Calaprina, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini, con lo scultore Mirko Basaldella¹², riunitisi a seguito del superamento *ex aequo* della prima selezione.

Inoltre lo scultore Francesco Coccia realizzò il gruppo di travertino dedicato ai Caduti, che simboleggia l'unità ideale che legava la diversità di tutte le vittime. Grazie a questo connubio tra i due gruppi, il progetto risultò innovativo rispetto al panorama architettonico del tempo, e soprattutto per l'area capitolina, in cui era ancora molto forte l'influenza dell'idea ottocentesca di monumento, strettamente aderente ad espressioni figurative.



Planimetria al piano delle tombe e delle gallerie del progetto del memorial ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma nel 1948. *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, 1978, p. 16.

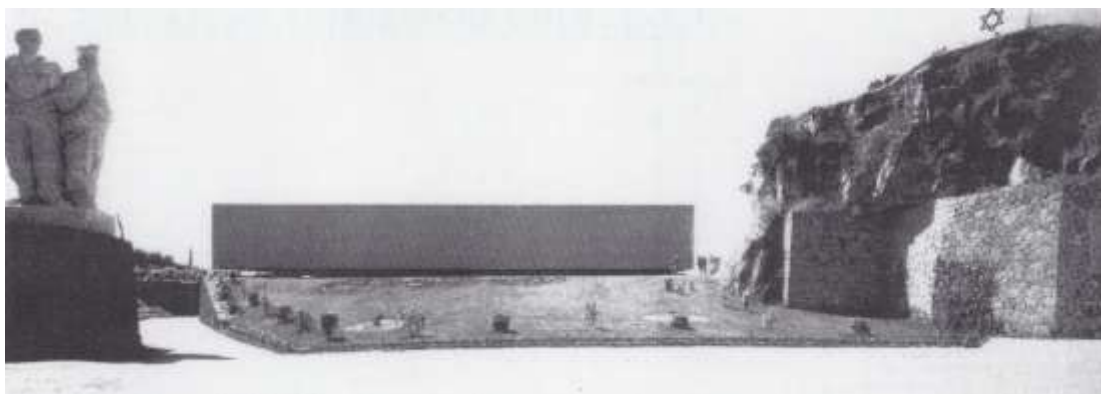


Sezione del complesso sul piazzale e sulla costruzione che contiene le tombe del progetto del memorial ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma nel 1948. *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, 1978, p. 22.

¹² *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, in "METRON: rivista bimestrale di architettura", n. 45, VII, 1978, p. 16.



Il complesso del memorial ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma nel 1949. Sistemazione delle Cave Ardeatine, 1978, p. 17.



Il memorial ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma nel 1949. Teo Ducci (a cura di), 1997, p. 8.

Il progetto si basa su pochi elementi che sintetizzano l’austerità e il dramma delle salme. Il complesso delle Fosse Ardeatine è fortemente caratterizzato dalle forme astratte. Un’immensa pietra prismatica, infatti, sovrasta le spoglie dei Caduti, lasciando filtrare una sottile lama di luce. I materiali utilizzati sono essenziali, in particolare è stato adoperato cemento sbozzato per la pietra tombale, muri perimetrali e pietra sperone per pavimento e pareti del sepolcro; i pilastri sono rivestiti di porfido del Trentino e le sepolture sono in granito. Il vasto sepolcreto interrato è coperto da una pietra tombale che rievoca simbolicamente l’oppressione e l’occultamento delle vittime. Non è, inoltre, da escludere il riferimento ideale alle geometrie essenziali del Sacrario di Redipuglia (1938) di Giovanni Greppi (cap. 1.2.1).

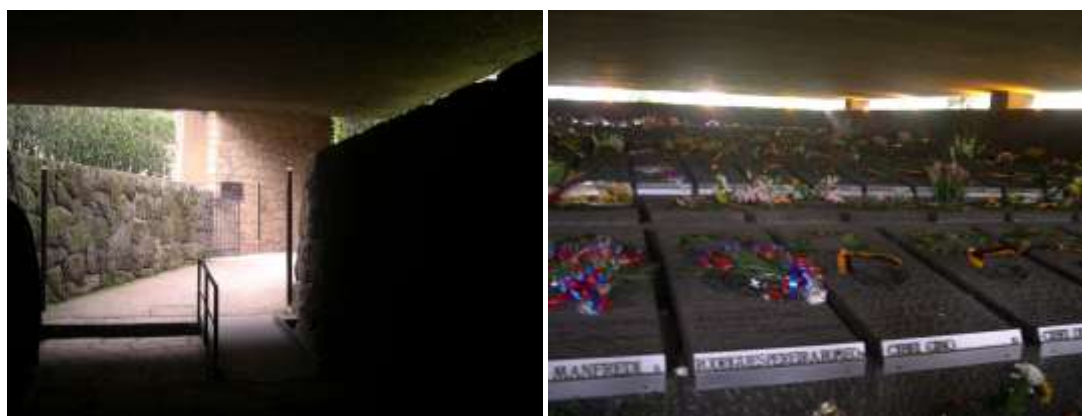
L’ingresso è scandito dalla monumentale cancellata di bronzo, opera dello scultore Mirko Basaldella. Oltre la soglia si apre un ampio piazzale, consacrato alle vittime della strage di Marzabotto. Le grotte conservano esternamente il loro aspetto originario, mentre all’interno delle gallerie sono stati posti alcuni pilastri a sostegno degli squarci creati a seguito dell’esplosione post eccidio. Le gallerie seguono un tracciato ad U, le cui estremità sboccano una sul piazzale e l’altra nel memoriale. Al centro, nella curvatura, altre due cancellate isolano il luogo in cui furono rinvenute le salme dei Martiri. Un tumulo racchiude le Vittime non identificate. Le tombe sono tutte uguali, come già accennato, in granito, disposte in sette doppie file parallele e la prima urna è dedicata simbolicamente “a tutti i Caduti per la Libertà e per la Patria”.

Alle spalle del memoriale, si trova una costruzione ottagonale che costituisce un piccolo museo; documenti, cimeli e fotografie assolvono la funzione di ricordare e sintetizzare i mesi vissuti da Roma dall'8 settembre 1943 al 4 giugno 1944: nove mesi di occupazione. Inoltre sulle pareti di questo piccolo museo sono collocate tre opere, create dagli artisti Corrado Cagli, Renato Guttuso e Carlo Levi, in omaggio ai compagni caduti durante la Resistenza. Per realizzare un'immagine di tale unità e sintesi occorre, secondo Bruno Zevi, una notevole maturità figurativa, soprattutto per quanto concerne gli accorgimenti prospettici, utilizzati per non conferire all'ambiente¹³ una profondità eccessivamente ampia. Eppure gli architetti che vinsero il concorso di progetto erano all'inizio della loro professione. Questo significa che questi giovani progettisti erano uniti da una comune presa di coscienza della severità e serietà del tema rispetto a quei tragici eventi¹⁴.

Questo memoriale presenta diverse similitudini con un complesso analogo definito “il Monumento alle Fosse Ardeatine degli Olandesi”¹⁵. Si tratta del Cimitero per le vittime dei nazisti a Bloemendaal, in Olanda, su progetto dell'architetto Komter.



Il “Piazzale dei Martiri di Marzabotto” nel memoriale ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma. MVG, marzo 2007.



Il memoriale ai caduti delle Fosse Ardeatine a Roma. Interni. MVG, marzo 2007.

¹³ 50 metri x 25 metri.

¹⁴ Adachiara Zevi, *Fosse Ardeatine*, Testo & Immagine, Torino 2000.

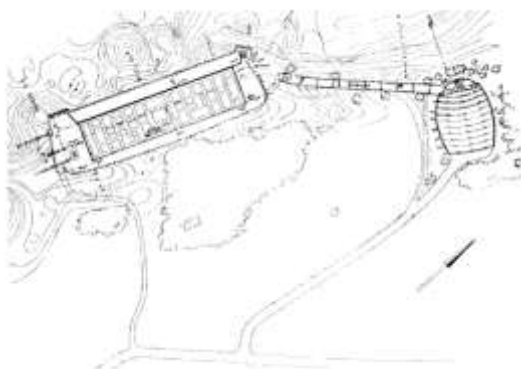
¹⁵ *Monumentalità modesta: Il Cimitero per le vittime dei nazisti a Bloemendaal, in Olanda, architetto Komter*, in “L'architettura. Cronache e storia”, n. 29, 1958, p. 764.



Vista interna del memorial. MVG, marzo 2007.



Lapide a memoria dei rastrellati e condotti alle Fosse Ardeatine a Roma. MVG, marzo 2007.



Cimitero per le vittime del nazismo, Bloemendaal, Olanda. Monumentalità modesta: Il Cimitero per le vittime dei nazisti a Bloemendaal, in Olanda, architetto Komter, 1958, p. 764.

I due *memorial* hanno in comune un'impronta di modestia, che ha come base del sentire collettivo il senso di antiretorica del monumento. Il martirio fu così immane da sostenere a livello emotivo e psicologico che l'unica risposta poteva essere la meditazione e il silenzio. L'architettura in questo caso è viatico, nonché espressione fisica di questo umano sentire.

1.2.3 Il memoriale e il muro in onore degli italiani a Mauthausen-Gusen

Il memoriale di Gusen

Il campo di concentramento di Mauthausen, che comprendeva i sottocampi denominati Gusen I, Gusen II e Gusen III, fu liberato nei primi giorni di maggio del 1945 dalle truppe americane. Nella primavera dell’anno seguente i soldati dell’armata sovietica alloggiarono nelle caserme della SS e nelle baracche dei prigionieri. Da questo momento inizia un processo di trasformazione del campo che ne altera le condizioni originarie¹⁶.

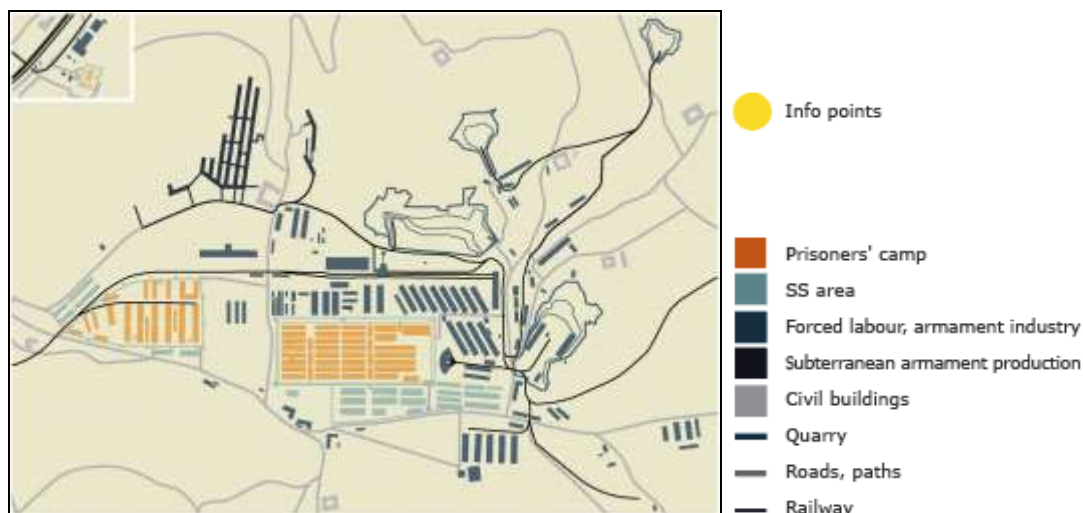
Il 20 giugno 1947 il Governo sovietico consegnò alla Repubblica austriaca tutto il territorio del campo con l’impegno che il sito fosse riadattato a memoriale. L’incarico di progettazione fu assegnato nell’autunno dell’anno successivo al Ministro degli Interni. Questo compito fu portato a termine in modo puntuale solo ventidue anni più tardi e nella primavera del 1970 avvenne l’inaugurazione del museo. Del campo originale di Mauthausen restano la maggior parte delle mura di cinta con il filo spinato, alcune baracche dei prigionieri ubicate intorno alla piazza dell’appello, due forni crematori, la camera a gas, il luogo d’esecuzione e la cava di pietra (*fossato viennese*) con la *scala della morte*¹⁷.



Carta dei campi di concentramento e di deportazione in Europa, scala 1/6.000.000, AISRAL.

¹⁶ Alessandra Chiappano, *I lager nazisti. Guida storico-didattica*, Giuntina, Firenze 2007, pp. 145-164.

¹⁷ Si tratta di una scala di 186 gradini su cui i prigionieri erano costretti a trasportare pietre pesantissime di granito sulle spalle.



Planimetria del sottocampo di Gusen. <http://en.gusen-memorial.at>

Il sottocampo di Gusen I ha subito vicende che ne hanno alterato irrimediabilmente la fisionomia. Il fattore che più di ogni altro compromise i caratteri originali del sito fu il progetto di lottizzazione di villette unifamiliari alla fine degli anni Cinquanta. L'area dove sorgeva Gusen I fu occupata dal cantiere. Per prima cosa fu eliminata la recinzione del sottocampo, poi seguì la rimozione delle baracche e delle strutture specifiche dell'ambito concentrazionario.

Attualmente rimane riconoscibile, sebbene riconvertito in abitazione l'edificio dell'ingresso e del comando del sottocampo, visibile dalla rotabile Mauthausen-Gusen.

Negli anni Cinquanta, riscattando e acquistando il terreno le Associazioni dei superstiti, in particolare francesi, hanno salvato dalla distruzione il forno crematorio originale del campo, oggi di proprietà del governo austriaco. Molte Nazioni si adoperarono per la creazione di monumenti per i propri morti sul territorio dove si trovavano gli alloggi delle SS, tra la cava di pietra e l'ingresso del sottocampo. Questi monumenti completano l'area commemorativa.

Il 18 settembre 1961 avvenne l'inaugurazione della riplasmazione dell'ex crematorio in un luogo della memoria da parte delle associazioni degli ex deportati belgi, francesi e italiani.

La presenza italiana al memoriale di Gusen è particolarmente interessante; in particolare si sottolinea il ruolo dello Studio di architettura dei BBPR, che si è occupato del progetto nel 1965 e della costruzione nei due anni successivi¹⁸.

Secondo il progetto il forno crematorio è coperto con una struttura di calcestruzzo armato che lo racchiude. La materia utilizzata e il senso evocativo dello spazio crea in chi lo percorre un effetto di chiusura e di claustrofobia¹⁹.

¹⁸ Ernesto N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Serena Mafioletti (a cura di), Il Poligrafo, Padova 2010, volume I, pp. 359-360.

¹⁹ Ezio Bonfanti, Marco Porta, Città, Museo e Architettura. *Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-70*, Hoepli, Milano 1973, didascalia immagine n. 207.



Planimetria del sottocampo di Gusen. <http://en.gusen-memorial.at>

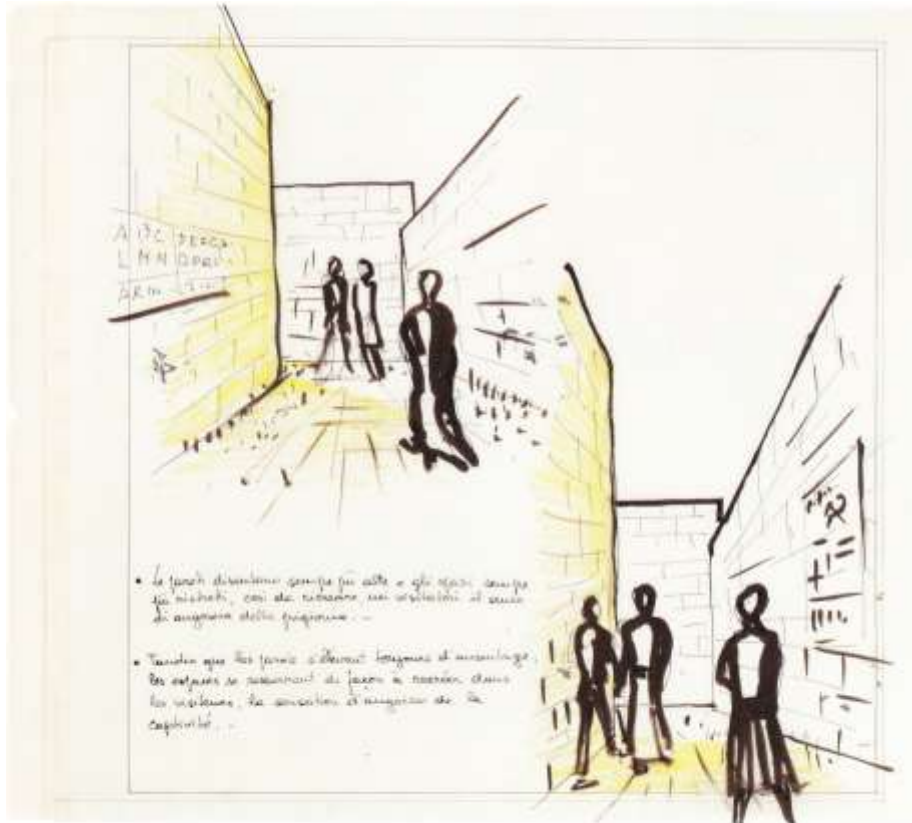
- | | |
|-------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Gusen II | 10. Camp for Soviet Prisoners of War |
| 2. SS administration barracks | 11. Infirmary Barracks |
| 3. Prisoner blocks 6 and 7/8 | 12. Quarry Gusen |
| 4. Prisoner broche | 13. Quarry Kastenholz “Oberbruch” |
| 5. The “Jourthaus” | 14. Quarry Kastenholz “Unterbruch” |
| 6. Northeastern watchtower | 15. Rock Crusher |
| 7. Northern watchtower | 16. Tunnel system “Kellerbau” |
| 8. Kitchen barrack | 17. Armaments Industry |
| 9. SS troop accommodation | |
| p. Panorama | |

L’area di progetto è stata concepita dagli architetti BBPR in modo labirintico, così che i visitatori per giungere allo spazio centrale debbano percorrere un lungo passaggio chiuso fra le pareti di altezze crescenti, in un’ottica di preparazione psicologica. Sulle pareti sono sistemate delle lapidi essenziali. Il crematorio è al centro della scena e rappresenta il simbolo del sacrificio al di sopra di ogni gruppo o ideologia. Le dimensioni e la forma dello spazio sono state concepite in modo da renderlo adatto per cerimonie e commemorazioni.

Il tema delle ortogonalità geometriche utilizzato per il sacrario di Gusen I riprende l’impianto architettonico già usato dai BBPR per la cappella funeraria della famiglia Ravelli²⁰ nel Cimitero di Bollate nel 1953.

Coloro che si recano in visita al *memorial* hanno la possibilità di verificare come un intervento tempestivo da parte delle Associazioni degli ex deportati abbia salvato almeno una parte della memoria autentica. Dal momento che i resti originali, in particolare il crematorio, erano solo parziali, è stato necessario un intervento architettonico per riplasmare l’area e renderla idonea alle visite.

²⁰ Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, BBPR, *Monumento ai Caduti nei campi di sterminio nazisti. 1945-1995: il segno della memoria*, Ente autonomo La Triennale di Milano, Electa, Milano 1995, p 68.



BBPR, Schizzi di progetto del memorial costruito attorno al forno crematorio di Mauthausen-Gusen I. Sono rappresentati gli spazi racchiusi all'interno del recinto monumentale. Ulriche Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, 1995, pp. 68-69.

Il memoriale si trova incastonato nel tessuto urbano cittadino. Il contesto evidenzia la vicinanza stridente con una serie di villette, che rappresentano l’esito della lottizzazione dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento ad oggi. Solo recentemente è stato bloccato un nuovo progetto teso a modificare sensibilmente l’area circostante il sacrario, con nuove lottizzazioni di edifici residenziali. In particolare il memoriale, per prima cosa, non sarebbe più stato visibile dalla strada che lo collega al campo base di Mauthausen. L’area interessata dalla lottizzazione era parte integrante del campo di Gusen I. Già il Governo di Vienna aveva manifestato perplessità in merito al progetto edilizio, che però era stato precedentemente autorizzato dalla amministrazione comunale di Langenstein, con competenza territoriale.

Sono arrivate proteste da tutta Europa relative a questo progetto, in particolare in merito al possibile abbattimento delle ultime costruzioni originali del campo, come la *Jourhaus*, il posto di guardia del campo. Si tratta della palazzina che segnava l’ingresso principale del Lager. Dal dopoguerra ad oggi, questa palazzina è stata oggetto di ampie trasformazioni e riplasmazioni, tanto da apparire oggi con le sembianze di una villa di rappresentanza. Restano solo nella parte del basamento alcune pietre originali del *Lager*.

Il Governo di Vienna, proprietario dell’area di Mauthausen, ha chiesto la sospensione dell’iter. In una lettera del governo si sottolinea la preoccupazione che:

“il memoriale, a livello internazionale uno dei più significativi monumenti in ricordo delle vittime dei campi di concentramento, possa rimanere danneggiato dal vicino cantiere edile. Un’ulteriore edificazione ed insediamento urbano nell’ex Lager è, dal punto di vista della politica della memoria, il segnale sbagliato ai sopravvissuti, ai loro congiunti e all’opinione pubblica internazionale. Secondo noi, questa problematica non può essere ridotta ai suoi aspetti locali, ma tocca direttamente la questione della responsabilità politica della memoria della Repubblica Austriaca in quanto tale. Per questi motivi, è forte desiderio del Ministro impedire con tutti i mezzi il progetto di edificazione. Prima occorre sfruttare le possibilità a disposizione concernenti sia i permessi di costruzione che la salvaguardia dei monumenti. Se tutto ciò non dovesse avere successo, si penserà ad altri provvedimenti”²¹.



Il memoriale di Gusen nel 1965, Teo Ducci (a cura di), p. 23.



L’ingresso del memoriale di Gusen come si presenta attualmente; maggio 2008. Collezione privata.

²¹ www.deportati.it



Il memorial di Gusen I. MVG, maggio 2008.



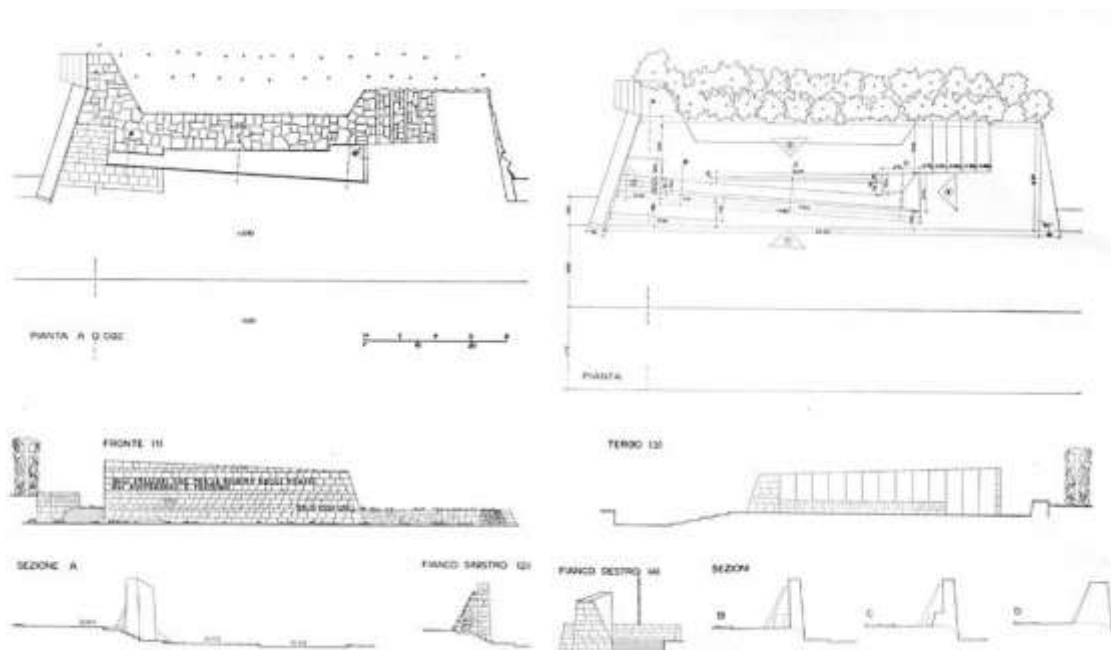
Il crematorio di Gusen I all'interno del memorial. MVG, maggio 2008.

Dal 2006 ad oggi il progetto non è stato realizzato. Resta tuttavia un contrasto molto forte tra un luogo della memoria e la indifferente quotidianità dettata dalle villette. Questo fatto evidenzia la necessità, a livello urbanistico, di creare una zona filtro tra il memoriale e il contesto. Si tratterebbe di studiare un’area che aiuti la creazione di una maggiore armonia tra gli spazi. Dovrebbe essere l’amministrazione comunale a farsi carico di questa necessità, prescindendo dalle ragioni utilitaristiche di lottizzazione e dagli introiti provenienti dagli oneri di urbanizzazione.

Dal punto di vista architettonico occorre realizzare nuovi passaggi pedonali, segnalati con pavimentazioni adeguate e opportuni camminamenti, per meglio saldare il memoriale al contesto. Andranno analizzati attentamente anche i salti di quota, dal momento che l’area perimetrale del memoriale appare segmentata in lotti di spazi verdi, divisi da recinzioni metalliche. L’area non è quindi stata studiata con una progettazione integrata rispetto all’esistenza del memoriale, naturalmente per via della lottizzazione in progetto. L’Amministrazione comunale non riconosce evidentemente un *valore* di memoria del sito originale del campo e non ne considera di conseguenza la corretta conservazione ed integrazione con il contesto urbano. Va risolto lo spazio circostante in modo da riconnetterlo in maniera organica con l’esistente.

Il memoriale in onore degli italiani a Mauthausen

Il memoriale in onore degli italiani a Mauthausen, che si trova nel Parco antistante l’ingresso del campo di concentramento, realizzato tra il 1955 e il 1956 su progetto dell’architetto Mario Labò, è costituito da un muro e da una croce ad opera dello scultore Mirko Basaldella. Mario Labò con questa opera ricorda in particolare il figlio Giorgio, partigiano fucilato a Roma e i suoi compagni.



Mario Labò, Mirko Basaldella, *Piante e sezioni del memoriale in onore degli italiani a Mauthausen*. Lilia Abbagnano, 1956, p. 338.

Il muro è stato costruito con blocchi di granito grigio chiaro. Non si tratta di un materiale qualsiasi; è il granito delle cave di Mauthausen che i deportati trasportavano sulle spalle, sostenendo la salita della *scala della morte*. Le scritte dedicatorie in bronzo recitano: *Agli italiani che per la dignità degli uomini qui soffersero e perirono*. Sotto alle scritte, c’è il simbolo, in granito rosso, che riproduce il triangolo imposto ai deportati, mentre la parte posteriore del muro accoglie le lapidi commemorative.

I critici Bruno Zevi e Giulio Carlo Argan hanno scritto, negli anni Cinquanta, a proposito di questo muro definendolo *disadorno ed eloquente nella terribile semplicità*. Zevi ha rifiutato di parlare di questo memoriale nei termini consueti di critica dell’arte, evitando di creare un pretesto per un saggio di linguaggio, poiché *la poesia è qui troppo attanagliata alle cose, la forma sprigiona da un contenuto così agghiacciante che, quando hai smesso di piangere e puoi rappresentarlo disegnando, non può non cantare da sé, per l’impeto di un furore tradotto in malinconia*. Anche Argan ha dato un’interpretazione del muro definendolo *l’orizzonte desolato del prigioniero, lo squallido schermo delle sue nostalgie, l’ultima immagine di cosa umana raccolta dalle pupille morenti*²².

La croce, alta tre metri, forgiata in un grosso blocco di ferro, eretta sul terrapieno, esprime, grazie all’opera di Basaldella, con l’artificio di punte acuminate la sofferenza e il martirio. La rappresentazione di grosse gocce di sangue che scorrono lungo l’asse centrale della croce, rese in mosaico rosso, non appaiono, a detta di Zevi, per nulla retoriche in questo particolare caso. Così come accade nel *memorial* alle Fosse Ardeatine di Roma tra la cancellata sempre di Basaldella e il prisma del Sacratio, anche in questo caso l’immagine sorge dall’integrazione tra una scultura, che è invettiva, e un’architettura, che è un fatto²³.

Si attua dunque una monumentalità modesta, come nel caso del Cimitero per le vittime dei nazisti a Bioemendaal, in Olanda, su progetto dell’architetto Komter, definita *Il Monumento alle Fosse Ardeatine degli Olandesi*²⁴ (cap. 1.2.2). In questo memoriale vi è il medesimo sentimento antiretorico, che applicato al campo dell’architettura si traduce nella ricerca della linearità delle forme e nella essenzialità dei materiali, per meglio aiutare il visitatore a creare un clima di silenzio e di raccoglimento più intimo e personale.



Il memoriale in onore degli italiani a Mauthausen nel 1956. Lilia Abbagnano, 1956, p. 338.

²² Lilia Abbagnano, *Monumento a Mauthausen, architetto Mario Labò, scultore Mirko Basaldella*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 11, 1956, pp. 338-341.

²³ Lilia Abbagnano, *Monumento a Mauthausen...*, cit., p. 341.

²⁴ *Monumentalità modesta: Il Cimitero per le vittime dei nazisti a Bloemendaal, in Olanda, architetto Komter*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 29, 1958, p. 764.



Il memoriale in onore degli italiani a Mauthausen. In alto, sullo sfondo, è ben visibile la croce dello scultore Mirko Basaldella. Sul retro del memoriale ci sono le lapidi e le immagini di alcuni deportati italiani, tra cui gli architetti Gian Luigi Banfi e Giuseppe Pagano. MVG, maggio 2008.



Altre viste del memoriale con il contesto circostante. MVG, maggio 2008.

1.2.4 Il padiglione italiano e la distesa di granito ad Auschwitz-Birkenau

Il padiglione italiano ad Auschwitz I

Il campo di sterminio di Auschwitz, con il suo sottocampo Birkenau, fu riconvertito in museo fin dal 1945. Per prima cosa ci furono interventi urgenti di messa in sicurezza dell’area che si susseguirono nel giro di pochi mesi, grazie all’interessamento del Ministro polacco della Cultura e poi del Presidente del Consiglio dei Ministri. Le visite ad Auschwitz furono possibili da subito dopo la fine della guerra, anche se limitatamente a gruppi o in corrispondenza di cerimonie ufficiali. Il 2 giugno 1947 fu stabilita la creazione del Museo Statale di Auschwitz-Birkenau da parte del Parlamento polacco. L’area adibita a museo comprendeva il campo di concentramento di Auschwitz I e quello di Auschwitz II-Birkenau, mentre non esiste più il campo di Auschwitz III-Monowitz.

Per quanto concerne Auschwitz I, la maggior parte dei blocchi è visitabile; sono chiusi solo i pochi che ospitano archivi e uffici. L’ingresso avviene attraverso un padiglione moderno, ricavato nell’edificio che ospitava i locali di immatricolazione dei detenuti²⁵.

Il museo consentì, su sollecitazione energica di molti Stati particolarmente coinvolti nella vicenda, mostre nazionali nelle ex baracche del campo di Auschwitz I. La prima mostra nazionale della Cecoslovacchia e dell’Ungheria fu inaugurata nel 1960. Poi ci fu quella del Belgio nel 1965; della Germania dell’Est nel 1970; della Bulgaria nel 1977; dell’Austria nel 1978; della Francia nel 1979; e finalmente dell’Italia nel 1980²⁶.



Carta dei campi di concentramento e di deportazione in Europa, scala 1/6.000.000, AISRAL.

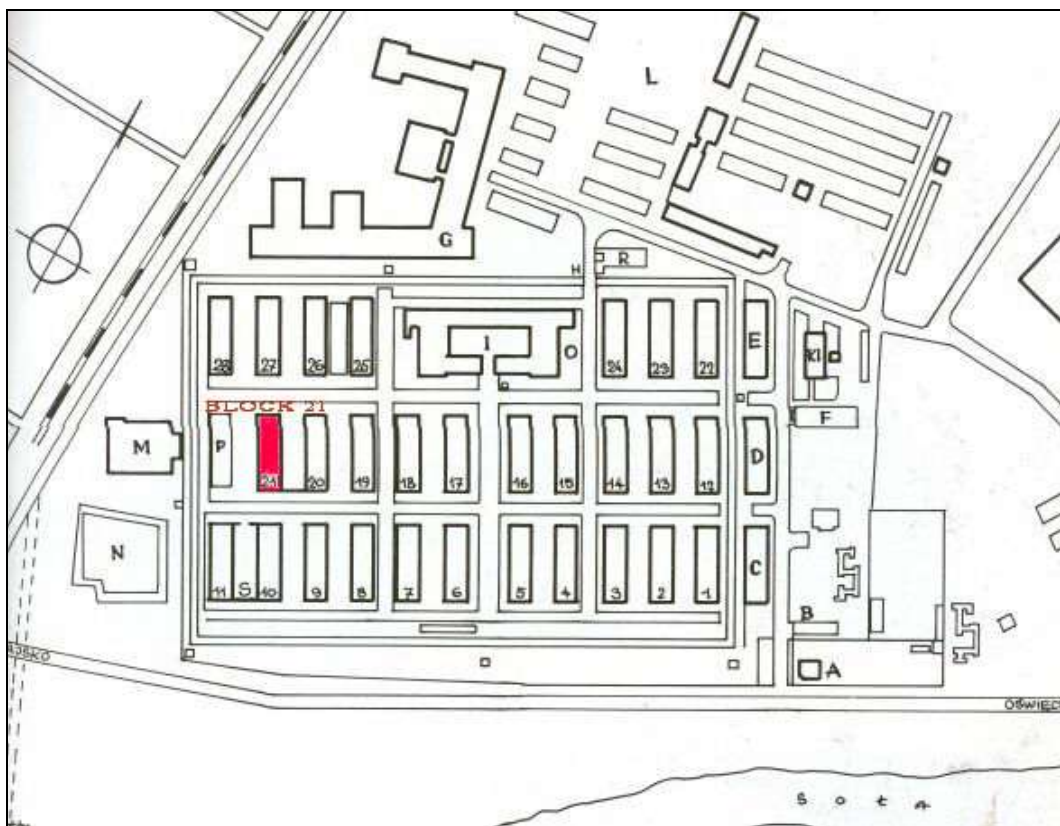
²⁵ Alessandra Chiappano, *I lager nazisti. Guida storico-didattica*, Giuntina, Firenze 2007, pp. 61-63.

²⁶ Ci furono anche mostre di città come nel caso di Budapest e di Praga nel 1974.

All’inizio degli anni Settanta del Novecento l’ANED²⁷ aveva avviato una riflessione in merito alla necessità della costruzione di un memoriale italiano ad Auschwitz. L’associazione sollecitò lo studio di architettura dei BBPR affinché proponesse un progetto.

Il memoriale italiano ad Auschwitz I fu ideato come lo conosciamo oggi già a partire dall’agosto 1975, quando lo studio BBPR, con la collaborazione di Giuseppe Lanzani, presentò un progetto in cui si evidenziò l’intento di inserire, negli ambienti a disposizione del museo, una spirale ad elica all’interno della quale il visitatore poteva camminare lungo l’intero percorso. La spirale doveva essere rivestita con una tela con illustrazioni. L’impalcato era immaginato costituito da traversine ferroviarie accostate. Le immagini della tela erano pensate come riproduzioni di disegni e di pitture, in modo da creare una “iconografia contemporanea sull’argomento della deportazione italiana”²⁸.

Nell’estate del 1978 si costituì all’interno dell’ANED un Comitato operativo con il compito di occuparsi della raccolta fondi e di contribuire alla buona riuscita della realizzazione visiva e documentaria del memoriale.



Planimetria del campo di sterminio di Auschwitz I. In rosso è evidenziato il Block 21, assegnato, dopo l’allestimento museale, alla memoria degli ex deportati italiani. Storicamente il block 20 e 21 erano adibiti a infermeria per i detenuti. Franciszek Piper, Teresa Swiebocka, 2005.

²⁷ ANED Associazione Nazionale Ex Deportati politici nei campi nazisti.

²⁸ Elisabetta Ruffini, Sandro Scarocchia, *Difendere il memoriale dei caduti italiani ad Auschwitz in “ANAGKH”*, n. 54, 2008, pp. 10-11.



BBPR, Schizzo di progetto del memorial italiano ad Auschwitz, 1975. Teo Ducci, 1997, p. 56.

Primo Levi fu incaricato di redigere un testo per il memoriale, che sarebbe stato anche sonoro. Intanto il comitato operativo cercò un regista e un illustratore. Il poeta Nelo Risi fu scelto come regista-coordinatore e propose al comitato l'artista Mario (Pupino) Samonà. Le musiche sono di Luigi Nono.

Dal gennaio 1979 si aprirono i lavori di costruzione del memoriale e Giuseppe Lanzani si recò ripetutamente ad Auschwitz per sopralluoghi di cantiere. Questo *memorial*, un'installazione di grandi dimensioni, lunga oltre duecento metri, all'interno del campo di concentramento, è dedicato a tutti gli italiani caduti in tutti i campi di concentramento e di sterminio²⁹.

La scelta dello Studio di architettura BBPR era dettata dalla profonda sensibilità già dimostrata per il tema, come nel caso del *memorial* di Gusen-Mauthausen, indissolubile rispetto al vissuto personale del gruppo di soci. Al tempo della realizzazione del memoriale, nel 1979, era vivo soltanto Lodovico B. Belgiojoso. L'affresco è opera di Mario Samonà su un testo di Primo Levi. Samonà, contattato dall'ANED che gli commissionò la tela che doveva avvolgersi nella spirale progettata da Belgiojoso, lavorò con perizia e impegno.

Ritornando alla cronistoria della costruzione del memoriale, nel marzo del 1980 Luigi Nono concesse il suo accordo per utilizzare in modo permanente il suo nastro dal titolo *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*. Il memoriale fu inaugurato il 13 aprile 1980. Da quel momento l'Italia ha un proprio padiglione ad Auschwitz, che è contemporaneamente *documento* e opera d'arte³⁰.

A trent'anni dall'inaugurazione del memoriale, sono visibili i fenomeni di degrado dell'intera struttura del *memorial*. Tuttavia a mettere a rischio la conservazione del padiglione italiano non sono soltanto problemi di mantenimento della struttura, ma critiche profonde alla sua architettura. In prima linea si muove al

²⁹ Teo Ducci (a cura di), *Opere di architetti italiani. In memoria della deportazione*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997, p. 56.

³⁰ Museo Diffuso della Resistenza della Deportazione della Guerra dei Diritti e della Libertà, Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea di Torino “Giorgio Agosti”, Acmos, *Memoria 2.0: musei e memoriali dal monumento al virtuale*, Seminario internazionale, Torino 14-16 maggio 2008.

riguardo la direzione del museo di Auschwitz, che vorrebbe uniformare i memoriali di tutti i paesi presenti all’interno del campo, seguendo una linea espositiva documentale piuttosto che artistica. Inoltre alcuni storici contemporanei hanno criticato il progetto e la realizzazione. Soprattutto lo storico Giovanni De Luna avanza delle critiche decise al memoriale italiano, considerandolo *vecchio, così vecchio da essere oggi quasi incomprensibile per i visitatori*, in base alle parole riportate dai giornali³¹.

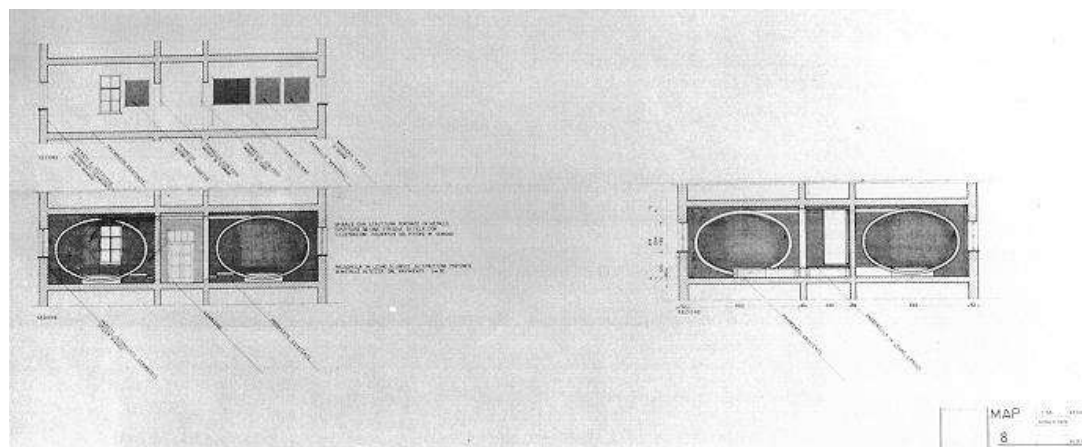
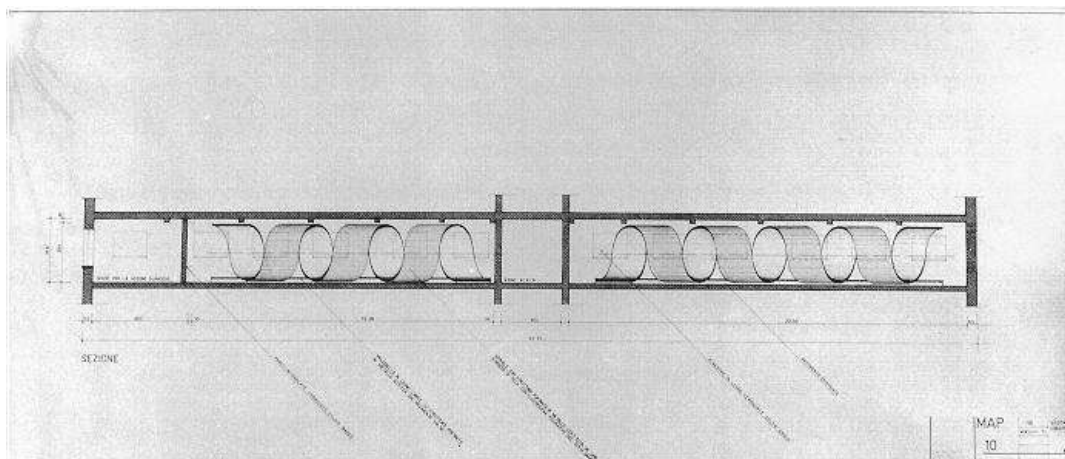
Tuttavia il *memorial* è stato recentemente valorizzato, grazie ad un primo intervento di pulizia, ad opera degli studenti della Scuola di Restauro dell’Accademia di Brera. L’Accademia di Brera – Scuola di Restauro e l’ISREC³², hanno lanciato un laboratorio di studio e di lavoro sul memoriale, soprattutto con la finalità di farlo conoscere al pubblico e raccontarlo ai più giovani, ormai lontani dalla guerra. Il laboratorio *Auschwitz - Cantiere Blocco 21* si è confrontato con il *memorial* in quanto testimonianza della deportazione italiana nel suo insieme, realizzata attraverso un’opera architettonica, la cui specificità e originalità risulta dalla scelta di campo operata all’inizio: l’arte, l’opera d’arte corale, l’installazione. Il laboratorio ha insistito sulla questione della conservazione come punto di incontro tra il piano della riflessione storica e quello della riflessione artistica, creando il terreno per un dialogo tra passato e presente. L’*équipe* di Brera nella sua missione di studio e restauro si è avvalsa anche della collaborazione della Facoltà di Conservazione e Restauro dell’Accademia di Belle Arti “Jan Matejko” di Cracovia.



Lavori di cantiere del memoriale italiano ad Auschwitz, nel 1979. <http://www.pupinosamona.it>

³¹ Giovanni De Luna, *Se questo è un Memoriale*, in “La Stampa”, 21 gennaio 2008.

³² ISREC sta per Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell’età contemporanea.



Mario Samonà, planimetria e prospetto del progetto del memoriale italiano ad Auschwitz.
<http://www.pupinosamona.it>

Gli ultimi aggiornamenti sul dibattito, però, sono allarmanti. Sembra infatti che non si sia raggiunto un accordo con il museo di Auschwitz e che quindi, a causa della volontà museale di uniformare tutte le mostre dei padiglioni dei vari Stati, il memoriale italiano di BBPR sarà smontato e trasferito in Italia³³.

Tuttavia l'installazione appare confacente e in armonia rispetto all'architettura che la ospita, ovvero il blocco 21. Di solito le installazioni d'arte sono rimosse dal sito originario solo nel caso in cui ne siano compromesse le caratteristiche proprie a causa di avverse condizioni ambientali. Eppure l'ANED ha annunciato nella primavera del 2010 l'intenzione di trasferire il memoriale presso l'ex campo di concentramento di Fossoli, definendo questa decisione un *atto dovuto per evitare la distruzione dell'opera*³⁴. E' stato immediatamente fatto un Appello, a partire dalla figlia di Samonà, sottolineando che *l'inserimento a Fossoli del Memoriale trasformerebbe il sito in una finzione ed è da considerarsi [...] come una falsificazione storica, nonché come una chiara volontà di estraneamento e di decontestualizzazione dell'opera*³⁵.

³³ La vicenda del Memorial Italiano ad Auschwitz in "Studi e ricerche di storia contemporanea", ISREC, n. 74, 2010, pp. 5-93.

³⁴ Emanuela Nolfo, *Intorno e dentro al Memoriale di Auschwitz*, in "Studi e ricerche di storia contemporanea", n. 74, 2010, pp. 27-41.

³⁵ La Fondazione Fossoli, ora direttamente coinvolta, sottolinea l'importanza di preservare l'integrità del Campo di Fossoli, "quale patrimonio storico e memoriale". Marzia Luppi, *La riflessione della Fondazione ex Campo Fossoli*, in "Studi e ricerche di storia contemporanea", n. 74, 2010, pp. 77-80.



Il memorial italiano ad Auschwitz appena costruito, nel 1980. Teo Ducci, 1997, p. 57.

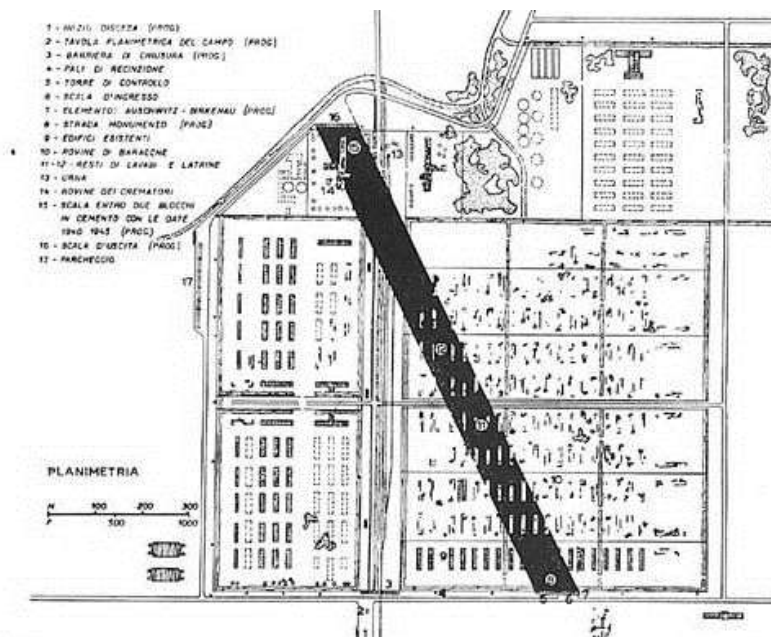
Elisabetta Ruffini nel suo recente intervento³⁶ ripercorre la vicenda del memoriale italiano e sottolinea la necessità di conservarlo nel luogo dove è stato concepito e costruito. Questa affermazione appare particolarmente condivisibile in un momento storico come quello attuale in cui non appare critico l’approccio che si sta adottando a proposito del trasferimento del memoriale. Infatti, si percepisce un pericoloso desiderio di cambiamento e di aggiornamento, che si pone all’attenzione della disciplina del restauro. La conservazione integrale del memoriale rappresenta il riferimento imprescindibile affinché si svolga un discorso non strumentale e di parte in merito alla necessaria conservazione e restauro del Blocco 21. Questo esempio può essere fondante per la possibilità di sviluppare una politica della memoria corretta e verificata sul piano storico, didattico e pedagogico, secondo lo Statuto proprio del memoriale grazie ad azioni e costruzioni volte alla conoscenza e al potenziamento di *quel patrimonio* e di *quella eredità*.



Studenti della Accademia di Brera – Scuola di Restauro nel settembre 2008 durante i lavori di pulitura della tela di Mario Samonà. Armando Romeo Tomagra, http://www.deportati.it/memausch_foto.html

³⁶ Elisabetta Ruffini, *Dossier-La vicenda del Memoriale italiano di Auschwitz. Introduzione: le ragioni di una presa di parola*, in “Studi e ricerche di storia contemporanea”, n. 74, 2010, pp. 5-10.

La distesa di granito ad Auschwitz II-Birkenau



Planimetria generale del campo di Auschwitz II col tracciato della strada proposta del progetto polacco pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, p. 829.

Il concorso internazionale, indetto nel luglio del 1957 dal comitato internazionale di Auschwitz³⁷, per il progetto di un memoriale a Birkenau è stato molto complesso e con tempi lunghi per la realizzazione finale della costruzione³⁸. Le attività di progetto e i lavori continuarono per dieci anni.

La prima fase, tra il 1957 e il 1959, fu condotta da una commissione internazionale³⁹. Il governo polacco affidò l'organizzazione del concorso ad un comitato dislocato a Vienna ed nominò una giuria di architetti, scultori e critici d'arte di varie nazioni, presieduta dall'inglese Henry Moore e poi da Lionello Venturi⁴⁰. Il concorso Internazionale a cui aderirono circa seicento architetti è stato fortemente voluto per rispondere all'esigenza di permettere alla gente, giunta in pellegrinaggio in questi luoghi, di avvicinarsi al campo per fare memoria, in spazi progettati e dedicati alla visita.

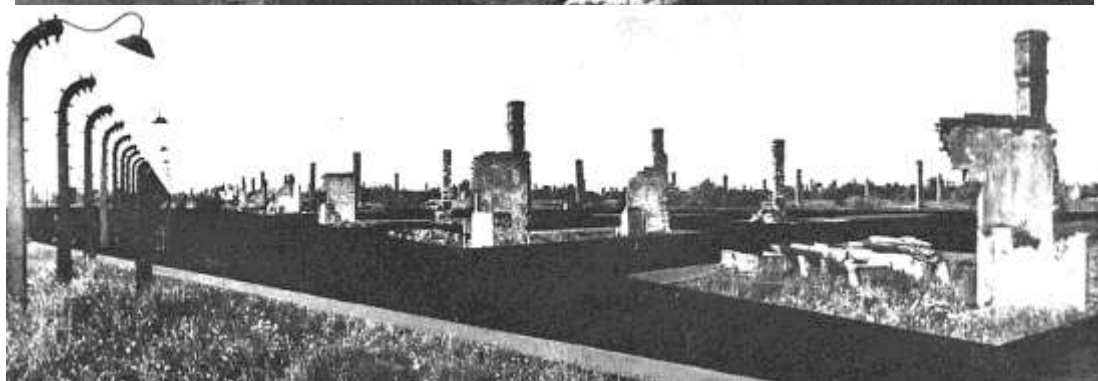
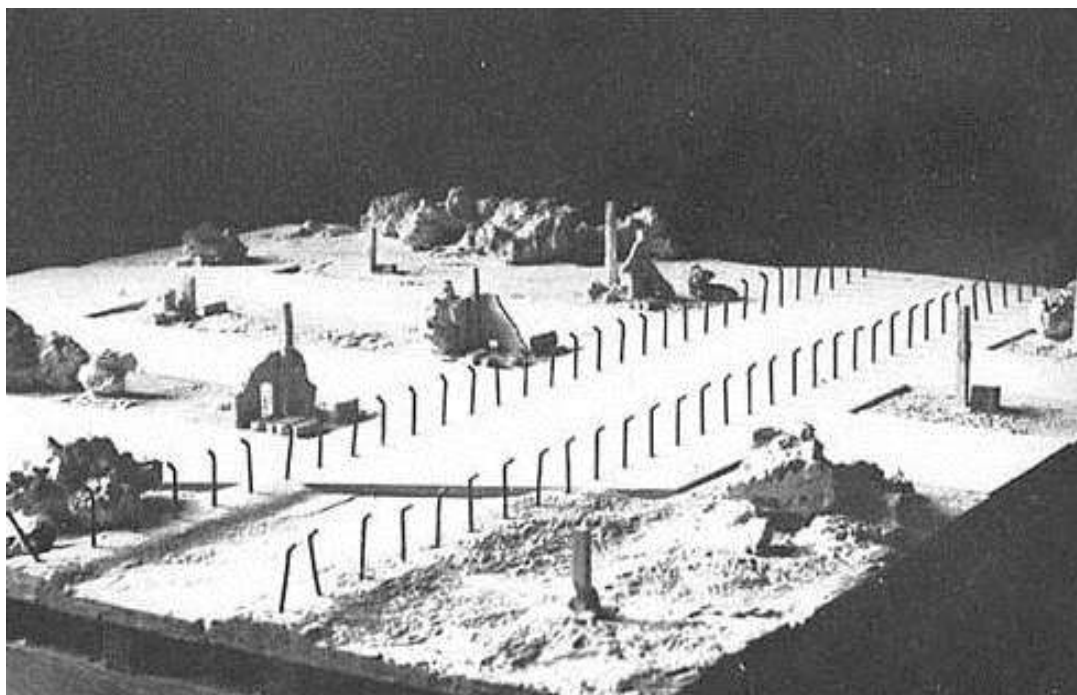
Il tema di progetto consisteva nel dare un'organizzazione all'immenso campo di sterminio di Auschwitz II (Polonia) dove furono assassinati quattro milioni di esseri umani. I deportati entravano nel campo percorrendo una strada ferrata lunga novecento metri; dai convogli dei treni venivano trascinati nella zona più stretta. Dalle baracche, di cui restano terribili ed angoscianti rovine, i deportati venivano trasportati in fondo al campo, nelle camere a gas e nei forni crematori.

³⁷ Il comitato, istituito nel 1957, con sede a Parigi, è costituito da personalità della cultura europea, come Niels Bohr (Danimarca), Max Born (Germania), Pablo Casals (Spagna), Dimitri Costakovitch (Unione Sovietica), Elisabetta, Regina madre del Belgio, Carlo Levi (Italia), Antek Zuckerman (Israele). La presidenza del comitato è attribuita prima a Tadeusz Holuj e poi a Robert Waitz.

³⁸ Giorgio Simoncini, *Il monumento di Auschwitz Birkenau: cronologia del concorso e della costruzione* in <http://www.giorgiosimoncini.com>.

³⁹ La giuria è composta da rappresentanti delle quattro organizzazioni internazionali: l'Unione Internazionale Arti Plastiche (Henry Moore e Auguste Zamoyski), Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (Pierre Courthion e Lionello Venturi), l'Unione Internazionale degli Architetti UIA (Jacob Bakema e Giuseppe Perugini) e il Comitato di Auschwitz (Odette Elina e Romuald Gutt).

⁴⁰ Errico Ascione, *I tre progetti vincitori ...*, cit., p. 831.



Plastico generale e parziale del progetto con le rovine delle baracche dei deportati nel Campo di Auschwitz II. Inserimento del fotomontaggio del progetto polacco pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, pp. 828-829.

Nel 1959, nella gara di secondo grado del *Concorso Internazionale per la sistemazione del Campo di Sterminio di Auschwitz* sono risultati vincitori a pari merito tre gruppi: un gruppo di architetti polacchi (Oskar Hansen, Julian Palka, Lechoslaw Rosinski, Edmund Kupiecki, Tadzysz Plasota) e due gruppi di architetti e scultori italiani, rispettivamente il gruppo composto dall’architetto Julio Lafuente con gli scultori Andrea e Pietro Cascella e l’equipe formata dagli architetti Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini⁴¹, Tommaso Valle con lo scultore Pericle Fazzini. Dalla loro collaborazione è stato creato il progetto esecutivo, sintesi della integrazione di ciascuna delle soluzioni proposte dai partecipanti risultati più meritevoli⁴².

Il progetto del gruppo vincitore diretto da Oskar Hansen, ha due pregi molto significativi; il primo è la semplicità, mentre il secondo è la previsione di un percorso diagonale che consente di attraversare su una strada nera le baracche, la linea ferroviaria e i crematori⁴³.

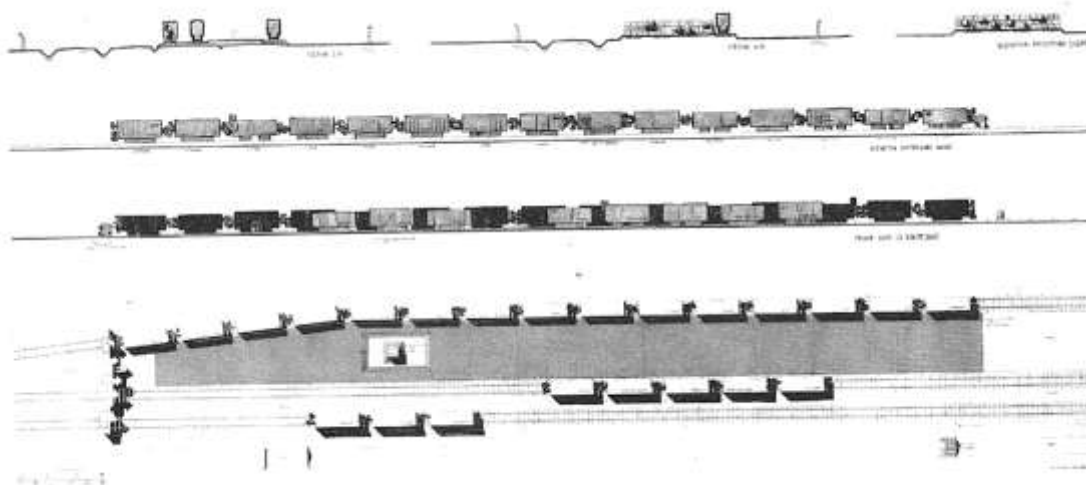
⁴¹ Si rimanda al capitolo 1.2.1, nota 7.

⁴² Errico Ascione, *I tre progetti vincitori del concorso internazionale per la sistemazione del campo di Sterminio di Auschwitz*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 42, 1959, pp. 828-834.

⁴³ Errico Ascione, *I tre progetti vincitori ...*, cit., p. 829.

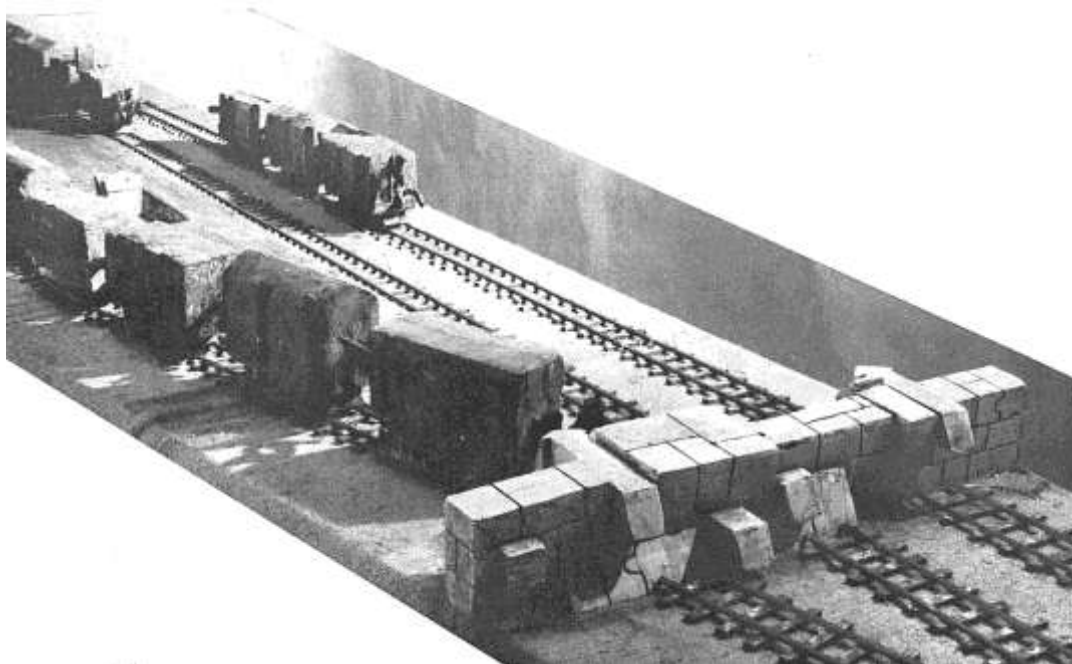
Diversamente dal progetto polacco, i due progetti italiani prevedevano soltanto un percorso lungo la linea ferroviaria, precisamente dall’ingresso ai crematori, senza passare per l’area relativa alle baracche. Al di là di questo limite, i progettisti italiani presentano comunque sistemazioni monumentali dei luoghi, profondamente più evocative e drammatiche, senza diventare semplicistiche o banali. Il progetto Lafuente-Cascella riporta come sito finale un maggiore *patos*. Ogni giorno giungevano ad Auschwitz da ventitre nazioni numerosi convogli di treni, che trasportavano persone in condizioni disperate.

Il treno e il vagone piombato sono assunti come simboli di quattro milioni di vittime. Questa immagine è stata fissata, ad imperitura memoria, in monoliti di cemento e di ferro, come se fossero bare dei caduti di tutte le nazioni giunti fino ad Auschwitz e mai più tornati. Tra i vagoni c’è un tappeto di catene che accentua il messaggio in senso fisico ed emotivo. Tali vagoni sono dunque fermati da una muraglia che non consente il passaggio. Le rotaie sono sbarrate a simboleggiare la resistenza e la lotta comune di ogni popolo. La sensibilità architettonica del gruppo Lafuente-Cascella appare particolarmente efficace. I Cascella hanno operato creando un risultato scultoreo particolarmente interessante dal punto di vista della forza plastica e della resa dei volumi⁴⁴.



Planimetria generale del campo di Auschwitz II secondo la proposta del progetto di gruppo italiano composto dall’arch. Julio Lafuente e dagli scultori Andrea e Pietro Cascella pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, p. 830.

⁴⁴ Errico Ascione, *I tre progetti vincitori* ..., cit., p. 832.



Plastico generale del progetto del gruppo italiano composto dall'arch. Julio Lafuente e dagli scultori Andrea e Pietro Cascella pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, p. 830.

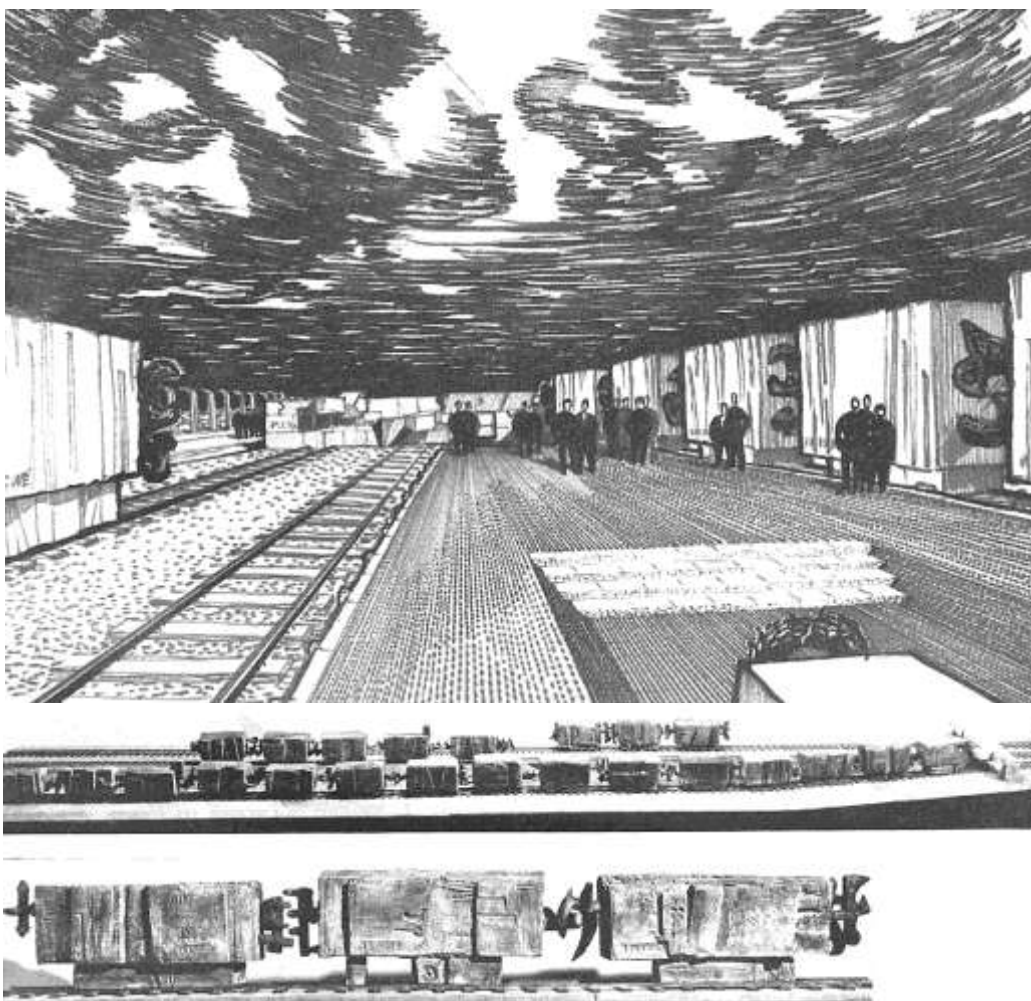
Il secondo progetto italiano degli architetti Vitale, Simoncini, Valle con lo scultore Fazzini è stato pensato in modo tale da essere scavato, senza alcuna sovrapposizione di parti costruite al terreno. Il progetto prevedeva un percorso che si approfondiva nel terreno per poi risalire, con una serie di camminamenti interrati attorno ai crematori.

Dei tre progetti selezionati, quello del capogruppo Vitale è il più radicato al suolo e con una maggiore cura dei particolari architettonici⁴⁵. La superficie di accesso, inizialmente piana, scende gradualmente nel terreno assumendo forma a doppia curvatura, alzandosi poi sui lati, e creando, di conseguenza, nuove visuali sul campo. Il percorso termina sulla piattaforma scavata in grandi figure distese. Il visitatore camminando, deve oltrepassare simboli di cadaveri ammassati, percependone sempre di più la presenza fisica, man mano che procede verso il centro della piattaforma. I reticolati, i crematori, le baracche e le fosse sono percepiti visivamente attraverso fenditure opportunamente studiate.

I materiali impiegati sono semplici mattoni, cemento e un blocco di vetro che scandisce il termine dei binari; da questo punto in poi si diffonde una luce. I mattoni lungo tutto il percorso, secondo il progetto, sono reimpiegati riutilizzando quelli delle rovine delle baracche fatiscenti, per camminare su materiali originali del campo, muti testimoni diretti dell'orrore. Un muro di mattoni impedisce la vista del campo e su di esso è scavata la scritta: *Plus jamais d'Auschwitz* in ventidue lingue, in corrispondenza dell'Urna esistente, testimonianza materiale dell'Olocausto. Il concetto iniziale dell'impronta del terreno si espande fino alle rovine, rendendo percepibili i crolli e gli ambienti scoperti. L'esito di progetto, prodotto da uno spazio creato per sottrazione, anziché per addizione, restituisce all'osservatore un volume in negativo molto indicato rispetto alla enorme distesa del campo⁴⁶.

⁴⁵ Errico Ascione, *I tre progetti vincitori ...*, cit., p. 832.

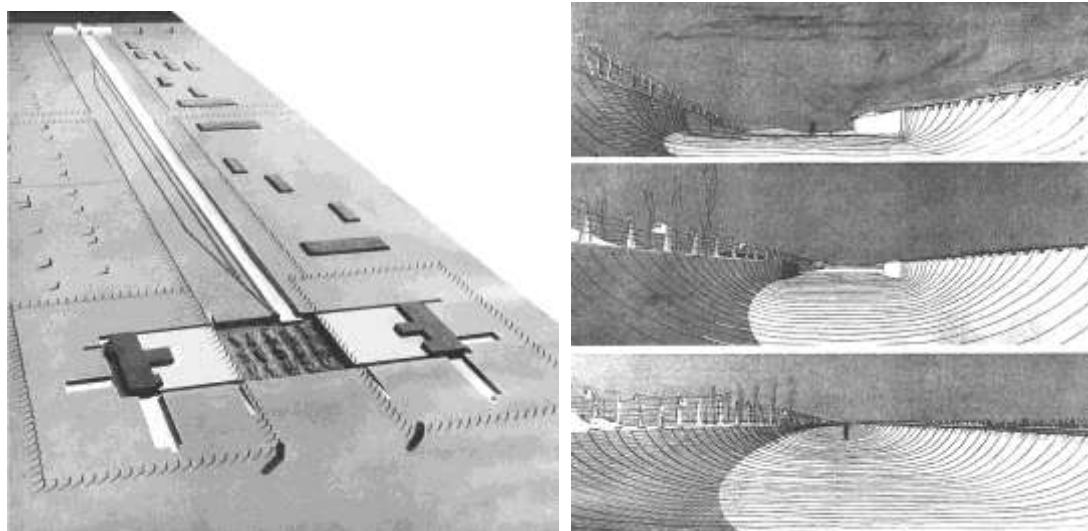
⁴⁶ *Ibidem*.



Prospettiva e plastico con l'insieme dei vagoni secondo il progetto del gruppo italiano composto dall'arch. Julio Lafuente e dagli scultori Andrea e Pietro Cascella pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, p. 831.

La forza evocativa del sito di Auschwitz annulla simboli ed allegorie. I resti e le rovine sono *segni* frammentari ma potenti della tragedia consumata in questi luoghi della memoria. Il campo di Auschwitz è oggi costituito da “un tessuto di tralicci” di alta tensione dove non passa più la corrente elettrica mortale. *Il tessuto* – ricorda l’architetto Giorgio Simoncini – *spezza qualsiasi tentativo di impostare una convergenza di visuali*. La produzione della morte è banale, la funzionalità della catena di montaggio è di basso livello operativo; solo la rete dei tralicci ossessiva e rigida, mantiene l’ordine. Auschwitz ha una funzione, sostanzialmente, di aggregazione. E’ un *habitat* della morte: di baracche, di docce, di forni che potrebbero moltiplicarsi all’infinito. Non vi è un principio compositivo. Sotto il profilo dell’architettura *Il Monumento è il campo*, diceva Simoncini⁴⁷. In questo progetto è sintetizzata la filosofia che diventerà il riferimento della *sintesi* di progetto vincitore, in cui *non* si andrà a *toccare le rovine* delle baracche esistenti, e anzi, si progetteranno percorsi con pedane, volti a non avvicinarsi mai troppo alle rovine dirette, per evitare una fuorviante immedesimazione da parte dei visitatori con una tragedia, che in fondo, non essendo vissuta direttamente, è impossibile e inconcepibile.

⁴⁷ Renato Pedio, *Monumento Auschwitz-Birkenau*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 146, 1967, pp. 520-525.



Plastico con la strada scavata, che congiunge l'edificio di ingresso al campo con la piattaforma monumentale, e i percorsi attorno ai crematori e alle camere a gas e sezioni secondo il progetto del gruppo italiano composto dagli architetti Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tommaso Valle e dallo scultore Pericle Fazzini, pubblicato nel 1959. Errico Ascione, 1959, p. 832.

Infatti, la struttura architettonica, secondo il pensiero di Simoncini, risponde alle esigenze del luogo, non tanto di parlare di Auschwitz o guardare, quanto piuttosto di creare un'area di sosta tra le rovine. Il terreno, secondo questo preciso intento, non è stato coperto, ma è stato mantenuto ruvido, così come la testata del binario, i tralicci, i cancelli d'accesso ai crematori, gli alberi che sono conservati. L'architettura tende, quindi, a cristallizzare la situazione del campo, e ad integrare gli elementi autentici, interamente rispettati⁴⁸.

Tuttavia questa prima fase del Concorso, comprendente tre gradi di valutazione, si concluse con l'approvazione di un progetto, che fu rifiutato dal comitato di Auschwitz. Il comitato considerò, infatti, ostacoli insormontabili alla realizzazione del progetto, in particolare l'eccessiva estensione dell'intervento che avrebbe potuto alterare in modo irreversibile l'immagine del campo.

La Commissione decise così di indire una seconda fase del concorso, tra il 1961 e il 1964, su nuove basi, con la nomina di una commissione tecnica, costituita dal francese Guy Lagneau, il polacco Tadeusz Ptazich e lo scultore tedesco François Stahly. In questa fase fu bandito un ulteriore ultimo grado del Concorso, limitato ai progettisti precedentemente selezionati, che si sarebbero dovuti riunire in gruppi diversi rispetto agli originari, per la scelta del progetto definitivo. In questa ultima selezione furono presentati quattro progetti elaborati dal gruppo polacco, da Lafuente, e, separatamente, da Simoncini e Vitale. Pietro Cascella collaborò con i progettisti Lafuente, Simoncini e Vitale. Fazzini invece aveva dato le dimissioni⁴⁹.

Nel 1962 il progetto definitivo scelto fu quello del gruppo di lavoro dell'architetto Simoncini e quello dello scultore Cascella; il lavoro fu perfezionato nei mesi successivi con la redazione finale del progetto esecutivo nell'ottobre dello stesso anno. Seguirono altri allungamenti dei tempi per l'elaborazione finale del progetto, determinati dagli scarsi finanziamenti e dalla situazione della Polonia di quel tempo.

La terza fase del Concorso, tra il 1965 e il 1967, fu gestita dal Ministero della Cultura di Varsavia, attraverso un *Conseil de Protection des Monuments de la Lutte et du Martyre*, deputato alla conservazione dei campi di concentramento in Polonia.

⁴⁸ Renato Pedio, *Monumento Auschwitz-Birkenau...*, cit., p. 522.

⁴⁹ <http://www.giorgiosimoncini.com>



Vista della testata dei binari e della piattaforma all'interno del campo di Auschwitz II, secondo la realizzazione di Simoncini-Palka-Valle-Vitale-Cascella-Jarnuszkiewicz nel 1967. Teo Ducci, 1997, p. 26.

Nei primi mesi del 1965 furono completati gli elaborati progettuali finali e dal giugno iniziarono le opere di costruzione, che continuarono fino alla primavera del 1967. Il memoriale fu inaugurato il 16 aprile.

Il bando di Concorso prevedeva la rielaborazione architettonica del campo intorno ad un perno monumentale. La scultura assumeva così un valore ambientale centrale. Pietro Cascella ha realizzato un complesso scultoreo che ben rappresenta un sepolcro sconvolto, senza cadere in schemi retorici⁵⁰. Lo scultore ha lavorato ad un progetto di ampio respiro, interpretando i nuovi impulsi dell'arte moderna.

Il sentimento della modestia, e della pacatezza è fortemente presente in questi spazi, così come accennato a proposito del memorial alle Fosse Ardeatine e nel caso della monumentalità discreta del Cimitero di Bloemendaal in Olanda, come citato precedentemente (cap. 1.2.2).

I materiali del monumento sono semplici e diretti: granito in piccoli blocchi per la scala, cemento colato e a vista per i bordi della piattaforma e dei gradini. Il senso di questo intervento architettonico e plastico sta tutto nell'invito al silenzio. La impossibile garanzia che il crimine sia scongiurato per sempre è denunciata dalla scelta del vuoto architettonico della piattaforma ed inoltre è un invito al raccoglimento⁵¹.

Per quanto attiene al campo di Auschwitz II-Birkenau, l'effetto che si ottiene è un intervento architettonico discreto, senza alterazioni delle preesistenze e delle tracce materiali delle baracche superstiti e di ciò che resta dei forni crematori. Per quanto concerne l'inserimento dell'apparato scultoreo, l'uso della pavimentazione con blocchi di granito, prepara il visitatore all'accostamento al monumento di Cascella, espresso dal punto di vista materiale con pacatezza e richiamando il materiale già utilizzato per la pavimentazione.

⁵⁰ Renato Pedio, *Monumento Auschwitz-Birkenau...*, cit., p. 522.

⁵¹ *Ibidem*.

L’esito finale è dunque un “monumento non monumentale”, che consente al sito dell’Olocausto per eccellenza di dilatare la presenta oppressiva dei tralicci e delle rovine delle baracche e dei forni crematori, stemperarlo le scomode preesistenze con un progetto rispettoso dei resti materiali, per i futuri pellegrinaggi della memoria delle generazioni che verranno qui in visita.



Vista generale del campo di Auschwitz II secondo la proposta del progetto di Simoncini-Palka-Valle-Vitale-Cascella- Jarnuszkiewicz nel 1967. Renato Pedio, 1967, p. 523.



Vista della realizzazione di Simoncini-Palka-Valle-Vitale-Cascella- Jarnuszkiewicz nel 1967. A destra particolare di una scultura di Cascella. Teo Ducci, 1997, pp. 26-31.



Il memoriale a Birkenau nel 2008. <http://www.archimagazine.com/auschwitz.htm>

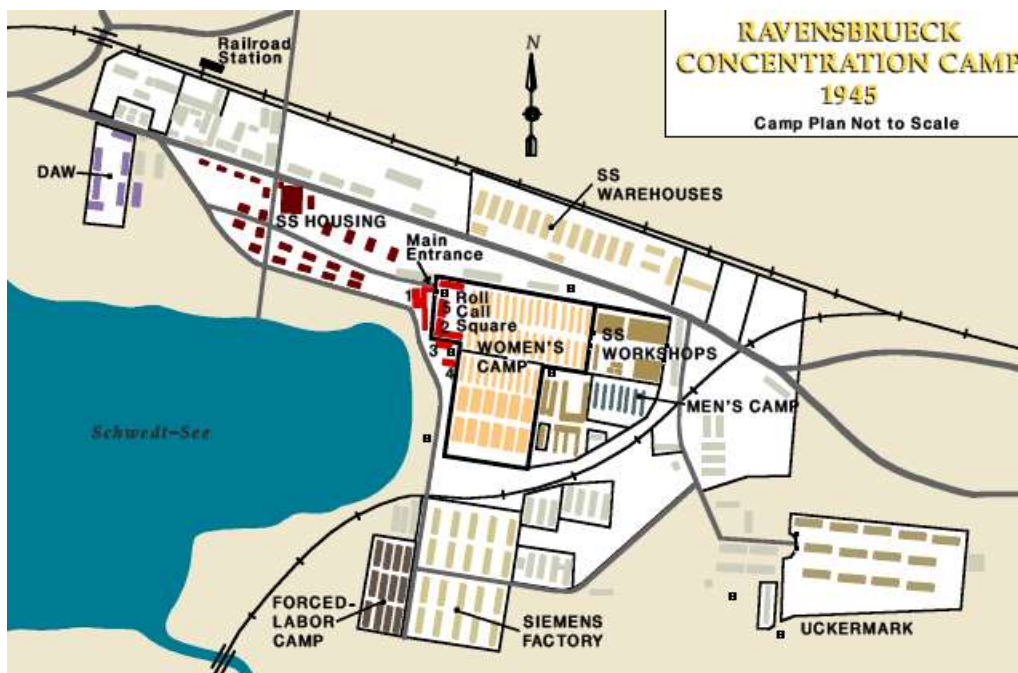
1.2.5 L’esposizione italiana a Ravensbrück

Il memoriale nazionale di Ravensbrück (vicino a Fürstenberg) è stato inaugurato il 12 settembre 1959. Nel loro progetto, gli architetti e i membri del cosiddetto *Buchenwald Collettive*, inclusero all’ex campo di concentramento una parte del lager esterna alla recinzione, che comprendeva il crematorio, il carcere (*Zellenbau*) e un tratto del muro di cinta alto quattro metri. Nel 1959, fu stabilita una fossa comune al di fuori della parete occidentale della sezione del Lager, dove sono stati risepelliti i resti di prigionieri provenienti da vari luoghi di sepoltura. La scultura in bronzo *Tragende* (letteralmente “colei che porta”) di Will Lammert è il cuore del progetto del memoriale ed è ancora il simbolo centrale. Dal maggio 1945 fino alla fine di gennaio 1994, l’ex campo di concentramento, ad eccezione dell’area memoriale sulle rive del lago di Schwedt, è stato utilizzato per scopi militari dall’Unione Sovietica e poi dalle truppe sovietiche.

Tra il 1959 e il 1960 è stato istituito il primo museo presso il carcere dell’ex campo. Sopravvissuti provenienti da vari paesi d’Europa hanno donato i ricordi, disegni e documenti a partire dal momento della fine della loro prigionia. Nei primi anni 1980, l’Organizzazione del *National Memorial* ha elaborato un progetto per la “Mostra delle Nazioni” presso una cella dell’edificio (ex carcere), che ha permesso a organizzazioni o a rappresentanti dei singoli paesi di progettare le proprie mostre. Sono diciassette le celle dedicate ai memoriali nazionali.



Carta dei campi di concentramento e di deportazione in Europa, scala 1/6.000.000, AISRAL.



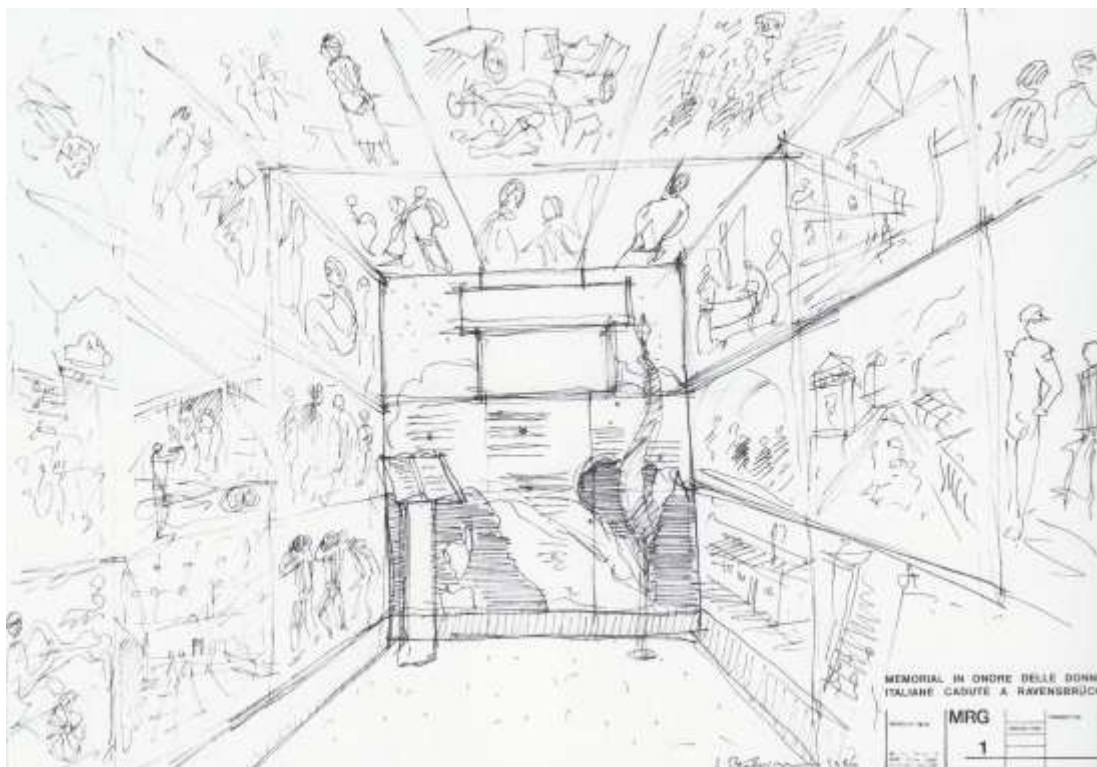
Planimetria del campo di concentramento di Ravensbrück nel 1945. Enciclopedia dell'Olocausto: <http://www.ushmm.org>

Il *memorial* italiano di Ravensbrück è stato costruito nel 1982, su progetto degli architetti BBPR, in specifico di Lodovico Barbiano di Belgiojoso e del figlio Alberico con la collaborazione di Giuseppe Lanzani. In una delle celle di punizione del bunker del campo di concentramento prevalentemente femminile di Ravensbrück, a cura dell'ANED, è stato realizzato un luogo di riflessione e di ricordo delle italiane e degli italiani che in quel lager sono morti. I loro nomi compaiono sul pannello in fondo alla sala. I disegni riportati sui muri sono tratti da disegni di Agostino Barbieri, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Aldo Carpi, Zoran Music, Violette Rougier, Carlo Slama⁵².

Dal 1984, l'ex quartier generale delle SS, che era stato utilizzato dalle truppe sovietiche fino al 1977, con sede della principale esposizione permanente del memoriale, è stato chiamato "Museo della resistenza anti-fascista".

Il processo di espansione e di rifunzionalizzazione del sito è stato iniziato nel 1993. L'attenzione maggiore si è concentrata sia sulla ricerca sia sul ripristino delle strutture storiche. Dopo il ritiro delle truppe sovietiche, l'ingresso dell'ex-campo è stato nuovamente reso accessibile nel 1995, in occasione del cinquantesimo anniversario della liberazione del campo. Parti dell'ex complesso industriale e dei prigionieri sono stati bonificati per l'accesso ai visitatori. Il complesso industriale contiene un ex mulino tessile ("la bottega del sarto"), composto di otto parti collegate tra loro, grazie ad una porzione restaurata tra il 1999 e il 2000. Il nuovo centro visitatori è stato inaugurato nel 2007.

⁵² Teo Ducci (a cura di), *Opere di architetti italiani. In memoria della deportazione*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997, p. 66



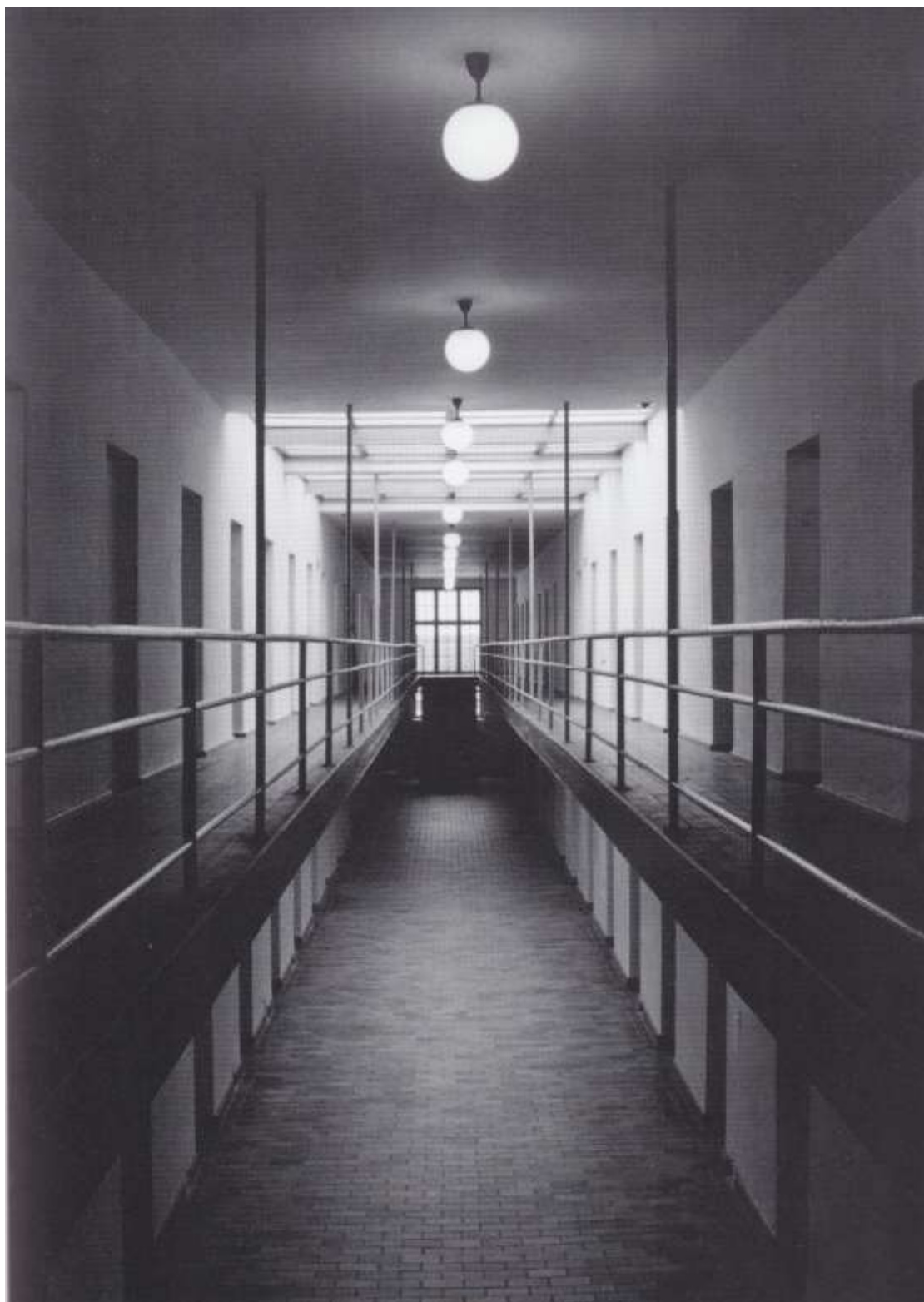
BBPR, *Tavola di progetto del Memorial in onore delle donne italiane cadute a Ravensbrück*. Teo Ducci, 1997, p. 66.

Probabilmente è opportuno riconsiderare l’allestimento del padiglione italiano, collocato in una delle diciassette celle dedicate ai memoriali nazionali. Questo dunque è un caso analogo a quello del memoriale italiano ad Auschwitz I, ma con una sostanziale specificità. Mentre ad Auschwitz erano già state allestite tutte le mostre dei relativi Stati, che ne avevano fatto richiesta presso il museo, l’Italia era stata l’ultima ad affrontare la questione. L’interpretazione artistica da parte del gruppo italiano, inaugurata nel 1980, in qualche modo era giustificata, dal momento che le indicazioni storiche e didattiche erano già state affrontate dagli altri padiglioni presenti nei blocchi. Invece nel caso dell’allestimento pensato per Ravensbrück la situazione è differente.

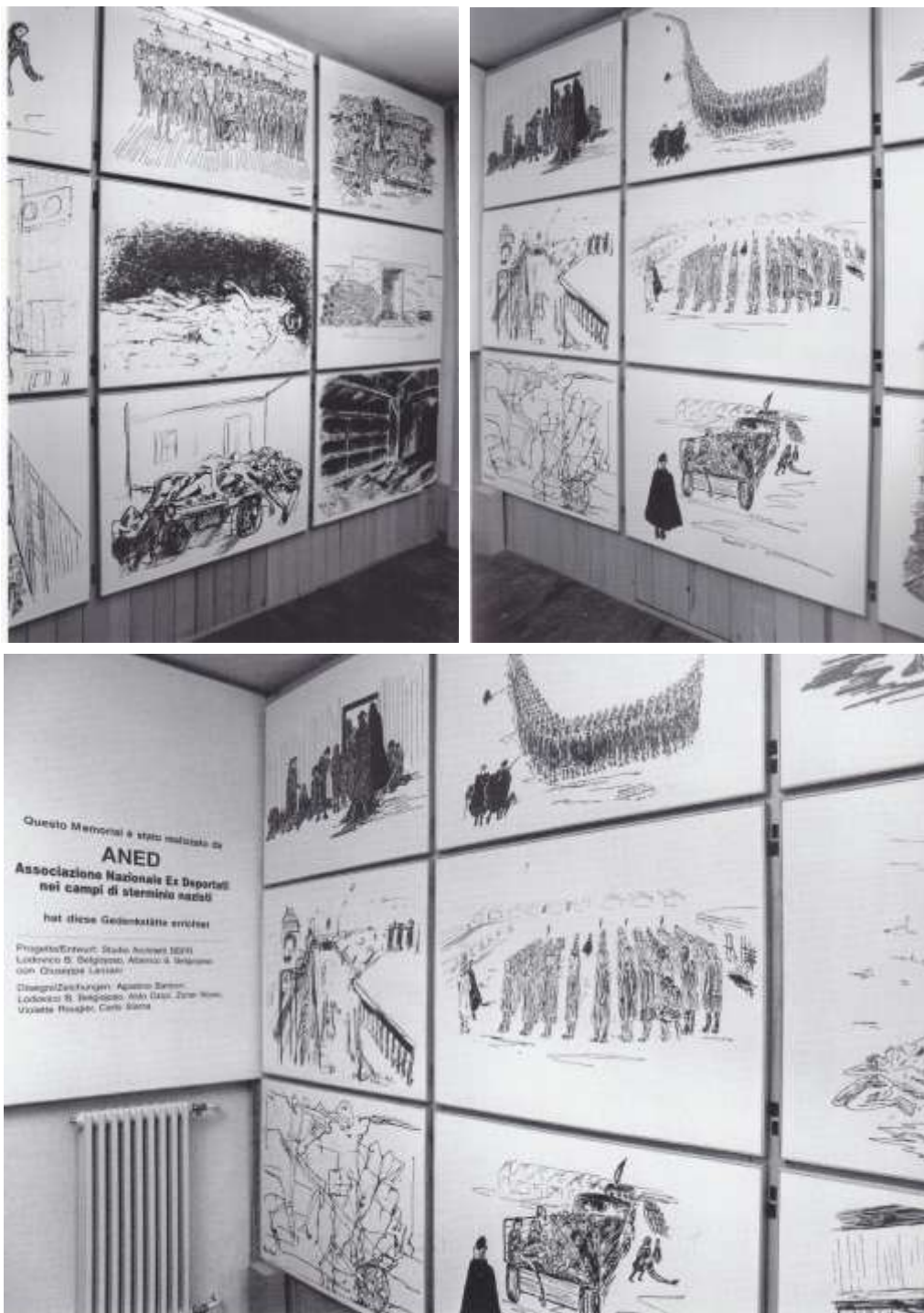
Il memoriale italiano appare molto didattico, per via dell’utilizzo di pannelli esplicativi circa i vari avvenimenti che si susseguivano all’interno del campo di concentramento. Come proposta si potrebbero introdurre delle parti multimediali al servizio di una maggiore comunicazione del memoriale. Infatti, si potrebbero mantenere i pannelli esistenti per la storia del lager, ma nello stesso tempo si potrebbe rafforzare il messaggio di informazione nei confronti dei visitatori, cercando di introdurre elementi di comunicazione audiovisiva più aggiornati.



BBPR, Il memorial in onore delle donne italiane cadute a Ravensbrück nel 1982. Teo Ducci, 1997, p. 67.



Un corridoio interno del campo di concentramento di Ravensbrück dopo la ristrutturazione dell'ex carcere nel 1950. Teo Ducci, 1997, p. 71.



BBPR, I disegni del memorial in onore delle donne italiane cadute a Ravensbrück nel 1982. Teo Ducci, 1997, p. 68-70.

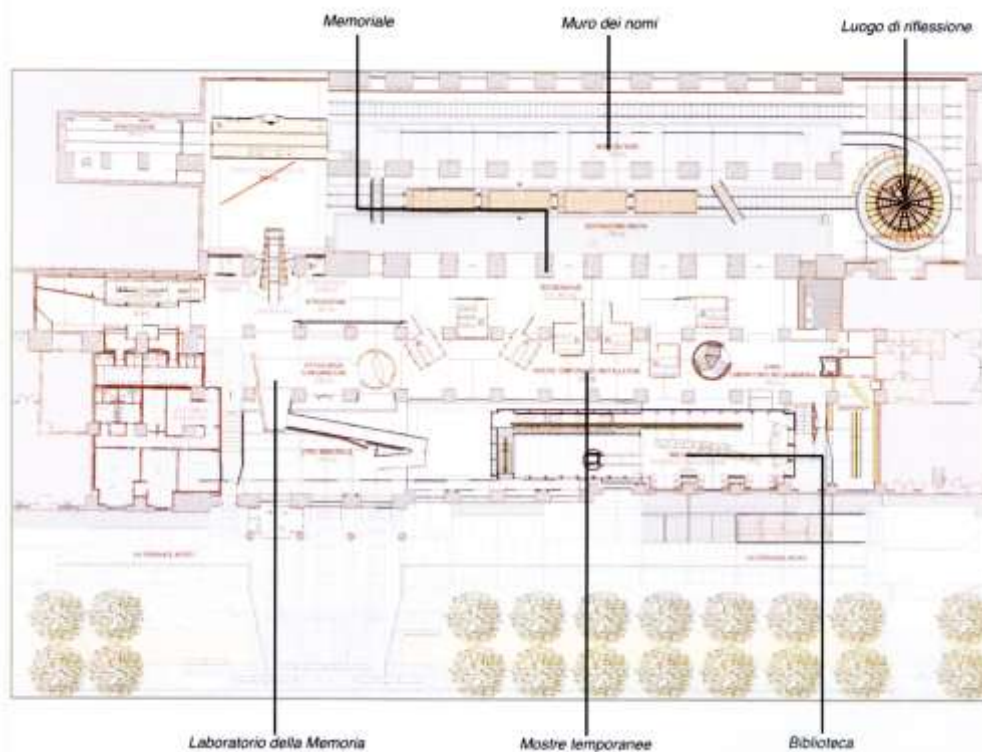
1.2.6 I luoghi della partenza: Milano, Torino e Borgo San Dalmazzo

Milano

A differenza dei memoriali precedentemente analizzati, inseriti in uno specifico campo di concentramento, in questo caso la volontà di ricordare si snoda nell’area di sosta dei convogli di una famosa stazione italiana: Milano. La Stazione centrale di Milano è una testimonianza materiale estremamente preziosa. Infatti è l’unica stazione ferroviaria europea in cui i luoghi sono rimasti quelli originali del 1945. Da qui partirono numerosi convogli di ebrei con destinazione Auschwitz ed altri campi di concentramento europei, predisposti dal regime nazista.

L’area in cui sta sorgendo il memoriale è situata al di sotto dei binari ferroviari ordinari; la zona era originariamente adibita a carico e scarico dei vagoni postali e aveva accesso diretto a Via Ferrante Aporti. I vagoni merce con i deportati venivano sollevati tramite un elevatore e trasportati così al sovrastante piano dei binari per essere agganciati ai treni diretti nei campi di raccolta e smistamento italiani e stranieri. Da questi stessi binari partirono anche numerosi deportati politici destinati principalmente al campo di concentramento di Mauthausen.

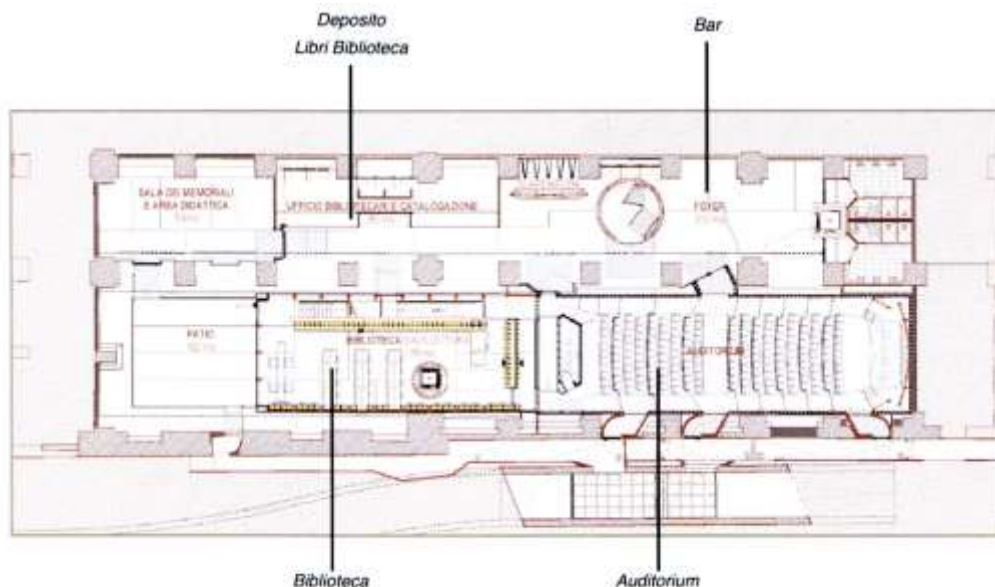
L’atto del ricordare ha spinto i sopravvissuti, ma anche persone che non avevano assistito personalmente al dramma, a cercare nella materializzazione della tragedia un sollievo rispetto alla realtà accaduta⁵³. Questo tentativo di riprodurre l’esperienza del sistema concentrazionario attraverso un’immagine o con la costruzione di spazi appositi ha messo alla prova la capacità di replica dell’architettura contemporanea⁵⁴.



Guido Morpurgo, Annalisa de Curtis, *Progetto del memoriale della Shoah di Milano*, pianta piano terreno, 2008-2011. Morpurgo de Curtis Architetti Associati.

⁵³ Marc Augé, *Le forme dell’oblio*, Il Saggiatore, Milano 2000.

⁵⁴ Stefania Cosenti, *Binario 21. Un treno per Auschwitz*, Paoline, Milano 2010.



Guido Morpurgo, Annalisa de Curtis, *Progetto del memoriale della Shoah di Milano*, pianta piano interrato, 2008-2011. Morpurgo de Curtis Architetti Associati.

L’iniziativa per la creazione di un memoriale, alla Stazione centrale di Milano è stata promossa nel 2002 dalla Associazione Figli della Shoah⁵⁵, dalla Comunità Ebraica di Milano, dalla Fondazione Centro Documentazione Ebraica Contemporanea, dall’Unione delle Comunità Ebraiche e dalla Comunità San Egidio, in sinergia con la Società Grandi Stazioni.



L’ingresso del cantiere del memoriale della Shoah alla Stazione centrale di Milano in Via Ferrante Aporti. MVG, dicembre 2011.

⁵⁵ L’Associazione Figli della Shoah si era già adoperata per l’Istituzione del Giorno della Memoria. Cfr. Monica Cristofoli, *Il Museo della Shoah, Milano: Binario 21*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 2004-2005, relatore Franco Lattes, co-relatore Bruno Pedretti.



Convogli originali di un treno, posizionati nel sito dove partivano i deportati nel 1945, ora cantiere del memoriale della Shoah alla Stazione centrale di Milano. MVG, dicembre 2011.



Il cantiere del memoriale della Shoah alla Stazione centrale di Milano. MVG, dicembre 2011.

Il progetto preliminare di “Binario 21”, risalente al 2004 e realizzato dagli architetti Guido Morpurgo ed Eugenio Gentili Tedeschi, prende il nome dal sito nel quale sarà costruito il memoriale. Prevede l’allestimento di un museo dedicato alle vittime dello sterminio, il primo museo italiano della Shoah.

Nel gennaio dell’anno successivo la Società Grandi Stazioni e le Ferrovie dello Stato hanno accolto il progetto, comprensivo di aggiornamenti, presentato dal comitato Binario 21 agli uffici della Presidenza della Repubblica, mettendo a disposizione cinquemila metri quadrati dei locali sotterranei della stazione. L’annuncio ufficiale arrivò proprio in corrispondenza del sessantesimo anniversario della Liberazione del campo di sterminio di Auschwitz.

Nel 2007 avvenne la nascita della Fondazione Memoriale della Shoah di Milano che l’anno successivo firmò un accordo con le Ferrovie per la cessione degli spazi sottostanti al Binario 21. L’obiettivo è quello di realizzare il memoriale nelle stesse aree in cui avvenivano le deportazioni. In tale occasione il progetto, interamente rielaborato ed ampliato dagli architetti Guido Morpurgo ed Annalisa De Curtis, è definito in maniera più dettagliata. L’idea iniziale di costruire un memoriale si è trasformata, infatti, in un progetto più ampio, con la volontà di affiancare alla struttura commemorativa un laboratorio per rielaborare la tragedia e la violenza nazista⁵⁶.

Nasce così l’esigenza di rivedere le dimensioni del memoriale. La superficie del progetto si estenderà, rispetto al progetto originale, per circa settemila metri quadri, dei cinquemila stabiliti inizialmente, e prevederà due parti connesse, ma diverse nelle funzioni: una di vero e proprio memoriale, riportata alle condizioni degli anni fra il 1941 e il 1945; l’altra parte è destinata a diventare un centro studi.

Il progetto di Binario 21 consentirà di realizzare una parziale rifunzionalizzazione dei corpi laterali della parte interrata della stazione.

La cerimonia di posa della prima pietra del memoriale della Shoah, si è tenuta nei pressi del Binario 21 in Stazione centrale il 26 gennaio 2010. In quell’occasione il presidente della Fondazione Memoriale Shoah, Ferruccio de Bortoli ha affermato che: *Sarà un luogo di studio e di scambio, per discutere, capire e meditare, [...] vogliamo [...] costruire una memoria vivente e non morta, che non scivoli nella retorica.* Lo stesso Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, ha definito l’iniziativa milanese un chiaro segnale che punta alla costruzione di una coscienza sociale dove il ricordo e la memoria diventano un dovere civile e umano.

Il *memorial* accoglie, così, la sua vocazione, ovvero il sito dove si è consumata la tragedia, che sia destinazione finale o passaggio, diventa luogo portatore di un messaggio di memoria ai posteri, attraverso la presenza architettonica autentica e originale.

⁵⁶ Inoltre in assenza di lapidi per le vittime, il monumento/memoriale può ottemperare al ruolo di luogo sostitutivo del lutto. James Young, *Holocaust memorials in history: the art of memory*, Prestel, New York 1994.

E secondo François Lyotard il monumento è un “ergersi per stare all’erta” contro l’oblio, cioè una difesa contro l’annullamento di un fatto storico, intriso di valore, all’interno del palinsesto della storia. Jean Francois Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les editions de minuit, Paris 1979. (Jean Francois Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).



Alcuni spazi in allestimento, nei pressi della banchina del treno, nel cantiere del memoriale della Shoah alla Stazione centrale di Milano. MVG, dicembre 2011.



Area di cantiere nei pressi della banchina, destinata a luogo di riflessione. MVG, dicembre 2011.

Attualmente (dicembre 2011) l’area predisposta per fare posto al memoriale è in fase di cantiere. Le opere sono state ripartite in due fasi; la prima da dicembre 2009 a novembre 2010 e la seconda da settembre 2011 a gennaio 2012. I lavori sono stati bloccati tra il 2010 e il 2011 per la mancanza di finanziamenti. E’ stata avviata una raccolta fondi per poter proseguire i lavori di cantiere e portare a compimento il progetto del *memorial*.

Tra gli interventi nella prima fase, relativa alla ricostruzione dell’originale continuità spaziale tra le diverse parti dell’area, con le demolizioni e rimozioni necessarie, si segnalano le principali opere di restauro conservativo interno, volto a recupero della materia delle superfici autentiche e delle strutture portanti in cemento armato a vista, per restituire all’edificio la sua condizione di *documento-testimonianza*.

Per quanto riguarda la seconda fase si sottolinea la realizzazione dei serramenti in facciata e il restauro delle cancellate esistenti, la rampa dell’atrio d’ingresso, i pavimenti in cemento industriale liscio e le strutture portanti del *Luogo di Riflessione* nella zona dei binari.

Inoltre è stato avviato il progetto di riqualificazione approvato dal Comune di Milano del tratto di Via Ferrante Aporti, area antistante il memoriale, che prenderà il nome di Largo Edmond J Safra, che consentirà un nuovo contributo fattivo per la riqualificazione degli spazi attigui e per la fruibilità del sito della memoria⁵⁷.

L’ingresso del memoriale è lo stesso ingresso originario da cui entrarono i camion per il trasporto dei deportati; la terza campata ospiterà gli allestimenti permanenti del memoriale. L’allestimento ha il compito di riassumere le tappe della Shoah e la vicenda della Deportazione dalla Stazione centrale di Milano.

Il memoriale si svilupperà su due piani, piano terreno e piano interrato, mantenendo la morfologia originaria della preesistenza del luogo. Gli spazi saranno integrati, in sequenza, delineando il percorso, iniziando con la *Sala delle testimonianze*, con il sottofondo delle voci dei sopravvissuti, fino allo spazio di manovra dei vagoni, chiamato *Binario della Destinazione ignota*, senza installazioni per non alterarlo, e concludendo con il *Muro dei Nomi*, che sarà posizionato lungo tutta la banchina con i nomi dei deportati, così come è stato pensato il memoriale di Borgo San Dalmazzo⁵⁸.

Il percorso del memoriale terminerà con il *Luogo di Riflessione*, un allestimento di forma troncoconica, che sarà situato nella fossa di traslazione nord, isolato rispetto agli altri spazi per favorire il raccoglimento dei visitatori. Seguirà l’area del *Laboratorio della Memoria* con la biblioteca, che potrà ospitare fino a quarantacinquemila volumi.

Oltre alla biblioteca ci sarà una *Sala dei Memoriali*, che avrà in dotazione diverse postazioni per l’accesso alla connessione web con i network di tutti i memoriali e musei del mondo dedicati alla Shoah e con funzione didattica. Ci sarà anche un’area per l’*Auditorium* con un’estensione di trenta metri e una capienza di duecento posti. Non mancheranno infine uno spazio per le mostre e un bookshop.

⁵⁷ I lavori di cantiere del memoriale della Shoah di Milano sono in continuo aggiornamento. Le informazioni più aggiornate sullo stato del cantiere risalgono a dicembre 2011.

⁵⁸ Le informazioni sono state rese ufficiali dallo Studio Morpurgo de Curtis Architetti Associati in occasione della conferenza stampa all’interno del memoriale, dicembre 2011.

Torino

Porta Nuova a Torino, è stata una delle molte stazioni italiane, da cui partirono i deportati, pigiati nei convogli, per essere poi smistati e condotti a Milano, Fossoli e altri centri di raccolta che avevano come destinazione finale i campi di concentramento nazisti in Europa.



Stazione di Torino Porta Nuova. A destra è visibile la targa dedicata ai Deportati politici nei campi di sterminio nazisti. MVG, settembre 2011.

Resta testimonianza di questo passaggio di vite, la presenza di una targa posta sul muro che fronteggia le testate dei binari. La targa è stata posta dall’ANED e ricorda che: *Partirono da questa stazione i deportati politici per i campi di concentramento nazisti.*

La targa riprende il disegno di Corrado Cagli presente nel monumento-museo al deportato a Carpi, a testimoniare che esiste un filo rosso che unisce tutti i luoghi della memoria.

Nel caso di Torino non esiste il progetto di un *memorial*, nonostante sia stata recentemente rifunzionalizzata l’intera stazione di Porta Nuova. Un intervento auspicabile sarebbe pertanto l’inserimento di una pavimentazione che ricordi il percorso dei deportati dall’ingresso ai binari, per ricordare la vicenda di chi è transitato in questa stazione e non ha più fatto ritorno.



BBPR, Il monumento – museo al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi. Vista interna. Disegno di Corrado Cagli. Teo Ducci, 1997, p. 42.

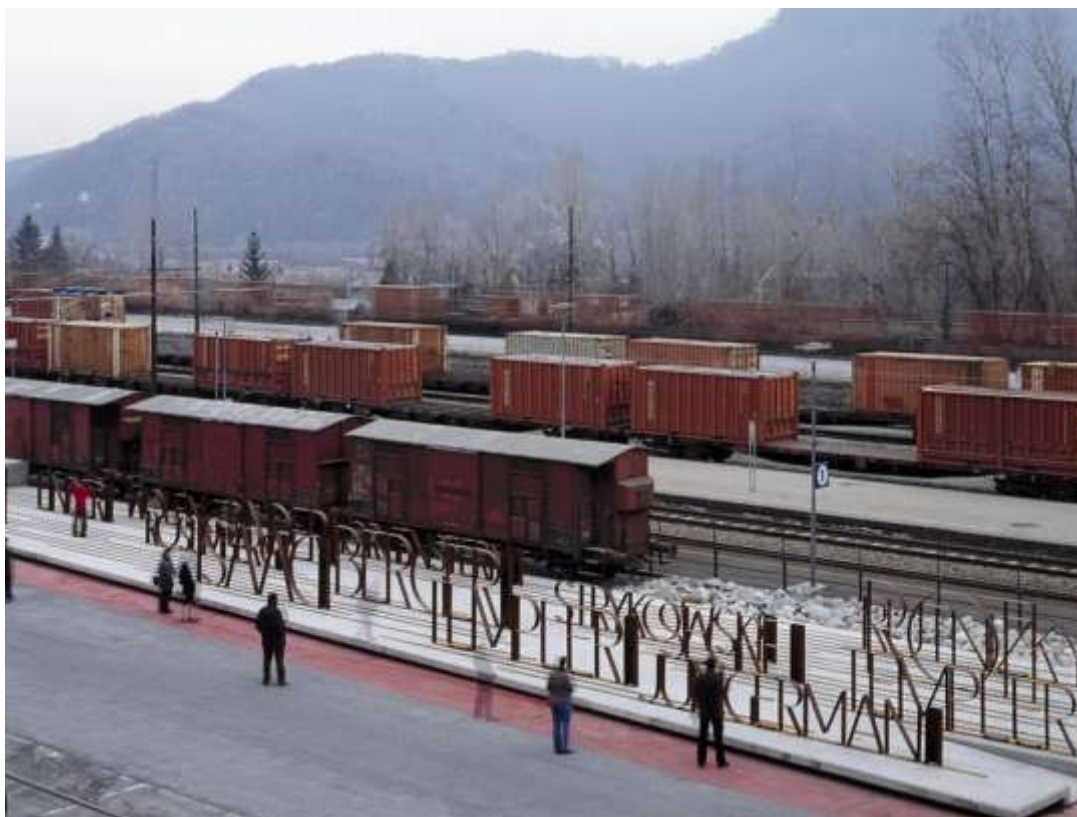


Il disegno di Corrado Cagli del monumento-museo al Deportato a Carpi è ripreso nella targa, ubicata alla Stazione Porta Nuova di Torino dedicata ai Deportati politici nei campi di sterminio nazisti, voluta dall’ANED.

Borgo San Dalmazzo (Cuneo)

Il primo atto commemorativo per ricordare i deportati risale all'inizio degli anni Ottanta, quando il Comune di Borgo San Dalmazzo (Cuneo) acquistò tre vagoni che furono collocati su un binario morto, nei pressi della stazione.

Più di venti anni più tardi, davanti a quei medesimi vagoni, c'è attualmente il memoriale alla Deportazione, costruito tra il 2006 e il 2008 su progetto dello Studio Quadra e oggi visibile e liberamente accessibile direttamente dalla strada. Questo luogo consente di ricordare concretamente i nomi, le età, le provenienze e la sorte degli ebrei stranieri ed italiani deportati dalla cittadina di Borgo.



Studio QUADRA, *Veduta complessiva del progetto del memoriale della Deportazione a Borgo San Dalmazzo*. Modello tridimensionale. <http://www.archiportale.com/progetti/andrea-grottaroli/borgo-san-dalmazzo/memoriale-della-deportazione-ebraica>

Il memoriale, non molto lontano dall'ex campo di concentramento di Borgo San Dalmazzo, è costituito da un basamento in cemento armato, una lastra sottile appoggiata a terra, con due rampe inclinate per consentire l'accesso ai disabili sia alla piattaforma, sia all'interno di uno dei tre vagoni. I bordi della piattaforma e l'accesso dal piazzale sono segnati dalla presenza di un letto di grandi pietre e una sorta di passatoia di asfalto colorato di rosso. Sono segnati sull'acciaio trecentotrentacinque nomi. I nomi dei venti sopravvissuti sono in piedi, composti con lettere realizzate sagomando lastre in acciaio corten⁵⁹. In questo senso appare chiaro il richiamo ideale alla forza della sopravvivenza dei deportati tornati alle loro case, che si sublima attraverso la testimonianza.

⁵⁹ Marco Mulazzani, *Per non dimenticare in Studio Quadra. Memoriale della deportazione. Borgo San Dalmazzo, Cuneo*, in "Casabella", n. 770, 2008, pp. 90, 91.



Il memoriale della Deportazione a Borgo San Dalmazzo. MVG, 27 settembre 2011.

La stazione ferroviaria da dove gli ebrei furono deportati è rimasta intatta. I vagoni originali sono accessibili direttamente dal memoriale, passando attraverso una scala in ferro. I locali della stazione sono stati acquisiti in locazione dal Comune per essere destinati in parte ad ufficio turistico. Il binomio architettura della memoria e scrittura, dopo il monumento-museo al Deportato a Carpi (cap. 1.3.3), torna ancora una volta in primo piano nelle scelte progettuali.

Gli architetti che hanno proposto questa soluzione si sono posti in modo antiretorico e hanno cercato un dialogo chiaro e diretto con i visitatori. Questa soluzione appare adatta e ben contestualizzata, oltre ad arricchire il sito della stazione ferroviaria. E' un esempio virtuoso di intervento di progettazione su un sito di memoria.

Il memoriale, totalmente all'aperto, è di fianco alla stazione e tutti i viaggiatori hanno la possibilità di interrogarsi sulle ragioni della sua esistenza. Esistono inoltre visite guidate condotte dal Comune di Borgo San Dalmazzo, che consentono di creare un percorso ideale e fisico tra il *memorial* e l'ex campo di concentramento, inserito all'interno della struttura sanitaria dell'ASL (cap. 2.1.3).



Il memoriale della Deportazione a Borgo San Dalmazzo inserito nel contesto della città. MVG, 27 settembre 2011.



Il memoriale della Deportazione a Borgo San Dalmazzo. In elevato i nomi dei deportati sopravvissuti.
MVG, 27 settembre 2011.

1.3 Musei

1.3.1 L'istituzionalizzazione del ricordo

I *musei della memoria* in Italia, nati con l'obiettivo di promuovere la conoscenza grazie anche alla raccolta di testi, opere d'arte, testimonianze storiche, tecniche e scientifiche, furono realizzati secondo il clima culturale del dopoguerra, non senza conflitti. Infatti nell'imminente dopoguerra, tra il 1945 e il 1947, i CLN (Comitati di Liberazione Nazionale), cercarono di creare un discorso pubblico a livello non solo simbolico, ma anche di rappresentazione esemplare. Riconsiderando la mostra della Resistenza italiana che fu esposta a Parigi nel giugno 1946 per iniziativa del Corpo volontari della libertà e del Ministro dell'assistenza postbellica è possibile cogliere lo sforzo compiuto subito dopo la Liberazione dai CLN per documentare, con testi e immagini, la seconda guerra mondiale nel suo insieme e non solo in termini frammentari. Questa difficoltà nel riconsiderare il fenomeno bellico nella sua completezza e complessità era insita anche nei protagonisti stessi dei fatti avvenuti. L'ufficio storico del CLN piemontese aveva iniziato a lavorare fin dal 1945. Il CLN dell'Alta Italia richiese in giugno ai comitati regionali dei rapporti dettagliati, copie di documenti, stampa clandestina, elenchi di caduti. Tra l'estate del 1945 e la fine del 1946 furono prodotte più di otto mostre sulla Resistenza, le prime a Milano e a Torino.

La “Conferenza della Pace” a Parigi rappresentava un'ulteriore occasione per presentare una mostra nazionale in lingua francese e far conoscere una nuova immagine dell'Italia, antifascista e artefice della propria libertà¹. La mostra nazionale si può considerare un archetipo del discorso pubblico e della rappresentazione visiva del movimento di Liberazione. Mentre da una parte si eludeva l'analisi della responsabilità della monarchia e dello stesso fascismo, l'accento cadeva sulla ferocia dell'occupazione tedesca, sugli alti costi pagati dai partigiani e dai civili, uomini e donne, sul ruolo dell'esercito e delle forze armate nella lotta di liberazione, sulle insurrezioni delle città e sulla capacità di governo del CLN. Era un discorso volto a legittimare la Resistenza e la nuova classe politica da essa espressa². I CLN, prossimi allo scioglimento non ebbero la forza politica di creare su queste basi un museo nazionale della Resistenza.

Nel 1946 le associazioni partigiane rappresentate dall'ANPI, Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, su proposta del comunista Giorgio Amendola, avevano ottenuto dal Presidente del Consiglio De Gasperi che una data simbolo come il 25 aprile, data dell'insurrezione, fosse decretata festa nazionale. Intanto il clima politico stava cambiando e di fronte alla crescente diffidenza verso il CLN, quest'ultimo decise nel dicembre del 1946 in un convegno a Grenoble di creare degli Istituti Storici della Resistenza a cui affidare la documentazione raccolta.

In pratica i pochi musei che accolsero la memoria della Resistenza furono quelli del Risorgimento, seguendo la scelta effettuata a Trento nel 1945. Infatti la legittimazione fu motivata con un'analogia puramente retorica, vale a dire l'immagine del “secondo risorgimento”. Tale rappresentazione era già stata usata dagli antifascisti e dalle formazioni partigiane di varia ispirazione, per connotarsi con un segno patriottico, creando non poche ambiguità nel messaggio resistenziale.

¹ Franco Antonicelli il 25 marzo 1945 scrisse in proposito: “[...]perché sia chiaro alla coscienza del mondo quel che l'Italia ha patito e quel che essa ha fatto [...] per ristabilire uno scambio di sincerità, di stima e di confidenza fra popoli già iniquamente avversi”. Cfr. Ersilia Alessandrone Perona, *Dai luoghi della memoria alla memoria dei luoghi*, in “IBC – Informazioni Commenti Inchieste sui Beni Culturali”, anno XII, n. 2, aprile-giugno 2004, p. 62-67.

² Se non vi fosse stata nessuna lotta di Liberazione, cioè nessuna lotta partigiana, gli Alleati non sarebbero stati degli eserciti liberatori ma degli eserciti conquistatori.

Inoltre il culto per i Caduti della Liberazione e delle Vittime delle stragi naziste fu cruciale per difendere una memoria non sempre condivisa³.

Tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta si ricrearono le condizioni per riflettere in modo propositivo sulla costruzione di eventuali musei della Resistenza e della Deportazione, grazie all’apporto sostanziale dei testimoni. Questi luoghi avrebbero avuto la funzione di testimoniare il segno lasciato dal totalitarismo, con l’intento di ricordare alle generazioni future il ricordo dell’Olocausto e della Resistenza. I primi musei, come quello della Liberazione in Via Tasso a Roma, sono istituiti con lo scopo di preservare le tracce lasciate dall’evento e di custodirne il ricordo. Lo scorrere del tempo da un lato minaccia la memoria, mentre dall’altra impone una selezione di quei frammenti di passato che una volta salvati, attraverso la monumentalizzazione, diventano parte imprescindibile dell’identità di una civiltà⁴. Maurice Halbwachs parla di *figure collettive del ricordo*⁵, come se lo spazio conducesse il visitatore ad immagini, quasi come se il luogo fosse portatore di un’autonomia del ricordo. Il luogo diventa allora nuova opera d’arte da museo, poiché con le sue stesse rovine innesca una narrazione materiale capace di evocare la storia.

Negli anni Settanta ci fu una svolta, con l’apporto di nuove risorse umane, culturali e politiche, come testimonia la creazione del museo-monumento al Deportato politico e razziale a Carpi (cap. 1.3.3) e la definizione istituzionale di Casa Cervi a Gattatico (cap. 1.3.4); mentre dieci anni più tardi avvenne una nuova presa di coscienza sul dibattito della memoria, con inediti apporti non solo culturali ma anche nell’ambito dell’architettura, analizzando parallelamente l’operato (memoriali, monumenti, esposizioni) dello studio di progettazione BBPR che stava lasciando il segno in Italia e all’estero.

Negli anni Novanta si diffuse un nuovo modo di rappresentare, comunicare, trasmettere la storia dei musei⁶. In particolare le nuove tecnologie consentono oggi di trasmettere conoscenza grazie all’ausilio di inediti strumenti comunicativi, con l’originale apporto professionale dello Studio Azzurro che ha progettato il Museo Audiovisivo della Resistenza nelle province di Massa-Carrara e di La Spezia (1999-2000); così dicasi per lo Studio Ennezerotre, come dimostra la creazione del Museo Diffuso della Resistenza della Deportazione della Guerra dei Diritti e della Libertà a Torino (2003).

³ Il riferimento va al linguaggio del dolore e del compianto così come già avevano dimostrato George Mosse, Emilio Gentile, Jay Winter.

⁴ Ersilia Alessandrone Perona, *Memoire des conflits et conflits de mémoire: la Résistance italienne dans les musées* in Jean-Clément Martin (a cura di), *La guerre civile entre histoire et memoire*, Ouest Editions, Nantes 1995.

⁵ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, Paris, 1925. (Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997).

⁶ Ersilia Alessandrone Perona, *Musei del XX secolo*, Convegno *Per un museo del XX secolo*, 4-5 gennaio 2000, Torino.

1.3.2 Museo storico della Liberazione in Via Tasso a Roma

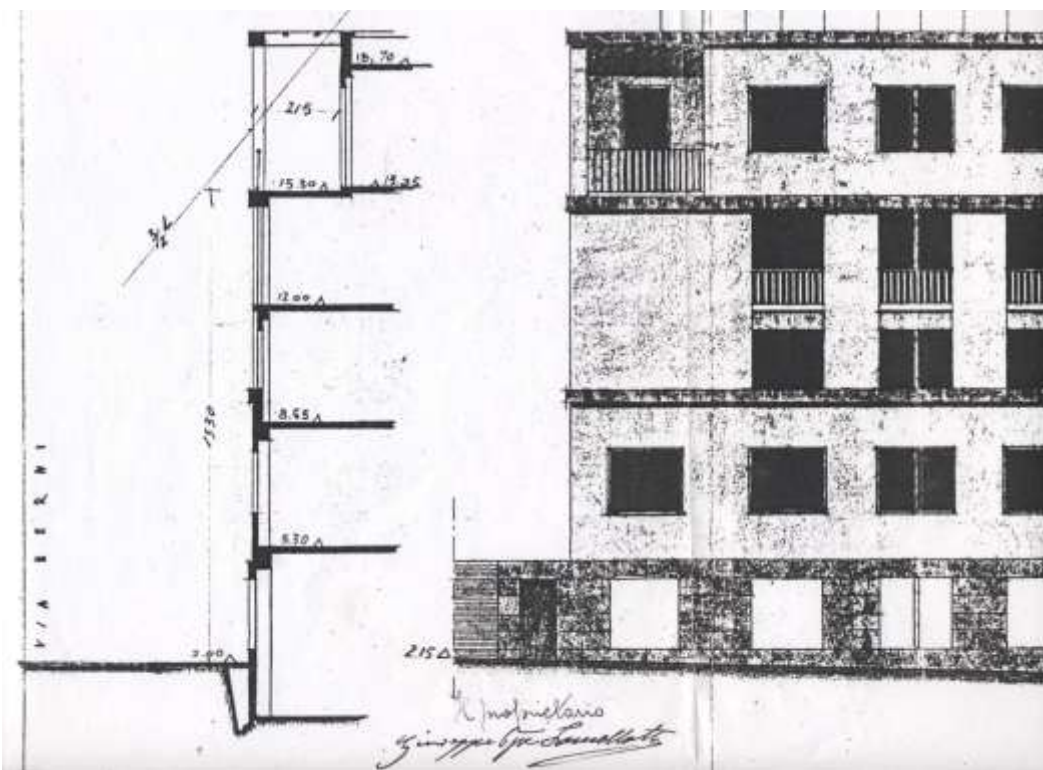
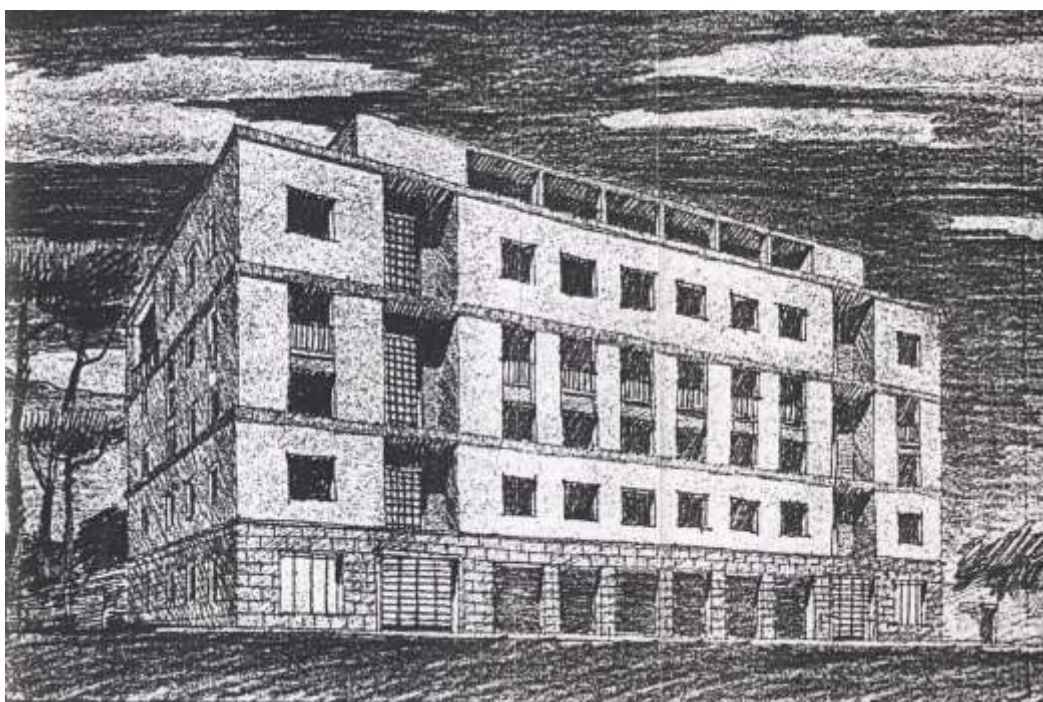
A Roma, in Via Torquato Tasso, nel rione Esquilino, non lontano dalla Basilica di San Giovanni in Laterano, un fabbricato, costruito fra il 1939 e il 1940, corrispondente al numeri civico 155 era divenuto subito dopo l'occupazione, nel 1943, la sede della Gestapo e del comando della *Sicherheitsdienst polizei* (SIPO, che sta per Polizia di Sicurezza) delle SS del ten. col. Herbert Kappler, mentre lo stesso edificio al numero 145 era stato adibito a sede del comando della *Sicherheitsdienst* (SD, che sta per Servizio di Sicurezza) e a carcere⁷. Infatti l'allora proprietario Francesco Ruspoli lo aveva affittato all'Ambasciata tedesca a Roma. Nel settembre gli appartamenti dell'ala sinistra furono trasformati in caserma con uffici, magazzini, alloggi per ufficiali e sottoufficiali delle SS e in prigioni. Nel gennaio 1944 tutta l'ala destra divenne *Hausgefängnis*, cioè “carcere di casa”. Le due parti dell'edificio comunicavano internamente mediante due corridoi aperti dai tedeschi al primo e al terzo piano.

La trasformazione da appartamenti di abitazione in carcere fu eseguita in modo risoluto, semplicemente rimuovendo gli arredi mobili, convertendo le stanze in celle murando dall'interno le finestre, abbassando gli avvolgibili all'esterno, per non destare sospetti e applicando grate in ferro nel sopraluce delle porte in legno, applicandovi uno spioncino. Anche i bagni furono mantenuti, sempre murando le finestre e apponendo ai sopraluce grate in ferro. Successivamente le finestre furono smurate per motivi funzionali, ma lasciandovi le grate.



L'edificio sede del Museo Storico della Liberazione in Via Tasso a Roma. A sinistra in una immagine d'epoca. Tristano Matta, 1996, pp. 58-59. A destra in una fotografia recente. MVG, 20 dicembre 2011.

⁷ Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria*, Electa, Milano 1996, pp. 59-60.



Primo progetto del fabbricato sito in Via Tasso n. 145, 1929. L'edificio fu realizzato su variante del progetto originale recante la data 24 febbraio 1939. Museo storico della Liberazione di Roma (ASMLR), Archivio corrente, fascicolo 11.



Vista interna del Museo storico della Liberazione in Via Tasso. In evidenza la finestra murata dalle SS. MVG, 20 dicembre 2011.

Qui vennero rinchiusi, interrogati e torturati circa duemila persone, tra partigiani, militari, uomini e donne, cittadini comuni, che, a seguito dei rastrellamenti, erano state catturate. In questa sede si poteva essere arrestati anche senza motivo. Le imputazioni a carico dei detenuti potevano essere molto pesanti come nel caso di Sandro Pertini e di molti altri personaggi implicati nella guerra di Liberazione con responsabilità di rilievo politico, ma anche per ragioni razziali, come l'essere ebrei⁸.

Il 4 giugno 1944, al momento della Liberazione della Città di Roma, la popolazione si concentrò nel palazzo di Via Tasso e liberò i prigionieri. Successivamente in questo palazzo si installarono famiglie senza casa e anche la sede ANPI, come ricorda una lapide presente all'ingresso del museo. A metà giugno del 1950 ci fu un atto di donazione da parte della proprietaria, la principessa Josepha Ruspoli in Savorgnan di Brazzà, che donò quattro appartamenti allo Stato, a condizione che diventassero museo permanente. Tra il 1953 e il 1954 gli appartamenti furono liberati dagli occupanti senza tetto e la costruzione del museo fu affidata a Giulio Stendardo, uomo stimato dal Ministero della Pubblica Istruzione e già membro del CLN di Modena.

Il 4 giugno 1955 ci fu l'inaugurazione del museo da parte del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi.

Con un'apposita legge (n. 277), il 14 aprile 1947, modificata il 19 aprile 1959, la Città di Roma decise di istituire il Museo storico della Liberazione, approvato dalla Camera dei Deputati e dal Senato della Repubblica Italiana. Il museo, come indicato all'articolo 1 dello Statuto, è posto sotto la tutela e vigilanza del Ministero della Pubblica Istruzione. Inoltre il museo, con personalità giuridica di Ente pubblico autonomo, ha “per fine di assicurare al patrimonio storico nazionale la più completa ed ordinata documentazione degli eventi storici nei quali si concentrò e si svolse la lotta per la Liberazione di Roma durante il periodo 8 settembre 1943 – 4 giugno 1944”.

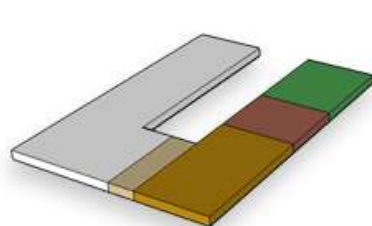
Nel 1969, dopo la morte di Giulio Stendardo, il museo ebbe un periodo di stallo, che durò fino al 1980 quando arrivò alla Presidenza Paolo Giulio Taviani, uno dei capi partigiani di Genova. Taviani, che fu Presidente fino al 2001, fu accompagnato da Arrigo Paladini, uno dei detenuti di Via Tasso, che divenne direttore.

Dal 1987 l'edificio al numero civico 145 è stato sottoposto a tutela con apposito vincolo del Ministero per i Beni Culturali per ragioni di “notevole interesse storico” ed è stato assegnato il diritto di prelazione da parte dello Stato sugli appartamenti. Nel 1997 è stato richiesto dal museo al Ministero per i Beni Culturali di estendere il vincolo anche agli appartamenti con celle originali al numero civico 155.

Nel 1999, nella notte tra il 22 e il 23 novembre, è stato condotto un attentato esplosivo, di natura antisemita, che ha determinato lievi danni agli appartamenti e al museo.

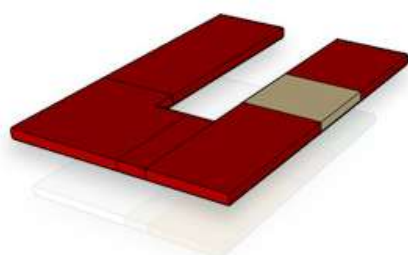
Il restauro effettuato sulla struttura per adibirla a museo è in parte conservativo e in parte ricostruttivo. La parte conservativa è stata principalmente rivolta alle celle del carcere, mentre quella ricostruttiva per rifunzionalizzare gli spazi per il pubblico e coloro che avrebbero lavorato in questa sede. L'allestimento realizzato è stato condotto prendendo come riferimento i sacrari e i memoriali militari. All'ingresso sono conservate le tabelle con i nomi dei membri del CLN centrale e romano, della giunta militare, accompagnati dalla motivazione della Medaglia d'Oro al Valore Militare alla Città di Roma.

⁸ Guido Stendardo, *Via Tasso: Museo storico della Liberazione di Roma*, Staderini, Roma 1965; Arrigo Paladini, *Via Tasso: Carcere nazista*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1986.



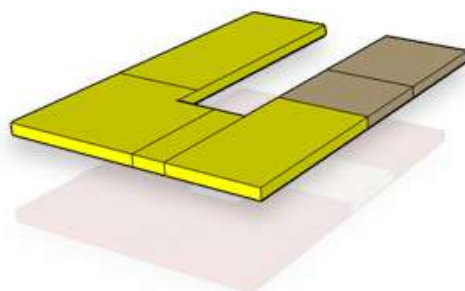
- S. Conferenze
- Archivio
- Biblioteca
- Toilet
- Reception

Il piano terra del museo. <http://www.viatasso.eu>



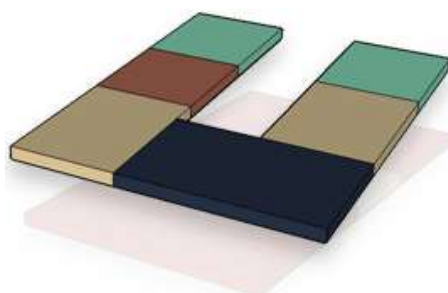
- Celle
- Archivio

Il secondo piano del museo. <http://www.viatasso.eu>



- Celle
- Archivio

Il Terzo piano del museo, interno 8. <http://www.viatasso.eu>



- Celle
- Toilet
- Archivio
- Sala 1

Il terzo piano del museo, interno 9. <http://www.viatasso.eu>

Al piano terra sono stati realizzati una sala conferenze, una biblioteca e un archivio. Sulle pareti della sala conferenze sono esposti cimeli, fotografie e mappe che ricordano l’organizzazione del fronte militare clandestino della Resistenza e dei caduti, tra cui la camicia di Giocchino Gesmundo, ucciso alle Fosse Ardeatine.

Al primo piano, quando non ci sono mostre temporanee, è allestita la mostra “Il Museo racconta”, che ricostruisce attraverso documenti e fotografie la vicenda del luogo, dell’edificio, del comando di polizia e carcere nazista e del museo, per comprendere la storia di Roma nel periodo dell’occupazione e della Resistenza e per riflettere sulle fasi della memoria pubblica dell’Italia Repubblicana.

Al secondo piano si trovano le celle del carcere vero e proprio. Sono rimasti inalterati gli spazi lasciati dai nazisti dopo la fuga: le stesse finestre murate, le medesime grate sulle porte delle celle e perfino lo stesso impianto elettrico. Le celle a questo piano sono cinque; nella prima sono ricordate le vittime delle Fosse Ardeatine, poiché proprio qui vi furono imprigionati prima della morte. La seconda cella è quella di isolamento (delle dimensioni di un metro e cinquanta centimetri di lunghezza e un metro di larghezza): questa cella e quella corrispondente al piano superiore erano le uniche senza carta da parati, ma con intonaco.

Questo è un dettaglio molto significativo, poiché i prigionieri, collocati singolarmente in queste celle, dopo gli interrogatori, chiusi in questi luoghi per giorni e anche per intere settimane, erano spinti a comunicare i loro tormenti e a lasciare tracce di sé, scrivendo direttamente sui muri con ciò che avevano, chiodi o addirittura con le unghie. Queste scritte contengono ricordi, avvertimenti per chi sarebbe seguito, preghiere o testamenti. Tali scritte non testimoniano solo le convinzioni morali ed etiche dei loro autori, ma restituiscono al visitatore anche il clima storico delle vicende subite in quei giorni⁹.

Sono questi resti il *valore* aggiunto del museo, che proprio per questo motivo è anche un memoriale. Queste tracce sono quindi da conservare oggi e negli eventuali interventi futuri.



Una delle celle di segregazione e i relativi graffiti all'interno. MVG, 20 dicembre 2011.

⁹ Georges De Canino, *Via Tasso: i prigionieri, i corpi e le celle*, Carte segrete, Roma 1993.



Vista dell'ingresso della Cella 1 e della Cella 2. MVG, 20 dicembre 2011.

Le trenta celle di detenzione, ricavate dai nazisti, nei numerosi appartamenti adibiti a carcere, occupavano l'intero fabbricato. Oggi però le celle originali, come al tempo delle SS, sono soltanto in due appartamenti rispetto ai quattro destinati al museo. I poveri cimeli dei reclusi, i documenti esposti sono fattori che tutti insieme concorrono a rendere questo luogo particolarmente emblematico e simbolico sia come luogo di memoria di Roma che dell'Italia intera. Questo dipende soprattutto dalla presenza fisica dello spazio che è estremamente rappresentativo nella sua tragicità, come nel caso delle due piccole celle di segregazione.

Nella terza cella si ricordano i fucilati, durante l'occupazione nazista, a Forte Bravetta, uno dei luoghi romani più evocativi per la Resistenza. Nella quarta cella la dedica è rivolta all'eccidio de La Storta compiuto il 4 giugno 1944 dai nazisti in fuga, quando furono uccisi a raffiche di mitra quattordici prigionieri, tra cui Bruno Buozzi, provenienti da Via Tasso e diretti al nord con le SS¹⁰. La quinta cella, in cui originariamente era localizzata una cucina, fu trasformata poi in cella di isolamento. Qui è stato detenuto tra altri il Colonnello del Genio Giuseppe Cordero Lanza di Montezemolo, capo del fronte militare clandestino e caduto alle Fosse Ardeatine.

Al terzo piano del museo, all'interno 8, si trovano quattro celle ed un archivio. Lo spazio a questo piano è rimasto immutato e le celle presentano le stesse caratteristiche di quelle al piano sottostante. L'ingresso di questo piano è dedicato a episodi della Resistenza laziale.

Tra le celle si ricorda la dodicesima, adibita all'isolamento; si tratta della cella già citata in corrispondenza della seconda, al piano inferiore.

Al terzo piano, all'interno 9, appartamento convertito in museo in occasione del primo Giorno della Memoria (27 gennaio 2001), si trovano due celle, una sala e un archivio. Questi locali sono a servizio del museo, ad eccezione della sala di documentazione dedicata all'antisemitismo a Roma e in Italia. Questo spazio ricorda, attraverso pannelli dedicati, in specifico il giorno 15 ottobre 1943 quando ci fu un rastrellamento nel ghetto di Roma, con la cattura di più di milleduecento cittadini ebrei.

A differenza di altri musei contemporanei che presentano numerose novità dal punto di vista tecnologico ed opportunità di comunicazione interattiva, questo sito della memoria è rimasto così come era stato concepito all'inizio. Il valore del museo di Via Tasso è costituito principalmente dalle tracce materiali presenti, dalla porta murata dalla SS ai graffiti impressi dai prigionieri nelle celle originali. In questo senso, l'architettura del luogo diventa portavoce di una testimonianza diretta, al di là dei testimoni. Le “manomissioni” dell'edificio in questione, ad iniziare dalle finestre murate, all'inserimento di grate da parte delle SS, testimonianze mantenute nel restauro, diventano tracce di memoria da conservare per ricostruire le vicende drammatiche che hanno coinvolto i reclusi una volta condotti in Via Tasso.

Il museo di Via Tasso è inserito nel “Portale dei Memoriali”¹¹ del Memoriale dell'assassinio degli ebrei d'Europa, *Stiftung denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Berlino, dell'architetto Peter Eisenman.

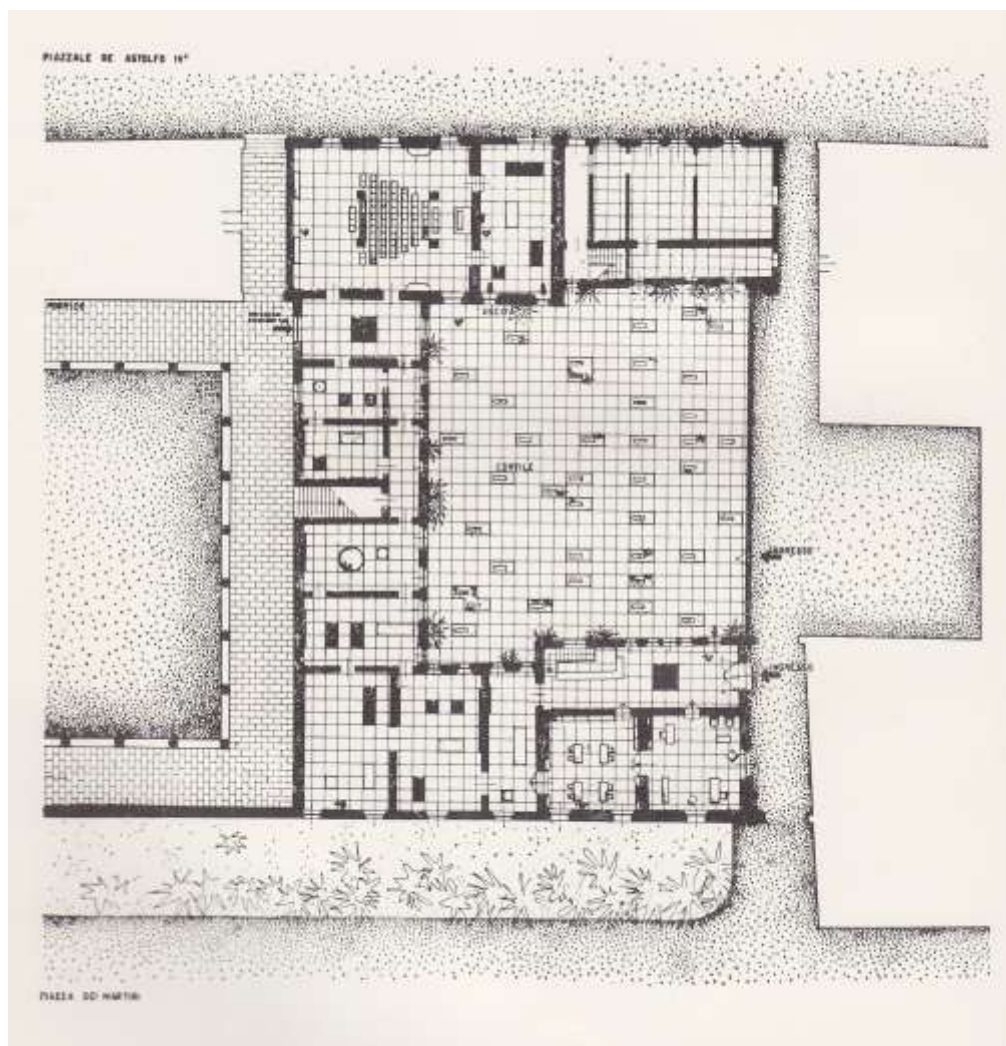
¹⁰ Aldo Forbice (a cura di), *Matteotti, Buozzi, Coloni: perché vissero, perché vivono*, Franco Angeli, Milano 1996.

¹¹ Si tratta di una piattaforma, accessibile tramite internet, collegata con il Memoriale di Berlino per far conoscere ad un ampio pubblico le attuali manifestazioni che si svolgono nei luoghi storici e presso gli Istituti di ricerca relativi alla memoria dell'Olocausto in Europa. Il sito internet di riferimento è <http://www.memorialmuseums.org>

1.3.3 Museo-Monumento al Deportato a Carpi (Modena)

A pochi chilometri di distanza dal campo di transito di Fossoli, nel Palazzo dei Pio che si affaccia sulla piazza principale della città, Piazza Martiri, si trova il Museo-Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi, su progetto dello Studio BBPR e realizzato tra il 1963 e il 1973.

Il Comune di Carpi ha dimostrato un particolare impegno nel voler commemorare le vittime della deportazione e tradurre il ricordo in un costante monito per il futuro. Il ruolo assunto da Carpi per non dimenticare prese forma a cominciare dalla creazione di un Comitato presieduto dal Sindaco Bruno Losi¹². Già nel 1961 questo Comitato¹³ aveva l'intendimento di erigere a Carpi un monumento-museo al Deportato, da realizzare in un'ampia zona al piano terra del Palazzo dei Pio.



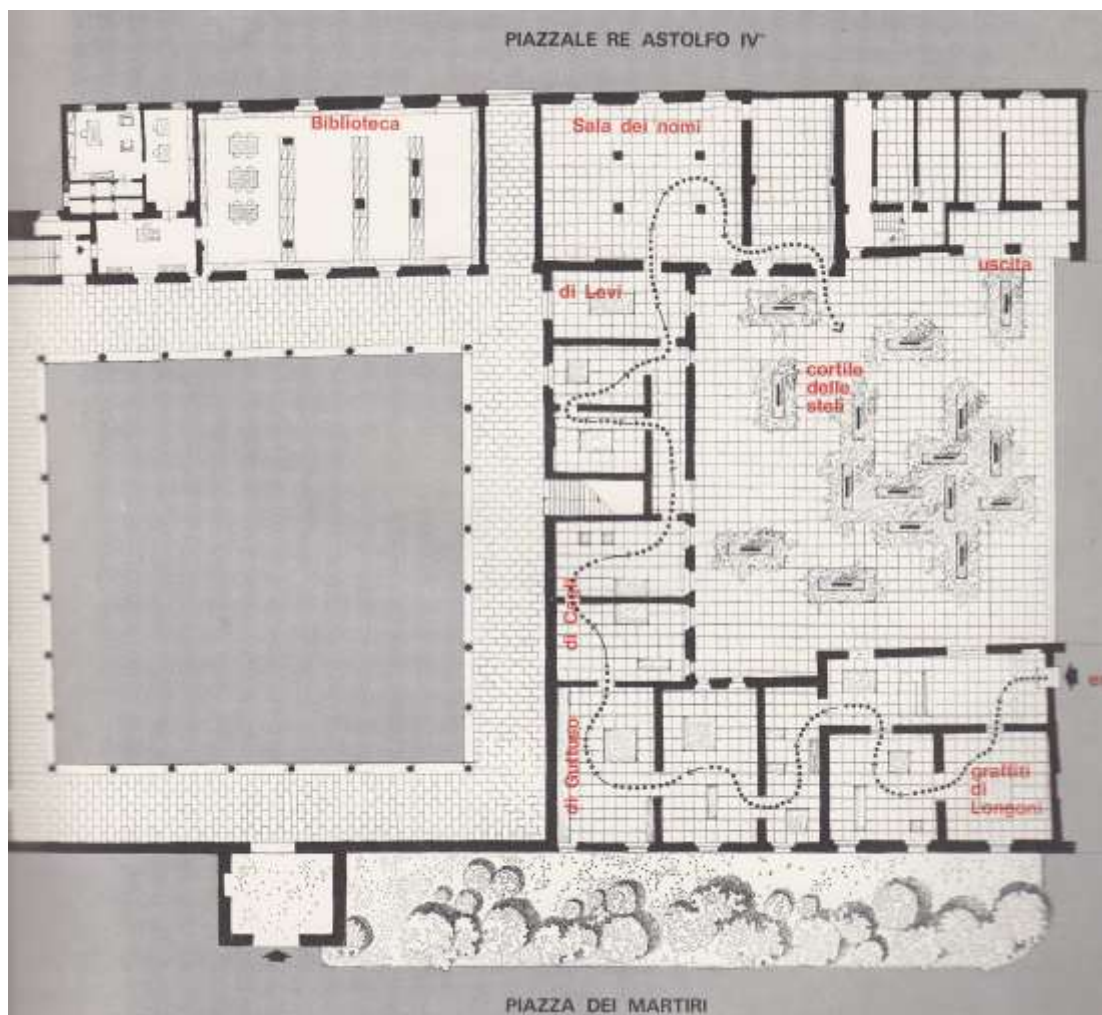
BBPR, *Pianta del Monumento – Museo al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi*. Versione presumibilmente del 1963. Comitato Promotore, 1971, p. 12.

¹² Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria*, Electa, Milano 1996, pp. 105-109.

¹³ Il Comitato Promotore per la erezione di un Museo Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti, ha prodotto una pubblicazione dal titolo “Museo Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti”, (Artigrafiche G. Beveresco S.r.l., Sesto S. Giovanni), nel novembre 1971, con presentazione a firma di Bruno Losi, Presidente del Comitato e Onorio Campedelli, Sindaco di Carpi.

Gli architetti dello Studio BBPR, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, sono risultati i vincitori di un Concorso nazionale per la relativa progettazione del museo-monumento. Quest'ultimo doveva assumere – come precisato nel bando di Concorso – *il valore di un vivo e permanente motivo di ricordo e di monito e realizzare l'atmosfera atta alla meditazione dei tragici avvenimenti collegati alla deportazione politica e razziale. Dovrà esprimere ai visitatori il profondo significato dell'immane sacrificio e diventare, altresì, un permanente contributo alla coscienza della libertà*¹⁴.

La scelta di Carpi quale sede del museo-monumento al Deportato è dovuta al fatto che nel territorio di questo Comune, a Fossoli, fu istituito il primo campo di concentramento in Italia, anticamera dei campi di sterminio nazisti (cap. 2.1.4)¹⁵.



BBPR, *Pianta del Monumento – Museo al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi*. Versione progettuale del 1971. Comitato Promotore, 1971, p. 23.

¹⁴ Comitato Promotore, *Museo Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti*, Palazzo del Pio, Carpi (MO), Artigrafiche G. Beveresco S.r.l., Sesto S. Giovanni 1971, p. 3.

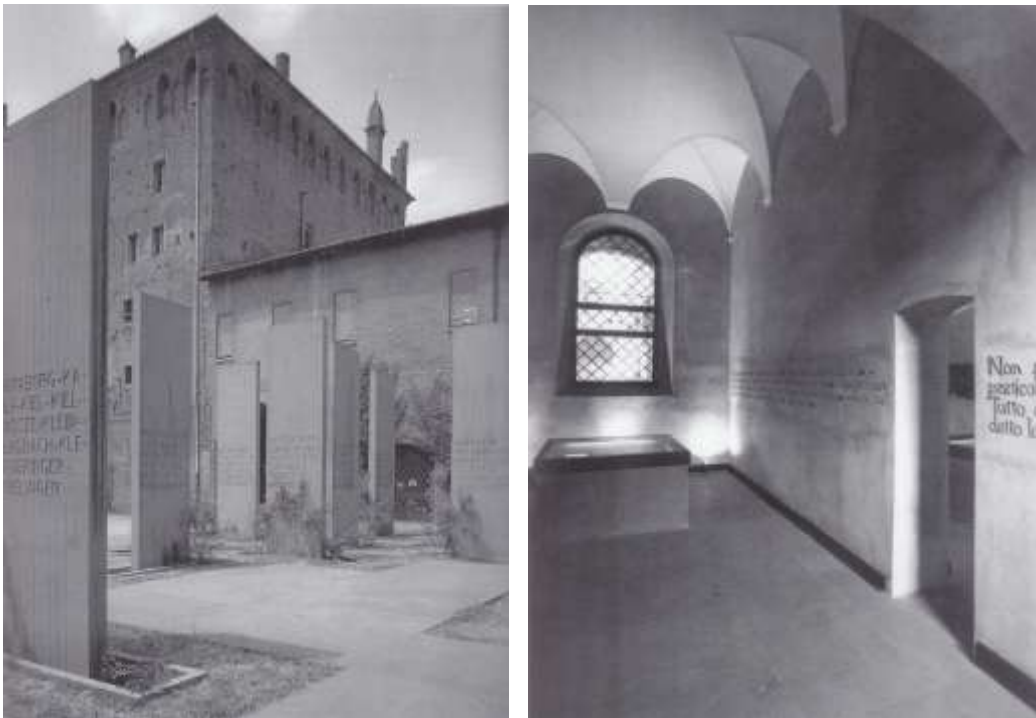
¹⁵ Roberta Gibertoni, Annalisa Melodi (a cura di), *Il Museo monumento al deportato a Carpi*, Electa, Milano 1997.

Il progetto dello studio BBPR e del pittore Renato Guttuso è considerato, secondo la commissione giudicatrice di cui faceva parte tra gli altri Carlo Levi, *quello che con la maggiore semplicità, col rispetto integrale degli ambienti, sa far comprendere la realtà del tragico cammino della deportazione ed esprimere, negli elementi di presentazione, negli affreschi e nelle stele, il ricordo e il significato che ha determinato la vittoria della libertà e della civiltà contro la barbarie nazista*¹⁶.

L'edificio si articola in tredici ambienti nei quali si leggono le ultime parole dei condannati a morte della Resistenza, scelte da Nelo Risi tra le *Lettere dei condannati a morte della Resistenza Europea* e sulle cui pareti alcuni graffiti rievocano la tragedia dell'occupazione nazista; il percorso si conclude nella sala dove sono incisi più di tredicimila nomi di coloro che non sono tornati¹⁷.

I graffiti sulle pareti che ritraggono scene dei campi di concentramento, sono stati realizzati dai maestri della Cooperativa Muratori di Carpi, su disegni di Corrado Cagli, Renato Guttuso, Fernand Léger, Alberto Longoni, Pablo Picasso.

Il Castello del Pio, iniziato nell'XI secolo, edificato nella sua struttura attuale tra il XIV e il XVI secolo, fu adattato ad usi diversi e subì vari rimaneggiamenti degli interni, in particolare tra Ottocento e Novecento. L'Amministrazione comunale di Carpi, quando decise di adibire l'ala nord-est del Castello a sede del museo fu costretta a gestire una situazione difficile, con un insieme di strutture molto degradate, a causa delle numerose attività che avevano snaturato l'edificio, sia dal punto di vista volumetrico che staticamente, con la compromissione delle strutture originali.



BBPR, *Il Monumento – Museo al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi*. Vista esterna e vista interna. Teo Ducci, 1997, p. 45 (vista esterna) e p. 41 (vista interna).

¹⁶ Cfr. il Verbale della Commissione Giudicatrice: Comitato Promotore, *Museo Monumento al Deportato ...*, cit., p. 9.

¹⁷ Teo Ducci (a cura di), *Opere di architetti italiani. In memoria della deportazione*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997, pp. 40-47.

Per questa realizzazione, il progetto vincitore del Concorso stabiliva che era necessario ritrovare e ripristinare anzitutto le vecchie murature e i volumi originari dell'edificio per adattare di conseguenza le forme del futuro Museo alla sostanza originale del Castello¹⁸.

Naturalmente questa concezione del restauro va contestualizzata rispetto agli anni Settanta del Novecento, periodo nel quale doveva ancora farsi strada un'idea di conservazione più evoluta.

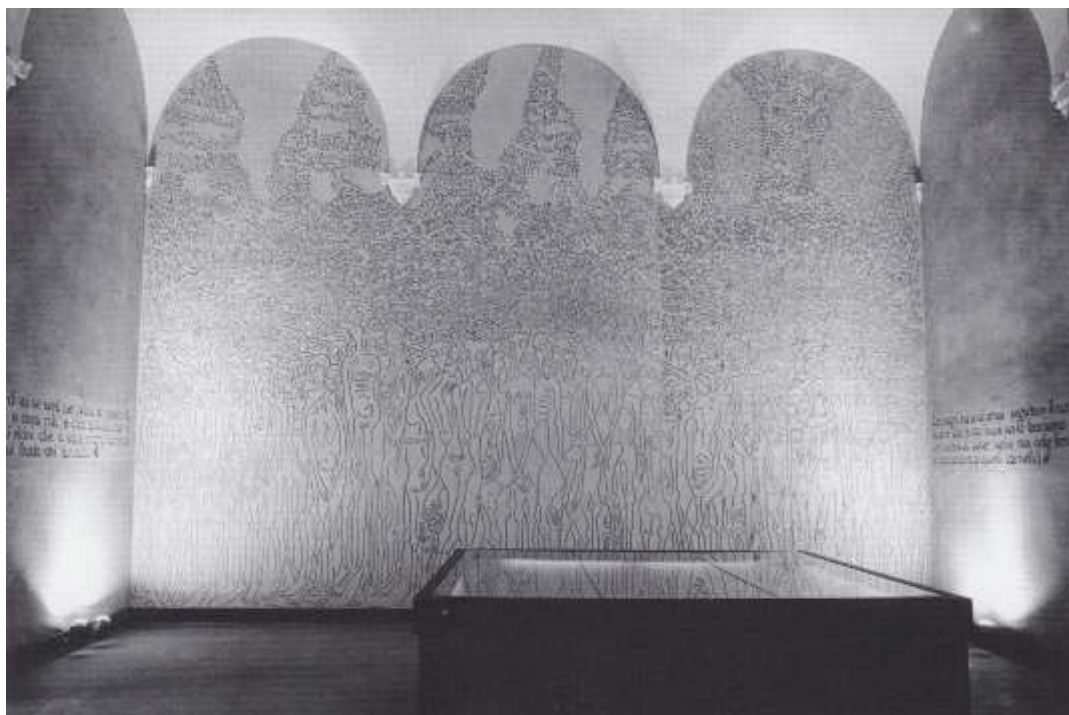
L'operazione di restauro architettonico è stata estesa non solo ai muri e alle volte, ma anche ai muri esterni che delimitavano il cortile ad est. Il cortile, eliminate alcune strutture edilizie aggiunte, è diventato una piazza pubblica, elemento centrale del progetto. Risorgono, infatti, sedici stele in cemento armato, che richiamano le lapidi cimiteriali, alte sei metri, su cui sono incisi i nomi dei più noti campi di concentramento nazisti. Le iscrizioni sono state realizzate con graffite su cemento fresco; l'incisione praticata in uno strato di cemento al naturale, spesso circa 1 centimetro, raggiunge un sottostante livello sempre in cemento color “sangue”, fornendo alla scritta il tono dominante. Le stele sono scritte su ambedue le facce, in negativo, con la tecnica delle lettere applicate alla cassaforma¹⁹. Inoltre la presenza di alcune vetrine sprofondate nel pavimento ricordano i morti sepolti e non di questi campi.



BBPR, *Il Monumento – Museo al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti a Carpi*. Vista interna. Le frasi dei condannati a morte sono state scelte da Nelo Risi. Teo Ducci, 1997, p. 42.

¹⁸ Comitato Promotore, *Museo Monumento al Deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti...*, cit., p. 22.

¹⁹ Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria...*, cit., p. 108, nota 3 e nota 4.



BBPR, *Il Monumento* – In una sala del Museo sono riprodotti in copia i graffiti su disegno di Alberto Longoni.

Teo Ducci, 1997, p. 44.

La soluzione antiretorica di applicare un linguaggio rigoroso nel trattare un tema come quello della deportazione, che dava facilmente adito all’impiego di simboli, è già dichiarata nella relazione con cui lo studio BBPR accompagnò il progetto. Nella relazione gli architetti evidenziano l’intento di non dilungarsi nell’esemplificazione della simbologia del martirio e aggiungono: *...ognuno potrà darne un significato a seconda delle proprie convinzioni ideologiche o religiose, a seconda degli stati d’animo...*²⁰.

La realizzazione del museo riproponeva il dibattito sul tema della monumentalità, già oggetto, nel 1943, di una dichiarazione formulata dallo storico Giedion, dal pittore Léger e dall’architetto Sert. Costoro denunciavano la svalutazione della monumentalità negli ultimi cento anni, sostenendo che i monumenti non potevano più prescindere dal tessuto urbanistico in cui erano collocati. Sottolineavano inoltre la necessità di una stretta collaborazione tra architetti, pittori, scultori e urbanisti. Il museo risponde ai postulati di Giedion, Léger e Sert, radicandosi con modernità nel contesto di Carpi e alla sinergia potente di architetti, scultori e uomini di cultura²¹.

Nelle sale ripristinate con le loro caratteristiche architettoniche, si sviluppa il museo. L’introduzione dell’esposizione permanente è a cura di Primo Levi, che con l’aiuto delle luci e degli elementi grafici crea effetti percettivi più drammatici. Nelle vetrine sono raccolti e ordinati da Lica e Albe Steiner, documenti, fotografie e cimeli, che sono testimonianze autentiche della tragedia, come zoccoli, posate, targhette con inciso sopra il numero di matricola.

Il monumento-museo al Deportato politico e razziale fu inaugurato domenica 14 ottobre 1973 dal Presidente della Repubblica, sen. Giovanni Leone, nel corso di una manifestazione che richiamò a Carpi più di quarantamila persone. Si ricorda inoltre che il Comitato promotore non ritenne esaurito il proprio compito dopo la

²⁰ Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria...*, cit., pp. 107-108.

²¹ Bruno Zevi, *Cronache di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1975, vol. IX, pp. 182-185.

realizzazione del museo, ma ormai da tempo, per tradurre in realtà concreta e compiuta gli obiettivi e le finalità posti alla base dell'opera stessa, aveva deciso di creare l'Istituto di studi e documentazione internazionale sulla deportazione politica e razziale nei campi di sterminio nazisti²².

Gli enti promotori del museo-monumento e la Regione Emilia Romagna, intervenuta con una proposta di legge regionale, intendevano fare dell'Istituto un punto di riferimento e fonte di documentazione per l'avanzamento degli studi storici sulla deportazione politica e razziale, centro internazionale di promozione e dibattito culturale. Per ragioni economiche non è stato possibile realizzare questo progetto, mai del tutto accantonato. Inoltre nel 1994 è stata promulgata una legge regionale per aprire a Carpi un centro internazionale di studi sulla deportazione, strumento determinante per continuare gli studi in questo settore.

Attualmente il museo-monumento al Deportato a Carpi, così come il campo di Fossoli, sono gestiti direttamente dalla Fondazione Fossoli. I prossimi passi sono rivolti alla conservazione e alla messa in valore della rete dei luoghi della memoria tra Carpi e Fossoli.

La Città di Carpi, sensibile alla creazione del museo, mantiene contatti stretti con la Fondazione Fossoli. Si organizzano eventi per far conoscere ad un pubblico più ampio la stretta connessione tra questo sito e la realtà italiana rispetto al tema dei campi di concentramento, dell'Olocausto e della Resistenza.

Indubbiamente il monumento-museo di Carpi testimonia ancora una volta l'intensa attività dello studio di architettura dei BBPR, rispetto al tema della memoria.

Se da una parte c'è un'attenzione alla messa in valore delle strutture originarie del Palazzo dei Pio, dall'altra i progettisti hanno introdotto innovazioni sulle modalità della rappresentazione delle vittime. Le stele che si ergono mute, con un taglio molto sobrio della pietra, con incisioni essenziali, dialogano con lo spazio esterno del Palazzo, e con l'intera Città di Carpi.

Anche le architetture dei luoghi della memoria create dai BBPR possono essere lette in un'ottica di sistema, e potrebbero entrare a far parte di un circuito di valorizzazione e di visita dedicato²³.

²² Tristano Matta (a cura di), *Un percorso della memoria...*, cit., p. 106.

²³ Questa affermazione circa il valore della connessione delle opere della memoria in architettura dei BBPR era già stata precisata da Serena Mafioletti nel Seminario Internazionale *Memoria 2.0: musei e memoriali dal monumentale al virtuale* (Torino, 14-16 maggio 2008). A proposito di Lodovico Belgiojoso aveva espresso la necessità della “costruzione di una geografia europea della memoria, la ricerca di uno spazio contemporaneo *trasparente*”, richiamando alle connessioni spaziali di Carpi, Fossoli, Gusen, Auschwitz, Ravensbrück, Milano, Sesto San Giovanni per “conservare la memoria consegnataci dai *portavoce dei morti* (Claude Lanzmann, 1985)”.

1.3.4 Casa Cervi a Gattatico (Reggio Emilia)

Casa Cervi è un'ampia struttura colonica sita a *I Campi Rossi (Campirossi)*, un podere al confine fra i comuni di Gattatico e Campegine. Il museo Cervi si trova nella bassa pianura reggiana, nella casa abitata dalla famiglia Cervi dal 1934. Il museo nasce come sviluppo della raccolta degli oggetti che la famiglia dei sette fratelli Cervi aveva conservato fin dagli anni della guerra e di quelli donati negli anni successivi, come materiali a stampa e manoscritti, album e cimeli²⁴.

La casa dei sette fratelli fucilati dai fascisti nel dicembre del 1943, contadini e antifascisti, era diventata da subito dopo la Liberazione, un luogo dal grande *valore simbolico* per tutta la comunità reggiana. Una casa che ben rappresentava le sofferenze patite dalla popolazione e dai combattenti per la libertà dall'occupazione nazifascista.

L'Istituto "Alcide Cervi"²⁵ custodisce la memoria dei sette fratelli Cervi e del loro sacrificio. E' stato costituito il 24 aprile del 1972 a Reggio Emilia per iniziativa dell'Alleanza Nazionale dei Contadini²⁶, dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI), della Provincia di Reggio Emilia e del Comune di Gattatico.

Raccogliendo il patrimonio di valori rappresentato dalla figura di Alcide Cervi, insieme alla memoria dei suoi figli, l'Istituto parte dall'esperienza della campagna emiliana per lavorare per la salvaguardia dei valori alla base della Costituzione repubblicana.



Casa Cervi nel Podere I Campi Rossi. <http://www.fratellicervi.it>

²⁴ Paola Varesi, Claudio Silingardi, Paolo Burani, *Il Museo Cervi tra storia e memoria: guida al percorso museale*, Tecnograf, Reggio Emilia 2002.

²⁵ L'Istituto nasce con lo scopo di promuovere e realizzare attività scientifiche e culturali nell'ambito degli studi e delle elaborazioni delle materie che interessano l'agricoltura e il mondo rurale, indagati sotto il profilo storico, economico, sociale, giuridico, letterario. Ha conseguito il riconoscimento di personalità giuridica di valenza nazionale dalla Presidenza della Repubblica, con D.P.R. n. 533 del 18 luglio 1975.

²⁶ Oggi Confederazione Italiana Agricoltori.

L'Istituto Alcide Cervi gestisce il museo Cervi, cuore operativo delle proprie attività, la Biblioteca-Archivio “Emilio Sereni” che ospita il patrimonio librario e documentario del grande studioso dell'agricoltura, oltre all'Archivio storico nazionale dei movimenti contadini, e le attività correlate al Parco Agroambientale, un percorso guidato all'aperto sorto sul podere dei Cervi, che illustra e valorizza le risorse naturali della media pianura padana e il rapporto tra uomo e paesaggio nella trasformazione agricola delle campagne.

La storia della famiglia Cervi è nota a partire dal padre di Alcide, Agostino Cervi. La famiglia Cervi dal 1893 lavorava a mezzadria un podere in località *Tagliavino* di Campegine. Agostino Cervi e Virginia, sua moglie, ebbero quattro figli: Pietro, Emilio, Alcide ed Ettore. Nel 1920 Alcide Cervi uscì dalla famiglia patriarcale del padre Agostino per formare la propria, e si trasferì su un fondo a Olmo di Gattatico. Nel 1925 la sua famiglia si spostò su un fondo in località *Quartieri*, nella tenuta Valle Re di proprietà della contessa Levi SottoCasa, nel comune di Campegine.

Nel 1934, la famiglia di Alcide arriva in un grande podere, da tutti chiamato “Campi Rossi”, nel comune di Gattatico, rinunciando così alla condizione di mezzadri per quella di affittuari. Fu un grande salto di qualità²⁷.

Tutti i fratelli parteciparono ai corsi di formazione promossi nella zona, mentre il padre conseguiva diplomi e riconoscimenti che premiavano la “razionale conduzione del fondo” e la produttività.



Casa colonica ai Campi Rossi. <http://www.fratellicervi.it>

²⁷ Il contratto prevedeva, infatti, che la famiglia, pur non essendo proprietaria, potesse condurre il fondo come meglio credeva, dopo aver pagato l'affitto al padrone.



Museo Cervi nel 2009. <http://www.fratellicervi.it>

La famiglia Cervi fu coinvolta nell'ondata repressiva che dal 1924 in poi il fascismo scatenò sulla Nazione. Essere antifascisti durante il regime, però, significava agire in stretta clandestinità e al ritorno dalla detenzione nel 1932, Aldo Cervi fu ben cosciente del rischio, insieme ai fratelli e ai familiari che iniziarono da subito a condividere quell'impegno. Anche la cultura, a cui i Cervi erano tanto appassionati, era caduta sotto i colpi del regime. Non stupisce dunque l'iniziativa della famiglia per l'istituzione di una biblioteca circolante, allo scopo di diffondere liberamente libri e riviste di ogni tipo.

Nelle campagne, il regime fece sentire il suo potere attraverso l'ammasso, una sovrattassa sui raccolti imposta a tutti gli agricoltori. In pratica una porzione dei prodotti agricoli veniva confiscata ed "ammassata" in depositi pubblici a disposizione delle autorità, togliendo letteralmente il pane di bocca alle famiglie contadine. I Cervi coniugarono la lotta ideale con un'opposizione decisa del fascismo e incitarono i contadini alla rivolta contro l'ammasso.



Seconda stalla: sala dedicata ad antifascismo e Resistenza. <http://www.fratellicervi.it>



Stalletta: sala della memoria dei Cervi.

Tutta la famiglia fu coinvolta nell'opposizione al regime. Uno dei più attivi insieme ad Aldo fu Gelindo²⁸, il primogenito della famiglia.

Dopo l'8 settembre 1943, le truppe naziste occupano militarmente il suolo italiano. I Cervi, abituati all'azione e ad anticipare i tempi, sapevano che bisognava combattere per la libertà dall'occupazione tedesca, e ancora una volta dal fascismo. Iniziarono la lotta armata a partire da questa casa, che diventò un *centro di smistamento per rifugiati e rifornimenti ai partigiani*. La Resistenza dei Cervi fu intensa ma molto breve: dopo le prime azioni in pianura, i sette fratelli e alcuni compagni cercarono di organizzarsi nella montagna, ma in poco tempo furono costretti a ritornare a casa, sui propri passi.

Nell'ottobre del 1943 infatti i Cervi diedero vita alla prima formazione partigiana della regione, anticipando un movimento che, nei mesi successivi, riuscì a radicarsi in modo non paragonabile a nessun'altra realtà regionale. Nel corso del mese di settembre misero a frutto i tanti rapporti stabiliti nel corso della lotta antifascista, e contribuirono a realizzare l'ossatura del movimento partigiano nella zona a ovest della bassa reggiana (Campegine, Gattatico, Sant'Ilario, Poviglio, Castelnovo Sotto). In ottobre erano in montagna per costituire una formazione armata.

Le loro azioni generarono difficoltà nel rapporto con alcuni dirigenti del Partito Comunista reggiano, che non condividevano le modalità di azione della banda Cervi. Questa situazione spinse i Cervi a prendere contatti anche con la federazione comunista di Parma, ma si tradusse in una situazione di parziale isolamento dal resto del movimento locale. Fu inoltre difficile mobilitare altre persone, come dimostrava l'impossibilità di trovare ospitalità presso altre case per occultare i componenti della formazione: fu questa la ragione per cui furono tutti sorpresi in casa Cervi dai fascisti il 25 novembre 1943. I militi fascisti, dopo uno scontro a fuoco, appiccarono un incendio al fienile e alla stalla. A questo punto la famiglia si arrese e i Cervi furono trascinati via dai fascisti, lasciando nella casa che ancora bruciava solo donne e bambini.

I sette fratelli Cervi rimasero in carcere a Reggio sino al 28 dicembre, quando i fascisti decisero la loro fucilazione come rappresaglia ad un attentato dei partigiani. L'estremo sacrificio dei sette fratelli Cervi e del loro compagno Quarto Camurri, consumato all'alba del 28 dicembre 1943 al poligono di Reggio Emilia, rappresentò uno spartiacque per la Resistenza reggiana: in breve tempo il movimento partigiano si riorganizzò, facendo di quel martirio un simbolo per gli altri resistenti.

Casa Cervi fu dai primi anni del dopoguerra meta di *pellegrinaggi della memoria*: semplici cittadini, delegazioni politiche e istituzionali, fino all'omaggio del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, che incontrò personalmente Alcide Cervi. Nel 1956 uscì il volume dal titolo *I miei sette figli*, il libro di memorie che consegnò al grande pubblico questa vicenda familiare. Da quel momento, la storia dei sette fratelli fucilati dai repubblicani agli albori della Resistenza iniziò ad essere diffusa.

Negli anni Sessanta, con l'ampliamento dello stabile e la creazione di un'apposita saletta, la casa colonica iniziò a trasformarsi anche fisicamente in un luogo di conservazione e valorizzazione della storia del Novecento, e in particolare del ruolo dei contadini nella rinascita del paese alla metà del secolo. L'Istituto intitolato alla memoria di Alcide e dei suoi figli nacque da questo nucleo di archivi e di studi. Alla morte dell'anziano padre, nel 1970, la Casa contadina iniziò la sua evoluzione da luogo simbolico ad ente culturale.

²⁸ Già “ammonito” dalle autorità nel 1939 per la sua attività sediziosa, e successivamente incarcerato, Gelindo finì in carcere anche nel 1942, insieme al fratello Ferdinando, proprio per aver ostacolato l'ammasso della produzione agricola.



Targa all'ingresso del Museo. <http://www.fratellicervi.it>

Solo nel 1975, con l'acquisto dell'immobile e del fondo da parte della Provincia di Reggio Emilia, è stato possibile iniziare un lavoro di consolidamento della struttura, conclusosi nel 2001 grazie ad un finanziamento del Ministero per i Beni Culturali.

Con la riqualificazione del museo Cervi, su progetto dell'architetto Giovanni Leoni²⁹, è stato riallestito l'intero percorso di visita secondo un itinerario che parte dalla esperienza di vita, di lavoro, di lotta della famiglia Cervi, restituisce una testimonianza del complesso tessuto culturale, politico e sociale che caratterizza le campagne emiliane nella prima metà del XX secolo. Il nuovo percorso di visita si sviluppa focalizzando nella storia dei Cervi, e nella storia dell'Emilia del Novecento, alcune fasi fondamentali: il lavoro nelle campagne, l'antifascismo e la Resistenza, la costruzione della memoria dei Cervi nel dopoguerra. A conclusione dell'esposizione storica è possibile visitare le stanze in cui viveva la famiglia Cervi. Al percorso storico si intreccia un percorso narrativo, che utilizza sia le parole lasciate da tanti protagonisti, sia alcune testimonianze video. Oltre agli oggetti e ai documenti disponibili, legati alle attività lavorative della famiglia, pochi cimeli relativi alla lotta antifascista e partigiana, numerosi per il periodo successivo alla Liberazione, nel percorso sono possibili approfondimenti grazie a leggii tematici, carte geografiche, elaborazioni grafiche, rassegne di fonti fotografiche, filmate e documentarie³⁰.

Attualmente il museo Cervi si è arricchito di un nuovo strumento multimediale: la quadrisfera, installazione innovativa, pensata per coinvolgere il visitatore in

²⁹ L'architetto Giovanni Leoni è anche il progettista del restauro del Museo della Repubblica Partigiana di Montefiorino (Provincia di Modena), ubicato nella rocca medioevale. Giovanni Leoni ha insegnato al Politecnico di Bari dal 1993 al 2005. Dal 2002 è professore ordinario di Storia dell'Architettura "Aldo Rossi" dell'Università di Bologna. Nell'ultimo decennio si è occupato di storia contemporanea.

³⁰ Paola Varesi, Claudio Silingardi, Paolo Burani, *Il Museo Cervi tra storia e memoria: guida al percorso museale*, Tecnograf, Reggio Emilia 2002.

un'esperienza di immagini e suoni. Il visitatore entra in una piccola stanza oscurata e, nel momento in cui la quadrisfera si accende, si trova ad essere letteralmente parte di un nuovo mondo, fatto di immagini moltiplicate all'infinito grazie ad un sistema di specchi e di luci.

Infine proprio da Casa Cervi è nato un coordinamento dei Luoghi della seconda guerra mondiale con il progetto *Paesaggi della Memoria*. Secondo questo coordinamento, i luoghi di memoria della seconda guerra mondiale in Italia rappresentano un paesaggio storico diffuso e presente sul territorio nazionale, segnato in modi diversi da eventi e processi storici riconducibili alle responsabilità storiche del fascismo, all'occupazione tedesca dell'Italia, alla presenza e all'azione della Resistenza. Costituiscono un *patrimonio storico-memoriale* che ha assunto rilievo nella produzione di studi storici, didattici e di visita dei siti dedicati.

Questi luoghi sono riconoscibili sul territorio, quindi concreti punti di riferimento rispetto alla storia. Si definiscono tali in quanto leggibili, attraverso l'accoglienza ai visitatori, la fruizione didattica, i servizi culturali fruibili; in generale, per la capacità di interagire con gli utenti e comunicare la memoria. È in questo senso che i luoghi di memoria rappresentano veri e propri centri di cultura democratica, a pieno supporto dell'educazione alla cittadinanza.



Coordinamento dei Luoghi della seconda guerra mondiale in Italia, Progetto *Paesaggi della Memoria*. <http://www.fratellicervi.it>

I soggetti³¹ che hanno deciso di costituire questo coordinamento intendono sviluppare una *rete di scambio*, per tratteggiare una cultura comune e per condividere degli standard qualitativi minimi relativi a importanti attività come quelle legate ai servizi e alla formazione degli operatori. Scopo del Coordinamento è infatti di promuovere la ricerca e l'approfondimento attorno ai luoghi di memoria, di sollecitare il confronto con altre esperienze, anche internazionali, e di sviluppare idee per una sempre migliore fruibilità da parte del pubblico di tali realtà, intese come luoghi di riflessione e di costruzione di una coscienza storica e civile.

Questo coordinamento nasce per volontà di alcune esperienze nazionali consolidate ed è aperto alle realtà che vorranno condividere questo percorso, al fine di mettere in rete gli elementi significativi di un paesaggio della memoria che ha fortemente contribuito alla definizione dei caratteri della storia recente e della società attuale, e di rafforzarne l'immagine, il profilo scientifico-educativo e il ruolo nella formazione delle giovani generazioni e nell'educazione permanente di cittadine e cittadini. Il coordinamento simboleggia una doppia opportunità per i luoghi di memoria: “interna”, come confronto costante tra operatori e specialisti del settore per creare una condivisione di servizi integrati; “esterna”, per essere interlocutori credibili e più forti verso le istituzioni e un pubblico più ampio.



Parco agro ambientale del museo Cervi. <http://www.fratellicervi.it>

³¹ I soggetti attivi di *Paesaggi della memoria*, oltre ai luoghi indagati nella presente tesi (...), sono anche: il Comitato Resistenza Colle Del Lys – Rivoli (TO), la Casa della Resistenza di Fondotoce (VB), i Sentieri Partigiani di Reggio Emilia, il Museo della Repubblica di Montefiorino, la Fondazione Villa Emma di Nonantola (Modena), il Museo della Battaglia del Senio – Alfonsine (Ravenna), il Museo della Resistenza di Ca' Malanca - Brisighella (Ravenna), il Museo della Deportazione di Prato, il Museo della Battaglia di Cassino.

Casa Cervi rappresenta un'occasione per la riconnessione in rete dei Luoghi della memoria in Italia. La sfida resta quella di lavorare per la tutela, la conservazione, la valorizzazione e la fruizione con una gestione di lungo periodo dei siti deputati a trasmettere le testimonianze selezionate.

Restano problemi oggettivi legati alla fruizione, dal momento che questo sito di memoria non è facilmente raggiungibile, caratteristica frequente di altre località con le medesime peculiarità.



Il museo nel 2011. <http://www.reggioemiliaturismo.provincia.re.it>

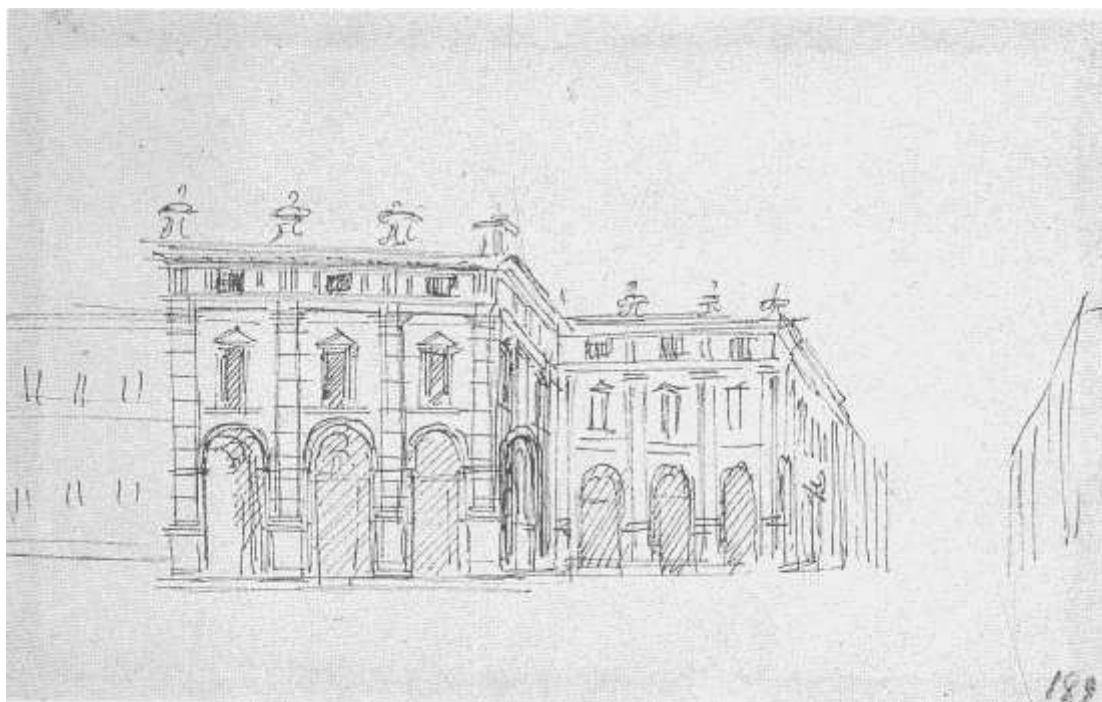
1.3.5 Museo Diffuso della Resistenza e della Deportazione a Torino

La destinazione del palazzo di Via del Carmine n. 13 a caserma militare si è mantenuta tale fino al 1926, anno in cui la Città di Torino cedette più della metà dell'edificio affacciato su Via Garibaldi (ex Caserma Dabormida) alla Società Anonima Editrice Torinese.

Con una delibera del 1995, la Città di Torino aveva stabilito di destinare il palazzo comunale a nuova sede dell'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea (ISTORETO) e dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (ANCR).

La costituzione di un “museo diffuso”³² nasce dalla confluenza di due progetti in attuazione di due differenti mozioni del Consiglio comunale di Torino approvate nel novembre 1997 e nel gennaio 1998. Il primo progetto riguardava la realizzazione in sede cittadina di un museo dedicato ai temi della seconda guerra mondiale e delle sue conseguenze; il secondo era finalizzato a individuare gli strumenti più utili per documentare, con una mostra permanente, i crimini contro l'umanità. In entrambi i casi la fase di elaborazione progettuale è stata coordinata dalla Città di Torino con l'attiva partecipazione del Comitato di Coordinamento fra le Associazioni della Resistenza del Piemonte, dell'ISTORETO, dell'ANCR, dell'Università di Torino - Dipartimento di Storia e in stretta e costante collaborazione con la Provincia di Torino.

Il progetto di "museo diffuso" ha iniziato a prendere vita e a condurre una prima verifica delle proprie ipotesi di lavoro attraverso le iniziative organizzate a partire dal 1999 in occasione della ricorrenza della festa della Liberazione e dal 2001 del Giorno della Memoria.



Filippo Juvarra, *I Quartieri Militari a Torino*. Schizzo, primi anni del Settecento. Vera Comoli Mandracci, 1995, p. 69.

³² Ersilia Alessandrone Perona, *Un projet “museo diffuso” de la Deuxième Guerre mondiale*, in Patrick Cabanel, Laurent Gervereau, *La Deuxième Guerre mondiale, des terres de refuge aux musées*, Sivom Vivarais-Lignon, 2003, pp. 275-283.



Filippo Juvarra, *I Quartieri Militari a Torino*. Scorcio tra Corso Valdocco e Via del Carmine.
<http://www.museodiffusotorino.it>

La fase di esecuzione dei lavori per il museo è durata circa tre anni, dal giugno 2000 al marzo 2003. L'intervento di restauro del fabbricato juvarriano di via del Carmine, effettuato dallo Studio Rolle di Torino e Archistudio Progetta, ha consentito di dare vita a un'importante opportunità: localizzare nello stesso edificio un centro espositivo e due istituti di ricerca e conservazione, integrando e arricchendo reciprocamente due ambiti di attività autonomi ma complementari, quello divulgativo del museo diffuso e quello di studio e approfondimento dei due Istituti, ai quali si è aggiunto dal settembre 2009 il Centro Internazionale di Studi Primo Levi.

Il progetto ha rispettato le caratteristiche tipologiche preesistenti dell'edificio: per i materiali dei nuovi manufatti ha mantenuto le linee originarie, riproponendo i pavimenti in cotto e in pietra previsti dalle istruzioni di Juvarra. L'inserimento degli impianti ha tenuto conto delle possibilità offerte dalla struttura, riducendo al massimo le modifiche necessarie.

Durante i lavori è stato scoperto un *rifugio antiaereo*, risalente al secondo conflitto mondiale, posto a circa dodici metri di profondità rispetto all'asse centrale di corso Valdocco, oggi parzialmente aperto al pubblico.

Lungo le pareti si possono vedere i fori cui erano agganciate le panche di legno. Il rifugio era fornito di latrine, di un sistema di illuminazione e di ventilazione, e poteva ospitare un buon numero di persone, nonostante le dimensioni relativamente contenute. Dalle testimonianze raccolte risulta che, oltre ai dipendenti della “Gazzetta del Popolo”, anche molti abitanti della zona usufruirono di questo ricovero durante i bombardamenti sulla città.



Rifugio antiaereo, scoperto durante i lavori di riqualificazione realizzati tra il 2000 e il 2003 presso i Quartieri Militari. Nell'immagine a sinistra è evidenziata la parte esistente e quella demolita (corrispondente alla zona superiore, come riportato nella fotografia). Nell'immagine a destra: il rifugio antiaereo all'epoca del ritrovamento, prima dei restauri. <http://www.museodiffusotorino.it>

Recentemente è stata installata una nuova struttura all'imbocco del rifugio, che riprende la forma della garitta posta a protezione del pozzo di ventilazione del rifugio antiaereo del Palazzo dei Quartieri Militari, abbattuta nel dopoguerra. Parte della galleria sotterranea è ora visitabile all'interno del percorso del museo (ingresso da corso Valdocco n. 4/a). Il progetto traccia il profilo della garitta demolita e ripristina la ventilazione del rifugio antiaereo sottostante. Questo progetto integra un'ulteriore fase di completamento dell'installazione permanente *Torino 38/48* del museo. Il palazzo di Via del Carmine è stato dedicato anche ai grandi temi dei diritti e delle libertà, per affermare con forza i valori che costituiscono l'eredità positiva che la stagione tragica del secondo conflitto mondiale e dei totalitarismi ci ha consegnato.

L'apertura al presente e a temi di portata più generale consentiva così di rispondere alle esigenze evidenziate dal secondo progetto citato, relativo alla costituzione di un centro di documentazione sui crimini contro l'umanità. Gli spazi del museo diffuso nel palazzo di Via del Carmine sono stati inaugurati e aperti al pubblico il 30 maggio 2003.

Durante l'accesso ai locali seminterrati si ascoltano le storie personali narrate dai testimoni della guerra. Ai piedi della scala, inizia la *metropolitana della memoria* che guida nel viaggio nella Torino degli anni 1938-1948. Un cerchio sul pavimento segnala un capolinea che rappresenta l'inizio di una delle cinque linee tematiche scelte per raccontare le vicende di questo periodo storico³³.

³³ Ersilia Alessandrone Perona, *Les musées de la Résistance en Italie*, Daniel J. Grange, Dominique Poulot (a cura di), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1997.



Studio Rolle e Archistudio Progetta, *Rifugio antiaereo, dopo i lavori di restauro dei Quartieri militari.*
<http://www.museodiffusotorino.it>



Studio Ennezerotre (N!O3), *Museo Diffuso della Resistenza della Deportazione della Guerra dei Diritti e della Libertà a Torino, allestimento sala multimediale, piano interrato.* Immagine di Federico Ambrosi per N!O3, <http://www.museodiffusotorino.it/galleria.aspx?gallery=11>

Ognuno dei primi quattro temi-capolinea: *Vivere il quotidiano*, *Vivere sotto le bombe*, *Vivere sotto il regime*, *Vivere sotto l'occupazione* sono introdotti da due testimonianze che si possono azionare solo avvicinandosi ai monitor, mentre immagini evocative accompagnano le parole dei testimoni. Andando avanti con la visita si arriva in una grande sala rettangolare con un tavolo multimediale, sul quale i quattro percorsi tematici, prima incontrati separatamente, si riuniscono e si intersecano con le stazioni di fermata: dodici luoghi di Torino scelti perché simbolici per raccontare questa parte della sua storia.

Prima di incontrare l'ultimo capolinea, scendendo ancora dalla sala del tavolo fino a dodici metri in profondità, si può accedere al rifugio antiaereo. All'interno di questo ambiente, conservato nel suo stato originale, si può vivere l'atmosfera della città durante i bombardamenti: la paura e lo smarrimento della popolazione sono ricreati da un'installazione sonora e dalle testimonianze di coloro che hanno vissuto quei drammatici momenti.

Una volta conclusa la visita al rifugio, tornando indietro, si incontra l'ultimo capolinea tematico *Vivere Liberi* che, attraverso nuove testimonianze, descrive le delicate e controverse fasi successive alla Liberazione. Prima che una scala riporti in superficie, l'installazione *Vivere la Costituzione* fornisce al visitatore spunti di riflessione sui principi della Costituzione, entrata in vigore nel 1948.

Il progetto e la realizzazione dell'allestimento architettonico e multimediale³⁴ è dello Studio Ennezerotre (N!03) di Milano con il sostegno della Compagnia di San Paolo e della Città di Torino.

Il Museo Diffuso, *Centro rete del progetto La Memoria delle Alpi*, ha l'indubbio vantaggio di essere inserito nel tessuto storico della Città di Torino e rappresenta un riferimento culturale irrinunciabile per gli studi specifici sulla Deportazione e la Resistenza in Piemonte e in Italia.

L'allestimento è stato realizzato inserendo filmati lungo il percorso di visita con le testimonianze di coloro che hanno vissuto la guerra e in modo interattivo con la presenza di *tavoli della memoria* che con un semplice gesto della mano diventano sequenze di immagini della guerra e del dopoguerra, creando una connessione diretta tra ieri e oggi.



Studio Ennezerotre (N!03), *Museo Diffuso della Resistenza della Deportazione della Guerra dei Diritti e della Libertà a Torino*, allestimento sala multimediale, piano interrato. Immagini di Federico Ambrosi per N!03. <http://www.museodiffusotorino.it>

³⁴ Attualmente (dicembre 2011) è in corso una revisione dell'allestimento per adeguamenti tecnici. Infatti con l'utilizzo di mezzi comunicativi per mezzo di tecniche multimediali avanzate è necessario un monitoraggio costante dei macchinari.

La presenza del rifugio antiaereo dona al museo il valore di testimonianza della guerra e non solo di centro di documentazione con le necessarie ricostruzioni storiche dei fatti e dei luoghi.

L'effetto che si ottiene appare convincente ed eventualmente esportabile, soprattutto per l'alto livello di comunicabilità raggiunto, anche per i più giovani.



L'inizio della visita al museo, nei sotterranei. MVG, 2008.

1.3.6 Museo Audiovisivo della Resistenza Massa-Carrara e La Spezia

Il museo audiovisivo della Resistenza delle Province di Massa Carrara (prima ad essere decorata con Medaglia d'Oro al Valore Militare) e La Spezia (anch'essa Medaglia d'Oro), di proprietà del Comune di Sarzana (La Spezia), si trova a Fosdinovo (Massa Carrara), in località Prade. Questo museo rappresenta un interessante esempio di come due province e due regioni possano collaborare nell'ambito di un progetto comune³⁵.



Colonia Montana "Città di Sarzana" – Prade di Fosdinovo, 1948. Maurizio Fiorillo, Francesca Peleni, Paolo Ranieri, 2004, p. 16.



Museo Audiovisivo della Resistenza a Fosdinovo. MVG, 25 agosto 2011.

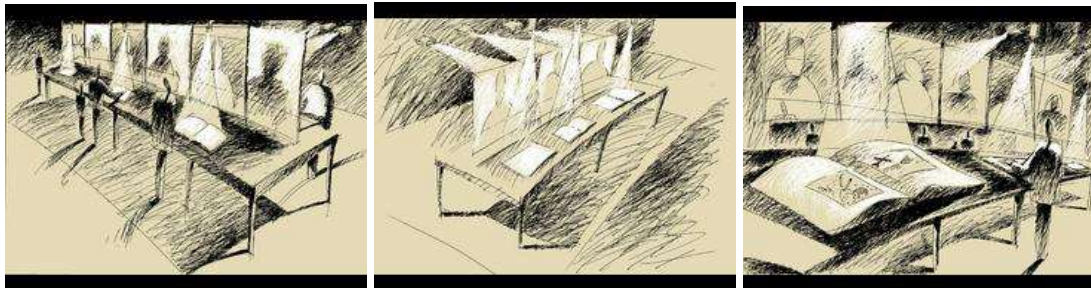
³⁵ Maurizio Fiorillo, Francesca Peleni, Paolo Ranieri (a cura di), *Museo Audiovisivo della Resistenza delle Province di Massa Carrara e La Spezia*, Litoeuropa srl, La Spezia 2004, pp. 23-29.

Fin dai primi giorni dopo l’8 settembre 1943 gruppi di ribelli si concentrarono in queste zone montane. A seguito di un rastrellamento effettuato dalla Decima (Flottiglia) MAS i partigiani si spostarono nel parmense ed aderirono alla Brigata Garibaldi Parma fino al giugno del 1944. Poi ritornarono nella zona dove ora sorge il museo di Fosdinovo. I partigiani in questione erano una sessantina e il 29 novembre 1944, quando i nazisti e i fascisti fecero un rastrellamento per distruggere la Brigata Ugo Muccini, erano diventati novecentosessantaquattro, divisi in vari distaccamenti. Il comandante della Brigata, Piero Galantini, riuscì a portare al sicuro i suoi uomini, con poche perdite, quindici vittime; infatti la maggioranza della Brigata riuscì a rompere l’accerchiamento nazifascista, spostandosi verso il Monte Sagro e a passare il fronte.

L’edificio è stato voluto inizialmente per ospitare i bambini dopo la guerra. Fu edificato con il lavoro volontario di ex partigiani e di cittadini ed aveva una funzione di colonia montana estiva, già funzionante con tende (dal 1946) e mantenne questo uso dal 1948 al 1971.

In seguito, per la mancanza di adeguata manutenzione, la struttura si era gravemente deteriorata ed era praticamente crollata. Allora si decise di ricostruirla “dov’era e com’era”. Solo a partire dal 1994 l’ANPI di Sarzana è stata in grado di effettuarne i necessari lavori di recupero e di restauro. In accordo con il Comune di Sarzana, si decise di utilizzare l’edificio come sede del museo. Il completamento della ristrutturazione del fabbricato è avvenuto nel 1999 e l’anno seguente ci fu l’inaugurazione.

Il museo audiovisivo della Resistenza³⁶ nasce nel 2000 con la volontà di diffondere una nuova visione della Resistenza, che parli non solo ad un pubblico adulto, ma anche giovane. Il museo, gestito dall’Associazione Museo Storico della Resistenza³⁷, dedicato alla memoria dei comandanti partigiani Alessandro Brucellaria (Memo) e Flavio Bertone (Walter) e di tutti coloro che hanno combattuto per la libertà, è costituito da una moderna installazione audiovisiva e da supporti multimediali, che consentono organici percorsi di indagine storica e di approfondimento didattico sui temi della Resistenza e della costruzione della democrazia in Italia.



Studio Azzurro, progetto di allestimento del *Museo Audiovisivo della Resistenza a Fosdinovo*, 2000.
http://www.studioazzurro.com/opere/musei/museo_della_resistenza

³⁶ Nello Statuto dell’Associazione Museo Storico della Resistenza si legge che l’associazione “ha lo scopo di promuovere la quotidiana testimonianza dei valori di libertà, democrazia e giustizia sociale che hanno ispirato la Resistenza e che stanno alla base della Costituzione della Repubblica italiana”. Maurizio Fiorillo, Francesca Peleni, Paolo Ranieri (a cura di), *Museo Audiovisivo...*, cit., introduzione; <http://www.museodellaresistenza.it/chisiamo.asp>.

³⁷ L’Associazione conta tra i suoi soci le Province di Massa Carrara e di La Spezia, i comuni di Massa, Carrara, Fosdinovo, Sarzana, La Spezia, l’Istituto Spezzino per la Storia della Resistenza e dell’Età Contemporanea, l’Istituto storico della Resistenza Apuana e le ANPI locali.



Studio Azzurro, *Allestimento del Museo Audiovisivo della Resistenza a Fosdinovo*. MVG, 25 agosto 2011.

L'installazione è stata fortemente voluta da uno dei principali esponenti dell'ANPI locale, Paolino Ranieri (1912-2009), partigiano, padre di Andrea Ranieri (Assessore alla Cultura del Comune di Genova e Dirigente nazionale CGIL) e nonno di Paolo Ranieri³⁸ che ha ideato e coordinato l'allestimento del museo per Studio Azzurro di Milano.

Nella parete a sinistra dell'ingresso si trova l'elenco di diciotto testimoni e una planimetria del tavolo che associa le postazioni ai singoli temi.

Il museo audiovisivo è caratterizzato dal *tavolo della memoria*, che si estende per l'intera area del museo, una sala rettangolare. Attorno ad un tavolo infatti si sono decisi i destini degli uomini³⁹.

Antiche forme narrative, come la tradizione del racconto orale, e nuove tecnologie, come videoproiezioni sincronizzate e interattive, convivono nel grande tavolo del museo⁴⁰, a sua volta sovrastato da un lungo schermo su cui vengono proiettati i volti dei protagonisti e dei testimoni della Resistenza. Inoltre, in fondo alla stanza una grande proiezione, una mappa multimediale delle province di Massa Carrara e La Spezia evidenzia i luoghi delle battaglie, delle rappresaglie e delle azioni più in generale. L'effetto complessivo è uno sfondo efficace ai racconti elaborati durante l'intera visita. Le voci dei testimoni ben si intrecciano con le mappe territoriali che si susseguono sullo sfondo e consentono le connessioni culturali degli avvenimenti storici nei luoghi circostanti, in ambito comunale, provinciale e regionale.



Disegno di progetto del Tavolo della memoria. MVG, 25 agosto 2011.

³⁸ Attualmente Paolo Ranieri fa parte dello studio n!03 con sede a Milano che ha realizzato l'allestimento permanente del Museo Diffuso della Resistenza di Torino.

³⁹ Maurizio Fiorillo, Francesca Peleni, Paolo Ranieri (a cura di), *Museo Audiovisivo...*, cit., pp. 41-45.

⁴⁰ Dal punto di vista tecnico sono stati utilizzati complessivamente tredici videoproiettori, sei schermi e sei soggetti interattivi.

I racconti sono completati da fotografie e filmati di repertorio, e nello stesso tempo si possono osservare i volti che, attraverso le rughe e i segni del tempo, richiamano le storie dentro la grande storia. Una pluralità di storie, volti, ed immagini che possono essere visionate individualmente o collettivamente dal pubblico.

Partigiani, contadini, sacerdoti, operai, sono le tessere di un quadro complesso, di una memoria storica non ancora pacificata e pienamente elaborata che è offerta alla riflessione dello spettatore. I volti segnati dall'età dei testimoni e le loro voci di volta in volta decise od esitanti, imperiose o flebili parlano al visitatore dell'unicità irriducibile di ogni esperienza umana.



Il museo e i visitatori. MVG, 25 agosto 2011.



Il museo e l'apparato tecnico. MVG, 25 agosto 2011.

Memoria “fragile”



Nella pagina precedente:

Interni dell'ex campo di concentramento di Borgo San Dalmazzo (Cuneo). Le tracce materiali rimaste.
MVG, ottobre 2011.