

Accademia di Belle Arti di Brera
Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Il Memoriale italiano ad Auschwitz

Giornata della Memoria 2014

Documentazione, conservazione
e progetto di integrazione 2008-2012

Accademia di Belle Arti di Brera
Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo
Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia

Il Memoriale italiano ad Auschwitz

Giornata della Memoria 2014

Documentazione, conservazione
e progetto di integrazione 2008-2012

a cura di Giuseppe Arcidiacono e Sandro Scarrocchia

Sestante Edizioni

Accademia di Belle Arti di Brera

*Dipartimento Arti Visive e Scuola di Restauro
Camillo Boito*

Dipartimento di ricerca in Architettura/ Progettazione Architettonica dell'Uni- versità degli studi di Palermo

*Dottorato in progettazione architettonica con il
Consorzio delle Facoltà di Architettura di Napoli,
Palermo, Parma, Reggio Calabria e Accademia di
Belle Arti di Brera con sede presso l'Università
di Palermo*

Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia

MIK (MIK Międzyuczelniany Instytut Konservacji i Restauracji Dziel Sztuki)

Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori italiani

*progetto grafico e impaginazione
Francesca Annalisa Cecchini*

*redazione
Mauro Manzoni*

ISBN: 978-88-6642-148-1
Sestante Edizioni - Bergamo

Ringraziamenti

a tutti gli eredi della Famiglia Pupino Samonà per la donazione all'Accademia di Brera del Fondo Memoriale dell'artista

a Toni Maraini e Giulia Ingarao per la partecipazione

a Ilaria Lanfranconi per aver eseguito il trasferimento del Fondo

al Prof. Roberto Favaro per il personale impegno

ai Proff. Maria Chiara Palandri, Luciano Formica e Dario Trento, alle tecniche di laboratorio Elisa Isella e Laura Barzaghi della Scuola di Restauro per aver reso possibile la presentazione del Fondo Samonà in occasione della Giornata della Memoria 2014

al Prof. Filippo de Filippi e alla Scuola di Progettazione artistica per l'impresa per il riconoscimento Honoris Causa a Giordano Quattri

alla Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia per aver reso possibile il Convegno Italo-Polacco giugno-luglio 2011

al Dipartimento di architettura dell'Università di Palermo per aver cofinanziato questa pubblicazione

alla Rete Universitaria per il Giorno della Memoria

a Lab80 e Alberto Valtellina per il docufilm sul Memoriale e sulle attività documentate in questa sede

ad Antonia Iurlaro e Susan Jane Kingshott per la collaborazione

a Nava Semel

a Riccardo Grolla

e a tutti gli Enti, Istituzioni e personalità che a vario titolo hanno sostenuto in questi anni l'impegno per la conservazione integrale ed integrazione del Memoriale italiano di Auschwitz

Dialoghi antico-contemporaneo
2.

Collana
a cura di Sandro Scarrocchia



SOMMARIO

- 7 PRESENTAZIONE**
Giuseppe Arcidiacono e Sandro Scarrocchia
- 11 INTRODUZIONE**
- 11 Deliberate Acts - and Omissions - of Memory**
*Lina Insana, Director of Italian Graduate Studies,
University of Pittsburgh (USA)*
- 29 Architecture and Representation Lecture
on January 27th 2012, at Salone Napoleonico
Brera Academy, for the Award in Visual Art
PhD Graduation.**
Peter Eisenman
- 35 I. ISTANZA AL COMITATO
NAZIONALE E ALLA COMMISSIONE
INTERNAZIONALE UNESCO**
- 35 Italian Exhibition at the Auschwitz Museum
Closed**
- 37 Parere legale sulla conservazione
del Memoriale italiano ad Auschwitz**
*Prof. Avv. Manlio Frigo,
Ordinario nell'Università degli studi di Milano*
- 46 I limiti della conservazione
del KL Auschwitz Birkenau**
*Prof. Grażyna Korpal, Preside della Facoltà
di Conservazione e Restauro dell'Accademia
di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia*
- 50 Istanza al Comitato Nazionale Unesco**
- 56 Istanza alla Commissione Internazionale
Unesco**

61 **II. ISTRUTTORIA PER LA
CONSERVAZIONE INTEGRALE, LA
CONOSCENZA E L'INTEGRAZIONE
DEL MEMORIALE ITALIANO AD
AUSCHWITZ**

61 **Il Memoriale italiano di Auschwitz**
*Cesare Ajroldi, Dipartimento di progettazione
architettonica dell'Università di Palermo*

64 **Il Blocco 21 e la pensabilità
della rappresentazione di Auschwitz**
*Matteo Cavalleri, Dottorando di Ricerca in Filosofia
dell'Università di Palermo*

72 **Musealizzare la Shoah: il contributo della Rete
Universitaria per il Giorno della Memoria**
Paolo Coen, Università della Calabria

77 **Museologia e luogo di memoria:
il caso del Memoriale italiano
nel Museo di Auschwitz-Birkenau**
*Sandro Scarrocchia, Accademia di Brera - Dottorato
dell'Università di Palermo e sedi consorziate*

83 **«Wahr spricht, wer Schatten spricht»**
*Giuseppe Arcidiacono, d'ArTe - Università Mediterranea
di Reggio Calabria e Dottorato dell'Università di Palermo*

92 **Fenomenologia di un'opera d'arte totale**
*Emanuele Palazzotto, Dipartimento di progettazione
architettonica dell'Università di Palermo*

103 **Il Memoriale e il suo valore educativo**
*Mauro Manzoni, Dipl. di specializzazione in restauro
dell'arte contemporanea*

113 **Glossa 2.1: contributo civile. Laboratorio aperto**
*Gregorio Carboni Maestri, Dottorando di Progettazione
architettonica dell'Università di Palermo e sedi consorziate*

135 **III. APPROFONDIMENTI**

- 135 **BBPR and the Anti-Monument.**
A Reflection on the Relevance of their Work
*Pierfranco Galliani, Dipartimento di Architettura
e Studi Urbani del Politecnico di Milano*
- 146 **Razionalità e sogno.**
**La dialettica tra architettura e arte
nelle parole di Rogers e nei progetti dei BBPR**
*Dario Costi, Dipartimento di Ingegneria Civile,
dell'Ambiente, del Territorio e Architettura
dell'Università di Parma*
- 161 **Incanto e ragione. Breve introduzione
al percorso pittorico di Mario Pupino Samonà**
Toni Maraini
- 171 **Alcuni problemi di conservazione dei reperti
storici del PMA-B di Oświęcim**
*Ewa Cyrułek - Aleksandra Papis, Dottorande di Ricerca
dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia*
- 180 **Un progetto di mostra di arte prigioniera
nell'ex cucina del campo di concentramento
Auschwitz I: esempio di adattamento a funzioni
museali dei beni storico-martirologici**
*Anna Forczyk, Dottoranda di Ricerca dell'Accademia Jan
Matejko di Cracovia*
- 196 **Esami strumentali e analitici
dei campioni prelevati nei Blocchi A-2 e A-3**
*Maria Gabriella Rogóż, Facoltà di Conservazione
e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia,
Sezione Diagnostica*
- 204 **Il restauro conservativo delle sovrapposizioni
pittoriche sulle pareti interne dei blocchi
A2 A3 - limiti operativi dell'intervento**
*Edward Kosakowski, Facoltà di Conservazione e Restauro
dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia, Sezione Pitture
Murali*

- 209 **Interventi di restauro e risanamento conservativo di due edifici dell'ex campo di concentramento nazista Auschwitz-Birkenau**
Ireneusz Pluska Istituto Internazionale di Conservazione e Restauro Opere d'Arte Cracovia - Varsavia
- 213 **Gli occhi di Pupino Samonà e il colore indelebile del Memoriale**
Alberto Samonà
- 220 **Il Fondo Pupino Samonà delle Collezioni Storiche dell'Accademia di Brera**
Ilaria Lanfranconi, Dipl. di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea
- 227 **IV. DOCUMENTI**
- 227 **Appello al Presidente della Repubblica**
- 231 **1bis. Risposta dalla Segreteria Generale della Presidenza della Repubblica**
- 232 **Parere dei Comitati Tecnico-Scientifici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali**
- 235 **Lettera alla Deutsche Denkmalpflege**
- 239 **Lettera aperta del Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori al Ministro per i Beni e le Attività Culturali Onorevole Giancarlo Galan**
- 241 **Conferimento del Diploma Accademico di Formazione alla Ricerca Artistica a Peter Eisenman**
- 249 **Dichiarazione di Giordano Quattri**
- 254 **Convegno italo-polacco**
- 256 **Memorial**
Opuscolo curato dall'Associazione Nazionale Ex Deportati politici nei campi di sterminio nazisti

283 **V. EPILOGO**

283 **Epilogo**

Nava Semel con illustrazioni di Riccardo Garolla

293 **AUTORI**



PRESENTAZIONE

Giuseppe Arcidiacono

*d'Arte-Università Mediterranea di Reggio Calabria
e Dottorato dell'Università di Palermo*

Sandro Scarrocchia

Accademia di Belle Arti di Brera e Dottorato dell'Università di Palermo

Passaggio di testimone fu ed è il Memoriale italiano di Auschwitz. Passaggio di testimone è anche la Giornata della Memoria 2014 con la quale l'Accademia di Brera, il Dottorato di progettazione architettonica dell'Università di Palermo con le Facoltà di Architettura consorziate di Napoli, Parma, Reggio Calabria, Politecnico di Milano e la Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia consegnano alla "Rete Universitaria per il Giorno della Memoria" un bilancio della ininterrotta attività quinquennale (2008-2013) per la conservazione integrale di quel monumento/documento e per la sua necessaria integrazione didattica-pedagogica, condotta in collaborazione con molte istituzioni, enti, organizzazioni culturali e sociali. Passaggio di testimone è la donazione all'Accademia di Brera della Famiglia Samonà del Fondo dei materiali preparatori dell'opera di Pupino per il Memoriale: riconoscimento di una nitida battaglia culturale e disciplinare in difesa della memoria della storia e della storia della memoria.

Il volume che racconta questi passaggi è articolato in cinque parti: la prima culmina con un Esposto al Segretario internazionale dell'UNESCO per il tramite della Commissione Nazionale, in cui si richiama l'attenzione sullo snaturamento del sito ad opera dei rifacimenti delle esposizioni nazionali in corso; la seconda comprende l'istruttoria in difesa del Memoriale italiano ad Auschwitz e di Auschwitz nel suo complesso come monumenti/documenti; la terza raccoglie gli approfondimenti offerti

dal convegno italo-polacco svolto nel 2011 a Cracovia e Auschwitz dedicato ai temi della conservazione del sito; la quarta consiste in una raccolta di materiali e documenti relativi ad eventi ed iniziative di sostegno alla missione di salvaguardia finora accennata, per concludere con un brano di Nava Semel illustrato per l'occasione.

La consapevolezza e l'attenzione maturate in questo quinquennio depongono per il valore storico, specificamente di testimonianza, e per il valore artistico del memoriale italiano come bene culturale nazionale e internazionale, ma la questione che lo riguarda investe e mette in discussione un bene culturale molto più ampio: Auschwitz come baluardo della coscienza e della memoria dell'umanità. Gli elementi nel sito patrimonio comune si sciolgono, ma senza uno degli elementi la comunità del sito è messa in discussione.

Se l'iniziativa per ulteriori "buone pratiche" spetta ora alla Rete Universitaria per il Giorno della Memoria, la parola sulla vicenda del Memoriale e sul destino di Auschwitz passa all'organismo preposto alla tutela dei siti considerati patrimonio dell'umanità: l'UNESCO.



Atti Deliberati - e Omissioni - di Memoria

Lina Insana

Director of Italian Graduate Studies, University of Pittsburgh (USA)

“Mentre furono in operazione, i campi di morte e l’opera di distruzione in essi perpetuata erano la stessa cosa: luoghi e avvenimenti erano legati gli uni agli altri nella loro contemporaneità. Ma con il passaggio del tempo, i luoghi e gli avvenimenti si allontanarono. Se i luoghi dello sterminio rimasero sempre presenti, purtroppo radicati nel loro ambiente naturale, il tempo si è a poco a poco interposto tra i luoghi e il loro passato. Gli avvenimenti accaduti in un’altra epoca sembrano appartenere sempre di più ad un altro mondo. Solo un atto deliberato della memoria potrebbe rinsaldare, rifondere questi luoghi con un senso del loro passato storico.”¹

Così James E. Young definì il ruolo del monumento alla Shoah nel capitolo del *Texture of Memory* dedicato al Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau. Lo studio di Young esamina precisamente questi “atti deliberati di memoria” che fanno da ponte tra i luoghi di atrocità e il passato, intervenendo per plasmare il processo memoriale intorno ad uno spazio che anche se ha “visto” la storia non “parla” ai visitatori contemporanei senza l’intervento umano. Il Memorial italiano del Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau è un ponte di questo tipo, ma come tutti i memoriali nazionali installati tra il 1960 (la Cecoslovacchia) e l’anno scorso (la Russia), la sua natura d’ intervento, di atto memoriale, è notevolmente più complesso. Innanzitutto, al di là della dimensione temporale descritta da Young, i padiglioni nazionali di Auschwitz conservano una funzione spaziale che collega il sito dell’atrocità - segnato sia in termini nazionali (Polacco) che giuridici (nazista) - alla comunità etnica o nazionale vittimizzata dal progetto di

INTRODUZIONE

Deliberate Acts - and Omissions - of Memory

Lina Insana

Director of Italian Graduate Studies, University of Pittsburgh (U.S.A)

“While in operation, the death camps and the destruction of people wrought in them were one and the same: sites and events were bound to each other in their contemporaneity. But with the passage of time, sites and events were gradually estranged. While the sites of killing remained ever-present, all too real in their physical setting, time subtly interposed itself between them and their past. Events that occurred in another time seemed increasingly to belong to another world altogether. Only a deliberate act of memory could reconnect them, reinfuse the sites with a sense of their historical past.”¹

So James E. Young defined the role of the Holocaust memorial in his *Texture of Memory* chapter on the Auschwitz-Birkenau State Memorial and Museum. Young’s book is precisely about these “deliberate acts of memory” that bridge the sites of atrocity with their past, intervening to shape the memory-making process around a space that may have witnessed history, but needs a human memorial “act” to speak to contemporary visitors. The Italian Memorial at the Auschwitz-Birkenau State Memorial and Museum is a bridge of this sort, but like all of the national memorials installed there between 1960 (Czechoslovakia) and just this year (Russia), the nature of this intervention, of this act of memory, is considerably more complex. First, it is not only a temporal bridge of the kind described by Young but also a spatial one that reconnects the site of the atrocity - marked as both nationally Polish and juridically Nazi German - to the national community victimized by its deportation, forced labor, and eradication project. As such, in contrast to the more broadly conceived tradition of formal artistic and ar-

deportazione, di lavoro forzato, e di sterminio. In quanto tale, a differenza della tradizione più ampiamente concepita di memorializzazione artistica e architettonica della Shoah, un'installazione nazionale come il Memorial italiano deve riconciliare una comunità di vittime italiane - anzi, una comunità multipla, eterogenea, e in continua evoluzione - con altri gruppi di pressione coinvolti in una narrativa polacca di - a turni - martirio, eroismo e resistenza, universalismo, inclusività, e sineddoche simbolico.

Nel momento in cui il Memorial italiano fu concepito e installato alla fine degli anni 70, il Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau si trovava in una fase di profondi cambiamenti sia nello svolgere della sua missione che nel pubblico a cui si rivolgeva. Dopo un lungo periodo di conformità con (o, per dirlo con lo storico Jonathan Heuner, di strumentalizzazione da) narrative sponsorizzate dal governo polacco (caratterizzate dal martirio della gente polacca ad opera del regime nazista e dalla marginalizzazione della persecuzione ebraica), gli anni 50 videro una serie di iniziative mirate all'internazionalizzazione del progetto memoriale, e negli anni 60 emerse un nascente riconoscimento della specificità ebraica della deportazione nazista. Con l'installazione dell'esposizione sul "Martirologio e Lotta degli Ebrei" nel 1968 arrivò un nuovo spirito di apertura che si estese oltre l'"ufficiale" narrativa polacca del dopoguerra, sebbene situò la situazione ebraica in un contesto esclusivamente polacco; e un nuovo modo di memorializzazione nella forma di progetti specifici dei paesi di vittimizzazione. A questo scopo furono presto approntati monumenti nazionali dedicati alle vicissitudini dei deportati cechi, ungheresi, tedeschi, sovietici, iugoslavi, belgi, e danesi, sotto gli auspici delle organizzazioni ex-deportati dei rispettivi paesi.² La memoria italiana dello sterminio che si svolse sul territorio italiano era durante questo periodo un fenomeno piuttosto frammentario, strettamente legato a vari ambiti di "lavoro sulla memoria" relativi al fascismo, alla resistenza, alla colpevolezza italiana per le deportazioni effettuate durante il ventennio e alla Repubblica di Salò. Soprattutto in relazione alla tendenza sempre più crescente di interpretare la Shoah secondo una logica di specificità ebraica. Tuttavia i tentativi di memorializzazione degli anni

chitectonic memorialization of the Holocaust, a national installation such as the Italian Memorial must reconcile a nationally-defined constituency of Italian victims - indeed, a multifaceted, heterogeneous, and evolving constituency - with the various constituencies invested in a Polish narrative of, at turns, martyrdom, heroism and resistance, universalism, inclusiveness, and symbolic synecdoche.

At the time of the Italian Memorial's conception and installation in the late 1970s the Auschwitz-Birkenau State Museum and Memorial was undergoing a profound change in the way it saw its mission and its audience. After a long period of conformity to (or, as Jonathan Huener has it, instrumentalization by) Polish state-sponsored narratives about martyrdom to the Nazi regime and marginalization of the Shoah, initiatives to internationalize the memorial project were undertaken in the late 1950s, and an emergent new recognition of Jewish specificity surfaced in the late 1960s. With the installation of the exhibition on the "Martyrology and Struggle of the Jews" in 1968 came a spirit of new outreach beyond the post-war Polish narrative, albeit one that constructed the Jewish situation in a uniquely Polish context, and a new mode of outreach in the form of Block- and country-specific memorial projects; national memorials dedicated to the plights of deportees from Czechoslovakia, Hungary, the GDR, USSR, Yugoslavia, Belgium, and Denmark were soon formulated and developed under the auspices of ex-deportee organizations in each country.² Italian memory of the Shoah on Italian soil was at this same time a very fragmentary enterprise, and of course bound up with contiguous fields of memory work relating to Fascism, the resistance, Italian culpability for Fascist- and Salò-era deportation, all in relation to the increasing international tendency to view the Holocaust in terms of Jewish specificity. However, both in Italy and in Poland in the 1970s, Auschwitz-centered memorialization was more likely to focus on narratives of deportation than on those of persecution. On the Italian side the ANED and its Memorial steering committee (which worked in fits and starts throughout the 1970s to formulate an Auschwitz memorial plan) aimed to be as broad as possible in its assemblage of voices and participants; while

70 - sia in Italia che in Polonia - tendevano a privilegiare narrative di deportazione su quelle di persecuzione: in Italia, l'ANED e il comitato direttivo per il Memorial (che lavorò a più riprese durante tutti gli anni 70 per formulare un piano memoriale per Auschwitz) mirava ad una politica di grande respiro nell'aggregazione di voci e partecipanti; mentre in Polonia questo periodo si caratterizzò per l'esplicito desiderio di plasmare la memoria della Shoah ad Auschwitz sotto i segni intrecciati di solidarietà, fratellanza, martirio, e sacrificio.³

L'enfasi sulla deportazione costituisce infatti un'importante dimensione degli esiti del progetto dell'ANED, che cercò esplicitamente di sottolineare le radici italiane e fasciste della violenza politica e della deportazione; quest'intenzione trova riscontro nel testo firmato da Primo Levi e destinato al padiglione italiano, "Al visitatore."⁴ La prosa di Levi inquadra l'impresa memorialistica in termini chiaramente italiani, premettendo che fu l'Italia fascista a dar alla luce sia la violenza antioperaia che il suo contrario, l'antifascismo. Fu quest'ultimo, ci dice Levi, a creare un terreno in cui si innestò una fratellanza di resistenza e sofferenza, la cui voce collettiva e autoritativa Levi fa proprio quando dichiara:

"insieme con noi [gli italiani che siamo morti qui] testimoniano tutti coloro che contro il fascismo hanno combattuto e che a causa del fascismo hanno sofferto, i martiri operai di Torino del 1923, i carcerati, i confinati, gli esuli, ed i nostri fratelli di tutte le fedi politiche che sono morti per resistere al fascismo restaurato dall'invasore nazionalsocialista. E testimoniano insieme a noi altri italiani ancora, quelli che sono caduti su tutti i fronti della II Guerra Mondiale... Sono anche loro vittime del fascismo: vittime inconsapevoli....La maggior parte fra noi erano ebrei: ebrei provenienti da tutte le città italiane, ed anche ebrei stranieri...Erano ricchi e poveri, uomini e donne, sani e malati. C'erano bambini fra noi, molti, e c'erano vecchi alle soglie della morte, ma tutti siamo stati caricati come merci sui vagoni, e la nostra sorte, la sorte di chi varcava i cancelli di Auschwitz, è stata la stessa per tutti...Noi, figli cristiani ed ebrei (ma non amiamo queste distinzioni) di un paese che è stato civile, e che civile è ritornato dopo la notte del fascismo, qui lo testimoniamo."

Pur ammettendo che per la maggior parte la deportazione italiana fu un fenomeno ebraico, Levi dichiara esplici-

in Poland this was marked by a concerted desire to shape Holocaust memory at Auschwitz under the intertwined signs of solidarity, brotherhood, martyrdom, and sacrifice.³

The focus on deportation is an important matter to consider when looking at the specific outcomes of the ANED project, which explicitly sought to underscore the Italian and Fascist roots of political violence and deportation; this intent is strongly echoed in Levi's own text for the Monument project, "Al visitatore."⁴ Levi's prose frames the matter of memorialization in decidedly Italian terms, arguing that anti-worker violence was born in Italy with Fascism, as was its opposite impulse, antifascism. It is this latter cause that formed a brotherhood of resistance and suffering, a brotherhood whose collective and authoritative voice Levi takes on as his own in his powerful statement:

"insieme con noi [gli italiani che siamo morti qui] testimoniano tutti coloro che contro il fascismo hanno combattuto e che a causa del fascismo hanno sofferto, i martiri operai di Torino del 1923, i carcerati, i confinati, gli esuli, ed i nostri fratelli di tutte le fedi politiche che sono morti per resistere al fascismo restaurato dall'invasore nazionalsocialista. E testimoniano insieme a noi altri italiani ancora, quelli che sono caduti su tutti i fronti della II Guerra Mondiale... Sono anche loro vittime del fascismo: vittime inconsapevoli....La maggior parte fra noi erano ebrei: ebrei provenienti da tutte le città italiane, ed anche ebrei stranieri...Erano ricchi e poveri, uomini e donne, sani e malati. C'erano bambini fra noi, molti, e c'erano vecchi alle soglie della morte, ma tutti siamo stati caricati come merci sui vagoni, e la nostra sorte, la sorte di chi varcava i cancelli di Auschwitz, è stata la stessa per tutti...Noi, figli cristiani ed ebrei (ma non amiamo queste distinzioni) di un paese che è stato civile, e che civile è ritornato dopo la notte del fascismo, qui lo testimoniamo."

Even admitting that most of the Italian deportees were deported as Jews, Levi makes it clear that their common death equalizes all victims ("la nostra sorte, la sorte di chi varcava i cancelli di Auschwitz, è stata la stessa per tutti") and that the very dead memorialized there prefer not to make distinctions of faith - religious, political, or otherwise - that would lead to a diminution of any one victim's fate.

Though Levi can't have foreseen the complex and multiple shifts in the historical forces that would converge on the memorial landscape of Auschwitz after 1980, his

citamente che la morte comune delle vittime le rende uguali (*“la nostra sorte, la sorte di chi varcava i cancelli di Auschwitz, è stata la stessa per tutti”*) e che gli stessi morti “da memorializzare” preferiscono non fare distinzioni di fede - religiosa, politica, o di qualsiasi tipo - che porterebbero alla diminuzione del significato della morte della singola vittima.

Levi non poté prevedere tutti i mutamenti nelle forze storiche che sarebbero converse sul paesaggio memoriale di Auschwitz dopo il 1980; comunque dalle sue parole emerge una profonda consapevolezza del ruolo delle vittime - di come e attraverso quali meccanismi viene facilitata la loro ‘voce’ - nel processo che mira a plasmare la formazione della memoria della deportazione italiana. Levi colse sicuramente la differenza tra quella memorializzazione che enfatizza la deportazione per mano del nemico nazista, oppure del fascismo autoctono da un lato; e dall’altro quella che dà enfasi invece alla persecuzione ebraica in Italia nel contesto della Soluzione Finale. Ma Levi e gli altri contributori al Memorial italiano di Blocco 21 credevano che la loro missione fosse quella di testimoniare un fenomeno italiano, di rappresentare realtà locali, di affrontare un comune passato fascista che toccò giovani e vecchi, malati e sani, ricchi e poveri, cristiani e ebrei, rivoluzionari e conservatori.

Che il Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau solo dieci anni dopo sarebbe stato spinto dalle esigenze della storia e della storiografia alla creazione (nel 1990) del Comitato Internazionale di Auschwitz - così trasformando la sua missione dalla memorializzazione alla didattica - non deve invalidare l’impulso di base del Memorial.

“[S]e dovessimo commentare passivamente solo i contorni di questi monumenti commemorativi, se dovessimo lasciare inesplorata la loro genesi e rimanere imperturbati dall’atto memoriale, si potrebbe dire che non abbiamo ricordato affatto.”

L’ammonimento dello studioso James E. Young ci obbliga a un maggiore impegno su questa genesi del Memorial italiano di Auschwitz, per scongiurare il delitto di “non ricordare affatto.” Il punto di Young per quanto concerne il Memorial italiano è che a forza di trasmettere al visitatore di Auschwitz una versione (perché in fin dei conti

words reveal a profound awareness of how the memory of Italian deportation can be shaped and molded through decisions about how the victims are made to “speak,” and in whose voice. He of course understood the difference between focusing on the memorialization of Italian deportation by an enemy Nazi regime or by autochthonous Fascism on one hand, and on that of Jewish Italian deportation in the context of the Final Solution on the other. But Levi and the other contributors to the Block 21 Italian Memorial believed their testimonial mission was to bear witness to an Italian phenomenon, to represent local realities, to face a common Italian Fascist past that had touched young and old, sick and healthy, rich and poor, Christians and Jews, revolutionaries and conservatives. That the Auschwitz-Birkenau State Memorial and Museum was prompted a mere ten years later by the demands of both history and historiography to found the International Auschwitz Council in 1990 - shifting its own mission over time from one of memorialization to one of education - must not invalidate the Memorial’s basic impulse.

“[W]ere we passively to remark only on the contours of these memorials, were we to leave unexplored their genesis and remain unchanged by the recollective act, it could be said that we have not remembered at all.”

James Young’s admonition forces us to be actively attentive to this genesis of the Italian Auschwitz Memorial, lest we commit the crime of “not remembering at all.” Young’s point as it bears on the Italian Memorial is that by dint of educating the Auschwitz visitor about a version (for history is always merely a representation of events, always mediated and thus ultimately unavailable for transparent reproduction) of the events that transpired there, we run the risk of forgetting, marring, or even obliterating the traces of how we have remembered in the past, or better, what it has meant to remember in certain ways and in certain contours.

Specifically, here, we must ask what it means when memorials emerge from a complex landscape of constituencies - Italian memory, Polish memory, Jewish memory

la storia è sempre una rappresentazione degli avvenimenti, sempre mediata e quindi non disponibile alla riproduzione trasparente) degli eventi accaduti, corriamo il rischio di dimenticare, deturpare, o perfino cancellare le tracce di come abbiamo ricordato nel passato, ovvero, quale è stato il significato di ricordare in certi modi e secondo certi contorni.

In modo specifico, qui, ci dobbiamo chiedere cosa significa quando i monumenti commemorativi emergono da un complesso paesaggio di comunità memoriali - italiana, polacca, ebraica - i cui tentativi di “lavoro sulla memoria” sono spesso in tensione o perfino in disaccordo gli uni con gli altri. La complessità di queste negoziazioni è aumentata dalla dimensione di cambiamento diacronico all’interno di ogni contesto nazionale e dalle nuove dinamiche che ne risultano: le esigenze della memoria e le forze che le formano sono tutt’altro che statiche, come sottolinea l’esempio del Memorial italiano. Cosa significa creare un progetto memoriale in base a date considerazioni e in un dato contesto nazionale (nel caso specifico, i miti fondatori della resistenza italiana contro un fascismo “parentetico” - che creano le basi dell’identità italiana del dopoguerra) che si costruisce letteralmente sul terreno di un diverso contesto nazionale? E il fatto che poco dopo (post-1989) quel contesto diverso sarà fortemente discusso in termini locali ma allo stesso tempo reso internazionalmente accessibile a progetti memoriali, spettacolarizzazione, e il fenomeno crescente del cosiddetto turismo “nero”?⁵ I contorni della memoria italiana infatti corrispondevano - in parte - con le esigenze di quella polacca alla fine degli anni 70, un momento in cui il “lavoro di memoria” in tutti e due i paesi si caratterizzò per uno spirito di ecumenismo politico e ideologico, e per fratellanza e solidarietà; adesso, purtroppo, le due narrative nazionali sono arrivate a concordare ancora una volta nella chiusura del Memorial italiano, anche se tramite evoluzioni molto diverse tra di loro.

“Che un popolo massacrato rimanga conosciuto nei musei della Shoah per gli effetti personali sparsi qua e là, e non per le opere spirituali che hanno compiuto, che le loro vite debbano essere ricordate principalmente attraverso le immagini della morte, sarà forse la farsa più grande.”

- whose memory work is in tension or even at cross-purposes with each other. Adding to the complexity of these negotiations is the fact of diachronic change within each or all of those: the exigencies of memory and the forces that shape them are far from static, as the case of the Italian Memorial illustrates so well. What does it mean to create a memorial project based on one set of considerations and out of one national context (here, the founding myths of Italian resistance - providing the basis for postwar Italian identity - against a “parenthetical” Fascism) that is then constructed literally on the terrain of a different national context? And what do we make of the fact that soon after (post-1989) that different context would be strongly contested on local terms, but simultaneously made available for international memorial projects, spectatorship, and memorial or so-called “dark” tourism, on an international scale?⁵ The contours of Italian memory did indeed dovetail with the demands of Polish memory in the late 1970s as both nations’ memory work was characterized by a politically and ideologically ecumenical spirit of brotherhood in a common cause; now, albeit through very different evolutions both national narratives have once again come to concord in the closing of the Italian exhibition.

“That a murdered people remains known in Holocaust museums anywhere by their scattered belongings, and not by their spiritual works, that their lives should be recalled primarily through the images of their death, may be the ultimate travesty.”

The Polish government’s outreach phase began in the 1960s in a spirit of honoring the responsibility of survivors to speak for and represent the victims of Auschwitz, both reacting to and continuing to shape the emerging role of that camp as an iconic, indexical, and symbolic site of all of the suffering wrought by the Third Reich. Since then, the remnants of Auschwitz have in addition to their value as indexical of a certain specific set of specific historical events, acquired even greater symbolism of the totality of the memory of the Holocaust. Since it has come to stand for the whole of Nazi deportation it is even more important that we are not only mindful of the current shape of

Il governo polacco inaugurò la fase di apertura negli anni 60, cercando di onorare la responsabilità dei sopravvissuti di fare le veci delle vittime di Auschwitz; in questo senso la politica del governo fu allo stesso tempo una reazione al ruolo emergente del campo come un sito iconico, “indicale”, e simbolico di tutte le sofferenze imposte dal Terzo Reich, e un tentativo di intervenire e dar forma a questa nuova identità del campo. Nel frattempo, i resti di Auschwitz hanno acquisito sempre più importanza come simbolo della memoria della Shoah, anche al di là del loro valore strettamente “indicale”, nel senso che letteralmente *indicano* il campo di sterminio. Questo fortissimo rapporto rappresentativo tra il campo *per eccellenza* e il fenomeno concentrationario *tout court* ci spinge ancora di più a sorvegliare non solo le forme memoriali attualmente in vigore ad Auschwitz, ma lo stesso processo di memorializzazione continuamente in corso.

Oggi, un ethos del manufatto, del rudere, si è stabilito in Auschwitz, così come in tanti altri campi di sterminio e luoghi memoriali.⁶ Installazioni come il Memorial italiano - descritto, nelle parole del sito ufficiale del Museo dello Stato, come un esempio dell’“arte per l’arte” - hanno ceduto il passo a chioschi e mostre di prove materiali della atrocità commesse nel campo di Auschwitz. Ma se da una parte dobbiamo cercare di fissare accuratamente la storia della Shoah, dall’altra parte ci occorre tutelare gli stessi materiali - strumenti insostituibili - che ci permettono di tracciare la complessissima memorializzazione di Auschwitz che continua ad evolversi.

Il Memorial italiano è un oggetto testimoniale di per sé: un manufatto non della banale burocrazia dell’atrocità, ma di ben altri fenomeni. Invece, è un esempio del modo in cui durante gli anni 70 e 80 una sfaccettata comunità memoriale italiana ha saputo esplicitamente plasmare un’identità collettiva, e allo stesso tempo di una politica - ormai superata - promossa dal Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau, che invitava i sopravvissuti alla Shoah di testimoniare a nome delle vittime del nazismo e fascismo europei. Quest’ampio prodotto testimoniale raccolse gli ex-deportati Gianfranco Maris, Lodovico Belgiojoso, e Primo Levi, insieme ad altri italiani impegnati nella memorializzazione

memory at Auschwitz, but that we also attend to the tracing of the ongoing work of memorialization there. Today, an ethos of the artifact, the ruin, has taken root in Auschwitz as in so many other former camp and otherwise memorial contexts.⁶ Installations such as the Italian Memorial - which the official website describes as “art for art’s sake” - have given way to didactic kiosks and displays of material evidence of the atrocities committed in the Auschwitz complex. But in our endeavor to fix accurately the history of the Holocaust we must not destroy the materials - our only tools - that allow us to trace its ongoing complex memorialization at Auschwitz.

The Italian Memorial is its own kind of testimonial object: it is an artifact not of the banal bureaucracy of atrocity but of the multifaceted Italian constituencies’ active self-fashioning in the 1970s and 1980s and at the same time of the Auschwitz State Museum’s previous ethos of allowing survivors to speak for those who did not survive the atrocities of European National-Socialism and Fascism. The testimonial product of a broad assemblage of surviving deportees Gianfranco Maris, Lodovico Belgiojoso, and Primo Levi; and of Italians committed to the artistic memorialization of the war such as Luigi Nono (composer of the score that accompanied Peter Weiss’ *The Investigation*) and Nelo Risi (husband of survivor Edith Bruck), the Memorial represents an opportunity for reflection that should be embraced.⁷

A failure to restore this installation - whether it comes in the form of alteration, transfer, or outright destruction - is a missed opportunity for national reflection on what it means to remember in certain ways and for that memory work to take on certain shapes; for reflection on the inherent opaqueness and constructedness of memory. But it is not only this; that failure will have also obscured the origins of important testimonial voices from a certain time, merely because their context would no longer have elicited them in the same way, or in the same shape. It serves to cut off *this* testimonial object at its roots, isolating it from the very real historical forces that shaped it, obliterating its context, its very dwelling. What of the testimonial moment? Should the shift of political exigencies require

artistica della guerra come Luigi Nono (compositore dello spartito d'orchestra che accompagnò l'istruttoria del drammaturgo tedesco Peter Weiss) e Nelo Risi (marito della sopravvissuta e scrittrice italo-ungherese Edith Bruck), e in quanto tale rappresenta una vera e propria occasione per la riflessione che dovrebbe essere apprezzata.⁷

Se questa installazione non dovesse essere restaurata - se venisse modificata, o trasferita, o nell'ipotesi peggiore, distrutta - perderemo un'impagabile opportunità di riflettere sul significato stesso dell'intervento memoriale, e sulle forme che esso prende; di riflettere sulla natura intrinsecamente opaca e costruita della memoria. Ma al di là di questo fallimento, dovremmo accettarne un altro: la modificazione del Memorial avrà oscurato le origini di queste importantissime voci, solo perché il loro contesto non susciterebbe più le stesse testimonianze, ovvero non le susciterebbe nello stesso modo, o nella stessa forma. Questo fallimento ha l'effetto di tagliare questo oggetto testimoniale alle radici, isolandolo dalle forze storiche che lo hanno creato, distruggendo il contesto in cui si situa, la sua dimora. E il momento testimoniale? Le mutate esigenze politiche dovrebbero richiedere lo sradicamento di una riflessione artistica sulla Shoah intenzionata - e accettata - come unicamente situata nel suo tempo, nel suo posto, nel suo spazio? L'accusa che questa sia un progetto concepito "solo" per l'arte indica una profonda incomprendione di quali sono, in questo caso, gli scopi dell'arte: l'arte punta uno specchio sullo spazio in cui abita, interpellando lo spettatore a interrogare, affrontare, e riflettere sulla complessità di come - e perché - è esistito Auschwitz.

Se il Memorial italiano è infatti una specie di ponte, è un ponte che interviene nel nostro lavoro di memoria in ben due direzioni temporali: tra il luogo e gli avvenimenti delle atrocità della guerra da una parte; e tra il momento memoriale del 1980 (le sue voci, le sue preoccupazioni, le sue forze politiche ed ideologiche) e il *nostro* momento storico. La distruzione del Memorial romperebbe questo legame, questo ponte, questa memoria. Se non solo non facciamo caso al contesto generativo di questo monumento italiano ma perfino lo spostassimo o lo distruggessimo - così impoverendo la nostra capacità di esplorarne la genesi

the uprooting of an artistic reflection on the Holocaust that was intended (and accepted) as uniquely situated in its time, its place, its space? The accusation that this is a project conceived “merely” for art’s sake reveals a profound misunderstanding of what, precisely, art aims to do here: it holds a powerful mirror to the space that it inhabits, calling its spectator to question, challenge, and reflect on the complexity of not only how - but why - Auschwitz came to be.

If the Italian Memorial is indeed a kind of bridge, it is one that now intervenes in our memory work in two temporal directions: between the place and events of wartime atrocities on one hand; and between the memorial moment of 1980 (its voices, its preoccupations, the political and ideological forces that came to bear on it) and our own time. To destroy the monument would be to sever this tie, to destroy this bridge, this memory. If we not only look past the generative moment of this Italian memorial but indeed move it or destroy it - impoverishing our own ability to explore its genesis and thus allow ourselves to be changed by its recollective act - we do irrevocable damage to the work of memory, the work of better understanding Italy’s complex memorial culture. The tension between the desires and needs of starkly different memorial communities should not merely be resolved in favor of memorial practices with clear political mandates; we owe it to all of the victims to reflect critically on this Memorial’s significance in its own place and in its own time, and on what the shifting dynamics of those communities might have to tell us about our own memorial communities, our needs, our conflicts, the contours of the collected memories of our time. It is precisely that invaluable work that the studies and documents collected in this volume seek to do.

e quindi di permettere che il Memorial effettui con la sua presenza dei veri cambiamenti - causeremmo gravi danni al lavoro collettivo sulla memoria della nostra società, alla nostra collettiva capacità di capire fino in fondo la complessissima cultura memoriale dell'Italia. La tensione tra i desideri e le esigenze di comunità memoriali molto diverse tra di loro non dovrebbero essere risolte a favore di mandati politici; è il nostro dovere riflettere in modo critico sul significato di questo monumento nel proprio luogo e nel proprio tempo, e sulle variazioni nelle dinamiche di queste comunità. Solo così possiamo trarne lezioni sulle nostre comunità memoriali, le nostre esigenze, i nostri conflitti, i contorni delle memorie del nostro momento storico. È precisamente questo lavoro prezioso che cercano di fare gli studi e i documenti contenuti nel presente volume.



The Memorial during the “Block 21 Workshop”, September 2008/
Il Memoriale durante i lavori di manutenzione Cantiere Blocco 21
(©Foto Armando Romeo Tomagra, 2008)

Note

1. Questa e tutte le citazioni dello studioso James E. Young sono tratte da *The Texture of Memory* (New Haven: Yale UP, 1993), studio fondamentale per navigare il complesso terreno del Memorial italiano ad Auschwitz; ne cito alcuni punti principali per organizzare il presente saggio.
2. Seguirono negli anni 70 esposizioni dedicate alle deportazioni naziste in Bulgaria, Austria, e Francia, mentre i Block dedicati alle vittime dei Paesi Bassi, dell'Italia, e della Polonia furono finalizzati negli anni '80. Per maggiori informazioni cronologiche sulle varie mostre nazionali (http://en.auschwitz.org/z/index.php?option=com_content&task=view&id=53) e per la spiegazione della chiusura del Memorial italiano (http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_content&task=view&id=907&Itemid=8), si veda il sito del Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau. Per un'analisi più distaccata dello sviluppo delle mostre nazionali così come del Museo centrale, si veda il capitolo 5 del *Texture of Memory* di James Young e il capitolo 5 di *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945-1979* (Athens: Ohio UP, 2003) dello studioso Jonathan Huener. Per una descrizione della memoria della Shoah dalla prospettiva italiana, si veda *The Holocaust in Italian Culture 1944-2000* (Stanford: Stanford UP, 2012) di Robert S. C. Gordon, e in particolare i capitoli 5 e 9.
3. Si veda lo studio di E. Ruffini e S. Scarrocchia's "Il Blocco 21 di Auschwitz," in *Studi e ricerche di storia contemporanea* 69 (giugno 2008) per un resoconto delle vicissitudini del Memorial.
4. Secondo la ricostruzione pubblicata nello studio di Ruffini e Scarrocchia, il testo di Levi fu ideato come una specie di cianografia per tutto il progetto e in quanto tale costituì la fonte del materiale contenuto nel depliant pubblicitario. Alla fine, però, solo le ultime due righe fecero parte della mostra, iscritte su una lapide posta all'uscita del Block.
5. Malcom Foley e J. John Lennon, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (London: Continuum, 2000).
6. Molti studiosi si sono schierati negli anni recenti contro la venerazione esagerata delle rovine dell'universo concentrazionario; la natura "deliberata" della memoria è il fattore chiave per capire questa posizione (cfr. la prima citazione, sopra), che critica l'uso di un archivio di rovine - in aumento presso i musei-monumenti della Shoah - come illusorio, dal momento che crea un sentimento di trasparenza per il visitatore, che trasmette il senso che il manufatto contenga non solo l'aura della catastrofe originale, ma anche una veduta trasparente della storia. Il risultato è l'elisione di due fenomeni - la storia e la memoria - che invece dovrebbero essere distinti.
7. La Fondazione dei Memoriali di Buchenwald e Mittelbau-Dora, per esempio, ha proseguito una politica concertata di tracciare i contorni diacronici del campo, citando esplicitamente i cambiamenti storici che hanno influito su cambiamenti di politica e enfasi; si veda in particolare la sezione del sito dedicata al panorama storico del campo (<http://www.buchenwald.de/en/69/>), poi suddiviso in fasi storiche.

Notes

1. This and other quotes from James E. Young are taken from his *The Texture of Memory* (New Haven: Yale UP, 1993). I have found this work fundamental to navigating the complex terrain of the Italian Monument at Auschwitz and so have used some of his main points to organize my essay.
2. Exhibitions dedicated to Nazi deportation in Bulgaria, Austria, and France followed in the 1970s while the Netherlands, Italy, and Poland saw Blocks dedicated to their deportees in the 1980s. See the Auschwitz-Birkenau State Museum website for information about updates to the various national exhibitions (http://en.auschwitz.org/z/index.php?option=com_content&task=view&id=53) and the rationale for the closing of the Italian Memorial (http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_content&task=view&id=907&Itemid=8). See ch. 5 of Young's *Texture of Memory* and ch. 5 of Jonathan Huener's *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945-1979* (Athens: Ohio UP, 2003) for narratives of the context and development of the national exhibitions, as well as the main area of the Museum. See chs. 5 and 9 of Robert S. C. Gordon's *The Holocaust in Italian Culture 1944-2000* (Stanford: Stanford UP, 2012) for an account of this period and the memory of the Holocaust from an Italian perspective.
3. See E. Ruffini and S. Scarrocchia's "Il Blocco 21 di Auschwitz," in *Studi e ricerche di storia contemporanea* 69 (giugno 2008) for an account of the project's origins.
4. According to the reconstruction published in Ruffini and Scarrocchia, Levi's text was written as a sort of narrative blueprint for the entire project and was mined for the Memorial's publicity brochure; only the last two sentences of the text ever formed part of the exhibition, however, engraved on a stone plaque posted at the exit from the Block.
5. Malcom Foley and J. John Lennon, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (London: Continuum, 2000).
6. Many scholars have taken a position against an outsized veneration for the ruins of the concentrationary universe; the matter of the "deliberateness" of the act of memory is key to understanding this position (cf. the first citation given above). The Holocaust memorial-museum's increasingly common recourse to the archive of ruins is illusory—in this view—and tricks the memorial visitor into a feeling of naturalness, a feeling that the ruin contains not only the aura of the original catastrophe, but also a transparent view onto history. This results in the elision of two phenomena—history and memory—that should be distinguished.
7. The Buchenwald and Mittelbau-Dora Camp Museum has made a concerted effort to track the changing contours of its own camp, explicitly citing the historical changes that prompted shifts in policy and focus; see in particular the area of the Museum website dedicated to a historical overview of the camp (<http://www.buchenwald.de/en/69/>), which is then broken down into historical phases.



Architecture and Representation

Lecture on January 27th 2012, at Salone Napoleonico Brera Academy, for the Award in Visual Art PhD Graduation.

Peter Eisenman

First, I want to thank the Brera Academy. It is a great honor. As part of that honor I would like to share a few personal thoughts with you. Many scholars have noted the impossibility of a stable language after the Holocaust, that a poetic language, like German, could never be the same. This is also true of architecture in particular, whose language always had problems in terms of the representation and expression of deep emotions or feelings. This is especially true in the case of a memorial, and more specifically one to the Murdered Jews of Europe. More generally, the problem of an architectural language has to do with the representation of *anything* in architecture, especially in attempting something which clearly has as its primary goal an emotional narrative.

To understand this problem, it is necessary to paraphrase a debate in the 18th century between two German philosophers, Gottfried Lessing and Johann Winckelmann, about the famous second-century Greek sculpture, Laocoön. The Laocoön is a sculpture of three men – a father and his two sons – being strangled by huge sea serpents twisted around them like giant pythons.

Winckelmann argued that the Greeks could express a confrontation with agony and death in their tragic poetry and dramas, but because they were a heroic people possessing a certain sublime nature, they could not face the horror of portraying such a tragedy in physical form in a sculpture. Hence, the face of Laocoön is not contorted in the throes of the moment before death. Rather, the stoic tranquility of the face represents for Winckelmann a kind of transcendent horror that is abstracted from the real agony of the figure. Thus, for Winckelmann, this sculpture, while it expresses the death throes of Laocoön, cannot ex-



press any noble simplicity in accordance with Greek ideals of soul. This, he argued, is beyond the scope of a sculptural form.

Lessing replied to Winckelmann in a famous essay, “The Laocoön” of 1766. Lessing agreed that the Laocoön sculpture shows a man in extremis, under conditions of the most violent suffering, but that the pain is expressed without any sign of rage in either his face or his posture. Lessing proposed that while Laocoön suffers, and this suffering pierces our very soul, Winckelmann attributes this, he said, to the endurance of suffering as a great man, that is, as a Greek would endure. Lessing was critical of Winckelmann and suggested that according to the ancient Greeks, crying aloud when in physical pain is compatible with a nobility of soul. Thus the desire to express such nobility could not have prevented the artist from representing the scream in the sculpture. Lessing’s point is crucial. He said that what can be represented in literature, poetry, and even in music is different from what can be represented in figural form – that is, in an object, in the form and space of painting, sculpture, and more importantly architecture.

Lessing suggested that the reason Laocoön and his sons do not express agony in its full formation is that the physical form of the human mouth open in a violent scream becomes a caricature, a mawkish representation that lacks any formal quality. Thus any expression of violent agony would overcome the formal quality of the sculpture. And for Lessing, it is the formal quality that also gives both meaning and an internal integrity to the figure.

Lessing argued that the supreme law of difference between sculpture and poetry is that emotion can be expressed in a literal writing – that is, in literature or poetry – because the reader does not directly confront these emotions in that context. This difference articulates what can be called the autonomy of sculpture, an autonomy that is important to this argument when it comes to architecture and the Holocaust. When something is in writing, the reader has to use his or her imagination. When physical or emotional pain, or the reaction to such pain, i.e. to the Holocaust in a memorial, when it needs to be expressed in physical form, it requires a different form of imagination; hence the problem of such a representation for architecture.

This problem certainly pertains to the possibility of expressing emotion and its affect when it comes to the specific case of such an expression in the architecture of a Holocaust memorial.

There is no doubt that the Holocaust and its culture of representation has been considered a singular problem in the discourse of Western thought, at least through the end of the last century. But a monument is a very specific case of such a representation for architecture. Can a monument ever be architecture; and in the very specific case of the Holocaust, can it ever be both a representation of an external political, social narrative, as well as an example of the internal necessities of architecture, its disciplinary being? I am here this evening to argue that such a condition is possible. In order to express what I consider necessary to any architecture, it is necessary to lessen the importance of a representation as stated above in favor of something I will call a “presentation in the present.”

Thus, the aspects of the memorial in Berlin that

may make it architecture are twofold. One is the recognition of the paradigm shift that has moved toward the affective experience of objects and away from their critical, linguistic, and textual nature. Whether by accident or by design, our memorial was less about its possibility of its representation of a symbolic text, but rather about the individual subject having a *prima facie* experience in the present.

This is not about the *prima facie* of the space of the concentration camps themselves. The camps can be seen and then psychologically assimilated into everyday experience. This is not the case with our memorial site, which allows for the experience of the affect of being alone, of being constricted, of possibly feeling lost in space, if ever such a condition were possible. This is an experience which cannot be easily assimilated in and of





itself into everyday experience. It is an out of the ordinary physical experience unlike any other in everyday life. That is what makes it architecture: a physical experience that does not rely on a representation of the Holocaust as its major narrative but rather seeks to present what architecture is and can be.

At the time of the Memorial's opening some seven years ago, the Italian philosopher Giorgio Agamben, writing in the German weekly newspaper *Die Zeit*, suggested that there were two types of memory: one was the immemorable, or that which could not be or was beyond being memorialized; and the other was an archival memory, that which could be recorded and preserved. Agamben suggested that the Memorial in Berlin did both, the field of pillars being the immemorable and the underground chambers being the archival.

Ultimately, as a great painting is always about painting and less about its content, and great literature is ultimately about writing and only secondarily about its narrative, so too is architecture which aspires to be of disciplinary importance always about architecture. It is that aspect of the Holocaust Memorial in Berlin which remains long after any memory has faded.





⊕

I. ISTANZA AL COMITATO NAZIONALE E ALLA COMMISSIONE INTERNAZIONALE UNESCO

Italian Exhibition at the Auschwitz Museum Closed

*Il presente articolo è apparso sul sito ufficiale del museo di
Auschwitz-Birkenau, www.auschwitz.org.pl.*

01 July 2011

From July 2011, the Italian exhibition at the Auschwitz Memorial is closed to visitors. Not educational in any way, it failed to meet the basic requirements for national exhibitions as set by the International Auschwitz Council, which have been in force since the 1990s.

The Italian exhibition, opened in 1980, was made up of a ribbon of fabric in the form of a spiral, hung with paintings intended to represent various incidents from the history of Italy in the 1930s and 1940s. The designers stated that the final section was supposed to be an apotheosis of positive colors signifying victory over the time of contempt and persecution.

This type of exhibition can be categorized as art for art's sake and would be referred to in a gallery of contemporary art as an installation or performance. This type of art is not presented on the grounds of the former Auschwitz camp, where the educational dimension is connected with remembrance, education, and making the younger generation aware of the tragedy of the victims of the Shoah and the concentration camps, as well as encouraging people to reflect upon their personal responsibility for the world around them and its future.

The organizers of the closed exhibition, the Italian ANED association, have been reminded regularly over the years about the fact that the exhibition did not conform to the rules established by the International Auschwitz

Council. Positive talks are underway with the Italian government about creating a new narrative-historical exhibition in the future that will meet the requirements set by the International Auschwitz Council and the Auschwitz-Birkenau State Museum.

Aside from the main exhibition, other permanent exhibitions on the grounds of the Museum, referred to as “national,” are open to visitors. The idea dates back to 1946 and the original plans for the Museum. The first national exhibitions opened in the 1960s; they convey information about the Nazi German occupation of countries whose citizens—Jews above all—died in Auschwitz.

The government of a given country designates institutions and organizations to prepare the contents and visual presentation of its exhibition. Over the years, most of these exhibitions have been modernized or completely replaced. For more than a decade, cooperation and consultation with the Auschwitz Museum have preceded each opening of a national exhibition. At present, the Austrian, Belgian, Czech, Dutch, French, Hungarian, Polish, Roma, Russian, and Slovakian exhibitions are open.

Nelle immagini: Memoriale Italiano nel Blocco 21 con i sigilli posti all'ingresso e all'uscita il primo luglio 2011



Parere legale sulla conservazione del Memoriale italiano ad Auschwitz

Prof. Avv. Manlio Frigo

Professore Ordinario dell'Università degli Studi di Milano

Legal opinion on the preservation of the Italian Memorial in Auschwitz from Professor Manlio Frigo, Full Professor of International Law at the State University of Milan.

The critical examination investigates whether the decision to close the Memorial should be regarded as unlawful in the light of the commitments made under the UNESCO Convention of 1972.

The limits that are taken into particular consideration are those concerned with upholding the integrity of the site. This means that, once the requirements and conditions for the registration of a site in the List are confirmed according to the criteria set out in the Operational Guidelines, it is not possible to make changes that affect the integrity of the site itself without affecting the permanence of that site on the List (it being understood that the conditions of ownership and the sphere of sovereignty remain unaffected by this registration).

A further inquiry is necessary to ascertain whether the Memorial has really contributed towards representing a main and essential part of the concept of integrity referred to in the Operational Guidelines.

Premessa

Mi viene richiesto un breve parere sulla legittimità della decisione che sarebbe stata assunta dalla Direzione dell'ex KZ di Auschwitz Birkenau in ordine alla chiusura del Memoriale in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti (d'ora in avanti "il Memoriale"). Al fine di rispondere al quesito che mi è stato sottoposto è opportuno analizzare il contenuto della disciplina internazionale relativa alla dichiarazione di patrimonio dell'umanità da parte dell'Unesco. Naturalmente, mi dovrò limitare alla disamina della compatibilità della decisione unilaterale con il vincolo derivante dalla dichiarazione di cui sopra. Per contro, non potrò essere in grado di stabilire se, dal punto di vista della compatibilità con le norme dell'ordinamento interno polacco, il provvedimento possa considerarsi legittimamente assunto.

La Convenzione Unesco del 1972

La disciplina internazionale relativa ai presupposti ed effetti della attribuzione della qualifica di sito dichiarato patrimonio culturale dell'umanità va ricostruita sulla base della Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e naturale sottoscritta a Parigi il 16 novembre 1972. La Convenzione, che è attualmente in vigore tra 188 Stati¹, mira a stabilire un sistema di assistenza e di protezione collettiva del patrimonio culturale e naturale che presenti un interesse eccezionale ed è volta a completare efficacemente l'azione dello Stato interessato, senza tuttavia sostituirsi ad esso.

In via generale l'obbligazione fondamentale di assicurare l'identificazione, la protezione, la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale spetta ai singoli Stati contraenti (v. artt. 3-4), ma i beni aventi un valore universale eccezionale possono essere iscritti, su proposta e con il consenso di uno Stato che sia parte contraente della convenzione sul cui territorio è situato il sito (art. 11§ 3) nella Lista del patrimonio mondiale e nella Lista del patrimonio mondiale in pericolo.

In breve, l'iscrizione nell'una o nell'altra lista dà la possibilità di avere accesso al Fondo per il patrimonio mondiale culturale e naturale, istituito sulla base dell'art. 15 della convenzione. Il sistema della convenzione rimane ancorato al principio della sovranità statale, in quanto i beni protetti si trovano esclusivamente sul territorio di Stati contraenti, mentre l'interesse collettivo della Comunità internazionale è rappresentato dalle competenze attribuite al *World Heritage Committee* (d'ora in avanti *Comitato per il patrimonio mondiale*) - di cui si dirà più oltre - che può giungere nelle sue deliberazioni a determinare il ritiro di un bene da una delle due liste nella quale fosse stato iscritto, anche senza il consenso dello Stato contraente interessato.

La convenzione considera come "patrimonio culturale", in conformità al suo art. 1, i monumenti, i gruppi di edifici e i siti.² Il regime della convenzione prevede un duplice livello di protezione, al qual corrisponde grosso modo un equivalente riparto di responsabilità. Ad un primo livello di protezione nazionale fa, infatti, riscontro un secondo livello di protezione internazionale. Il primo trova un'espressione compiuta nell'art. 4, relativo al dovere per lo Stato di identificazione, di protezione, di conservazione e di trasmissione e nell'art. 5, riguardante le misure da adottare per garantire la protezione e la conservazione. Il secondo è invece evocato dall'art. 6, concernente il dovere della Comunità internazionale di cooperare alla protezione del patrimonio culturale dell'umanità nel rispetto della sovranità e del regime di proprietà dello Stato e dall'art. 7, riguardante la creazione di un sistema di cooperazione e assistenza supplementare.

La Lista del patrimonio mondiale e il Fondo protezione patrimonio mondiale

Sotto il profilo quantitativo, attualmente figurano iscritti nelle liste 936 siti, dei quali 725 siti culturali, 183 siti naturali, 28 siti misti, mentre 35 siti figurano nella Lista del Patrimonio in pericolo.³

Il meccanismo stabilito dall'art. 11 prevede anzitutto che l'iniziativa della proposta di inserimento spetti allo Stato, mediante sottoposizione al *Comitato per il patrimonio mondiale* di un inventario di beni del patrimonio culturale e naturale situati nel suo territorio, suscettibili di essere iscritti nell'elenco. La decisione circa l'inclusione spetta al *Comitato per il patrimonio mondiale*, sulla base dei criteri dallo stesso comitato elaborati (artt. 11.2, 11.5) e purché lo Stato interessato dia il proprio consenso. Il *Comitato per il patrimonio mondiale* è composto da 21 Stati (art. 10)⁴ e deve pertanto valutare e giudicare l'idoneità del bene, del sito, del complesso di beni all'iscrizione. Tale valutazione viene effettuata alla luce del duplice requisito che si tratti di sito di eccezionale interesse e che sia conforme ad almeno uno dei dieci criteri di selezione (culturali e/o naturali) elaborati dallo stesso Comitato. Tali criteri sono attualmente contenuti e pubblicati tra le *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* che rappresenta il principale strumento di lavoro sul patrimonio culturale.⁵

Ai sensi dell'art. 15 della convenzione è stato istituito un Fondo per la protezione del patrimonio mondiale allo scopo di contribuire efficacemente alla protezione del patrimonio di importanza universale eccezionale. Il Fondo viene alimentato da contributi obbligatori e volontari provenienti principalmente da Stati e da privati, oltre che dall'Unesco e stanziata approssimativamente 4 milioni di \$ all'anno per sostenere le attività di assistenza richieste dagli Stati contraenti, unici titolari del diritto di formulare la richiesta.

Vale la pena di ricordare che, in base al regime della convenzione, gli Stati contraenti devono inviare ogni sei mesi un rapporto al *Comitato per il patrimonio mondiale* circa lo stato di conservazione del sito, o del monumento iscritto nella Lista. Questo dovrebbe consentire al Comitato una

costante possibilità di verificare la sussistenza dei requisiti per l'iscrizione nella Lista, venendo meno i quali il Comitato medesimo può disporre la rimozione del sito dalla Lista medesima. Ad oggi e per quanto a mia conoscenza in due casi il Comitato si è pronunciato per la rimozione; una prima volta nel 2007 veniva rimosso il Santuario di Oryx (Oman) iscritto nella Lista dal 1994, mentre nel 2009 la città di Dresda veniva eliminata dalla Lista del patrimonio naturale nel quale era stata iscritta nel 2004. Nel primo caso la decisione era stata motivata dalla condotta del governo dell'Oman che aveva stabilito la riduzione del 90% dell'area protetta, contravvenendo così alle *Operational Guidelines* della Convenzione.⁶ Nel secondo caso, la decisione era invece motivata dalla costruzione di un ponte sul sito, anziché di un tunnel come invece suggerito dall'Unesco.⁷

Patrimonio culturale dell'umanità?

È solo il caso di ricordare che l'inclusione di un sito nella Lista del Patrimonio Mondiale non comporta alcuna alterazione del regime di proprietà del sito in questione dei beni che ne costituiscono pertinenza. Tale regime, pertanto, continua ad essere determinato e regolato alla luce delle leggi nazionali del Paese nel cui territorio i beni e i siti si trovano.

Allo stesso modo, le attribuzioni derivanti dall'esercizio della sovranità da parte dello Stato territoriale, non vengono scalfiti. Quello che si verifica consiste, tutt'al più, nell'imposizione di taluni obblighi a carico del medesimo Stato territoriale circa le modalità di uso e la conservazione del sito, che sono tuttavia bilanciati dai benefici di cui in definitiva viene a godere lo Stato medesimo proprio in virtù dell'inclusione del sito nella Lista del Patrimonio Mondiale.

In altri termini, quello che si vuole qui sottolineare è che non trova in questo caso applicazione il diverso regime internazionale del *patrimonio comune dell'umanità*, che viene per contro applicato con riguardo ad altri spazi (sui quali non si esercita alcuna sovranità) o risorse (delle quali è vietata l'appropriazione esclusiva), quali ad esempio la luna e altri corpi celesti, l'Antartide, o le risorse che si trovano sui

fondi marini al di là dei limiti della giurisdizione nazionale, così come previsto da altrettante convenzioni internazionali multilaterali.

L'inclusione nella Lista del sito di Auschwitz-Birkenau

Il sito in questione veniva inserito nella Lista del patrimonio culturale mondiale nell'anno 1979 come "Auschwitz Concentration Camp" e, a seguito della successiva richiesta del governo polacco, la denominazione veniva modificata nel 2007 nell'attuale "Auschwitz-Birkenau".

È interessante notare che il criterio di riferimento utilizzato per questo sito, tra quelli contenuti nelle *Operational Guidelines*, è il criterio (vi) che prevede che il sito "be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal value". Può essere utile osservare che si tratta dello stesso criterio al quale è stato fatto riferimento nel 1978 in occasione della inserzione nella Lista dell'isola di Gorée (Senegal), principale centro di commercio degli schiavi fino al XIX secolo.

Nello *Statement of Significance* del sito - nel quale vengono spiegate le motivazioni che hanno condotto alla decisione di inserirlo nella Lista - si osserva, tra l'altro che "The site is a key place of memory for the whole of humankind for the holocaust, racist policies and barbarism; it is a place of our collective memory of this dark chapter in the history of humanity, of transmission to younger generations and a sign of warning of the many threats and tragic consequences of extreme ideologies and denial of human dignity"⁸.

Sempre nello *Statement of Significance* si aggiunge che "At the centre of a huge landscape of human exploitation and suffering, the remains of the two camps of Auschwitz I and Auschwitz II-Birkenau, as well as its Protective zone were placed on the World Heritage List as evidence of this inhumane, cruel and methodical effort to deny human dignity to groups considered inferior, leading to their systematic murder. The camps are a vivid testimony to the murderous nature of the anti-Semitic and racist Nazi policy that brought about the annihilation of more than 1.2 million people in the crematoria, 90% of whom were Jews". E ancora, "The site

and its landscape has high levels of authenticity and integrity since the original evidence has been carefully conserved without any unnecessary restoration". Infine "Auschwitz Concentration Camp is the symbol of humanity's cruelty to its fellows in the 20th century. This monument to the martyrdom and resistance of millions of men, women and children is not a historical museum in the usual sense of the word: it bears irrefutable witness to one of the greatest crimes ever perpetrated against humanity. Preserved in the condition in which they existed in 1947 at the time of the founding of the museum, the walls, barbed wire, platforms, barracks, gallows, gas chambers and cremation ovens all recreate the conditions under which the Nazi genocide took place in the former concentration and extermination camp of Auschwitz-Birkenau, the largest in the Third-Reich".⁹

Fin qui il richiamo alle motivazioni che hanno determinato l'inclusione del sito nella Lista.

Orbene, si deve notare che le più volte richiamate *Operational Guidelines* contengono altresì l'indicazione di tutti i requisiti che devono ricorrere affinché il sito in questione possa essere considerato idoneo all'inserzione nella Lista. Naturalmente si tratta dei medesimi requisiti che, qualora non più sussistenti, portano alla decisione di rimuovere il sito dalla Lista medesima, come si è verificato nei casi ricordati nel precedente paragrafo.

In particolare, le *Operational Guidelines* stabiliscono che tutte le "properties" di cui viene richiesta l'iscrizione devono soddisfare, tra le altre, il requisito dell'integrità. Quest'ultima viene qui intesa come "...a measure of the wholeness and intactness of the natural and/or cultural heritage and its attributes" il che comporta la necessità di una valutazione volta a verificare se il sito in questione: "a) includes all elements necessary to express its Outstanding Universal Value; b) is of adequate size to ensure the complete representation of the features and processes which convey the property's significance; c) suffers from adverse effects of development and/or neglect"; la presenza di tali requisiti dovrebbe risultare dalla redazione di uno "statement of integrity".¹⁰

Inoltre, per quanto riguarda, in particolare, i beni/siti prescelti sulla scorta del criterio (vi) "...the physical fabric of the property and/or its significant features should be in good condition, and the impact of deterioration processes controlled".¹¹

Vi è poi da aggiungere che, sempre con riferimento

alla medesima categoria di beni/siti è previsto che “For properties nominated under criteria (i) - (vi), boundaries should be drawn to include all those areas and attributes which are a direct tangible expression of the Outstanding Universal Value of the property, as well as those areas which in the light of future research possibilities offer potential to contribute to and enhance such understanding”.¹²

Dunque, in sintesi, il regime relativo all’inserzione nella Lista del Patrimonio dell’Umanità prevede che i siti in oggetto presentino caratteri particolari con riguardo non solo al loro valore significativo, ma altresì alla loro integrità, intesa come la “wholeness and intactness of the natural and/or cultural heritage and its attributes”. Particolarmente significativo, ma anche estremamente arduo, appare poi nel nostro caso il richiamo alla necessità di stabilire quei limiti (*boundaries*) entro i quali andrebbero inclusi “areas and attributes” espressioni che, come si è visto, ricorrono in più punti quali altrettanti elementi da prendere in considerazione al fine di determinare l’oggetto della protezione che si vuole garantita mediante l’istituzione della Lista.

L’esistenza non solo dei requisiti e delle condizioni richieste *ab origine* per legittimare l’inclusione nella Lista, ma anche la verifica della sussistenza dei medesimi requisiti con specifico riguardo all’integrità di luoghi e “attributes”, viene del resto fatta oggetto di una costante opera di controllo e di rendicontazione che viene richiesta agli Stati contraenti.¹³

Conclusioni

Alla luce della considerazioni che precedono non è agevole stabilire se la decisione di chiudere il Memoriale debba essere considerata illegittima alla luce degli impegni derivanti dalla Convenzione Unesco del 1972. Come si è detto, infatti, l’inclusione nella Lista del Patrimonio Mondiale determina certamente dei vincoli e soprattutto può determinare l’eliminazione del sito dalla Lista medesima qualora non vengano rispettati determinati limiti relativi alla gestione dei siti medesimi. Per quanto qui rileva, i limiti che vengono particolarmente in considerazione attengono al rispetto dell’*integrità* del sito. Il che significa che, una volta accertata la presenza dei requisiti e delle condizioni per

l'iscrizione di un sito nella Lista, alla luce dei criteri stabiliti nelle *Operational Guidelines* alle quali si è più volte fatto riferimento, e fermo restando che il regime di proprietà e l'ambito della sovranità non vengono pregiudicati da tale iscrizione, non è possibile operare delle alterazioni che pregiudichino l'integrità del sito medesimo senza pregiudicare la permanenza di quel sito nella Lista.

Del resto, se nessuno potrebbe imporre al *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau* di orientare le proprie scelte di politica culturale, non vi è dubbio che lo stesso *Statement of Significance* relativo all'iscrizione del sito Auschwitz-Birkenau nella Lista sottolinea che "This monument to the martyrdom and resistance of millions of men, women and children is not a historical museum in the usual sense of the word; it bears irrefutable witness to one of the greatest crimes ever perpetrated against humanity".¹⁴

Ciò premesso, si deve sottolineare come la considerazione dell'elemento temporale possa apportare indubbi elementi di interesse. Sotto questo profilo, infatti, si deve dire che nessun riferimento esplicito è presente al Memoriale nello *Statement of Significance* al quale si è fatto riferimento e che rappresenta l'indicazione delle motivazioni che hanno condotto alla determinazione di includere il sito nella lista.¹⁵

Tuttavia, sembrerebbe accertato che il Memoriale sia stato consegnato e installato *in loco* nel mese di luglio 1979 e cioè alcuni mesi prima della dichiarazione di inclusione del sito nella Lista del Patrimonio Mondiale. Da ciò si potrebbe quanto meno presumere - in mancanza di prove almeno a mia conoscenza - che la verifica delle condizioni e requisiti rispondenti al criterio dell'*integrità* di cui sopra, sia stata effettuata sul complesso del sito comprendente il Memoriale in quanto già installato.

Se così fosse, ciò porterebbe a concludere che qualsiasi operazione di gestione del sito da parte del Museo che alterasse la situazione esistente al momento dell'inclusione di Auschwitz-Birkenau nella Lista dovrebbe essere considerata come compiuta in violazione del criterio del mantenimento dell'*integrità* del sito medesimo. Da tale violazione, potrebbe conseguire la rimozione del sito per sopravvenuta carenza dei requisiti che ne avevano giustificato l'inclusione.

Tale conclusione, benché conseguente sul piano logico, non può tuttavia dirsi certa, non essendo infatti supportata dall'ulteriore verifica della circostanza che la presenza del Memoriale abbia davvero contribuito a rappresentare un elemento costituente e decisivo di quel concetto di *integrità* al quale fanno riferimento le *Operational Guidelines*.

In assenza di tale prova diretta ci si deve dunque limitare, allo stato, ad una valutazione delle circostanze in via puramente presuntiva.

Milano, 9 Luglio 2012

Note

1. Tra gli Stati contraenti figurano sia l'Italia che la Polonia.
2. Secondo l'art. 1: "Ai fini della presente Convenzione sono considerati «patrimonio culturale»: 1. i monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, 2, gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico, 3, i siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico". (Trad. italiana non ufficiale).
3. Cfr. www.unesco.org.
4. Si tratta di Algeria, Cambogia, Colombia, Emirati Arabi Uniti, Estonia, Etiopia, Francia, Germania, India, Iraq, Giappone, Malesia, Mali, Messico, Qatar, Fed. Russa, Senegal, Serbia, Sud Africa, Svizzera, Thailandia.
5. Cfr. whc.unesco.org/en/criteria/. Le *Operational Guidelines* vengono rivedute periodicamente; l'ultima versione è del novembre 2011; cfr. WHC.11/01, November 2011.
6. Cfr. whc.unesco.org/en/list/1156.
7. Cfr. whc.unesco.org/en/list/654.
8. Cfr. whc.unesco.org/en/list/31.
9. Ibidem.
10. Cfr. *Operational Guidelines*, cit. *supra*, nota 5, § 88.
11. Ibidem, § 89.
12. Ibidem, § 100.
13. Ibidem, § 199, secondo cui "States Parties are requested to submit reports to the UNESCO General Conference through the World Heritage Committee on the legislative and administrative provisions they have adopted and other actions which they have taken for the application of the Convention, including the state of conservation of the World Heritage properties located on their territories".
14. Il corsivo è nostro.
15. Cfr. *supra* la nota 8.

I limiti della conservazione del KL Auschwitz Birkenau

Prof. Grażyna Korpál

Presidente della Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia

La discussione sulle problematiche conservative riguardanti l'ex lager nazista di Auschwitz Birkenau è di per sé complessa e senza precedenti. La definizione degli obiettivi e dell'ambito degli interventi conservativi riguardanti nel campo di sterminio nazista meglio conservatosi, a distanza di ben 64 anni, a cominciare dalla sua liberazione, considerando la travagliata storia della nascita del Museo, è un compito molto arduo da svolgere senza imposizioni politiche di sorta. La giusta proposta di conservare i fabbricati e i terreni dell'ex campo nello stato in cui si trovava all'atto della liberazione, non poteva non subire influenze e pressioni da parte dei decidenti politici, provocando polemiche e iniziative, anche radicali, quali ad esempio l'aratura o la ricostruzione integrale del lager nazista. La predominante partecipazione degli ex detenuti, rispecchiata nell'organizzazione e nell'allestimento del museo e dell'intera area, continua ad avere una valida voce in capitolo.¹ Le ristrutturazioni successive risultanti dall'organizzazione in dodici blocchi di una mostra tematica avevano fra l'altro il compito di rianimare il materiale storico. L'allestimento di mostre nazionali nei singoli blocchi dati in gestione –gestiti dalle nazioni di provenienza delle vittime del campo, le successive modifiche d'ordinaria manutenzione della sostanza storica hanno prodotto stratificazioni difficilmente accettabili considerando il presupposto di conservarne l'autenticità. Tutte queste modifiche adattamenti, esposizioni, a loro volta ormai storiche, hanno complicato ancora di più la discussione già di per sé difficile. Nel corso delle numerose conferenze e dibattiti organizzati dal Museo continua ad emergere l'istanza di preservare l'innegabile autenticità delle testimonianze martirologiche. Tuttavia le opinioni

The open discussion concerning the conservation of the Auschwitz II-Birkenau extermination camp needs to take one basic question into consideration: what ought the subject for conservation be? This question concerns not only the remains from the time of the German camp, but also when it was used as the prison of the communist regime and all the later works connected with the display and adaptation of individual blocks, which have more than just a historical value nowadays. This difficult question needs to be posed by restorers with regard to the history of this place and the human experiences it has witnessed.

sono a tutt'oggi discordi e non si riesce a elaborare un'idea coerente e compatta su come tramandare questo immenso cimitero, documento storico, un memento sui generis per i posteri. Considerate le decisioni e le opere passate, c'è da chiedersi ancora una volta quale spartiacqua temporale assumere e se e quali i decenni e le sovrapposizioni intercorse dalla liberazione a tutt'oggi, abbiano per noi valore storico. E solo storico? Al tempo stesso, pur consapevoli di essere arricchiti dalle esperienze acquisite, non esiste una risposta ideale. Eppure noi, in quanto cittadini del mondo ma anzitutto professionisti in materia di restauro ci sentiamo in dovere di trovare una soluzione a questo problema.

Se consideriamo dogmaticamente quanto resta dell'ex campo di sterminio come "reliquie", dobbiamo tutelare la sostanza storica originaria, a volte recuperando ma senza aggiungere nulla. E comunque resta aperto il dilemma quale fra le tante stratificazioni andrà considerata originaria. Già l'amministrazione tedesca svolgeva lavori di manutenzione, (imbiancatura, rinnovamento dei blocchi, cambio attrezzature ecc.). E pertanto come trattare ad esempio i pali di recinzione in cemento praticamente fatti ex-novo? E tutte le modifiche architettoniche e le costruzioni di protezione post-belliche? O anche le esposizioni nazionali che riportano le vicissitudini dei diversi detenuti del lager nazisti? Se il riegliano Denkmal² - monumento non intenzionale - sia un supporto sufficiente per elaborare un adeguato programma di restauro di questo singolare luogo della memoria. Come conciliare il programma socio-educativo con la necessità di preservare l'autenticità del luogo. E se il carro bestiame, non autentico seppur d'epoca, che collocato presso la rampa e diventato col tempo monumento storico sui generis, dove le delegazioni e i singoli visitatori depongono le corone di fiori, non sia un argomento di per sé sufficiente per rigettare idee di un folle ripristino (aggiungere la locomotiva ed altri carri). O, al contrario, trattarlo come argomento per interpretare gli artefatti o gli arrangiamenti postbellici come Unge.... Monumento non intenzionale di rieglia memoria³ E poi, che fare con il Memoriale installato nel blocco 21, "italiano"⁴; si tratta di una interpretazione artistica del passaggio attraverso "l'inferno" da parte di quanti hanno vissuto l'e-

sperienza del campo di sterminio. Abbiamo forse il diritto morale di togliere dal blocco 21 questa installazione che rispetto alle altre esposizioni nazionali ingerisce il meno possibile nel tessuto storico? Infatti, abbiamo a che fare con un messaggio trasmesso sia degli artisti sia dei detenuti, non solo con un'opera d'arte ma anche con la storia. E quindi ammissibile smantellare l'allestimento di questa espressione artistica, di questa particolare forma di protesta contro il nazismo? In questi casi noi restauratori entriamo nel campo della tutela di un'opera d'arte creata per uno scopo e in un luogo ben precisi. Siamo pure consapevoli che trasferire questa installazione in altro luogo priverebbe l'opera d'arte della sua forza espressiva, e così, privata "della verità dell'artista" si trasforma in un mero artefatto. Si dilinea come essenziale il problema della intenzionalità della lettura. Il Memoriale in quanto opera d'arte di valore storico dovrebbe rimanere a suo posto.

Gli esempi citati costituiscono solo una parte della problematica conservativa del lager Auschwitz-Birkenau. Tuttavia indicato i limiti che non bisogna superare: conservare quello che si è salvato dopo il 1945, trattare individualmente ogni intervento o modifica successiva, lasciar stare le esposizioni degli oggetti del campo con piccole correzioni. Esporre eventualmente altri oggetti rinvenuti senza ingerire nella sostanza storica. Portare fuori il recinto del campo tutti gli altri allestimenti espositivi e i programmi socio-didattici. Depoliticizzare i decidenti. Se non oltrepassiamo questi limiti non commetteremo errori. Al tempo stesso avere sempre presente che giorno dopo giorno viene scritta la storia di questo particolare museo dell'ex KL Auschwitz Birkenau. Anche perciò nell'impostazione dei problemi conservativi non possiamo trascurare i fattori socio-umanistici.

Il programma di restauro conservativo integrale dell'ex lager intrapreso di recente dall'Istituto Interdisciplinare di Restauro in collaborazione con il Museo Auschwitz Birkenau è stato preceduto da numerosi studi (fra cui due tesi di laurea e una di dottorato di ricerca in fase conclusiva) e ci permettere di essere a riguardo ottimisti. Le ricerche intraprese e il programma prescelto, con i lavori conservativi miranti a recuperare quanto più

possibile lo stato in cui versava il campo prima della liberazione, ne ripristina l'autenticità e contemporaneamente permette di accettare alcune trasformazioni senza cadere in esagerazioni.

Certo, non pretendiamo di avere risposta a tutte le domande poste. Non siamo nemmeno in grado di precisarle, e a maggior ragione di saper dare risposte esaustive. Tuttavia è estremamente importante porsele perché come diceva Hegel ... a chi pone domande sagge il mondo risponde...

Cracovia, 15 Giugno 2011

Note

1. Le singole opinioni, idee, interventi nella discussione sono riportati da J. Lechandro, *Zburzyć i zgorać...Idea założenia Państwowego Muzeum Auschwitz/Birkenau w świetle prasy polskiej w latach 1945-1948, (Smantellare ed arare...? L'idea di costituire il Museo Statale di Auschwitz-Birkenau alla luce della stampa polacca degli anni 1945-1948)*, 2007_
2. A. Riegl, *Der modern Denkmalkultus. Sein Wesen seine und Entstehung*. Vien leipzig 1903, pp.1-2
3. J. Krawczyk, *Przedmiot i podmiot działalności konserwatorskiej w świetle poglądów Aloisa Riegla (Oggetto e soggetto dell'attività conservativa alla luce del pensiero di Alois Riegl)* [in] *Studia dedykowane pamięci oprof. Jerzego remera*, UMK, Toruń 2010, pp. 111/113.
4. *Il memoriale italiano in Auschwitz e il cantiere blocco 21 un patrimonio materiale da salvare* ANANKE fsc. 1, 2009.

Istanza al Comitato Nazionale Unesco

**Al Ministro per i Beni e le Attività Culturali
Al Segretario Generale del Mibac
Al Consiglio superiore per i Beni Culturali
Alla Commissione Unesco per i Siti patrimonio dell'umanità
Al Consiglio Direttivo dell'Icom**

Oggetto: Richiesta di “Dichiarazione di bene culturale” del Memoriale dei deportati italiani nei campi di sterminio situato nel Blocco 21 di Auschwitz, opera di BBPR - Primo Levi - Pupino Samonà - Nelo Risi su incarico dell'Aned, inaugurata nel 1980.

Riff.:

- art. 4 comma 2, art. 12 comma 2, art. 13, art. 14 comma 6 DL 22.1.04 n° 42 (Codice Beni Culturali), art. 10 comma 1 e art. 11 comma 1 lettera d (modificati D. Lgs. 26.3.08 n° 62)

- riconoscimento della tutela artistica del Mibac del 1995 conferito alla “Casa alle Zattere” di Ignazio Gardella

- Dichiarazione di Auschwitz sito Unesco 1979

Premessa

Il Memoriale italiano di Auschwitz rappresenta un esempio unico, prezioso e originale di opera di testimonianza. Nel Memoriale infatti la testimonianza passa attraverso il lavoro artistico e l'arte si fa carico dell'impegno di testimoniare. Proprio in questa scelta di campo operata all'inizio dall'Aned, che lo commissionò ad alcune delle maggiori personalità della cultura italiana, quali i membri dello Studio di architettura BBPR, Primo Levi, Nelo Risi e Pupino Samonà, che la realizzarono, risiede la specificità e l'originalità del Memoriale che si impone in prima istanza come documento prezioso della storia italiana del Novecento e, non secondariamente, come esempio originale dell'arte contemporanea.

The request for “Declaration as a cultural asset of the Memorial to Italian deportation located in Block 21 of the Auschwitz extermination camp, addressed to the Ministry of Heritage and Cultural activity on the occasion of the Holocaust Memorial Day, 2011 (Accademia di Brera, Milan - Accademia Albertina, Turin - Academy of Naples) because the Memorial represents a document of the history of Italian deportation as a material and direct witness, expressed in the form of an artistic installation, as well as a monument of immaterial culture closely connected with this testimony.



Committente/Proprietario

Associazione Nazionale Ex Deportati - ANED

Memoriale

Il Memoriale degli italiani nei campi di sterminio è “documento della deportazione” e al contempo “installazione artistica”.

Esso è situato ad Auschwitz nel Blocco 21. Dopo una lunga gestazione e lavorazione, fu inaugurato il 13 Aprile 1980.

Autori

Il progetto architettonico fu ideato dallo studio di architettura milanese BBPR (allora composto da Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressuti, Alberico Belgiojoso, Giuseppe Lanzani collaboratore), la stesura del testo concepito per dare voce al Memoriale fu opera di Primo Levi, il progetto artistico fu realizzato dal maestro Mario Samonà, detto Pupino, la regia fu curata da Nelo Risi.

Luigi Nono concesse l'utilizzo del suo pezzo “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz”.

Riconoscimento dei valori

Il monumento/documento denominato Memoriale presenta i seguenti valori:

A. Valore storico di testimonianza diretta, in quanto l'Ente committente lo scelse come forma specifica e corale della memoria dei sopravvissuti italiani dalla deportazione nei campi di sterminio e due degli autori, Belgiojoso e Levi, furono deportati sopravvissuti; al Memoriale va riconosciuto in prima istanza, pertanto, valore di Documento della Testimonianza.

B. Valore storico in quanto memoria, attestato dalla volontà espressa dal Comitato Operativo di realizzare «un luogo di raccoglimento e ricordo e non un duplicato delle tante mostre della deportazione» (verbale 24.01.79, in Quaderni di Ananke 1/2009); valore di memoria ribadito e reso evidente dalla epigrafe scelta da Levi “Al visitatore”, come elemento costitutivo del Memoriale e definizione del suo orizzonte storico culturale europeo.



C. Valore letterario, in quanto trasposizione spaziale e figurativa del testo di Levi. Il Memoriale è l'unico monumento che registra l'impegno diretto di Levi.

D. Valore artistico. Il Memoriale rappresenta l'unica installazione del Campo/Museo di Auschwitz. Bruno Zevi annovera il Memoriale tra le opere che hanno rinnovato i linguaggi dell'architettura contemporanea in Europa (B. Zevi, *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Milano-Perugia, Etaslibri 1993; RCS 1998, scheda 46). Il valore artistico si articola in:

D.1. Valore architettonico-spaziale: la struttura ideata da BBPR costituisce una "mostra" che rispetta in pieno il Blocco 21, senza alterare e intaccare la preesistenza, rispettando così ex ante, cioè con decenni di anticipo, le recenti "Linee guida per le esposizioni nazionali" definite da Auschwitz Council in accordo con la Direzione del Museo di Auschwitz, e creando un originale e costitutivo rapporto tra "interno" del blocco ed esterno "paesaggio della memoria" del restante campo;

D.2. Valore figurativo (=Valore artistico relativo): le campiture figurative delle 23 strisce che compongono la spirale, eseguite da Samonà, costituiscono un inedito e originale esempio di terza via tra astrattismo e realismo, come messo in rilievo dalla recente mostra del Centro d'arte Piana dei Colli di Palermo (G. Ingarao, a cura di, *L'astrattismo politico di Pupino Samonà*, Kalòs, Palermo 2010);

E. Valore simbolico: il simbolo della spirale adottata si configura come speranza di poter riannodare il continuum della storia spezzato ad Auschwitz. Il simbolo è contenuto del documento di testimonianza dei sopravvissuti e forma monumentale conferita ad esso perché potesse costituire momento di memoria nel luogo della memoria impossibile che Auschwitz materializza;

F. Valore di novità: insito nella originalità della installazione;

G. Valore funzionale: dipende dalla sua integrità, cioè dalla reale possibilità di essere mantenuto in condizioni conformi a quelle della inaugurazione, tenendo conto che una installazione ha bisogno di costante manutenzione;

H. Valore di conflitto: dal 2008 con prese di posizione pubblica di singole personalità, enti universitari e di ricerca, associazioni e organizzazioni, il Memoriale è stato alternativamente fatto oggetto di pareri contrastanti, i quali riflettono la complessa situazione culturale e politica dell'Italia contemporanea. La conservazione integrale del Memoriale è l'unica garanzia che il conflitto accennato si possa sviluppare in termini critici, positivi e rispettosi, ricusando ogni forma di revisionismo e manipolazione della storia, di cui esso è parte;

I. Valore museale: il Memoriale è l'unica esposizione che rispetta le "Linee Guida delle esposizioni" (cfr. D.1 e Allegato 2);

L. Valore pedagogico-didattico: il Memoriale rivendica per concezione e scelta progettuale che la memoria si possa raccontare e trasmettere attraverso l'arte e il linguaggio che le è proprio (= spazio, colori, luci, suoni), materializzando questa rivendicazione in modo originale e unico, cioè con una installazione artistica (valore pedagogico-didattico indagato e confermato da molti studiosi in convegni e pubblicazioni che riguardano il Memoriale, cfr qui bibliografia).

Stato di conservazione

Lo stato di conservazione dell'opera è stato verificato in due recenti missioni di studio:

- 30.8/6.9.2008 dal "Cantiere Blocco 21", missione di studio dell'Accademia di Brera e Isrec di Bergamo, autorizzata dall'Aned e dal Museo di Auschwitz, sostenuta dalle Confederazioni Edili CGIL-CISL-UIL di Lombardia, Lazio e Nazionali e dalla rivista "Ananke" (Allegato 1);

- Scambio Erasmus Accademia di Brera-Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Caracovia Giugno 2010 (Allegato 2)

Progetto Glossa

Il Progetto Glossa non è un progetto in sé concluso, ma soltanto l'istruttoria e la linea guida di un necessario progetto integrativo della esposizione italiana nel Campo/Museo di Auschwitz, che riconosce nel Memoriale un suo fulcro storico, di intangibile valore documentale al pari di ogni documento storico. (Allegato 3).

Approvato dal Congresso dell'Aned nell'Ottobre 2008 e presentato al Salone del Restauro di Firenze Marzo 2010 come proposta di accordo dell'Aned con le organizzazioni ebraiche (Cdec, Ucci) il Progetto Glossa prevede:

- A. la conservazione integrale del Memoriale;
- B. l'integrazione didattico-pedagogica resa necessaria dall'avanzamento della ricerca sulla deportazione e dai nuovi mezzi di comunicazione di massa interattivi.

Il Progetto Glossa è, allo stato attuale, oggetto di approfondimento di due Tesi dottorali presso il XXIII e XXIV Ciclo di Dottorato in Progettazione architettonica "Restauro del Moderno" delle Facoltà di Architettura di Palermo, Napoli Federico II, Parma, Reggio Calabria, e Accademia di Brera, con sede del Consorzio presso l'Università di Palermo - Dipartimento di Storia e progetto dell'architettura.

Rilevo

Nell'ambito del XXIII Ciclo di Dottorato sopra ricordato è stato prodotto il primo rilievo scientifico del Memoriale (Allegato 4).

Richiesta di Dichiarazione di bene culturale

Poiché il Memoriale rappresenta un documento della storia italiana della deportazione come testimonianza materiale e diretta, espressa nella forma di installazione artistica, nonché un monumento della cultura immateriale strettamente connessa con questa testimonianza

si richiede

al Ministero e ai suoi Organi consultivi e operativi la dichiarazione in oggetto, al fine di garantire alle future generazioni il mantenimento di una memoria insostituibile e inalterabile.

Poiché il monumento/documento in questione si trova in Auschwitz, Sito Unesco patrimonio dell'umanità e Museo internazionale di rilevanza mondiale, la richiesta rivolta al Ministero italiano per i beni e le attività culturali si rivolge contestualmente all'Unesco e all'Icom perché mai come in questo caso il riconoscimento di un bene di una Nazione, che segue procedure proprie, coincide con la definizione del patrimonio dell'umanità e con le responsabilità degli organi nazionali e internazionali della conservazione.

Consegnata a mani al Segretario Generale del Ministero per i beni e le attività culturali, Architetto Roberto Cecchi, a Brera in occasione della Giornata della Memoria 2011

Prof. Cesare Ajroldi,

*coordinatore del Dottorato in progettazione architettonica
"Restauro del Moderno" dell'Università di Palermo*

Prof. Gastone Mariani,

Direttore dell'Accademia di Brera

Prof. Sandro Scarrocchia,

*responsabile del procedimento per il Collegio di Dottorato di Palermo
e per l'Accademia di Brera*

Nella presente pubblicazione, gli allegati citati nel testo, si omettono

Istanza alla Commissione Internazionale Unesco

**Al Segretariato Generale della Commissione
Unesco - Sede centrale di Parigi
e p.c.**

**Alla Direzione del Museo di Auschwitz Birkenau,
Dr. Piotr Cywinsky**

**Al Consiglio Internazionale di Auschwitz-Birkenau
Al Consiglio Direttivo dell'ICOMOS-Italia
Al Consiglio Direttivo dell'ICOM-Italia**

**Al Ministro per i Beni e le Attività Culturali, Dr. Massimo Bray
All'Ambasciata Italiana in Polonia
All'Ambasciata Polacca in Italia**

**Al Consiglio Superiore per i Beni Culturali e Paesaggistici
Al Presidente e a tutti i Membri
del Consiglio Nazionale dell'ANED
Al Prof. Alberico Belgiojoso**

**Al Direttore del Centro Internazionale di Studi
Primo Levi, Prof. Fabio Levi
Agli Eredi di Pupino Samonà**

**Alla Direttrice del Centro d'arte Piana dei Colli,
Dott.ssa Giulia Ingarao**

**Al Sindaco del Comune di Carpi, Enrico Campedelli
Al Comitato scientifico della Fondazione Fossoli
Al Rettore della Accademia di Belle Arti Jan Matejko
di Cracovia, Prof. Stanisław Tabisz**

**Alla Preside della Facoltà di Conservazione
e Restauro, Prof.ssa Grażyna Korpala**

**Al Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino,
Al Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo,
Prof.ssa Luciana Giunta**

Al Presidente del Consiglio Nazionale degli Architetti,

The Academy of Fine Arts of Brera, Milan and the Department of Architecture-University of Palermo ask the General Secretariat of the UNESCO Commission:

1. to take a stand on the unilateral decision of the Management of the former KZ of Auschwitz-Birkenau to close the Italian Memorial;

2. to declare the need for the complete conservation of the Memorial and of its didactic and pedagogical integration according to the precepts of the work and the results of historical research, as the Italian Memorial is an integral part of Auschwitz-Birkenau, because it is contemporaneous with the recognition of Auschwitz-Birkenau as a Unesco site and, therefore, is itself part of the cultural Heritage of Humanity;

3. to assess whether the removal of the Italian Memorial from Block 21, if it should, unfortunately, have already been carried out, affects the integrity of the site, creating a vulnus in international, historical consciousness.

Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori,
Arch. Leopoldo Freyrie
All'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori di Catania
Al Direttore della Rivista " 'Ananke ",
Prof. Marco Dezzi Bardeschi
Alla Direttrice dell'Isrec di Bergamo, Dott.ssa
Elisabetta Ruffini
Al Presidente delle Comunità Ebraiche,
Avv. Renzo Gattegna
Al Direttore della Fondazione CDEC, Michele Sarfatti
All'Opera Nomadi-Milano
Alle Organizzazioni Sindacali CGIL, CISL, UIL
Alla Prof.ssa Margaret Olin, Yale University
Al Prof. Sergio Luzzatto, Università di Torino
Al Prof. Cesare De Seta, Università Federico II di Napoli
Alla Prof.ssa Serena Maffioletti, IUAV Venezia
Al Prof. Carlo Bertelli, Milano
Al Prof. Hans-Rudolf Meier e a tutti i Membri
dell'Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege
Alla Fondazione Istituto Gramsci, Roma
Alla Fondazione Fratelli Rosselli, Firenze
Alla Parrocchia di Argenta

Il *Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*, iniziato nei primi anni Settanta dall'Aned, definitivamente approvato e realizzato nell'Agosto-Settembre 1979, simbolo in Auschwitz della memoria italiana della deportazione e dello sterminio, ma anche parte integrante del Sito Unesco, è stato chiuso dalla direzione del Museo il 31 luglio 2011. Benché l'opera rappresenti una testimonianza unica e originale e sia frutto della collaborazione di alcuni grandi nomi della cultura italiana (Primo Levi, scrittore e sopravvissuto di Auschwitz, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, architetto e sopravvissuto di Mauthausen, Pupino Samonà, pittore, Luigi Nono, musicista, Nelo Risi, poeta e regista), il Memoriale è diventato un *monumento*

confittuale. La dichiarazione con la quale la Direzione del Museo di Auschwitz-Birkenau ne ha decretato la chiusura, declassandolo a “opera d’arte priva di qualsivoglia valore didattico-pedagogico” contrasta brutalmente con la Mozione approvata dal Consiglio Superiore del Mibac del 23 marzo 2012, che ne ribadisce l’alto valore di testimonianza diretta e sottolinea il profondo insegnamento insito nella scelta espositiva allora compiuta (Allegato 2).

La Mozione del Consiglio Superiore risponde alla richiesta di Dichiarazione di interesse culturale avanzata ufficialmente al Ministro dei Beni Culturali dall’Accademia di Brera e dal Dottorato in Progettazione Architettonica “Restauro del Moderno” di Palermo, e sedi consorziate di Napoli “Federico II”, Reggio Calabria, Parma, in occasione della Giornata della Memoria 2011, appoggiata dal Consiglio Nazionale degli Architetti e da ben tre manifesti/appelli sottoscritti da Università, Istituzioni e personalità della cultura italiana e internazionale, da cui è sortito un Appello al Presidente della Repubblica del Novembre 2011 (Allegato 1/1bis).

Si tratta di un primo positivo risultato di quattro anni di ininterrotta e intensa battaglia per la difesa e conservazione integrale e *in situ* del Memoriale, di cui danno conto due tesi dottorali in corso presso il Dottorato di Palermo e una ricca bibliografia prodotta, che a sua volta rappresenta un caso eccezionale e un contributo alla discussione pubblica.

In considerazione della grave menomazione di Auschwitz Sito Unesco che la chiusura e il trasferimento dell’opera del collettivo capeggiato da Primo Levi rappresentano

si chiede al Segretariato Generale della Commissione Unesco di

1. prendere posizione in merito alla unilaterale decisione della Direzione dell’ex KZ di Auschwitz Birkenau di chiusura del Memoriale;
2. decretare la necessità di conservazione integrale e di integrazione didattica-pedagogica conforme al magistero dell’opera e adeguata alle nuove acquisizioni della

ricerca storica, in quanto il Memoriale è parte integrale di Auschwitz-Birkenau poiché contemporaneo al suo riconoscimento di Sito Unesco e, pertanto, patrimonio culturale dell'Umanità;

3. valutare se la rimozione del Memoriale italiano dal Blocco 21, qualora disgraziatamente fosse già stata eseguita, non intacchi la integrità del Sito, venendo a creare un vulnus nella coscienza storica internazionale.

Come parte integrante del presente Esposto si allega il parere del Prof. Manlio Frigo, Docente di Diritto Internazionale dell'Università Statale di Milano (Allegato 3).

Milano-Palermo, Ottobre 2013

Prof. Emanuele Palazzotto

Coordinatore del Dottorato in progettazione architettonica del Consorzio dell'Università di Palermo

Prof. Franco Marrocco

Direttore dell'Accademia di Brera

Allegati

1. Appello al Presidente della Repubblica, novembre 2011 (http://www.galileonet.it/blog_posts/4ed394bd72b7ab41c0000080)
- 1bis. Risposta della Segreteria della Presidenza della Repubblica, 23 Dicembre 2011 (Vedi sezione Documenti della presente pubblicazione)
2. Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Consiglio Superiore per i beni culturali e paesaggistici, RIUNIONE DEL 23 MARZO 2012, Mozione per il memoriale italiano di Auschwitz; 2. bis. Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Comitati Tecnico-Scientifici in seduta congiunta, Verbale n. 23, Seduta del 15 febbraio 2012 (Vedi sezione Documenti della presente pubblicazione)
3. Parere del Prof. Manlio Frigo, Ordinario di Diritto Internazionale della Statale di Milano (vedi sezione Istanza della presente pubblicazione)



II. ISTRUTTORIA PER LA CONSERVAZIONE INTEGRALE, LA CONOSCENZA E L'INTEGRAZIONE DEL MEMORIALE ITALIANO AD AUSCHWITZ

Il Memoriale italiano di Auschwitz

Cesare Ajroldi

Dipartimento di progettazione architettonica dell'Università di Palermo

After illustrating the features of the Italian Auschwitz Memorial, the text then deals with the aspects involving the relationship between architecture and art, from the point of view of the experience of the Doctorate studies in Architectural Design in Palermo, which I myself coordinated up until 2012.

Due mostly to the work of Sandro Scarrocchia and the Brera academy, a partner in the project, the PhD in Architectural Design has for many years been involved in this problem, partly with the cooperation of the PhD students themselves and partly based on the constant promotion of ideas for the conservation of the monument within the environment for which it was originally planned.

This work of the PhD project represents an extremely positive result regarding the relationship between architecture and art, which is an extremely complex subject, above all at the present time when the borderlines of the various branches of architectural teaching tend to be confused and identified with those of art.

Il Memoriale italiano di Auschwitz celebra tutti gli italiani caduti nei campi di concentramento nazisti ed è un monumento di valore artistico eccezionale.

Il Memoriale, voluto dall'ANED (Associazione Nazionale Ex Deportati), è stato realizzato infatti grazie alla collaborazione di alcuni importanti nomi della cultura italiana del Novecento. Il progetto architettonico, del 1979 (il monumento fu inaugurato nel 1980) è dello studio BBPR, in particolare di Lodovico Belgiojoso, internato a Mauthausen, con cui collaborarono Peressutti e Alberico Belgiojoso, e inserisce nel primo piano del Blocco 21 di Auschwitz I una spirale ad elica dentro la quale il visitatore cammina come in un tunnel, rivestita all'interno con una tela composta da 23 strisce lunghe circa 60 metri dipinte da Pupino Samonà, seguendo la traccia di un testo scritto da Primo Levi. Dalla passerella lignea che conduce il visitatore nel tunnel sale la musica di Luigi Nono, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*. Nelo Risi contribuì alla realizzazione con la sua competenza di regista.

Ha un valore artistico eccezionale innanzitutto per l'idea della spirale metallica, la quale in una parte del padiglione si divide in due per la disposizione degli ambienti, in un'altra costituisce un pezzo unico, che ha un fascino straordinario. A cui contribuiscono naturalmente le enormi tele di Pupino Samonà, che usò soprattutto la tecnica dell'aerografo, una delle sue preferite, per costituire una narrazione fatta soprattutto con i colori del giallo e del rosso, e in parte del nero, con dei grandi cerchi a ricordare il sole,

che dovrebbe avere un significato positivo, su uno sfondo bianco-grigio. Ma la particolarità di queste grandi tele è che esse non sono soltanto una composizione astratta, ma questa è costantemente “commentata” e contrappuntata da figure reali, riferite alla recente storia d’Italia e alla vita nel campo. Si riconoscono infatti i volti di Antonio Gramsci e di Giacomo Matteotti, il simbolo del PCI, prime pagine de “L’ordine nuovo” e de “L’Unità”; e insieme gruppi di soldati tedeschi e di deportati, gruppi di borghesi e altro. La musica di Nono non si sente più, e tutto il monumento avrebbe bisogno di un complesso restauro.

Il Dottorato di Progettazione Architettonica con sede a Palermo, soprattutto per opera di Sandro Scarrocchia e dell’Accademia di Brera, consociata al Dottorato, ha intrapreso da anni un intenso lavoro basato da una parte sull’impegno dei dottorandi interessati, dall’altro sulla promozione costante di iniziative per la conservazione del monumento nel luogo per il quale è stato progettato. La dottoranda Emanuela Nolfo, esperta in restauro dell’arte contemporanea, ha lavorato sulle tele di Samonà, un altro dottorando, Gregorio Carboni Maestri, ha studiato un progetto di rimessa in funzione del materiale non più in uso e ha lavorato in generale su quello che a Brera hanno chiamato il *Progetto Glossa*, volto a esplicitare nel modo più chiaro gli intenti di conservazione e restauro dei progettisti.

Per la salvaguardia del Memoriale abbiamo organizzato petizioni e convegni, tra cui l’ultimo a Cracovia, con l’intento di recarci il giorno dopo ad Auschwitz. Io, che dovevo ripartire l’indomani, sono andato di pomeriggio, e sono stato l’ultimo a vedere il monumento, perché gli altri partecipanti, il giorno previsto, hanno trovato il padiglione chiuso per ordine della direzione del campo. Il nostro appello per la riapertura e il restauro del Memoriale ha ottenuto significativi risultati sul piano delle adesioni, ma pare che il monumento stia per essere trasportato a Milano, non si sa dove né quando, perché su questo argomento è impossibile sapere nulla. Il governo polacco e la direzione del Museo di Auschwitz vogliono rendere omogeneo il padiglione italiano agli altri, che presentano solo testimonianze della Shoah (ma per alcuni c’è il sospetto che le tele di Samonà abbiano troppi riferimenti al comunismo).

The PhD project coordinated by myself from 2006 to 2012, has, in fact, concentrated most of its attention for over ten years on the study of the science of design, suggesting that a design should be drawn up and then written out as a theme for the PhD students. In this way, it is necessary to make an explicit choice in order to identify the design not only as an object, but also as an instrument of research and this is a fundamental question for students of the PhD in Architectural Design and Composition.

Si tratta di una brutta storia, in cui il nostro impegno di Dottorato, volto ormai da molti anni al restauro del moderno, ha intrapreso una significativa azione per riuscire a ottenere un risultato concreto di salvaguardia e conservazione del Memoriale.

Il Blocco 21 e la pensabilità della rappresentazione di Auschwitz

Matteo Cavalleri

Dottorando di Ricerca in Filosofia dell'Università di Palermo

Con il presente contributo intendo affrontare alcuni problemi di ordine filosofico che il Memorial italiano smuove e permette di affrontare. Nonostante non sia un'opera prettamente filosofica, ma artistica, il Memorial possiede però un elevato valore filosofico. Tale valore risiede proprio nella sua capacità di porre questioni, nella sua tensione a manifestare un senso (un pensiero) che necessita di essere continuamente e ulteriormente sviluppato. Ma come si presenta, nel Memorial, questo senso? Quali sono le potenzialità (e le difficoltà) rappresentative del Memorial? Una possibile risposta può essere individuata nelle parole dei suoi stessi autori:

Nel nostro progetto ci siamo sforzati di ricreare, allusivamente, un'atmosfera di incubo, l'incubo del deportato straziato fra la quasi certezza della morte e la tenue speranza della sopravvivenza, mediante un percorso che passa all'interno di una serie infinita di spire di una grande fascia elicoidale illustrata.¹

... un luogo dove la fantasia ed i sentimenti di ognuno potranno evocare, molto più delle immagini e dei testi, l'atmosfera di una grande indimenticabile tragedia.²

Da queste affermazioni, rispettivamente di Lodovico Belgiojoso e di Primo Levi, risulta chiara la matrice simbolica incarnata dal Memorial italiano. Termini come “allusivamente” e “evocare” rimandano ad una sfera di senso che non è immediatamente attingibile, sono la cifra estetica di un'opera materica che presenta un'assenza. Per utilizzare un'espressione cara a Paul Ricoeur, si potrebbe affermare che il Memorial non esaurisce la sua capacità denotativa con la sua stessa presenza, con la sua stessa fruizione, ma “dà a pensare”. Ma non solo, sua realizzazione

Considering the Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti (situated in Auschwitz I, Block 21) as an expression of the ability of the 20th century to consider itself as a subject, the purpose of the article is to trace and develop the philosophical meaning evoked by the Memorial. This meaning has a symbolic value and can be performed through two different courses that is accomplished in two different ways. On one hand, the Memorial questions the philosophy on a historical level and proposes an organic and historically embodied portrayal of deportation. On the other hand, the Memorial outlines a new framework of the question of the representability of Auschwitz, examining the very essence of the concept of representation and identifying its conditions of possibility in an eliminable openness towards an ideal dimension. The argumentation put forward here will focus on the category of conceivability assumed as a symbolic ground of both the act of testifying and its artistic expression.

ha dato e tutt'oggi "dà da pensare", ovvero crea problema. Il Memorial, ora come allora, è il risultato di una complessa serie di domande che interpella un ampio spettro di discipline e saperi. Sono proprio tali domande, questo continuo "dare da pensare" che i suoi progettisti affrontarono, a costituire la preziosità del Memorial; ancor più delle loro risposte, delle loro soluzioni artistiche. Sin dal suo concepimento come opera d'arte, il Memorial si presenta infatti come un oggetto denso. È una densità che si gioca su più livelli, sia contenutistici sia formali. In questa sede verranno affrontate due questioni, inerenti rispettivamente a una dimensione che potremmo definire di filosofia della storia e a una di natura estetica.

La prima questione ci viene proposta da Primo Levi che, chiamato a dare "corpo e voce" al memoriale, intuì sin da subito la necessità di situare la propria riflessione su un piano di complessità:

La storia della Deportazione e dei campi di sterminio, la storia di questo luogo, non può essere separata dalla storia delle tirannidi fasciste in Europa: dai primi incendi delle Camere di Lavoro nell'Italia del 1921, ai roghi di libri sulle piazze della Germania del 1933, alla fiamma nefanda dei crematori di Birkenau, corre un nesso non interrotto.³

L'inserire la storia della deportazione, nella sua eterogeneità, all'interno della storia del novecento appare a Levi come una necessaria esigenza di completezza storiografica, ma lascia trapelare anche una lucida sensibilità di carattere filosofico, per l'appunto di filosofia della storia. Ferma restando la sua componente di unicità, considerare lo sterminio nazifascista come un mostruoso accidente accaduto nella storia e alla storia, rischierebbe infatti di escluderlo da qualsiasi possibilità di pensabilità. Non si tratta né di ricostruire una struttura meccanicistica di sviluppo storico, né di riproporre una visione della storia di stampo (ingenuamente) hegeliano, quasi che i campi di sterminio siano da considerarsi il frutto di un destino. La pensabilità della deportazione si deve cogliere all'interno di un orizzonte epistemologico intessuto da tracciati di provenienza e di movimento, nel quale le linee evocate da Levi nel suo

scritto “Al visitatore” si annodano l’una con l’altra, impendendo di intendere la genesi del sistema concentrazionario come il prodotto della cristallizzazione di “un pulviscolo di contingenze”.⁴ Il memoriale si presenta quindi come una condensazione simbolica (una metonimia) del novecento, un documento che unisce una componente di oggettività (la delineazione di una storia della deportazione) con una componente soggettiva (lo sforzo di due testimoni, Belgiojoso e Levi, di rappresentare ciò che hanno vissuto). È un’opera d’arte che si fa documento, che si fa manifestazione della capacità che il XX secolo ha avuto di pensarsi (di riflettere su di sé), che ha espresso dall’interno del suo stesso compiersi (al di là dei giudizi storici a posteriori).

Lo stesso Belgiojoso, deportato a Mauthausen, scriverà della difficoltà intrinseca in questo sforzo riflessivo, ma necessario, per la delineazione di una possibile testimonianza. La cifra di questo valore soggettivo del memoriale si deve cogliere a partire dalla sua stessa forma architettonica:

Lo studio della impostazione architettonica del memorial da un lato è stato agevolato dalla mia personale esperienza di prigionia e di deportazione [...]. Da un altro lato, però, è stato più arduo e complesso, dall’esigenza che sentivo di dover spersonalizzare certi aspetti individuali del cumulo dei ricordi per raggiungere una visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni appartenenti a paesi tanto diversi dal nostro. Il problema di illustrare con mezzi visuali i fatti da documentare, ha richiesto una profonda meditazione per cogliere gli elementi essenziali di quel momento.⁵

La scelta per la struttura a spirale, ovvero di una struttura metallica ritmata ossessivamente dalla successione di pieni e vuoti, sembra riconfermare la volontà di presentare una visione organica e non meccanica del secolo. A ben vedere il memoriale, dall’interno, appare come un grande animale: le spire rimandano alla struttura ossea, le tele dipinte alla connettività garantita dai tessuti. Il visitatore, con il suo passaggio, è chiamato sia ad incontrare l’animale, sia a dividerne la sensibilità, a non sentirsi “estraneo”⁶, ad assumere lo sguardo. Ancora una volta i testimoni chiedono di condividere il proprio sforzo di memoria, di sperimentare la loro scelta per la fantasia, di saggiare la sfida di cercare

le forme nuove per aprire uno spazio di rappresentazione del passato nel nostro presente. La metafora dell'animale non è nuova per esprimere la complessità del Novecento. Così il grande poeta russo Ossip Mandel'stam si rivolgeva al suo secolo nel 1923:

*Mia età, mia belva, chi potrà / guardarti dentro gli occhi
/ e saldare col suo sangue / le vertebre di due secoli? / Dalla gola
delle cose terrestri / fiotta sangue fabbriciera. / Finché c'è vita deve la
creatura / portare la propria schiena, / vanno, scherzano i flutti /
con l'invisibile spina dorsale. / Per liberare il secolo in catene, / per
dare inizio al mondo nuovo, / bisogna a flauto saldare / i segmenti
nodosi dei giorni.⁷*

L'opera di testimonianza messa in scena nel memoriale, deve fare i conti con la difficoltà di guardare in faccia il secolo. Ciò esige una capacità soggettiva molto superiore a quella di colui che cammina semplicemente con la propria epoca. L'uomo del secolo deve stare di fronte all'imponenza della Storia, deve sostenere il progetto prometeico di un parallelismo tra il pensiero e la Storia. Guardare in faccia il secolo comporta l'essere contemporanei al proprio tempo, aderirvi. Cosa significhi "essere contemporanei" è un interrogativo dalle profonde implicazioni filosofiche; Friedrich Nietzsche lo declina in questo modo: "Il contemporaneo è l'intempestivo". Appartiene veramente al suo tempo [...] colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. L'essere contemporaneo è sì un gesto di aderenza al proprio tempo, ma attraverso una sfasatura e un anacronismo. E lo stesso Memorial, o meglio la scelta per l'arte che lo contraddistingue, è percepito come frutto di un gesto fuori sincrono sia oggi – confermando così il proprio statuto di contemporaneità – sia nel momento in cui venne progettato: lo stesso Belgiojoso metteva in evidenza come il Blocco 21 non fosse assimilabile a nessuno degli altri padiglioni nazionali presenti ad Auschwitz. Torniamo ora alla poesia di Mandel'stam per trovarvi ulteriori possibili sviluppi rispetto alla contemporaneità e alla pensabilità del proprio tempo. Se da un lato essa contiene

non una riflessione sul secolo, ma sulla relazione fra il poeta e il suo tempo, cioè sulla contemporaneità sottolineata da quel “Mia” che apre il primo verso, dall’altro indica la tensione ad una saldatura. Il poeta – l’artista – è colui che deve saldare col suo sangue – ovvero con il tormento della propria poetica – la schiena rotta del tempo. I due secoli in questione sono sì il XIX ed il XX, ma sono anche e innanzitutto il tempo della vita del singolo e il tempo storico collettivo. La prima metà del XX secolo è stata considerata, a detta di molti testimoni, un palcoscenico – cosciente o subito – di engagement, di sperimentazione di un piano collettivo: *“Nella politica, anzi nella storia, ci trovammo immersi pur senza alcuna opzione volontaria”*, sosterrà, ad esempio, lo scrittore e partigiano Italo Calvino.

La fatica della sintesi tra il tempo privato e il tempo collettivo che i testimoni (Levi e Belgiojoso, nel caso del Memorial) esperirono si tradusse quindi in quel compito arduo che Belgiojoso sperimentò nel tentativo di trovare una “visione di sintesi” che spersonalizzasse “certi aspetti individuali” per poter tradurre la singolarità della propria esperienza in un gesto di testimonianza. La questione della “contemporaneità” introduce in questo modo il secondo tema del presente contributo: la questione estetica.

Si è visto come la negazione dell’immediatezza della testimonianza, la sottolineatura di una sua necessaria rielaborazione stilistica, paia essere uno dei lasciti più preziosi, e allo stesso tempo più delicati, del Memorial. Ma, se il testimone è chiamato ad un gesto stilistico (sia contenutistico sia formale), un simile appello diviene centrale per l’artista che affronti la rappresentazione di un evento come la deportazione senza esserne stato testimone diretto. Così Mario Pupino Samonà descrive lo spavento che una tale compito produsse in lui:

Quando mi venne chiesto da Nelo Risi di studiare una qualche soluzione pittorica [...] pensai che dato il mio senso di orrore per ogni forma di prepotenza e di sopraffazione e, dato il mio impegno politico, non mi sarebbe stato difficile risolvere il problema. Accadde esattamente l’opposto. Presi contatto con documentazione dell’epoca (deposizioni, testimonianze, fotografie) e rimasi sgomento dell’inadeguatezza del mezzo espressivo a mia disposizione.⁸

Auschwitz ha da sempre posto il problema della sua rappresentazione, portando a soluzioni anche estreme e radicali che ne hanno negato la possibilità (chi in nome della stessa “impossibilità”, chi in quello dell’“illegittimità”). Le parole di Samonà sembrano iscriversi in un’illustre e diversa tradizione, che, con Jean-Luc Nancy, possiamo sintetizzare in tre punti:

1) Il divieto della rappresentazione non ha nulla (o poco) a che fare con il divieto di produrre opere d’arte figurativa. Ha molto a che fare, invece, con la realtà e con le verità più certe dell’arte stessa, quindi anche, e in ultima istanza, con la verità della rappresentazione

2) La “rappresentazione della Shoah” è non soltanto possibile e lecita, ma necessaria e imperativa (si pensi a Celan) – a condizione che l’idea di “rappresentazione” sia intesa nel suo senso più stretto e lieve.

3) I campi di sterminio sono una fabbrica di iper-rappresentazione, in cui una volontà di presenza integrale si offre come lo spettacolo dell’annientamento della possibilità stessa della rappresentazione.

In altre parole, il problema della rappresentazione di Auschwitz deve essere connesso a quello di che cosa ne è stato della rappresentazione ad Auschwitz. Sia nella presenza integrale del corpo delle SS sia nel corpo straziato ridotto a pure “spessore”, si è verificata infatti una “crisi ultima della rappresentazione”; è la rappresentazione stessa ad aver perso la sua caratteristica essenziale: l’apertura verso un senso che la oltrepassi. La rappresentazione non è un simulacro, ma è la presentazione, sottolineata nel suo essere sensibile (nella re-praesentatio il re non è reiterativo, ma rafforzativo), di ciò che non si riduce a un presenza data e compiuta, di ciò che non si può presentare che senza resti. Detto altrimenti, la rappresentazione è una presenza presentata, mediata, all’interno della quale all’immediatezza della presenza è sostituita l’esposizione del senso e del valore dell’esibito. Posta così la questione, il problema della rappresentazione dello sterminio non si può più intendere come un dibattito di carattere iconoclastico, ovvero sull’impossibilità di produrne un’immagine, ma di stampo idolatrico, ovvero sul divieto di produrre un’immagine reificata della cosa stessa, che esaurisce in sé la realtà a cui dovrebbe rimandare.

Ciò che recupera Samonà, passando per lo sgo-
mento dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi a sua dispo-
sizione, è quella che Nancy definisce la "rappresentazio-
ne interdetta", ovvero sorpresa, aperta e sospesa innanzi
all'impossibilità di una presenza esaustiva. Se il corpo ari-
ano è un'idea che coincide con una presenza o la presenza
senza resti di un'idea – un idolo – i corpi "cancellati" di
Samonà mantengono aperto lo spazio alle idee, alle fedi di
cui sono supporto:

*Scelsi colori di sicura resistenza ma di nessuna preziosità,
così che il gioco delle luci positive e negative fosse il più schematico e
povero possibile. Il disegno delle figure, accennato e presente solo nello
spazio comune all'insieme e non al personaggio. Quindi cancellato ma
non annullato nel proseguimento del lavoro per esempio: figura più
cancellazione più figura più cancellazione, ecc. I corpi e i volti dei do-
cumenti che avevo studiato divennero diafani ed incorporei per lasciare
intravedere la loro intima sofferenza ma anche la loro grandezza
morale. Le loro fedi e le loro convinzioni divennero colori contrastanti
i cupi colori della negatività che li opprimeva e dalla forza delle loro
fedi e convinzioni, unica arma di cui disponevano, sarebbe dipesa la
sorte di tutta l'umanità?*

Porre l'accento sulle "fedi e le convinzioni" (ovvero
la dimensione del senso che ad Auschwitz è stata cancella-
ta: una bandiera è solo una bandiera, scrive Amery, e non
più la possibilità di ripensare ad una poesia di Holderlin e di
fuggire quindi dal campo) permette di fuggire una duplice
deriva rappresentativa: da un lato la monumentalizzazio-
ne dei corpi straziati, dall'altro il rifugio nella peculiarità
di alcune storie personali assurte a simbolo. Attraverso le
sue scelte stilistiche Samonà compie un'opera fundamen-
tale: intagliando nei colori guida del rosso, del bianco e del
giallo una serie di "noi" evoca infatti sia la portata tragica
della deportazione sia il difficoltoso processo di resistenza
e liberazione nel loro stretto intreccio di storie personali e
dimensioni collettive.

La pensabilità di Auschwitz, ovvero il tentativo di
recuperare le condizioni di possibilità per pensarlo (e quin-
di giudicarlo), è lo sforzo intrapreso dai realizzatori del
Memorial. Nel Memorial il visitatore non conosce la storia

della deportazione (cosa che necessita altri luoghi, strumenti e tempi), ma trova uno spazio per pensare simbolicamente Auschwitz, per dare una forma alle proprie emozioni, per riconoscere Auschwitz. Il Memorial rappresenta sia il pensiero che ha prodotto Auschwitz, sia i pensieri che l'hanno combattuto. Consapevoli che l'impensato permanente, non è quindi la memoria che può salvarci dalla ripetizione della storia, ma il suo continuo pensiero e giudizio.

Note

Il presente contributo è apparso in forma ampliata e in traduzione inglese in *"Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture"* n. 6, 2012 con il titolo *"Block 21 and the Pensabilità of the Representation of Auschwitz"* (pp. 130-134).

1. L. Belgiojoso, Il progetto, in "mai più", fascicolo, a cura dell'Aned, edito per l'inaugurazione del Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti (aprile 1980). Corsivo mio.
2. P. Levi, Scenario per un Memorial a ricordo degli italiani caduti ad Oswiecim, marzo 1979. Corsivo mio.
3. P. Levi, Al visitatore, in "mai più", cit.
4. J. L. Nancy, La rappresentazione interdetta, in J. L. Nancy, Tre saggi sull'immagine, Cronopio, Napoli 2002, p.66.
5. L. Belgiojoso, Il progetto, in "mai più", cit.
6. P. Levi, Al visitatore, in "mai più", cit.
7. O. Mandel'stam, Il secolo, in Poesie 1921 – 1925, Guanda, Parma 1976.
8. M. Samonà, L'affresco, in "mai più", cit.
9. M. Samonà, L'affresco, in "mai più", cit.

Musealizzare la Shoah: il contributo della Rete Universitaria per il Giorno della Memoria

Paolo Coen

Università della Calabria

“Allora tutto questo è stato vero...”.

Gigi Buffon, Auschwitz, 6 giugno 2012

La Rete Universitaria per il Giorno della Memoria, concepita nell'aprile del 2011, è stata ufficialmente presentata alla Camera dei Deputati il 20 gennaio 2012 da Luciano Violante, David Meghnagi e da chi scrive. I suoi obiettivi strategici consistono nell'offrire soluzioni concrete dei molti e gravi problemi che specie nei contesti universitari ancor oggi ostacolano una piena condivisione dei valori sottesi alla Legge 211 del 2000, la cosiddetta Legge sulla Memoria. Allo stato odierno la Rete conta circa duecento adesioni. I nomi tra parentesi che compaiono nel testo si riferiscono agli interventi di alcuni dei partecipanti alla Rete.

Creata per l'Università ma ben presto estesa al mondo della Scuola, la Rete si è riunita alla Camera dei Deputati il 4 giugno del 2012 per dare corso ai suoi primi tavoli tecnici. I temi all'ordine del giorno sono stati allora tre. Il primo tavolo, moderato da Luciano Violante, ha avuto come fulcro la battaglia contro il Negazionismo; il secondo, retto da David Meghnagi, la didattica della Shoah; il terzo, moderato da chi scrive, la museologia della Shoah. L'ultimo tavolo è stato fra l'altro occasione per unire sotto il più alto crisma istituzionale esperti nelle discipline museologiche e responsabili di alcuni fra i più importanti luoghi della memoria italiani. Vuoi con brevi relazioni monografiche nel tavolo stesso, vuoi attraverso il dibattito conclusivo, vuoi infine con interventi mirati a posteriori hanno infatti preso parte ai lavori Franco Bonilauri del Museo Ebraico di Bologna, Lorenzo Canova dell'Università del Molise, Paolo Carafa di “Sapienza” Università di Roma, Marisa Dalai già di “Sapienza” Università di Roma, Carolina Delburgo

The University Network for the Shoah Memorial Day aims to implement and disseminate examples of “best practices” in Italian universities and high schools, through the Memorial Day and other initiatives related to the knowledge of the Holocaust, to counter all forms of racism and anti-Semitism, in the aim of building in younger generations a sense of shared citizenship, the development of cultural pluralism and the active protection of human and civil rights. During the first call of the technical meetings three fundamental issues were tackled: the denial, teaching and mesology of the Holocaust. The report provides an overview of the work carried out and the ensuing prospects for deeper investigation.

del Comitato Sanità e Conoscenza di Bologna, Michela di Macco di “Sapienza” Università di Roma, Francesco Fait dell'ex Risiera di San Sabba di Trieste, Ariel Haddad del Museo ebraico “Carlo e Vera Wagner” di Trieste, Marzia Luppi della Fondazione ex campo di concentramento di Fossoli – Carpi, Francesco Panebianco del Museo della Memoria Ferramonti di Tarsia, Sandra Renzi dell'Università di Teramo ed infine Sandro Scarrocchia dell'Accademia di Brera di Milano. Quanto segue è il risultato sintetico dell'attività svolta quel giorno.

Premessa

Sotto la forma breve di ‘musei della Shoah’ s'intendono qui i musei, i memoriali e gli altri luoghi o manufatti che, ubicati in Italia o all'estero, risultino connessi in via diretta o indiretta alla Shoah. Tale dizione include – senza per questo confonderne l'identità – i luoghi di detenzione, prigionia, smistamento e sterminio; i memoriali, i musei, i monumenti e qualsiasi altro manufatto in rapporto con la Shoah; infine, i musei della tradizione ebraica o quegli altri musei etnografici ed etnologici che ospitano al loro interno una sezione dedicata alla Shoah.

La Rete Universitaria, considerando i musei della Shoah testimoni concreti della memoria, li riconosce soggetti insostituibili nella lotta contro il Negazionismo e più in generale nel conservare, studiare e insegnare la memoria della Shoah. Su tale base, la Rete Universitaria elegge questi musei interlocutori privilegiati nella propria azione all'interno della Scuola e dell'Università italiane.

Anche in vista di una fattiva e proficua collaborazione, la Rete Universitaria fa riferimento ai metodi elaborati nella moderna disciplina museologica per individuare spazi per una riflessione realmente condivisa, da portare avanti insieme ai responsabili scientifici ed istituzionali dei singoli musei della Shoah. Tali spazi coinvolgono i temi, o fasi seguenti: *identità, conservazione, ricerca, esposizione.*

Identità

Acquisito che i musei della Shoah rientrano nella categoria generale dei musei storici, un'accurata riflessione preliminare sull'identità di ogni singolo museo della Shoah risulta fondamentale ai fini di una moderna e corretta impostazione museologica del museo stesso (Bonilauri, Di Macco, Haddad). Non a caso, le carenze in questa fase sono le principali responsabili di quelle ambiguità di fondo da cui derivano quasi tutti i problemi inerenti ai musei della Shoah, a cominciare dalla questione del Memoriale degli Italiani ad Auschwitz (Scarrocchia). Volta per volta occorre perciò ad esempio applicare una distinzione concettuale fra memoriale e museo; fra museo della Shoah, museo della Resistenza, museo Ebraico, museo della Guerra o museo dei Caduti; o, ancora fra quei musei, che sono posti direttamente sui luoghi dello sterminio, come per intenderci la Risiera di San Sabba, Mauthausen o la stessa Auschwitz, e quelli invece costruiti a centinaia o a volte migliaia di chilometri di distanza, come per esempio Yad Vashem a Gerusalemme o lo United States Holocaust Museum and Memorial di Washington.

Conservazione

La moderna disciplina museologica insiste particolarmente sul concetto di paesaggio, vale a dire sulla stratificazione storica di un determinato contesto. È all'interno di tale specifico paesaggio che bisogna concepire gli oggetti, da intendersi a loro volta come tracce solide di processi stratificati, testimonianze di persone che vi hanno vissuto e vi hanno agito, a gruppi o singolarmente (Carafa, Luppi). I criteri conservativi impiegati nei musei della Shoah, così impostati, non dovrebbero allontanarsi da quanto già elaborato nelle moderne discipline dell'archeologia, del restauro e del Museo. Giusto la mancata adesione a tali criteri – vale appena notare a titolo d'inciso – è spesso all'origine di quelle ricorrenti accuse di matrice negazionista volte a mettere in dubbio che campi di concentramento, forni crematori e camere a gas siano mai stati costruiti. Pur nella

necessità di evitare fin dove possibile il “feticismo dell’oggetto” (Bonilauri, Haddad), non minore cura va naturalmente rivolta alla conservazione dei beni culturali custoditi all’interno dei musei, siano essi materiali ovvero immateriali, come per esempio i filmati d’epoca o le testimonianze moderne degli ex deportati (Carafa).

Ricerca

Ancora una volta in linea con le moderne discipline museologiche, resta fermo che il Museo della Shoah deve evitare fin dove possibile di limitarsi a una funzione meramente testimoniale e conservativa, ovvero “passiva”. All’esatto contrario, al suo interno si deve compiere un lavoro “costante di studio, ricerca e revisione, mirato alla creazione di contenuti, stimoli e spunti di riflessione da sottoporre al visitatore” (Haddad). A sua volta, il personale all’interno dei musei deve diventare protagonista o rendersi partecipe di un costante aggiornamento culturale. Tale aggiornamento deve coinvolgere la materia, ma anche i metodi della ricerca.

Esposizione

L’esposizione, in quanto momento chiave della vita di un qualsivoglia museo, ha bisogno di un’attività progettuale minuziosa quanto mirata, che tenga cioè conto e interpreti il singolo contesto. La moderna concezione del Museo rende auspicabile, in tal senso, che ad essa concorran professionalità afferenti a diversi ambiti scientifici e disciplinari. Nel caso dei musei della Shoah tali professionalità dovrebbero includere storici, pedagogisti, museologi ed esperti di comunicazione.

La Rete esprime l’esigenza di narrare la realtà storica creando un racconto che passi attraverso la fruizione dei beni culturali, o semplificando, “le cose”. Laddove questo termine in apparenza di uso comune – “le cose”, appunto – è da intendersi come “tracce solide di processi, testimonianza dell’identità delle persone, gruppi o singoli indivi-

dui, che hanno vissuto e agito. Quasi pagine di racconti: materia che contiene e racconta una storia” (Carafa).

Una seconda esigenza è che i percorsi siano e rimangano leggibili, comprensibili in termini storici ed ancor più che risultino scevri da ambiguità. Fondamentale in tal senso è evitare la cosiddetta macedonia storica. Priva di alcun senso è infatti l’operazione di mescolare appunto ambiguamente quanto viene narrato da realtà, da identità diverse fra loro, fino ad ottenere “somma algebrica zero” (Fait; Panebianco). D’altro canto risulta altresì importante che i percorsi espositivi, nella loro integrità o nei loro singoli segmenti, rimangano aderenti al fatto storico e perciò non siano sostituiti totalmente dall’aspetto meramente emotivo. “L’emozione è infatti pericolosa, laddove può essere facilmente oggetto di un ribaltamento di matrice negazionista” (Bonilauri; Di Macco).

Importante è infine che i percorsi espositivi fin dall’origine tengano conto della fruizione da parte di un pubblico scolastico. In tal senso sono da analizzare ed eventualmente come positiva fonte di ispirazione le iniziative realizzate nel mondo della Scuola, “come attività di analisi e di trattamento delle informazioni volte a produrre un processo di circolarità delle conoscenze acquisite” (Renzi).

La Rete esprime un generale favore all’adozione di strumenti e nuove tecnologie (Canova; Scarrocchia). D’altro canto si avverte la necessità, specie in vista di alcune recenti realizzazioni, di sollevare dubbi su quelle esposizioni che vedano un impiego senza alcun reale costruito delle stesse tecnologie, neanche fossero fini a sé stesse, un problema, questo, comune peraltro all’intero meccanismo del Museo odierno (Bonilauri; Dalai; Di Macco).

Museologia e luogo di memoria: il caso del Memoriale italiano nel Museo di Auschwitz-Birkenau

Sandro Scarrocchia

Accademia di Brera - Dottorato dell'Università di Palermo e sedi consorziate

With nine questions, the report draws attention to the following issues: the relationship between the experience of the Witnesses, the authors and the owner of the memorial with that of following generations; the need to respect the monument-document, to conserve it in its entirety, but also to innovate it with the necessary didactic-pedagogical additions that take the changing environment of fruition and the progress of historical research into account; the conflict between the display requirements of the Auschwitz-Birkenau Museum and the need to respect the integrity of Auschwitz (and Birkenau) as a "place of memory" (UNESCO site), in other words a sort of between the museum / archive.

Il *Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*, iniziato nei primi anni Settanta e realizzato nel 1980 dall'Aned, simbolo in Auschwitz della memoria italiana della deportazione e dello sterminio, è stato chiuso dalla direzione del Museo il 31 luglio 2011.

Benché l'opera rappresenti una testimonianza unica e originale e sia frutto della collaborazione di alcuni grandi nomi della cultura italiana (Primo Levi, scrittore e sopravvissuto di Auschwitz, Lodovico Belgiojoso, architetto e sopravvissuto di Mauthausen, Pupino Samonà, pittore, Luigi Nono, musicista, Nelo Risi, poeta e regista), il Memoriale è diventato un *monumento conflittuale*. La dichiarazione con la quale la Direzione del Museo di Auschwitz-Birkenau ne ha decretato la chiusura, in cui viene declassato a opera d'arte priva di qualsivoglia valore didattico-pedagogico, cozza brutalmente con la Mozione approvata dal Consiglio Superiore del Mibac del 23 marzo 2012, che ne ribadisce l'alto valore di testimonianza diretta e sottolinea il profondo insegnamento insito nella scelta espositiva allora compiuta.

La Mozione del CS risponde alla richiesta di Dichiarazione di interesse culturale avanzata al Ministro dei Beni Culturali dall'Accademia di Brera e dal Dottorato in progettazione architettonica "Restauro del Moderno" delle Facoltà di Architettura di Palermo e sedi consorziate di Napoli "Federico II", Reggio Calabria, Parma, in occasione della Giornata della Memoria 2011, appoggiata ufficialmente dal Consiglio Nazionale degli Architetti e da ben tre manifesti/appelli sottoscritti da Università, istituzioni e personalità della cultura italiana e internazionali.

Si tratta di un primo positivo risultato di quattro anni di ininterrotta e intensa battaglia per la difesa e conser-

vazione integrale e *in situ* del Memoriale, di cui danno conto quattro tesi dottorali in corso (due presso l'Accademia Jan Matejko di Cracovia e due presso il Dottorato di Palermo) e una ricca bibliografia prodotta, che a sua volta rappresenta un caso eccezionale e un contributo alla discussione pubblica.

Emergono le seguenti problematiche: il rapporto tra l'esperienza dei Testimoni, autori e committente del memoriale, con quella delle generazioni successive; la necessità di rispettare il monumento-documento, di conservarlo integralmente, ma anche di innovarlo con le necessarie integrazioni didattico-pedagogiche che rendano conto del mutato contesto della fruizione e dei progressi della ricerca storica; il conflitto tra esigenze espositive del Museo di Auschwitz-Birkenau ed esigenze di rispetto della integrità di Auschwitz (e di Birkenau) come *luogo di memoria* (sito Unesco), dunque tra museo e archivio.

Nove domande dal Memoriale italiano di Auschwitz

Poiché il Memoriale italiano incrocia più vicende storiche, sviluppi nazionali e internazionali di enorme rilevanza politica, culturale e sociale, anche simbolica, e fa parte integrante di Auschwitz, della sua costituzione materiale e della sua ricezione passata e contemporanea, soltanto partendo da un interrogarsi aperto, senza pregiudizi e senza scopi revisionistici, si può sperare di riaffermarne e ricostruirne il magistero, ora misconosciuto e messo esplicitamente in dubbio dalla Direzione dell'ex campo di sterminio. Come invocato da Levi: noi non possiamo considerarci estranei!

1. Auschwitz è rappresentabile?

Il Memoriale è lo sforzo eroico di dare rappresentabilità al non rappresentabile, secondo Adorno, Bruno Zevi e Matteo Cavalleri. Per questo merita rispetto: per lo sforzo di dare rappresentabilità ad un'esperienza, quella concentrazionaria, che ha costituito una "crisi ultima

della rappresentazione” (ad Auschwitz si è verificata una deprivazione estetica di qualsiasi dimensione di senso: “Il morire era onnipresente, la morte si sottraeva”, scrive Jean Améry). Esattamente come, ma giocoforza diversamente da, Peter Eisenman all’Olokaust Mahnmal di Berlino, che non a caso scorpora didattica ed esperienza, archivio e monumento rieglanamente inteso come performance che sempre si rinnova nella fruizione. Primo Levi, nell’Epigrafe del Memoriale: “Visitatore tu non sei estraneo”.

2. Corrisponde alle linee seguite dalle altre esposizioni nazionali?

Risposta di Lodovico Belgiojoso: “No”. Il Memoriale è Testimonianza diretta, espressa in forma originale per volere dei testimoni. E perigliosa! L’esperienza diretta del campo, secondo lo stesso Belgiojoso, se per un verso ha facilitato l’elaborazione del Memoriale, dall’altro l’ha resa più complessa, perché ha imposto che l’oggetto esperienziale soggettivo passasse attraverso un travaglio stilistico, in grado di trasformarlo in un risultato “sintetico” (sono sempre parole del grande architetto), in grado di parlare ad Altri: quanto siamo lontani dalla retorica odierna della testimonianza come atto immediatamente apofantico!

Ideato e realizzato contestualmente alla Dichiarazione di Auschwitz sito Unesco (1979) ne fa parte integrante.

Se Auschwitz non è soltanto museo ma archivio e luogo, archivio perché luogo, questo documento va conservato nella sua integrità, adottando la stessa cura che si adotta ora per il restauro dei padiglioni A1 e A2 ad opera del MIK, secondo Grażyna Korpala.

3. Il Luogo può essere sacrificato alle esigenze del Museo?

La critica infondata della Direzione del Museo di Auschwitz posta a base della chiusura del Memoriale si riversa contro l’operato della Direzione medesima. C’è la

necessità di ponderare nel Museo di Auschwitz-Birkenau la conservazione del Luogo, dichiarato Sito Unesco, del Museo e dell'Archivio. Le esigenze allestitivo ex novo vanno spostate fuori dal Luogo, in esso sono fuori luogo e alterano il Luogo come Archivio della memoria, secondo Grażyna Korpala.

4. Quanto durano i nuovi allestimenti?

Durano pochissimo, molto meno della durata dell'artigianalità del Memoriale.

Quanto è illusoria la vulgata che le nuove tecnologie possono superare il tempo, aspirare cioè a una contemporaneità diversa, che non conosce l'invecchiamento? Molto illusoria: il riallestimento francese, ungherese e quello olandese che li ha preceduti sono più obsoleti del Memoriale, proprio perché sforzatamente più recenti.

5. Il 1989 può agire retroattivamente?

Può farlo soltanto come neorevisionismo, neocolonialismo, e, duole constatare, neoimperialismo quando questa azione vuole plasmare l'Archivio, cioè distruggere e riscrivere documenti. Il Memoriale insegna che la storia non comincia con il 1989 e la caduta del Muro e non perché fu realizzato dieci anni prima, ma perché realmente questa storia inizia con la trasformazione in KZ ad opera dei nazisti dell'ex casermaggio absburgico negli anni Trenta.

6. La Shoah è un avvenimento unico o un nuovo paradigma?

Il Memoriale non è un monumento alla Shoah e non perché il riconoscimento di quest'ultima si è imposto nei decenni successivi alla sua ideazione (primi anni 70), ma perché è ricordo unitario dei sopravvissuti di tutte le componenti e fedi. Primo Levi: "Noi non amiamo queste distinzioni". Inquadra l'unicità dell'evento, la Shoah nel suo

più intimo significato, in un contesto. Certo, con tutti i limiti del “suo” tempo, del tempo del ricordo, di “quel” ricordare consapevole che chiama in causa e coinvolge in questa azione “Noi”. Pertanto esso si carica di un valore, anche didattico, aggiunto: sta a baluardo perché il ricordo della Shoah non diventi né una religione civile, né una ideologia che soppianta il riconoscimento delle varie componenti che furono soggette allo sterminio (Rom, gay, politici). Quel noi che Primo Levi enuncia ripetutamente nel testo che accompagna il visitatore del Memoriale, come nota con grande sensibilità Sergio Luzzatto in un articolo di alcuni anni fa, esprime una duplicità semantica: è «scrupolosamente distintivo o meravigliosamente inclusivo».

7. Cosa c'entra il Memoriale con la Giornata della memoria?

Il Memoriale ci dice, perciò, che la Giornata della memoria come *dies academicus* in cui l'Università si apre alla cittadinanza per ricordare le vittime dello sterminio nazifascista è giornata nazionale di profilo europeo, come ricorda il titolo della Legge Istitutiva n. 211 del 2000. Il ricordo della Shoah e dello sterminio di altre componenti politiche, culturali e religiose ne costituisce elemento fondamentale che contribuisce a evidenziare la natura del Nazismo e del Fascismo. Il Memoriale ci ricorda anche di non dimenticare che questo evento terribile, definito sterminio, Shoah, Porajmos, ha avuto un'origine e una sconfitta ad opera della Resistenza e degli Alleati. Non si vorrà che gli studenti di oggi pensino che a liberare il campo siano stati gli Americani, come accade nel film di Benigni *La vita è bella*.

8. Quali sono le implicazioni delle attuali scelte della direzione del Museo di Auschwitz-Birkenau?

Le esigenze di partecipazione, di allestimento coinvolgente e interattivo, rizomatico ed esperienziale richiesto tanto dalla didattica della Shoah che dal dibattito sul modello museale post-coloniale debbono misurarsi con quelle di

conservazione dei documenti storici, se si vogliono evitare esiti revisionisti e neo-coloniali. Qui viene al pettine il nodo del Memoriale: per portare avanti la politica di trasformazione di Auschwitz-Birkenau in Museo totale, il Memoriale deve essere rimosso e, per questo, screditato. L'esigenza museale vuole prevalere sulla Storia.

9. Quale interdisciplinarietà ad Auschwitz?

Il dibattito degli storici deve confrontarsi con la conservazione come disciplina autonoma, ma anche come disciplina storica essa stessa, dotata di operatività (non riducibile a restauro) e statuti, riportando le suggestioni de-costruzioniste e revisioniste della memorialità sul ruvido terreno della testimonianza, delle opere, dei monumenti/documenti, dell'archivio.

Note

Il testo che qui si presenta è la trascrizione dell'intervento ai Tavoli tecnici della Rete Universitaria per il Giorno della Memoria, 4 giugno 2012 – Roma, Camera dei Deputati, Tavolo n. 2 *Museologia della Shoah e luoghi della Memoria*, moderatore Paolo Coen, relatori: Franco Bonilauri, Museo Ebraico di Bologna; Lorenzo Canova, Università del Molise; Paolo Carafa, “Sapienza” Università di Roma; Carolina Delburgo, Comitato Sanità e Conoscenza, Bologna; Michela di Macco, “Sapienza” Università di Roma, Francesco Fait, ex Risiera di San Sabba, Trieste; Doris Felsen-Escojido, Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, University of Southern California, Los Angeles; Ariel Haddad, Museo ebraico “Carlo e Vera Wagner”, Trieste; Marzia Luppi, Fondazione ex campo di concentramento di Fossoli, Carpi; Francesco Panebianco, Museo della Memoria Ferramonti di Tarsia, Cosenza; Sandro Scarrocchia, Accademia di Brera, Milano.

“Il tavolo si proponeva in prima istanza di mettere a fuoco le varie posizioni e, dopo un confronto costruttivo con il *plenum* della Rete, in seconda istanza di pubblicare un documento che sintetizzasse le posizioni emerse e i suggerimenti per i contesti didattici della Scuola e dell'Università in rapporto ai vari musei della Shoah, ubicati vuoi dentro, vuoi fuori dall'Italia” secondo il coordinatore Paolo Coen.

Ringrazio Giuseppe Arcidiacono e Matteo Cavalleri per la revisione del testo e la pluriennale condivisione degli argomenti qui esposti.

«Wahr spricht, wer Schatten spricht»

Giuseppe Arcidiacono

dArTe - Università Mediterranea di Reggio Calabria e Dottorato dell'Università di Palermo

When Ernesto Nathan Rogers said that the architect must take cognizance of the society and incorporate it as a part of the creative process, he immediately argued that the knowledge of contemporary society implies an historical knowledge in which present moment is a developmental phase: without this historical knowledge the consideration of phenomena still remains indeterminate.¹

Historical consciousness allows architecture to overcome a pure technical, narrative, scholastic or stylistic datum and it elevates architecture into an artistic, cultural, ethical discipline: thus through memory², with its layers of meaning, its references, and its inexplicability.

Rogers' reflections lead us to that fruitful contradiction characterizing the dual nature of architecture: architecture is the science of designing buildings -and therefore it is related to techniques of a specific historical period-, but it is also an atemporal art, a "pure creation of the spirit".³

As told by ancient Greeks, architecture descends from Mnemosyne, who presides over the arts, or, as Proust said, memory is the very essence of a work of art for it represents the premise / promise for all inventions. Therefore, memory concerns artistic creation, since memory gives everything a measure of space and time; and specifically a measure of the time before us. It is the time of those who came before us, and it is the time of the dead, reunited to warn us: «Ammonire e ricordare - *moneo e memini* - hanno la stessa radice semantica e da essa acquista valore la parola monumento ed il concetto simbolico che essa racchiude»⁴ (*To Warn and to remind - moneo and memini - have the same semantic root; and on this basis the word 'monument', and the symbolic concept that it contains, assume significance*).

This explains why contemporary architecture -more and more interested to be a media object- by promising instant gratification of immediate needs⁵ and echoing conformist or consolatory narratives which solicit consensus⁶, ends up clearing

the memory and its stern warnings or uncomfortable questions.

On the contrary, the aesthetic experience in architecture represents the greatest self-awareness of the need itself, which corresponds to the condition of being needy⁷, since human existence is spatially and temporally finite. But right here occurs the interdict of our time on death, although great writers -from Alberto Savinio to Leonardo Sciascia- have repeatedly emphasized that the thought of death is the thought of civilization, which corresponds to *The* thought itself. So, our cheerful world without thought is a happy world of ordinary barbarism, which does not know what to do with the monument.

The most glaring case, definitely plain to see (if we do not keep our eyes closed, “Eyes that do not see” - was Le Corbusier’s admonition to architects⁸), is the Italian Memorial of Auschwitz, a monument that no one wants more. In order to reach a better understanding of the problem, we will retrace the main steps of this intricate story.

The Memorial was built by ANED (National Association of Italian political deportees from Nazi concentration camps) to commemorate Italian deportation to Auschwitz. the Memorial was not intended as a construction/re-enactment, but it was thought as a document of the deportation: thus it represents a direct and inviolable source of knowledge, memory and warning, delivered by survivors to contemporary and future generations: *monumentum aere perennius* like Anne Frank’s Diary.

Additionally, the Memorial is the last artwork of BBPR Studio, whose members⁹ deeply influenced Italian postwar Rationalism, and it also represent the first Italian multimedia work, made with the collaboration of some of the most important people of the twentieth century, as Primo Levi for the texts, Pupino Samonà for the paintings, Luigi Nono for the soundtrack, Nelo Risi for the direction. The Italian Memorial, which was built in Auschwitz- Block 21 between August/September 1979 and inaugurated on April, 13th, 1980, according to Bruno Zevi is an artwork renewing languages of contemporary architecture: in a presentation that summarizes the formal and symbolic reasons, Zevi said «La spirale progettata da Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Alberico Barbiano di Belgiojoso¹⁰, con

gli affreschi di Mario Samonà, in due baracche del blocco 21, avvolge un doppio percorso lineare di circa 80 m. e non si richiude: una spirale non può. Per il resto le baracche sono state tinteggiate bianche, una predella di larice su supporti metallici a 30 cm. da terra impedisce di toccare il suolo, e la spirale, costituita dalle tele dipinte, lascia libere tutte le finestre, donde si vedono gli altri blocchi. Percorrere la spirale significa essere avvolti, risucchiati, costretti a contraddire la linearità per la spazialità del racconto, fatto di fragili legni e tele. Auschwitz, in realtà, era priva di tempo. Per questo è giusta la spirale qui. Ricostruisce il tempo dove la vergogna dell'uomo l'ha fermato»¹¹ (*The spiral designed by Lodovico Barbiano Belgiojoso, Enrico Peressutti and Alberico Barbiano of Belgiojoso, with frescoes painted by Mario Samonà, in two cabins of Block 21, wraps a double linear circuit of about 80 m. that does not close: a spiral cannot do it. The rest of the cabins have been painted white, a larch platform on metal supports, 30 cm. above the ground, prevents touching the floor, and the spiral, consisting of painted canvas, frees all the windows, so that you can see the other blocks. Walking the spiral means to be wrapped, absorbed, forced to contradict linearity for the spatial narrative, made of fragile wood and canvas. Auschwitz, in fact, was devoid of time. Thus it is just the spiral here. The spiral reconstructs time where man's shame stopped it.*)

In short, the “Block 21” Memorial is a work of art, but, paradoxically, this condition has been considered as a limit rather than a quality. Giovanni De Luna is the Coryphaeus of this criticism, for he has repeatedly criticized the essence of the monument that, according to him, favors more symbolic abstraction rather than narrative, aesthetic suggestion rather than documentary completeness, becoming a “cold exhibition”, which does not communicate any emotion or information, and seems to be “so aged” to be almost incomprehensible to current visitors.¹² Moving from words to deeds, law n.31 of Feb.,28th,2008 provided a plan to adapt and restructure “Block 21”, raising the concerns of the National Association of Ex Deported -legitimate owner of the work- and the grievances of many -as Elizabeth Ruffini- who find words such as “adaptation”, “update”, “reconstruction” baffling in front of the Memorial; since you cannot update, adjust or restructure survivors’ testimony, brought through art.¹³

The Institute for the History of the Resistance and the Contemporary Age (ISREC) and the School of Restoration of Brera Academy immediately deployed in Memorial defense, and Sandro Scarrocchia, creates the “Block 21- building site”, a laboratory to document and preserve Italian Memorial of Auschwitz, in order to bring the Memorial back to its original condition and beauty, according to the Operating Committee’s first mandate: to create a work that would not duplicate existing exhibitions, but a place of contemplation and remembrance.¹⁴ This specificity of the Italian Memorial avoids those renovations and updates characterizing many didactic composition of Auschwitz National exhibitions in the ‘90s ; as a multimedia and a “total” work of art, the Memorial is an experience / presence of history, rejoining what a descriptive/ episodic knowledge unavoidably shatters and disperses: the Memorial does not represent, but it *present*, Italian Deportation. For this reason, to didactic itinerary was preferred the more difficult and arduous route of art: as an immediate memory work of art reaches its fixed task to unveil and re-veil, an experience that analytical thinking would inevitably failed (to recognize).

Overcoming Adorno’s interdict: that after Auschwitz, no poetry, no art form, no creative representation is possible, Primo Levi and all the other creators of the Memorial give voice to art -all the arts- entrusting their testimony to art, and bringing a message of hope and life over a death spiral.

We analyze the past -Rogers wrote- to “presentificate it”¹⁵: “making the past present” means to give consciousness to history conscience and to transform information into a deeper formation.¹⁶ It means, in other words, to transform critical judgment in a creative experience. Only by this regard memory can avoid the risk of being a pure report or an academic flattery: and -Rogers would say- if we do not have to hide latent contradictions between memory and invention, we should dissolve it adsorbing memory into invention. This is the lesson of the Memorial, where testimony become architecture and critical consciousness become a work of art.

But all of this is useless, a waste of time, far from the use of memory in contemporary society. “Past presentification” is currently intended in contrast to Rogers’s suggestion: it actually means to force the past into a didactic

formula, subservient to politics of consensus. This aspect clearly emerges from Alberico Barbiano di Belgiojoso's observations on the Memorial. During an interview, on April, 20th, 2010, granted to Emanuela Nolfo¹⁷, Belgiojoso outlines "policies" supporting a new arrangement of Block 21: Jews believe that this work gives too much importance to the left wing movement, and that the Jewish element is poorly represented; additionally in Samonà's paintings you can see the hammer and sickle, almost insufferable for the Poles; thus memorial removal can be taken for granted.

So where this monument, that nobody wants, will move? For a while, a rumor (never confirmed nor denied) said that the local authorities of Carpi, owner of Fossoli camp (place and monument of the Italian deportation), planned a new exhibition space to house the memorial, with funds from the Presidency of the Council and the Ministry of Cultural Heritage: this funding could create a 9500 square meters "Visitor Center" and a new access road related to the new entrance to Fossoli camp (which hopefully will not damage the proper historical access). The "Visitor Center" would have a cars parking, exhibition spaces, bookshop, concierge services, and a new building-enclosure to host the memorial.

The Association Former Deportees's approval document is still missing: that would be "abnormal", for the Memorial, designed *for* Auschwitz and to frame *that* place of memory, as for Fossoli too, as a place with its own memory, neither -we hope- available to accommodate new extermination "attractions". Finally, there are not specific acts of the International Committee, expressing a negative and motivated opinion on the Italian Memorial, unless the subjective and scientifically irrelevant opinion of the Directorate of Auschwitz who, however, has determined the Memorial closing, on July, 1st, 2011, judging the Memorial an expression of *art for art's*.

Unfortunately, ANED - owner of the work - nor those political and cultural institutions who were requested to recognize the Memorial as a Cultural Heritage, did not reply at this severe unilateral decision of the Directorate of Auschwitz.

David Bidussa¹⁸, with timely insight, wrote that it is time for Italy to talk about Auschwitz, reopening the de-

bate on deposition value and on Jewish Deportation. In his speech, Bidussa does not talk about deportation as a general phenomenon (that affected Jews, political dissidents, gypsies, homosexuals, mentally ill persons) but he emphasizes the Jewish Deportation: Bidussa aims to highlight the need for a public discussion on Auschwitz remembrance, and on the fate of the memorial of Italian Deportation. The Italian Memorial appears to Bidussa “inadequate”, because in his opinion Auschwitz has been wrongly identified with the Jewish Genocide and it epitomize the whole system of Nazi concentration camps. Thus make difficult the presence of the Italian Memorial at Auschwitz -continues Bidussa- as the results of an interpretative paradigm that improperly identified the memorial with antifascism. Basically, Bidussa highlight the existence of Series A testimony, regarding the Shoah, with everything else going on series B testimonies.

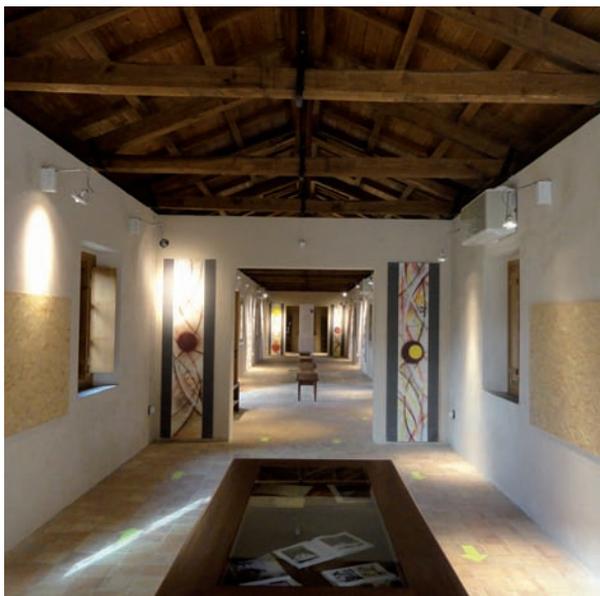
Bidussa does not hide the contradiction between this alleged inadequacy of historical discourse subtended by the Memorial and the fact that we integrally inherit *that* history, noting that the deportation experience is not just about what happened in a specific location, but what preceded and followed relationship systems and conflicts: which is exactly the message inscribed in the Italian Memorial.

Bidussa concluded by saying that the shifting of the Memorial, if not accompanied by a careful reflection, risks to appear as the defeat of the memory of deportation. To avoid this “Pyrrhic victory”, he proposes to transform the problem of the “place of remembrance” into “different places of remembrance” (museums, memorials, the whose creation is the result of choices, strategies, selections¹⁹), each having a relation with the different memories of the places. This auspicate selection justifies the Italian memorial shifting, and this “itinerary” (philosophical or geographical?- ask us) will help to find a more appropriate location, «che non sia un ripiegamento, ma una rivalorizzazione» (*that would not be a retreat, but a re-evaluation*).

To this sophisticated work we oppose the simplicity of an historical-educational theory proposed by Emanuela Nolfo and Gregory Carboni Maestri²⁰: their projects combine conservation and integrations in Block 21 construction, confirming the Italian Memorial at Auschwitz as an integral documentary and historical part of it.

Note

1. E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Laterza, Bari 1961,; Napoli, Guida, 1990, p.51.
2. M. Sabini, *Memoria*, in L. Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Fondazione Masieri-C.E.L.I, Venezia-Faenza 1993, p. 110.
3. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris, 1923.
4. E. N. Rogers, cit., p. 77.
5. E. Rocca, *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 24.
6. Contemporary architecture cannot but abhor the word “monument”, full of empty monumentality. Actually, priapic buildings, made by ‘archistars’ in Dubai and London, Shanghai as in Milan, are monumentally grotesque: astonishing architectures, as they propose a “doped” idea of technological and formal perfection linked to the present moment; and therefore sentenced to an “aging”, determined not only by the deterioration of the materials but also by the consumption of that image, that message of the false needs, that they advertise.
7. E. Rocca, cit., p. 25.
8. Le Corbusier, cit.
9. They are: Gian Luigi Banfi -killed in Gusen extermination camp-, Lodovico Belgiojoso -survived in Mauthausen-, Enrico Peressutti -who played important roles in Resistance-, Ernesto Nathan Rogers -who escaped Nazi persecution in Switzerland-.
10. With the collaboration of Joseph Lanzani (ed.).
11. B. Zevi, *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Etaslibri, Milano-Perugia1993; RCS, 1998, sch. 46.
12. G.De Luna, *Se questo è un monumento*, “La Stampa”, Jan., 21.01. 2008.
13. E.Ruffini, *Lavoro di squadra, intelligenza e fantasia: storia del memoriale italiano*, in M. Cavalleri, E. Ruffini, S.Scarrocchia, *Il Memoriale Italiano di Auschwitz e il cantiere blocco 21. Un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di Ananke, 1, Alinea, Firenze 2009, p.13.
14. Record of the Operative Committee, Jan., 24th,1979, reported by E. Ruffini, cit., p. 18.
15. E. N. Rogers, cit., p. 113.
16. Ibid, p. 92.
17. PhD Project on “Restoration of the Modern” - University of Palermo - Naples “Federico II” - Parma-Reggio Calabria - Brera Academy
18. For this and the following citations cf. D. Bidussa, *E' ora che l'Italia discuta di Auschwitz*, www.linkiesta.it 12.07.2011.
19. Italics added to the original quotation.
20. Phd Masters in Palermo - Naples “Federico II” - Reggio Calabria - Parma-Academy of Brera



IL MEMORIALE DI AUSCHWITZ A FERRAMONTI

Al Museo della Memoria Ferramonti di Tàrsia (CS) -nell'ambito del Corso di Storia e didattica della Shoah, curato da Viviana Burza e Paolo Coen dell'Università della Calabria, con il patrocinio del MIUR e il sostegno dell'Ambasciata di Israele in Italia- il 20 ottobre 2012 Giuseppe Arcidiacono dell'Università di Reggio C. ha presentato la Mostra sul Memoriale degli Italiani deportati ad Auschwitz; elaborata dall'Accademia di Brera con il Dottorato di Ricerca sul "Restauro del Moderno" delle Università consorziate di Palermo-Reggio C.-Parma-Napoli F.II.

La Mostra, allestita a Ferramonti da Alessandra Careri e Mario Covello, e aperta al pubblico fino a dicembre 2012, ha esposto le vicende storiche e architettoniche del Memoriale, che costituisce la prima opera d'arte multimediale realizzata in Europa: il Memoriale degli Italiani -incluso da Bruno Zevi tra le opere fondative dell'architettura contemporanea- costituisce un documento e una fonte inviolabile di conoscenza e di memoria che i deportati hanno consegnato alle generazioni future; per questo, la mostra ha voluto segnalare il preoccupante tentativo di distruggerlo per fare spazio ad Auschwitz ad un nuovo allestimento didattico-museale.

La Mostra è stata seguita da un ampio ragguaglio storico di Francesco Folino sul campo di concentramento Ferramonti; e si è conclusa con una tavola rotonda su "La Shoah nella letteratura e nell'arte contemporanea",

alla quale hanno preso parte la scrittrice israeliana Nava Semel, i critici Isabella Calidonna, Paolo Coen, Adele Valeria Messina, e l'architetto Giuseppe Arcidiacono. Tutti gli interventi sono stati concordi nel riaffermare la necessità dell'opera d'arte, che ha il compito di svelare e rivelare l'indicibile. Superando l'interdetto di Adorno: che dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma artistica, nessuna affermazione creatrice è più possibile; la Shoah ha trovato voce e testimonianza proprio nell'arte, per lanciare oltre ogni spirale di morte un messaggio di speranza e di vita. (G.A.)

Fenomenologia di un'opera d'arte totale

Emanuele Palazzotto

Dipartimento di progettazione architettonica dell'Università di Palermo

Sin dalla prima idea progettuale, l'iniziativa dell'ANED per la realizzazione di un Memorial ad Auschwitz, teso a narrare la tragica vicenda della deportazione italiana, individuava nelle potenzialità dell'arte lo strumento più adatto per la costruzione della memoria, attraverso cui l'esperienza diretta delle vittime poteva essere espressa e trasmessa in una visione di sintesi efficace e coinvolgente. La difficoltà di conciliare le singolarità dei drammi personali con la generalità della tragedia e con la possibilità di comunicarne l'essenza per tramandarne la coscienza, era un problema ben chiaro a Lodovico Belgiojoso, che commentava in questi termini il difficile percorso progettuale attraversato: «...lo studio dell'impostazione architettonica del memorial da un lato è stato agevolato dalla mia personale esperienza di prigionia e di deportazione nel Lager di Mauthausen [...]. Da un lato, però, è stato più arduo e complesso, dall'esigenza che sentivo di dover spersonalizzare certi aspetti individuali del cumulo dei ricordi per raggiungere una visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni appartenenti a paesi tanto diversi dal nostro. Il problema di illustrare con mezzi visuali i fatti da documentare, ha richiesto una profonda meditazione per cogliere gli elementi essenziali di quel momento».¹

Il confronto tra l'esperienza personale (vissuta da alcuni degli artisti e intellettuali coinvolti) e la sintesi universale (che doveva essere riscontrabile, da chiunque, attraverso il Memoriale) esprimeva bene anche il nucleo centrale di un percorso creativo, che era riferibile al metodo di lavoro sperimentato presso lo studio BBPR e che, come testimoniato da Ernesto Nathan Rogers, risiedeva «... nel cercar di cogliere la realtà più profonda e di tradurla negli atti poetici».²

L'opera artistica è peraltro sempre, per sua natura, una questione di sintesi, ma in questo caso specifico la sin-

From the very beginning, the aim of the ANED project for the construction of a Memorial was to recount the tragic story of Italian deportation and the most suitable tool for the construction of memory was found to be in the potential of art. The Memorial was configured as a true work of total art, coincidence of intention (a harmony of intention?) and a perfect synthesis of the various arts in compliance with the same program: a choral work, a work of artists and intellectuals who created it as if it were an "organic" system, each working within their own jurisdiction, sharing in depth the ultimate meaning of thinking and doing.

Starting from these premises, this Memorial, in its design and construction, takes upon itself a powerful symbolic and emotional charge and, to a specific reading from the point of view of the "phenomenon" (i.e. deliberately partial and emotional), it may suggest further space for reflection on the nature of "irrelevance" that someone recently has attributed to it, but that certainly can not be understood as an opportunity to undertake a removal or a easy distortion of this work. The attitude of reduction that permeates the whole work, leading her to a few gestures, a few signs, sees the essentiality as the meeting point between the speakable and

the unspeakable and it looks for a primordial space that, if you will, expresses the state of poverty and deprivation of the departed, but that is mainly the sign of a strict approach and a shrewd direction, where only to the necessary is allowed to find a place by showing that, even from this point of view, how this memorial deserves to maintain its place among the most significant products of the art and contemporary thought.

tesi si individuava e veniva condotta attraverso un contributo molteplice, aperto e ricchissimo che, provenendo da diverse direzioni, convergeva verso l'unico obiettivo, condiviso, fortemente motivante ma al tempo stesso talmente denso di orrore da poter condurre il singolo mezzo espressivo ad un iniziale senso di inadeguatezza.³ Il Memorial si configurava così come una vera e propria opera d'arte totale⁴ (frutto dell'incontro tra architettura, poesia, pittura, musica) coincidenza di intenzioni e perfetta sintesi tra le diverse arti in ossequio a un medesimo programma: un lavoro corale, opera di artisti e intellettuali del valore di Ludovico Belgiojoso, Primo Levi, (Mario) Pupino Samonà, Nelo Risi, Luigi Nono i quali, ciascuno per la propria competenza, riuscivano a comporre un sistema "organico" nella condizione profonda del senso ultimo del pensare e del fare.

A partire da tali premesse, appare inevitabile osservare come quest'opera, nella sua progettazione e realizzazione, abbia assunto su di sé una potente carica simbolica ed emozionale che, ad una specifica lettura dal punto di vista del "fenomeno" (quindi volutamente parziale ed emotiva) può suggerire ulteriori spazi di riflessione sulla natura di quella "inattualità" che recentemente le è stata attribuita, ma che non può certamente essere intesa quale occasione per procedere ad una rimozione o ad un disinvolto stravolgimento dell'opera. Il compito di fondare una memoria e costruire la consapevolezza di una drammatica fase del passato attraverso un racconto (che ha come tema la storia d'Italia dal 1919 alla fine della guerra) è qui affidato al potere emozionale e didascalico dell'arte.⁵ Il Memoriale è pensato infatti come «... luogo di raccoglimento e di ricordo»⁶, è spazio narrativo di profonda internità, dove si attua un percorso iniziatico che conduce alla comprensione del dramma. È uno spazio metaforico, la cui comprensione richiede una partecipazione attiva e convinta da parte del fruitore e che, contemporaneamente, fa leva su una piena sensorialità della percezione ed una emozionalità che si apre a tutti i sensi.

L'esperienza verso cui il memoriale ci invita è un'esperienza densa, mentale e corporea, integrale ed essenziale. Entrando nel blocco dal corridoio di accesso, attraverso un varco a sinistra, la spirale ci si presenta improvvisamente

dandoci un fianco e iniziando a snodarsi attorno al percorso che, da ora in poi, sarà indicato dalla passerella in legno. Questa, più volte, girerà perentoriamente di novanta gradi, modificando le condizioni di fruizione spaziale e generando disorientamento. Sopra e sotto si confondono... ci troviamo in un involuppo di spazio-tempo; si entrerà così a destra, nello stretto e compresso spazio buio intermedio, per uscirne con due altre deviazioni di marcia e riprendere la direzione iniziale e poi di nuovo due volte a destra, per imboccare il vano in cui la spirale si sviluppa per tutta la lunghezza del blocco. Solo a questo punto una luce naturale più forte, proveniente da una finestra sul fondo, indicherà, anche simbolicamente (forse come un segno di speranza), la direzione di uscita dal tunnel della tragica vicenda storica. Non esiste uno spazio privilegiato di sosta, vi è ambito di sola percorrenza. Ci si trova di fronte ad un labirinto senza opzioni, una via di ingresso e un'unica uscita.⁷ Il fruitore non può scegliere alternative al percorso segnato e, come in qualunque labirinto, solo alla fine del percorso (che è un percorso iniziatico e di purificazione) potrà sperare di raggiungere la meta (potremmo anche dire la salvezza, la comprensione, l'emozione...). Pur costretti a percorrere una direzione obbligata (quella segnata dalle traversine ferroviarie dell'idea originaria) grazie alla spirale avvolgente ci si trova comunque in uno spazio antiprospectico e multidirezionale. È quindi necessaria una molteplicità di visioni, da punti di osservazione differenti, per riconoscere il percorso nel suo insieme⁸, seguendo un processo visivo e cognitivo per cui risulta indispensabile una attenta regia. Emerge così anche il tema della durata (durata mentale) del tempo di lettura dell'opera (che, ad esempio, è tipico dell'opera di Le Corbusier, con le sue *promenade*). Solo nella mente di chi esperisce e, attraverso le sensazioni fisiche, osserva e riflette, è possibile che si formi una sintesi significativa delle immagini (fisiche e mentali) riconosciute e ricomposte.

Le figure dipinte si deformano, seguono la curvatura ellittica della spirale e generano un vorticoso movimento di forme e colori. L'ossatura ritmica è conferita dai campi narrativi di Samonà, mentre l'unica continuità visiva suggerita è quella della stessa spirale che, avvolgendo l'osservatore, simbolicamente (e illusoriamente) appare come se

fosse essa stessa a sostenere il percorso lineare della passerella, passandovi al di sotto e quindi sollevandola assieme allo stesso osservatore/fruitoro, distaccandolo dallo spazio del contenitore.⁹

Il luogo della passerella si pone come un vero e proprio spazio scenico dove, con una sorprendente analogia rispetto ad alcune delle più moderne sperimentazioni teatrali, la scena si sgancia dal suo ruolo tradizionale e diviene organismo, consentendo di percepire come un unico sistema i muri, il pavimento e il soffitto.¹⁰

L'emozione del sentire i propri passi sulla passerella in legno grezzo a 30 cm da terra, e del sentire insieme agli scricchiolii dell'assito i suoni taglienti o i silenzi del brano di Luigi Nono¹¹ che, anch'essi provenienti dal basso, si fondono come una agghiacciante guida al percorso¹², doveva presentarsi come esperienza unica e irripetibile. Al tempo stesso, la nostra mano, scorrendo lungo il legno sagomato dell'esile parapetto, avrebbe cercato in quell'unico elemento di sostegno fisico un conforto al disorientamento e alla temporanea perdita di equilibrio inesorabilmente indotta dal turbine di suoni, luci, immagini e colori.¹³

La forma ellittica in sezione della spirale è funzione delle dimensioni interne del blocco e del suo rapporto tra altezza e larghezza (in un altro luogo avrebbe avuto una forma differente)¹⁴, ma la forma ellittica in sé rimanda anche ad un movimento visivo e corporeo, facendo emergere il ruolo del corpo come luogo di percezione, pensiero e coscienza¹⁵, dove la tattilità e la visione periferica non focalizzata costituiscono l'essenza più autentica dell'esperienza vissuta.¹⁶

Si può senz'altro affermare di trovarsi in uno spazio di relazione, uno spazio topologico, fluido e senza confini, in cui contenitore e contenuto, opera e fruitoro si influenzano vicendevolmente, in una inscindibile relazione tra mente e corpo.¹⁷ Nel tunnel-affresco che ci avvolge, mostrandosi come una scala elicoidale posta in orizzontale, si mescolano le esperienze di orizzontalità e verticalità, materialità, gravità e peso, ... facendo apparire possibile la trasformazione del giudizio critico in esperienza creativa e facendo intuire come il compito dell'opera d'arte sia anche quello di svelare e rivelare.

Contenitore e contenuto nel Memoriale volutamente si separano fisicamente, ma mantengono la propria essenza e la propria presenza, interagendo fortemente nella ricostruzione di un senso unitario, complesso e volutamente incompiuto. La regolare successione delle travi sul soffitto e delle finestre sulle pareti del Blocco 21 genera un rapporto tra ritmi differenti, sfalsati e non coincidenti, nel confronto con gli ampi spazi liberi tra le volute della spirale, il nastro dipinto si sovrappone percettivamente, in “trasparenza”¹⁸, con la struttura (anch’essa ritmica) dell’edificio. Tra figura e sfondo si generano così ambigue relazioni, ulteriormente accentuate se allo sfondo definito dalle pareti e dal soffitto del blocco aggiungiamo l’ulteriore piano visuale fornito dal campo di Auschwitz, percepibile verso l’esterno, attraverso le finestre aperte. Contenitore e contenuto vivono quindi uno dell’altro e la spirale, mutilata della sua scatola e senza il luogo esterno dove questa insiste, perderebbe gran parte dei suoi fondamenti e del suo senso ultimo.

La distanza tra le spire, il suo spazio esterno ma sempre interno, rimanda a un’idea di frammentazione, un’idea di frattura non ricomposta, a ferite, tagli laceranti nella storia. Nel memoriale ritroviamo stereometria e fluidità, durezza e leggerezza, statica e dinamica, materia e vuoto (un vuoto che è anch’esso presenza). I campi pieni della spirale divengono soglia d’iniziazione per la comprensione dei suoi vuoti, sottolineati dal ritmo delle luci artificiali proiettanti verso l’alto e attraverso i quali lo sguardo dell’osservatore incontra i luoghi reali dell’evento narrato. Alla non celata struttura del padiglione, ritmicamente segnata dalla presenza delle travi sul soffitto, corrisponde una quasi totale leggerezza della membrana della spirale, di cui viene annullato qualunque riferimento di natura statica. È forma senza struttura, pelle apparentemente senza carne né scheletro; è un involucro estremamente permeabile, fragile, e la dura presenza, drammaticamente funzionale, dell’edificio che lo contiene contribuisce fortemente al costruirsi dell’esperienza.

Dentro questo involucro virtuale, nel tentativo di rendere visibile ciò che è invisibile, lo sguardo s’incanala lungo le direttrici principali e ricostruisce mentalmente ciò

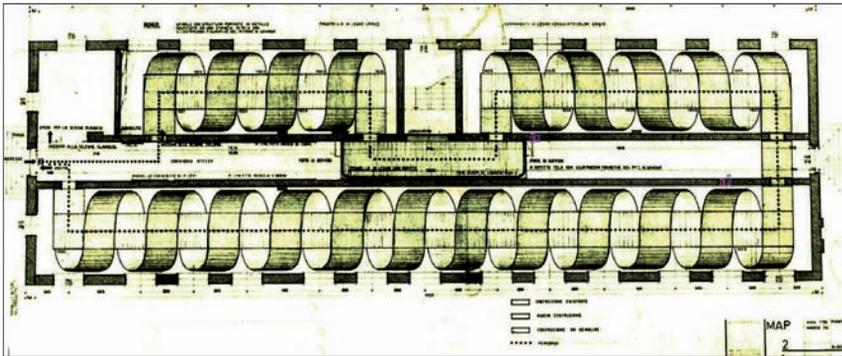
che la vista non può percepire, ricerca un ordine possibile, che è soltanto suggerito e che, per questo, ha bisogno di uno sforzo, un'attitudine non passiva, necessaria per la comprensione. Si tratta proprio di quello sforzo che non sembra essere più richiesto, anzi risulta del tutto aborrito al confronto con la logica "pigra" del facile effetto multimediale su cui poggia una delle accuse più feroci avanzate a sostegno della presunta inattualità del memoriale.

Capiamo ancor più di trovarci di fronte ad un'opera complessa, densa di contraddizioni chiaramente esplicitate e tendenti verso quella «unità difficile» che avrebbe certamente attratto Robert Venturi¹⁹, un'opera che riesce a ricordarci che «un lavoro architettonico è grande proprio per le intenzioni opposte e contraddittorie e le allusioni che riesce a fondere insieme» e che «una tensione tra intenzioni cosce e pulsioni inconscie è necessaria perché un'opera induca l'osservatore ad aprirsi a una partecipazione emotiva».²⁰

Il memoriale tende quindi a parlare contemporaneamente a tutti i sensi, e va percepito come una totalità, la quale punta a realizzare quella che Merleau-Ponty (che, nella sua filosofia, fa del corpo umano il centro del mondo esperienziale) definiva come relazione osmotica e simultanea per tutti i sensi fra il sé e il mondo.²¹ Intessere questa relazione di partecipazione è indispensabile per produrre meccanismi di identificazione e di partecipazione (o di proiezione) che introducono un approccio empatico nel coinvolgimento con l'opera. Affidarsi al primato esclusivo del fatto visivo tenderebbe invece, in questo senso, a separare dal mondo, laddove gli altri sensi condurrebbero a unire.

Luci, colori, immagini, parole, ritmi, suoni si compongono così in un percorso inquietante, grezzo e precario: le poche e struggenti parole del breve brano di Primo Levi introducono al Memoriale e ricorrono lungo le tele di Samonà; l'architettura minimale dello studio BBPR, attuata con limitatissimi mezzi e materiali, riesce a configurare un sistema estremamente complesso; l'uso del colore attuato da Samonà, ridotto al nero, al rosso, al bianco e al giallo²², punta sulla forza del simbolo per strutturare il senso dell'opera; la riduzione delle note e degli strumenti del brano di Luigi Nono segna un «ritorno al suono prima che questo diventi nota...»²³ sottolineando l'esperienzialità formativa del fare musica.

Questo atteggiamento di riduzione che permea tutta l'opera, conducendola verso pochi gesti, pochi segni (tendenzialmente ad un unico gesto che avvolge), vede nell'essenzialità il punto d'incontro tra il dicibile e l'indicibile e cerca uno spazio primordiale di chiarezza che, se vogliamo, esprime lo stato di povertà e privazione del deportato, ma che è soprattutto il segno di un atteggiamento rigoroso e di una accorta regia, dove solo il necessario può trovare il suo spazio²⁴ dimostrando così, anche da quest'ultimo punto di vista, come il memoriale meriti di conservare il proprio posto tra i prodotti significativi dell'arte e del pensiero contemporaneo: un'opera di cui nessuno dovrebbe permettersi di sottovalutare la pregnanza.



In questa pagina: pianta del memoriale degli italiani caduti nei campi di sterminio di Auschwitz, Progetto BBPR, 1979, Archivio ANED, Milano
Nella pagina a fianco: viste del percorso all'interno del memoriale



Note

1. L. Belgiojoso, Il progetto, in *Mai più*, fascicolo a cura dell'ANED, edito per l'inaugurazione del Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti, Aprile 1980. Rip. in M.Cavalleri, Auschwitz, il blocco 21 e la pensabilità del secolo, in M. Cavalleri, E. Ruffini, S. Scarrocchia, Il Memoriale Italiano di Auschwitz e il cantiere Blocco 21. Un patrimonio materiale da salvare, Quaderni di Ananke, 1, Alinea, Firenze 2009, p. 6.
2. E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ripubblicato a cura di L. Molinari, Skira, Milano 1997, p. 24.
3. Si veda, in tal senso, la testimonianza di Pupino Samonà: «Quando mi venne chiesto da Nelo Risi di studiare una qualche soluzione pittorica [...] pensai che dato il mio senso di orrore per ogni forma di prepotenza e di sopraffazione e, dato il mio impegno politico, non mi sarebbe stato difficile risolvere il problema. Accadde esattamente l'opposto. Presi contatto con documentazione dell'epoca (deposizioni, testimonianze, fotografie) e rimasi sgomento dell'inadeguatezza del mezzo espressivo a mia disposizione». Rip. in M.Cavalleri, cit., p. 9.
4. Opera d'arte totale, in tedesco *Gesamtkunstwerk*, è un termine coniato da Richard Wagner quale massima espressione della sua idea dell'unione fra opera e dramma, in cui le singole arti sono subordinate sotto un unico proposito. Tale ideale di teatro avrebbe visto la convergenza di musica, drammaturgia, coreutica, poesia, arti figurative, al fine di realizzare una perfetta sintesi delle diverse arti che, da un lato avrebbe costituito l'espressione più profonda dell'anima di un popolo, dall'altro sarebbe stata proiettata in un ambito di universalità.
5. Una prima chiave di lettura per il nostro ragionamento può essere recuperata affidandoci nuovamente alle parole dell'autore dell'idea architettonica: «Nel nostro progetto ci siamo sforzati di ricreare, allusivamente, un'atmosfera di incubo, l'incubo del deportato straziato fra la quasi certezza della morte e la tenue speranza della sopravvivenza, mediante un percorso che passa all'interno di una serie infinita di spire di una grande fascia elicoidale illustrata, che accompagna il visitatore dal principio alla fine. È l'idea di uno spazio unitario, ossessivo [...]. La spirale è stata pensata come un grande affresco, concepita in parte come una composizione di segni pittorici che commentano sottolineandoli ed accentuandoli, i valori intenzionalmente emotivi dello spazio architettonico, in parte alludono, attraverso delle immagini evocative della storia italiana dall'inizio del fascismo fino alla deportazione nazista, al succedersi dei momenti drammatici di lotte, sofferenze, di disperazioni e di speranze, con la conclusione di un'apertura verso il mondo migliore che si spalanca al momento della liberazione». L. Belgiojoso, cit., p. 5.
6. Verbale della CO del 24 gennaio 1979, p.1, rip. da E. Ruffini, *Lavoro di squadra, intelligenza e fantasia: storia del memoriale italiano*, in M. Cavalleri, E. Ruffini, S. Scarrocchia cit., p. 18.
7. Il labirinto, archetipo dell'esperienza in generale e di quella iniziatica

- in particolare, è qui inteso secondo l'accezione di labirinto classico a senso unico, in cui le uniche due possibilità sono di giungere alla meta o di ritrovarsi all'entrata, nuovamente al punto di partenza.
8. Che suggerisce un'analogia tra musica e architettura.
 9. «... il pubblico camminerà su di un impalcato costituito da traversine ferroviarie accostate... dare l'impressione che il nastro della spirale passi anche sotto le traversine stesse... Si realizzerà così una continuità ottica fra i vari segmenti della spirale che salgono lungo le pareti e toccano il soffitto per ridiscendere lungo la parete opposta... una "storia" dell'iconografia contemporanea sull'argomento della deportazione italiana, dei suoi precedenti e dei fatti, che comunque hanno degli agganci con quegli eventi, ed una testimonianza dell'interesse e dell'apporto della cultura italiana al tema della deportazione... ». Progetto redatto su carta intestata dello "studio architetti BBPR", datato agosto 1975, AFMD, Fondo ANED, Eventi Memorial – Progetti, A03, 05, 10/4, rip. in E. Ruffini, cit., pp. 14-15.
 10. «... La scena teatrale è una materia energetica in continua mutazione e gli spettatori sono una parte di questa materia. Essi hanno la possibilità di percepire la stessa scena in modi e tempi diversi e quindi di interagire per via sensoriale, allargando le capacità cognitive e di sensibilità creativa». N. Perilli, *Corpo Teatrale*, in O. Carpenzano, L. Latour, *Physio. Fusione danza-architettura*, testo&immagine, Torino 2003, p. 31.
 11. Si tratta della composizione di Luigi Nono, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, 1966. Questa importante componente dell'esperienza risulta, purtroppo, ultimamente inibita dal mancato funzionamento dell'impianto di diffusione sonora.
 12. Risuonando in maniera differente e alternata, se assorbiti dalle tele curve dipinte o se riflessi, echeggiando, sulle dure pareti o sul soffitto del blocco.
 13. La sperimentazione sulla compartecipazione tra le diverse modalità di espressione artistica ha, tra gli altri, un'importante precedente (anche se ben diverso per approccio e finalità) nella realizzazione del Padiglione Philips all'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1956-58, frutto della collaborazione tra Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgard Varèse. Nel Padiglione Philips, ad essere ricercata era soprattutto la sinergia ed una «condensazione» tra musica e architettura, tra suono, spazio, luci e immagini sfruttando tutte le potenzialità fornite dai nuovi mezzi tecnologici di proiezione e diffusione sonora. Cfr. A. Petrilli, *Acustica e architettura*. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier, Marsilio, Venezia 2001.
 14. Ulteriore riflessione che conferma l'assurdità di un trasferimento dell'opera in altro luogo.
 15. J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007, p. 12.
 16. «Il mio corpo è il vero ombelico del mio mondo, non nel senso del punto di vista della prospettiva centrale, ma come vero luogo di riferimento, memoria, immaginazione e integrazione... l'architettura, se pregnante, ci permette di fare esperienza di noi stessi come esseri pienamente corporei e spirituali». Ivi, p. 14.

17. Cfr. E. Barile, *Dare corpo alla mente. La relazione mente/corpo alla luce delle emozioni e dell'esperienza del sentire*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
18. Ci si riferisce al concetto di "trasparenza" per come definito da Gyorgy Kepes, poi ripreso da C. Rowe e R. Slutzky: «...Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in una attività continua. La posizione delle figure trasparenti ha un significato equivoco perché vediamo ogni figura ora come la più vicina, ora come la più lontana». Cfr. Bruno Reichlin: «Si ha "trasparenza" quando due o più figure che si sovrappongono parzialmente pretendono ciascuna come sua la parte sovrapposta in comune, senza reciproca distruzione ottica». B. Reichlin, *Jeanneret-Le Corbusier, pittore architetto*, in F. Bardati e A. Rosellini (a cura di), *Arte e architettura. Le cornici della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 190.
19. R. Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, ed. it. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1984.
20. J. Pallasmaa, cit., p. 39.
21. «La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, uditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica delle cose, un'unica maniera di esistere, che parla contemporaneamente a tutti i sensi». M. Merleau-Ponty, *cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e Non Senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 71.
22. «[Il]... nero del fascismo (...), il rosso del socialismo, il bianco del movimento cattolico e il giallo che rinvia al mondo ebraico attraverso la rivendicazione di quel colore con cui si vuole disprezzarlo». S. Scarrocchia, *Il Memorial: un'opera d'arte da difendere e conservare*, in M. Cavalleri, E. Ruffini, S. Scarrocchia, cit., p. 28.
23. «Il silenzio che avvolge il suono nascente assomiglia a un'esperienza del limite, è come se il linguaggio apparisse nel momento stesso in cui scompare: nel silenzio il linguaggio si perde e si ritrova, ma si ritrova diverso, perché ha in sé l'esperienza del perdersi... Questo il credo di Nono: scrivere ciò che scrivendo si profila, con partecipazione...». R. Cresti, *Strutturalismo nascosto e suono nascente*, in *Orfeo nella rete*, www.orneonellarete.it/rubriche/articoli.php?idart=00026
24. E che appare del tutto alieno al "rumore di fondo" che spesso proviene dall'iperbolica applicazione delle più recenti tecniche digitali. Peraltro va sottolineato come tutta la ricerca di una profondità esperienziale di cui abbiamo fin qui trattato, contrasta profondamente con quella «ossessione per le apparenze, le superfici e gli impatti istantanei che non hanno alcuna durata nel tempo» di cui è inesorabilmente purtroppo impregnata una certa modernità e verso cui tende quel pervasivo orientamento museografico che affida l'istantaneità della persuasione alla fantasmagoria dell'effetto e a cui, ad Auschwitz, ci si vorrebbe adeguare auspicando la sostituzione del Memoriale del Blocco 21. Cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 78.

Il Memoriale e il suo valore educativo

Mauro Manzoni

Dipl. di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea

In the recent events that have centered on the Italian Auschwitz Memorial, reference has often been made, whether explicitly or implicitly, to the educational value that this monument has (according to some) or no longer has (according to others) for visitors.

This clash between educational values is based on different opinions regarding the possibility to educate through a monument.

Therefore, the events related to the conservation of the Memorial enable us to reflect on the educational aims of our "present" and on the ways to achieve them.

Nelle recenti vicende che hanno al centro il *Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*¹ italiano di Auschwitz viene spesso chiamata in causa esplicitamente o implicitamente una valenza educativa che questo monumento possiede (secondo alcuni) o non possiede più (secondo altri) nei confronti dei visitatori. Sia le posizioni mosse a favore della conservazione integrale dell'opera nella sua sede originale che quelle contrapposte, orientate verso un radicale rinnovamento e la dismissione del Memoriale, sembrano muoversi in difesa di questo valore. L'apparente convergenza risulta essere uno degli elementi di massima distanza tra le diverse posizioni.

Per meglio comprendere quali e quanti *valori educativi* orbitano attorno al Memoriale è opportuno analizzare come i diversi attori di questa vicenda considerino questo *valore educativo* e che conseguenze pratiche ne derivino.

Il valore educativo espresso dagli autori/testimoni

Ripercorrendo le tappe della storia del Memoriale, appare evidente come il *valore educativo* sia intrinseco alla volontà di testimonianza e allo "sforzo riflessivo"² di chi lo ha pensato e realizzato. Dalle parole degli autori/testimoni è possibile vedere come, attraverso il dialogo con le future generazioni di tutto il mondo, si raggiungesse l'obiettivo dell'educazione affinché, secondo Primo Levi "il frutto orrendo dell'odio [...] non dia nuovo seme, né domani né mai".³ Per fare ciò era necessario "spersonalizzare certi aspetti individuali del cumulo dei ricordi per raggiungere una visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni appartenenti a paesi tanto diversi dal nostro".⁴ Oggi questo *valore educativo* intrinseco, muovendosi in continuità con l'intento degli autori/testimoni, chiede

di perpetuare la “volontà di raccontare la storia della deportazione”⁵ cercando “nel visitatore un alleato in grado di farsi eco della loro [dei deportati] voce e traghettare nel presente la loro storia”.⁶ Il *mandato educativo* del Memoriale nei confronti dei visitatori è proprio lo “sforzo riflessivo” del raccontare oggi, contestualizzando la narrazione alla contemporaneità.

In questa direzione si sono mosse molte riflessioni e molte azioni, ricordiamo ad esempio il prezioso taccuino realizzato dall’ANED e curato dall’Isrec di Bergamo e dalla Scuola di Restauro dell’Accademia di Belle Arti di Brera, distribuito ai giovani in visita ad Auschwitz il 27 gennaio 2009. In questo piccolo libro è proposta una sezione dedicata al confronto e al dialogo tra i nuovi visitatori e gli autori del memoriale preparata attentamente dagli storici dell’Isrec.

“Un’opera priva di qualsivoglia valore educativo”

Ad utilizzare testualmente il termine *valore educativo* come argomento contro il Memoriale, fu il direttore del museo di Auschwitz Piotr M.A. Cywinski, il quale nel settembre 2009 affermò l’inadeguatezza del memoriale italiano, “la cui essenza è una pura espressione artistica priva di qualsivoglia valore educativo”⁷, esplicitando la necessità di un adeguamento dell’esposizione italiana alle normative sulle esposizioni nazionali ad Auschwitz. Lo storico Giovanni De Luna ha più volte argomentato la sua posizione non distante da quella del direttore Cywinski affermando che il Memoriale rappresenta un “percorso espositivo che alla fine non comunica né informazioni né emozioni e con un approccio storiografico che affastellando una serie di eventi e di figure appartenenti a contesti diversi sembra voler negare ogni specificità alla realtà di Auschwitz” e che, in fin dei conti è “così vecchio da essere oggi quasi incomprendibile per i visitatori”⁸ specialmente per i giovani.

In questo caso il *valore educativo* è sovrapposto completamente al *valore didattico documentale* e si muove per la “revisione” del messaggio dell’opera, criticandone l’imprecisione/confusione storica. Lo sguardo specificata-

mente antifascista del memoriale inserito nell'ufficialità di Auschwitz, proponendo una visione della storia in cui la resistenza "ha finito per inglobare anche l'olocausto", risulta, secondo queste opinioni, pressoché incomprensibile, scorretto didatticamente e appunto non educativo per le nuove generazioni.

Questa visione, dichiarando il memoriale inadeguato ad assolvere le funzioni didattiche ed educative, tende a trasferire la vicenda del memoriale alle "tensioni esistenti fra le categorie di storia e memoria ebraica, e storia e memoria nazionale italiana o antifascista".¹⁰ Queste posizioni, che per ora hanno portato alla chiusura del Memoriale al pubblico, ne prevedono la rimozione da Auschwitz in vista della creazione di un nuovo apparato didattico documentale.

Una "Glossa" didattica

Sempre in quest'ottica educativo-didattica, ma in tutt'altra direzione, si è posto il Progetto Glossa¹¹ che, proponendo un'integrazione didattico-storica al Memoriale, si muove per la conservazione del monumento in loco, andando a sopperire alle lacune storiche e alla poca chiarezza dell'opera fornendo "note" e nuovi "elementi (che sarebbero decisi da un vasto comitato di storici e rappresentanti delle diverse comunità), finalizzati a spiegarlo e contestualizzarlo".¹² L'idea del Progetto Glossa, pur rappresentando una via di mediazione, è stata rifiutata da Cywinski proprio con le affermazioni sopra citate.

Il valore educativo del conservare

Chi osserva nel Memoriale prima di tutto un'opera d'arte, non può che notare in esso elementi di straordinarietà al punto di definirla "una 'Gesamtkunstwerk', in cui convivono architettura, pittura, letteratura e musica"¹³ e di rarità, considerando lo spessore artistico e culturale di Belgiojoso, Primo Levi, Pupino Samonà, Nelo Risi e Luigi Nono. Sarebbe dunque impensabile privare le future gene-

razioni di quest'opera. Chi considera il Memoriale prima di tutto oggetto d'arte, non può che schierarsi per la difesa dell'opera nel suo contesto originario, con la stessa serenità con cui ci si muoverebbe per salvaguardare una pittura murale sulla struttura architettonica originaria, in quanto, secondo le più vaste teorie della conservazione e restauro, "la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione".¹⁴ La disputa storiografica, legata alla modalità di narrazione storica utilizzata, non rappresenta un motivo valido per determinare la chiusura/rimozione dell'opera perché la disciplina della conservazione non può che schierarsi contro alla rimozione di una testimonianza storica originaria, anche qualora fosse storicamente o politicamente scorretta. A tale riguardo appare chiarissimo il parallelismo fornito da Peter Eisenman "Può non piacerci Napoleone ma non è che buttiamo giù le sue statue o i monumenti da lui voluti o a lui dedicati".¹⁵

Compito della conservazione è infine quello di creare le basi affinché, criticamente, si possa instaurare un dialogo tra il preesistente e la contemporaneità. La posizione della conservazione può essere rappresentata dall'esperienza del Cantiere scuola Blocco 21¹⁶, in cui 32 studenti¹⁷ della Scuola di Restauro dell'Accademia di Brera hanno preso parte attivamente ai lavori di pulitura e rilievo dell'opera. Il *valore educativo* della conservazione sta proprio nel prendersi cura dell'opera e della memoria di cui è portatrice, senza anteporre il giudizio storico. Garantire cioè che le testimonianze possano continuare a parlare e ad essere interrogate e, solo a seguito della loro tutela, giudicate. Questa posizione vede nella disciplina della conservazione, intesa come "magistratura di cura"¹⁸, un chiaro slancio educativo legato alla responsabilità di tramandare le opere d'arte e le testimonianze nella loro integrità verso le future generazioni.

Conclusioni 1 [sguardo al futuro]

Abbiamo osservato come, in maniera più o meno esplicita, tutte le posizioni si pongono o si siano poste in difesa di *obiettivi educativi*. In caso di scontro, come è possibile definire quale siano gli *obiettivi educativi* corretti? “L’educazione [...] tende in ultima analisi a insegnare quel che è bene e quel che è male. Essendo il bene e il male piuttosto soggettivi, l’educazione è necessariamente tendenziale: si può educare alla libertà (e quindi alla democrazia); si può educare alla obbedienza o al comando (e quindi alla monarchia o alla oligarchia)”.¹⁹ Auschwitz non può che educare con forza alla libertà, allo sforzo della scelta, essendo il luogo in cui, con dimensioni inaudite, il male è stato commesso dall’obbedienza.²⁰

In quest’ottica di educazione alla scelta, però, “si educa non solo con la parola ma soprattutto con il comportamento”:²¹ la qualità del “come si sceglie” rende credibile la giustezza di “cosa si è scelto”.

Se Auschwitz educa a *scegliere*, la storia del Memoriale può oggi parlare e trasmettere un nuovo significato educativo, che emerga dai contenuti e soprattutto dalle modalità della *scelta* con cui la contemporaneità è chiamata a farsi carico del Memoriale stesso e della sua memoria, avendo come orizzonte le future generazioni e come tempo il presente.



Memorial italiano, alcuni deportati durante la posa dell’opera. (in primo piano Giuseppe Marafante) <http://www.comune.cinisello-balsamo.mi.it/pietre/spip.php?article468>

[oggi]

Alcuni giovani israeliani stanno ricordando le sofferenze dei sopravvissuti all'Olocausto portando tatuato sul braccio il numero che era stato impresso ai loro familiari nei campi di sterminio²²; come nel film *Memento*²³ fanno del loro corpo il luogo della memoria; le immagini del "Cantiere Blocco 21", in cui giovani studenti si prendono cura del Memoriale, campeggiano ancora forti sul manifesto della XX edizione del Salone del Restauro di Ferrara.²⁴



Numbered, foto di Uriel Sinai,
[http://dispacci.corriere.it/
files/2013/03/Uriel-Sinai.png](http://dispacci.corriere.it/files/2013/03/Uriel-Sinai.png)

Conclusioni 2 [sguardo al passato]

Un monumento, creato intenzionalmente al fine di divenire memoria²⁵, ha la pretesa di essere sempre *tenuto presente*, di dialogare ed essere tradotto dalle/per le generazioni future costituendo “la transizione evidente ai valori contemporanei”²⁶.

L'affidare ai monumenti finalità educative è conaturato alla funzione stessa dei monumenti, già nel 479 a.C., poco prima della loro vittoria finale contro i Persiani i Greci giurarono che non avrebbero ricostruito nessuno dei templi che erano stati incendiati e distrutti, ma che li avrebbero lasciati “come un monumento per i posteri, in ricordo dell'empietà dei barbari”²⁷.

D'altro canto non rappresentano una rarità i casi in cui le generazioni future abbiano messo in discussione i dettami e le volontà degli autori/predecessori. Circa quarant'anni dopo il giuramento di platea “le rovine sull'Acropoli potevano essere avvertite più come un fastidio che come un toccante monumento commemorativo”²⁸ ed avviarono i cantieri per la costruzione del Partenone.

Tra sei anni il Memoriale dovrebbe compiere quarant'anni; nel frattempo probabilmente verranno compiute le scelte che riguardano il suo futuro anche se per ora ci si muove ancora nell'incertezza. Appare complicato vedere come finale di questa vicenda una scelta che riesca a mettere in accordo le opinioni contrastanti e nel contempo mantenere la qualità educativa che ci si augura. Vi sono fortunatamente alcuni elementi di certezza: non si tratterebbe di costruire su macerie e soprattutto “non si può fare il Partenone in un mondo in cui vige il dubbio”²⁹.

Il presente saggio ha ottenuto il riconoscimento della Scuola di Restauro dell'Accademia di Brera in quanto contributo originale che affronta l'aspetto più problematico finora emerso nella vicenda giunta alla chiusura dell'importante monumento-documento della storia e della memoria della deportazione italiana.



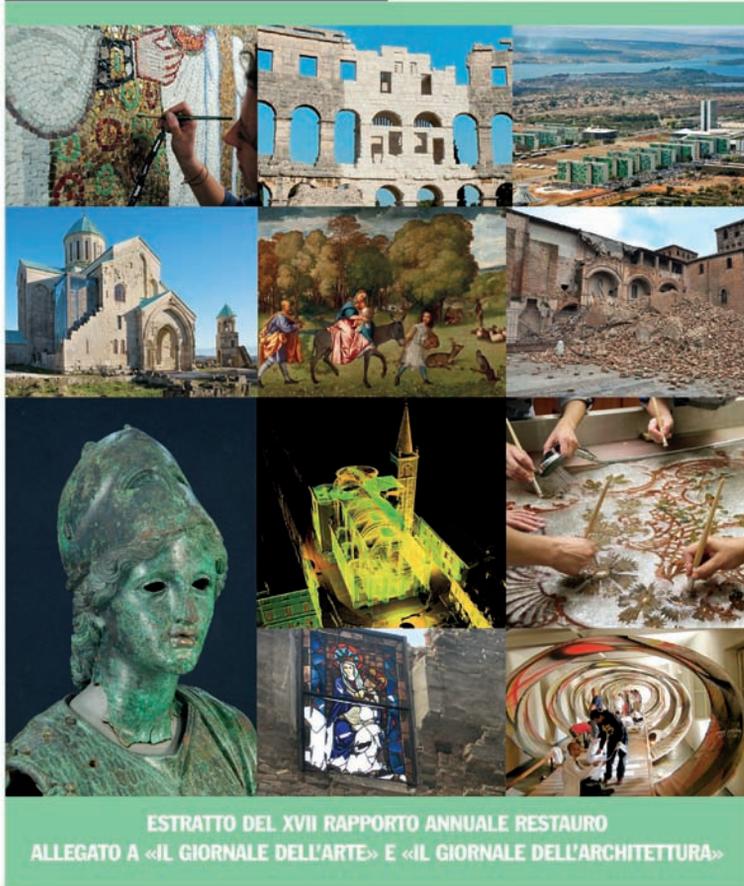
RESTAURO

20-23 MARZO 2013
FERRARA FIERE
XX EDIZIONE

Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali



UMBERTO ALLEMANDI & C.



ESTRATTO DEL XVII RAPPORTO ANNUALE RESTAURO
ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE» E «IL GIORNALE DELL'ARCHITETTURA»

Sulla prima pagina del programma del Salone del restauro di Ferrara 2013 campeggia una fotografia dei lavori di restauro compiuti dagli studenti del corso di Restauro dell'Accademia di Brera.

Note

1. Da qui in poi Memoriale
2. M.Cavalleri, *Auschwitz, il Blocco21 e la pensabilità del secolo*, in *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere Blocco21. Un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di Ananke, Alinea, Firenze 2009, p.6
3. P. Levi, *al Visitatore*, in *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere Blocco21. Un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di Ananke, Alinea, Firenze 2009, p.10
4. L.Belgiojoso, *Il Progetto*, in *Mai più*, fascicolo a cura dell'ANED, edito per l'inaugurazione del Memoriale in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti (aprile 1980), cit. M.Cavalleri, *ibidem*.
5. S.Scarrocchia, E.Ruffini, M.Cavalleri, M.Camolese, *Progetto "Glossa": Linee Guida*, in *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere Blocco21. Un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di Ananke, Alinea, Firenze 2009, p.73. Il Progetto "Glossa" è stato approvato dal XIV Congresso Nazionale dell'Aned tenutosi a Marzabotto il 26-27 Settembre 2008.
6. *Il Manifesto*, in *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere Blocco21. Un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di Ananke, Alinea Firenze, 2009, p.78
7. Lettera indirizzata a S.Scarrocchia allora direttore della Scuola di Restauro di Brera e ad Angelo Bendotti direttore dell'Isrec di Bergamo. Cit in G. De Luna, *La Repubblica del Dolore*, Feltrinelli, Milano 2011, p.174
8. G. De Luna, *La Repubblica del Dolore*, Feltrinelli, Milano 2011, p.172
9. M.Belpoliti, *Contro il giorno della Memoria?*, recensione del testo di R.S.C.Gordon, *Scolpito nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013. Apparso su <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/contro-il-giorno-della-memoria>
10. R.S.C. Gordon, *Scolpito nei cuori*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p.269
11. Il Progetto Glossa XX1 è tutt'ora in fase di elaborazione dal Dottorando Gregorio Carboni Maestri.
12. Intervista a Gregorio Carboni Maestri apparsa su <http://artegrafica.persinsala.it/gregorio-carboni-maestri/4722>
13. C.De Seta, *Salviamo la nostra memoria di Auschwitz*, in «L'Espresso» 10 Marzo 2011, p.109
14. C.Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, p.12
15. Intervista a Peter Eisenman tenuta in occasione del conferimento della laurea Honoris Causa presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Apparsa su <http://artegrafica.persinsala.it/peter-eisenman/4687>
16. Il cantiere Blocco21 si è svolto nel settembre del 2008, con l'obiettivo di eseguire operazioni di rilievo metrico, rilievo fotografico, pulitura, manutenzione. Il progetto di documentazione e manutenzione fu coordinato dal Prof.S.Scarrocchia, dalla Prof.ssa B.Ferriani e dal Prof. D.M.Tanchis.
17. Chi scrive faceva parte dei 32 studenti del Cantiere Blocco21

18. S.Scarrocchia, *La teoria dei valori confliggenti dei Monumenti di Alois Riegl*, in A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano 2011, p.48
19. G. Colombo, *Democrazia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p.84
20. “Alla polizia e alla Corte [Adolf Eichmann] disse e ripeté di aver fatto il suo *dovere*, di aver obbedito non soltanto a *ordini*, ma anche alla *legge*.” H. Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2013, p.142
21. G.Colombo, op.cit.
22. J.Rudoren, *Scritto sulla pelle*, «Internazionale» n. 971, 19/25 ottobre 2012, p.54
23. Memento, film tratto da un soggetto di Christopher Nolan, Regia di Jonathan Nolan, USA 2000. Il protagonista, affetto da un disturbo della memoria a breve termine, ha il corpo ricoperto da tatuaggi che gli danno indicazioni su cosa è successo e cosa dovrà fare per portare a termine la sua missione.
24. http://www.salonedelrestauro.com/restauro_2013_programma.pdf
25. *Il valore intenzionale in quanto memoria* “non permettere che esso [il Monumento] diventi passato, [conservandolo] sempre presente e vivo nella coscienza dei posteri” A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano 2011, p.48
26. *Ibidem*.
27. *Giuramento di platea di Licurgo*, cit. M.Beard, *Il Partenone*, Laterza, Bari,2004, p.47
28. M.Beard, *op cit*, p.47.
29. A.Vettese, *Si fa con tutto*, Laterza, Bari 2010, p.13

Glossa 2.1: contributo civile Laboratorio aperto

Gregorio Carboni Maestri

*Dottorando di Progettazione architettonica dell'Università di Palermo
e sedi consorziate*

The project to expand the Italian Memorial of Auschwitz faces not only the difficulty of allowing the original building to communicate a painful past to future visitors, but also the challenge of responding to critiques of the building's inadequacy. These accomplishments are, in some way, mutually exclusive. The new intervention should neither petrify the original structure nor clash with it, but rather, both voices must be made to harmonize. Project Glossa XX1 seeks to be informative without compromising the universal experience of the original memorial. It should be a monument, not an exhibition. The main structure of the project will be the "Glossa line." The word "glossa" (in English, "gloss") refers to notations on an original text. The line is made of train tracks that are fused, deformed, melted, and stretched, forming a plane on which a text is written in bas-relief. This durable material will resist weathering and erasure, even if it is forgotten and abandoned. It will constitute a plaque, like the steel found in Italy, in memory of those who fought against Nazi-Fascism, recalling the dead with dignity; but unlike traditional steel, it will be extended, continuous, and dynamic. It will also serve the purpose of concealing

A partire dal 2008 sono state avanzate diverse proposte di trasferimento del Memoriale, tra cui una sua possibile ricollocazione a Fossoli e infine Carpi, affossata nel dicembre del 2011 per i costi eccessivi (5 milioni di euro). Altri siti sono stati proposti, tra cui il nuovo museo milanese "Casa della Memoria per i partigiani, deportati e vittime del terrorismo", inizialmente progettato dall'architetto ed ex-assessore alla cultura di Milano Stefano Boeri, progetto congiunto del Comune dell'allora sindaco Moratti – e del gruppo immobiliare e finanziario Hines –, realizzato in parte con oneri di urbanizzazione del progetto speculativo (grattaceli ed appartamenti di lusso) "Milano Porta Nuova".

E al posto del Memoriale, cosa si propone di mettere? Immediatamente, sorsero soluzioni già pronte da tempo: una mostra più "moderna", di luci, suoni ed effetti speciali, con quel linguaggio da museo a rapido consumo, alla Schindler's List. Importava soprattutto non parlare più dei Partigiani, delle vittime politiche, né dell'anti-nazifascismo. Solo la Shoah sarebbe stata annoverata, in un paese in cui peraltro il maggior numero di deportati fu di politici. Storia a senso unico. Come se in un sito UNESCO di tale importanza, in un luogo così "sacro", si potessero cambiare le mostre come si cambiano i vestiti. Ma qui non si tratta di vestiti, bensì di panni, quelli sporchi della politica contemporanea italiana. Non è bastata l'incuria. Ad Auschwitz, sessant'anni dopo, l'orrore torna. Questa volta mascherato sotto forme eleganti, quelle del politically correct e del bipartitismo.

Nel nuovo ordine mondiale trionfante, quello del denaro, le questioni storiche e ideologiche sono di somma rilevanza e la Seconda Guerra Mondiale dev'essere mostrata non più per quello che è stata, ma come una lotta manichea

fra il bene (la democrazia liberale e capitalista americana, il “mondo libero”) e il male (Hitler, l’Uomo “demoniaco” – nonostante il suo legame con la grande borghesia industriale tedesca, che faceva affari anche con gli Stati Uniti!). In questo fumetto, l’unico elemento sacrificale, inattivo, è il popolo ebreo presentato come slegato dalla resistenza, dalla politica, dalla sinistra, salvato dall’armata americana, aiutata, in retroguardia, da alcuni partigiani italiani e francesi sparsi nelle montagne. Tale visione hollywoodiana è non solo falsa ma anche nefasta, perché non permette di comprendere la complessità reale di un processo. E come ben sappiamo, ciò che non viene compreso, si può ripetere, in termini e modalità diverse. Nascondere la memoria della lotta partigiana è deleterio per la memoria della Shoah. Entrambe vanno di pari passo, intrecciarsi, arricchirsi, dialogare, nutrirsi a vicenda.

*all the exposed utility elements
that spoil the simplicity of the
setting.*

Si sa quindi quale sia l’obbiettivo finale: far scomparire il Memoriale Italiano. Smontarlo e rimontarlo (o forse no) in Italia, da qualche parte, qualsiasi parte, purché non sia visibile dai più ad Auschwitz. Tutto sottobanco, senza democrazia né possibilità di dialogo. Ora, in quel campo, il gelo inizia a svuotare il tempo e le memorie di quella guerra, né calda, né fredda. “Fine della Storia”. L’8 maggio 2008, in risposta a tale attacco contro il Memoriale, veniva firmato un protocollo d’intesa tra ANED, Accademia di Brera – Scuola di Restauro, Istituto Bergamasco per la Storia della Resistenza e dell’Età Contemporanea (ISREC), rappresentanze sindacali e la rivista Ananke. Il protocollo prevedeva che Brera si occupasse dell’operazione di pulitura del memoriale e ripristino/allestimento/(re)installazione delle sue condizioni originarie di alto valore storico-artistico, con l’appoggio dei sindacati dei lavoratori edili.

Nell’ottobre 2008, durante il Congresso Nazionale ANED venne approvato il primo progetto Glossa, proposta di ripristino, valorizzazione e ampliamento del Memoriale in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio, nato in collaborazione con ISREC, avviò una riflessione sulla memoria perché il passato potesse essere ancora oggi compreso e le testimonianze si conservassero quale patrimonio per le generazioni future. Il Memoriale, secondo tale progetto, va difeso da ogni forma di “revisionismo”, di superficialità

e da ogni semplificazione concettuale. Nessuna possibilità di strumentalizzazione “attualizzante”, ma passaggio del testimone alle nuove generazioni in grado di far continuare e accrescere lo spazio dell’opera.

Nello stesso 2008, a tale battaglia si aggiunsero la Facoltà di conservazione e restauro dell’Accademia di Belle Arti “Jan Matejko” di Cracovia ed il XXIII Ciclo di Dottorato in Progettazione Architettonica e Restauro del moderno (Sede amministrativa Facoltà di Progettazione architettonica dell’Università di Palermo, sedi consorziate: Università di Parma, Mediterranea Reggio Calabria, Napoli Federico II, Accademia di Brera, Politecnico di Milano), istituendo una missione di studio e recupero-manutenzione e promuovendo una tesi di dottorato tematica affidandola a Emanuela Nolfo, che aveva conseguito il diploma specialistico in Restauro presso l’Accademia di Belle Arti di Brera.

La proposta d’intervento di Emanuela Nolfo si indirizzò da subito verso conservazione integrale dell’opera e sulla messa in sicurezza delle strutture esistenti sulla base del principio “Conoscere per conservare, conservare per conoscere”. Si elaborò, in tre anni di arduo lavoro, un accuratissimo lavoro di rilievo dello stato del Memoriale, che ha evidenziato dissesti strutturali, fessurazioni, cadute di colore e degli strati di bianco, gocciolature di vernice, degrado dell’impianto antincendio, della passerella lignea, dell’illuminazione, con lampade non funzionanti o mancanti, irrecuperabilità dell’impianto audio, depositi atmosferici, di sporco e polveri di varia natura, fili scoperti, graffi, distacchi e macchie di vernici e materiali di diversa natura, dovute alla fruizione dell’opera o a incuria, materiali mancanti, ossidazioni, presenza di ragnatele, rotture accidentali, smussature e sporchie d’ogni tipo, strati polverulenti. Quanto al supporto pittorico, furono rilevate piegature, con presenza di fori di natura accidentale, soprattutto nella parte bassa delle tele, allentamento di tutte le 22 strisce di tela e perdita di funzionalità del sistema di tensionamento, principalmente laddove mancano porzioni di corda elastica e lacerazioni in corrispondenza di molte asole; trasmigrazione di collante nelle giunture della tela e in corrispondenza di toppe originali, sempre in tela, posizionate sul retro.

La dottoranda Nolfo, ha elaborato un progetto di restauro dell'insieme del Memoriale e dello stesso Blocco 21 (tele, supporti lignei, infissi, muri del blocco, ecc.). E, da un punto di vista scientifico e della teoria generale della conservazione e del restauro, ha delineato i valori che caratterizzano tale Monumento.

“Valore artistico: Valore inteso come giudizio critico storico-artistico non come giudizio di gusto o come ornamento del ricordo, poiché il Blocco 21 è ricordo. Il Memoriale è un'installazione artistica che a saputo coinvolgere tanti aspetti del fare arte, è un'opera multidisciplinare di grandi artisti intellettuali della storia. È un'opera che accogliendo l'arte come mezzo ha lasciato ai colori, ai tratti e alle forme il compito di raccontare, di dire cos'è successo nel tempo, cos'è stato lo scempio nazista e la vita dei deportati, ha lasciato al suono, al simbolo e alle parole il compito di denunciare il passato affinché tutti noi possiamo sapere.

Valore storico: il Memoriale è testimonianza del periodo della storia italiana, è la rappresentazione di Autori che sono stati i protagonisti della storia dell'arte e della letteratura e addirittura anche deportati nel periodo nazista. La storia deve essere raccontata e quindi diventa assoluta la necessità della conservazione.

Valore di memoria: inteso come legame con la storia dei testimoni, come testimonianza dello scempio, è il ricordo dei sopravvissuti, è la consegna del testimone a noi. I deportati hanno scritto lettere, disegnato dove e come potevano, ma in silenzio, adesso il Memoriale grida la loro sofferenza e sfida la comunicazione dell'impossibile e dell'assurdo.

Valore di conflitto: chiaro è il messaggio di denuncia del fascismo, è il Memoriale dei e per i deportati, denuncia la sofferenza e gli atti atroci che sono stati commessi. Adesso viene messo in discussione anche questo “sentire comune”. In unione a questo anche le tensioni politiche del mondo ebraico e le condizioni di pressione che invadono in Italia la comunità dei sinti e rom. Anche il Museo di Auschwitz si unisce a questo complesso “gioco di poteri” e sostiene l'ipotesi di smantellare l'installazione in quanto non più confacente alle normative museali.

Valore d'unità: l'opera è composta da parti, ma sono da considerarsi come parti di un totale: il rumore dei passi dei visitatori deve confondersi con la musica di Luigi Nono e l'atmosfera e la visione delle tele, correlata da rapide occhiate verso l'esterno, verso il campo di

Auschwitz. Non è Memoriale senza la tela di Pupino Samonà, non è Memoriale senza la spirale come associazione simbolica del vortice che ha travolto e ucciso i deportati. È l'unità che rende l'opera unica nello stile e originale fin dal periodo in cui è stata pensata e voluta.

Valore d'uso: l'opera non è stata pensata per essere solo osservata, ma per essere attraversata, la passerella lignea deve essere calpestata e la musica rimessa nuovamente in funzione. Valore d'uso quindi inteso come la vita che continua, come oggetto d'arte che non è inserito in una teca, ma come installazione che dialoga e che vuole ancora esprimere e comunicare. L'arte contemporanea permette al visitatore di toccare, di interagire, a volte anche di completare l'opera, ed è proprio la completezza che cerca il Memoriale che è raggiungibile solo con la fruizione e con il ricordo.

Tracciare il quadro dello stato di conservazione dell'opera è una tappa imprescindibile per progettare qualsiasi tipo di intervento futuro e per capire quali e quante sono le necessità dell'opera.”

Nolfo ricorda inoltre che “L’incuria e l’abbandono sono evidenti, ma non è plausibile che ciò possa far vacillare il significato dell’opera e che tutti i valori di arte e testimonianza che la caratterizzano possano essere annullati senza sostenibili motivazioni.” Fa anche notare che “le installazioni d’arte vengono rimosse dal sito originale per motivazioni strettamente legate allo stato di salute, come pericolo di crollo del luogo, condizioni ambientali estremamente precarie o per preventiva ed espressa volontà dell’artista che ritiene lo spostamento dell’opera parte fondante della stessa.”

Il progetto Glossa XX1

Mancava un tassello fondamentale alla risposta di chi difendeva il Memoriale: un progetto architettonico di integrazione (il famoso progetto Glossa, elaborato da Scarrocchia, Cavalleri, Ruffini e Camolese, ne aveva delineato le grandi linee, ma non la “forma” architettonica). Una soluzione che rispondesse alle critiche di parte di quegli italiani (soprattutto la comunità ebraica) che non si riconoscevano più in quel Memoriale, che lo ritenevano obsoleto o con troppe “lacune” sulla Shoah. Nel 2011, proposi, come

architetto e dottorando del XIV ciclo del medesimo dottorato, una proposta di progetto che permettesse di sciogliere tali nodi. Una quadratura del cerchio, superando divergenze attraverso l'uso dell'arte e dell'architettura con, in più, la volontà di integrare contenuti tralasciati sia dai precedenti interventi di Primo Levi e BBPR che dai detrattori del Memoriale: riferimenti aggiuntivi non solo alla Shoah, ma anche alle vittime omosessuali, rom, disabili, malati di mente, testimoni di Geova, slavi, ecc.

Consideriamo che il miglior modo di sensibilizzare le future generazioni alla questione razziale e all'antisemitismo, ad Auschwitz come negli altri campi, sia quello di andare oltre la "sola" descrizione della politica di prigionia e di sterminio nazifascista. Riteniamo fondamentale dunque parlare sì dello sterminio degli ebrei, ma anche di quello degli omosessuali, dei Sinti e dei partigiani e dell'utilizzo principale di questi campi come luoghi di lavoro schiavo per lo sforzo industriale di guerra tedesco. Un'integrazione architettonica pensata in coerenza e in parallelo con il restauro conservativo e come "continuità" del messaggio di resistenza repubblicana. Non un compromesso al ribasso né una sostituzione camuffata. Anzi, il confronto è occasione di arricchimento, la Storia è materia viva e la verità, rivoluzionaria. Attorno a tale nuova "aggiunta protettiva" architettonica, denominata, Progetto Glossa XX1 (21 era il binario di partenza dei treni da Milano-Centrale, 21 il Blocco, 21 il secolo in cui si pongono le sfide, vive, di questa preziosa memoria collettiva da salvare), si è formato un gruppo sempre più folto di cittadini in difesa del mantenimento del Memoriale, nel suo sito specifico, nella sua integralità fisica.

Gli obiettivi

La difficoltà dell'impresa è non solo di rendere ancora vivo e attuale un edificio, permettendogli di parlare di un passato doloroso a visitatori contemporanei e futuri, ma di far sì che l'integrazione tenga conto di tutte le sensibilità messe in gioco, anche quelle che trovano in questo edificio inadeguatezze e incompletezze. L'integrazione, inoltre, non

può né stonare né sovrapporsi. Il progetto Glossa XX1 dovrà esserci come se “ci fosse sempre stato”, senza timidezze, con delicatezza silenziosa, aggiungendosi senza togliere niente alla totalità dell’opera originale.

Glossa XX1 dev’essere didattico senza raschiare l’universalità definitiva e assoluta di un monumento. Dev’essere Monumento, non semplice esposizione. Spiegare il Memoriale, quello che vi è contenuto. Andare oltre, parlare all’oggi della Modernità post-bellica, con didattica sensibilità e democrazia comunicativa. Avere vari livelli di lettura, multipli e raffinati; essere assente quando possibile e presente senza eccessi allestitivi. Dev’essere Architettura, Arte, Linguaggio, oltre la politica e la retorica.

Vanno veicolati due tipi di conoscenza. Il primo riguarda il Memoriale stesso, spiegandone gli elementi didattici presenti. Il secondo riguarda la Storia dello stesso intervento allestitivo-poetico, di rilevanza storica e morale: gli autori, perché un intervento in quel senso e non in un altro; il significato, per l’epoca, di un tale intervento avanguardistico ecc. Sottotono, bisogna anche interrogarsi sul come procedere operativamente, anche per altri casi-maestri, verso quello che potremmo definire un accostamento semantico “multiplo”, dando continuità al progetto precedente, che nella sua stessa natura contiene gli elementi compositivi fondamentali per dare risposta a questi interrogativi.

Il Progetto vuole essere una ricerca scientifica, un contributo civile, un percorso espositivo e un laboratorio aperto alla cittadinanza repubblicana. Per non morire, il Memoriale va aggiornato nelle sue attuali modalità di comunicazione e arricchito nei contenuti laddove mostra insufficienze. Il Progetto Glossa ha saputo concentrare energie e promuovere una rete di volontari, ognuno con le proprie capacità e sensibilità. L’obiettivo è coinvolgere il maggior numero di espressioni della società civile perché il Memoriale diventi luogo di memoria per tutti attraverso la preziosa alleanza tra storia, mondo della ricerca, del lavoro e dell’arte.

Il viaggio ad Auschwitz

11 Maggio 2011. Dalla stazione semi-abbandonata d'epoca pre-capitalista, mi avvio verso il campo di sterminio nazifascista di Auschwitz Birkenau. Seguo quei binari che hanno disegnato il territorio di quel posto in un modo così drammatico e subito mi colpisce il ritmo delle travi in legno. All'arrivo nel campo di Birkenau colpiscono i capannoni per turisti; le scritte Fast-food; le decine di pullman; il va e vieni di turisti; le machine fotografiche; il poco rispetto. Ho un lasciapassare universitario e quindi sorpasso la folla che aspetta. Il guardiano mi porta in segretaria dove mi di sarà dato il permesso di entrare e fare i rilievi. Cammino in linea dritta in modo burocratico, per arrivare a uno dei tanti padiglioni dove le SS, i gerarchi nazisti, chissà, forse Mengel, lavoravano ai tempi dello sterminio della schiavitù calcolata.

Entro in un enorme e lungo corridoio per arrivare in una fredda segretaria dove mi accoglie la direttrice del reparto delle mostre. Mi tratta in modo freddo. Visibilmente è irritata dalla mia presenza e da quello che rappresento. Parla in polacco stretto. L'interprete senza osare guardarmi negli occhi mi spiega che io posso fare "quel cavolo che voglio, tanto da lì a qualche mese il memoriale italiano per i caduti nei campi di sterminio nazifascisti sarebbe stato chiuso". Alla mia evidente sorpresa e desolazione capisce di aver appena commesso un grave errore perché la notizia appena datami non è ancora ufficiale e nemmeno nota in Italia. Ritrae subito in parte le proprie parole, dicendo che, in realtà "nulla è sicuro, ma insomma, forse, però...", in un balbettio imbarazzato che la traduttrice non riesce più a seguire. Turbato da quella notizia, senza poter parlare, invio un freddo sms al Professor Scarroccia: "chiudono il memoriale a luglio".

Angosciato, mi ridirigo verso la ventunesima capanna di mattoncini. Vedo finalmente questo Memoriale che avevo tanto studiato. La spirale dipinta è finalmente davanti a me, silenziosa, piena di polvere, abbandonata a una incuria che mi fa sentire vergogna per l'Italia. Ma non entravo lì solo da italiano, perché ad Auschwitz non si può essere "italiani", "americani" o "gabonesi". Perché è un posto che

grida all'internazionalismo. Entro da cittadino del Mondo che cerca un territorio di memorie vuote. Nel silenzio, cerco di raccogliere sinfonie prive di parole. Prendo misure e confronto con la realtà le mie prime idee di progetto. Da questo confronto iniziano a nascere le idee di come dovrà essere il progetto: semplice, un complemento ad un'opera per impedire che venga distrutta. Ricordo i binari: sono il "fuori" che rende il "dentro" più comprensibile; sono quelli che permettono di uscire da e entrare ad Auschwitz, da tutta l'Europa.

Capisco anche che non quello non era solo il Memoriale Italiano: era anche il Memoriale delle vergogne patrie, dell'incuria tipicamente italiana. Voglio che il progetto tenga conto anche di possibili future incurie e abbandoni. Un progetto resistente al tempo: forte, a-temporale. Niente effetti speciali, niente cianfrusaglie, come ho intravisto in altri padiglioni nazionali. Niente schermi che al primo falso contatto smettono di funzionare rimanendo spenti chissà per quanto tempo; niente vetri fumé con pietre e retroilluminazioni da discoteca; niente sagome, show di luci e suoni, come se fossimo in "una mostra qualsiasi" sulle vittime. Non a Auschwitz-Birkenau. Eventualmente qualche complemento tecnologico, ma nascosto, affinché non vengano notate eventuali disfunzioni; qualche complemento sonoro, la musica di Nono trasmessa in modo costante, con dei diffusori dietro le strisce in ghisa. Il cittadino-visitatore dovrà inoltre poter rileggere i testi di Levi, in tutte le lingue, in modo indelebile.

La spirale del Memoriale mi abbraccia. Alcuni visitatori distratti entrano. Molti americani. Gente abituate al fast-food, culinario e culturale. Entrano in qualcosa lontano anni luce dalla tecnologizzazione e dal "non luogo" commemorativo a cui ci siamo abituati negli ultimi anni. Un'opera tutto sommato artigianale, umana, totalizzante, di pittura sbiadita. Alcuni mi vedono dietro la spirale, a prendere misure, a riaprire le finestre che il direttore del Museo fa chiudere malgrado la volontà espressa di Primo Levi di lasciarle aperte, per le esigenze espositive del memoriale. Un direttore e un direttivo che ha un odio viscerale per il Memoriale di Levi, e un odio ancora più acuto per il comunismo, la cui memoria combatte in ogni modo in tutto il

campo, facendo revisionismo anche nei contenuti degli altri padiglioni. I visitatori-turisti incuriositi mi chiedono chi fossi, cosa stessi facendo. Spiego loro il Memoriale, la sua storia, le persone che lo hanno creato, le difficoltà. Molti si commuovono. Sembra che il monumento si risvegli, capisca di essere di nuovo protetto, amato, voluto. Per un architetto ogni edificio è un po' come una persona. Con il Memoriale ci vogliamo già bene e gli prometto che tornerò con un progetto.

Negli altri padiglioni, vedo mucchi di occhiali, capelli, valige, scarpe, giocattoli. Montagne di orrore. In quelle montagne d'oggetti vedo esseri capaci di uno sterminio calcolato per l'interesse di pochi, sempre gli stessi: i forti, i vincenti, oggi come allora. E non posso non pensare ai nuovi odi, agli immigrati, discriminati e perseguitati oggi come lo erano gli ebrei ai tempi del Nazismo, a come vengono ammassati in centri di detenzione e in prigioni disumane, sovraffollate, fra suicidi e malattie. Penso a quanto poco si fosse fatto in 70 anni per quelli che in quei campi finirono assieme agli ebrei: gli omosessuali, ancora oggi perseguitati in molti paesi; i Rom, odiati in Italia come in tutto il mondo; i malati di mente ancora oggi in ospedali psichiatrici spesso disumani; le prostitute; i "senza patria" e i "senza nulla" di questo mondo. Penso a come si stesse infangando la memoria dei "rossi", che in questo campo hanno mangiato lo sterco della vita per i propri ideali. Dietro Auschwitz, dietro questo simbolo, vi sono tutti loro, ancora oggi.

Ovunque vedo le toppe che poco a poco vengono messe nelle didascalie della mostra per cancellare contenuti sul ruolo dell'Armata Rossa e dei comunisti. Revisionismi che costellano tutto il museo. Un anti-comunismo atavico. Lo sforzo anticomunista della Polonia contemporanea sembra essere superiore a quello per il ricordo del dramma anti-semita, nazista, del ruolo della Chiesa in questa sporca guerra fratricida. Nel padiglione sulle resistenze interne al campo (i "rossi", spesso ebrei) vi sono le più evidenti tracce di rimozioni, spesso grossolane; di manomissioni nella mostra storica (di epoca comunista). Sento la rabbia di un paese non tanto (o non solo) contro i Nazisti, ma anche contro chi ha combattuto il Nazismo, più di ogni altro, pagandone

il prezzo più elevato (decine di milioni di morti nella sola Unione Sovietica). Quanta fatica di riscrittura delle memorie! Un rullo compressore che va ben oltre la sola questione di Auschwitz; una guerra ideologica globale, storica, in cui viene schiacciato anche il Memoriale.

Linea Glossa. Guida del percorso.

Il progetto consiste in una glossa, complemento semplice ad un'opera per salvarla dalla distruzione, ma anche supporto che dovrà accogliere nuovi contenuti. Nei binari mi aveva colpito l'onnipresenza della ghisa e dell'acciaio ad Auschwitz, ma anche in tutta la Seconda Guerra Mondiale. Per la produzione d'acciaio il Nazismo ha schiavizzato migliaia di prigionieri nelle fabbriche belliche. I binari connettevano ai campi l'Europa intera, i suoi centri più importanti e avanzati, dove erano presenti comunità ebraiche e classi operaie, attive nella resistenza (vedi Sesto San Giovanni), portandoli verso la schiavitù e la morte. La ghisa sarà dunque l'elemento portante di tutto il progetto. In modo simbolico, i binari entreranno nel Blocco 21, diventando striscia, nastro, a volte linea in tensione, abbracciando silenziosamente la spirale dei BBPR, nascosti e a volte nervosamente presenti. Permetteranno l'inserimento di parole, spiegazioni, immagini; ricorderanno le tante stele solenni e placche commemorative alla memoria dei caduti, presenti sui muri delle città italiane e di Auschwitz. Niente luci, solo il ferro scuro su cui versarono il proprio sudore milioni di vittime dirette o indirette di questo dramma.

Il cuore del Progetto è dunque la Linea Glossa: frammenti di binari fusi trasformati in tante strisce d'acciaio che scorrono lungo le pareti del Blocco 21, poi si piegano, ondulano, si posizionano sotto la spirale per accompagnare la sinuosità della curva ed accogliere i dipinti di Samonà. È la Linea Glossa che integra l'esperienza architettonico-compositiva dello studio BBPR, restituendole anche stabilità strutturale. È stele alla memoria dei caduti per la Liberazione, una stele deformata, allungata, continua, dinamica. Glossa sono i binari, tema costante di Auschwitz, visibili in tutto il campo. Usati per scopo di trasporto ma

anche come asse per le esecuzioni. La stessa passerella di traversine di legno che attraversa il Memoriale ricorda quella delle ferrovie. Per questo la Linea Glossa sarà fatta di frammenti di binari (donati da tantissime comunità di tutto il mondo, rappresentanti di ex deportati), fusi insieme, ad alta temperatura, "stretchati". La Linea Glossa guiderà i visitatori attraverso il Memoriale spiegandone i contenuti. Dietro la linea saranno anche collocati i fili e gli elementi ora a vista, che deturpano la semplicità dell'ambiente.

Per contrastare la scivolosa equivocità delle opinioni che spingono alla distruzione del Memoriale, l'aggiunta architettonica dovrà attenersi con rigore assoluto a dati storici, numeri inconfutabili, alla linearità del tempo e dei fatti e alla contestualizzazione-spiegazione di ciò che fu e di chi fece il Memoriale. Una "Glossa" quindi in grado di decodificare ai più giovani i suoi contenuti pittorici, che sia un supporto per comprendere ciò che nel Memoriale già c'è, sulla Shoah, ma che non tutti ora comprendono. Lungo il percorso anche note di Nono e non solo, senza altri fronzoli tecnologici, senza schermi né elementi che dipendano dall'elettricità, dalle tecnologie che, al primo invecchiamento, denuncino inadeguatezze, che siano eterni nella modernità reggendo il tempo. I testi saranno in diverse lingue; parleranno del passato, senza essere una lezione di storia; avranno vari livelli di lettura, multipli e raffinati, capaci di essere assenti quando possibile, presenti senza eccessi allestitivi. Verranno incisi in bassorilievo perché il tempo non li possa cancellare. Questa è una proposta di intervento che potrà vincere i maltrattamenti, l'abbandono e l'incuria.

Si è pensato di far soffermarsi il primo percorso della Linea alla contestualizzazione storica degli elementi ritratti nelle tele di Samonà. Cosa ha rappresentato quel viso di Gramsci ormai poco noto alle nuove generazioni? Cosa sono stati la Resistenza partigiana, le leggi razziali ed il Fascismo? La linea del tempo potrà intercettare momenti relativi al Memoriale stesso: gli autori, il perché del suo schieramento politico così forte, il PCI, la Resistenza, il post-guerra, sino ad arrivare alla spiegazione puntuale e necessaria dell'opera stessa. Linea Glossa potrebbe condurre all'oggi: nuovi razzismi (contro rom, magrebini, africani, asiatici), nuove schiavitù, nuove leggi che discrimina-

no e creano esclusioni; centri di permanenza temporanea (C.P.T.), quelli di identificazione ed espulsione (C.I.E.), perché «nessun uomo è illegale» (Milano, Campo comunale Triboniano).

Il Laboratorio aperto del Progetto Glossa è ancora alla ricerca dei contenuti da associare alla Linea. Testi e immagini verranno elaborati da un vasto comitato, dove scienza e vita civile si incontreranno affinché le memorie si confrontino senza sopraffazione. Un'opera corale sintesi di un dialogo laico e repubblicano, che può essere occasione di confronto e pacificazione, con l'oggettività degli storici e l'affetto dei "nipoti" ed eredi morali dei caduti.

Gematria

Le misure della Linea saranno un omaggio alla gematria, l'interpretazione numerologica delle parole propria della cultura ebraica: la trasposizione numerica della parola Shoah. Legate alla parola Shoah numerologia e la simbologia della Ghirometria ebraica: 157, 317, 523. 317. Shoah = $(5 + 300 + 6 + 1 + 5) 317$. 317 cm sarà la misura costante (altezza) della linea in orizzontale, anche qualora essa sia in diagonale. 317 cm sarà lo sviluppo complessivo del piano qualora dispiegato. 157 : "I miei persecutori e i miei avversari son tanti, ma io non devio dalle tue testimonianze." 157 cm separeranno la linea Glossa dal suolo e/o dalla parete, quando possibile, marcando le distanze dal Blocco 21.

Il progetto e l'integrazione strutturale

Come già sottolineato, la Linea Glossa non modificherà il progetto architettonico dello studio BBPR, lo sosterrà. Il progetto originale e il nuovo intervento convivranno in un accostamento semantico "multiplo", con una soluzione di continuità che rappresenterà la metafora per suggerire la risoluzione del conflitto di memoria di cui ha sofferto il Memoriale.

Ingresso

Varcata la soglia del Memoriale il visitatore incontra la Linea Glossa che gli indicherà il percorso. In questo modo sarà risolto il problema dell'ingresso che oggi viene confuso con l'uscita. La prima parte della linea Glossa sarà leggermente inclinata. Sarà un punto d'inizio ma anche un punto di pausa, riflessione e silenzio. La Linea Glossa accoglierà, come una mano generosa: proprio dove oggi i partigiani hanno lasciato bandiere italiane e fiori, la Linea si piegherà formando un piano su cui depositate pietre, candele e cimeli. In rilievo sarà scritto "Memoriale Italiano" in italiano, ebraico, sinti, polacco e inglese.

Prima sala

La Linea Glossa proseguirà nella prima sala, ramificandosi, passando sotto la spirale, attraversando la stanza; risolverà alcuni problemi strutturali: in alcuni punti sosterrà l'architettura di BBPR; in altri tenderà le tele di Samonà dove stanno cedendo. Nella Glossa saranno impiantati i rilevatori per l'umidità dell'aria, nonché l'impianto antincendio. Spiegherà i contenuti, evidenzierà le parti scelte, qualche luce punterà questo o quell'elemento per renderlo più chiaro, senza entrare in conflitto con le luci "a strisce" pensate dai BBPR che andranno regolate per non essere aggressive e non danneggiare i dipinti. La linea non si svilupperà quasi mai lungo la facciata interna con le finestre, per non interrompere quella che i BBPR volevano fosse un momento di osservazione del campo stesso. Le finestre saranno spalancate, seguendo le indicazioni del progetto originario. I vetri avranno filtri di protezione UV.

Saletta intermedia

La sala intermedia ha muri curvi, lungo i quali correrà la Linea, adattandovisi. Passerà sopra le porte, trasformandosi in maniglioni antipánico per garantire le vie di fuga. Ripristinerà il percorso attraverso le stanze chiudendo le porte che ora sono aperte senza coerenza. Anche nella parte di muro bianco, in cui è collocata la porta a doppia

apertura chiusa, la linea avrà uno sviluppo. E lì, su quel muro, saranno impressi migliaia di nomi, dei deportati ad Auschwitz-Birkenau, illuminati da sotto, da una luce appositamente studiata collocata dietro la Linea.

Sala 21

Nella parte posteriore del Blocco 21, in asse con l'entrata principale, vi è un porta che oggi è chiusa. In quel punto si trova una piccola stanza, ora chiusa, ripostiglio del Memoriale dove si colloca il diffusore (rotto) che diffondeva la musica di Luigi Nono e altri elementi per la manutenzione quali scope e prodotti di pulizia. Questa stanza verrebbe aperta per poter accogliere un nuovo spazio: la sala della cittadinanza che mantiene viva la memoria, Sala XX1. Ventuno, il binario di partenza da Milano Centrale, il blocco di Auschwitz, il nostro secolo; 21, simbolo del dramma e del rinnovamento della memoria.

Abbiamo scelto di scrivere XX1 con un doppio registro grafico-numeric: cifre romane (XX) ed una araba (1). Venti è il secolo appena finito, carico di drammi ma anche di rivoluzioni e speranze, che ci consegna una necessaria continuità che il secolo nuovo, il nostro, quello (l'uno) del progetto in corso e delle sue diatribe. Anche in questa discontinuità, il tentativo è di proporre un ragionamento complessivo, secolarizzato, di leggere la storia come un tutto. E qui il riferimento alla lettura "originale" del 21, in "chiare" lettere romane, è voluto proprio perché i tratta di un modello che rimane nel tempo, un tempo martoriato, ma non distrutto del tutto.

In questa sala XX1, la Linea Glossa entrerà staccandosi dal muro per formare una punta, una freccia puntata verso il visitatore, un richiamo alla consapevolezza attraverso cui trovare la forza per combattere qualsiasi forma di barbarie. Percorrere questo lungo ambiente sarà un momento di riflessione in onore delle vittime della persecuzione. Sui muri, numeri e nomi; sulle strisce di binari, triangoli colorati di identificazione usati dai nazisti per identificare le diverse categorie di deportati. Questo luogo sarà anche dedicato ai nuovi contenuti del Blocco 21, per accogliere chi oggi è escluso da questo luogo di memoria: nero per

gli asociali e le lesbiche; rosa, per gli omosessuali maschi; marrone per i rom; viola per i testimoni di Geova, ecc.

Fine del percorso

La Linea Glossa, con tutte le sue diramazioni, attraverserà ogni sala del Blocco 21, abbassandosi per tenere conto dei bambini, prestandosi alla lettura tattile da parte dei non vedenti. Dopo essere scesa sotto la passerella in legno e aver attraversato la stanza passando da un muro all'altro, interrompendosi qua e là, la Linea Glossa giungerà alla sua conclusione fondendosi alla preesistente targa commemorativa, deformata, in tensione, dove è inciso il testo di Primo Levi. Nell'arrivare nell'ultima sala un altro ramo della Glossa si deformerà, formando un piano inclinato per accogliere un libro sul quale ciascuno potrà lasciare il proprio contributo.

Oggi, la chiusura. Un appoggio sempre maggiore.

Il progetto fu approvato all'unanimità dal collegio dei docenti del Dottorato, per la sua giustezza scientifica, per la risoluzione dei problemi e dei nodi che permette di superare. L'avremmo presentato nel Giugno 2011, durante un Congresso internazionale, organizzato presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia (unica ufficialmente responsabile dei restauri di Auschwitz) assieme al dottorato di Ricerca di Palermo/Brera, attorno al tema del Memoriale.

In tale contesto, il progetto sarebbe stato ufficializzato internazionalmente in un congresso scientifico, universitario, dov'erano radunate le persone che da anni si erano impegnate per la causa del Memoriale.

Per l'occasione, era stata organizzata una visita ufficiale al Memoriale. Pioveva in modo torrenziale. Per terra, fango. Si leggeva nelle pieghe del vento un nervosismo che era anche quello di tutti noi, nel recarci lì, in quel campo, la prima visita per molti dei partecipanti. Arrivati lì, tutti rimasero attoniti, fermi, in silenzio. Il Memoriale era chiuso, o meglio, "tappato". Esattamente quel giorno, come antipatomi qualche mese prima dalla direttrice del reparto mo-

stre, il Memoriale fu chiuso dal direttore del Museo, senza preavviso, senza spiegazioni. Il direttore era in “vacanza”, a Varsavia. Poco a poco arrivarono gli altri membri della comitiva, e lo sgomento si mescolò alla rabbia, alle discussioni sul “che fare?!” , per far posto via via al solo silenzio. Sul sito web di Auschwitz-Museo, il direttore spiegava in modo succinto che quel Memoriale non era altro che “art pour l’art” e che “non rispondeva più alle necessità espositive attuali”.

Da quel giorno ci siamo rivolti all’Unesco, alla politica, alla direzione del Museo. Senza mai ottenere risposte. Perfino i commenti sulle pagine Facebook dell’Unesco o del Museo di Auschwitz segnalando il problema venivano censurate e gli autori degli stessi “bloccati”. La stessa Unesco potrebbe contestare che il Memoriale rientra a pieno titolo nella tutela di cui gode il campo di Auschwitz, iscritto com’è nella lista dei Monumenti protetti. Oltre al valore artistico del Memoriale italiano, opera di ex-deportati come Primo Levi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Gianfranco Maris ecc.

In Italia, nessuna delle testate giornalistiche interpellate, salvo il Manifesto, hanno segnalato l’accaduto. Si continuava a parlare di tutto, dal calcio alla politica quotidiana di un paese sempre più in frantumi e senza futuro, il cui passato è ormai l’ultima delle preoccupazioni. Il tema Memoriale sembrava essere quanto di più scomodo si potesse nominare ai giornalisti che conoscevano l’argomento.

Alcuni fotografi hanno recentemente potuto provare che il Memoriale è ancora intatto, ma non sappiamo né per quanto tempo né quali siano le intenzioni del direttore di Auschwitz e del Governo italiano (alle prese con ben altri problemi).

Questo padiglione può e dev’essere occasione di dialogo e confronto per tutti noi italiani, cittadini, architetti, studenti, artisti, intellettuali, operai, di qualsiasi ideologia. Occasione di continuare quel percorso intrapreso da Primo Levi e dai padri fondatori della Repubblica, ora nella sua fase storica più critica. È anche da quel tipo di simboli che una patria trova stimoli per un’orgoglio condiviso, ed è anche da queste piccole battaglie che ritrova la linfa necessaria per questa ricostruzione.

Non vi è stato modo, dunque, di sciogliere i nodi, di presentare il progetto e, possibilmente, giungere a una soluzione a questo dilemma.

Da quando il progetto Glossa e il progetto Glossa XX1 nacquero, e da quando il Memoriale è stato chiuso, sempre più persone, dai grandi architetti ai cittadini, in tutto il mondo, giungono ad appoggio di questa causa.

Nel luglio 2011 al Congresso Internazionale dei Dottorati in Architettura di Camerino, presentai il Progetto Glossa XX1 ufficialmente, assieme al Professor Giuseppe Arcidiacono, raccogliendo una grande quantità di firme al manifesto in difesa del Memoriale, letto alle centinaia di studenti, dottorandi e architetti presenti all'occasione presso l'Aula Magna dell'Università.

Nel gennaio 2012, per la Giornata della Memoria, Peter Eisenman, architetto americano e autore del famoso Memoriale di Berlino, si è recato a Milano a sostegno del Progetto. A questo si aggiunge una folta lista di firmatari del Manifesto consegnato al Presidente Napolitano, chiedendo la riapertura immediata e il ripristino di un futuro per il nostro Memoriale, a tutti gli effetti inscrivibile nel contesto del patrimonio UNESCO di cui gode Auschwitz. Dopo la presentazione ufficiale del progetto, avvenuta alla presenza di Eisenman alla chiesa sconsecrata di S. Carloforò (Accademia di Brera), mostra che organizzai con Antonia Iurlaro, Gaja Brusa, Gregorio Taccola, Silvana Costa e molti altri, con il sostegno del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo / Accademia di Brera, hanno aderito ufficialmente ArciGay, CGIL Lombardia, CNJ e molte altre organizzazioni.

Una infinita serie di eventi, articoli e altri episodi hanno costellato questi due anni di battaglie per il Memoriale, con l'appoggio di comuni come quello di Este (PD), che ne ha fatto tema ufficiale della sua Giornata della Memoria nel 2013. È importante notare che l'appoggio alla causa del Memoriale è trasversale presso la cittadinanza, e presso la base del Partito Democratico in modo molto netto, in forte distinzione con le titubanze di una parte del suo vertice. Ma l'appoggio dei tanti non basta, la pressione su Governo e istituzioni dovrà essere forte affinché tale questione venga posta sul tavolo delle trattative, con urgen-

za, obbligando i nostri rappresentanti a difendere l'onore e la memoria degli italiani caduti nei campi di sterminio.

Conclusione: Il progetto Glossa, una necessità.

La distruzione del Memoriale è la distruzione dell'espressione tangibile di una memoria collettiva. Lo spostamento del Memoriale dal luogo che lo significa e lo informa è musealizzazione sterile e sbiadita della memoria stessa e del suo ruolo sociale. La memoria del passato di Auschwitz è evocazione degli Auschwitz presenti. La memoria della Resistenza partigiana è evocazione delle resistenze contro le forme di oppressione dei nostri giorni. Conservare ed integrare in loco il Memoriale significa preservare e rivitalizzare la memoria di cui esso è portavoce. Abbiamo il dovere di conservare questi documenti anche quando la storiografia li considera attempati, perché il Memoriale non è un Museo, ma una testimonianza.



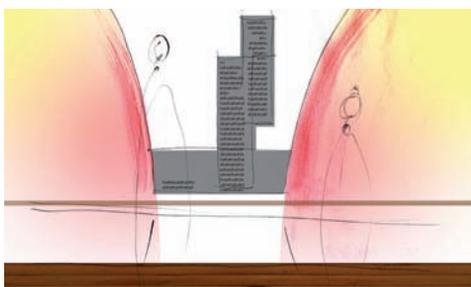
1



2

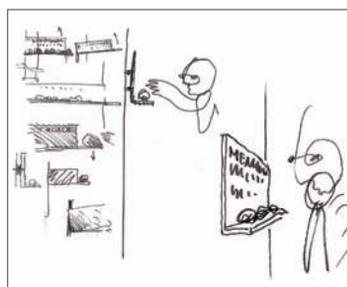


3

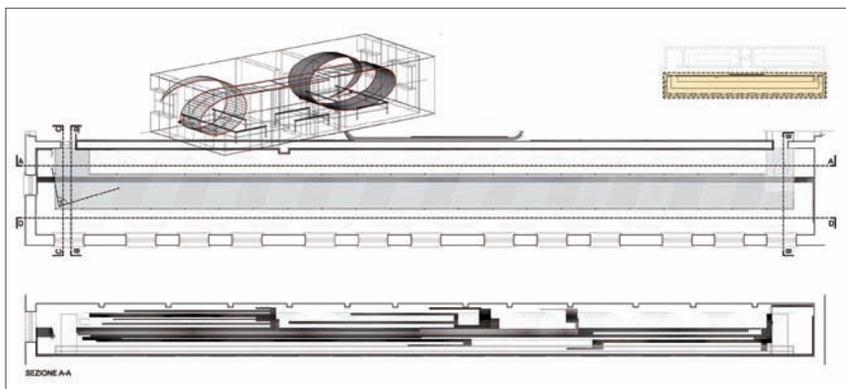
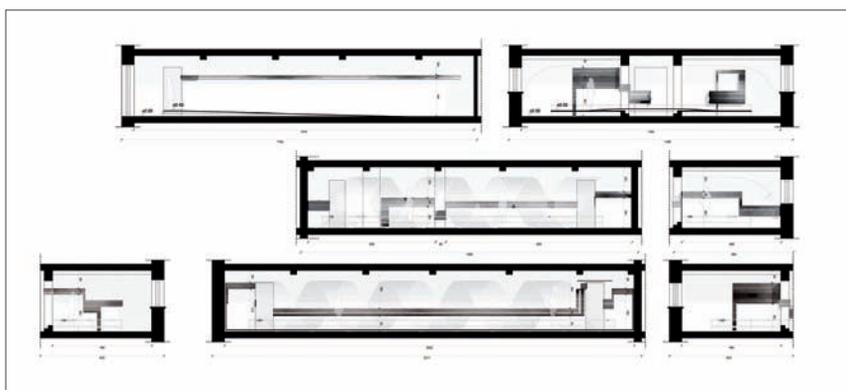
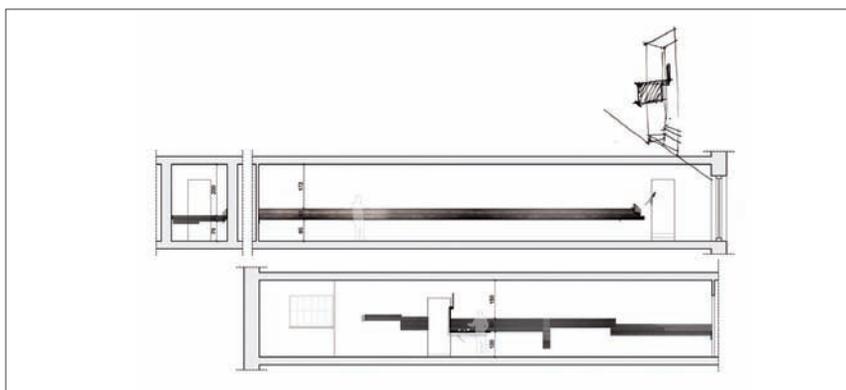


4

1. Memoriale Italiano. Dettaglio di una delle tele dipinte da Samonà. Maggio 2010. Foto e composizione Gregorio Carboni Maestri.
2. Uno degli ultimi blocchi di Auschwitz mai aperti al pubblico. Sottotetto in cui si concentravano prigionieri accusati di resistenza interna prima dell'interrogatorio e dell'esecuzione. Sui muri sono tuttora conservati ultimi disegni e scritte lasciate prima della morte. Foto Michele Miele.
3. Progetto Glossa XXI. Schizzi di studio per l'entrata del Memoriale Italiano. Pennarellino su fotografia. Gregorio Carboni Maestri.
4. Progetto Glossa XXI. Schizzi ed elaborazione di Gregorio Carboni Maestri.
5. Progetto Glossa XXI. Schizzi di progetto per la nuova entrata del Memoriale. Gregorio Carboni Maestri.
6. Progetto Glossa XXI. Sezioni di studio con schizzi per l'entrata e l'uscita del Memoriale Italiano. Gregorio Carboni Maestri.
7. Progetto Glossa XXI. Sezioni di studio per le varie sale, fra cui la nuova sala, del Memoriale Italiano, con lo sviluppo della Linea Glossa. Gregorio Carboni Maestri.
8. Progetto Glossa XXI. Sezioni e assonometria di studio dell'ultima sala del Memoriale Italiano con lo sviluppo finale della Linea Glossa. Gregorio Carboni Maestri.



5





III. APPROFONDIMENTI

BBPR and the Anti-Monument. A Reflection on the Relevance of their Work¹

Pierfranco Galliani,

Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano

The BBPR group has focused its architectural research on a synthesis between structural order and the formal freedom of complementary parts even in the design of symbolic and commemorative works where, in the absence of a practical function, the interpretative variations are performed by elements inserted on the basis of aesthetic criteria.

The 'metal cage' of the monument at the Cimitero Monumentale in Milan, which can be constitutes a register which affirms the control of infinite space against irrationality, ignorance and violence.

The admonition function merges with the concept of the actual order of rationalism and the geometry, which can be traced with similar intensity in their works on the same theme of deportation and lagers, intervenes to depict the connection between space and suffering.

«The monument represents an important point in an expressive research typical of our Office, seeking to compose formal order and freedom in a synthesis which entrusts the possibility of variations entailed by the functional requirements, quite outside the schematic geometric rules, to the 'supporting structure' of the ordering function and to the 'supported complementary parts' (the infill walls that enclose the building). [...] I have already mentioned some examples of this design method, like the walls of the offices of the Post Office building at the EUR 1938-1940, the houses on Via Borgonuovo, the raising of Palazzo Ponti, the houses on Via Alcuino in the immediate post-war period and later also the Torre Velasca. In design themes with a symbolic and representative character, such as the 1945 monument in the Cemetery or the previous one in the competition for a monument to Victory in Piazza Fiume of 1938, the fluidity of the composition is entrusted to elements inserted in the structure but distributed in space on purely aesthetic principles, because there is no need to express a practical function. So, despite the substantial difference of the subjects, we can identify a coherence and continuity in this choice of expression that constituted a common motif in our production in both themes of a practical nature and in celebratory projects».²

This fragment from Cesare de Seta's 1979 interview with Lodovico Barbiano di Belgiojoso brings out certain pointers to the interpretation of the relationship between architecture and monumentality in the BBPR group. On

the one hand there appears an explicit ideational equivalence between urban building and commemorative artifact, which could also be cited as a clear analogy between architecture and work of art, while on the other hand it reveals the search for a «monumentality emerging from anti-monumentality», as pointed out by Giuseppe Samonà in the case of the memorial to those who died in the Nazi concentration camps erected in the Cimitero Monumentale in Milan³, though, as quoted by Belgiojoso in the interview, this still does not exclude the concept itself «of the ancient word *monumentum*, namely memory (*memini*) and admonition (*moneo*)»⁴, as in other projects on commemorative themes devised by BBPR.

Samonà briefly describes the monument in Milan, saying that it is a set of «planes that break down transparent volumes divided by threadlike members, framed as they are in a linear orthogonality, composed in accordance with poetic tensions, which, in their pure cage-like quality, have their expressive roots in the manner of Piero della Francesca rather than Mondrian».⁵

The reference, albeit brief, indicates with precision and intensity the distinctive features of the poetic research of these architects, who, among others, consistently investigated in their work «the theme of transparency and structural duality [...] already stated in the works of the Rationalist period and particularly in the Colonia Elioterapica in Legnano, where the metal framework with its linear grid orders and measures the complexity of the images that show through behind the glass wall».⁶ Indeed, the transparencies play a significant part also in the monument at the Cimitero Monumentale: the marble slabs bear inscriptions on both sides, engaging the viewer to use the space contained between the metal gratings to read the façades turned inwards.

An essential and at the same time vigorous evocation of the suffering in the concentration camps, the Milan monument is both architecture and a semantic installation: a set of graphic signs, almost 'words', which express a message and define a space by integrating a plurality of meanings. Not only may this work «be considered a paradigmatic

representation of 'rationality' in architecture»⁷, but according to Darko Pandakovic it equates the constructional-formal research of Italian Rationalism with the composition-
al research of Mondrian, which exerted an influence on European Rationalism, considering that «it is always the application of rationality that dictates a measure to things».⁸

In the catalogue of the BBPR exhibition held in Milan in late 1982 and early '83, when dealing with the idea of rationality proposed by Mondrian, he resumes what Giulio Carlo Argan observed of this artist: «the essence of things is not known in perception, but with a reflection on perception detached from perception: a reflection in which the mind works alone, with the only means which its constitution provides. And because the constitution of the mind is the same for everyone, every process of the mind has to start from 'common notions' [...]. The artist [...] has no right to influence others emotionally or sentimentally. If he happens to discover a truth he has a duty to show how he arrived at it; if he can demonstrate it, he has the duty to bring that truth to the knowledge of all, to make sure that the truth can be spent in the 'civilized' life community».⁹

Pandakovic goes on, with great efficacy, to clarify the fact that the monument in the Milan Cemetery, «affirms the control of infinite space through mental measures, calibrated and secure, against every irrational gesture, against barbarism, blindness, ignorance, violence. The lines of rationality determine harmonies. It is the faithful, consistent, balanced adherence to the most civilized tradition of European culture: the reaffirmation of humanism», evoking Descartes, who «fixed in orthogonal axes the field in which rationality is certain».¹⁰

The reference to geometry seems highly appropriate in emphasizing for this work - *anti-monumental in form, monument in content* - adhesion in particular to the thought of Lodovico Belgiojoso, who was freed from the Guns kirchen concentration camp, to which he had been transferred from Mauthausen-Gusen I, only months before the project was presented¹¹, and arousing some doubts about the confidence with which some critics have assigned the conception of the monument to Peressutti alone.¹²

Milan, May 1941: «I feel a cross in the midst of my breast, / two Cartesian orthogonal axes / that let me neither suffer in pain / nor take pleasure in joy».

Mauthausen, November 1944: «From morning to night / from night to morning / the accursed machines turn: / the ovens shudder where the hot salt / boils . / We, spare parts, / replaced every twelve hours, / are led to work and rest / in long columns. The column that climbs to the factory / crosses / the one that descends to the camp, / and they make us lie down / on so many shelves. [...]».

Mauthausen, February 1945: «Here I often wonder / if in the world there still exist / gardens in flower, [...] / If there are still / scents and tastes, [...] / If there still exist / enchanted castles, / burning fireplaces and endless fields... / Or if we have divided all the Earth / into so many squares, / surrounded by barbed wire, / where men in columns / walk despairingly / with their clogs and eyes in the mud».

Milan, April 1956: «Sleepless night leaks away drop by drop / like ink, turbid and slow. / In the dark, the sheets are black / thoughts dark. / I cut the space of the room / into big cubes, with orthogonal gestures, / prisms of dark crammed against the ceiling. / I fear that with the light / everything will collapse and break the silence».

The ineludible representation of the *link between suffering and space* is found in these verses by Belgiojoso dealing with the war years, his internment and his return to civilian life¹³, in which, through orthogonal, square and cube-shaped patterns - the same geometries that constitute the war memorial - he describes feelings of anguish, annihilation and helplessness that connect to the physicality and the forms of the spaces of the concentration camp, like the bunks in the *Stuben* and the barbed wire grids.

In the monument in Milan Cemetery, the set of metal tubes that enclose in the center an urn filled with earth from the German camps appears as the synthesis of multiple principles, transmitted in an intelligible sense be-

cause they are based on the message of a *common concept*. The abstract image of the whole does not affect the viewer - as Mondrian claimed the artist had to work - but transfers an exclusive yet inconclusive point of view, leaving the viewers themselves the freedom of an interpretation based on their own direct experiences. Rationality here is not pure formal representation, but a register that dictates the measurements of the various elements that make up the work and which together take on the *function of admonishing*.

The function as the objective of the rational project, is implicitly also present here, though in the absence of a practical function. BBPR's «meditated rationalism», as Tafuri termed it¹⁴, means that the concept of a function, understood in the most inclusive and broadest sense of the term, is fused with that of *reason*, the very reason of rationalism. «In other words, the 'reason' of rationalism and, consequently, the 'function' is the meaning itself of human life, both individual and collective [...]. BBPR's open rationalism is therefore functionalism, but functionalism in which the function is understood in the broad sense, the natural, psychological, historical and human sense».¹⁵

A characteristic vision, cultural and philosophical image and conception of the world, namely BBPR's *Weltanschauung*, as it was defined by Franca Helg, is present in this project as in all projects of this group, «even where the solutions are enriched beyond measure, we again find the interest in spatial constructions of geometric rigor».¹⁶

This is essentially a reminder of what can be explained as the *BBPR style*, as Bonfanti and Porta made clear, which was developed in the years before the war and which was to remain indelible in their work as a group.

The phases of this 'process' - a process, moreover, which BBPR always understood as the architectural project - takes its start from the search for a «linguistic revision» of Rationalism in correspondence with the «pragmatic evolution of the Modern Movement» and on the basis of their «restless conviction of the Rationalist style's inability to communicate other contents». The «intention to connect the ambit of the new lexical researches with the doctrine and requisites of Functionalism» found expression in new topics such as the «autonomy of the imagination». The «ex-

perimental attitude» was «embedded in the methodological purpose [...] in accordance with the elaboration [...] of a principle of an ever-variable accord between the subjects of the content and the solution in architectural form [...] as the only real possibility of resolving the multiple and mutable modes of life into artistic experience».¹⁷

Rogers later further clarified the supposed incompatibility between method and style by relating the notion of *tradition*, which is embodied, so he says, «in the attempt at a style that we did not want to enclose in the tautology of forms». The style «is the mutable result due to constancy of a method [...] by which we seek to exalt poetically the logical structures suggested by the data specific to each event».¹⁸

The «rejection of a priori forms [...] dissociated from any problem of relations with other architectural components» and the «consonance between the object-matter and the author» as «the only possible ethic»¹⁹ enabled BBPR to intervene with different solutions, but with a similar intensity of interpretation, in other cases of commemorative architecture again on the theme of the deportations and concentration camps: at Carpi in 1963, at Mauthausen-Gusen I in 1967, and at Auschwitz in 1980, in this last case at a time when the ‘fellow travellers’ of Belgiojoso had disappeared. In all these projects the idea of the *artefact as anti-monument* remained constant, even though memory and admonition were again presented lucidly.

At Carpi, where the aim was the transformation of the ground floor of the Castello dei Pio into a museum dedicated to the political and racial deportees to the Nazi concentration camps, the purpose of enabling visitors to «comprehend the reality of the tragic deportation journey» was translated into an itinerary which documented «the stages of the humiliation, desolation and martyrdom» by means of photographs and memorabilia, using a grid of square modules that virtually ‘designed’ the paving of the interiors and the courtyard with continuity. The modular grid rhythmically inflects the arrangement of the display cases, «burial niches which rise or sink into niches marking the path of the deportees from their arrest to the concentration camps, their transfer to the death camps, to the

Resistance, to the end». ²⁰ The deployment of a ‘common knowledge’, as Mondrian had indicated, and a ‘psychological and human functionalism’ appear a clear premise of the project especially in the courtyard, where an «extreme simplicity of language acquires a dramatic dimension: from the graves dug between the stones emerge the illuminated pillars carved with the names of the camps. Flowering branches will cling around gelid parallelepipeds to show, without any explanations, that life goes on». ²¹

If this project is linked to rational features of measure, form and content, already experimented with in the monument in the Milan Cemetery, but applied to an existing spatial context, whose coordinates it embodies, and not to a single object, the following project for the Gusen Memorial introduced the *theme of the labyrinth*, whose evocative efficacy had been verified by BBPR on previous occasions.

As a metaphor for journeying and knowledge, the labyrinth is a rectangular spiral and consists of two walls of exposed reinforced concrete, consisting of parallel portions with increasing height. They develop a long, narrow outdoors path and gradually recede into the distance. The inner wall then enfolds the crematorium as in a protective wrapping, while the outer one forms a courtyard for meditation and prayer. «In the walls [of the pathway] are set plaques and memorials to the various national groups, while the walls of the central space are bare so that the crematorium, at the centre can be a symbol of sacrifice and human suffering above all distinctions of group or ideology». ²²

The ‘rejection of a priori forms’, the ‘search for connections with the existing elements of the context’, the ‘consonance between the object-matter and the architect’ are present in exemplary fashion in this project with its live materiality, in which the message of admonition to the new generations links the space to time, the experience to movement, anticipating some of the fundamentals of the Auschwitz Memorial, where a storied spiral forms a path which envelops the visitor in a dormitory of ‘Block 21’. «The spiral is dilated in the three dimensions and articulated by alternating views of the hut and paintings, it recom-

poses the anguished nightmare, combining architectural space and painting to achieve an immediate and universal communication».²³

The *anti-monument/monument* spatial effect is here presented again by scrupulous observation of the human figure and its dimension, which enlivens the installation in the passage to the interior. The spiral succeeds in eliciting a rational aesthetic emotion because, since it is drawn with geometrical precision, it is largely constructed for man and around man, like all true architecture,²⁴ but also because it is a metaphor for suffering.

Mauthausen, November 1944: «They spend their days / like the threads of an endless screw / aimlessly. / Just as the grinder turns and strips away / so does this life, the skin on the nerves, / the nerves in the flesh / the flesh on the bones / the brain, the guts, the heart! [...]».²⁵

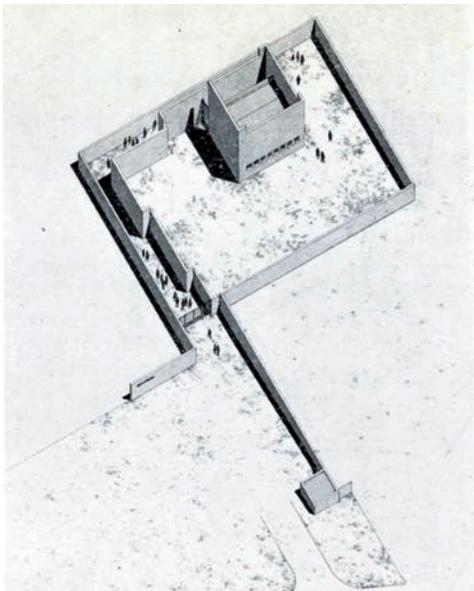
Once again Lodovico Belgiojoso has succeeded in explaining in verses the relevance of BBPR's thinking.



1



2



3

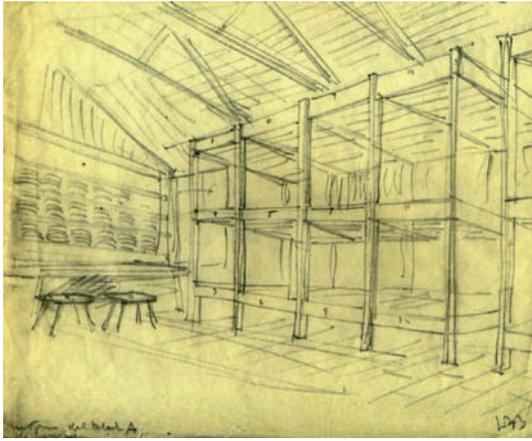


4

1. BBPR, Memorial italiano di Auschwitz, 1980: veduta interna. Paramento pittorico di Mario Samonà. *BBPR, Italian Memorial in Auschwitz, 1980, interior view with paintings by Mario Samonà.*
2. BBPR, Museo al deportato politico e razziale nei campi di concentramento nazisti, Castello dei Pio a Carpi (Modena): veduta del cortile. *BBPR, Museum dedicated to the political and racial deportees in the Nazi concentration camps, Castello dei Pio in Carpi (Modena): view of the courtyard.*
3. BBPR, Memorial di Mauthausen-Gusen I, 1967: assonometria di progetto. *BBPR, Mauthausen-Gusen I Memorial, 1967: axonometric view of the project.*
4. BBPR, Memorial di Mauthausen-Gusen I, 1967: veduta del forno crematorio. *BBPR, Mauthausen-Gusen I Memorial, 1967: view of the crematorium.*

Dove non diversamente segnalato, le foto sono autORIZZATE da Alberico B. Belgiojoso, Archivio BBPR, Milano.

Unless otherwise noted, the photos are authorized by Alberico B. Belgiojoso, BBPR Archive, Milan.

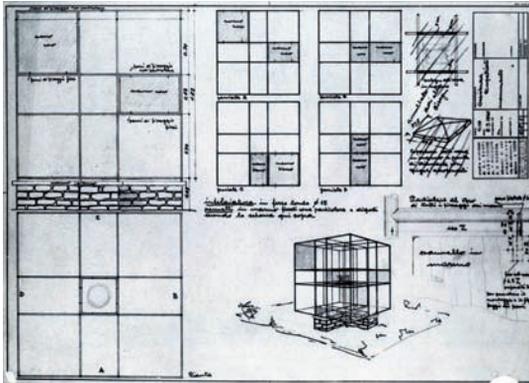


1

1. Lodovico B. Belgiojoso, giacigli a castello nel lager di Mauthausen-Gusen, 1944: disegno autografo. *Lodovico B. Belgiojoso, bunk beds in the concentration camp of Mauthausen-Gusen, 1944: signed drawing.*
2. BBPR, Monumento ai caduti nei campi di concentramento nazisti, Cimitero Monumentale di Milano, 1945: veduta attuale, 2007 (foto di T. Colombo). *BBPR, Memorial to those who died in Nazi concentration camps, Monumental Cemetery in Milan, 1945: current view, 2007 (photo by T. Colombo).*
3. BBPR, Monumento ai caduti nei campi di concentramento nazisti, Cimitero Monumentale di Milano, 1945: primo disegno di progetto (5 luglio 1945). *BBPR, memorial to those who died in Nazi concentration camps, Monumental Cemetery in Milan, 1945: first design of the project (5 July 1945).*



2



3

Note

1. Reissue of the text published in *Territorio*, 53, 2010.
2. Barbiano di Belgiojoso L., 1979, *Intervista sul mestiere di architetto*, edited by Cesare de Seta, Laterza, Rome-Bari, p. 83.
3. Samonà G., 1982, «Testimonianza», in Piva A. (ed.), *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio BBPR a Milano. L'impegno permanente*, Electa, Milan, p. 11.

4. Bonfanti E., Porta M., 1973, *Città, museo, architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Milan, p. A 108.
5. Samonà G., *op. cit.*, p. 11.
6. Portoghesi P., 1973, «Introduzione», in Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, p. VIII.
7. Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, p. 110.
8. Pandakovic D., 1982, «L'impegno nel design: 'nugellae'», in A. Piva, *op. cit.*, p. 53.
9. Argan G.C., 1970, «L'epoca del funzionalismo», in id., *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florence, pp. 492-497.
10. Pandakovic D., *op. cit.*, p. 53.
11. Lodovico Belgiojoso, liberated on 5 May 1945, returned to his family, evacuated to Caidate (Varese), on 12 June 1945. The first plate of the project is dated 5 July 1945.
12. Giuliana Ricci also expressed doubts about the fact that Lodovico Belgiojoso was not involved in: Ricci G., 2008, «Testimoniare con l'architettura», in Simini M. (ed.), *Dal lager. Disegni di Lodovico Belgiojoso*, catalogue of the exhibition, Milan 27 January-9 March 2008, Edizioni delle Raccolte storiche del Comune di Milano, Milan, p. 66.
13. LBB (Lodovico Barbiano di Belgiojoso), 1941-1969, typewritten collection of poems and tales, Milan (kindly lent by Maria Grazia Sandri who received it as a present from the author).
14. Tafuri M., 1963, «Gian Luigi Banfi», in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome.
15. Paci E., 1959, «Continuità e coerenza dei BBPR», in *Zodiac*, 4, April, p. 87.
16. Helg F., 1982, «Introduzione all'attività dello studio BBPR ed evoluzione del linguaggio nel restauro dell'ambito urbano», in Piva A., *op. cit.*, p. 17.
17. Bonfanti E., Porta M., «Il padiglione dei mutilati del viso: sperimentalismo e oggetto», in id., *op. cit.*, pp. 86-88 (the note also refers to the quotations before and after note 15).
18. *Ibid.*, pp. 88.
19. *Ibid.*, p. 89.
20. Bonfanti E., Porta M., «Museo-monumento al deportato politico e razziale nei campi di concentramento nazisti, nel castello dei Pio a Carpi (Modena)», in id., *op. cit.*, p. A 118.
21. *Ibid.*
22. Bonfanti E., Porta M., «Memorial' costruito attorno al forno crematorio di Mauthausen-Gusen I», in id., *op. cit.*, p. A 121.
23. Maffioletti S. (ed.), 1994, BBPR, Zanichelli, Bologna, p. 194.
24. Cfr. Sweeney J.J., 1954, «La scultura nella città», in Rogers E. N., Sert J. L., Tyrwhitt J. (eds.), *Il cuore della città. Per una vita più umana delle comunità* (Congressi Internazionali di Architettura Moderna), Hoepli, Milan, p. 59.
25. LBB (Lodovico Barbiano di Belgiojoso), *op. cit.*

Razionalità e sogno. La dialettica tra architettura e arte nelle parole di Rogers e nei progetti dei BBPR

Dario Costi

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma

Ragionare sul rapporto tra architettura e arte nel lavoro teorico di Rogers ed in quello progettuale intrecciato e sovrapposto dei BBPR vuol dire svolgere una lettura diacronica di scritti e progetti e tagliare criticamente la selezione di entrambi.

Dal confronto che ne esce gli allestimenti ed i memoriali appaiono un campo di sperimentazione privilegiato, una sorta di avamposto di verifica sul campo delle intuizioni e occasione contingente per una riflessione di carattere generale. Continuando senza a capo L'evoluzione del pensiero che li accompagna vede svolgersi nel tempo una trasformazione dei concetti ed una loro variazione in ragione delle condizioni storiche e delle mutate sensibilità dei vari periodi. Continuando senza a capo La matrice concettuale che consente questa integrazione progressiva è l'impostazione logica che accompagna Rogers per tutta la vita.

Il metodo di cui egli sempre scrive, come fare interrogativo e problematico che collega l'architettura alla società che la richiede, si struttura su una continua e duplice dialettica. Il confronto tra coppie di concetti è il modo di avanzare nel pensiero e nel progetto che, in termini generali, si consolida su una serie di passaggi e verifiche (architettura e società, scuola e critica, bellezza e utilità, metodo e mestiere) e trova, nei casi specifici, convinzione e carattere da una serie di conflitti produttivi tra opposti necessariamente compresenti (conoscenza e intuizione, razionale e irrazionale, collettivo e individuale, oggettivo e soggettivo).

La ricerca di sintesi tra dialettiche è un atteggiamento mentale che sovrappone ed intreccia elaborazioni teoriche, didattiche e progettuali. Continuando senza a capo

Reflecting on the relationship between architecture and art in the theoretical work of Rogers and in the woven and overlaid design work of BBPR means carrying out a diachronic reading of writings and projects and critically reducing the selection of both of them.

From the comparison that emerges, fittings of exhibitions and memorials appear to be a privileged field of experimentation, a kind of outpost of verification in the field of insights and a contingent opportunity for a reflection of a general nature. Through the methodological approach of the dialectic of opposites, within the evolution of the cultural debate of time and as a synthesis of Roger's theoretical reflection and field-testing of the study, the selection of projects for installations and memorials maintains its own line of continuity in the elaboration, which differs each time, of two constituent matrices.

The dialectic with the art or the objects of the display assumes different attributes with respect to two directions of work: the lattice as a measurement of the space and the spiral / labyrinth as its boundary.

La compresenza progettante degli opposti è, così, la peculiarità del modo di ragionare di Rogers e di lavorare dello studio. Continuando senza a capo Non a caso il ricordo di Belgiojoso collega il suo ruolo ad alcune questioni all'apparenza inconciliabili ma in realtà volutamente compresenti ed insistentemente cercate: «Il suo apporto tendeva ad accentuare in noi e nei più stretti collaboratori, oltre alla severità del metodo, la ricerca in ciascuno della propria coerenza personale. Pur all'interno del filone del movimento moderno incoraggiava l'adozione di una estrema ricchezza di forme e di linguaggio».¹

Il progetto come processo argomentabile e ricerca della ragione della forma è sintesi dialettica tra molti opposti complementari: materia e spirito, *severità del metodo e ricchezza di forme*, intenzione pedagogica e libertà espressiva.

Decorazione, ornato, arte: la costruzione teorica e il campo privilegiato di sperimentazione

Protetto dalla struttura del metodo, Rogers articola nel tempo una riflessione che collega e mette in progressione i concetti di decorazione, ornato ed arte. Continuando senza a capo Attraverso una serie di scritti puntualizza, in vari momenti, le potenzialità di questi termini per l'architettura costituendo una sorta di linea evolutiva. Continuando senza a capo Tale successione accompagna e sostiene il lavoro dello studio che vedrà svilupparsi negli allestimenti e nei memoriali uno spazio continuo di espressione e un ambito libero, più di altri, da condizionamenti.

Nel 1933 Rogers ragiona sul rapporto tra architettura e decorazione attraverso il riconoscimento della necessità di risposta a due esigenze dell'uomo: L'architettura nasce per il bisogno razionale di proteggersi e crearsi un ambiente. La decorazione nasce per un bisogno sentimentale di bellezza».² La dialettica tra questi due termini viene brevemente verificata nella storia, a sostegno dell'architettura razionale che potrà vedere il suo spirito «incarnarsi in forme completamente astratte, cioè completamente decorative».

La sovrapposizione tra astrazione e decorazione è la base di partenza per un ragionamento che vedrà, nella

seconda metà degli anni trenta, due direzioni di consolidamento: lo svolgimento della ricostruzione del rapporto tra stile e civiltà nelle varie epoche e l'entrata in campo dell'arte come nuovo elemento di confronto. Due questioni che vedranno intrecciare riflessione teorica e sperimentazione progettuale in maniera inseparabile.

Nel primo caso, l'esperienza di "Stile"³ è la costituzione di un fondamento. La ricostruzione della storia umana in capitoli ricerca ed evidenza i nessi tra civiltà ed espressione artistica del tempo. L'obiettivo progettuale sullo sfondo è, in termini concettuali, la legittimazione del rapporto tra società e architettura moderna e, dal punto di vista operativo, lo spunto per la proposta di un Palazzo per la Mostra della Civiltà italiana a Roma nell'ambito dell'Esposizione Universale del 1937.

Nel secondo, la riflessione sul rapporto tra arte e pubblico⁴ sembra rappresentare l'attualizzazione della riflessione sul legame tra stile e civiltà.

Lo spirito moderno può essere condizione di riavvicinamento tra arte e persone. Continuando senza a capo Con l'assunzione della responsabilità di rianimare questo rapporto, l'arte moderna - -come espressione desiderante di una società che Rogers immagina - si configura quale luogo di compresenza dialettica tra valori collettivi ed elaborazioni individuali in cui gli aspetti oggettivi possono rendere le intuizioni soggettive intelligibili ed apprezzabili.

A partire da queste premesse sembra compiersi il ragionamento nel dopoguerra.

Nello scritto *Situazione dell'arte concreta*, del 1948, egli dedica alcune righe a descrivere un'ampolla antica in ceramica, elogiata per l'equilibrio della forma e la perfetta combinazione e la «sottile interdipendenza fra l'utile e il bello».⁵

Due righe nere circolari dipinte rappresentano l'ornato, l'inutile che non altera il necessario.

Rogers individua per quest'ultimo uno spazio di necessità.

Il riconoscimento dell'ornato come «forza permanente del mondo plastico» porta alla concessione obbligatoria di una sua autonomia. Continuando senza a capo Tale riconoscimento di individualità si lega all'attualizzazione dell'ornato in «arte concreta», definizione partecipe del

dibattito artistico milanese di quegli anni⁶ che riprende e articola la riflessione di Kandinsky. Il testo di quest'ultimo, *La spiritualità dell'arte* è il riferimento attraverso cui l'arte astratta diviene capace di cogliere l'essenza vera della realtà, come avrà modo di argomentare anche in altre occasioni successive.⁷

Con quest'ultimo passaggio Rogers sembra completare la maturazione di un ragionamento in progressione che attualizza la decorazione dell'architettura storica in ornato, a sua volta reso autonomo e necessario nell'arte.

La sensibilità dell'architetto segue, grazie alla flessibilità del metodo, il dibattito della cultura artistica, costruendo negli anni una tesi di legittimazione del ruolo dell'arte in ambito architettonico come manifestazione del tempo e della società, in maniera non dissimile da come gli stili lo erano per le civiltà che li hanno prodotti. Continuando senza a capo Il pensiero e la pratica progettuale sono i motori di questo processo. Il lavoro di studio non è solo la verifica sul campo di convinzioni maturate ma anche, e soprattutto, il luogo della sperimentazione sulla base della quale riflettere teoricamente. Continuando senza spaziatura Appare di qualche interesse, allora, verificare come questo processo di sublimazione che trasforma la decorazione in arte sia legato ad un terreno di sperimentazione.

È stato detto che il rapporto tra architettura e arte si svolge su due piani di saldatura⁸: l'inserimento di opere d'arte nell'architettura, ed il campo di azione degli allestimenti, degli arredi e delle architetture pubblicitarie.

A questi casi, io penso, va aggiunto quello dei memoriali. Continuando senza spaziatura Anche in questo ambito Rogers condivide con lo studio l'elaborazione teorica dell'idea di monumento come occasione attraverso cui l'oggi guarda sia al passato che al futuro, sovrapponendo, come sempre fa metodologicamente, interessi didattici, tecnici e teorici. A più riprese gli scritti di diversa finalità torneranno sulla questione. Così la sottolineatura della doppia radice del termine riferibile sia a *memini* (memoria) che a *moneo* (ammonire) è concetto centrale nel *Corso di caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*⁹ dove si spinge ad avvicinarlo al concetto di *monstrum* come fatto eccezionale, naturale o artistico degno di nota e di attenzione. Lo stesso

doppio rimando apparirà negli editoriali di “Casabella”¹⁰ come nella relazione per il Museo-monumento di Carpi.¹¹

Il monumento è memoria e monito, ma anche architettura immersa nella vita e testimonianza del tempo che attraversa. Continuando senza spaziatura Per questi suoi significati e per questa sua valenza proiettiva il tema dei memoriali vede, in molti casi, il coinvolgimento degli artisti come interlocutori cercati.

Queste occasioni di confronto tra architettura e arte sono l'ambito in cui si compie un secondo processo di elaborazione operativa che accompagna quello teorico: allestimenti e memoriali consentono ai BBPR di lavorare in condizioni particolari di libertà, senza vincoli di committenza o di economia edilizia.

Approccio della disobbedienza e vita delle forme

La propensione all'«atteggiamento narrativo»¹² inteso come «particolare forma di criticità nei confronti della *tradizione* moderna» trova negli allestimenti e nei memoriali uno spazio di espressione per certi versi autonomo rispetto a tutte le altre opere.

Alla dialettica con l'arte sono demandati, nella maggior parte delle volte, il soddisfacimento di due bisogni: quello - da esplicitare - della trasmissione di un messaggio e quello - inconfessabile - del libero esercizio formale.

Il confronto dialettico tra architettura e arte stimola caratterizzazioni diverse e complementari.

Sempre nello stesso scritto di legittimazione dell'arte concreta appena ripreso, Rogers disciplina la relazione: «L'unità tra architettura e queste arti si stabilisce nello spazio ed è un'unità nata non da una mescolanza, ma da un rapporto di elementi, dall'individualità ben caratterizzata, ciascuno dei quali risponde al fine impostogli dalla sua essenza».¹³

La dialettica si attiva attraverso posizioni indipendenti che vedono qualificare le componenti in due direzioni opposte e parallele. Continuando senza a capo L'arte assume un ruolo evocativo e puntuale. Continuando senza a capo L'architettura assume il significato di dispositivo spa-

ziale necessario all'attuazione delle dialettica. Continuando senza a capo Il ricorso alla geometria non è, semplice sfondo strumentale alla valorizzazione dell'opera d'arte contenuta, ma il mezzo per immaginare matrici spaziali capaci di svolgere un'azione di emulazione verso l'astrazione. Una prospettiva di ricerca non, però orientata ad una dimensione asettica e concettuale ma, all'opposto, materica, piena di risonanze e di dialoghi con l'esterno.

Arte e architettura trovano, insieme, una ricercata affinità per differenza.

Il ruolo dell'arte è quello dell'introduzione di uno stimolo dall'esterno. Una ricerca di interazione che i progetti dei BBPR cercano in molte di queste occasioni con la finalità di caricare l'architettura di significati altri, di diverse profondità e di nuove ricchezze. Laddove l'arte non sarà presente il suo posto verrà preso da altri condizionamenti cercati nella storia, nel luogo o in una spinta particolare al processo di immedesimazione nel tema.

La lettura visiva delle loro opere suggerita da Paolo Portoghesi¹⁴ mette in evidenza alcune questioni intrecciate. Al tema della trasparenza e della duplicità strutturale, partecipe della ricerca del razionalismo italiano su geometria ed astrazione, si affianca l'approccio della «disobbedienza» che arricchisce la dialettica tra gabbia strutturale e involucro murario di «spettinature», variazioni inaspettate della regola che determinano momenti di variazione o un complessivo movimento dello schema compositivo. Continuando senza a capo L'attenzione di Portoghesi si concentra sulle «opere apparentemente minori» degli allestimenti interpretando in essi la linea più chiara ed originale di interesse rispetto alla gran parte delle occasioni professionali, nella maggior parte dei casi distanti dalla committenza pubblica e condizionati da quella privata.

Le «opere apparentemente minori» sono, prima e durante la guerra, uno spazio fondamentale, per la frequenza delle occasioni e la mancanza di commesse maggiori. Gli allestimenti sono il luogo ideale per l'azione programmatica dei giovani architetti moderni come sottolinea Manfredo Tafuri: si trattava, in fin dei conti di evasioni che dimostravano una volontà figurativa autentica, un'ansia di ricerca di un pubblico nuovo, un commovente atto di fede nel valore

dimostrativo di forme nuove di vita, di relazioni di abitare, dove la *razionalità* delle proposte suonava spesso, ancora come *sogno di popolazioni liberate* ma anche qui, come semplici ed inattuabile *sognos*.¹⁵

Questa palestra di allenamento consolida e caratterizza l'atteggiamento culturale e progettuale del gruppo. Continuando senza a capo Non stupirà allora riscontrare come il «valore dimostrativo delle forme nuove di vita» e la compresenza dialettica tra «razionalità» e «sogno» che caratterizzano le prime prove anche dei BBPR siano chiavi di lettura possibili per il loro lavoro.

Razionalità e sogno sono due termini che interpretano bene la struttura del pensiero che cerca sempre una sintesi praticabile dal confronto tra gli opposti.

Razionalità e sogno possono essere, in linea con le premesse teoriche di Rogers, anche metafora della dialettica attivata da architettura moderna ed arte, come eredi delle risposte ai due bisogni dell'uomo (concreti di protezione e spirituali della bellezza).

Razionalità e sogno sono, a mio parere, anche le due tensioni compositive che nutrono il progetto sempre sospeso tra rigore e licenza.

Questo atteggiamento di prima della guerra, collegato ad una responsabilità etica da comunicare ed alla ricerca di una poetica motivata, trova, in seguito, un ulteriore sviluppo ed una sponda teorica nel significato di *Vita delle forme* attraverso cui Rogers posiziona mentalmente questa doppia dimensione dell'architettura nella *Struttura della Composizione architettonica*: «la caratteristica tipica dell'architettura è l'ordinamento dei suoi elementi di sostanza: è l'armonia spirituale della materia fisica».¹⁶

Come è noto *Vita delle forme* cita il titolo del libro di Henri Focillon, che Rogers riprende per supportare il proprio ragionamento progettuale sulla memoria e sul ruolo della tradizione.¹⁷ Ma, mi sembra di poter dire, questi termini sono decisivi nel riconoscimento della forza autonoma dell'arte e dell'energia delle forme come matrici del progetto.

La vitalità artistica dell'architettura è, in questa prospettiva, un obiettivo cui tendere attraverso una successione di caratterizzazioni motivate ed il termine di un pro-

cesso di costruzione di senso del progetto da ripercorrere caso per caso.

La forma come esito trova nel percorso dell'ideazione gli appoggi logici per una propria identità, individuale perché specifica e collettiva perché argomentabile.

La forma come strumento del progetto trova nella ricorrenza di alcune figure condivise la base di partenza per questa elaborazione.

La misura del reticolo e il labirinto della spirale

Attraverso l'impostazione metodologica della dialettica tra gli opposti, Continuando all'interno dell'evoluzione del dibattito culturale del tempo e come sintesi della riflessione teorica di Rogers e della sperimentazione sul campo dello studio, la selezione dei progetti per gli allestimenti ed i memoriali mantiene una linea di continuità propria nell'elaborazione, di volta in volta differenziata, di due matrici compositive.

La ricerca sull'esterno di spunti per la caratterizzazione dell'architettura trova nelle condizioni ambientali e nelle occasioni specifiche le prime discriminanti.

Il luogo è lo spazio fisico in cui inserirsi, l'ambito spaziale portatore di logiche da cogliere e di una dimensione percettiva con cui misurarsi.

Il tema è l'inesco del processo e lo stimolo che nutre il progetto ma anche il pretesto per rielaborare alcune basi di partenza.

Tra questi termini si gioca la prima mossa riconducibile nella maggior parte dei casi a due variabili per certi versi alternative: il reticolo come misuratore dello spazio e la spirale/labirinto come sua delimitazione, dove l'uno rimanda ad una scansione aperta e l'altro ricerca un raccoglimento interno.

La dialettica con l'arte o gli oggetti dell'esposizione assume connotazioni diverse rispetto a queste due direzioni di lavoro.

Nel primo caso la metrica dell'architettura attiva con le opere una reazione poetica per affinità e differenze che apre, concettualmente, ad una profondità non visibile e

ad una potenzialità infinita. Sulla scansione spaziale del reticolo compaiono innesti numerosi, perlopiù di dimensioni contenute. Ritmo e passo dello spartito spaziale mutano in ragione degli elementi accolti. L'architettura è, così, strumento di lettura dello spazio arricchito dalla presenza di piccoli inserti che vivificano le prospettive. Il progetto lavora dall'esterno sulla possibilità di una percezione d'insieme che possa comprendere la dialettica tra le parti.

Nel secondo caso il gioco della schermatura stabilisce una diversa modalità di relazione.

Il rapporto con l'intorno è decisivo per la scelta di una delimitazione che è, al tempo stesso, presa di distanza e interpretazione del luogo trovato.

Con l'eccezione del memoriale di Gusen, il labirinto diviene spirale con forme curve che si rincorrono e si muovono tra i condizionamenti trovati e quelli cercati. In questa simultanea azione di dialogo con l'esistente e di perimetrazione di un ambito riservato prende forma la configurazione finale.

La schermatura è condizione per l'accadimento dell'evento artistico che si disvela.

Sculture, reperti, testimonianze o anche il semplice fulcro geometrico dello spazio sono elementi puntuali ed isolati intorno a cui dispiegare i piani verticali dei diaframmi visivi. L'architettura privilegia il punto di vista interno e accompagna una percezione progressiva.

In entrambi i casi la vitalità delle forme del reticolo e della spirale come matrici di partenza del processo progettuale trova una verifica negli esiti sempre differenti delle architetture.

Così il Monumento in ricordo dei Caduti nei campi di concentramento in Germania per il Cimitero Monumentale di Milano è quasi il prototipo, reso tridimensionale, della figura di partenza del processo.

Il reticolo come controllo primo dello spazio è, in questo caso, la scelta al tempo stesso intenzionale, a giudicare dalla definizione di Peressutti - «architettura, arte della geometria» - ad esso collegata e contingente, legata ai tempi stretti per la progettazione e la esecuzione.¹⁸

In occasione delle esposizioni lo stesso "ordine sottile" ritornerà spesso come strumento di misura, di or-

ganizzazione dello spazio e di dialogo con gli artisti. La scansione geometrica che ne deriva assume una propria identità caso per caso: la costruzione della prospettiva con i sostegni per le teche e le luci nelle Sale dello sport giovanile e della tecnica sportiva del 1935 con Guttuso e Melotti, la variazione del ritmo in ragione degli oggetti esposti nella Sala della Coerenza e nella Sala delle Priorità Italiane del 1936 con Cagli e ancora Melotti, le geometrie incrociate a ricordare cime ed alberi delle barche a vela nel Padiglione navigante delle Compagnie di navigazione italiane del 1937 con Fontana, ma anche, dopo la guerra, il cielo geometrico della prospettiva allestita per la Sala La forma dell'utile del 1951.

Per i monumenti, la matrice geometrica è la base per l'articolazione della dialettica tra maglia reticolare e costruzione in cui inserire liberamente le eccezioni puntuali. È il caso dei reticoli tridimensionali per il Monumento alla Vittoria in piazza Fiume con lo scultore Martini o per il Palazzo per la Mostra della civiltà italiana a Roma anch'esso pensato come sfondo per inserimenti scultorei, entrambi del 1937 come per il più conosciuto progetto per l'E42 del 1940. Dopo molti anni la suddivisione in moduli quadrati dell'area esterna al Palazzo del Pio a Carpi reinterpreta in termini planimetrici e bidimensionali la stessa logica di suddivisione dello spazio del progetto nella pavimentazione su cui aprire loculi e far emergere gli steli con i nomi dei campi di concentramento.

Una diversa configurazione geometrica guida le sperimentazioni sulla seconda matrice compositiva.

Labirinto e spirale sono temi che si intrecciano fino a sovrapporsi. Un fulcro geometrico o un perno fisico è la costante di questi avvolgimenti che ricercano regole geometriche.

Nella maggior parte dei casi le forme curve vengono scelte per gli allestimenti negli spazi aperti per la capacità di configurare una centralità al tempo stesso raccolta in se stessa ed aperta all'ambiente naturale.

Dopo l'esperimento della doppia spirale scandita da sostegni che diventano alberi del Padiglione delle Forme del 1940, il Labirinto dei ragazzi nel parco per la X Triennale con i graffiti di Steinberg e la scultura mobile di Calder del

1954 affronta in termini programmatici la questione dell'educazione e del rapporto tra arte e pubblico se «la sintesi tra le tre arti plastiche (pittura, scultura e architettura) è motivo iniziale e scopo della composizione».¹⁹

La sovrapposizione tra le spirali che si inseguono, il sistema puntiforme ed irregolare degli alberi coinvolti, la matrice geometrica della pavimentazione, le aperture e gli scorci verso l'esterno, rendono la dialettica tra dentro e fuori una progressione di disvelamenti seguenti, accompagnati dai disegni verso la scoperta dell'istallazione principale.

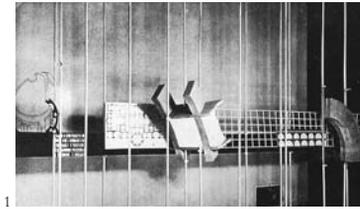
L'idea del diaframma che nasconde alla vista, isola e valorizza il centro della composizione guiderà l'allestimento di uno dei pezzi più importanti dell'esposizione per i Musei del Castello Sforzesco del 1956. La *Pietà* di Michelangelo viene isolata all'interno della grande narrazione dei reperti milanesi e svelata al momento di una protetta contemplazione, orientata dal guscio ottagonale che la circonda.

Non troppo differente sarà la modalità di lavoro del Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia del 1958 realizzato sull'immagine di una tenda indiana. L'impianto planimetrico è l'elaborazione di una spirale disegnata a partire dall'ottagono e da un pilastro centrale.²⁰ Le pareti interne trasparenti e quelle esterne opache distinguono le logiche di suddivisione e di percezione dello spazio dai diversi punti di vista.

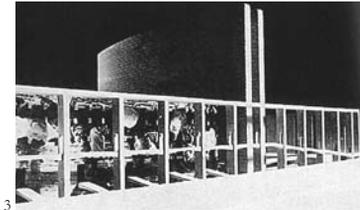
Negli anni successivi le occasioni dei memoriali vedrà riprendere e ricalibrare questa modalità di lavoro. Nel 1967 la ricerca di protezione della testimonianza guida la scelta di chiudere il forno crematorio di Gusen in un perimetro di cemento armato lasciato grezzo che si avvolge su se stesso guidando il visitatore verso l'interno e preparandolo all'incontro «il muro è costruito a forma di labirinto: i visitatori, per giungere allo spazio centrale, dovranno percorrere un lungo passaggio chiuso fra le pareti di altezze crescenti, in modo da subire una preparazione di ordine psicologico».²¹

Qualche tempo dopo, la spirale evocativa del sonno della ragione di Auschwitz con il contributo di Pupino Samonà, nel suo avvatarsi sul nulla, è partecipe di questa lunga e appassionata «esperienza d'architettura»²² collettiva.

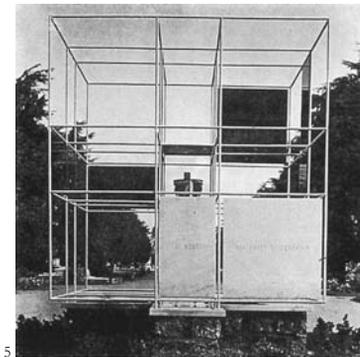
La misura del reticolo



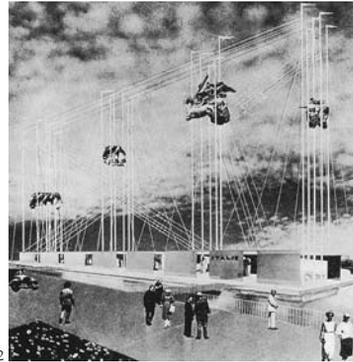
1



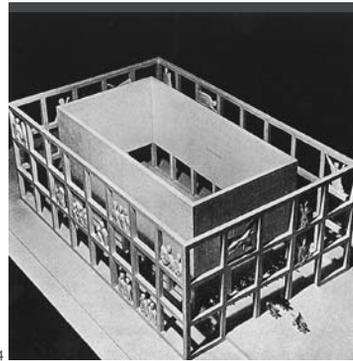
3



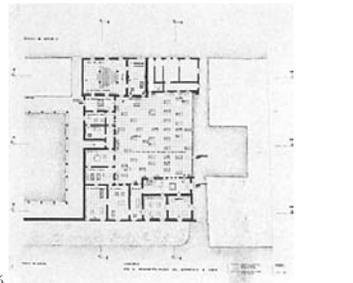
5



2



4



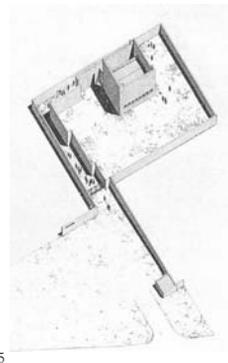
6



7

1. Sala delle priorità italiane, Triennale di Milano 1936
2. Padiglione navigante delle Compagnie di navigazione italiane, Esposizione internazionale di Parigi 1937, prospettiva del progetto
3. Palazzo per la civiltà italiana a Roma 1937, fotografia del plastico
4. Palazzo per il monumento della Vittoria in piazza Fiume a Milano 1937, fotografia del plastico
5. Monumento in ricordo dei Caduti a Milano 1946
6. Museo-monumento al deportato politico e razziale nei campi di concentramento nazisti a Carpi 1963, pianta
7. Palazzo per le poste all'E42 a Roma 1940, fotografia del plastico

Il labirinto della spirale



1. Padiglione delle forme, Triennale di Milano 1940
2. Il labirinto dei ragazzi nel parco, Triennale di Milano 1954, pianta
3. Il labirinto dei ragazzi nel parco, Triennale di Milano 1954
4. Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia 1958
5. Memorial costruito attorno al forno crematorio di Mauthausen-Gusen I 1967, corpo centrale, disegno assonometrico

Tutte le immagini sono tratte da: *Città, museo e architettura, il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 1970*, a cura di E. Bonfanti e M. Porta, Vallecchi editore 1973, ristampato da Hoepli, Milano 2009

Note

1. L. Belgioioso, *Testimonianza per Ernesto Nathan Rogers*, in E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. De Seta, Marinotti, Milano 2006
2. E. N. Rogers, *Significato della decorazione nell'architettura*, in "Quadrante", 7, Novembre 1933. Tutti gli scritti di Rogers sono stati raccolti recentemente in E. N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo, Scritti 1930-1969*, a cura di S. Maffioletti, Il poligrafo, Padova 2010
3. E. N. Rogers, G. L. Banfi, L. Belgioioso, E. Peressutti, "Stile", 1936
4. E. N. Rogers, *Problemi: arte e pubblico*, in "Domus", 103, Luglio 1936. Il fatto che questo scritto accompagni su Domus la presentazione della VI Triennale lo sembra caratterizzare come riflessione teorica a partire dall'esperienza progettuale.
5. E. N. Rogers, *Situazione dell'arte concreta*, ripubblicazione in italiano di *Ubicación del arte concreto*, in "Ciclo", 1, Novembre-Dicembre 1948.
6. Per il dibattito artistico del periodo vedi il paragrafo *Arte astratta e concreta a Milano* in L. Caramel, *Le alternatine astrattiste in Arte in Italia 1945-1960*, Ed. Vita e Pensiero, 1994, p.57
7. E. N. Rogers, *La parola di Ernesto Nathan Rogers agli incontri Duinati 1960*, in "Umana", 10-12, Novembre-Dicembre 1969. Negli scritti di Rogers, Kandisky è citato dieci volte, cfr. E. N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, cit., p. 1041.
8. E. Bonfanti, M. Porta (a cura di), *Città, museo e architettura, il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 1970*, Vallecchi, Firenze 1973, ristampa Hoepli, Milano 2009, p.66.
9. E. N. Rogers, Introduzione al corso in S. Maffioletti (a cura di), *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il poligrafo, Padova 2009, p. 33.
10. E. N. Rogers, *Memoria e invenzione nel "design"*, conferenza tenuta in occasione della World Design Conference in Japan del 1960, pubblicata in "Casabella-continuità", 239, Maggio 1960.
11. Vedi la relazione del progetto per il Museo-monumento al deportato politico e razziale nei campi di concentramento nazisti presso il Castello del Pio a Carpi, riportata in E. Bonfanti, M. Porta, cit., p. 108: «Speriamo che tutti sentano il valore del riscatto di tanto sacrificio, sicché il monumento esprima il senso più profondo dell'antica parola monumenum, cioè ricordo (*memini*) e ammonimento (*monere*).».
12. E. Bonfanti, M. Porta, cit, p. 63.
13. E. N. Rogers, *Situazione dell'arte concreta*, cit.
14. P. Portoghesi, *Introduzione*, in E. Bonfanti, M. Porta, cit.
15. Come sottolineato da Bonfanti e Porta nella nota 127, Tafuri individua alcune caratteristiche peculiari di Ludovico Quaroni estendibili ai BBPR a partire dall'inscindibilità tra didattica, teoria, professione, vita quotidiana. Vedi E. Bonfanti, M. Porta, cit., p. 61 e confronta M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Comunità, Milano 1964.
16. E. N. Rogers, *Struttura della Composizione Architettonica*, conferenza alla Casa della Cultura per il Centro Studi Estetici, pubblicato in

- “aut-aut”, 16, Milano, Luglio 1953 e ripubblicato in *Esperienza dell'Architettura*, Einaudi, Torino 1958.
17. *Vita delle forme* è il primo paragrafo del terzo capitolo dal titolo *L'elemento della tradizione* in E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Laterza, Bari 1961 e ripubblicato a cura di C. De Seta, Guida, Napoli 1981 e nell'ultima edizione, Marinotti, Milano 2006. Qui il riferimento esplicito al testo di *La vie des formes* (Paris 1947, p. 7) di H. Focillon, p. 70.
 18. Il tema del controllo geometrico viene collegato alla questione materica di cui abbiamo argomentato nel paragrafo precedente. Il progetto per il cimitero di Milano è l'eccezione di questa dialettica. Per quanto riguarda le tempistiche dell'opera è stato scritto che essa è stata ideata, progettata ed eseguita in una settimana. E. Bonfanti, M. Porta, cit., pp. 89-90, e scheda 76.
 19. E. Bonfanti, M. Porta, cit..Vedi la relazione riportata nel Regesto in A67
 20. «Il progetto è basato sul principio della spirale di Archimede generata dall'ottagono espresso in pianta dal pilastro in c.a. il quale sostiene successivamente le travi del tetto». E. Bonfanti, M. Porta, ibidem.
 21. Vedi la relazione riportata da E. Bonfanti, M. Porta, cit., nel Regesto in A121.
 22. E. N. Rogers, *Esperienza dell'Architettura*, cit.

Incanto e ragione. Breve introduzione al percorso pittorico di Mario Pupino Samonà

Toni Maraini

Pupino (Mario) Samonà, started his artistic in Palermo, his works of 40s and 1950s are characterized by a look of amazement and curiosity at nature and an approach to the work involving an experimentation of various techniques.

When he moved to Rome, he found himself in a climate of artistic renewal and fervour that aimed to recover the time lost during the years of autarkic provincialism and the war. His painting became increasingly geometric, dynamic and cosmic inspired by: the avant-gardes, abstractionism and the Roman meetings, one of the most important being the one with Balla, who Samonà identified as the "maestro ideale".

Towards the end of the 1970s he worked on the painting of the Auschwitz Memorial representing the drama through the freedom of his artistic style.

Per i primi lavori, realizzati a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, Mario Samonà, familiarmente chiamato Pupino, si volse con meravigliata curiosità alla natura. Amava raccogliere frammenti di cortecce d'albero e palme di Fichi d'India levigati dal tempo che incollava su tavole di legno, talvolta ricoperte di juta, o su tela. Nel corso di quella ricerca, iniziata a Palermo e proseguita, e perfezionata, nel primo periodo romano, riuscì a *decantare* gli elementi organici e delinearne le strutture. Grazie a un 'aerografo' ingegnosamente messo a punto e all'uso di *caches* che gli permetteranno di scontornare le forme e nel contempo ottenere sfumature e trasparenze, emersero sulla tela forme epurate e come captate da una energia che tutto pervade. Colori intensi, reminiscenti di un humus germinale, evo-



S.t., 120x100, su tela, 1954
(Coll. T. Alliata)

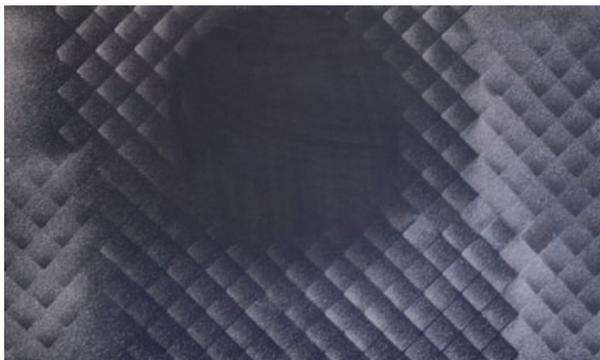
cavano una drammaturgia primordiale [Fig.1]. «Di ombra, di orma (...) di naturalezze sorgive» scrisse Emilio Villa. *Cosmologia*, era il titolo di uno di quei dipinti. Alimentata da un interesse per le grandi narrazioni della scienza, la sua attenzione si volgerà ben presto agli astri e, in seguito, a dinamiche ed eventi dello spazio. C'era altro ancora, ovviamente, a monte, poiché la scienza non era stata il punto di partenza, né di arrivo, ma quanto via via forniva delle risposte al suo inquieto indagare. Un indagare mentale e emotivo, nel contempo incantato e ragionato.

Agli inizi degli anni Cinquanta, dopo vari viaggi e la partecipazione ad alcune mostre, la scelta di stabilirsi a Roma aveva segnato una svolta. Roma era un centro nevralgico dove in una sorta di bulimia di conoscenza e creazione gli artisti si adoperavano a recuperare il tempo chiuso degli anni del provincialismo autarchico e della guerra. A Roma Samonà aveva ritrovato Topazia Alliata, già conosciuta a Palermo. Tramite lei, che ne era amica, conobbe alcune singolarissime figure - Corrado Cagli, Ettore Colla, Emilio Villa, Carlo Levi - e poi Burri, Capogrossi, Franchina, Rotella, Nuvolo, Scialoja, gli artisti del Gruppo Forma e altri di diversi orizzonti e più giovani come lui. Da quegli incontri scaturirono esperienze e confronti. Quella fu scuola di arte e vita. La mostra *I sette pittori sul Tevere* organizzata nel 1955 sulla Barcaccia del fiume da Topazia Alliata e Emilio Villa consolidò il sodalizio umano e artistico con Topazia che nel 1958 aprì la Galleria Trastevere. Samonà vi tenne diverse mostre personali e tramite la galleria, che collaborava col critico inglese Lawrence Alloway, viaggiò più volte a Londra, ma non solo, partecipando a varie mostre fuori Italia.

Colla, che era membro del Gruppo Origine, e Villa, che con Colla era legato alla rivista *Arti Visive*, avevano anni prima scoperto Giacomo Balla, che a Roma viveva appartato e dimenticato. Nel 1951 Colla gli aveva dedicato uno dei primi articoli (*Balla Futurista*) del dopoguerra e il Gruppo Origine, una mostra. Scoprire l'opera di Balla fu importante per le nuove avanguardie. Permise di *sdoganare* alcuni apporti pionieri del Futurismo all'arte moderna *tout court*. Grazie a Colla, ma non solo, Samonà aveva visitato Balla nel suo studio e quell'incontro, seguito da altre visite,

fu esperienza cruciale. Il concetto di moto dinamico che tutto anima su cui l'opera di Balla si fondava e le ricerche su linee di forza, compenetrazioni di luci, vortici etc. (e che dire della serie *Voli d'uccelli?*) non potevano che sedurre Samonà. Balla aveva lavorato a opere come *Dinamismo astrale e Orbite celesti*, e a una serie di studi su l'evento astronomico *Passaggio di Mercurio davanti al Sole* (1914). Vari artisti raffigureranno poi episodicamente il mondo astrale - pensiamo a *Paesaggio cosmico* (1934) di Prampolini o a *Via lattea, comete, eclissi* (1932) dello scienziato-pittore Renato Paresce - ma nella storia della pittura moderna italiana della seconda metà del '900 Mario Samonà soltanto si dedicherà, facendo tesoro di alcune premesse di Balla, a elaborarne una alta poetica visiva in sintonia con i nuovi orizzonti della scienza. Affermare, come fanno alcune note biografiche postume, che fu «allievo e amico di Balla» non è però del tutto esatto (ma una biografia approfondita di Samonà resta ancora da fare); Samonà ebbe l'occasione di conoscerlo e visitarlo (nato nel 1871, Balla morì nel 1958) ma non ne fu concretamente allievo. Piuttosto, come lui stesso ha in seguito dichiarato, Balla fu il suo «maestro ideale». In verità, in quegli anni di apertura a tutto tondo al lascito delle avanguardie storiche i maestri che Samonà andava scoprendo furono diversi; tra loro, Malevitch, Delaunay, Max Ernst e Kandinskij, di cui aveva letto *Lo spirituale nell'arte*.

La pittura di Samonà evolveva in un clima di molteplici stimoli e ben presto - tra il 1955 e 1958 - le dinamiche *sorgive* lasciarono spazio al motivo del cerchio. Agli inizi, cerchi neri, grigi, bianchi su sobrio fondo contrastante, occupavano il campo visivo in materica frontalità. I titoli - *Sole nero, Eclissi, Implosione* - ne indicavano la natura astrale. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, i cerchi - asimmetrici, binari, contrapposti o compenetranti, e adesso anche di vari colori - si dispiegarono in composizioni più elaborate, con opere come *Movimento armonioso*, acquistando dinamismo, purezza formale e forza iconica. Nacque una nuova serie di *solì*. Un *sole nero* [Fig 2] del 1964, dipinto su tavoletta lignea, porta il titolo *Domani, mi hanno spento il sole*. Astri che pulsano armoniosi, astri che s'oscurano... l'opera di Samonà s'addentrava nell'entroterra di drammaturgie spaziali senza l'elaborazione delle quali sarebbe difficile capire

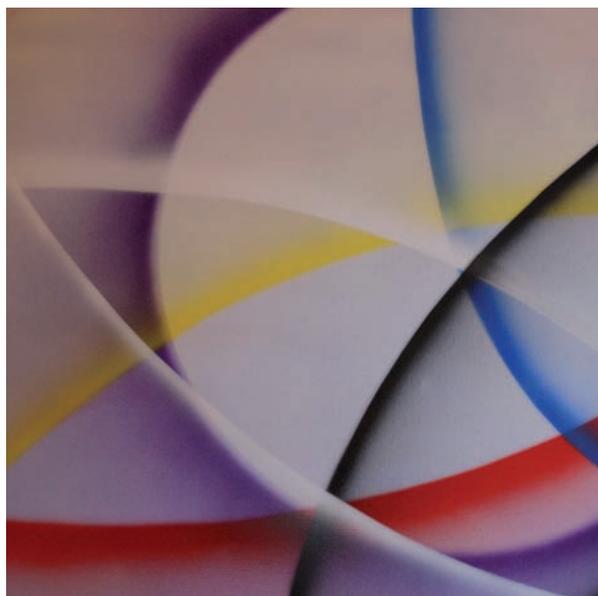


Domani mi hanno spento il sole,
34x58, su legno, 1964
(Coll. T. Maraini)

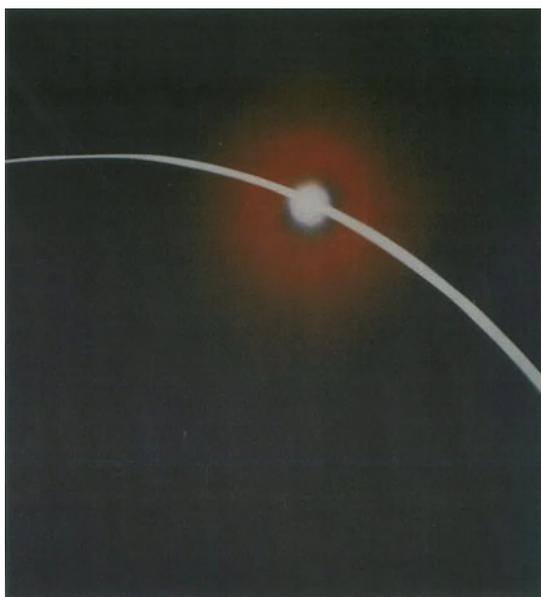
il ruolo simbolico che attribuirà poi a cerchi, colori e dinamiche del suo progetto per il Memoriale. Recupero storico e attualità del presente si mescolavano allora nell'arte in Italia agli apporti della psicanalisi Jungghiana, della psicologia della forma e dell'iconologia, e Samonà se ne era interessato, appassionandosi anche al rapporto tra l'arte e i nuovi orizzonti della scienza. Cercare di cogliere quanto dal micro al macrocosmo s'anima nel creato non era in lui mera curiosità per esercizi pittorici ma fondamento a tumultuose domande, *orfiche* aveva scritto Emilio Villa. Quando aveva legato amicizia attorno al 1954 con il fisico Marcello Beneventano - il quale gli spiegò, come raccontò poi Beneventano, che la fisica moderna poneva al centro dei fenomeni «non le forze (...) ma l'energia» - le sue voraci letture avevano trovato un saldo referente cognitivo. La sua pittura orbitava però pur sempre *all'interno* di una ricerca che non pretendeva essere *scienza* ma conoscenza.

Fu a questo punto del percorso artistico - fine anni Settanta - che venne a inserirsi il progetto per il Memoriale italiano ad Auschwitz. Samonà era allora già pittore apprezzato, sul quale numerosi critici - tra cui Villa, Gatt, Gualtieri, Diacono, Fagiolo, Marcucci, Crispolti, Menna e il giovane Bonito Oliva, - avevano allora scritto. Paladino solitario caparbiamente alieno da mode e cenacoli, era artista di genuina inventiva passione. La scelta dello *Studio Bbpr* fu giusta. Quale altra "rappresentazione" - crudamente figurativa o elegantemente astratta che fosse - avrebbe potuto "rendere" quel dramma storico quanto la messa in

scena di un conflitto, e incubo, di proporzione cosmica tra soli nefasti, *forze oscure* e soli risorgenti, ideata da Samonà? Un'opera, scrisse Filiberto Menna, «di una perturbante misura stilistica (...) di grande forza cromatica (...) dove la situazione del dolore vi è suggerita, non esibita (...) e che ha saputo porsi all'unisono con l'idea progettuale di Belgioioso». Samonà tenne a spiegare poi la metafora dei colori nero, rosso, bianco, giallo da lui usati, ma anche senza quella chiave di lettura l'impressione suggerita era d'intensa drammaticità, e ben se ne coglieva il pathos. Alcuni hanno criticato i concreti elementi della storia politica da lui inseriti ma dimenticano che nel Memoriale il percorso pittorico della struttura elicoidale si dispiegava come il «rotolo della memoria» (Salvo Ferlito) di un evento che era stato anche storico, politico e maledettamente terrestre. Se nella aspra polemica di quegli anni tra astrazione e figurazione aveva scelto la libertà del proprio linguaggio, Samonà si era comunque sempre sentito coinvolto nell'impegno ideologico per un mondo più giusto e politicamente consapevole. La Storia non si cancella.



S.t., 130x150, su tela, 1988
(Coll. T.Alliata)

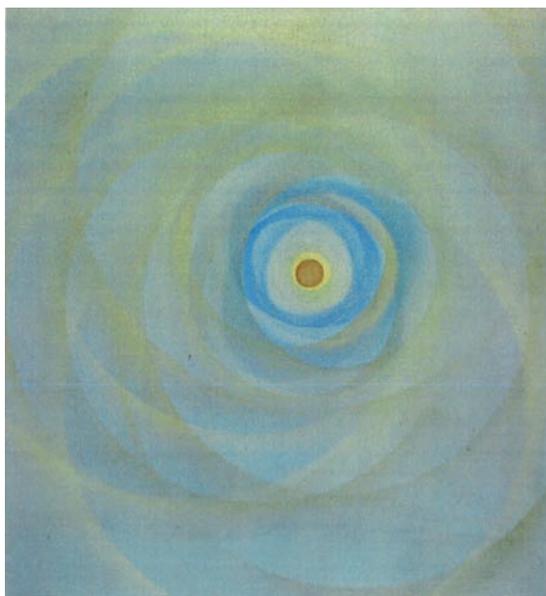


Energia (Eclisse), 160x150, su tela,
2001 (Coll. Privata)

Dopo il progetto per il Memoriale, si dedicò a un nuovo ciclo di pitture. Va precisato qui che ogni nuovo ciclo su tela era accompagnato da ricerche su carta in cui procedeva, avanzando o tornando indietro, per esplorare temi sempre aperti a ricerca e riflessione. Le dinamiche telluriche (magma/fuoco) ricomparvero nella serie di disegni *Energie primordiali*; *Età felice* fu elaborato essenzialmente su carta; e su carta esplorò, a momenti diversi, i temi dei *Pesci/pensieri volanti*, del *Volo di rondini*, dei vortici ed *eclissi*, e del minuto filiforme *Vagabondo* (mostra omonima 2001) che, con carica di giocoso humour (Samonà aveva sempre la risata pronta), vagava tra gli astri come il personaggio della poesia *Il Cosmonauta Errante* che anni prima gli avevo dedicato e lui aveva illustrato in un taccuino. Nella sua vita segnata da numerosi traslochi e spazi di lavoro spesso esigui, il ruolo di carte, cartoncini, album, taccuini, fogli grandi e minuti - col loro corollario di tecniche miste - fu importante. Materiali cartacei e tele erano laboratori complementari.

Dalle pitture con cerchi dispiegati in una danza di ellissi, parabole e energie cromatiche - vedere la serie

Mediterranea degli anni Ottanta [Fig.3] - si volse alla captazione di “eventi”, o “accadimenti” e “paesaggi”, astro-cosmici. In un crescendo di ardite composizioni - alcune delle quali non sono mai state esposte, e pubblico e musei mi-sconoscono - dipinse astri, fessure, abissi, eclissi, energie parallele, “pulsazioni cromatiche”, orizzonti astronomici e altro ancora [Fig. 4, 5, 6,7]. Da allora e sino alle ultime pitture realizzate a Palermo - dove era tornato a vivere nel 2005 assieme a Jeannine Martinovic sua compagna dalla metà degli anni Sessanta - la sua arte raggiunse una toccante intensa bellezza. Grazie al sapere pittorico col quale otteneva dei neri vellutati, dei rossi e gialli luminescenti, degli azzurri, grigi, bruni evanescenti, degli spazi purissimi in cui linee, e forme si stagliavano nitide tra aloni e bagliori, ma, anche, grazie alla sua particolare concezione eidetica. Anche se il concetto di astrazione non sempre si addice al suo lavoro, potremmo evocare il termine di *sublime abstraction* usato dal critico americano Robert Rosenblum per l'arte di Mark Rothko e Barnett Newman. Un'arte, scriveva Rosenblum, che «indaga con possente semplicità essenze



S.t., 80x75, su tela, 1995
(Coll. Eredi Samonà)



Fuori dalla finestra l'autunno,
120x10, su tela, 2002
(Coll. Eredi Samonà)

primeve di creazione e un nuovo vocabolario geometrico». Era in sintesi questo che si coglieva dall'insieme dei quadri esposti nella grande mostra *Pupino Samonà, 50 anni di ricerca* dedicatagli al Vittoriano di Roma nel 2004. La mostra, oltre a far conoscere meglio un'opera che ricevette in quegli anni un meritato riconoscimento, aveva anche il pregio di includere i bozzetti per il memoriale italiano di Auschwitz, situandoli così nel contesto di un percorso pittorico e storico.

È necessario ricordare qui l'importanza che negli ultimi due decenni ebbe per lui l'amicizia, oltre a quella di Beneventano, dei fisici Antonio Bianconi e Renzo Campanella, e del chimico Luigi Campanella. Un opuscolo edito a Roma nel 1996 con alcune sue tele e brevi testimonianze di Beneventano, Bianconi e Luigi Campanella si intitolava *Buchi Neri e pulsazioni cromatiche, la fisica nella pittura*. Ma era anche vero che, come Samonà intuiva, la pittura aveva delle cose da dire alla fisica. Luigi Campanella aveva organizzato vari incontri a Roma sul tema arte e scienza attorno ai quadri di Samonà. Disattenti e nuovamente impigliati in un tempo chiuso provinciale, media e critici (or-

mai spesso ‘operatori culturali’), e in parte anche gallerie e musei, sembravano considerare questo eccentrica bizzarria. In altri lidi esisteva purtuttavia una collaborazione creativa tra scienziati e artisti - non solo *Planet artists* o epigoni della *Astronomical art* quale Lucien Rudaux - che si sono dedicati e si dedicano, come ha scritto l’astronomo e pittore William Hartmann, autore di un libro sul *Grand Tour del Sistema Solare*, a «rendere visibile l’ignoto». In quel *Grand Tour* (e oltre) Samonà si era avventurato. Lo sguardo rivolto al cielo ha attraversato in filigrana la storia dell’arte universale, ma le frontiere aperte dalla astrofisica moderna necessitavano un nuovo “vocabolario” artistico. Non una illustrazione, ma una formulazione. Avevano ragione Beneventano e Bianconi quando, in una conversazione tenuta con Samonà al suo studio nel 1995, elogiavano la pregnanza concettuale e estetica del suo lavoro proprio perché non pretendeva illustrare figurativamente l’universo. Giusto. Ma un paradosso ci riporta dalle profondità della scienza a quelle dell’arte. Al cospetto delle straordinarie foto di luminescenze, astri e eventi astronomici prese da sonde e navicelle spaziali di



Dedicato a Igor, 110x110,
su tela, 1968
(Coll. T.Maraini)

cui l'astrofisica si è arricchita in questi ultimi anni, ci capita di esclamare «ma questa è una pittura di Pupino Samonà». Controllando le date, sappiamo che lui *non* poteva avere visto quelle immagini. Dobbiamo allora evocare il ruolo della conoscenza intuitiva e di un entroterra in cui si elaborano sogni e conquiste del sapere. «Se esistono sorprendenti correlazioni di visioni - ha scritto Leonard Shlain sul tema Arte e Fisica - è che in molteplici occasioni della storia le scoperte degli artisti hanno prefigurato quelle dei fisici». Non possiamo addentrarci nell'argomento. Ma dobbiamo ringraziare Samonà, e la sua pittura, per aver aperto orizzonti che travalicano l'asfittico livello in cui troppo spesso si dibatte oggi il discorso sull'arte.

Roma, Gennaio 2013

Alcuni problemi di conservazione dei reperti storici del PMA-B di Oświęcim

Ewa Cyrulik - Aleksandra Papis

Dottorande di Ricerca dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia

The Auschwitz-Birkenau State Museum consists primarily of a huge area where 154 original square camp buildings, 300 ruins, and other infrastructure are located. A 14,000 m. perimeter fence around the camp, as well as major historical museum collections of around 90,000 artifacts and about 250 current meters of documents can also be found there.

Protection and conservation facilities are a big problem in the field of conservation methodology as well as in conservation technology. The main challenge is to emphasize the genuine value of the original form and qualities of the historical artifacts. One of the most important issues is the mass scale of the objects and their great diversity because these objects consist of various techniques and materials.

In 2003-2005 the largest conservation project of approximately 71,000 shoes for adults and over 8,000 shoes for children was carried out. Due to the poor mechanical strength of the sewing and the deformation, each shoe was treated on an individual basis. They were cleaned, disinfected and properly oiled.

In 2009-2010, a collection of about 750 metal objects was protected including prisoners' bowls, thermoses, can openers, vegetable peelers, veg-

“Le vestigia storiche di Auschwitz non sono opere di massimo valore artistico (...) non hanno valore né artistico né tecnologico né architettonico. Non risalgono all'epoca della fioritura della cultura tedesca, anzi, sono nati nel periodo più nero della storia tedesca come manifestazione dell'anticultura. (...) Auschwitz, che divenne esempio del trattamento disumano di uomini da parte di altri uomini, dal 1979 è incluso nella lista del retaggio mondiale (...) I residui materiali della storia dell'ex lager di Auschwitz, ovvero ciò che è visibile, percepibile, non è essenziale. L'essenza del luogo sta in ciò che è invisibile agli occhi”

Il Museo Statale Auschwitz-Birkenau occupa l'area di 191 ettari di cui 20 ettari del terreno dell'ex lager Auschwitz I, mentre i rimanenti 171 ettari appartengono all'ex lager Auschwitz II-Birkenau. Su quell'enorme spazio di terra si trovano 154 fabbricati dell'ex lager, circa 300 rovine, 14 000 m di recinto dell'ex lager, 11 000 m di strade battute, 2200 m di binari ferroviari.

Oltre ai fabbricati dell'ex lager, il Museo possiede una ricca raccolta di cimeli storici. Essa contiene circa 90 mila reperti fra cui capelli delle vittime per la produzione del cosiddetto “tessuto di crine”, protesi, occhiali, scarpe, vestiti, diverse attrezzature degli edifici del lager e dei blocchi destinati ai detenuti e i più diversi averi sequestrati alle vittime.

La gran parte della raccolta è costituita da oggetti dello stesso genere in quantità massicce (scarpe, pentole ecc.) per cui per molti anni nel fare inventario dei reperti museali si ricorreva al metodo alquanto insolito: il numero di oggetti inventariati veniva calcolato in chilogrammi o in metri cubi.

E così nelle raccolte del Museo ci sono, fra tanti altri circa 2000 kg di capelli, 470 pezzi fra protesi dentarie e ortesi (protesi ortopediche), circa 110 000 scarpe, circa

3800 valige, circa 40 kg di occhiali, 359 “pasiak” (casacche a righe bianco-nera dei prigionieri), 250 “tales” (indumento rituale ebraico, tallis), e oltre 12 000 pentole.

Il Museo possiede inoltre una collezione di documenti originali tipo lettere e fotografie degli internati, documenti amministrativi inerenti a lavori edili nel lager (fra cui mappe e piante della zona e dei fabbricati), ecc.

Tutti questi oggetti che presentano diversi livelli di degrado, spesso anche di sporcizia, il più spesso sono stati rinvenuti nel terreno del lager dopo la liberazione. Verso la fine del 1945 si è badato a preservarli dal successivo degrado, e nel 1947, l'anno in cui è stato fondato il Museo, tutti questi cimeli storici sono stati sottoposti alla dovuta tutela. La raccolta originaria è stata arricchita negli anni successivi con oggetti rinvenuti durante gli scavi archeologici e i lavori di pulizia e manutenzione ordinaria. Non mancano anche cimeli donati al Museo dagli stessi ex deportati e dai loro famigliari.

Le prime prove di restauro e risanamento conservativo dei beni mobili del Museo furono intraprese negli anni 60; i primi interventi riguardarono la pulitura di capelli umani, la conservazione di circa 35 000 spazzolini da denti, 642 valige, 119 “pasiak” e circa 500 altri oggetti personali. I lavori ripresi negli anni 70 e 80 furono finalizzati alla conservazione di altri oggetti, fra cui protesi, scarpe, frammenti di valige, cesti di vimini, tessuti vari, pennelli da barba, spazzole ed elementi metallici che facevano parte dei crematori demoliti.

La gran parte dei lavori venne eseguita direttamente nel Museo. Va rilevato, però, che all'epoca il Museo non disponeva né di laboratorio di restauro e conservazione né impiegava professionisti specialisti ma aveva solo il personale addestrato a questo tipo di operazioni. Comunque si cercava di consultare gli specialisti e i centri scientifici circa metodi e mezzi conservativi.

Purtroppo nella maggior parte dei casi la documentazione concernente questi lavori è molto scarsa o addirittura mancante. Le informazioni fornite sono spesso poco precise, le descrizioni fin troppo laconiche, mancano fotografie e descrizioni dello stato in cui versava il dato oggetto e giornali dei lavori svolti. All'epoca, la conservazione ve-

etable graters, razors, scissors, sunglasses, spectacle cases and cutlery. During the conservation process, questions were asked repeatedly concerning the extent to which it was possible to cleanse the items and whether or not to purify some contaminants. Each time an attempt was made to identify the extent of possible emerging contaminants and to determine when they may have occurred and whether they form a part of the camp's history of objects or not.

A significant part of the work in the Conservation Section concerns the preservation of paper. An interesting project involved the preservation of documents of the SS-Hygiene Institute, which included about 35,000 documents. In this collection 175 types of paper and 132 different media were isolated with up to a down or so different ones on almost every object. Each document was carefully analysed and the most appropriate preservation process was developed for each one.

Both the scale and diversity of conservation issues at the Auschwitz-Birkenau State Museum are enormous, so we try to work with other conservation centers, research institutes and universities and conservation educators in Poland and abroad.

niva fatta “in massa” e i metodi allora utilizzati sembrano oggi alquanto discutibili.

Il numero imponente di reperti, eseguiti con più diversi materiali e tecniche, costituisce un vera e propria sfida per i conservatori che oggi lavorano nella Sezione Restauri del Museo. La tutela e il restauro conservativo di questi cimeli storici pongono, infatti, numerose domande sia su metodologie sia su tecnologie conservative da applicare.

Gli oggetti in esame presentano non solo un inestimabile valore storico e documentario, ma sono carichi di significato sentimentale poiché appartenevano alle vittime del lager (per esempio occhiali, scarpe, valige, ombrelli ecc.) o erano quotidianamente da loro usati (per esempio scodelle, pentole, posate, forbici ecc.). È ovvio che nei casi del genere la conservazione va fatta con massima attenzione e delicatezza.

Nei lavori di questo tipo l'obiettivo base è quello di rispettare l'aspetto originario e il valore dell'oggetto storico per dar rilievo alla sua autenticità. La sostanza storica originaria dev'essere conservata nello stato attuale pervenutoci.

Occorre identificare, se possibile, tutte le aggiunte successive e cioè - nel nostro caso - le tracce di riparazioni e/o restauri eseguiti ed eliminarle, se ciò non comporta danni.

Un altro obiettivo cui mirare è quello di proteggere il reperto storico contro successivo degrado intervenendo in modo meno visibile, senza incidere sulla percezione estetica dell'oggetto stesso.

Fra i compiti del restauratore è anche quello di controllare e valutare le condizioni ambientali in cui i reperti storici vivono quotidianamente e di verificare in modo sistematico le condizioni in cui vertono questi ultimi.

Il problema conservativo fondamentale è, nel nostro caso, la notevole quantità di oggetti dello stesso tipo ma al tempo stesso molto differenti l'un dall'altro. Essi sono eseguiti con diverse tecniche e materiali: carta, cuoio, tessuto, legno, ceramica, materie plastiche, metallo e richiedono, gioco forza, che il restauratore sia creativo ed usi l'inventiva per trovare nuovi concetti conservativi e soluzioni conservative idonee.

Per meglio illustrare i problemi conservativi riscontrati riportiamo qui alcuni esempi dei lavori svol-

ti negli anni 2003-2010 dalla sezione Restauri del Museo Auschwitz-Birkenau.

Tra i lavori di restauro conservativo di beni mobili eseguiti dalla sezione Restauri del PMA-B il più impegnativo è stato il progetto, ormai realizzato, che riguardava circa 71 mila scarpe per adulti e oltre 8 mila scarpe per bambini. Il lavoro fu svolto negli anni 2003-2005.

Le scarpe sottoposte all'intervento conservativo facevano parte degli oggetti personali depredati nel KL Auschwitz; sono spesso scucite e sciupate perché furono soggette a scrupolosi controlli da parte dei nazisti in cerca di denaro e oggetti preziosi nascosti.

Dal punto di vista conservativo, le scarpe sono di grande interesse per i restauratori; eseguite in diversi materiali, si differenziano per il tipo della lavorazione, destinazione e modello. Il più spesso si tratta di scarpe basse e scarponcini di cuoio o di pelle e tessuto. Sono calzature di uso quotidiano, semplici nella forma, privi di ornamenti, ma ci sono anche quelle per occasioni, speciali, scarpe da visita, di lusso che si distinguono per la pelle più delicata, i colori più intensi, le guarnizioni, la lavorazione delle tomaie, con applicazioni decorative o traforate.

L'obiettivo primario del restauro fu quello di sanare le condizioni in cui vertevano le scarpe in esame. Viste la scarsa resistenza meccanica delle cuciture e la deformazione delle calzature si era costretti a rinunciare al trattamento "in massa". Ogni singola scarpa è stata ripulita, il cuoio o la pelle nutriti per recuperare elasticità e colore.

Nonostante sia passato tanto tempo nelle scarpe sono rinvenuti diversi oggetti appartenenti ai loro proprietari: frammenti di giornali, documenti che servivano da soletta, calze e calzini, banconote, frammenti di una lettera, la carta con cui era involtato il pacco inviato al lager, e un compito in classe di matematica scritto in polacco da qualche scolaro. Grazie ai nuovi rinvenimenti esaminati con grande accuratezza si è ravvivata - per un volta in più - la memoria dei deportati al lager di Auschwitz.

Un altro consistente gruppo di reperti del Museo, frequente "cliente" dei Laboratori di Restauro, sono le valige. La prima fase del processo conservativo è la disinfezione per via delle tracce dell'attività di microrganismi.

Poi si passa alla ripulitura per rimuovere polvere. Le valige, analogamente alle scarpe, furono sventrate e saccheggiate dai nazisti in cerca dei gioielli. Nel laboratorio, i frammenti lacerati vanno protetti contro eventuali danni meccanici, ma nei limiti del possibile, per non cancellare le impronte che la Storia incise su ogni singolo pezzo.

Un'esperienza valida per il Laboratorio f è stato il restauro - eseguito negli anni 2009-2010 - del complesso di reperti che dovevano essere prestati al Museo di Olocausto di Washington. Fra questi il gruppo più numeroso, e che creava più problemi, era costituito da oggetti in metallo: scodelle dei prigionieri (50 pezzi), termos (15 pezzi), apriscatole (25 pezzi), pelaortaggi (30 pezzi), rasoi (4 pezzi), forbici (200 pezzi), occhiali (1 paio), astucci per occhiali (10 p.) posate (150 cucchiari, 50 cucchiaini, 100 coltelli, 100 forchette) e ramaioi (6 pezzi).

In questo caso il primo problema da risolvere è stata la rimozione delle tracce dei vecchi restauri. In molti casi si trattava di resine sintetiche visibili a prima vista, comunemente usate negli anni 70 e 80, che donano alle superfici originariamente opache una lucentezza insolita, non autentica. Non solo, i materiali usati lasciano spesso sbavature e macchie alternando fortemente l'estetica dell'oggetto.

Le resine sono state tutte identificate tramite le analisi chimiche, il che ha permesso di scegliere un solvente adatto. Mentre il trattamento di pulitura chimica era ammissibile nel caso di oggetti non verniciati, con gli oggetti coperti di tinteggiature (termos, astucci per occhiali o scodelle dei prigionieri) l'uso dei solventi era assolutamente sconsigliato. Nel corso dei lavori sono stati eseguite diverse prove e analisi per arrivare alla soluzione definitiva e cioè il metodo misto di pulitura, sabbatura a getto d'acqua (con l'uso di diversi materiali inerti) e la pulitura con ghiaccio secco.

Purtroppo alcune "tracce dei vecchi restauri" si sono dimostrate irreversibili. Ciò è dovuto anzi tutto al fatto che nel passato i lavori di restauro di oggetti metallici consistevano prevalentemente nella rimozione della ruggine ricorrendo all'uso di mezzi a base di fosforo, o di acidi solforico, muriatico o nitrico. Si proseguiva con la pulitura meccanica usando spazzole metalliche e carta abrasiva e con la successiva protezione della superficie con delle re-

sine sintetiche. Gli interventi del genere lasciavano tracce di abrasione ben visibili e gli oggetti trattati anche se ben protetti contro la corrosione perdevano per sempre il loro carattere originario, storico.

A questo punto bisogna porsi un'altra domanda: come trattare evidenti focolai attivi di corrosione?

In generale, nel restauro dei metalli si rimuove totalmente la corrosione, si impiega un inibitore e la protezione della superficie. Si presume che gli oggetti così trattati saranno tenuti negli ambienti climaticamente sani e, se trasportati o custoditi nei magazzini, verranno imballati con particolare cura con foglio di plastica anticorrosivo.

Un altro problema sorge al momento della protezione della superficie: quali materiali scegliere perché essa sia invisibile? Purtroppo dai test eseguiti nel nostro laboratorio, risulta che la maggior parte di prodotti, quali cere, resine acriliche e altri simili, danno una finitura visibilmente satinata. Sono pochi prodotti che applicati sul metallo sono realmente opachi, anch'essi però formano sempre uno strato visibile ad occhio nudo.

Gli oggetti coperti con uno strato simile perdono in parte il loro carattere autentico, storico; si presentano non più come vestigia storiche, ma come pezzi museali "eleganti", ben tenuti, curatissimi. È il problema fino a oggi non risolto.

Durante i nostri lavori sono emersi problemi che in generale non riguardano il restauro conservativo delle opere d'arte.

Nella prima fase, della pulitura di valige, astucci per occhiali, termos, spazzole e protesi, ci siamo posti molte domande, ma una soprattutto continuava ad angosciarci: fino a che punto sia giusto pulire, se pulire, alcuni degli elementi. Nonostante i reperti fossero tanto numerosi, ognuno doveva essere trattato individualmente. Su molti abbiamo trovato le tracce di terra, di polvere e di sudiciume. In ognuno di questi casi si cercava di identificare la loro provenienza e precisare il periodo cui risalivano per capire se fanno parte della storia del lager o meno. Succedeva spesso che si lasciavano le macchie presumendo la loro origine storica. Si trattava fra l'altro di macchie residue di lucido sulle spazzole per calzature, le fibre sporche delle valige, i

residui di sporco sulla setola delle spazzole per vestiti ecc.

Durante l'intervento conservativo, dalla scarpa di una delle protesi ortopediche è stata tolta la soletta di sughero con evidenti segni di usura: le macchie scure di sporco con un'impronta del piede. Sull'orlo della soletta (dove non arrivano le dita) si sono conservati i residui di una polvere bianca, verosimilmente di talco.

Ovviamente l'intervento è stato eseguito in modo tale da conservare intatti sia l'impronta del piede sia i residui di talco.

Sono le situazioni che ogni restauratore dei reperti del PMB-A deve affrontare con molta sensibilità e impegno. Ogni minimo particolare può testimoniare la tragica sorte dello stesso reperto. Il restauro conservativo è una sfida continua. Ogni volta è necessario raccogliere più informazioni possibili su un dato oggetto, sulla sua storia e sulla sua funzione originaria. È un momento molto importante perché ciò rende il nostro operato più consapevole. Più si sa dell'oggetto trattato, della tecnica di esecuzione e della storia, più completo ed azzeccato sarà l'intervento conservativo.

Dato il numero di carteggi, documenti d'archivio, lavori artistici fatti su carta, il restauro cartaceo è un ramo importante dell'attività del Laboratorio del PMA-B. Il progetto più impegnativo, di durata di tre anni, finalizzato l'anno scorso, riguardava il restauro di archivio del reparto delle SS - Hygiene Institut. È un patrimonio cartaceo cui fanno parte circa 35 mila documenti concernenti gli esami di laboratorio eseguiti nel KL Auschwitz. L'importanza di quest'archivio è determinata dal suo contenuto che riporta le informazioni sul profilo dell'attività dell'Istituto, sul personale scientifico, sugli esami eseguiti, e sulle sorti delle persone cui si riferisce la documentazione, registrate con nome e cognome. L'archivio contiene migliaia di fogli, moduli stampati, talvolta piccoli pezzetti di carta. Sono stati individuati 175 tipi di carta, di qualità diversa, il che si traduce direttamente nelle condizioni conservative in cui verte l'archivio. I documenti sono scritti con diversi tipi d'inchiostro, matite copiative e di grafite ed anche, abbastanza spesso, con matite colorate. Vi si trovano anche i documenti dattilografati e copie di scritti su carta carbone.

Tutti i fogli sono muniti di timbro a colori. In totale sono stati individuati 132 mezzi di scrittura.

Visto la mole del lavoro da svolgere si pensava inizialmente ad adottare i metodi di restauro conservativo dei reperti cartacei “in massa”, in precedenza applicati in con successo sia negli archivi polacchi che esteri. Ben presto però ci si è resi conto che a causa della diversità dei documenti tale metodo non poteva essere applicato. Ogni singolo documento è stato quindi analizzato nei minimi dettagli e per ogni documento è stata elaborata un’adeguata procedura conservativa.

L’obiettivo principale del restauro conservativo è stato quello di consolidare la carte e rallentare il processo di degrado. Al tempo stesso si è reso necessario fissare o proteggere la gran parte dei mezzi di scrittura, che si sono rivelati fortemente sensibili all’azione dell’acqua. Sono stati svolti diversi esami, fra cui il test di solubilità e la verifica dell’efficacia del consolidamento e della protezione. Grazie a questi esami si è potuto scegliere una metodologia adatta ad ogni tipo di mezzo usato nella documentazione. Compiuto l’intervento di protezione, i reperti sono stati immersi in acqua e in una soluzione satura del carbonato basico di magnesio. Sono state ricostruite e integrate le parti mancanti con cartapesta di colore più chiaro della carta originale in modo che le integrazioni siano ben visibili. Consolidata la struttura della carta, si è proceduto alla stiratura dei fogli. Durante la realizzazione del progetto si è preveduto alla copiatura digitale di reperti archivistici. A tal fine, per motivi di sicurezza, è stato comprato uno scanner specialistico. Sono stati scannerizzati 72 200 fogli. In tal modo, oltre al consolidamento e la deacidificazione dei documenti, è stata preparata la documentazione in forma elettronica, oggi elemento indispensabile del restauro conservativo e dell’archiviazione dei reperti cartacei.

I lavori qui presentati in breve illustrano solo una parte dei problemi cui devono far fronte tutti i giorni i restauratori del Laboratorio del Museo di Oświęcim. I reperti di cui ci occupiamo sono del tutto insoliti sotto vari aspetti: quello storico, quello sentimentale e quello tecnologico. Ma proprio per questo il lavoro di restauratore oltre ad es-

sere impegnativo è tanto interessante.

Il ventaglio di problemi conservativi è molto ampio e il Museo Statale di Auschwitz-Birkenau fa il suo meglio per collaborare con altri centri di restauro, centri di ricerca, università e atenei, polacchi ed esteri, nei quali si formano gli specialisti in restauro conservativo (fra cui WLiRDS, ASP di Cracovia). Tale collaborazione è per noi molto importante poiché consente di cercare insieme nuove, migliori soluzioni conservative e sviluppare in modo ottimale i metodi da applicare nel restauro conservativo dei reperti storici - testimonianze d'epoca dell'ex-lager.

Un progetto di mostra di arte prigioniera nell'ex cucina del campo di concentramento Auschwitz I: esempio di adattamento a funzioni museali dei beni storico-martirologici

Anna Forczek

Dottoranda di Ricerca dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia

La conservazione e l'adattamento a funzioni museali dei fabbricati rimasti negli ex campi di concentramento e sterminio nazisti, subito dopo la fine della seconda guerra, sono diventati, oggetto di incessanti polemiche e controversie.

Ad Auschwitz-Birkenau, il più grande, più noto ed anche meglio conservato, dei campi di sterminio nazisti, la nascita e la successiva attività del Museo inaugurato subito dopo la liberazione suscitò un dibattito estremamente interessante a tutt'oggi, vista la perdurante attualità dei problemi di restauro conservativo sollevati all'epoca. Ci si interrogava sull'obbligo, sui modi e sulle possibilità di tramandare la storia alle nuove generazioni alle quali fortunatamente erano state risparmiate le tragiche esperienze. Come osserva giustamente Piotr M. A. Cywinski la prevalente partecipazione degli ex detenuti al dibattito determinò in modo sostanziale il carattere della discussione.¹

Il progetto ideativo del futuro Museo organizzato a Oświęcim venne elaborato da una apposita Commissione di Esperti secondo la quale l'Auschwitz-Birkenau avrebbe dovuto essere non solo un Luogo della Memoria ma soprattutto una testimonianza storica. Nei 12 blocchi del così detto "campo madre" sarebbe stata narrata la storia del campo illustrata da vari oggetti appartenenti ai detenuti e dagli interni stessi dei fabbricati dell'ex campo. Gli altri blocchi sarebbero stati affidati alle nazioni i cui rappresentanti avevano trovato la morte nel campo. L'area dell'ex Lager Birkenau sarebbe dovuta diventare un parco-cimitero con un mausoleo costruito sulle rovine di uno dei crematori.²

Comunque, ancora nel luglio del 1947, si alzarono voci critiche contro la localizzazione della parte centrale

The issue of the preservation and adaptation as museum objects of former Nazi concentration and extermination camps, has been a subject of ongoing debate and controversy since the end of World War II. As a result, on the sites of the former camps only those preservation techniques which aim at maintaining the original substance are allowed, and, to a lesser extent, adaptation work, necessitated by the current museum function.

*This is what has led to the recent collaboration between a curator-restorer responsible for preparing a project for the conservation of the former kitchen building at the Auschwitz I Site and an architect-interior designer who was invited to prepare a draft to adapt the building into an art gallery created in the camp during its existence and after its closure.**

The question is how to create a modern, attractive exhibition of very fragile pieces of art which require certain storage and display conditions? At the same time there is a need to expose and protect original kitchen murals, floors and details that are highly sensitive and unalterable.

Resulting from an interdisciplinary cooperation, the conception of the adaptation has not yet been completed. Moreover, its development into a detailed, multi-branch project and its implementation will lead to many unavoidable modifications. Despite this, we are already able to share our observations, thoughts and conclusions and present the first stage of the evolving project conception.

** The cooperation was started as a part of a doctoral dissertation regarding the adaptation of monuments written by the author of this paper at the Academy of Fine Arts in Cracon, Poland in the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art in 2012, under the supervision of Professor Edward Kosakowski. The master's degree thesis project: *An Echo of Space - an attempt to define martyrdom architecture by converting the former kitchen building at the Auschwitz I site into an art gallery created in the camp during its existence and after its closure* by Iga Niedbat-Burzak, was carried out at the Academy of Fine Arts in Krakow, Poland, in the Faculty of Interior Design, under the supervision of Professor Andrzej Glowacki and with the consultation of Professor Barbara Borkowska-Larysz, in November 2009. The author of the idea of adaptation is Dr Piotr Cywiński, the director of the Auschwitz-Birkenau State Museum.*

del Museo nel terreno di Auschwitz I in quanto - reclamavano - "il baricentro di Auschwitz si trovava proprio a Birkenau"³ Di fronte ai progetti di allestimento previsti venne lanciata la proposta di conservare intatti i terreni dell'ex campo poiché "il realismo dei fatti ha una carica espressiva incomparabile e il pathos tragico (...) non ha bisogno di essere perfezionato o intensificato con dei mezzi sussidiari per rendere l'atmosfera ancora più toccante"⁴ Ad appena tre anni dalla liberazione del campo, l'attività del Museo di Oświęcim venne addirittura messa in dubbio. Kazimierz Koźniewski, all'epoca il redattore capo della rivista "Przekrój", osservò aspramente che i viali ordinati e i fabbricati rinnovati di Auschwitz I non solo non rispecchiano ma addirittura falsano la verità sull'ex campo, e solo nelle baracche di Birkenau si respira l'aria autentica del tempo. A suo parere, l'attuale stato di cose non sarebbe perdurato a lungo, dato che le baracche non restaurate sarebbero andate in rovina o, se sottoposte agli interventi di restauro conservativo avrebbero perso il loro carattere autentico. "Ogni museo necessita di interventi conservativi, ma non si può in nessun modo conservare l'orrore (...). È una contraddizione inconciliabile. Nonostante la sua apparente autenticità, un Auschwitz trasformato in museo, ne sconfessa la verità. Alterandola. (...) E chissà - continua l'autore dell'articolo - se fra qualche tempo, quando il vento porterà via quel che è rimasto del Birkenau, quando ormai pochi si ricorderanno ancora dell'orrore di una volta, chissà se non si dovrà permettere l'accesso al Museo ai soli studiosi di storia, o addirittura demolire i fabbricati nazisti, arare il terreno, seminare il grano - costruirvi un simbolico ossario monumentale dove i familiari potranno onorare la memoria dei loro defunti"⁵

Le costatazioni sopracitate e numerose altre di tono simile, più recenti, illustrano bene la continua discussione mirante a definire il ruolo che oggi dovrebbero svolgere i terreni di ex-campi di concentramento e luoghi di sterminio, e determinare le norme di comportamento. Come all'ora anche oggi le opinioni in merito sono discordi. Secondo Władysław Niessner, una serie di incontri su tema del futuro dell'ex campo di Auschwitz, organizzati negli ultimi quindici anni dal Museo Statale Auschwitz-Birkenau,

ha evidenziato un ampio spettro di vedute che rispecchiano alcune tendenze correnti.⁶ Sembra che si sia raggiunto un compromesso sulla via da seguire: il restauro deve essere di tipo conservativo e preservare al massimo l'originalità. Lo conferma il programma della Commissione di Restauro presso il Consiglio Internazionale di Auschwitz dove leggiamo: "il luogo dove tutto deve essere autentico non può presentarsi, nemmeno in minima parte, come un plastico, un artefatto. Non è permesso di intervenire ponendo degli accenti studiati o fissando realtà presunte".⁷ "Poiché sia oggi che domani il valore delle testimonianze storiche del martirio sta nella loro indiscutibile autenticità", rammenta il prof. Bohdan Rymaszewski, consulente ed esperto del Museo con pluriennale esperienza alle spalle. Per tali motivi nel terreno dell'ex campo di concentramento sono ammissibili unicamente interventi conservativi, finalizzati a salvaguardare la sostanza originale nonché i lavori di adattamento - possibilmente ridotti al minimo necessario - inevitabili a causa della nuova funzione, museale, dei fabbricati.⁸

Una funzione che comporta gioco forza la necessità di predisporre attrezzature necessarie per consentire il movimento fluido e continuo di alcune migliaia di visitatori al giorno e di proteggere la sostanza dell'ex campo da un eccessivo calpestio e persino dagli atti di vandalismo.⁹ È inoltre indispensabile garantire, sia ai reperti sia alla sostanza dei fabbricati dell'ex campo compreso il loro arredo, le condizioni termoigrometriche (vale a dire i valori di temperatura e umidità) ben precise, per non parlare poi dell'obbligo di venire incontro alle esigenze dei disabili.¹⁰ Infine, l'adattamento dei fabbricati a fini museali comporta comunque l'introduzione in una parte degli interni storici di strutture espositive, il che significa un intervento seppur minimo, nel tessuto, originale.

Alla ricerca di soluzioni appropriate

I citati ambienti dei blocchi in muratura dell'ex campo Auschwitz I, fra i primi ad essere adibiti a scopi museali, all'apertura del Museo ospitarono la cosiddetta mostra principale che, eccetto qualche modifica di poco rilievo, è

rimasta a tutt'oggi nella forma originaria. La cosa tuttora più toccante restano le vetrine colme di protesi ortopediche, scarpe, occhiali, spazzolini da denti, valige, capelli.¹¹ L'adattamento dei fabbricati conservatisi a scopi museali ha tuttavia determinato modifiche irreversibili. I blocchi sono stati accuratamente rinnovati - alcuni elementi ricostruiti, sono state introdotte nuove suddivisioni funzionali ed espositive degli spazi, la maggior parte delle pareti sono state ridipinte in colori neutri e parzialmente verniciati, in qualche misura a discapito dell'autenticità degli interni stessi. Solo in alcuni singoli edifici si riuscì a preservare il carattere originario.¹²

Per di più dal 1960 in alcuni blocchi di Auschwitz I su iniziativa degli ex detenuti vennero allestite le cosiddette esposizioni nazionali, a cura dei Paesi dai quali erano stati deportati. Purtroppo, la maggior parte di questi allestimenti prevalse sul carattere autentico degli interni in questione. Come nota il prof. B. Rymaszewski, nel caso della mostra dedicata alla sofferenza e alla lotta degli Ebrei, si è arrivati addirittura ad adattare l'intera disposizione spaziale e funzionale dell'edificio alla visione artistica dell'esposizione.¹³

La maggior parte delle esposizioni nazionali, fra cui la ceca, la slovacca, l'ungherese, la francese, l'olandese, la belga sono state di recente modernizzate. Altre esposizioni, fra cui quella russa e la succitata ebraica, sono in corso di ristrutturazione. Contrariamente a quanto succedeva all'inizio, adesso i lavori inerenti alle singole esposizioni nazionali procedono in stretta collaborazione con il Museo e il Consiglio Internazionale di Oświęcim, che di volta in volta dà il proprio benessere.¹⁴ L'elemento basilare della collaborazione consiste nello stabilire i limiti dell'ingerenza conservativa e museale. Come sottolinea prof. B. Romaszewski "nel museo operante all'interno del KL Auschwitz, esiste ed esisterà, oltre alla richiesta della presenza fisica della guida, anche di in ampio impiego di attrezzatura audiovisive e di interventi scenografici che, in generale, pur contribuendo a una migliore presentazione dell'intero contesto espositivo non devono prevalere, incidere sull'autenticità, il valore supremo dello spazio museale.¹⁵ Ciononostante non sempre si riesce ad evitare gli errori come dimostra il caso della mostra ungherese, sovrabbondante di moderni

mezzi espressivi o di quella olandese, razionale e curata nei minimi particolari, fino ad entrare in forte contrasto con l'argomento trattato.

Indubbiamente l'unica esposizione a possedere i requisiti è la cosiddetta sauna, gli ex bagni del lager di Birkenau. Si tratta, infatti, di un esempio interessante di adattamento moderno a scopi espositivi di un ambiente concentrazionario, la quale oggi ospita una raccolta di fotografie di famiglia degli Ebrei. La sauna, come la chiamavano i nazisti, era il luogo in cui avveniva l'intera procedura di ricezione dei nuovi arrivati (registrazione, tatuaggio, ritiro degli indumenti e dei oggetti personali) per poi passare in altri locali in cui avveniva il taglio dei capelli, la disinfezione e il bagno.¹⁶ Gli autori dell'allestimento hanno proposto che i visitatori seguissero lo stesso percorso dei deportati.¹⁷ I visitatori seguono il percorso camminando lungo una passerella di vetro che protegge il pavimento originale e gli strati di pittura, senza entrare in contatto diretto né con il pavimento né con le pareti. Le fotografie di prima della guerra sono esposte quasi alla fine del percorso, dove la passerella di vetro si trasforma in un pavimento di vetro scuro, nel quale si riflette la parete con le fotografie come se si perdesse in un abisso simbolico. E poi niente più, solo un carrello che serviva a trasportare dal crematorio le ceneri delle vittime. Posto lì, all'interno dell'edificio, per puri motivi di conservazione. Questo allestimento, moderno e semplice nello stesso tempo, ma profondamente suggestivo, non solo consolida la memoria delle vittime in maniera innovativa, ma salvaguarda gli elementi autentici, i più preziosi dell'edificio. Infatti, il pavimento della cosiddetta sauna, quintessenza della "via dei tormenti" che "condusse verso il nulla" decine di migliaia di persone è "testimone muto di quegli accadimenti".¹⁸

Soluzioni espositive altrettanto interessanti, anche se di solito non così meditate e coerenti, sono state adottate anche in altri musei aperti negli ex campi di concentramento, sia in Polonia sia in altri Paesi. Nell'ex lager di Majdanek, le tradizionali pedane in legno poste a protezione della maggior parte dei punti di comunicazione o anche i semplicissimi box di rete metallica riempiti di grandi, enormi mucchi di scarpe delle vittime, vengono abbinati con

originali pannelli in vetro, incastonati in telai non ingerenti con il pavimento originario. Piastre trasparenti con didascalie, attirano l'attenzione grazie a un'illuminazione puntata dal basso, assolvono perfettamente il ruolo informativo e didascalico, evitando di sminuire, coprire gli interni e fondendosi con l'ambiente circostante. Il vetro è stato impiegato anche come elemento divisorio per limitare l'accesso ad alcuni ambienti anche se non mancano soluzioni più tradizionali con l'impiego dello stesso tipo di rete metallica usata per le scarpe. A tal proposito a seguito di una perizia conservativo-espositiva si è preso in considerazione una soluzione diversa ossia l'impiego di teche di vetro ermetiche in grado di assicurare le giuste condizioni conservative. L'insieme manterrebbe inalterato l'allestimento, mentre le teche formerebbero una vera e propria "parete di scarpe". C'è però da chiedersi se una simile soluzione non modifichi troppo il carattere ascetico dell'esposizione.¹⁹

Il vetro è stato impiegato in modo analogo nei pochi fabbricati conservatisi nell'ex campo di concentramento di Dachau sia per barrare l'accesso a singoli spazi sia per proteggere angolature particolarmente soggette all'usura dovuta alla presenza massiccia dei visitatori. Meritano maggiore attenzione i modi in cui vi sono protetti i pavimenti originali; accanto alle semplici pedane di legno si vedono anche rivestimenti non invadenti e perfettamente coprenti l'intera superficie dei pavimenti e sottili massetti di calcestruzzo applicati su materiali isolanti che separano dal pavimento originale e quindi recuperabile.

Una passerella di metallo ad uso dei visitatori percorre in mezzo di una baracca in legno parzialmente bruciata anche nell'ex campo di Sachsenhausen, infelicemente ricostruito dall'esterno con grandi lastre di vetro o di plexi che ne modificano in modo drastico il carattere originale. Ma una vera negazione di tutti i principi conservativi riscontriamo in due baracche in muratura. Gli interni di entrambi fabbricati ristrutturati nel loro complesso sono stati predisposti per ospitare mostre di materiale fattografico. A tal fine sono stati totalmente rivestiti di moduli in vetro che proteggono sì le pareti e le scale, ma risultano troppo appariscenti, e di numerose pareti anch'esse in vetro sovraccariche di didascalie. Le pareti di un bianco candido

dalle quali spuntano rari frammenti dello strato originario, danno un tocco finale a quella impressione di modernità contrastante con la struttura originale di baracche destinate alla prigionia dei deportati.

Decisamente più azzeccata e più moderata, senza però essere conservatrice, sembra essere la nuova mostra permanente di recente allestita nei due edifici parzialmente conservatisi, dei bagni e della lavanderia e della cucina dell'ex KL Flossenburg. L'impiego di materiali moderni, fra cui metallo e vetro, non solo dona all'esposizione un carattere moderno ma permette di distinguere piuttosto facilmente gli elementi originali da quelli introdotti ai fini dell'adattamento museale. Al tempo stesso le passerelle di vetro, un elemento ormai classico in questo tipo di realizzazioni, in questo caso non sono troppo aggressive, ma sottolineano anzi l'autenticità dei singoli elementi dell'arredo.

Le ex cucine del campo di Auschwitz I. Presupposti conservativi ed espositivi

Il programma di restauro globale dei resti dell'ex campo e del successivo rinnovo dell'allestimento della mostra prevede fra l'altro l'apertura ai visitatori dell'edificio delle ex cucine. Data la sua localizzazione, nella vicinanza diretta del famoso cancello d'ingresso con la scritta "Arbeit macht frei", esso dovrà accogliere la parte terminale della mostra principale collocata nei blocchi del campo.

Lo stesso edificio a pianta articolata utilizzato nel dopoguerra come officina del museo, nei successivi sessanta anni ha subito forti ristrutturazioni. Gli elementi originali dell'arredamento e dell'attrezzatura subirono diverse modifiche: diverse mani di imbiancatura, demolizioni parziali di pareti, a volte traforate per ricavare porte, introduzione di numerose pareti divisorie, una nuova pavimentazione, sostituzione di gran parte degli infissi, installazione degli impianti moderni. Eppure, sotto tutti quegli strati di varie imbiancature si sono mantenute pitture originarie, di valore inestimabile per la storia del fabbricato, talvolta sorprendenti per gli ornamenti, i colori, la cura dei dettagli che imitavano piastrelle da bagno o marmo. Nella gran

parte dell'edificio si sono conservati anche pavimenti in calcestruzzo e smalto, pavimenti profilati e, nei locali della cucina vera e propria, focolari in mattoni per ospitare calderoni, disposti simmetricamente attorno ad ogni camino e collegati con un sistema di scanalature nel pavimento. Completano il quadro, i frammenti di controsoffitti, caratteristici per l'edilizia del campo, realizzati con pannelli in trucioli di legno e magnesite, singoli elementi originali degli infissi, vasche per sgrassare i residui di cucina, vasche per lavaggio patate, ganci di metallo, manubri, porte del forno e perfino relitti degli impianti elettrici.

L'edificio a pianta complessa risultante dalla sommaria dei diversi corpi di fabbrica che si articolano intorno a un cortile quadrangolare, deve la sua forma ai continui ampliamenti del lager. L'intero complesso, di superficie utile di oltre 2.000 mq, ospitava all'epoca non solo la cucina vera e propria, arredata con ben dodici canne fumarie e quarantotto focolari, ma anche di numerosi magazzini di generi alimentari, locale apposito per la mondatura di legumi e verdure, affumicatoi, reparto per lavare le stoviglie e il pentolame e, infine, servizi igienici e le sale mensa per prigionieri.

Tutta questa infrastruttura è oggi in gran parte cancellata a causa delle pessime condizioni in cui versa l'intero edificio trascurato nel dopoguerra. Poco leggibile risulta la distribuzione delle funzioni nell'edificio originario: le pareti in gran parte presentano desquamazioni degli strati di vernice; i pavimenti hanno forti spaccature nascoste sotto diversi strati di linoleum, piastrelle, e addirittura di calcestruzzo; le attrezzature risultano decimate o ridotte ai minimi termini. Tutto ciò richiede gioco forza un ampio programma di lavori edili e di restauro e conservazione da eseguire a cominciare con il consolidamento delle fondamentazioni per finire con quello della capriata.²⁰

È inoltre indispensabile recuperare la sistemazione originaria dell'area e rendere più chiara la lettura delle funzioni tramite l'eliminazione delle superfetazioni. Per quanto riguarda il fabbricato originario, gli interventi di restauro e di protezione dovranno limitarsi al minimo necessario. Gli interni meglio conservatisi, essenziali per capire il funzionamento della cucina, quali il cosiddetto "patatoio"

con la sua linea di lavaggio delle patate composta di tutt'una serie di vasche lungo le pareti, tutte conservatesi, o la menzionata cucina vera e propria con le canne fumarie e i focolari per calderoni che andranno recuperati ed esposti, dovranno essere trattati come un'area di restauro protetta.

Allo stesso tempo l'ampio spazio delle ex-cucine verrà adibito a funzioni museali, il che permetterà di presentare ai visitatori una parte della raccolta museale delle opere artistiche nate nel lager e nel "dopo-lager", attuando in tal modo l'idea di Piotr M. A. Cywiński, direttore del Museo Statale Auschwitz-Birkenau, che da tempo cercava un posto adatto per presentare, almeno in parte, circa 2000 opere create dai detenuti e circa 4000 opere d'arte di argomento martirologico nate dopo la liberazione del campo.²¹

Si tratta per lo più di dipinti e disegni, anche se non mancano anche sculture, piccoli oggetti di uso quotidiano, talvolta anche poesie. Questi lavori, un documento della vita nel lager, ed anzi tutto un inestimabile medium, carico di emozioni, dei testimoni - sempre meno numerosi - di quell'orrore, costituiscono una specifica iconografia della crudeltà. L'arte nel lager veniva trattata al pari delle altre trasgressioni, così le opere venivano realizzate più spesso di nascosto, in materiali semplici, e per ovvie ragioni di dimensioni ridotte. L'arte nel lager era come un'impronta volutamente lasciata, un documento fattografico, ma anche una via di scampo - espressione dell'istinto di autoconservazione e un modo di addomesticare le proprie emozioni.²²

Le opere artistiche dei detenuti raccolte nel Museo sono a tutt'oggi oggetto di conservazione ma purtroppo mai esposte a causa del mancato spazio espositivo. È impensabile un'esposizione permanente di una raccolta talmente specifica organizzata al di fuori il lager con cui è intimamente legata poiché per una corretta ricezione ed interpretazione delle opere esposte ci vuole un clima particolare, lo spirito del luogo, appunto. Lo stesso ideatore dell'adattamento dell'edificio delle ex-cucine osserva però che "dal punto di vista tecnico non è una soluzione ottimale per una tale mostra, comunque la sua (dell'edificio) forte carica simbolica e (...) la stessa ubicazione (sul percorso di visita) costituiscono dei valori in sé per sé".²³ Dal punto di vista del restauratore, la creazione di una mostra moderna e

attraente di opere artistiche che richiedono particolari condizioni espositive ed esigono una particolare cura, al pari dell'allestimento e dell'adattamento a museo della sostanza storica, che reclama una cura altrettanto delicata dell'edificio stesso, costituiscono una seria sfida per i progettisti e realizzatori. Infatti, una simile mostra richiede tutt'un sistema di installazioni espositive, la sua giusta illuminazione, condizioni termoigrometriche ben precise (valori di temperatura e umidità, dunque un sistema di condizionamento d'aria), quindi il servizio di guardaroba e altri locali tecnici.

Proposta di un adattamento ottimale delle'ex cucine di campo a scopi espositivi

Per affrontare con successo queste complesse problematiche si è ricorso, a titolo sperimentale, a una collaborazione del conservatore-restauratore incaricato di elaborare un programma di lavori di restauro conservativo e di quello di arredo delle ex cucine, con l'architetto d'interni invitato ad elaborare il progetto di adattamento dell'edificio a fini espositivi (i percorsi ed allestimento della mostra dell'arte prigioniera).²⁴

Visti i criteri d'intervento conservativo elaborati, sembra che l'unico presupposto da seguire sia - come nel caso della sauna²⁵ - quello di considerare l'edificio delle ex cucine come un pezzo da museo a se stante e, al tempo stesso, come una particolare confezione contenente al suo interno una raccolta di raro valore. Tale impostazione permetterà di salvaguardare il "genius loci" dell'edificio e, al tempo stesso, di integrare la narrazione storica tramite le opere di arte prigioniera ivi esposte. Il tutto, in perfetta sintonia con lo scenario della mostra, che ruota attorno all'idea innovativa di una chiave di lettura emotiva, e cioè di condurre il visitatore alla scoperta della storia sprigionando e rivelando le emozioni e gli stati d'animo impressi nei quadri e disegni esposti. A tal fine dette opere sfileranno per i locali raggruppate secondo un criterio emotivo; partendo dallo sgomento, impotenza, senso di assurdità della situazione fino al tormento e dolore, dalla speranza, rancore, nostalgia alla disperazione, dalla rabbia, ribellione alla fuga

in un'altra realtà, dal terrore e fame alla morte e, terminando con la mancanza di ogni sorta di emozione.²⁶

Secondo l'autrice della sistemazione degli interni proposta, l'esposizione progettata dovrebbe essere moderata e semplice, non invasiva, e formare un insieme coerente con lo spazio disponibile. Si tratterà comunque di un'installazione decisamente innovativa, ma non aggressiva nella forma e nel materiale e, anzi tutto, rispettosa della sostanza originale. Iga Niedbał-Burzak²⁷ propone speciali teche-box climatizzate in cui „celare“ ciò che nel lager era illegale, nato di nascosto, collegate tramite un sistema di passerelle il cui compito, oltre a segnare il percorso, è quello di proteggere i pavimenti originari e gli strati di pitturazioni storiche. La soluzione tiene conto delle problematiche di sicurezza, sia dei lavori esposti nelle teche-box sia dell'intero fabbricato. Tale modalità espositiva non solo risolve il complicato problema della climatizzazione dell'intero edificio (a condizione che ciò sia fattibile poiché l'impianto indubbiamente toglierebbe autenticità al fabbricato storico), ma costituisce una sorta di installazione moderna e reversibile, i cui elementi possono essere smontati praticamente senza recare danni.

Le visite avverranno quindi con il percorso su passerelle di legno poggiate su un supporto di acciaio; il materiale principale, naturale, il legno appunto, fa riferimento al tessuto originario del fabbricato, mentre la sua costruzione modesta sottolinea il carattere moderno dell'allestimento. Solo nella cucina vera e propria, il pavimento con scanalature per riscaldamento dei calderoni, che merita tutta l'attenzione del visitatore, sarà coperto per intero da una semplice lastra di vetro - per analogia alla soluzione sperimentata già nella cosiddetta sauna - ingrandendo otticamente la già immensa superficie del locale. Uno dei riferimenti al carattere moderno dell'esposizione sarà il vetro, usato del resto con parsimonia, delle basse chiusure verticali che impediranno ai visitatori di entrare in alcuni spazi, sia a causa delle loro dimensioni ridotte, sia per il loro particolare pregio storico-culturale che va tutelato. Lo stesso vale per le teche-box, elementi chiave dell'allestimento, realizzate in lamiera satinata con saldatura dei pannelli appena visibile, che permetteranno di sfruttare lo spazio delle nicchie. I box così

ottenuti avranno a volte forma di un labirinto racchiuso in un semplice blocco, nei cui vicoli saranno nascoste le opere che esprimono l'impotenza e il senso di assurdità, a volte avranno la forma di parete, disposta lungo il percorso comunicativo, munita di fessure orizzontali attraverso le quali il visitatore potrà sogguardare opere nate nella sofferenza e nel dolore. Altri ancora avranno forma di parallelepipedo - apparentemente voltato di spalle al visitatore, in modo che le opere ivi esposte, raffiguranti le emozioni più intime come nostalgia, disperazione o fuga dalla realtà nel mondo dei sogni o nella preghiera, saranno celati al primo impatto. Le opere, spesso di dimensioni molto ridotte e poco appariscenti, illuminate da una luce spot, emergeranno a poco a poco dalle ombre.

L'adattamento proposto è fondato sul concetto minimalista che allude alla riduzione dei mezzi espressivi e all'austerità formale per favorire una lettura contemporanea dell'edificio circostante la mostra. Lo spazio silenzioso delle ex cucine dovrà, a livello simbolico, unirsi con il senso di vuoto che emana dalle opere dei detenuti. Non è escluso che l'esposizione verrà integrata da didascalie contenenti le relazioni degli ex detenuti, che verranno proiettate per non danneggiare la struttura architettonica esistente. Nella cucina vera e propria sarebbe auspicabile mettere in mostra un paio di calderoni. Si suppone che le visualizzazioni eseguite offrono un'immagine semplificata del degrado della struttura originaria che invece, dopo la rimozione degli strati accidentali, si rivelerà decisamente più espressiva. Dovranno essere ulteriormente studiate tutte le problematiche riguardanti l'allestimento delle mostre temporanee, la divisione dell'esposizione secondo il criterio cronologico, in opere nate in lager e dopo la liberazione, la direzione del percorso espositivo, la costruzione di teche-box climatizzate, per non parlare di particolari tecnici come ad esempio la condotta di impianti, mascherati sotto le passerelle o sopra i controsoffitti.

Comunque il progetto ideativo preliminare, effetto della collaborazione dell'architetto degli interni e del conservatore/ristauratore è ancora in fase di sviluppo e il progetto finale, dettagliato, interdisciplinare e la sua realizzazione richiedono ancora molto lavoro. Eppure, già in questa

fase, mi permetto di ritenere che la presente proposta progettuale sia interessante dal punto di vista architettonico ed espositivo, creata nel pieno rispetto del fabbricato storico. Essa illustra inoltre la cooperazione efficace e fruttuosa dei rappresentanti di due categorie di professionisti apparentemente contrapposte che, unite da un comune obiettivo, cominciano ad usare linguaggi e categorie di pensiero comuni, rispettando reciprocamente le ragioni del partner, al fine di ottenere una soluzione ottimale. La proposta progettuale dimostra infine che il compromesso, indispensabile in simili realizzazioni non può essere fondato su norme, teorie e regole fisse, poiché ogni fabbricato storico ha un carattere del tutto individuale.

Note

1. J. Lachendro, *Zburzyć i zaościć...? Idea założenia Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w świetle prasy polskiej w latach 1945-1948 (Smantellare ed arare...? L'idea di costituire il Museo Statale di Auschwitz-Birkenau alla luce della stampa polacca degli anni 1945-1948)*, pp. 11-12.
2. Ibidem, pp. 38-62
3. *Smier ě Birkenau (La morte di Birkenau)*, "Wolni Ludzie", n. 6, 1 VII 1947, p.1 cit.: J. Lachendro, op.cit., p. 74 e pp. 258-260.
4. S. Stomma, *Problem Oświećimia (La questione del campo di Auschwitz)*, "Tygodnik Powszechny", n.27, 6 VII 1947, p.2, cit.: J. Lachendro, op.cit. p.76 e pp.261-268.
5. K. Kozniewski, *Drażliwy problem (Un argomento spinoso)*, "Przekrój", n.179, 19 IX 1948, p.3, cit.ç J. Lachendro, op.cit., pp. 90-99 e 308-313.
6. W. Niessner, *Dylematy konserwatorsko-etyczne (I dilemni conservativo-etici riguardo alla conservazione dei capelli delle vittime di Auschwitz-Birkenau)*, in "Chronić dla przyszłości. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska Oświećim, 23-25 czerwca 2003", 2003, p. 66.
7. Ibidem.
8. B. Rymaszewski, *Pamiętać będą pokolenia (I posteri non dimenticheranno)*, 2000, pp. 86,107, 122.
9. Cfr. *Rekordowa liczba zwiedzających (Record di visitatori)*, in: *Sprawozdanie 2010. Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau (Relazione 2010. Il luogo della Memoria e il Museo Auschwitz-Birkenau)*, pp.20-23, accessibile on line (dal 30 maggio 2011): pagina web http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=951&Itemid=130. Vedi anche A. Łopuska, *Obiekty bytych obozów koncentracyjnych w państwowym Muzeum Auschwitz/Birkenau w Oświećimiu w obliczu wandalizmu. Próby zabezpieczenia nawastrwnień historycznych na ścianach wewnętrznych (I fabbricati degli ex campi di concentramento nel Museo Statale Auschwitz-Birkenau di fronte agli atti di vandalismo. I tentativi di proteggere gli strati storici delle pareti interne)*, la tesi di laurea scritta sotto la direzione della prof.ssa Bogumiła Rougba della WSP IZiK di Toruń, Toruń 2008, testo inedito fornito dall'autrice
10. B. Rymaszewski, *Pamiętać będą... (I posteri...)*, op. cit., pp. 80, 97, 122.
11. A. Zięblińska-Witek *Wizualizacje pamięci - upamiętnianie Zagłady w muzeach (Visualizzazioni della memoria - commemorazione dello Sterminio nei musei)*, Materiały 17 Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich, s. 14, accessibile dal maggio 2011 su: <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materiały/ziebinska.pdf>.
12. B. Rymaszewski, *Pamiętać będą... (I posteri...)* op. cit., p. 97.
13. Ibidem, pp. 99, 106-108
14. Vedi le affermazioni di Krystyna Oleksy i Davide Bankier durante il relativo dibattito [in:] *Chronić dla przyszłości. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska Oświećim, 23 - 25 czerwca 2003 roku*, a cura di K. Marszałek, PMA-B 2003 r., pp. 124 e 122.
15. B. Rymaszewski, *Pamiętać będą... (I posteri...)* op. cit., p. 102; idem, *Granice ingerencji muzealnej i konserwatorskiej w Muzeum i Miejscu*

- Pamięci Auschwitz (I limiti dell'ingerenza museale e conservativa nel Museo e nel Luogo della Memoria Auschwitz)*, in: „Chronić dla przyszłości. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska Oświęcim, 23-25 czerwca 2003”, PMA-B, 2003, p. 33.
16. T. Świebocka, T. Zbrzeska, *Projekt aranżacji wnętrza budynku byłej łaźni obozowej w Birkenau i wykorzystania go do celów upamiętniających i informacyjnych (Il progetto di allestimento dell'interno dell'edificio degli ex bagni di Birkenau ad uso commemorativo-informativo)*, in: Architektura zbrodni. Budynek tzw. centralnej sauny w KL Auschwitz II - Birkenau (*Architettura del crimine. L'edificio della cosiddetta sauna centrale del KL Auschwitz II-Birkenau*), Oświęcim 2001), p. 196.
 17. Il concorso per il progetto ideativo dell'allestimento basato sullo scenario elaborato dai funzionari del Museo è stato vinto dagli architetti degli interni Barbara Borkowska e Jacek Stokłosa.
 18. W. Niessner, *Sauna jako obiekt architektoniczny, jego zachowanie i konserwacja (La sauna come struttura architettonica, conservazione e restauro)*, in: Architektura zbrodni. Budynek tzw. centralnej sauny w KL Auschwitz II - Birkenau (*Architettura del crimine. Edificio della cosiddetta sauna centrale del KL Auschwitz II*), Oświęcim 200, p. 180.
 19. D. Olesiuk, *Obuwie więziarskie w zbiorach Państwowego Muzeum na Majdank (Calzature dei detenuti nella raccolta del Museo Statale di Majdanek)* Zeszyty Majdanek, 2008, t. XXIV, pp. 258-261.
 20. A. Cygnarowski, A. Koziół, D. Bodzioch, J. Nosek, J. Jedynak, *Kuchnia Obozowa w Obozie Koncentracyjnym Auschwitz I, Projekt konserwacji i restauracji, Projekt budowlany remontu oraz projekt zagospodarowania terenu (Le cucine del campo di concentramento Auschwitz I, Progetto di conservazione e restauro, Progetto esecutivo del restauro e progetto della sistemazione dell'area)*, Kraków 2005 e inoltre A. Forczek, K. Pakuła, B. Urbanowska, *Program prac konserwatorskich dla budynku byłej kuchni obozowej w Auschwitz I (Il programma di lavori di restauro dell'edificio delle ex cucine di Auschwitz I)*, 2007, testi inediti, elaborati su richiesta del Museo Statale di Auschwitz-Birkenau .
 21. P. M.A. Cywiński, *Koncepcja wystawy sztuki w budynku byłej kuchni obozowej (L'idea di una mostra d'arte nell'edificio delle ex cucine del lager)* (progetto da sottoporre alla discussione pubblica, versione II del 30 marzo 2007), testo inedito, fornito dall'autore.
 22. *Cierpienie i nadzieja. Twórczość plastyczna więźniów obozu oświęcimskiego (La sofferenza e la speranza. Attività artistica dei detenuti di Auschwitz)*, a cura di J. Dałek i T. Świebocka, Oświęcim 1989, p. 7; *Sztuka w Auschwitz 1940-1945, (Arte in Auschwitz 1940-1945)*, a cura di I. Dylawerska, J. Lech, Karl-H. Noack, Ch. Schütz, L. Weik, N. Wintersieg, Berlino 2005.
 23. P. M. A. Cywiński, p. 2.
 24. Tale collaborazione è stata inaugurata in occasione della tesi del dottorato di ricerca dell'autrice del presente testo, intitolata provvisoriamente *Adaptacja obiektów użytkowych do współczesnych funkcji (Adeguamento degli edifici storici a funzioni moderne)*, svolta sotto la guida del prof. Edward Kosakowski alla Facoltà di Restauro e Conservazione dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia e della

tesi di dottorato di Iga Niedbał-Burzak, promotore il prof. Andrzej Głowacki, con la consultazione della prof.ssa Barbara Borkowska-Larysz, *Echo przestrzeni jako próba definicji architektury martyrologicznej. Adaptacja budynku byłej kuchni obozowej w Auschwitz na Galerię sztuki więźniarskiej obozowej i poobozowej* (*Eco dello spazio storico: un tentativo di definire l'architettura martirologica . Adattamento dell'edificio delle ex-cucine del campo di Auschwitz a funzioni di galleria dell'arte prigioniera*), discussa nel mese di ottobre del 2009 alla Facoltà di Architettura degli Interni presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia.

25. W. Niessner, *Sauna...*, op.cit., p. 190.
26. P.M.A., Cywiński, p.4
27. I. Niedbał-Burzak, p. 5.

Esami strumentali e analitici dei campioni prelevati nei Blocchi A-2 e A-3

Maria Gabriella Rogó 

Facolt  di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia, Sezione Diagnostica

L'Istituto Interuniversitario per il Restauro e Conservazione dei Beni Culturali, costituito da due Atenei polacchi, cio  dall'Accademia di Belle Arti di Varsavia e di Cracovia, ha iniziato, nell'ottobre 2010, i lavori di restauro e risanamento conservativo dei fabbricati dell'ex KL Auschwitz I – (blocchi A-2 e A-3), ubicati nell'area del Museo Auschwitz-Birkenau a O wi cim. Il progetto, co-finanziato dall'Unione Europea e dal Governo Polacco dovr  essere realizzato entro il 2013.

I lavori di restauro e risanamento sono attualmente svolti in due fabbricati in muratura costruiti negli anni 1916-1918 dalle autorit  austriache che nel 1939 passarono nei mani dei Tedeschi. Un anno dopo, gli edifici delle caserme vennero ristrutturati e inglobati nell'area del campo di concentramento creato nei dintorni di O wi cim.

Gli interni degli edifici furono destinati ai detenuti e contenevano dormitori, bagni, toilette, camere a gas per disinfestazione indumenti. In ambo gli edifici si sono conservati elementi storici risalenti non solo ai tempi del lager ma anche all'epoca precedente, dell'amministrazione austriaca: gli strati colorati di tinteggiature delle pareti, pavimenti di calcestruzzo, scale, pavimenti di legno e di xilolite, infissi in legno, elementi ceramici (ceramica sanitaria, lavabi, vasi del WC, stufe in ceramica), ed altri elementi di arredo eseguiti in malte minerali e gres (davanzali), elementi in metallo (ringhiere per vano scala, impianto acqua e fognatura, elementi del sistema di scarico per lo sciacquone, bocchette di ventilazione, e di aereazione per camino, griglie di ventilazione, porte per soffitte e cantine) e, infine, rivestimenti esterni degli edifici.

Tutti i citati materiali di diversa composizione chimica richiedono particolari interventi conservativi preceduti da un'accurata ricerca eseguita con diversi metodi di analisi.

In October 2010 the Inter-Academy Institute of Conservation and Restoration of the Polish Academies of Fine Arts in Cracow and Warsaw started comprehensive conservation and construction work on the former Auschwitz I (camp blocks nos. A-2 and A-3), which forms part of the Auschwitz-Birkenau Museum in O wi cim. In both buildings, apart from the painted colour strata on the walls other elements have also been preserved such as the concrete flooring, stairs, wooden and cement floors, wooden doors and windows, ceramic fittings such as wash-basins, water closet bowls, ceramic stoves and other features made of mineral mortars and terrazzo (windowsills), metal elements (staircase railings, water pipes, ventilation holes) and building elevations.

All the above-mentioned materials used to construct the barracks have different chemical compositions and, therefore, require specific conservation methods with the application of typical but diverse analytical methods. In the analysis process, sample materials taken from the sites under restoration were identified, their state of preservation was assessed and the reasons for their deterioration were established. A number of quali-

tative and quantitative measurements concerning the chemical composition of the samples were also carried out.

A separate analytical problem regarded the selection of appropriate materials for the conservation work, int. al. impregnation, filling cracks in mortar, bricks, joints, putties, as well as materials for retouching the buildings and protecting them from chemical agents and hydrophobisation.

Gli esami hanno riguardato l'identificazione dei materiali prelevati dalle strutture sottoposte al restauro conservativo, la determinazione delle condizioni in cui versano e delle cause del degrado. Inoltre è stata eseguita una serie di analisi chimiche qualitative e quantitative.

Un problema a parte è la scelta di materiali secondari necessari per gli interventi conservativi, come impregnazione, integrazione delle parti mancante (lacune) di malta, mattoni, giunti, fessure, stuccature secondarie, incollature, integrazioni coloristiche, protezione dei fabbricati da agenti biologici, climatici e chimici.

È stata eseguita inoltre una serie di perizie microbiologiche e micologiche e, dal febbraio 2011 fino al febbraio 2012, il monitoraggio del clima interno del blocco A-2 – piano terra, I piano e la soffitta.

Nell'ambito degli esami chimico-fisici sono state effettuate: l'analisi dei pigmenti degli strati sovrapposti, la valutazione del numero di strati e del loro colore sulla base delle sezioni sottili (stratigrafia); l'analisi chimico-tecnologica dei rapporti quantitativi dei componenti di malte, giunti, calcestruzzo; la determinazione del grado di salinità e di umidità presente nel laterizio e nelle malte e, infine, l'identificazione dei tipi di legno.

Negli esami sono stati adottati metodi microscopici e microchimici. I campioni dei pigmenti prelevati sono stati osservati in diversi ingrandimenti al microscopio a luce polarizzata, per determinare la loro colorazione, forma, omogeneità, proprietà ottiche dei cristalli (pleocroismo, indice di rifrazione) nonché le reazioni chimiche (analisi microcristallina e prova con solvente).

L'analisi elementare su sezioni stratigrafiche e campioni polverizzati e l'osservazione micro-strutturale degli strati pittorici sono eseguite in diversi ingrandimenti con il microscopio a scansione ESM 5500 LV della Joel giapponese, abbinato al rivelatore EDS (spettrometria per dispersione di energia).

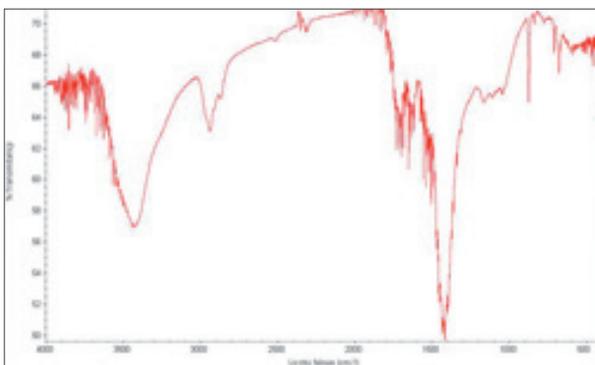
L'analisi all'infrarosso FT-IR dei leganti è stata eseguita con il Thermo Fisher Scientific Nicolet iS 10, con la tecnica di preparazione, tramite la pressatura, di in una pastiglia del campione da analizzare incluso nel bromuro di potassio, nella regione compresa fra 300-4000 cm⁻¹.

Sia l'analisi chimico-tecnologica della composizione di malte e calcestruzzi sia la valutazione del grado di salinità sono eseguite nel rispetto degli standard settoriali e secondo gli appositi modelli analitici elaborati dalle Facoltà di Restauro.

Nella presente relazione vorrei illustrare alcuni esempi dei risultati ottenuti nei laboratori chimici presso le Facoltà di Restauro di Varsavia e di Cracovia.

L'analisi degli strati di tinteggiatura ha accertato la presenza di bianco di zinco, diversi pigmenti a base di ferro, giallo di cadmio, rosso di cadmio, blu oltremare artificiale, verde ossido di cromo, bruno di ferro, nero di carbone. Come carica in prevalenza sono stati utilizzati il carbonato di calcio e il solfato di bario. Negli strati in esame è stato usato legante a base di colla.

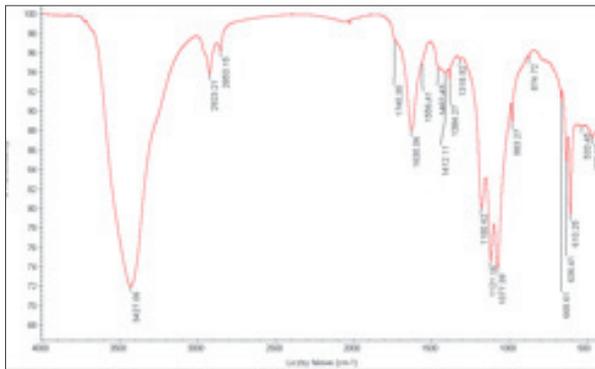
Qui sotto: lo spettro IR (spettroscopia infrarossa) con presenza di bande caratteristiche del legante a base di colla.



Spettro IR del legante a base di colla

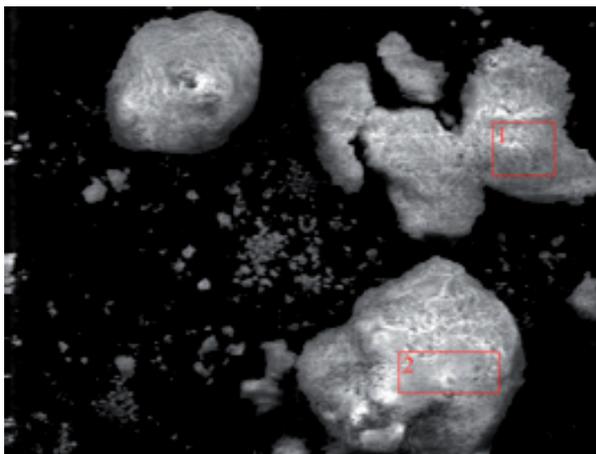
L'analisi degli strati di tinteggiatura dei campioni prelevati nello sciacquone n.11 del blocco A-3 è stata accertata la presenza di pigmenti come sopra, conosciuti e usati comunemente dal XIX secolo in poi. Negli strati in esame sono utilizzati come leganti olio crudo e olio cotto. Lo spettro IR del legante a base di olio crudo, di sotto, tradisce la presenza di sali di bario (solfato di bario) usati come materiale di carica.

Spettro IR del legante a base di olio



Fatta l'analisi qualitativa della composizione del sedimento bruno-rosastro prelevato dall'interno dei serbatoi WC del blocco A-2, si è riuscito ad identificare i seguenti cationi: Fe+3 , Ca+2, Al+3, Mg+2 ed anioni CO3-2, SiO4-2 , SO4-2, S-2, Cl- , NO3-, PO4-4 . Inoltre, è stato accertato che i carbonati di calcio presenti nell'acqua causano con l'andare del tempo la cosiddetta corrosione secondaria, che con altri composti minerali, in particolare con sabbia, genera ancora altri composti. Nelle sedimentazioni storiche la loro mineralizzazione avviene contemporaneamente con la corrosione del metallo trovatosi nella loro vicinanza diretta. A causa delle condizioni anaerobiche il più spesso i solfati generano i solfuri di ferro i quali vengono trasportati dal materiale corrosivo allo strato adiacente del sedimento. Di conseguenza, gli anioni e i cationi sono sistemati nel sedimento in esame in ordine d'abbondanza decrescente.

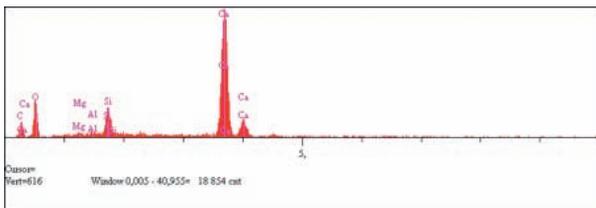
I diagrammi sotto riportati provengono dal microscopio a scansione e si riferiscono all'analisi delle malte e precisamente alla composizione di malte di calcio e sabbia presenti sulle pareti interne dei blocchi.



Sull'immagine scannerizzata della malta in esame è segnato l'ambito di riferimento dell'analisi, i grafici dello spettro degli elementi presenti su campione esaminato e la tavola con l'elenco di questi ultimi.

Nell'ambito 1 sono visualizzati seguenti elementi: Ca, C, O (CaCO₃ - legante calcareo); Si, O (SiO₂ - silice, sabbia)

Conclusion: malta di silice e sabbia (i picchi corrispondenti a: Ca, O, Si e alcune tracce di Mg e Al).

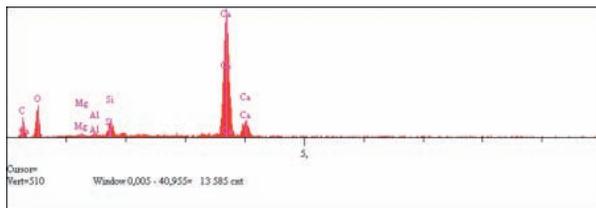


Elt.	Line	Intensity (c/s)	Error 2-sig	Conc	Units	
C	Ka	44,89	4,237	10,889	wt.%	
O	Ka	103,27	6,426	36,464	wt.%	
Mg	Ka	10,56	2,054	0,738	wt.%	
Al	Ka	9,19	1,917	0,523	wt.%	
Si	Ka	116,11	6,814	15,553	wt.%	
Ca	Ka	706,81	16,811	35,832	wt.%	
				100,000	wt.%	Total

kV 20,0
Takeoff Angle 35,0°
Elapsed Livetime 10,0

Nell'ambito 2 sono visualizzati i seguenti elementi):
Ca, C, O (CaCO₃ – legante calcareo); Si, O (SiO₂ – silice, sabbia)

Conclusione: malta di silice e sabbia.



Elt.	Line	Intensity (c/s)	Error 2-sig	Conc	Units	
C	Ka	44,32	4,210	12,527	wt. %	
O	Ka	79,21	5,627	47,799	wt. %	
Mg	Ka	5,76	1,517	0,547	wt. %	
Al	Ka	7,80	1,766	0,600	wt. %	
Si	Ka	45,58	4,269	5,938	wt. %	
Ca	Ka	526,29	14,506	32,589	wt. %	
				100,000	wt. %	Total

kV 20,0
Takeoff Angle 35,0°
Elapsed Livetime 10,0

L'ultimo esempio riguarda l'analisi, eseguita nel mese di giugno del 2011, della composizione di calcestruzzo prelevato dai frammenti di pavimentazione situata sull'uscio del locale (0.002, piano terra) del blocco A-2, illustrata con l'immagine microscopica del campione di calcestruzzo e con riportati i rapporti legante/carica.



Legante [%]	Aggregati [%]	Indice idr. [%]
18,0	70	12

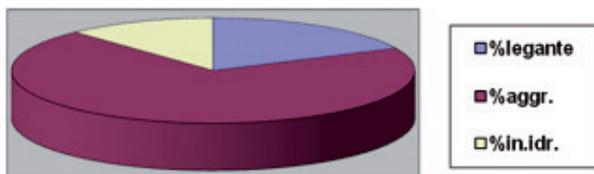


Grafico - la composizione della malta a base di calcestruzzo

La malta a base di calcestruzzo è di colore marrone, il legante è di cemento con aggiunta di diversi tipi di materiali inerti. La carica è composta di materiali inerti a grana fine (4 mm di diametro) e a grana grossa (40 mm di diametro), fra cui rena fina, rena comune, ghiaia e ghiaietto, ciotolame e cosiddetto misto di cava. Questi materiali, frantumati, spezzati, granulati, sono di diverse forme e dimen-

sioni, di colore grigio, ocra, bruno, bianco e nero (cenere e carbone); vi si trovano anche tracce di rosso dei mattoni frantumati e macinati. Nella malta si incontrano anche fiocchi di muscovite o mica bianca e di mica biotite nera.

La problematica conservativa riguardante l'ex campo di concentramento nazista – luogo di sterminio di tanti esseri umani - pone nuovi compiti sia ai restauratori dei beni culturali sia agli studiosi. Chiede, infatti, un'impostazione diversa dell'opera conservativa; un'ottica diversa con cui sviluppare il programma di restauro conservativo atipico e il progetto ideativo della presentazione dell'intero complesso storico. E ciò in modo leggibile, sia dal punto di vista del visitatore del museo, sia del suo gestore ed al tempo stesso ospite e curatore; badando a non cancellare il valore storico del luogo e della sua funzione didattica e pedagogica.

Il restauro conservativo delle sovrapposizioni pittoriche sulle pareti interne dei blocchi A2 e A3 - limiti operativi dell'intervento

Edward Kosakowski

Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia, Sezione Pitture Murali

Ogni qualvolta si procede a sviluppare un progetto definitivo di restauro e risanamento conservativo occorre operare una scelta strategica di interventi ragionevoli. Tuttavia nonostante tutte le dottrine elaborate in questa materia, schemi, modelli e linee teoriche riguardo al restauro, vi resta ancora un ampio margine per soluzioni individuali. Tale situazione è del tutto naturale quando si tratta di restauro su opere d'arte: nella maggior parte dei casi ne comprendiamo i criteri di valutazione, sappiamo individuare il suo effetto estetico predefinito e spesso cerchiamo deliberatamente di ripristinarlo. In nome del recupero dell'aspetto "estetico" dell'opera si accetta la tendenza a mascherare gli effetti tecnici delle operazioni conservative. Tale approccio non è direttamente applicabile a un'opera storica del tutto atipica qual è l'ex campo Auschwitz-Birkenau.

Le difficoltà che dobbiamo affrontare nascono già nella prima fase programmatica della strategia di restauro e riguardano la definizione di obiettivi e ragioni del progetto. Fuori da ogni discussione risulta solo la conservazione del tessuto storico dell'opera mentre, data la mancanza di soluzioni teoriche, si moltiplicano i dubbi sulla programmazione degli effetti visivi dei lavori di restauro. Vogliamo salvaguardare l'ex campo in quanto documento storico, un insegnamento per le future generazioni, ma al tempo stesso ci rendiamo perfettamente conto che ciò non è sufficiente a raggiungere tale obiettivo: anche se impiegassimo tutte le tecniche disponibili, senza badare alla mole dell'intervento sulla materia di cui è composta l'opera, non riusciremo nel giro di poche ore di visita all'ex campo ad influire sul comportamento umano. A questo punto ci dobbiamo chiedere qual è il valore primario la cui salvaguardia dovrebbe deter-

It is particularly important to define the boundaries of conservation activities in the case of non-standard historical objects such as the remains of the Auschwitz-Birkenau concentration camp. This issue became most apparent in connection with the conservation of overlapping layers on the walls of buildings A-2 and A-3. The low technical quality of the layers, the lack of resistance and binders in the pigments, as well as the unprofessional realisation are the cause of irreversible changes. It is impossible to return to any particular phase or specific look of the interiors. The general premise is to maintain the existence and display the remaining material of the camp and the shape of what has been preserved. The authenticity of the site is of extreme significance. Thus, the goals defined involve stabilising the technical parameters of the buildings and the environment inside them and this leads to the need to strengthen the construction, introduce architectural improvements and modern installations. Unavoidable changes are not concealed, the information about them is preserved within the substance of the building and they become the next chapter in its history.

minare tutte le soluzioni conservative; quali sono le possibilità di metterle in pratica e come stabilire i limiti operativi dell'intervento di restauro.

Tali problematiche sono emerse in modo più radicale nel caso delle operazioni conservative degli strati pittorici sulle pareti interne degli edifici A-2 e A-3. I due fabbricati, costruiti negli anni 1916-1918, per due decenni furono utilizzate come alloggi e caserma; poi, durante la II guerra mondiale, adattati alle speciali esigenze del campo di concentramento. Le tappe fondamentali della storia dei fabbricati sono "documentate" dalla successione cronologica degli strati pittorici. Infatti, si possono individuare tre gruppi di sovrapposizioni conservatesi di intonaci, scialbi, strati di colore, iscrizioni, incisioni. Il primo corrisponde all'epoca prebellica e concerne le sovrapposizioni legate all'utilizzo dei locali. La loro qualità e la tecnologia non divergono dalla media applicata all'epoca nei locali di questo tipo. Le sovrapposizioni del secondo gruppo, risalenti al periodo del campo di concentramento, presentano un sensibile calo qualitativo, in particolare per quanto riguarda l'esecuzione dei lavori. Il terzo gruppo comprende le sovrapposizioni risalenti al periodo postbellico. Si tratta sia di strati provenienti degli interventi provvisori di manutenzione ordinaria eseguiti in maniera non competente e con l'impiego di materiali non idonei, sia di effetti di interventi conservativi più ragionati risalenti agli inizi dell'attività del Museo.

Il vero problema è l'attuale stato di conservazione delle sovrapposizioni superstiti. L'utilizzo dei locali adibiti a campo di concentramento e la successiva mancata salvaguardia del sito nell'immediato dopoguerra hanno fatto sì che quando è stata presa la decisione sul restauro in questione, le pareti presentavano un drammatico stato di abbandono: le superfici estremamente sporche, i leganti pittorici in degrado, le stratificazioni di intonaci, gli scialbi, le colle scrostate, le numerose crepe e lacune generano un effetto ottico di gran caos cromatico. In alcuni locali, a completare il quadro, si notano consistenti bolle e porzioni di intonaco distaccate fino a mettere in luce le strutture lignee sottostanti del soffitto altrettanto danneggiate.

A questo punto torna inevitabilmente la doman-

da già posta all'inizio sui limiti del restauro. Di sicuro essi non sono imposti dalle sole tecniche di restauro, perché si può benissimo ipotizzare un eventuale recupero dell'aspetto originale degli interni del periodo di attività in cui funzionava il campo di concentramento: basta rimuovere le stratificazioni postbelliche, risanare le lacune di profondità degli intonaci e degli scialbi, eseguire ritocchi pittorici ... Ma tutto ciò ci avvicina forse alla verità? Siamo sicuri che le pareti pulite con ornamenti variopinti facciano da sfondo ideale per rendere la drammaticità della situazione dei prigionieri? Può darsi che un simile contrasto sarebbe anche appropriato all'ambiente di fittizia normalità in cui funzionava il meccanismo dello sterminio sistematico e programmato freddamente; ma in tal caso quale sarebbe il costo per ottenere l'effetto desiderato? Fino a che punto è lecito intervenire sulla materia dell'opera, in che misura si possono alterare o falsare i resti storici per ottenere una corretta visione scenografica? È un approccio che gioco-forza conduce ad un vicolo cieco. È impossibile ritornare a una fase storica concreta, a un concreto aspetto storico del dato locale. Stratificazioni di materiale di scarsa qualità tecnologica, pigmenti e i leganti poco stabili, negligenza ed imperizia dell'esecuzione sono le principali cause di alterazioni cromatiche ormai irreversibili e di degrado del materiale. Comunque non vi è un solo strato originale nel senso del termine usato nel restauro di opere d'arte. Non esiste una sola verità sulla realtà estetica degli interni del Campo. Scartando in partenza tale ipotetica scelta rimane ottimale la soluzione che consente di salvaguardare la materia considerata come documento storico, considerando che ogni strato è una testimonianza materiale del passato o del dato avvenimento. Tuttavia la valorizzazione di queste tracce storiche è un'altra trappola nel senso che per le generazioni posteriori la storia della tutela delle vestigia del Campo potrà essere di non minore importanza delle vestigia stesse. In tale situazione dobbiamo chiederci se abbiamo diritto di rimuovere alcuni elementi di stratificazioni quindi cancellare informazioni tramandate da questi? La rinuncia alla procedura di valutazione non vuol dire mancanza totale di selezione. Il criterio di sicurezza degli strati originali cioè anteriori alla chiusura del Campo, rimane prioritario. Se

qualche elemento risalente al periodo postbellico minaccia l'integrità dello strato sottostante più antico è lecito procedere all'operazione di rimozione o di risanamento. Sarebbe opportuno decidere caso per caso un'eventuale deroga alla regola di intangibilità di tutti gli strati nei casi in cui uno strato postbellico copre un altro elemento di valore storico documentario (una scritta, un disegno) che arricchisce le nostre informazioni sul funzionamento del Campo. Sia chiaro che tale deroga dovrà essere decisa in via del tutto eccezionale, mai applicata di regola.

I lavori complessivi attualmente svolti nel sito -di cui la conservazione delle stratificazioni storiche costituisce solo un frammento- ci hanno permesso di confrontare le nostre divagazioni teoriche con la realtà conservativa. I principi da noi elaborati si possono riassumere in poche frasi.

Il fine principale del restauro è prolungare la vita e mettere in mostra i residui materiali del Campo così come ce li ha consegnati la storia. Il valore fondamentale è l'autenticità del sito. Tale impostazione richiede che si stabiliscano i parametri tecnici dei fabbricati e la situazione climatica degli ambienti, il che comporta lavori di consolidamento e restauro delle costruzioni e l'introduzione degli impianti moderni. Gli interventi inevitabili non vanno celati, anzi, la relativa informazione fissata nella materia dell'opera costituisce la continuazione narrativa della sua storia. Se esamineremo le problematiche del restauro conservativo delle stratificazioni partendo dalle premesse suesposte, i criteri estetici sia degli interni sia dei singoli elementi passeranno in secondo piano. Il principale fattore che determina l'intervento e il suo ambito è la stabilità dell'intero sistema di intonacature. La consapevolezza dell'imperfezione dei metodi conservativi e dei materiali oggi in uso ci obbliga a limitare le operazioni d'intervento al minimo indispensabile. Gli strati sollevati e scagliati di scialbi o di colori a olio vanno incollate. I leganti vanno studiati accuratamente per non danneggiare gli strati sottostanti anche se le alterazioni della loro struttura sono inevitabili poiché cagionate dall'introduzione delle nuove tecnologie. L'intervento deve essere, giocoforza, limitato alle zone più compromesse. I colori a colla, disgregati e polverizzati, in sostanza privi di leganti,

vanno fissati. Le condizioni in cui versano gli strati rendono impossibile una pulitura antecedente delle loro superfici. In tale situazione le operazioni di pulitura e fissaggio vanno fatte contemporaneamente, il che ne riduce il grado di pulizia. È ovvio che è più importante salvaguardare lo strato in quanto tale a discapito del suo aspetto.

L'eliminazione della lucentezza sulle superfici cagionata da precedenti interventi di fissaggio o di incollature è uno degli esempi di correzioni ammissibili degli strati superstiti. La quantità eccessiva di legante, formando un pellicola sullo strato ad olio, costituisce una minaccia di un potenziale danno. L'eliminazione di tale difetto è auspicabile a condizione che l'intervento non comprometta lo stesso strato. Un simile problema si presenta nel caso di reintegrazioni cementizie poco idonee. In ogni caso, tutte le decisioni devono essere necessariamente precedute da un'acuta analisi dei pro e dei contro.

Purtroppo non si riuscirà a eliminare gli effetti di precedenti interventi non idonei né i fattori integrati nelle stratificazioni per cui è di massima importanza garantire condizioni di utilizzo dell'opera tali che permettano di ridurre al minimo il rischio di attivare fattori dannosi. La correzione delle condizioni micro-climatiche degli interni è uno degli interventi che dobbiamo accettare anche a costo di un maggiore ampliamento dell'intervento sulla materia storica.

Interventi di restauro e risanamento conservativo di due edifici dell'ex campo di concentramento nazista Auschwitz-Birkenau

Ireneusz Pluska

Istituto Internazionale di Conservazione e Restauro Opere d'Arte Cracovia-Varsavia

Unique and prestigious conservation work is being carried out in two prison blocks of the Auschwitz-Birkenau National Museum in Oświęcim. Out of many buildings of the former German concentration camp, two incredibly valuable brick prison blocks (A-2 and A-3) have been selected to be preserved and displayed in the future for their heritage value. Neither of the buildings has been subject to alterations after the camp's liberation in January 1945, which enables the authenticity of the external elevations to be presented as well as the prison cells inside. Authentic examples of accommodation have been preserved which had various functions while the camp was operating, e.g. prisoners' living quarters, toilets, wash-stands and gas chambers for fumigating clothes. Original layers of paint were discovered on the walls bearing prisoners' inscriptions and drawings. Many original camp elements were identified, e.g. wooden doors and windows, ceramic items (wash-basins, water closet bowls, ceramic stoves), metal elements (water pipes, staircase railings). All these items have been subject to specialist conservation work.

La realizzazione del restauro di due fabbricati del Museo Statale Auschwitz-Birkenau di Oświęcim, uno degli interventi prioritari che si svolgono in quel Luogo della Memoria, costituisce una sfida prestigiosa e peculiare. Fra i numerosi fabbricati dell'ex campo di concentramento sono stati scelti due blocchi in mattoni, di grande valore, che dopo la liberazione del Campo nel gennaio 1945 non hanno subito rilevanti trasformazioni. I lavori interessano tutti gli elementi originali superstiti e l'arredo dei fabbricati in questione. In un prossimo futuro i blocchi contrassegnati dai numeri A-2 e A-3 ospiteranno la nuova esposizione principale del Museo.

Il restauro, uno dei più importanti realizzati negli ultimi anni dal Museo Statale Auschwitz-Birkenau, per la prima volta mostra un carattere tanto complesso. Il valore unico, universale, simbolico del Monumento della Martirologia, Monumento della Shoah iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale e patrocinato dal Consiglio Internazionale di Auschwitz, richiedeva di essere trattato con la massima professionalità, competenza, sensibilità e impegno, specie in mancanza di un metro di paragone e in assenza di letteratura specialistica che tratti simile problematica. Il progetto è finanziato dall'UE e dallo Stato.

L'ambito dell'opera comporta l'esecuzione di interventi conservativi specialistici complessi e di lavori edili e impiantistici negli edifici dell'ex-campo di concentramento di Auschwitz. Si tratta di due blocchi in mattoni, a un piano, rispettivamente A-2 e A-3, destinati all'epoca all'alloggio dei prigionieri e in seguito lasciati intatti come una specie di zona protetta/spazio espositivo.

I manufatti fanno parte del gruppo di costruzioni erette negli anni 1916-18 dalle autorità occupanti austriache; nel 1939 furono annessi dalla Germania nazista e l'anno dopo si trovarono inclusi nel territorio del campo di concentramento adeguatamente trasformati e adibiti alle nuove funzioni.

I Blocchi A-2 e A-3 hanno conservato fino a oggi la loro forma storica e il carattere originale. Durante l'attività del campo i locali interni avevano diverse funzioni: spazi abitativi per i prigionieri, latrine, bagni, camere a gas per la disinfestazione degli indumenti. Sono giunti fino a noi gli strati pittorici originali e la pavimentazione in calcestruzzo e in legno. Inoltre sono stati rinvenuti e identificati numerosi frammenti risalenti all'epoca del campo: infissi in legno di finestre e porte, elementi in ceramica come lavabo, vasi, stufe e in metallo come impianti idraulici, e sanitari, ringhiere e balaustre.

Sono stati effettuati i seguenti lavori di restauro delle opere in muratura: la riparazione e il rinforzo delle fondamenta, l'esecuzione dell'isolamento orizzontale e il ripristino di una parte dello scantinato, riempito di terra dai gestori del campo, per poter adibire gli spazi ripristinati alle nuove funzioni tecniche (impianto di riscaldamento e di ventilazione). Inoltre è stato realizzato il restauro conservativo del tetto, compreso il rifacimento del manto in tegole di laterizio.

Il programma del restauro delle facciate in mattoni dei due manufatti ha compreso tutta una serie di esami di laboratorio, specie delle malte che riempiono le fughe fra i mattoni e un successivo rinforzo strutturale dei mattoni danneggiati, la pulizia completa dei muri dallo sporco causato dagli agenti atmosferici, la stuccatura di crepe e fessure con speciali collanti minerali. Di grande importanza sono state le operazioni di disinfezione e impermeabilizzazione di tutti i muri per ridurre eventuali effetti devastanti dello smog, dato che Auschwitz è situato in una regione fortemente industrializzata.

Con la massima cura e attenzione si è proceduto alla conservazione dei locali e al restauro delle pareti interne dipinte. Le superfici delle pareti e i soffitti sono stati accuratamente disinfestati, quindi si è proceduto a rimuovere le

The conscious approach to all the conservation work carried out and its detailed analysis prove that the problems encountered in Auschwitz-Birkenau are not generally met by other museums. Conservation work arouses great interest in all museum specialists as far as the right approach to originality and respect for authenticity are concerned. The work has also shown how to protect the historic heritage of both the place itself and the prisoners. The conservation project has helped to understand how atypical conservation work should be approached and how to protect authenticity in an ethical manner. Due to a lack of specialist literature concerning this type of conservation work as well as a lack of previous findings to use as a comparison, all the work on this project has required the utmost professional qualifications, experience and exceptional aesthetic sensitivity.

sovrapposizioni di colori. Gli intonaci danneggiati e i singoli strati di tinteggiature sono stati fissati ed incollati. Con particolare attenzione sono stati trattati i graffiti eseguiti dai prigionieri. L'intervento ha avuto un carattere puramente conservativo, per cui non erano previsti né integrazioni né ricostruzioni.

Per quanto riguarda gli infissi in legno delle finestre e delle porte, si è cercato di salvare il salvabile del materiale risalente al periodo antecedente la chiusura del campo di concentramento Auschwitz I.

Le ante delle finestre e delle porte sono state tolte, ripulite e disinfestate. Quindi si è proceduto alla eliminazione di tutti gli strati di verniciatura ad olio risalenti al periodo postbellico. Le superfici portate a legno sono state riverniciate con dei colori scelti con la massima cura in conformità a puntigliosi esami stratigrafici. Gli elementi metallici degli infissi mancanti sono stati ricostruiti.

Tutti gli elementi originari dell'arredo dei locali del lager sono preziosissimi per la giusta percezione estetica degli interni e l'illustrazione delle condizioni sanitarie in cui i prigionieri, dovevano sopportare i tormenti quotidiani. Interventi molto impegnativi sono stati effettuati nei bagni e nelle latrine, le cui attrezzature in ceramica, lavabi e vasi, sono stati ripuliti, le parti lesionate sono state incollate, le lacune riempite di una speciale massa minerale e l'intera superficie dei servizi sanitari è stata coperta con cera protettiva. Lavori analoghi sono stati effettuati nel caso di stufe in ceramica.

Una particolare attenzione è stata data anche ai pavimenti di legno in quanto elemento più esposto all'usura. Infatti, essi richiedevano un rinforzo della loro struttura in parte con nuove travi di sostegno. Le superfici delle assi del pavimento sono state ripulite ma preservando la patina storica dovuta al flusso continuo dei prigionieri. Il legno delle assi è stato strutturalmente rinforzato e disinfestato per ovviare al degrado biologico e al rischio di presenza di insetti xilofagi.

La conservazione completa di elementi metallici ha riguardato: balaustre e ringhiere dei vani scale, impianti idrico-sanitari nello scantinato, porte di metallo delle cantine e della soffitta e griglie di ventilazione. Il problema da

risolvere era la rimozione dei prodotti di corrosione, il fissaggio di frammenti allentati e la protezione del metallo con resine sintetiche e cere.

I due manufatti del sistema concentrazionario sottoposti alla conservazione e restauro sono di grande rilevanza per il quadro completo dell'ex campo di Auschwitz. Gli interventi di restauro conservativo intrapresi con massima responsabilità dimostrano che le problematiche riscontrate in questo museo martirologio sono del tutto inconsuete anche dal punto di vista della museografia in quanto tale. I lavori di conservazione e restauro hanno portato alla luce ciò che maggiormente interessa i museologi, ossia l'approccio all'originale, all'autentico, e sono esempio di come si deve tutelare le testimonianze storiche, le testimonianze personali dei prigionieri, le testimonianze del luogo, dimostrando come trattare la conservazione e come eticamente dichiararsi a favore della salvaguardia dell'autentico.

Gli occhi di Pupino Samonà e il colore indelebile del Memoriale

Alberto Samonà

Pupino Samonà collaborated with the BBPR studio, Primo Levi and Luigi Nono to set up the Italian Auschwitz Memorial: a monument designed to recount the story of Italian deportation and to be the voice of all the Italians deported represented by ANED.

The destiny of the Memorial is under threat: the apathy or, even worse, the hostility that characterize the current attitude of Italian and international political institutions towards this monument are an obstacle to the acknowledgement of its great value.

The idea of the authors was another: to pass down remembrance to future generations.

It was for these reasons, that the Samonà family decided to grant to the Brera Academy the sketches used by the painter as a basis for his pictorial achievement.

Auschwitz e Palermo non sono poi così lontane. Lo sapeva Pupino Samonà che nel 1979 decise di dipingere con il proprio inconfondibile tratto la grande tela del Memoriale in ricordo degli italiani deportati. Un artista che, con il proprio tratto, la rilettura sinusoidale dello spazio e un'originale interpretazione cromatica, volle dare il proprio contributo alla memoria, quella stessa memoria di cui questa attualità egoistica è sempre più priva. Pupino volle esserci. Si trasferì là, nei luoghi in cui il Memoriale sarebbe sorto. Per respirarne le atmosfere, per cercarne i cupi colori di morte e di carcerazione, per incontrare gli spettri dei morti e lo sguardo sofferente dei vivi.

Che la Polonia e l'Italia fossero estremamente vicine e legate da un comune filo rosso lo sapevano anche i reduci dell'Aned, che incaricarono a metà anni settanta il celebre studio BBPR di architettura (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers), di realizzare il grande Memoriale che avrebbe dovuto testimoniare, proprio nel padiglione italiano del campo di Auschwitz, la memoria di un popolo intero. E fu entusiasta di parteciparvi l'architetto Lodovico Barbiano di Belgiojoso, che ideò una struttura a spirale di circa trecento metri, realizzata su tubi innocenti e fasciata da ventidue strisce di tela dipinte appunto da Pupino Samonà, ciascuna alta due metri e quaranta e lunga dodici. Entusiasta fu anche la partecipazione al progetto di Luigi Nono, che ideò le musiche che avrebbero dovuto accogliere i visitatori all'ingresso del luogo della memoria, e Primo Levi, che scrisse un testo di rara bellezza, a testimonianza della sofferenza e della voglia di non dimenticare. Un entusiasmo non gioioso, ma consapevole. Dettato dalla responsabilità di chi ha visto e sente un dovere nei confronti della storia e verso il proprio popolo, i cui occhi sono troppo spesso foderati dal prosciutto dell'oblio.

Si vollero così rendere perenni la sofferenza e il riscatto. L'idea di patria che è comune ai vivi e ai morti. I sogni e le follie di tempi andati. Forse per sempre. O forse no.

Quasi 35 anni son passati da quando venne alla luce quest'opera d'arte e d'architettura. I protagonisti immortalati nel memoriale sono tutti morti così come ci hanno lasciato coloro che lo realizzarono. Pupino amava quell'opera, non perché l'avesse dipinta lui, ma perché la considerava arte di popolo. Per il popolo.

Eppure nell'Italietta dei tempi nostri, in cui un Berlusconi vale un Monti, un Letta vale un Bersani e la Banca Centrale Europea vale più di tutti perché detta le agende politiche e culturali di una nazione e di tutte le nazioni europee c'è chi fa a gara per ammazzare la cultura e per distruggere la memoria. È oggi tempo di un'altra verità, scritta dal potere e dai suoi pennivendoli, sempre pronti a incensare gli amici influenti e demolire e demonizzare tutti gli altri.

Che fine ha fatto l'installazione montata a perenne memoria nel padiglione che si trova all'interno del campo di concentramento di Auschwitz, in cui nel periodo della guerra c'era un dormitorio per deportati? La gigantesca opera d'arte, per la stupidità culturale dell'Italia e la follia ideologica odierna, rischia di essere demolita. I burocrati del museo di Auschwitz, infatti, non ammettono letture della realtà controcorrente. Secondo qualcuno occorre cantare ed esaltare solamente il sacrificio del popolo ebraico, mentre tutti gli altri devono restare nell'ombra. Le altre vittime della deportazione, gli altri innocenti, cosa contano? E cosa conta un Memoriale che tutti accomuna quali vittime del medesimo odio?

Nel Memoriale italiano, realizzato dallo Studio BBPR e dipinto da Pupino Samonà c'è spazio per tutte le vittime. Tutti insieme, ebrei, comunisti, zingari, detenuti politici di altro colore, nella consapevolezza che la sofferenza è stata di un intero popolo e non di qualcuno solamente. Considerazioni sospese nel vuoto dell'ignoranza.

Pupino Samonà, scomparso nel settembre del 2007 e celebrato in più di un'occasione come maestro dell'arte contemporanea del secondo dopoguerra, avrebbe sofferto dei recenti sviluppi "politici" che hanno negato alla fruizio-

ne il Memoriale: il padiglione italiano è chiuso da anni. C'è nel museo di Auschwitz chi vorrebbe vedere il memoriale demolito e trasferito altrove. I governi italiani che si sono succeduti hanno manifestato tutta la propria indifferenza se non ostilità ideologica rispetto a questa gigantesca opera d'arte. C'è chi ha detto, infatti, che va distrutta, perché "di sinistra". C'è chi ha detto che va distrutta perché non è evidenziato in modo determinante l'olocausto degli ebrei. C'è chi dice che va distrutta perché riflette un'arte anni settanta un po' bruttina e superata dal tempo. C'è chi dice che va distrutta senza un perché, o forse perché in Italia cancellare la storia è uno "sport" di moda da molti decenni. Tutti sanno che l'operazione culturale e storica di cui si rendono complici è un'altra: distruggere la memoria e sostituirla con una storia riscritta a uso e consumo del potere. Dell'attualità. Di ciò che si considera "politically correct".

Qualche anno fa l'Associazione nazionale ex deportati (Aned) ha lanciato l'allarme per ciò che stava avvenendo. Silenzio. Gli allievi della Scuola di Restauro dell'Accademia di Brera di Milano avevano effettuato primo intervento di pulitura del Memoriale, sotto la guida del professore Sandro Scarrocchia. Dopo il grido d'allarme del presidente dell'Aned, Gianfranco Maris, infatti, proprio su impulso di Sandro Scarrocchia era nato il cosiddetto "Cantiere Blocco 21" (dal nome del padiglione italiano in cui si trova l'installazione), grazie al quale una trentina di giovani restauratori si erano trasferiti per una settimana ad Auschwitz per eseguire la prima pulizia del Memoriale italiano: attività, documentata dalle fotografie di Armando Romeo Tomagra. Dai primi rilievi era risultato che l'opera non presentava gravi danni. Sarebbe bastato poco, dunque, per il restauro integrale di questo pezzo di storia dell'arte e dell'architettura italiana.

Tutto bello, si disse. Ci furono solidarietà e articoli sui giornali, per scongiurare la chiusura del padiglione e la demolizione dell'opera. Ma poi... silenzio. La censura fu più forte.

Si mobilitarono nel 2009 politici e intellettuali. A Bergamo e Milano ci fu una grande manifestazione alla quale prese parte anche il Nobel Dario Fo. Indignato. Indignati tutti. Silenzio... la censura fu più forte.

Mesi dopo, grazie alla collaborazione fra l'Accademia di Brera e il Dottorato in progettazione "Restauro del moderno" delle Università di Palermo e Reggio Calabria, l'attenzione sul Memoriale si spostò anche al Sud. Ci fu una grande manifestazione nell'Ateneo di Reggio, voluta e organizzata dal professore Giuseppe Arcidiacono, per mettere in luce anche il rapporto fra memoria e architettura, con interventi dei docenti Francesca Fatta, Attilio Nesi, Giovanni Fiamingo, Franco Cardullo e Laura Thermes della stessa università. Fra gli ospiti, anche il docente palermitano Cesare Ajroldi, Pierfranco Galliani del Politecnico di Torino, Jeanine Martinovic, moglie del pittore Pupino Samonà e purtroppo scomparsa anche lei un paio d'anni fa.

Bello. Bellissimo, si disse, ma il silenzio della censura fu più forte.

Poi fu il turno di Palermo, con un'analoga manifestazione organizzata da Giulia Ingarao, a cui si deve una sapiente opera di catalogazione. Bella anche quella manifestazione. Il silenzio della censura, ancora una volta, fu più forte.

E non mancarono le tesi di laurea, come quella di Ambra Gioia, che a Pupino Samonà dedicò i propri studi all'Accademia. Encomiabile. E la stessa Accademia delle Belle Arti di Palermo conferì al pittore siciliano una laurea honoris causa. Il silenzio, però, continua.

E così, nella lontana, lontanissima Auschwitz, il Memoriale, chiuso alle visite del pubblico, ci ricorda che l'oblio non può vincere. Che il buio e la luce devono ancora giocare la loro partita finale. Che i morti non hanno colore o razza. Ma sono morti. Uccisi dall'odio e dall'ignoranza. Ieri come oggi. In Polonia, come in Siria, come in Israele, come in Palestina, come negli Stati Uniti. Come in tutti i luoghi del pianeta in cui la violenza è il biglietto da visita dell'essere umano selvaggio dei tempi ultimi, in cui l'umanità animale è piombata.

Il Memoriale, già, con le sue tele, intrecciate nella spirale, che presentano una variazione di colori che parte dal grigio e dal nero, passando dal rosso-nero e culminando nel rosso-nero-giallo, sempre più intenso che trionfa nel rosso-giallo alla fine del percorso.

La variazione dei colori indica la successione delle epoche storiche entro le quali la narrazione artistica si sviluppa: dalla nascita del Fascismo, fino alle deportazioni e alla Resistenza. Il dipinto mette in luce un'originale commistione fra la "pittura circolare" e cicloide di Samonà e il necessario ricorso a una narrazione figurativa, realizzata con l'uso sapiente del carboncino.

Fu un lavoro che impegnò l'artista siciliano per circa dieci mesi e che, una volta completato, venne arricchito, appunto, dai preziosi testi di Primo Levi e dalla colonna sonora realizzata da Luigi Nono. Com'è lontana questa musica dalla contemporaneità odierna, in cui qualcuno vorrebbe ridurre a un cumulo di macerie quel Memoriale, voluto per non dimenticare gli italiani deportati ad Auschwitz.

Queste le ragioni della decisione della Famiglia Samonà di concedere all'Accademia di Brera i bozzetti che Pupino adoperò quale base per la parte pittorica dell'opera d'arte: un modo, per evitare che la memoria si cancelli del tutto e per favorire la conoscenza di quest'opera d'arte agli studenti, ai giovani, alle generazioni nuove, che avranno così la possibilità di raccogliere e accogliere un testimone, che gli artisti che lavorarono insieme al Memoriale, oggi consegnano loro. A futura memoria. Per non dimenticare. Per aprire gli occhi e non chiuderli mai più.



In questa pagina e nella seguente, alcune immagini relative alla realizzazione del Memoriale ed all'inaugurazione.



Il Fondo Pupino Samonà delle Collezioni Storiche dell'Accademia di Brera

Ilaria Lanfranconi

Dipl. di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità".

Walter Benjamin, Tesi di filosofia della storia.

Nel luglio 2012, in seguito alle lunghe attività di mediazione fra gli organi direttivi dell'Accademia di Belle Arti di Brera e i rappresentanti della famiglia Samonà, l'Accademia ha accolto, come donazione, la parte della *collezione Samonà* relativa al *Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*.

Non a caso gli eredi dell'artista palermitano hanno scelto proprio questo ente universitario per la conservazione e la valorizzazione degli studi e dei materiali preparatori alla realizzazione dell'apparato visivo di questa importante opera corale. Infatti, è dal 2008, quando, insieme all'Istituto di storia della resistenza e dell'età contemporanea di Bergamo e alle categorie edili di CGIL Cisl e Uil, venne realizzato il Cantiere blocco 21, che l'Accademia si è battuta per la salvaguardia di questo importante monumento del Novecento e pertanto si profila come l'istituzione più adeguata ad accogliere quest'eredità.

Affidare questi importanti documenti ad un'Accademia di Belle arti, ossia un ente didattico, è indicativo. È la scelta di coinvolgere attivamente le nuove generazioni, di portarle ad un diretto rapporto con la testimonianza, di affidare loro, nel lavoro e nello studio, la responsabilità di continuare a fare memoria. Si tratta di riprendere il cammino iniziato con l'esperienza del cantiere Blocco 21 dal quale con evidenza a distanza di 5 anni emerge il risultato più importante: chi lo ha pensato, curato e realizzato ha dato forma ad uno straordinario laboratorio di memoria, prima di qualsiasi altra cosa, se è vero che chi scrive ha cominciato ad occuparsene come studentessa al secondo

anno d'accademia e non ha mai smesso, sentendo la responsabilità di proteggere quello che nel Memoriale le era stato consegnato. Trentadue ragazzi fra queste spirali si sono fisicamente fatti carico, eseguendo il rilievo del memoriale, la mappatura del degrado ed alcune operazioni di ripulitura superficiale e manutenzione, della conservazione di una testimonianza importante, del ricordo che i deportati hanno voluto lasciare di quei luoghi, vivendo ad ogni passo, su quella passerella, il confronto con il campo e ad ogni uscita dal blocco il confronto con l'estate, i turisti, i viaggi organizzati, il Museo di Auschwitz. In un cantiere di studio e lavoro molti giovani hanno imparato ad interrogarsi sul significato di memoria e per la maggior parte di loro la riflessione cominciata ad Auschwitz nel Memoriale non è ancora finita.

L'opera voluta dagli ex deportati nel campo di Auschwitz, non ha smesso di parlare, a chi, dopo un difficile sforzo di comprensione e studio, la accoglie come una voce non accondiscendete con le paure e le rassicuranti rimozioni del nostro tempo, ma è invece disposto al confronto.

Accogliere queste sei tele, che costituiscono la donazione Samonà, e impegnarsi a garantirne, attraverso mirati percorsi didattici, la valorizzazione e conservazione segna un passo importante, che da una parte rianima l'impegno dell'Accademia di Brera nella salvaguardia del *Memorial* e dall'altra riconosce gli esiti del cantiere blocco 21, scegliendo di continuare a fare memoria con le stesse modalità, pensando magari non solo ad affidare alle nuove generazioni di studenti della Scuola di Restauro la pratica materiale della conservazione ma anche di coinvolgere e di portare ad interrogarsi le nuove generazioni di studenti di arti visive sulla difficoltà della ricerca di adeguati mezzi espressivi, di cui questi lavori di Pupino¹ sono testimonianza.

La Donazione che la famiglia Samonà fa all'Accademia di Belle arti di Brera è una fondamentale occasione per riaprire il confronto con quell'opera corale, sita nel blocco 21 ad Auschwitz, che ha scelto l'arte per interrogarci sulla memoria della deportazione.

Il memoriale italiano ad Auschwitz non fornisce una "lezione", ma chiede di disporsi al dialogo con la voce

di testimoni nella loro duplice veste di ex deportati e di uomini del loro tempo. Un'epoca, il '900, che con i suoi dissidi e i suoi dogmi, i suoi ideali e le sue paure è forse ancora troppo vicina alla nostra perché non nasca la rassicurante tentazione a classificare come "sorpasata" un'opera come questa. È però fondamentale evidenziare come nello stesso rifiuto la società contemporanea non stia, suo malgrado, interrompendo quel dialogo. Il memoriale forse sta denunciando la nostra incapacità a confrontarci con il passato recente. Definire "sorpasata" un'opera che è voce dei testimoni significa allontanare, dimenticare una storia che è tanto vicina nel tempo da vederne ancora alcuni protagonisti in vita e da essere ancora, forse, la nostra.² Questo stesso dato sottolinea l'attualità del memoriale, evidenziando che la storicizzazione di quest'opera è nel pieno del suo divenire ed è in questo suo divenire che si iscrive questa donazione e il lavoro che porta con sé, così come si è inevitabilmente iscritto quel primo importante laboratorio di memoria che è stato il cantiere blocco 21.

I materiali e documenti che seguono fanno parte della donazione della Famiglia Samonà all' Accademia di Brera del Fondo dell' archivio privato dell' artista riguardante i lavori preparatori per il suo intervento nel Memoriale. La pubblicazione scientifica del Fondo è prevista a cura della Scuola di Restauro.



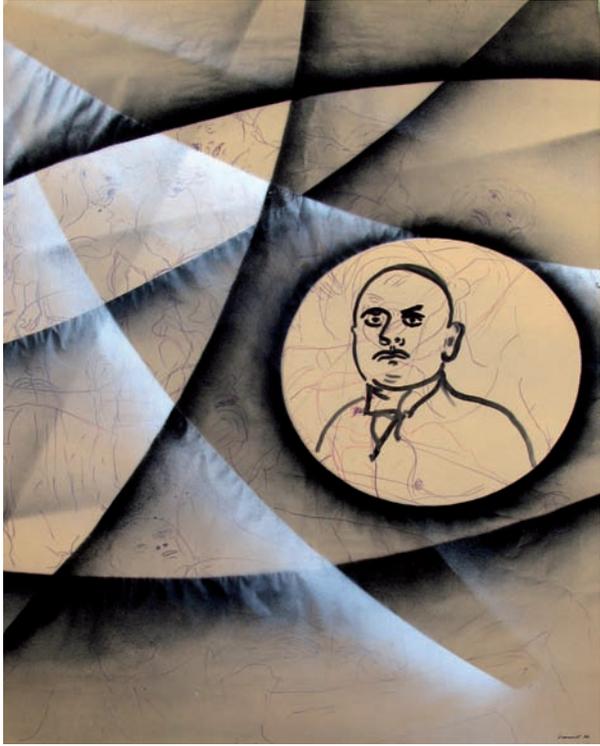
Pupino Samonà
Gramsci, Falce e Martello, 1979



Pupino Samonà
Bacetto, 1979



Pupino Samonà
A ogni partigiano, s.d.



Pupino Samonà
Bozzetto con Mussolini, 1979



Pupino Samonà
Memoriale Auschwitz, dettaggio, 1979



Pupino Samonà
Juden, 1979

Note

1. “Pensavo fosse facile, ma non fu così. Presi visione dei documenti dell'epoca (deposizioni, testimonianze, fotografie) e ne rimasi sconvolto. Scoprii con sgomento l'inadeguatezza del mezzo espressivo a mia disposizione, che non avrebbe mai potuto esprimere appieno l'orrore della tragedia umana di cui via via diventavo sempre più cosciente. Qualunque soluzione, realistico-descrittiva o astratta o espressionistica, sarebbe inevitabilmente scivolata in un lirismo che mi sembrava irriverente.” Cit. da *Pupino Samonà sul Memoriale di Auschwitz*, <http://www.pupinosamona.it/>
2. Tony Judd, *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Bari, Laterza (Economica), pp. 3- 25.

IV. DOCUMENTI

Appello al Presidente della Repubblica

AI PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
GIORGIO NAPOLITANO
PALAZZO DEL QUIRINALE
ROMA

Egregio Signor Presidente,

Lo scorso primo luglio il **Memoriale italiano** nel Campo/Museo **di Auschwitz** è stato chiuso per unilaterale decisione della Direzione del Museo/KZ di Auschwitz-Birkenau, con la motivazione che si tratta di un'opera non rispondente alle Linee Generali per gli allestimenti delle mostre nazionali adottate in Polonia nel 1991, perché sarebbe "opera d'arte fine a sé stessa", "priva di valore educativo".

Ricordando che il Memoriale è prima di tutto opera di due testimoni, Lodovico Belgiojoso e Primo Levi, coadiuvati da altri autori ai quali le Accademie Italiane con il Suo Alto Patrocinio hanno riconosciuto nella Giornata della Memoria 2011 le massime onorificenze, e vale pertanto primariamente come opera di testimonianza; che rappresenta anche un monumento architettonico di valore internazionale, secondo Bruno Zevi; che iniziato nel 1972 e realizzato nel 1979-80 fa parte integrale del Konzentrationslager di Auschwitz-Birkenau, dichiarato sito Unesco nel 1979; ci rivolgiamo a Lei come garante della storia della Nazione e del rispetto di questa nel consesso internazionale contro la chiusura del Memoriale italiano di Auschwitz.

A quaranta anni dalla ideazione ed a trenta dalla sua realizzazione, il Memoriale italiano di Auschwitz ha guadagnato una storicità che si aggiunge a quella originaria e documentale della testimonianza diretta; e, secondo il principio rivendicato da Elie Wiesel in occasione del recente furto della scritta di ingresso al Museo, deve essere conservato e non può essere sottoposto ad aggiornamenti perché come “tutto ciò che è al di là del filo spinato non è disponibile”.

Sia consentito fare presente ancora che

1. il Memoriale costituisce l'unico esempio di allestimento che risponde perfettamente alle Linee Guida di recente formulate per la conservazione di Auschwitz, lasciando intatta la struttura edilizia in cui trova sede, pur legandosi al sito nel modo più confacente e creativo al tempo (certamente entro i limiti delle coordinate del tempo al quale appartiene);

2. non risultano atti specifici di carattere pubblico, di rilevanza statale polacca ovvero internazionale, cioè vidimati dal Comitato Internazionale di Auschwitz, che esprimano un giudizio negativo sul Memoriale italiano;

3. il Governo Italiano non ha mai presentato la proposta di accordo denominata “Progetto Glossa” -approvato dall'ANED nel Congresso Nazionale dell'Ottobre 2008- agli organi nazionali e internazionali di Auschwitz chiedendo alla Direzione del Museo di Auschwitz e al Comitato Internazionale di esprimere specifico e motivato parere;

4. non risulta che l'ANED, come proprietario del Memoriale e soprattutto organismo unitario della memoria della deportazione italiana nei campi di sterminio nazista, abbia mai approvato la possibilità di un trasferimento del Memoriale di Auschwitz nell'ex campo di Fossoli, che risulterebbe “snaturante” così per il Memoriale, concepito “per” Auschwitz e “progettato” per inquadrare “quel” luogo di memoria, palesemente non interscambiabile, come

per Fossoli, a sua volta luogo di memoria “propria” e altrettanto non interscambiabile;

5. risulta poco comprensibile che l'Italia accetti di riconoscere il Memoriale come bene culturale “dopo” l'eventuale trasferimento da Auschwitz, poiché trasferimento e riconoscimento sono tra loro incompatibili e si autoescludono.

Tutti noi studiosi, studenti, organizzazioni, ordini professionali, istituzioni, università, personalità italiane, polacche e internazionali, confidiamo che la Sua grande capacità di conservare il senso delle cose sopra le parti aiuti ribadire che il Memoriale italiano di Auschwitz è il contributo che l'Italia Repubblicana nata dalla Resistenza intese offrire alla comunità internazionale nel luogo simbolo della organizzazione dello sterminio nazista e come tale ha contribuito allo stesso divenire della identità di Auschwitz.

Confidiamo che la Sua parola riesca a convincere tutti che è interesse nazionale dell'Italia e internazionale del campo-museo di Auschwitz di lasciare il Memoriale come è e dove è, restaurando quanto è malandato (come si sa l'arte contemporanea è deperibile in modo speciale), aggiungendo, senza disturbare in nessun modo il Memoriale, le innovazioni necessarie ed opportune a renderlo “dialogante” con le nuove generazioni, grazie anche a mezzi di comunicazione che erano inimmaginabili al tempo in cui l'opera fu pensata, ma proprio per questo costituente una testimonianza unica e preziosa per Auschwitz. La quantità di questa aggiunta e dei supporti tecnologici a fine didattico-pedagogico può essere discussa bilateralmente con gli organismi del campo-museo e collegialmente tra le varie componenti della deportazione italiana, specialmente quelle ebraiche che lo richiedono con maggior forza e determinazione, ma possiamo stare certi che vada ridotta al minimo indispensabile, perché già oggi i padiglioni rinnovati con grande enfasi ostensiva appaiono omologati ed obsoleti: semplicemente incomparabili con il nostro Memoriale.

Le chiediamo di intervenire perché al più presto vengano tolti gli offensivi sigilli al Memoriale, ripristinando così il suo stato di patrimonio comune dell'umanità, e perché il Governo Italiano, grazie al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, lo dichiari bene culturale italiano, dando veste al mandato che il Memoriale ha storicamente svolto fino alla chiusura del 1 luglio.

I firmatari del Manifesto di Palermo, 18 febbraio 2010

I firmatari del Manifesto di Cracovia, 1 luglio 2011

Il Collegio dei Professori dell'Accademia di Brera, 9

Novembre 2011

Risposta dalla Segreteria Generale della Presidenza della Repubblica

*Il Segretario Generale
della Presidenza della Repubblica*

Roma, 23 dicembre 2011

Egregio Professore

in risposta alla cortese lettera, a noi pervenuta in data 5 dicembre scorso, indirizzata al Signor Presidente della Repubblica a firma Sua, quale responsabile della richiesta di dichiarazione di bene culturale del Memoriale Italiano di Auschwitz, e di numerose personalità del mondo universitario, debbo farLe presente che il problema della destinazione del Memoriale, oggetto da anni di intense consultazioni, non è di competenza della Presidenza della Repubblica, bensì della Presidenza del Consiglio.

Provvederò quindi a trasmettere subito copia della lettera citata al Sottosegretario Cattricalà, con preghiera di farsi carico di una sollecita risposta.

Le invio i miei più cordiali saluti

Donato Ucci

Prof. Sandro Scarroccchia
Via Antonio Meucci, 10
24128 Bergamo

Parere dei Comitati Tecnico-Scientifici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



*Ministero per i Beni e le
Attività Culturali*
Comitati Tecnico-Scientifici in seduta congiunta

Verbale n. 23
Seduta del 15 febbraio 2012

Il giorno 15.2.2012 alle ore 14.00, presso la *Sala Molajoli*, nella sede del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Complesso Monumentale del San Michele, si sono riuniti in seduta congiunta i Comitati Tecnico – Scientifici per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per l'architettura urbana e per l'arte contemporanea.

Sono presenti:

- per il Comitato Tecnico-Scientifico per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico il Presidente, prof.ssa Marisa DALAI EMILIANI, la dr.ssa Caterina BON VALSASSINA, il prof. Carlo BERTELLI;
- per il Comitato Tecnico-Scientifico per l'architettura urbana e per l'arte contemporanea, il Presidente prof. Paolo PORTOGHESI, l'arch. Margherita GUCCIONE e il prof. Mario DOCCI.
- Assente giustificata la prof.ssa Gabriella BELLÌ.
- E', inoltre, presente il Segretario Generale arch. Antonia Pasqua RECCHIA.

La seduta è presieduta dalla prof.ssa Marisa DALAI EMILIANI.

IL PRESIDENTE DEI COMITATI TECNICO-SCIENTIFICI
RIUNITI IN SEDUTA CONGIUNTA
(prof.ssa Marisa Dalai Emiliani)

Prof. Daniela Paola Emiliani

LA SEGRETERIA DEI COMITATI
Arch. Sergio MAZZA
Sig.ra Daniela Sgarbosa
(Verbale n. 23 del 15.2.2012)

MS



00153 ROMA – Via di San Michele, 22 – Tel. 06.59434528 – 06.59434516 – Fax. 06.59434585
e-mail: sergio.mazza@beniculturali.it - daniela.sgarbosa@beniculturali.it



*Ministero per i Beni e le
Attività Culturali*

Comitati Tecnico - Scientifici in seduta congiunta

MEMORIALE ITALIANO di AUSCHWITZ - Richiesta del Museo di Auschwitz-Birkenau per lo smantellamento e trasferimento dell'opera ritenuta non rispondente alle Linee Generali per gli allestimenti delle mostre nazionali adottate in Polonia. **Conservazione e valorizzazione.**

**I Comitati tecnico - scientifici per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico
e per l'architettura urbana e per l'arte contemporanea riuniti in seduta congiunta,**

Vista la documentazione trasmessa dalla Segreteria del Comitato tecnico scientifico per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico in data 05.12.2011, acquisita agli atti della Segreteria di questi Comitati tecnico scientifici in data 14.12.2011, prot. n. 121;

Vista la documentazione trasmessa dalla Direzione Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea - Servizio V con nota prot. n. 4563 del 15.02.2012;

Vista l'ulteriore documentazione direttamente acquisita agli atti di questi Comitati nell'odierna seduta, pervenuta per il tramite della Presidente, prof.ssa Marisa Dalai Emiliani;

Udito quanto rappresentato in sede di audizione dal Consigliere Diplomatico del Ministro, dr. Patrizio Fondi che comunica non esservi alternativa alla rimozione della struttura e tanto meno alla possibilità di ricomporre la questione con il Governo polacco;

Udito quanto espresso dal Dott. Maurizio Ascoli, Presidente ANED - Sezione romana, che nel rappresentare la disponibilità dell'associazione nazionale (promotrice dell'opera realizzata nel 1978 - 1980) a collaborare per la risoluzione *in situ* della questione, evidenzia che in caso di esito negativo, si porrà la necessità di individuare la collocazione del Memoriale in Italia;

Udito l'arch. Carlo Birozoli dell'ITSCR che ha illustrato l'esito del sopralluogo effettuato per conto del Mibac ad Auschwitz al fine di valutare le condizioni conservative, le modalità di smontaggio e i costi per il trasporto e il rimontaggio in Italia ed, infine, ha mostrato le foto di altri memoriali "riversitati" (padiglione olandese) che hanno accettato di risistemare (secondo le indicazioni della Direzione del Museo) i propri allestimenti;

Considerato quanto illustrato dalla stessa Presidente, prof.ssa Marisa Dalai Emiliani, circa gli avvenimenti che al riguardo hanno visto coinvolte le varie componenti del mondo culturale, politico e sociale;

Considerato, in particolare, quanto espresso dal Presidente, prof. arch. Paolo Portoghesi circa l'opportunità di perseguire una nuova via da concordarsi con il Governo Polacco, per un incontro (anche alla luce dell'incarico al Sottosegretario arch. Roberto Cecchi) con la direzione del Museo di Auschwitz, al fine di trovare una soluzione condivisa che eviti la rimozione del padiglione che ne distruggerebbe l'essenza, e che non ne alteri la valenza storico-artistica e architettonica pur dotandolo di nuovi apparati narrativi e didascalici, da realizzare a cura di autorevoli e riconosciute personalità in possesso dei requisiti indiscutibili e necessari per la rappresentazione puntuale della storia della deportazione politica e razziale;

Ritenuto di disporre di tutti gli elementi per una completa valutazione della questione anche grazie alla ricca documentazione relativa alla configurazione, alla storia e allo stato di conservazione del Memoriale italiano di Auschwitz;

esprimono il seguente parere:

Dopo una vivace ed approfondita discussione i Comitati hanno ritenuto unanimemente di non poter condividere l'ipotesi, indicata recentemente dalla Direzione del Museo di Auschwitz per voce del dott. Piotr M.A. Cywinski, di smontaggio e delocalizzazione in Italia dell'installazione progettata per l'interno del Blocco 21 dall'arch. Ludovico

2



00153 ROMA - Via di San Michele, 22 - Tel. 06.59434528 - 06.59434516 - Fax 06.59434585
e-mail: sergio.mazza@beniculturali.it - daniele.sgarbossa@beniculturali.it



*Ministero per i Beni e le
Attività Culturali*

Comitati Tecnici - Scientifici in sede congiunta

Balbano di Belgioioso, dipinta da Mario Samonà sul canovaccio/testimonianza, scritta da Primo Levi e commentata, attraverso un dispositivo audio, dalla composizione di Luigi Nono "Ricorda quello che ti hanno fatto ad Auschwitz". Non è parsa infatti condivisibile la motivazione secondo cui "non esistono ragioni per mantenere sul terreno del KL Auschwitz un memoriale, quello italiano, la cui essenza è una pura espressione artistica priva di qualsivoglia valore educativo". Non v'è dubbio infatti che l'alto valore simbolico, culturale, civile, storico ed artistico dell'opera, con il suo trasferimento in un contesto altro rispetto a quello per cui fu concepita, verrebbe inevitabilmente alterato e negato.

I Comitati, preso atto del mutato quadro politico - istituzionale italiano, ritengono che sia proponibile una diversa soluzione e che vi possa essere la possibilità di far coesistere il Memoriale con le modifiche e integrazioni, sul piano comunicativo, narrativo e didattico, richieste dalla nuova normativa in vigore nel Museo di Auschwitz. Danno quindi mandato ai presidenti dei due Comitati, prof. Marisa Dalai Emiliani e prof. arch. Paolo Portoghesi, di portare il presente deliberato all'attenzione del Consiglio Superiore, affinché esprima anche la sua posizione su questo delicato argomento.

APPROVATO SEDUTA STANTE

IL PRESIDENTE DEL COMITATO TECNICO - SCIENTIFICO PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED
ETNOANTROPOLOGICO
(*prof.ssa Marisa DALAI EMILIANI*)

Prof. Marisa Dalai Emiliani

IL PRESIDENTE DEL COMITATO TECNICO - SCIENTIFICO PER L'ARCHITETTURA URBANA E PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
(*prof. Paolo PORTOGHESI*)

Paolo Portoghesi

LA SEGRETARIA DEI COMITATI
Arch. Sergio MAZZA
Sig.ra Daniela SGARBOSSA
(Verbale n. 23 del 15.2.2012)

Per la conservazione integrale del Memoriale Italiano e dell'ex Konzentrationslager di Auschwitz-Birkenau: lettera ai colleghi della Deutsche Denkmalpflege.

“Il Memorial in onore degli Italiani caduti nei campi di sterminio nazisti, voluto dall’ANED, è stato realizzato grazie alla collaborazione di alcuni importanti nomi della cultura italiana del Novecento. Il progetto architettonico è dello studio BBPR e inserisce nel (...) Blocco 21 di Auschwitz I una spirale (...) all’interno della quale il visitatore cammina come in un tunnel. La spirale è rivestita all’interno con una tela composta da 23 strisce dipinte da Pupino Samonà seguendo la traccia di un testo scritto da Primo Levi. Dalla passerella lignea che conduce il visitatore nel tunnel sale la musica di Luigi Nono, Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. Nelo Risi contribuì alla realizzazione con la sua competenza di regista”.

Il 1° luglio dell’anno corrente il Memoriale (1975-1980), così descritto dalla voce italiana di Wikipedia, è stato chiuso per unilaterale decisione della Direzione del Museo/KZ di Auschwitz-Birkenau, con la motivazione che esso costituisce opera di “art pour l’art” e che, pertanto, non risponde alle Linee Generali per gli allestimenti delle mostre nazionali, adottate nel 1991.

Sulla prima affermazione: essa è tanto ignorante, quanto inconsistente. Ignora, infatti, che il Memoriale è opera di “testimonianza diretta”, in quanto i committenti raccolti nell’ANED ed alcuni degli autori (l’architetto Lodovico Belgiojoso e lo scrittore Primo Levi) sono sopravvissuti ai campi di sterminio nazisti. La testimonianza però è data, per scelta unanime e condivisa da tutti i protagonisti di allora (di tutte le fedi e di tutte le appartenenze politiche), nella forma dell’arte, nel caso specifico di “installazione artistica” multimediale, nei limiti delle possibilità degli anni ’70. L’inconsistenza, invece, deriva dal fatto che questa “testimonianza/opera” è contestuale alla dichiarazione Unesco di Auschwitz patrimonio dell’umanità avvenuta nel 1979.

La seconda affermazione è semplicemente anacronistica, cioè avulsa dal contesto temporale in quanto “re-

troattiva” e, perciò, decontestualizzante. Le Linee Guida, inoltre, sono talmente generiche che in base ad esse la Direzione può dichiarare la “inadeguatezza” del Memoriale Italiano e salutare al contempo come “esempi” le nuove esposizioni di Ungheria e Francia che contraddicono apertamente le medesime. Infatti: il principio di intangibilità della sostanza materica del Campo è rispettato integralmente dal Memoriale Italiano (con sedici anni di anticipo, dunque, sulla elaborazione di quelle Linee e in virtù di una tradizione architettonica italiana che ha fatto scuola nel mondo) e tradito clamorosamente dai nuovi allestimenti citati.

Se si fa eccezione per il comunicato implausibile apparso il primo luglio sul sito ufficiale di Auschwitz **NON CI SONO ATTI CONOSCIUTI CHE TESTIMONINO UNA QUALCHE ISTRUTTORIA DELLA GRAVE DECISIONE.**

Voi, esponenti, rappresentanti e studiosi della Deutsche Denkmalpflege, conoscete gli estremi della vicenda del Memoriale Italiano, perché ne ho reso conto nella raccolta di scritti in onore di una delle maggiori personalità della disciplina, Georg Mörsch.¹

Voi, per la serietà che vi contraddistingue agli occhi del mondo -e che io conosco per essermi formato presso di voi e con alcuni di voi- siete l'unico Paese, accanto al Sud Africa di Nelson Mandela e ora all'Australia, che si è posto il problema della intangibilità e condivisione della memoria per l'oggi e per le generazioni future. Avete prodotto una documentazione e un dibattito che non ha eguali sulla memoria dei due differenti totalitarismi, il Nazismo e il Comunismo dell'ex DDR.

Tutto ciò, nella evaporazione politica e istituzionale del mio Paese -nella lingua del quale mi rivolgo a voi, che declassata in Europa resta pur sempre la lingua madre della storia dell'arte- è impensabile.

Vi chiedo, pertanto, di intervenire nel merito della questione del Memoriale Italiano, in quanto esso “è” Auschwitz, ne fa parte integrante (pur essendo diventato ora, suo malgrado, simbolo di conflitti - del revisionismo di destra e di sinistra dell'Italia di oggi, dell'integralismo che pervade la cultura ebraica, dell'anticomunismo rivendicato dalla politica polacca, della “sindrome degli anni 70” che

percorre l'intero pianeta).

Vi chiedo, dunque, se vi sembra accettabile la trasformazione di Auschwitz in una fiera dell'allestimento e delle più strampalate ipotesi museografiche, pertanto anche museologiche, didattiche e pedagogiche.

Vi sembra possibile che mentre i colleghi polacchi - i massimi rappresentanti della conservazione dei due istituti storici di Varsavia e Cracovia - restaurano i Blocchi A2 e A3, finora chiusi al pubblico, come si trattasse della Cappella Sistina, anzi, forse, con maggior "prudenza", nei blocchi limitrofi il campo si trasformi in un cantiere di produzione di "nuovi scenari" nazionali, che intaccano la sostanza materiale, storica, edilizia che l'Unesco aveva dichiarato "patrimonio dell'umanità"?

Dichiarando guerra al Memoriale Italiano è stato infranta la dichiarazione Unesco. Ora ogni ipotesi diventa plausibile: rimuovere i pali di cemento armato della recinzione postbellica e ripristinarli in legno, ad esempio; aggiungere nuovi vagoni e magari anche una locomotiva e così via. È questa Auschwitz patrimonio dell'umanità o non sembra piuttosto "Schindlerlist"-land, "La vita è bella"-land?

Il Memoriale cessa qui, in questo luogo e come parte del luogo, di essere questione nazionale e pone il problema generale della conservazione integrale di Auschwitz.

Vostro è il Paese che ha prodotto Auschwitz, con l'aiuto di paesi conniventi, il mio prima di tutti. La differenza è che voi avete un catalogo nazionale dei luoghi di Memoria.² Noi no. Avete fatto convegni nazionali sulla conservazione della scomoda eredità del passato. Io non ne ricordo neanche uno qui da noi, in cui il dibattito degli storici si sia integrato con quello della conservazione.

Il vostro Paese finanzia il Dipartimento di restauro del Campo di Auschwitz, fornendo mezzi indispensabili alla conservazione dei materiali e dei documenti storici.

Credo che incomba su di voi la responsabilità di una presa di posizione nel merito della conservazione integrale di tutto l'ex KZ di Auschwitz-Birkenau. Noi difensori dell'integrità del Memoriale Italiano abbiamo prodotto una bibliografia senza uguali per impegno e serietà, il rilievo scientifico e un progetto di conservazione.⁴ È il nostro con-

tributo alla vostra battaglia, in attesa che l'Unesco riassuma il ruolo istituzionale internazionale che compete ad esso. Oggi, con la chiusura del memoriale Italiano, vistosamente e incomprensibilmente offuscato.

Sandro Scarrocchia

Accademia di Brera - Dottorato dell'Università di Palermo e sedi consorziate

Note

Il presente documento è apparso sul sito della rivista on line "Galileo.giornale di scienza" http://www.galileonet.it/blog_posts/4e3818d372b7ab4b1500009d (verificato ottobre 2013)

1. *Block 21 in Auschwitz; Wie die Kunst der Gegenwart den Denkmalsbegriff fördert und neue Denkmalswerte postuliert*, in Hans-Rudolph Meier & Ingrid Sheurmann, a cura di, *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Deutsche Kunstverlag, Berlin-München 2010, pp. 135-148.
2. *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus*, 2 voll. della Bundeszentrale für politische Bildung, gratuitamente scaricabili all'indirizzo http://www.bpb.de/publikationen/V0UTME,0,0,Gedenkst%E4tten_F%FCr_
3. Dossier in *Studi e ricerche di storia contemporanea* n. 69, 2008; dossier in 'ANANKE, n. 54, 2008; Il memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere blocco 21, Quaderni di "Ananke", 1, 2009; *Il Memoriale italiano di Auschwitz. L'astrattismo politico di Pupino Samonà*, a cura di G. Ingarao, Palermo, Kalòs 2010; dossier in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, a cura di E. Ruffini, n. 74, 2010; *Ad honorem. Conferimento delle onoreficenze al committente e agli autori del Memoriale degli italiani caduti nei campi di sterminio Auschwitz-Blocco 21* (Giornata della memoria, 27 gennaio 2011 - Accademia di Belle arti di Brera, Milano; Accademia di Belle arti, Palermo; Accademia di Belle arti Albertina, Torino), a cura di S. Scarrocchia, Il filo di Arianna, Vilminore di Scalve, 2011..

Lettera aperta del Consiglio Nazionale
degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori al Ministro per i Beni e le
Attività Culturali Onorevole Giancarlo Galan



*Consiglio Nazionale degli Architetti,
Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori*

PRESSO IL MINISTERO DELLA GIUSTIZIA

Cod. H16
Cod. CS/or

CNAFFPC
Prot. n. 287
Data 14/04/2011
Uscita

All'Onorevole Giancarlo Galan
Ministro per i Beni e le Attività Culturali
ROMA

OGGETTO: Salvare il memoriale di Auschwitz per tutelare la storia, la cultura e l'arte italiana.

Il Consiglio Nazionale degli Architetti, pianificatori, Paesaggisti e Conservatori esprime la propria preoccupazione per le gravi condizioni di abbandono nelle quali versa il Memoriale dei Deportati Italiani presso il campo di concentramento di Auschwitz.

L'opera è stata realizzata nel 1979 all'interno della baracca numero 21 del famigerato campo nazista con il contributo di alcune figure di spicco della cultura italiana del XX secolo: l'architetto Lodovico Barbiano di Belgioioso dello studio BBPR, lo scrittore Primo Levi, il compositore Luigi Nono, il regista Nelo Risi e l'artista Pupino Samonà.

L'impegno interdisciplinare di queste personalità ha determinato la creazione di un'opera d'arte costituita da una spirale che, in un'articolata narrazione spaziale, temporale, visiva e sonora capace di condurre il visitatore attraverso un percorso avvincente l'obiettivo, come disse Belgioioso, di "trasmettere ai visitatori una sintesi dello stato d'animo di milioni di esseri umani ridotti alla condizione di schiavi o di bestie da macello".

L'attenzione verso l'opera in questione, significativa tanto per i propri contenuti artistici che per le proprie peculiarità politiche e sociali, è stata anche in momenti recenti sollecitata da associazioni, professionisti, ordini professionali e studiosi che le hanno dedicato convegni, pubblicazioni ed iniziative tese alla tutela del bene.

All'interno di queste manifestazioni di attenzione si richiama quella recente ed assai autorevole pubblicata da Cesare De Seta, eminente storico dell'architettura contemporanea, su L'Espresso del 10 marzo 2011 a titolo "Salviamo la nostra memoria di Auschwitz".

L'ipotesi prospettata dalle autorità italiane di trasferire l'opera presso il Campo di Fossoli, invece che procedere al recupero "in situ" dell'opera, appare contraddittoria sia dal punto di vista logistico che da quello disciplinare in quanto il Memoriale ai Deportati Italiani perderebbe qualsiasi senso compiuto allorché separato dal drammatico contesto che lo ha generato.

UFFICI: 00186 ROMA - VIA DI S. MARIA DELL'ANIMA, 10 - TEL. 06.6889901 - FAX 06.6879520

Pur essendo consapevoli delle difficoltà di tipo economico che il Paese attraversa e della purtroppo costante ristrettezza dei fondi destinati alla cultura gli architetti italiani chiedono che il Ministero compia uno sforzo per procedere alla doverosa tutela di un bene che appartiene intimamente alla nostra storia.

L'intervento sul progetto di Belgioioso avrebbe quindi la peculiarità di affermare il primato della cultura e della vita su tutto ciò che nel corso della storia ha operato, e talvolta tuttora opera, per negare la libertà di espressione e, più in generale, la dignità umana.

Crediamo che in tal senso la tutela del Memoriale dei Deportati non avrebbe semplicemente lo scopo, peraltro meritorio, di tutelare e conservare a futura memoria una particolare opera d'architettura ed arte concepita da alcuni illustri connazionali ma avrebbe, proprio nella particolare contingenza economica e sociale che stiamo vivendo, la particolarità di affermare il primato della cultura e della ragione sopra ogni altra istanza.

Gli architetti italiani sono in tal senso convinti che un Paese con le tradizioni e la storia dell'Italia debba sempre mantenere quale imprescindibile priorità la valorizzazione della cultura e dei beni culturali, fisici ed immateriali, che ne hanno fatto una nazione senza pari.

La troppo prolungata disattenzione verso la tutela e la promozione del nostro patrimonio culturale ha fatto sì che l'Italia oggi investa troppo poco, e spesso male, su quello che dovremmo ragionevolmente considerare il nostro bene primario, la risorsa sulla quale fondare lo sviluppo, sociale ed economico del nostro Paese: la cultura.

In tal senso un intervento sul Memoriale dei Deportati sarebbe un segnale importante e assolutamente non scontato.

E' gradita l'occasione per porgere i più deferenti saluti.

PRESIDENTE DIPARTIMENTO CULTURA,
PROMOZIONE E COMUNICAZIONE
(arch. Simone COBI)

IL CONSIGLIERE SEGRETARIO
(arch. Franco FRISON)

IL PRESIDENTE
(arch. Leopoldo E. FEBVRIE)

Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori

**Diploma Accademico di Formazione
alla Ricerca Artistica in Arti Visive
Honoris Causa
a
PETER EISENMAN**

Laudatio

di Sandro Scarrocchia

Accademia di Brera - Dottorato dell'Università di Palermo e sedi consorziate

Il contributo di Peter Eisenman alla storia, cultura, teoria e metodologia del progetto viene riconosciuto nell'ambito della Biennale di architettura 2004 intitolata "metamorph" e volta a identificare la svolta epistemologica realizzatasi a ridosso del passaggio di secolo. I suoi studi su Terragni hanno formato la nostra generazione di architetti, storici e critici d'arte. La sua rivista "Opposition" ha rappresentato un ponte tra l'avanguardia newyorkese e il marxismo critico italiano degli anni 70. La sua casa di abitazioni sociali presso il Chack Point Charlie è assurta ad icona della storia della città di Berlino e il suo Olokaust Mahnamal rappresenta un simbolo della coscienza storica tedesca.

Tuttavia.

Frammenti di figura

Ricostruire la figura di uno dei maggiori rappresentanti di quella corrente architettonica, artistica e filosofica che va sotto il nome di decostruzione sarebbe una contraddizione in termini. Servirebbe a rinsaldare l'idea che dell'architettura contemporanea si possa dare un inizio, più o meno preciso, e quindi comprenderebbe un periodo, come il Rinascimento, il Barocco, lo Storicismo, magari fatto di correnti, temi, figure. Una storia da archiviare nella forma del manuale insomma, annullando l'idea stessa di contemporaneità e vanificando la ricerca critica delle sue ragioni. Vittorio Savi ci ha insegnato che non esiste un'architettura non contemporanea. Anziché, quindi, archiviare Eisenman nella storia dell'architettura, qui alcuni frammenti per decostruire Eisenman.

Il nome

Ricordo che nell'ambito del XXV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte che si tenne a Vienna nel 1983, (il mio maestro) Tilmann Buddensieg pensò di concludere la sessione dedicata alla Storia dell'architettura del XIX e XX secolo, di cui era responsabile, con una iniziativa inconsueta: una tavola rotonda "Sulle tendenze dell'architettura contemporanea" alla quale invitò i più grandi Maestri dell'epoca - veri mostri sacri già allora per noi giovani architetti e storici dell'arte - : Aldo Rossi, Vittorio Gregotti e Peter Eisenman. Dei tre si presentò soltanto Eisenman. Nella sala dell'Università che ospitava il congresso, piena come un wüstel, c'erano Giulio Carlo Argan, Roberto Salvini, Carlo Bertelli, Gianni Carlo Sciolla, Maria Grazia Messina e altri giovani e meno giovani personalità di non minore rilevanza (non ricordo se anche Kurt Forster fosse presente). Eisenman solo, di fianco a Buddensieg esordì dicendo: "E io sarei venuto qui da New York per parlare di tendenza a un pubblico di storici dell'arte che non ha la più pallida idea dell'architettura contemporanea e senza potermi confrontare coi miei colleghi architetti?" La platea rimase di stucco, Buddensieg impallidì - tra l'altro per lui era un momento poco felice -. Nessuno avrebbe voluto stare al suo posto in quel momento.

Questo aneddoto personale dovrebbe aiutare a dare la misura del timbro della personalità che oggi celebriamo, in parte iscritto nel suo nome: Eisenman, uomo d'acciaio, che potrebbe anche far venire in mente una grande figura politica del 900, cioè Iosif Vissarionovič Džugašvili, però con una sostanziale differenza: che in Stalin, che significa "d'acciaio", manca il Man, cioè l'uomo. Con i nomi non si scherza! L'aneddoto viennese dovrebbe aiutare anche ad inquadrare un'affermazione-manifesto di Eisenman, che conclude una ricerca di mezzo secolo su Giuseppe Terragni, il padre del Razionalismo italiano cui l'Accademia di Brera deve il suo unico - sottolineato unico - progetto di ampliamento - sottolineato ampliamento - e che recita: "Terragni non esiste, Terragni l'ho inventato io, Terragni sono io".¹

Who are you Archi-star ?

Terragni sono io potrebbe suonare come sintomo di paranoia, nel senso di megalomania (secondo La follia che fa la storia di Luigi Zoja), al pari di Renzo Piano “come ti sistemo l’area Falk”, ad esempio. Nota Massimo Cacciari al proposito: “L’enfasi sulle cosiddette archi-star la capisco fino a un certo punto. Fanno aeroporti, stazioni, grattacieli, ma non sono loro a decidere il nostro paesaggio” martoriato.²

Terragni sono io non è tanto l’analogo di un personaggio di Zelig di Woody Allen, come suggerito da Giorgio Ciucci, ma piuttosto è kyosaku, bastonata, bastone del Budda usato nella meditazione Zen, cioè un colpo per risvegliare che cosa? Che è qui, nella realtà del progetto che si gioca la partita e non là fuori, nella realtà.

Diversa è la realtà dell’architettura intesa come progetto, artefatto.

Serie B

Eisenman rimane fedele al piano della ricerca, al piano del progetto, alla dimensione di realtà del progetto. Questa realtà altra - l’analogia di Aldo Rossi, la figuratività di Arduino Cantafora, le ipervisioni del Superstudio di Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris, per esempio - era sofferta come situazione marginale negli anni 70. Allora è quantomai significativo il suo recente proclama di voler continuare a giocare in serie B: “Credo però - egli dichiara in un’intervista del 2004 a Chiara Visentin, proprio quando ottiene il Leone d’oro alla carriera - che, benché importanti, Adolf Loos e Terragni siano architetti di secondo piano. Anch’io - continua - credo di essere un architetto di secondo piano, di serie B. Ma a me sta bene. Sono su un secondo livello e mi ci identifico, questa è proprio la mia identità.”³

Eisenman si considera tutt’altro che un’archi-star. Se lo facesse non sarebbe qui a Brera, istituzione bistrattata del sistema universitario nazionale, enclave di ciò che resta della buona cultura italiana degli anni Settanta, pur sempre il fulcro vivo (=quello della formazione artistica) dell’Illuminismo lombardo dimenticato. Sembra che un collega di Yale gli abbia detto con svelata ironia: “Ho saputo che

ti danno un dottorato Honoris Causa a Brera. Dov'è esattamente?».

Manierismo

Anche Manu Ginobili ha iniziato a giocare in Italia in serie B, nella Viola Reggio Calabria Basket per la precisione. E anche i grandi Maestri del Manierismo sono stati inquadriati in serie B, fin quando un magnifico coach boemo trapiantato nel cuore dell'ultimo Sacro Romano Impero non li ha portati allo All-star game, come riconobbero Aldo Bertini nel 1931 e Gian Alberto dell'Acqua nel 1935. Sto parlando di Max Dvořák. È stato lui il malleadore di Tintoretto, El Greco, Pontormo, Borromini e di tutti gli artisti e architetti che nella crisi mantengono alto la fiaccola del classico, piegandolo e trasformandolo, dando rappresentazione al Geistiges.

Ho scritto che Dvořák pone le innovazioni degli eredi di Michelangelo in una prospettiva post-classica di straordinaria modernità: «poiché gli elementi architettonici hanno perduto il loro significato artistico, anche la loro forma è diventata irrilevante e pertanto vengono abbandonate norme millenarie, volte si piegano e avvolgono quasi fossero di pasta, colonne non sostengono alcunché, i muri vengono rigonfiati come tessuti elastici e la scultura considerata completamente indifferente, nient'altro che una componente nel complessivo effetto decorativo e perciò risulta del tutto trascurabile la sua realizzazione nel dettaglio». ⁴ Questa interpretazione evoca il paesaggio post-moderno o, se si vuole, de-costruttivista delle architetture di Aldo Rossi, Robert Venturi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman... ⁵

L'arte come metodo e il metodo dell'arte

L'arte, il suo metodo compositivo e il suo registro narrativo, è per Eisenman l'orizzonte per andare oltre l'architettura e una condizione ritenuta essenziale per la stessa sopravvivenza dell'architettura. La sua poetica dello "spazio ripiegato" (folding), dello spazio "omogeneo" - tutti termini che rimandano al pensiero di Gille Deleuze - indica una rottura epistemologica all'interno della metodologia e della cultura architettonica, spostando il piano dall'*effettivo*

all'*affettivo* -sono parole sue⁶ - e dunque a quella narrativa che da sempre lega la ricerca artistica alla vicenda esistenziale in tutti i suoi risvolti umani. Da qui il suo elogio della *riservatezza* e del *controllo* metodologico, etico, estetico invocato come resistenza nei confronti del dominio della visione e dell'appariscente.⁷

Alcuni autori hanno segnalato l'inconsequenza di Eisenman, per esempio Bernhard Schneider a proposito del suo uso mistificante dell'assonometria in *Haus El Evene* (1980).⁸ Racconta, inoltre, Giorgio Ciucci che Eisenman illustrando agli studenti di Harvard il progetto *Moves Arrows, Eros and Others Errors: Romeo and Juliet* (1985): "confessò, non senza una nota di compiacimento, di non essere lui stesso in grado di spiegarlo, quel progetto, non avendolo ancora pienamente compreso".⁹

Ma se si chiede ai nostri Maestri qui presenti "perché hanno fatto quello" farfugliano, chi come il re Giorgio VI il Balbuziente e chi strologando del Nirvana cui accedere coi nuovi media. Per questo hanno più o meno tutti bisogno del critico. Ma se chiediamo ai nostri critici qui presenti "perché hanno scritto quello", loro ci risponderanno in tutta onestà "per disperazione". Se, dunque, anche Eisenman farfuglia è perché in quanto artista è profondamente onesto. Il suo metodo "imparare insegnando" è il nostro metodo: non sappiamo cosa creano i nostri studenti, per questo continuiamo ad insegnare. E a fare ricerca con loro.

L'Olokaust Mahnmal di Berlino e il Memoriale italiano di Auschwitz

A proposito dell'Olokaust Mahnmal di Berlino Giorgio Agamben ha evocato il 27 Gennaio di cinque anni fa due dimensioni eterogenee della memoria: "Uno dei grandi meriti del Denkmal di Eisenman è di ricordarci che ciò che è veramente indimenticabile non può essere affidato ad alcun archivio, che, nella memoria degli individui come in quella delle società, la parte indimenticabile eccede di gran lunga la pietà della memoria volontaria. Nel Denkmal, queste due dimensioni eterogenee della memoria sono topograficamente distinte: le stele in alto, assolutamente illeggibili, e il centro di informazione sotto di esse, in cui si può soltanto leggere. Il vero luogo del Denkmal

è nella soglia immateriale che divide le due memorie”.¹⁰ E questa soglia immateriale che sola consente di riattivare la memoria, Eisenman la de-scrive per mezzo dell’arte, come prima di lui avevano fatto, secondo Bruno Zevi, i grandi Maestri BBPR, Levi, Risi e Samonà nel Memoriale italiano di Auschwitz.¹¹ Qui le ragioni di un gemellaggio.

Scrive Matteo Cavalleri sul dovere di rappresentare la memoria, rifacendosi alla poetica di Osip Mandel’stam, morto il 1938 nel gulag Vtoraja rečka, e al pensiero Jan Luc Nancy: “la rappresentazione è una presenza presentata, meditata, all’interno della quale all’immediatezza della presenza è sostituita l’esposizione del senso e del valore dell’esibito. Posta così la questione, il problema della rappresentazione dello sterminio non si può più intendere come un dibattito di carattere “iconoclastico”, ovvero sull’impossibilità di produrre un’immagine, ma di stampo “idolatrato”, ovvero sul divieto di produrre un’immagine reificata della cosa, che esaurisce in sé la realtà a cui dovrebbe rimandare”.¹² Eisenman a Berlino e BBPR/Levi/Samonà/Risi e Nono ad Auschwitz hanno prodotto non soltanto un simbolo, una re-presentatio della memoria di Auschwitz ma la possibilità di una esperienza memoriale. Dei Testimoni e di Noi.

Eisenman/Chatwin: What Am I Doing Here?

Ecco spiegata la facilità con la quale Gregorio Carboni Maestri, nostro Dottorando a Palermo, senza togliere nulla al merito che gli va riconosciuto a nome di tutti noi, ha convinto Peter Eisenman ad accettare il nostro proposito di conferirgli la prima e più alta onorificenza dell’Accademia. Eisenman ha colto in questo proposito la possibilità di dare una testimonianza diretta ai giovani artisti di Brera del valore del rapporto tra Arte e Architettura, del valore dell’Arte e delle sue specifiche modalità per ripensare il ruolo stesso dell’architettura. Testimonianza che avviene nel giorno dedicato alla Memoria delle vittime dello sterminio Nazifascista e dunque assume anche il significato di un sostegno esplicito al riconoscimento del valore del Memoriale italiano di Auschwitz per il quale ci battiamo e che quel rapporto tra Arte e Architettura materializza.

Pronunciata nel Salone Napoleonico di Brera il 27 gennaio 2012

Note

1. Peter Eisenman, *L'architettura della differenza*, conferenza, Triennale di Milano 1996. Mi riferisco al progetto di ampliamento nell'ala di Brera oggi occupata dalla Scuola di Grafica.
2. Marco Cicala, Massimo Cacciari: "Come è attuale Walter Benjamin", intervista in occasione della riedizione Einaudi de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in "il venerdì di Repubblica", 1243, 13 gennaio 2012, pp. 102-105.
3. Peter Eisenman, intervista a cura di C. Visentin, Genova, dicembre 2004, interamente pubblicata nel portale www.floornature.it
4. M. Dvořák, *Borromini als Restaurator*, in "Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission" I, 1907, Beiblatt für Denkmalpflege, coll. 89-98, qui col. 97.
5. Sia consentito rimandare ai miei contributi *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria* (1905-1921), Milano, Franco Angeli 2009, pp. 188 sgg.; *Dvořák and the Trend in Monument Care*, in "ars"(Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied/Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences), 44, 2011, 1, pp. 45-67
6. Peter Eisenman, *L'architettura nell'epoca dei media elettronici*, in "Domus", 734, gennaio 1992.
7. Quale emerge nella intervista a Visentin cit.
8. Bernhard Schneider, *Perspective bezieht sich auf den Betrachter, Axonometrie bezieht sich auf den Gegenstand/Perspective Refers to the Viewer, Axonometrie Refers to the Object*, in "Daidalos" (Berlin Architectural Journal), 1, 1981, pp. 81-95
9. Giorgio Ciucci, *Ennesimeanmesi*, in Pippo Ciorra (a cura di), Peter Eisenman. Opere e progetti, Milano, Electa (Documenti di architettura) 1993, p. 7-12, qui 12.
10. Giorgio Agameben, *Le due memorie*, in "La Repubblica", 27 Gennaio 2006.
11. Bruno Zevi, *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Milano-Perugia, Etaslibri, 1993; RCS, 1998, scheda 46. Cfr. Giuseppe Arcidiacono, Barbara Ferriani, Sandro Scarrocchia S., *Il Memoriale italiano di Auschwitz: un bene culturale da conservare integralmente*, in Giovanna Cassese (a cura di), *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, con introduzione di Giuseppe Basile, Napoli, Arte'm, 2011, pp. 111-122; il catalogo Giulia Ingarao (a cura di), *Il Memoriale italiano di Auschwitz. L'astrattismo politico di Pupino Samonà*, Palermo, Kalòs, 2010; Sandro Scarrocchia, *Block 21 in Auschwitz: Wie die Kunst der Gegenwart den Denkmalsbegriff foerdert und neue Denkmalwerte postuliert*, nel *Festschrift* in onore di Georg Mörsch curato da Hans Rudolf Meier e Ingrid Scheurmann, *DENKmalWERTE, Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin-München, Deutsche Kunstverlag 2011, pp. 135-148: Id., *Il Memoriale italiano nel Blocco 21 di Auschwitz. Come l'arte contemporanea amplia il concetto di monumento e postula nuovi valori per la conservazione*, in Davide Borsa (a cura di), *Memoria e identità del luogo. Il progetto della memoria*, Maggioli Editore (in corso di stampa); Id. *Una testimonianza irremovibile*, in "Sapere", 77, 2012, 6(1077), pp. 14-21.

12. Matteo Cavalleri, *Il Blocco 21: una possibilità al pensiero*, in "Sapere", 77, 2012, 6(1077), pp. 22-27. Vedi anche il suo Id. *Il Blocco 21 e la pensabilità della rappresentazione di Auschwitz*, relazione al convegno italo-polacco "Konferencja Naukowa Problemy Konserwacjji obozu zagłady KL Auschwitz-Birkenau/Problematiche di restauro dell'ex campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau", Cracovia 30 giugno-1 luglio 2011 (in questo catalogo).

Dichiarazione di Giordano Quattri

La presente dichiarazione è parte dell' archivio aziendale di Giordano Quattri.

MEMORIAL ITALIANO ad AUSCHWITZ 1979

Quando l'architetto LODOVICO BELGIOIOSO mi fece vedere i disegni della passerella in legno e dello spirale da eseguire in tubi di ferro, eravamo nel mese di aprile del 1979, ed io il lavoro lo potevo eseguire in POLONIA solo nel mese di agosto, avendo poi con i primi di settembre molti stands fieristici da montare in varie città e così pure i congressi medici. Mi misi subito a cercare il laboratorio che con telandre speciali potevano eseguirmi tale lavoro. Mi informai, una ditta aveva già molto lavoro in corso e non poteva per curvare i miei tubi, fermare le macchine già impostate con altre curvature, mi potevano eseguire il lavoro fra tre mesi. Mi detti da fare e riuscii a trovare un artigiano a CORSICO che aveva libera una calendra. Lavoravano padre e figlio, scoppi dopo, che il padre dopo 8 settembre 1943 con altri migliaia di militari fu deportato in GERMANIA. Portai a questa ditta una decina di tubi per fare le prove, i tubi erano da giungere essendo lunghi solo 6 metri. Abbiamo fatto prove per trovare la curvatura giusta per mettere la struttura in diagonale (vedi disegni). In quel periodo con il geometro LANZANI partimmo per OSVIENCIM per vedere i locali e prendere tutte le misure. Oltre a questo lavoro che ho sempre seguito personalmente con i miei operai ci fu il problema dei teli. In ITALIA c'era solo la tela bianca alta 2 metri, il pittore SAMONA che abitava a ROMA conoscendo un importatore di stoffe riuscì a trovare quelle alte 2,40 cm. ma arrivava dall'ALGERIA, subito ne ordinammo in quantità sufficiente per eseguire le opere di coloritura dei teli che furono eseguite nel mio stabilimento mettendo a disposizione un salone attrezzato anche per potere utilizzare pance all'arcografo. Ogni cosa fu preparata alla perfezione per poter durere nel tempo e dare così un contributo a quanto era successo in EUROPA con la carneficina di milioni di morti e cento milioni di feriti. L'idea di BELGIOIOSO era di presentare una opera che dava il

sensò della sofferenza patita neiLAGER nazisti. La passerella in legno ricordava quando i deportati portando dei zoccoloni di legno camminavano in quelle baracche con il pavimento sconnesso di legno. Moltissimi giovani che hanno visto l'opera hanno osservato in silenzio, la volta sopra di loro, che dava l'impressione di un incubo che i deportati avevano, privati di ogni cosa civile, privati della loro personalità, privati di un sorriso, privati ormai quasi della loro ANIMA. Senza piú notizie dei loro famigliari. Vivere ogni giorno con l'incubo di essere picchiati dai CAPÒ, con piú un ritorno, vedendo molti loro commilitoni a morire come bestia. Questo è il senso dell'opera monumentale che è stata eseguita:

ANNO 1982 con l'Architetto BELGIOJOSO feci un viaggio in aereo MIANO-VIENNA- BERLINO EST. Il ministero dell'istruzione della D.D.R. ci mise a disposizione una interprete, una macchina ed un autista e potemmo poi nei giorni successivi raggiungere il LAGER di RAVENSBURCK adibito per le prigioniere politiche. Con il direttore delle ex carceri ed un giovane architetto, potendo vedere il posto e la piccola prigione destinata all' ITALIA, l'Architetto BELGIOJOSO preparò dei disegni che poi in MILANO, con il mio personale preparammo i vari pannelli e successivamente ritornammo a RAVENSBURCK per la messa in opera di tutto.

Altro interessante lavoro ordinatomi dall'ANED fu la preparazione di parecchie mostre dedicate alla deportazione.

RISIERA di SAN SABBA - RIVISITANDO I LAGER - MOSTRA DEPORTAZIONE - POGROM LA NOTTE DEI CRISTALLI - MOSTRA STORICA I LAGER NAZISTI - DISEGNI dei 5 AUTORI: BELGIOJOSO, CARPI, STAMA, BARBIERI, MUSIC. - IL GHETTO DI VARSAVTA - MOSTRA "MEMORIAL " - STERMINIO IN EUROPA n. 27 PANNELLI a telaio cm. 155x 205x5 con teli eseguiti da SAMONA'. materiale giacente all' ANED.

Ho collaborato con SAGA, TEO DUCCHI, BELGIOJOSO, MARIS, LANZANI SAMONA' Miuccia GIGANTE, PANIZZA, agenzia FABELLO, segretaria ANED

*Parolani
1925*

FOTO SCATTATA NEL CORTILE DEL MIO STABILIMENTO DI VIA DOBERDO' 35
NEL MESE DI MAGGIO DEL 1979 QUANDO STAVO PREPARANDO IL MEMORIAL
DA INVIARE POI AD AUSCHWITZ E MONTARE CON I MIEI DIPENDENTI NEI
LOCALI AL PIANO TERRA SITUATI IN UNA GRANDE CASERMA DOVE VENIVANO
ESEGUITI ESPERIMENTI CHIRURGICI SULLE CENTINAIA DI DEPORTATI.
SU QUESTA FOTO ERANO PRESENTI DA SINISTRA SIA I PROMOTORI CHE GLI
ESECUTORI DEL PROGETTO.
DOTTOR ABELE SABA - LANZANI PEPPO - SAMONÀ - ARCH. BELGIOJOSO - AVV. MARIS
PRESIDENTE DELL ANED.
ANCHE LA RIPRESA DI UNO SCORCIO DELL' OPERA CON LA SPIRALE DEI
TELI E PASSERELLA IN LEGNO E RELATIVA ILLUMINAZIONE LATERALE E
OPERA DI GIORDANO QUATTRI



A.N.E.D. Destina materiali in magazzino	Situazione al 10 settembre 2008	Q.TA' - FORMATO	PESO	NOTE
SOGGETTO:				
STERMINIO IN EUROPA RISERVA DI SAN SABBA - MATTIOLI RIVISTANDO I LAGER RIVISTANDO I LAGER POGRON LA NOTTE DEI CRISTALLI MOSTRA STORICA "I LAGER NAZISTI" MOSTRA DEPORTAZIONE DISEGNI 5 AUTORE:Belgione-Carp-Siano Barber-Music IL GHETTO DI VARSAVIA MOSTRA "MEMORIA" PANNELLA TELAIO CON TELE DI SAMONA BALU		4 casse cm 60x60x40 2 casse cm 60x60x50 7 casse cm 50x60x40 8 casse cm 70x60x22 2 casse cm 60x60x40 3 casse cm 60x60x40 4 casse cm 60x60x40 6 casse cm 60x60x40 3 casse cm 79x65x40 cerchiali di pannelli varie misure 27 cm 155x205x5	KG 80 KG 90 KG 200 KG 180 KG 90 KG 90 KG 180 KG 120 KG 90	
MOSTRA "STEINER" STERMINIO IN EUROPA PACCHI MATERIALE VARIO CASSETTE VIDEO CASSE STRUTTURA TUBI METALLICI CROMATI		10 casse bianche cm 90x120x125 2 baricelli cm 70x100x155		misure su carta
MANIFESTI SAMONA PANNELLI LENSIALUMINIO VECCHI MANIFESTI TELI LEGNO CON LITA STRUTTURE LEGNO CON PANNELLI PLASTICI DEI LAGER		5 casse cm 105x25x20 2 casse cm 305x25x20 1 cassa cm 205x25x20 1 cassa cm 40x40x20 1 pacco cm 70x100 23 tubi catona contenenti 10 manifesti cad. 13 cm 100x170H 4 cm 145x20H 5		

La presente dichiarazione è stata rilasciata da
Giordano Quattri alla presenza di Sandro Scarrocchia e
Ilaria Lanfranconi.

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'
(Art. 47 D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445)

DA PRESENTARE ALLA PUBBLICA AMMINISTRAZIONE O AI GESTORI DI PUBBLICI SERVIZI

Il/la sottoscritto/a QUATTRI GIORDANO
(cognome) (nome)
nato a MILANO (MI) il 12.05.1925
(luogo) (prov.)
residente a MILANO () in Via JACOPO PERI n. 7
(luogo) (prov.) (indirizzo)

consapevole delle sanzioni penali, nel caso di dichiarazioni non veritiere, di formazione o uso di atti falsi, richiamate dall'art. 76 del D.P.R. 445 del 28 dicembre 2000

DICHIARA

IN QUALITÀ DI ESECUTORE MATERIALE
DEL MEMORIALE ITALIANO NELL'EX
CAMPUS D'AUSCHWITZ - BLOCCO 21 -
E IN PARTICOLARE DI TUTTE LE OPERE PROGETTATE
DAU'ARCH. BELGIOJOSO (STUDIO B.B.P.E) E DAL MAESTRO
POPINO SAUQUA' CHE LA REALIZZAZIONE DI DETTA OPERA
FU COMPIUTA DA ME NEL MESE FINE LUGLIO - TUTTO AGOSTO
ANNO 1979

Dichiara, altresì, di essere informato, ai sensi e per gli effetti di cui al D. Lgs. N. 196/2003, che i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presente dichiarazione viene resa.

MILANO 12 GIUGNO 2012
(luogo, data)

Il Dichiarante

Giordano Quattri

Ai sensi dell'art. 58, D.P.R. 445 del 28 dicembre 2000, la dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto ovvero sottoscritta o inviata insieme alla fotocopia, non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Convegno italo-polacco giugno-luglio 2011 sulle problematiche conservative dell'ex Campo Museo di Auschwitz. Seminario di studio nella sede della Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko e sopralluogo nei Blocchi A2, A3 di Auschwitz durante i lavori del MIK

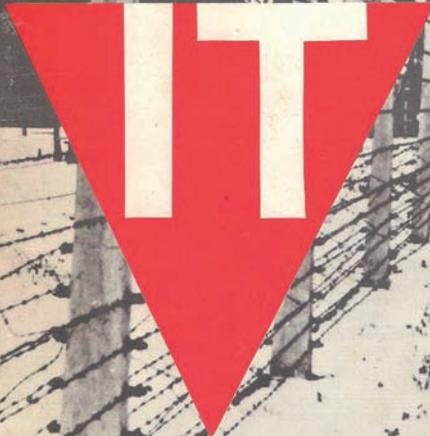


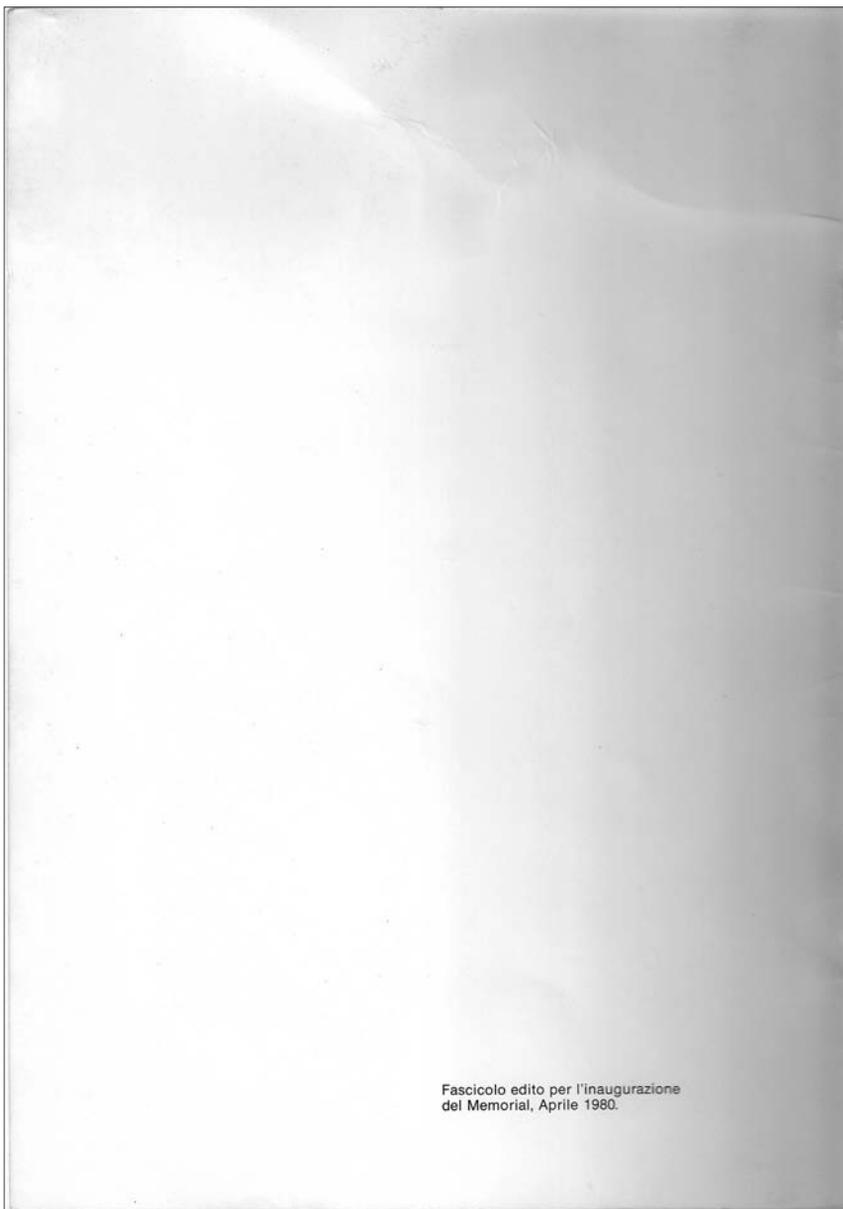


Memorial

Riproduzione dell'opuscolo curato dall' ANED (Associazione nazionale ex deportati politici nei campi di sterminio nazisti), realizzato dallo studio Steiner e distribuito all'inaugurazione del memoriale, più volte ristampato e che ha costituito per lungo tempo l'unico supporto didattico ed esplicativo per il visitatore occasionale o non facente parte di gruppi e visite organizzate.

**In onore
degli italiani
caduti
nei campi di sterminio
nazisti**





Fascicolo edito per l'inaugurazione
del Memorial, Aprile 1980.

**In onore
degli italiani
caduti
nei campi di sterminio
nazisti**

Memorial

**A cura dell'Associazione
Nazionale Ex Deportati politici nei
campi di sterminio nazisti**

**Sotto l'alto patronato
del Presidente della Repubblica**

Comitato d'onore

Sen. Amintore Fanfani
Presidente del Senato

On. Nilde Iotti
Presidente della Camera dei Deputati

On. Francesco Cossiga
Presidente del Consiglio dei Ministri

Arnaldo Di Giovanni
Presidente del Consiglio
Regione Abruzzo

Romeo Ricciuti
Presidente della Giunta
Regione Abruzzo

Giacomo Schettini
Presidente del Consiglio
Regione Basilicata

Vincenzo Verrasto
Presidente della Giunta
Regione Basilicata

Consalvo Aragona
Presidente del Consiglio
Regione Calabria

Aldo Ferrara
Presidente della Giunta
Regione Calabria

Emilio De Feo
Presidente del Consiglio
Regione Campania

Gaspare Russo
Presidente della Giunta
Regione Campania

Natalino Guerra
Presidente del Consiglio
Regione Emilia-Romagna

Lanfranco Turci
Presidente della Giunta
Regione Emilia-Romagna

Videnzio Ziantoni
Presidente del Consiglio
Regione Lazio

Giulio Santarelli
Presidente della Giunta
Regione Lazio

Angelo Landi
Presidente del Consiglio
Regione Liguria

Angelo Carossino
Presidente della Giunta
Regione Liguria

Carlo Smuraglia
Presidente del Consiglio
Regione Lombardia

Cesare Golfari
Presidente della Giunta
Regione Lombardia

Renato Bastianelli
Presidente del Consiglio
Regione Marche

Emidio Massi
Presidente della Giunta
Regione Marche

Adolfo Colagiovanni
Presidente del Consiglio
Regione Molise

Florindo D'Aimmo
Presidente della Giunta
Regione Molise

Dino Sanlorenzo
Presidente del Consiglio
Regione Piemonte

Aldo Viglione
Presidente della Giunta
Regione Piemonte

Luigi Tarricone
Presidente del Consiglio
Regione Puglia

Nicola Rotolo
Presidente della Giunta
Regione Puglia

Loretta Montemaggi Sandonini
Presidente del Consiglio
Regione Toscana

Mario Leone
Presidente della Giunta
Regione Toscana

Roberto Bondanza
Presidente del Consiglio
Regione Umbria

Germano Marri
Presidente della Giunta
Regione Umbria

Bruno Marchetti
Presidente del Consiglio
Regione Veneto

Angelo Tomelleri
Presidente della Giunta
Regione Veneto

Giulio Dolchi
Presidente del Consiglio
Regione Valle D'Aosta

Mario Andriano
Presidente della Giunta
Regione Valle D'Aosta

Pancrazio De Pasquale
Presidente del Consiglio
Regione Sicilia

Pier Santi Mattarella
Presidente della Giunta
Regione Sicilia

Andrea Raggio
Presidente del Consiglio
Regione Sardegna

Pietro Soddu
Presidente della Giunta
Regione Sardegna

Claudia Piccoli
Presidente del Consiglio
Regione Trentino Alto Adige

Spartaco Marziani
Presidente della Giunta
Regione Trentino Alto Adige

Arnoldo Pittoni
Presidente del Consiglio
Regione Friuli Venezia Giulia

Antonio Comelli
Presidente della Giunta
Regione Friuli Venezia Giulia

Avv. Gianfranco Maris
Presidente A.N.E.D.
Associazione Nazionale Ex Deportati Politici
nei campi di sterminio nazisti

Dr. Giovanni Gigliozzi
Presidente A.N.F.I.M.
Associazione Nazionale Famiglie Italiani Martiri
caduti per la libertà della Patria

On. Arrigo Boldrini
Presidente A.N.P.I.
Associazione Nazionale Partigiani d'Italia

On. Umberto Terracini
Presidente A.N.P.P.I.A.
Associazione Nazionale Perseguitati Politici
Italiani Antifascisti

Dr. Enzo Enriquez Agnoletti
Presidente F.I.A.P.
Federazione Italiana Associazioni Partigiane

Sen. Paolo Emilio Taviani
Presidente F.I.V.L.
Federazione Italiana Volontari della Libertà

Avv. Vittorio Ottolenghi
Presidente U.C.I.I.
Unione Comunità Israelitiche Italiane



Mappa dei più importanti campi di sterminio nazisti in Europa.

Dopo la costituzione dell'Adriatisches Küstenland un campo di sterminio fu istituito anche nella Risiera di San Sabba a Trieste.

Auschwitz: perchè?

Per quasi cinque anni, dal mese di maggio 1940 al febbraio 1945, il KONZENTRATIONSLAGER AUSCHWITZ, costruito dai nazisti nei sobborghi del dolce villaggio polacco d'Oswiecim, dopo l'annessione al III° Reich, funzionò come strumento di terrore e di sterminio, con il carattere, le dimensioni e le strutture di un enorme «combinat» internazionale della morte.

Al campo principale, lo Stammlager KL AUSCHWITZ I, fu aggiunto, nel tempo, a poca distanza, a BRZEZINKA, il KL AUSCHWITZ II - BIRKENAU, ed il tutto fu inserito in un sistema, l'AUSSENLAGER-AUSCHWITZ III, di cui facevano parte il KL BUNA-MONOWITZ ed una quarantina di sottocampi, situati, in massima parte, nell'Alta Slesia.

Polacchi, tedeschi, americani, inglesi, austriaci, belgi, bulgari, croati, spagnoli, francesi, greci, olandesi, ungheresi, italiani, lituani, lettoni, norvegesi, rumeni, russi, serbi, slovacchi, cechi, sloveni, svizzeri, turchi, tzigani... tutti, da tutti i popoli della terra uomini furono deportati ad Auschwitz, per esservi sterminati, gasati, bruciati.

Uomini e donne, adulti e bambini, giovani e vecchi, di tutte le opinioni politiche, di ogni religione, di ogni professione. E, soprattutto, ebrei!

E tutto ciò, come mezzo al fine della realizzazione del «General Plan Ost» elaborato dall'Ufficio Centrale per la Sicurezza del Reich; un programma di sterminio e di morte nel quale dovevano essere bruciati e distrutti, con gli uomini, le nazionalità, le culture, le religioni, le coscienze, per aprire al superuomo tedesco, alla razza superiore, gli spazi di vita, di dominio, di supremazia su tutto e tutti.

Uno sterminio immediato e diretto, dai treni alle camere a gas, che ometteva persino la fase intermedia, in altri campi consueta, dello «sfruttamento» integrale dell'uomo, sia pure per poche settimane, per condurlo alla morte attraverso un effe-rato e complesso sistema di lavoro, fame e sevizie.

Quattro milioni di uomini fu il «prodotto» di questo enorme «combinat». Quattro milioni che vanno ad aggiungersi ai tanti altri milioni di uomini e donne e bambini assassinati negli altri campi, da

Buchenwald a Mauthausen, da Ravensbrück a Belsen, da Dachau a Struthof, da Sachsenhausen a Majdanek ecc.

Alla fine della guerra si seppero: undici milioni le vittime!

La dimensione apocalittica del delitto non deve però forviare. Non erano pazzi, che, nel delirio demenziale, avevano superato i limiti dell'umanità per affondare nel delitto, di cui non percepivano più i contenuti ed il disvalore.

Non erano pazzi: questo giudizio falso, giustificatorio, varrebbe soltanto come rifugio consolatorio, per chi non vuol credere che tutto ciò è stato ed è stato perchè lo hanno voluto uomini normali, ed in questo, certamente consiste il dramma.

Ma è proprio perchè uomini normali, «uomini come noi» vivono e vivranno ancora nel mondo, che dobbiamo capire «perchè» ciò è avvenuto. Dobbiamo andare alle radici del male, comprenderne le profonde ragioni economiche e sociali, e, quindi, politiche, se vogliamo che il male sia estirpato dalla nostra società.

Auschwitz è entrato nella storia dell'umanità. È un simbolo ed una condanna nei quali si riconoscono tutti i popoli e tutte le culture che vogliono percorrere sino a fondo le vie della libertà, della giustizia e della pace che i caduti di tutti i campi di sterminio nazisti hanno dischiuso avanti a noi.

Oggi anche noi italiani, qui ad Auschwitz, abbiamo collocato il nostro Memorial, in onore di tutti gli italiani caduti in tutti i campi di sterminio.

Per onorarli, certamente! Per ricordarli, anche! Ma, soprattutto, perchè il ricordo sia stimolo alla conoscenza e la conoscenza matrice di coscienze avvertite, presenti, impegnate nella costruzione e nella difesa di una società aperta all'amore, alla giustizia, all'uguaglianza.

Gianfranco Maris



Al visitatore

La storia della Deportazione e dei campi di sterminio, la storia di questo luogo, non può essere separata dalla storia delle tirannidi fasciste in Europa: dai primi incendi delle Camere di Lavoro nell'Italia del 1921, ai roghi di libri sulle piazze della Germania del 1933, alla fiamma nefanda dei crematori di Birkenau, corre un nesso non interrotto. È vecchia sapienza, e già così aveva ammonito Enrico Heine, ebreo e tedesco: chi brucia libri finisce col bruciare uomini, la violenza è un seme che non si estingue.

È triste ma doveroso rammentarlo, agli altri ed a noi stessi: il primo esperimento europeo di soffocazione del movimento operaio e di sabotaggio della democrazia è nato in Italia. È il fascismo, scatenato dalla crisi del primo dopoguerra, dal mito della «vittoria mutilata», ed alimentato da antiche miserie e colpe; e dal fascismo nasce un delirio che si estenderà, il culto dell'uomo provvidenziale, l'entusiasmo organizzato ed imposto, ogni decisione affidata all'arbitrio di un solo.

Ma non tutti gli italiani sono stati fascisti: lo testimoniamo noi, gli italiani che siamo morti qui. Accanto al fascismo, altro filo mai interrotto, è nato in Italia, prima che altrove, l'antifascismo. Insieme con noi testimoniano tutti coloro che contro il fascismo hanno combattuto e che a causa del fascismo hanno sofferto, i martiri operai di Torino del 1923, i carcerati, i confinati, gli esuli, ed i nostri fratelli di tutte le fedi politiche che sono morti per resistere al fascismo restaurato dall'invasore nazionalsocialista. E testimoniano insieme a noi altri italiani ancora, quelli che sono caduti su tutti i fronti della II Guerra Mondiale, combattendo malvolentieri e disperatamente contro un nemico che non era il loro nemico, ed accorgendosi troppo tardi dell'inganno. Sono anche loro vittime del fascismo: vittime inconsapevoli.

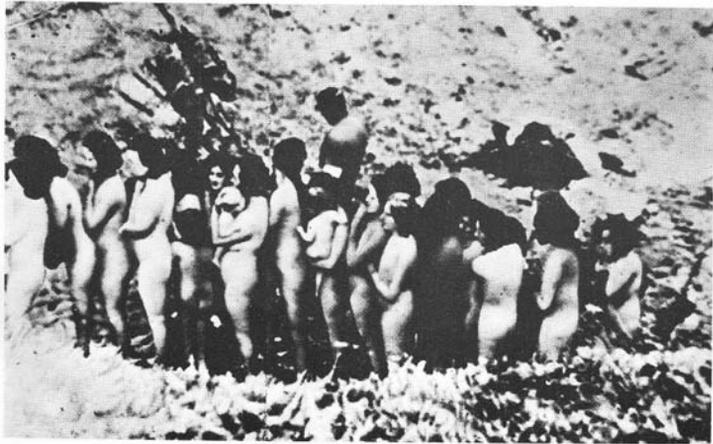
Noi non siamo stati inconsapevoli. Alcuni fra noi erano partigiani e combattenti politici; sono stati catturati e deportati negli ultimi mesi di guerra, e sono morti qui, mentre il Terzo Reich crollava, straziati dal pensiero della liberazione così vicina.

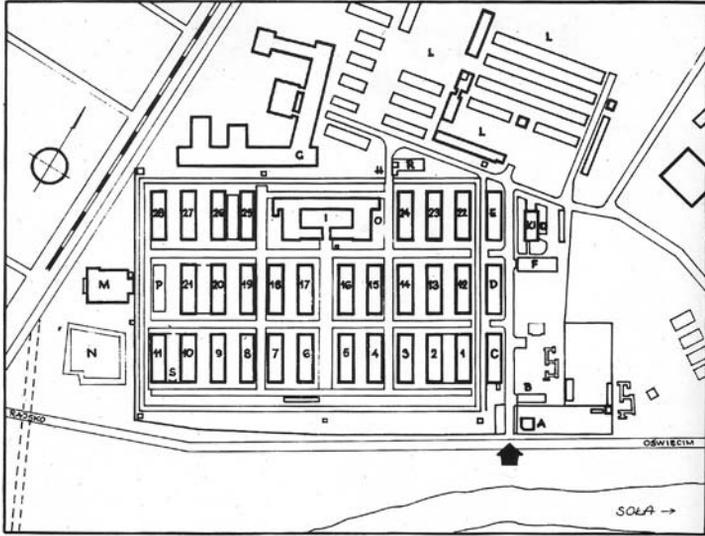
La maggior parte fra noi erano ebrei: ebrei provenienti da tutte le città italiane, ed anche ebrei stranieri, polacchi, ungheresi, jugoslavi, cechi, tedeschi, che nell'Italia fascista, costretta all'antisemitismo dalle leggi di Mussolini, avevano incontrato la benevolenza e la civile ospitalità del popolo italiano. Erano ricchi e poveri, uomini e donne, sani e malati. C'erano bambini fra noi, molti, e c'erano vecchi alle soglie della morte, ma tutti siamo stati caricati come merci sui vagoni, e la nostra sorte, la sorte di chi varcava i cancelli di Auschwitz, è stata la stessa per tutti. Non era mai successo, neppure nei secoli più oscuri che si sterminassero esseri umani a milioni, come insetti dannosi: che si mandassero a morte i bambini e i moribondi. Noi, figli cristiani ed ebrei (ma non amiamo queste distinzioni) di un paese che è stato civile, e che civile è ritornato dopo la notte del fascismo, qui lo testimoniamo. In questo luogo, dove noi innocenti siamo stati uccisi, si è toccato il fondo delle barbarie.

Visitatore, osserva le vestigia di questo campo e medita: da qualunque paese tu venga, tu non sei un estraneo. Fa che il tuo viaggio non sia stato inutile, che non sia stata inutile la nostra morte. Per te e per i tuoi figli, le ceneri di Auschwitz valgono di ammonimento: fa che il frutto orrendo dell'odio, di cui hai visto qui le tracce, non dia nuovo seme, nè domani nè mai.

Primo Levi







Planimetria del campo di Auschwitz 1

Il progetto

Dal maggio 1940 fino alla fine di gennaio 1945, nel campo di Auschwitz furono eliminati quattro milioni di persone. Soltanto sessantamila i sopravvissuti alla fine della guerra; l'uno e mezzo per cento nei confronti dei morti.

Come è noto il primo campo, lo Stammlager Auschwitz I costituito da una serie di «blocchi» in muratura della vecchia caserma dell'esercito polacco, incominciò a funzionare nel maggio del '40. Più tardi era stato ampliato ed erano stati costruiti due nuovi campi sussidiari: Auschwitz II (Birkenau) ed Auschwitz III (Monowitz). Successivamente furono aggiunti altri campi satelliti nella zona circostante. Alla fine del gennaio '45 il campo cessò di funzionare, per l'avanzata delle armate sovietiche. I forni crematori e le camere a gas furono fatti saltare e si cercò di distruggere documenti e testimonianze dello spaventoso eccidio dei deportati.

All'inizio, i deportati erano stati prevalentemente prigionieri di guerra sovietici e politici polacchi. Poi vi giunsero i residenti di altre nazionalità; mentre, dal '42 in poi, vennero avviati allo sterminio le grandi masse degli ebrei provenienti da tutti i paesi invasi dalle armate naziste. Ciò che rimane dei campi è stato conservato come testimonianza di quegli avvenimenti, tanto più necessaria in quanto, anche recentemente qualcuno ha osato insinuare dubbi sulla realtà storica di quei fatti. Nei «blocchi» del primo campo sono state allestite e si stanno allestendo le sezioni nazionali di mostre permanenti che documentano la parte avuta dai vari paesi nella Resistenza e nelle deportazioni.

La nostra Associazione degli ex deportati nei campi nazisti di sterminio ha preso l'iniziativa di promuovere e realizzare un memorial italiano che occupa il piano terreno del Blocco 21 del primo campo.

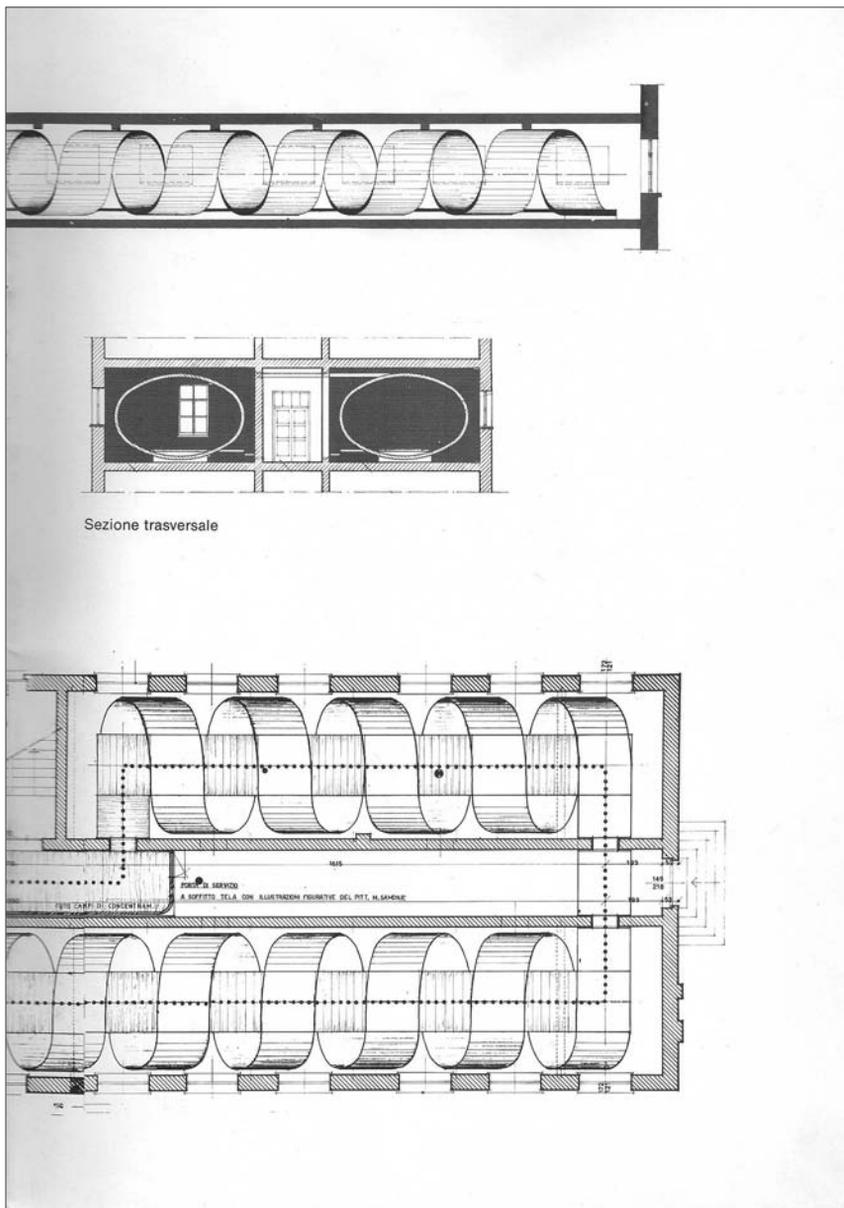
Si tratta di due ex camerate dove dormivano i deportati, lunghe cinquanta metri e larghe cinque; lo spazio consente un percorso per le visite di circa ottanta metri. Il progetto ha richiesto parecchio tempo per la preparazione e la messa a punto, alle quali hanno concorso il comitato operativo e persone di competenza diversa, per risolvere i vari aspetti di un'opera tanto impegnativa. Il memorial è dedicato ai caduti italiani di tutti i

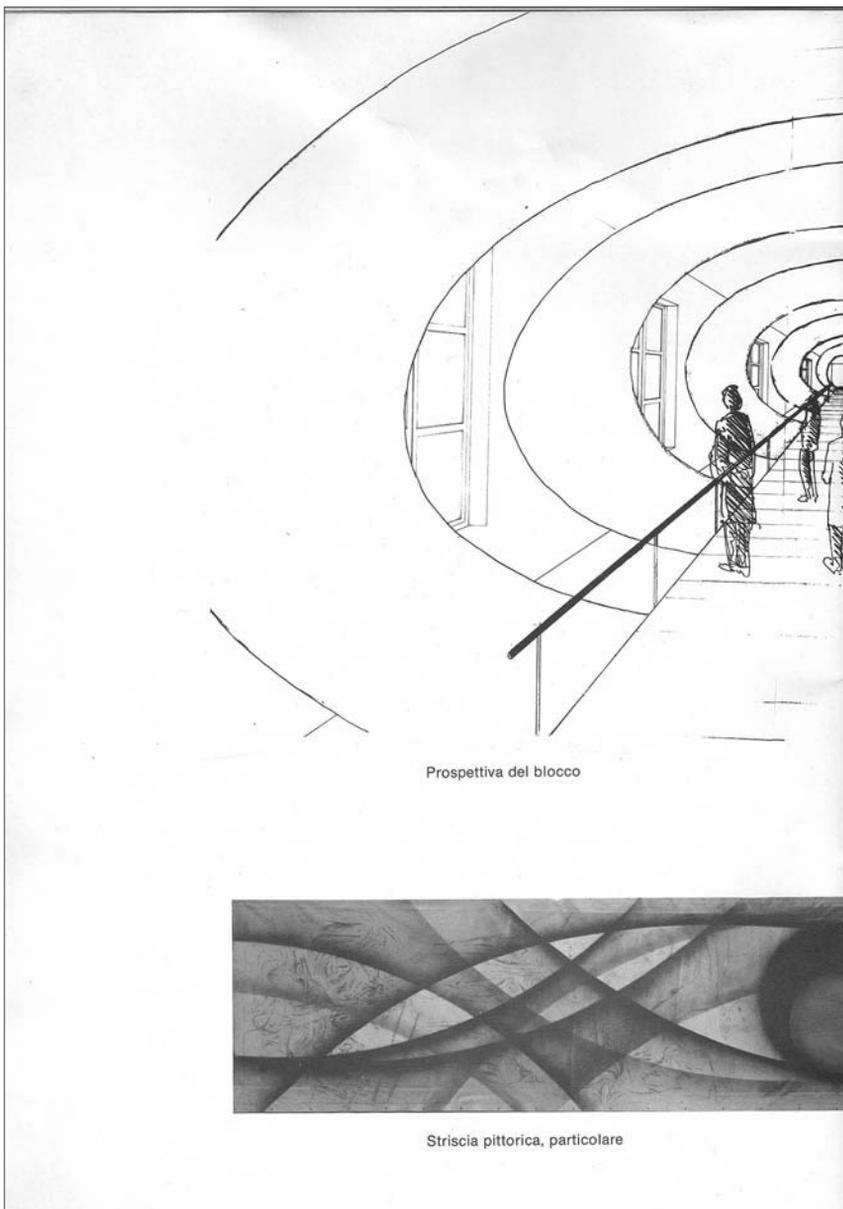
Lager nazisti. Si è voluto dare una impostazione originale alla sua realizzazione, sia nel carattere dell'ordinamento che in quello dell'allestimento, in modo da accentuare il significato ed il valore della partecipazione italiana che mettesse in evidenza, accanto alle altre nazioni, gli aspetti più peculiari della storia del nostro paese. Lo studio della impostazione architettonica del memorial da un lato è stato agevolato dalla mia personale esperienza di prigionia e di deportazione nel Lager di Mauthausen negli anni '44 e '45 vivendo e soffrendo le stesse vicende di cui vogliamo perpetuare la memoria. Da un altro lato, però, è stato più arduo e complesso, dall'esigenza che sentivo di dover spersonalizzare certi aspetti individuali del cumulo dei ricordi per raggiungere una visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni appartenenti a paesi tanto diversi dal nostro. Il problema di illustrare con mezzi visuali i fatti da documentare, ha richiesto una profonda meditazione per cogliere gli elementi essenziali di quel momento e per trasmettere ai visitatori una sintesi dello stato d'animo dei milioni di esseri umani ridotti alla condizione di schiavi o di bestie da macello, senza cadere nell'episodico, nel patetico o nella retorica.

Nel nostro progetto ci siamo sforzati di ricreare, allusivamente, un'atmosfera di incubo, l'incubo del deportato straziato fra la quasi certezza della morte e la tenue speranza della sopravvivenza, mediante un percorso che passa all'interno di una serie infinita di spire di una grande fascia elicoidale illustrata, che accompagna il visitatore dal principio alla fine. È l'idea di uno spazio unitario, ossessivo, realizzato con un ritmo di zone luce e in ombra che si alternano equidistanti fra loro, consentendo anche la visione attraverso finestre, degli altri «blocchi» del campo, visione altrettanto ossessiva. La spirale è stata pensata come un grande affresco, concepito in parte come una composizione di segni pittorici che commentano sottolineandoli ed accentuandoli, i valori intenzionalmente emotivi dello spazio architettonico, in parte alludono, attraverso delle immagini evocative della storia italiana dall'inizio del fascismo fino alla deportazione nazista, al succedersi dei momenti drammatici di lotte, di sofferenze, di disperazioni e di speranze, con la conclusione di un'apertura verso un mondo migliore che si spalancha al momento della liberazione.

Poche le indicazioni scritte; la comunicazione è affidata prevalentemente allo spazio, alle suggestioni della composizione pittorica e alle immagini.

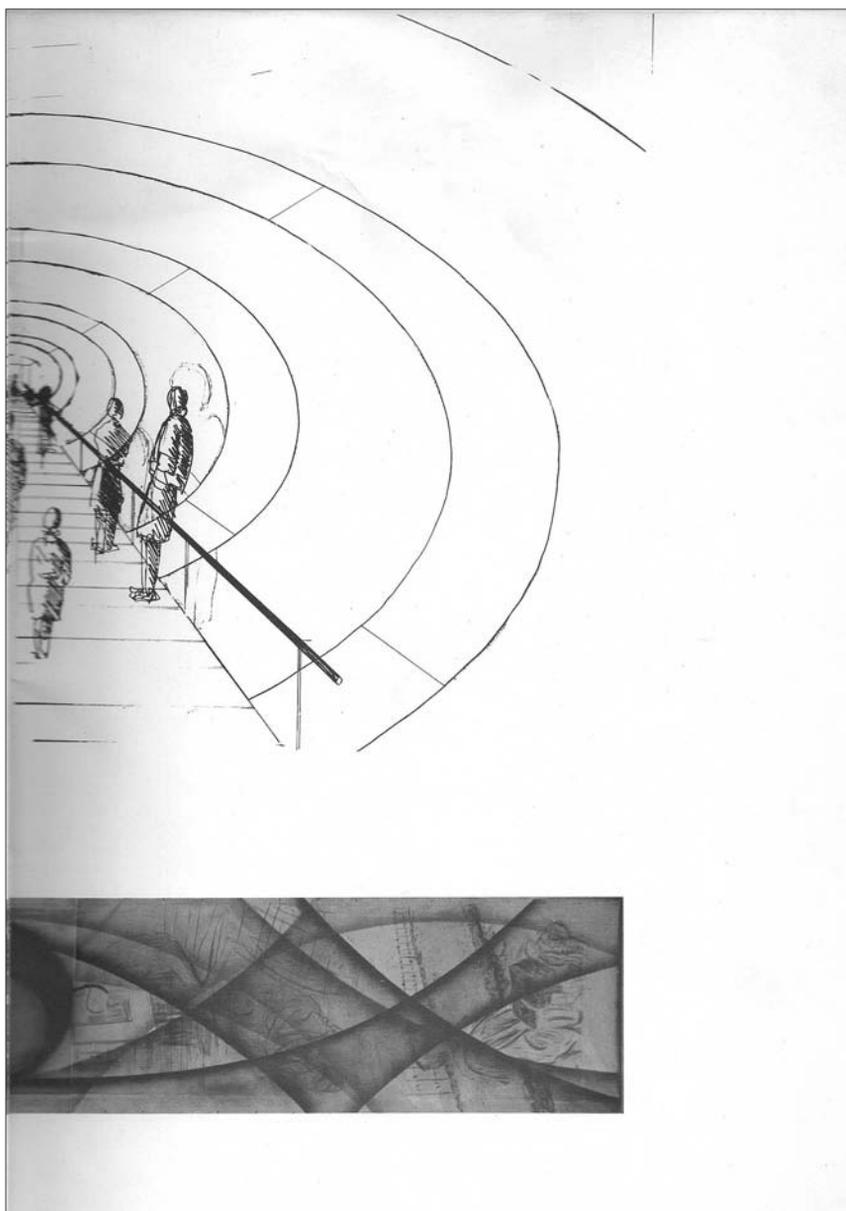
Lodovico Belgiojoso

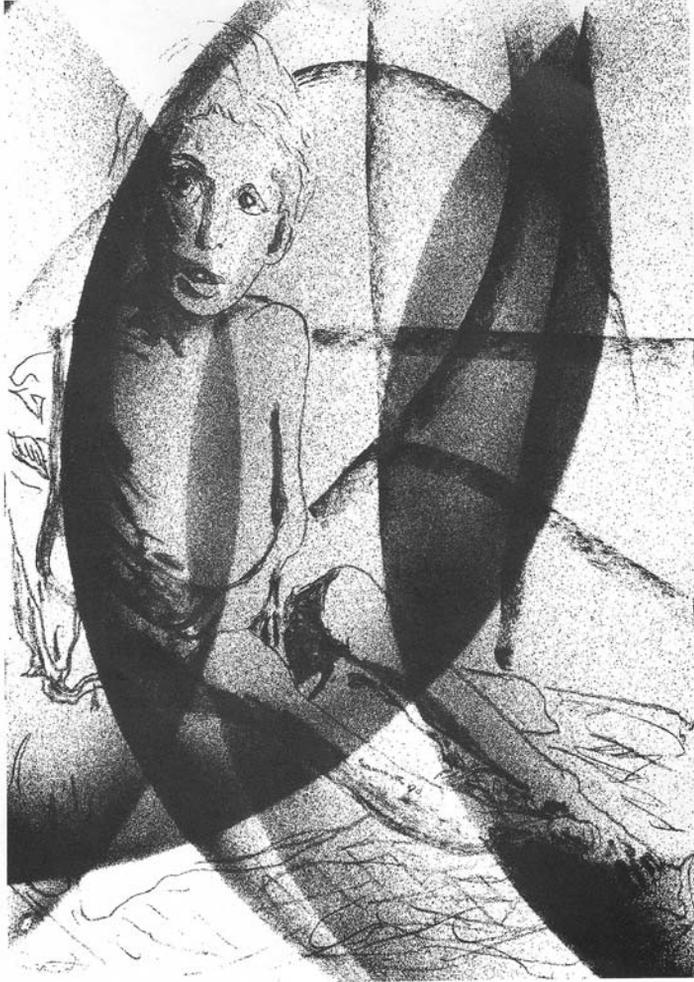




Prospettiva del blocco

Striscia pittorica, particolare





Particolare dell'affresco

L'affresco

Quando mi venne richiesto da Nelo Risi di studiare una qualche soluzione pittorica da inserire nel Memorial dei Deportati Italiani ad Auschwitz pensai che dato il mio senso di errore per ogni forma di prepotenza e di sopraffazione e, dato il mio impegno politico, non mi sarebbe stato difficile risolvere un tale problema. Accadde esattamente l'opposto. Presi contatto con documentazioni dell'epoca (deposizioni, testimonianze, fotografie) e rimasi sgomento dell'inadeguatezza del mezzo espressivo a mia disposizione di fronte all'enormità della tragedia umana di cui venivo ad essere sempre più cosciente e che mi coinvolgeva come uomo ogni istante di più.

Qualunque possibilità raffigurativa mi veniva negata dalla presenza palpabile ma amorfa, in quei documenti, del dolore, della mortificazione dell'atroce ineluttabilità di soccombere al male.

Qualunque soluzione realistico-descrittiva o così detta astratta o ancora espressionistica sarebbe inevitabilmente scivolata in un lirismo che mi sembrava irriverente nei riguardi di chi aveva subito una simile infamia e per di più per i carnefici non vi sarebbe stata alcuna condanna morale adeguata alla dimensione del loro delitto. Presa coscienza di tutto ciò ripartii da zero.

Il progetto dell'architetto Belgiojoso era di per sé un punto di riferimento categorico. Una spirale. Questa spirale mi proponeva un vortice ossessivo in cui una ideologia-religione negativa costringeva, umiliava, torturava, annullava ed eliminava tutte le religioni e le ideologie positive del resto dell'umanità. Così cominciai ad immaginare questa moltitudine di martiri della più impensabile ferocia che mai si sia riscontrata nella storia come raffigurazioni di idee, fedi, convinzioni, credi e non più come individui singoli ma come legioni di combattenti del positivo, temporaneamente sconfitti o umiliati ma ancora tenacemente resistenti. Pensai di intervenire dall'esterno.

Il senso espressivo sarebbe dovuto essere globale e non particolare. L'intervento personale segno per segno, figura per figura, elemento per elemento, andava possibilmente evitato.

Brecht in «Terrori e miserie del terzo Reich» aveva puntualizzato un procedimento compositivo che

mi sembrò potesse essere impiegato nel lavoro che mi proponevo; certo con le dovute differenze sia nei mezzi espressivi che nella dinamica storico politica (ex posteriori) e nella raffigurazione.

Scelsi colori di sicura resistenza ma di nessuna preziosità, così che il gioco delle luci positive e negative fosse il più schematico e povero possibile. Il disegno delle figure, accennato e presente solo nello spazio comune all'insieme e non al personaggio. Quindi cancellato ma non annullato nel proseguimento del lavoro per esempio: figura più cancellazione più figura più cancellazione, ecc. I corpi e i volti dei documenti che avevo studiato divennero diafani ed incorporati per lasciare intravedere la loro intima sofferenza ma anche la loro grandezza morale. Le loro fedi e le loro convinzioni divennero colori contrastanti i cupi colori della negatività che li opprimeva e dalla forza delle loro fedi e convinzioni, unica arma di cui disponevano, sarebbe dipesa la sorte di tutta l'umanità. Se fossero crollati sarebbe crollata la civiltà positiva così come noi la concepiamo, se avessero vinto avrebbe vinto l'umana intelligenza e il progresso sociale. E vinsero!

Mario Samonà



Dal 1925 al 1943 il tribunale speciale fascista ha giudicato 5619 antifascisti e ne ha condannati 4621, assegnando:
42 pene di morte (di cui 31 eseguite)
28.000 anni di reclusione

Dal 1943 al 1945 hanno partecipato alla Resistenza italiana contro i nazi-fascisti 240.000 partigiani:
55.000 sono caduti
33.000 sono stati feriti

Il Corpo Italiano di Liberazione ha avuto:
25.000 caduti
19.000 dispersi

Dal 1943 al 1945 sono stati deportati nei campi di sterminio:
40.000 italiani di cui 8.369 ebrei
37.000 sono caduti.

Migliaia di italiani hanno sacrificato la vita nelle prigioni, nella Risiera di San Sabba a Trieste e per le rappresaglie naziste a Marzabotto, Boves, Sant'Anna, alle Fosse Ardeatine a Roma.

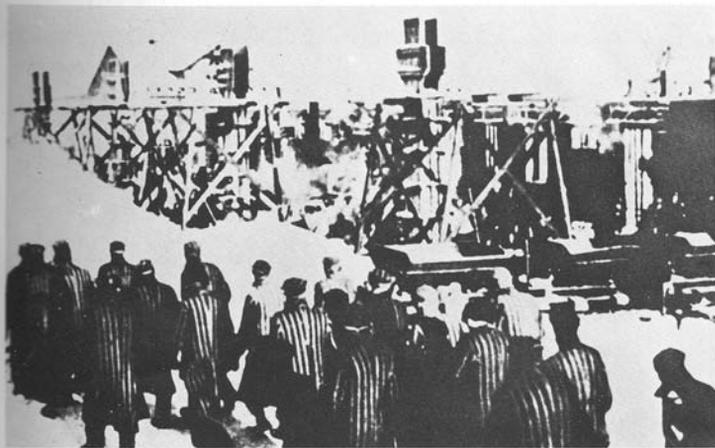
Il primo campo di concentramento nazista è stato quello di Dachau, istituito nel 1933. Seguirono quelli di Oranienburg, Sachsenhausen, Buchenwald e — più tardi — Ravensbrück, Dora, Flossenbürg, Stutthof, Neuengamme, Mauthausen, Sobibor, Majdanek, Belzec, Treblinka, Chelmo. Auschwitz risale al 1940.

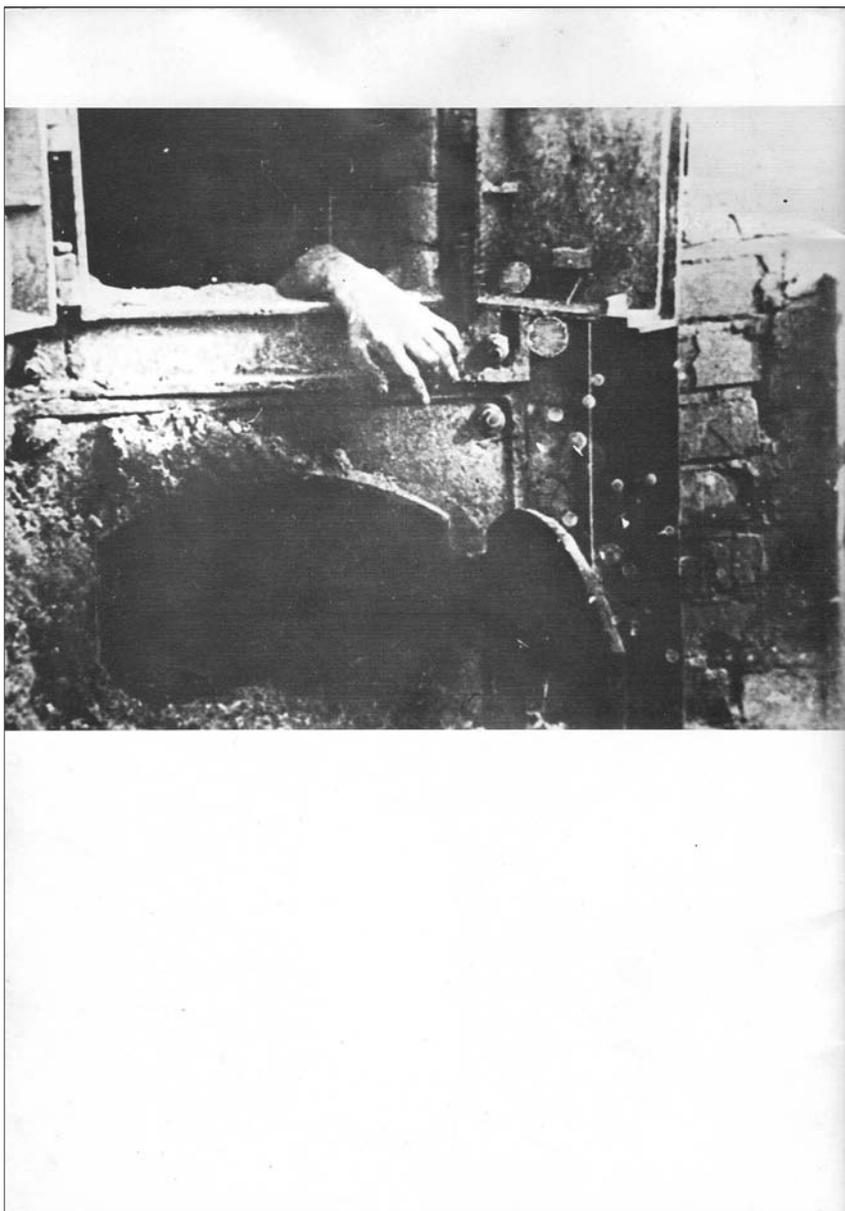
Dopo la costituzione dell'Adriatisches Küstenland i nazisti istituirono anche in Italia un campo di sterminio nella Risiera di San Sabba a Trieste. Alla fine della guerra i campi di sterminio, fra principali e secondari, erano quasi 1.600.

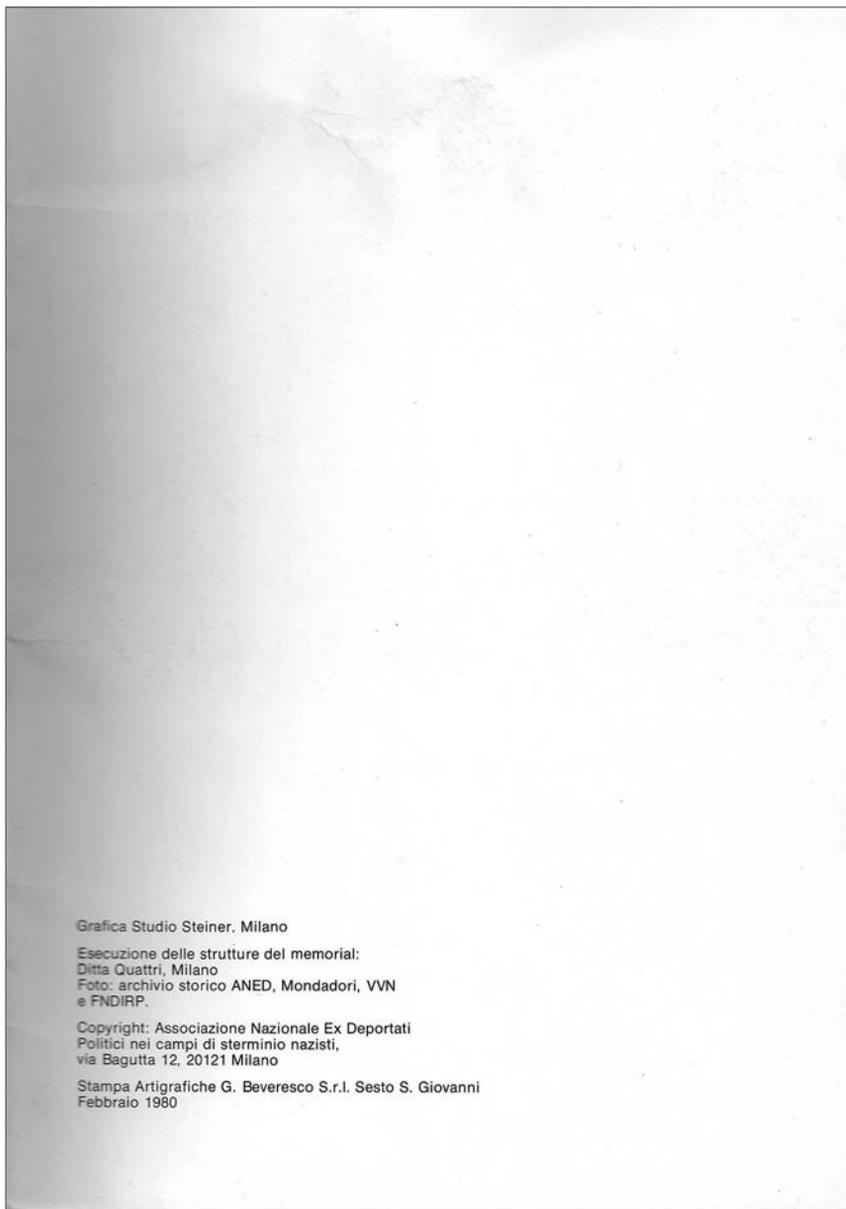
Dal 1933 al 1943 i nazisti hanno deportato nei campi di sterminio 12.000.000 di albanesi, austriaci, belgi, bulgari, cechi, danesi, estoni, francesi, greci, italiani, lussemburghesi, lettoni, lituani, norvegesi, olandesi, polacchi, rumeni, russi, spagnoli, tedeschi e jugoslavi.

I caduti furono circa 11.000.000: uomini, donne, bambini dei quali circa 6.000.000 ebrei.

Si stima che i caduti, nel solo campo di Auschwitz, siano stati circa 4.000.000.







Grafica Studio Steiner, Milano

Esecuzione delle strutture del memorial:

Ditta Quattri, Milano

Foto: archivio storico ANED, Mondadori, VVN
e FNDIRP.

Copyright: Associazione Nazionale Ex Deportati
Politici nei campi di sterminio nazisti,
via Bagutta 12, 20121 Milano

Stampa Artigrafiche G. Beveresco S.r.l. Sesto S. Giovanni
Febbraio 1980





Il Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti nel Blocco 21 chiuso, luglio 2011 (©Foto Michele Miele 2011)



V. EPILOGO

Epilogo

Da "Il Cappello di Vetro", Guida, Napoli 2002

Nava Semel

Traduzione di Alessandra Shomroni

Illustrazioni di Riccardo Garolla

Aveva nevicato per tutta la notte. Anche ora la neve cadeva pesante gemendo contro i vetri dell'autobus che si facevano sempre più opachi e mi proteggevano dalla coltre grigia all'esterno. 'Questa è una terra maledetta', mi dissi, 'Perché mi aspettavo qualcosa di diverso?'

Quella mattina nel mio stomaco picchiava la vodka, una bevanda che infiamma le viscere. Ci passavamo la bottiglia di mano in mano e anelli umidi rilucevano intorno al collo di vetro. Come se avessi baciato di colpo molti estranei. Il liquido amaro mascherava il sapore di salive sconosciute, ma quando l'autobus sobbalzò sulla strada dissestata alcuni spruzzi di liquore mi bagnarono il cappotto. Me lo avolsi intorno e l'umidità assorbita dalla stoffa filtrò fino ai nervi. 'Questo freddo arriva da lontano', mi dissi, 'Come una traccia che seguo a tentoni a occhi bendati.'

Lui stava seduto dietro di me, ma non gli parlai. Notai che preferiva rimanere solo anche tra la folla. L'ombra si ritrasse dal finestrino: un uomo esile, segaligno, incollato al sedile, immobile, come se la sua anima racchiudesse un tesoro nascosto. Per un attimo pensai che ci disprezzasse, ma poi anch'io preferii non disturbarlo. Il suo viso era rivolto al finestrino e rifiutò anche di toccare la bottiglia che mi avevano passato. A un certo punto lo vidi posare la guancia contro il vetro trasparente. I suoi lineamenti apparvero deformi ed io pensai 'Ecco un ritratto sortito da un incubo'. Amos, un uomo corpulento e sensibile non voleva guardare il paesaggio.

Esclamò soltanto con tono laconico: “Il cielo si fa grigio”, come se fosse un meteorologo. L'autobus si fermò sul ciglio della strada e io camminai con cautela sulle zolle. ‘La terra è molle’, mi dissi, ‘Tra poco cadrò. Persino il cervello potrebbe spappolarsi su questa terra e venirne assorbito. È una terra folle e io sono venuta a disturbarla’.

Cadi propose: “Beviamo un caffè. Beviamolo adesso. Perché poi non riusciremo né a bere né a mangiare”.

Prendemmo un tè in una caffetteria dove su un cartello stava scritto: “Non c'è caffè”. ‘Cercano di nascondere la propria meschinità, ma non darò loro una mano’, pensai.



Da ogni finestra vedevo un paesaggio desolato. Ampie distese e abeti, i loro rami erano come braccia tese e sottili di creature avvizzite che spuntano da sotto un mucchio di cadaveri.

La guida polacca spiegò con tono deciso: “Birkenau significa Betulla”.

Il campo di concentramento era avvolto nel silenzio come un acquario di vetro insonorizzato. Solo il tonfo dei nostri passi sulla ghiaia. Quando arrivammo al muro della morte scoppiò all'improvviso una bufera. Lo stretto muro appariva minuscolo accanto a quello di cinta, e non vi era alcun ricordo del sangue. La neve ci sferzava i visi come una frusta. Forse voleva cancellare il sangue, perché non lo vedessimo. Aprii a forza le palpebre, e i fiocchi mi colpirono le pupille come se volessero nascondermi qualcosa a tutti i costi.

L'uomo mi seguiva come un'ombra, addossato alle pareti delle baracche, toccava i tronchi degli alberi. Quando oltrepassai il cancello ebbi l'impressione di essere già stata lì, in passato. Forse era un ricordo purulento impresso nei miei cromosomi. Come una luce mi apparve nella mente una scritta lampeggiante. Il paesaggio evocava serenità. Un'erba soffice aveva cominciato a spuntare tra le baracche, sugli alberi germogliavano i primi boccioli primaverili e la bufera li percuoteva con crudeltà.



Lui si manteneva a distanza fissa da noi, non arrancava, non si copriva la testa per proteggersi dalla neve che cadeva fitta. Nella cupa baracca della morte vidi i graffiti dei condannati e, a sprazzi, i suoi capelli bianchi. Mi sentii soffocare e strinsi forte le mani per calmarne il tremito. Trattenni le lacrime. 'Sono una madre', ripetei a me stessa; ma lì tornavo a essere bambina. Le scarpe dei bimbi si logoravano dietro pareti di vetro. Il cuoio era seccato e il colore era sbiadito. E i capelli delle donne, accumulati in mucchi di orrore, erano opachi a causa del gas. I riccioli chiari di mia madre erano in quel mucchio. Le immagini erano state imprigionate dietro il vetro, l'incubo era stato intrappolato in una bottiglia, l'orrore era vicino ma intoccabile. Il colore degli spazzolini da denti era ancora vivace. I prigionieri si lavavano i denti mattina e sera, ubbidendo alle loro madri. Il campo di concentramento si era svuotato. L'enorme Birkenau era raggelato come un *continente* colpito da cecità. In cielo svolazzavano tre corvi neri e uno scese a beccare l'erba, ostinato.

In uno dei crematori i polacchi avevano posato in ordine perfetto corone di fiori che io non osai toccare. Al di fuori di quelle fauci nere la neve aveva spento il fuoco perenne. L'aria era soffocante, e io frugai nella memoria alla ricerca di frammenti di preghiera. Hayim cadde a terra, svenuto. A tutti coloro che uscivano da lì si apriva una ferita, e sanguinava. Mio padre, che mi aveva accompagnato in quella visita, mi si strinse contro e pianse amaramente. La neve gli cadde sul viso, mescolandosi a quelle lacrime di debolezza, senza però riuscire a congelarle. Poi lo persi di vista e fui presa dal panico. Tornai sui miei passi e vidi che le sue scarpe avevano lasciato sulla neve delle impronte fangose. Per un istante pensai che volesse allontanarsi da noi e rimanere per sempre in quel *continente*, ma dopo un secondo lo vidi uscire accanto al camino.

Tornai da sola al crematorio. Camminai tra le pareti scure recitando i versi dell'unica preghiera che ricordavo. Non osai toccare quelle pareti nemmeno una volta, per non profanarle, perché nessuna pietra mi sfiorasse. Avevo le labbra inaridite, ma non bevvi. Non mi liberai delle scorie del mio corpo e un lieve malessere mi attanagliò le viscere. 'Non lascerò tracce quaggiù', fecivoto, 'se non le orme dei miei piedi. E la neve, turbinosa, le cancellerà'.

Salii sulla torretta, proprio dove stava la sentinella. I binari del treno si intrecciavano e lo stretto pianoro, dove una volta stavano a migliaia, nudi - spogliati persino della pelle - era ora verdeggiante. Aveva smesso di nevicare a Birkenau, ma un freddo intenso ci penetrava nelle ossa. Ci arrampicammo su cumuli di terra intrisi di pioggia. "Fate attenzione", ammonì la guida polacca. Poi disse: "Ora andremo ai forni crematori". Nei crematori bombardati sbarre di ferro penzolavano le une sulle altre e non vi era vegetazione. 'La cenere intride i pori della terra', mi dissi.



Sollevai il cappuccio, come un monaco in pelle grinaggio. I cadaveri non ci sono, ma dove sono le anime? Un corvo appollaiato sul recinto gracchiò flebilmente, non toccai il recinto ma l'uomo dietro di me osservava ogni cosa, come se stesse ricostruendo tutto con scrupolo. Niente sfuggiva ai suoi occhi e il suo viso era teso. Come un automa entrava nella penombra delle baracche dove nessuno di noi osava. Avevo paura di lui. Non era come quei sopravvissuti smarriti, che crollano sotto la piena di ricordi terrificanti.

Avevo ripetuto fra me i numeri della baracca di mia madre, per non dimenticarli, ma non li ritrovai. La baracca era scomparsa, così come il lager. Su Birkenau calò l'oscurità, velando con un'ombra cupa anche la luce del sole. Feci voto di non tornarci

mai più. Mio padre sprofondò nella dolcezza del sonno e io mi tirai la coperta fin sopra la testa. Ripiegai con cura gli abiti che avevo indossato e li riposi lontano da me. Non li avrei indossati mai più. Haim si era lacerato la camicia e poi era crollato sul pavimento come un sasso. 'Forse ora troverò la pace', mi dissi, 'Forse parlerò con voce diversa'. Chiusi gli occhi e implorai il sonno innocente ma anche nel sonno vidi il pallore dei nostri visi, come la neve candida che turbinava cercando inutilmente di cancellare quel posto.

Il quinto giorno mi si avvicinò. Mi impose quasi la sua presenza. Con voce disperata mi disse: "Vorrei parlarle". Non cercai di sfuggirlo, sapevo che era mio dovere ascoltare quella confessione. Lo guardai negli occhi e con grande stupor scoprii che erano azzurri, ma non riuscii a immergermi nella loro profondità. "Si sieda", disse scostando una sedia con una cortesia alla quale non ero abituata. Mi sedetti come una scolarotta. Strinsi le mani intorno alle ginocchia e rimasi in attesa. Lui si alzò e portò dal bancone un piatto di minestra da cui si levava un vapore trasparente. Dissi tra me, 'Ecco un paravento sottile dietro al quale mi nasconderò'.

Mi posò il piatto davanti: "Ma lei non mangia?" esclamò. "Perché è tornato?", domandai. Mi aspettavo di sentire parole di vendetta o esclamazioni gloriose di rivincita ma lui accostò il cucchiaino al piatto, rimescolò la pietanza che conteneva e disse: "Per nostalgia".

Sentii un tuffo al cuore. Poi il sangue riprese a scor-

ermi, raggelato, nelle vene. Lui aveva parlato con voce chiara e le mie orecchie non mi avevano ingannato. “Per nostalgia”, ripeté saettando verso di me il suo sguardo celeste. Nessuna ombra lo oscurava. “In fondo laggiù ho trascorso gli anni della mia giovinezza. Di notte la sognavo. Auschwitz, Auschwitz. Quel nome non faceva che risuonarmi nelle orecchie. Ci avevo passato tre anni della mia vita. Altri ne hanno rimosso il ricordo, ma io no. Non l’ho mai dimenticata. Per quarant’anni ho coltivato la memoria terribile del mostro che era stato mio genitore. Auschwitz mi ha generato come uomo e porto in me i semi del suo incubo. Non ho osato dimenticarla, era parte di me, non potevo rinnegarla. Di notte rivedevo i sentieri e il recinto, ne toccavo le pietre. In sogno e da sveglio mi chiedevo che aspetto avesse ora quel *continente* terrificante. Forse il tempo si era fermato? Migliaia di volte ho immaginato il momento in cui avrei varcato il cancello e sarei tomato”. “Ma questo è masochismo!”, gridai con voce strozzata. La nube di vapore era già svanita dal piatto e non avevo uno scudo. “Lo definisca come vuole”, la sua mano afferrò l’angolo del tavolo, “ma mi accetti così come sono, perché io e Auschwitz siamo una cosa sola. Il mostro è dentro di me”.

La mia giovane età è come un polline che attrae gli insetti’, pensai, ‘Il bisogno di confidarsi li spinge verso di me perché quando faranno ritorno alle loro case protette saranno di nuovo isolati’.



Era come se mi fossi trasformata nella figlia di tutti e quel peso mi gravava sulle spalle. Dopo tutto non ero riuscita a consolare nemmeno mia madre, come potevo consolare gli altri? Rimanemmo in silenzio. “Quanti anni ha?”, domandò lui. “L’anno prossimo ne compirò trenta”. “Anch’io ho dei figli”, disse. “Ho chiesto a loro di accompagnarmi in questo pellegrinaggio, ma mi hanno risposto che era un viaggio difficile. So di avere il tempo contato, se non fossi venuto adesso non sarei tornato mai più. Auschwitz mi ha caricato le batterie per molti anni della mia vita. Ho ascoltato le confessioni di persone che sapevano che entro poche ore sarebbero morte. Sa, non provavano amarezza in quei momenti. Dicevano: custodisci il nostro ricordo anche dopo la nostra morte, custodisci la vita. Mi hanno nominato loro testimone perché la gente non cessi di vedere l’ingiustizia e il sangue. Non è rimasta. loro nemmeno la consolazione della decomposizione. Coloro che avevano in corpo qualcosa di prezioso venivano contrassegnati quando ancora erano in vita e posti in disparte. Lei non sa cosa dice la gente prima di morire. Parla con lucidità, con pacatezza. Tu sei la nostra difesa, dicevano. Hanno affidato nelle mie mani la loro eredità. Un’eredità pesante, ma non c’era nessun altro ad assumersene il fardello. Perché proprio io? Ho domandato. Ma loro hanno risposto: qualcuno sopravviverà, e non vi saranno spiegazioni. Malgrado mi abbiano sconvolto le notti non ho scordato la loro sofferenza.

Ma in questi anni Auschwitz viene dimenticata. Un *continente* terrificante si sta trasformando in un *continente* perduto. I marinai conoscono la sua ubicazione ma non vi si avvicano. ‘Vivi con umiltà’, pretendono, ‘ricorda la lezione di quel *continente*!’

Sono stato custode fedele per molti anni, ma anche in me è avvenuto un cambiamento negli ultimi tempi e ho abbassato la guardia. La sentinella si è assopita durante il suo turno. Anche in me è germogliato il desiderio di ricchezza, e l’invidia, e la gioia maligna per le disgrazie altrui”. Si è battuto il pugno sul petto e io mi sono ritratta. “Non ho mantenuto il mio voto”, ha esclamato. “Poi mi sono riscosso, atterrito. Non è ancora troppo tardi, mi sono detto. Tornerò laggiù, dalla mia terrificante genitrice, riempirò le mia bisaccia di pellegrino. Sono venuto a puri-

ficarmi, a strapparmi di dosso il tanfo dell'eccesso e della decadenza". "E quando tornerà a casa?", chiesi. "Eseguirò la consegna fino in fondo. Ora, il quinto giorno, dico: non avrò più bisogno di tornare. Ho ricaricato le batterie fino al giorno della mia morte. Non infrangerò più il voto fatto. Sarò un custode fedele". Poi si protese verso di me: "Venga qui", disse. "Qui per me lei è come una figlia. Venga qui". Mi posò una mano sulla spalla. "Ha delle spalle gracili", esclamò, "Ma non è più una bambina, l'anno prossimo compirà trent'anni. La supplico, si carichi un poco anche lei di questo peso perché io possa riposare. Voglio affidarle alcune parole dell'eredità dei morti".



Nei suoi occhi celesti ardeva una fiamma sconosciuta e come un predicatore dal pulpito mi baciò sulla fronte. Al tavolo accanto al nostro, una signora singhiozzava. Non so se avesse ascoltato quelle strane parole.

Toccai il cappello sulla mia testa. Per anni mi era pesato e avrei voluto disfarmene. Ora me lo calzavo. Avevo temuto che il mostro iniettasse in me il suo veleno, che non sarei stata in grado di riprendermi. Ma non ce l'aveva fatta a sconfiggermi. Lo spirit di chi respira l'aria della libertà è immune dalla malvagità. Sono andata laggiù per te, mamma, ma soprattutto per capire me stessa, e ora torno a casa.





AUTORI

Ajroldi Cesare

Professore Ordinario di Composizione architettonica e urbana, Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo

Arcidiacono Giuseppe

Professore Ordinario di Composizione Architettonica e Urbana, dip. D'Arte Università Mediterranea di Reggio Calabria.

Carboni Maestri Gregorio

Dottorando di Progettazione architettonica dell'Università di Palermo e sedi consorziate

Cavalleri Matteo

Dottorando di Ricerca in Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo

Coen Paolo

Professore aggregato di Storia dell'Arte Moderna, Università della Calabria

Costi Dario

Ricercatore in Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIC.ATeA, Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università degli Studi di Parma Presidente di Parma Urban Center

Cyrulik Ewa

Attualmente Restauratrice presso il Laboratorio di Conservazione del Museo di Auschwitz

Eisenman Peter

Teorico del gruppo newyorkese dei Five architects; direttore dell'Institute for architecture and urban studies da lui fondato; tra i più influenti maestri e insegnanti dell'architettura contemporanea; autore del Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa di Berlino.

Forczek Anna

Attualmente professore associato, cattedra di Conservazione e Restauro dei Dipinti Murali di Facoltà di Conservazione e Restauro Opere d'Arte dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia.

Frigo Manlio

Ordinario nell'Università degli studi di Milano

Galliani Pierfranco

Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano

Garolla Riccardo

Artista

Insana Lina

Attualmente professore associata di letteratura italiana, Chair, Dipartimento di francese e italiano Centro Studi Internazionali dell'Università di Pittsburgh (UCIS).

Korpál Grażyna

Attualmente titolare della Cattedra Conservazione e Restauro pittorico. Dal 2005 al 2012 preside della Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia di Belle Arti Jan Matejko di Cracovia.

Kosakowski Edward

Titolare della Cattedra di Conservazione e Restauro dei Dipinti Murali, Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia.

Lanfranconi Ilaria

Dipl. di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea

Manzoni Mauro

Dipl. di specializzazione in restauro dell'arte contemporanea

Maraini Toni

Critica d'arte e scrittrice.

Nava Semel

Scrittrice

Palazzotto Emanuele

Professore associato in Composizione architettonica e urbana, Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo. Coordinatore del dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica Università di Palermo.

Papis Aleksandra

Attualmente restauratrice capo di Laboratorio presso il Laboratorio di Conservazione del Museo di Auschwitz

Pluska Ireneusz

Titolare della Cattedra di Conservazione e Restauro della Scultura, Facoltà di Conservazione e Restauro dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia.

Rogóz Maria Gabriella

Capo Laboratorio di Chimica Diagnostica Facoltà di Conservazione e Restauro Opere d'Arte dell'Accademia Jan Matejko di Cracovia.

Samonà Alberto

Scrittore.

Scarrocchia Sandro

Accademia di Brera - Dottorato dell'Università di Palermo e sedi consorziate

© Foto e testi, salvo diversa indicazione, sono degli autori