

la rivista di **en**gramma
2015

123–126

La Rivista di Engramma
123–126

La Rivista di
Engramma
Raccolta

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **123–126** anno **2015**

123 gennaio 2015

124 febbraio 2015

125 marzo 2015

126 aprile 2015

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978–88–31494–10–6
ISBN digitale 978–88–31494–11–3

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

123

gennaio 2015

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 123

Aymonino | Bergamo | Calandra di Roccolino | De Laude | Dell'Aglio | Mucci
Pavan | Suriano

ENGRAMMA123

A CURA DI MARIA BERGAMO, GIACOMO CALANDRA DI
ROCCOLINO, FRANCESCA ROMANA DELL'AGLIO

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
simona dolari, emma filipponi, alberto giacomini, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle
pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019

edizioni **engramma**

La Rivista di Engramma n. 123 gennaio 2015

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

ISBN 978-88-98260-68-3

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati
e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | MEMORIA DEL GIUDIZIO
Maria Bergamo
- 15 | VERS UNE CONSISTANCE DE NOTRE HISTOIRE. CE QUE M'ÉVOQUE
ALFREDO JAAR
Presentazione di Silvia De Laude
- 27 | TOPOGRAFIA DEL RICORDO^{*}
Aldo Aymonino
- 37 | IL MONUMENTO "ASSURDO" DELLA RISIERA DI SAN SABBA A TRIESTE
(1966-75)
Massimo Mucci
- 49 | LA LINEA ANALITICA DELL'OLOCAUSTO
Luigi Pavan
- 63 | LA TESTIMONIANZA DELL'INVISIBILE. IL MEMORIALE DELLA SHOAH DI
MILANO
Stefano Suriano
- 75 | BERLINO SACHSENHAUSEN, LA MEMORIA RITROVATA
Giacomo Calandra di Roccolino
- 89 | ARCHITETTI IN GUERRA
Francesca Romana Dell'Aglio

TOPOGRAFIA DEL RICORDO

Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine

Aldo Aymonino*

I fatti sono noti, le date certe – che risalgono a una mitologica “età dell’oro” dell’architettura contemporanea in Italia – meno. Il 24 marzo 1944 le SS assassinarono per rappresaglia, in seguito all’attentato di via Rasella, 335 persone nelle cave di pozzolana della via Ardeatina, dismesse l’anno prima. Nel luglio dello stesso anno, poco dopo la liberazione di Roma (avvenuta il 4 giugno), grazie a uno di quei contrappassi morali di cui è così prodiga la Storia, viene identificato con precisione il luogo del massacro proprio attraverso il parziale crollo della volta delle gallerie della cava, avvenuto dopo lo scoppio delle mine fatte brillare dalle truppe naziste per occultare per sempre il luogo dell’eccidio.

Rimosse le macerie che ostruivano l’accesso, espletate le analisi medico-legali e le strazianti “pratiche” emotive che portarono a una prima sepoltura fuori terra delle salme all’interno delle stesse gallerie, nel settembre ‘44 il Comune di Roma bandisce il concorso (con scadenza aprile ‘45) per la sistemazione del sacrario, per assolvere alla triplice valenza simbolica di creare un *locus* romano della memoria, un modello etico positivista in opposizione alla retorica “imperiale” e un primo segno della ritrovata identità nazionale dell’intero paese (per altro ancora diviso e occupato per metà dalle truppe nazifasciste).

Fortissime debbono essere state per i dodici gruppi che si presentarono al I grado del concorso, le sollecitazioni emotive che il luogo, il paesaggio e l’evento hanno esercitato sulla stesura dei progetti [1]. Fortissime anche

le differenze retoriche nell'approccio all'idea di monumento celebrativo e al suo rapporto con il paesaggio circostante [2].

Aggiudicato nell'agosto del '45 il I grado, alla fine dello stesso anno viene bandito il II grado del concorso tra i quattro gruppi di progettazione scelti nella fase precedente [3] e nella primavera del '46 la commissione, con una modalità inusuale e spregiudicata (e che sembra anticipare di molti anni i futuri sviluppi della prassi concorsuale in Europa), consentì agli stessi progettisti di illustrare i loro lavori. Nell'autunno dello stesso anno, dopo mesi di accese discussioni, vengono dichiarati vincitori *ex aequo* i gruppi contraddistinti dai motti "Risorgere" e "Uga" (quest'ultimo acronimo per Unione Giovani Architetti) che avevano adottato soluzioni simili per la sistemazione generale dell'area. Ispirate alle immagini sinteticamente emotive dei cimiteri di guerra appaiono entrambe fortemente segnate da un contrappunto morfologico e materico tra luogo e architettura, tutto incentrato sulla capacità narrativa delle sequenze spaziali, su poche ed elementari presenze geometriche e sulla quasi totale assenza di elementi figurativi.



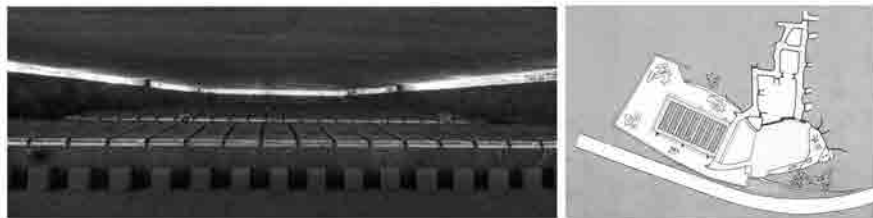
Con l'incarico congiunto ai due gruppi vincitori per l'elaborazione del progetto definitivo si innesca uno stupefacente processo di sintesi iconografica e iconologica che continuerà per approssimazioni successive sino al progetto esecutivo e oltre (l'approvazione definitiva delle cancellate progettate da Mirko da parte delle commissioni riunite del Consiglio Superiore delle Belle Arti, ultimo lacerto di una numerosa serie di polemiche che hanno accompagnato il progetto lungo tutto il suo iter, avviene il 10 marzo 1950, a Mausoleo già inaugurato da un anno [4]). Il risultato costruito consegnerà alla neonata Repubblica uno dei due monumenti nazionali che il paese è riuscito a produrre negli ultimi cinquant'anni (l'altro è, a giudizio di chi scrive, l'Autostrada del Sole). Il coinvolgimento

emotivo degli autori del progetto è del resto già ampiamente garantito dalle note biografiche delle due figure principali del gruppo di progettazione, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini. Quasi coetanei (Fiorentino è del 1918, Perugini del 1914), all'epoca giovanissimi (Fiorentino non ha ancora conseguito la laurea quando viene bandito il concorso di I grado), di estrazioni familiari profondamente differenti (di famiglia ebraica l'uno, nato a Buenos Aires ed "emigrato" alla rovescia giovanissimo l'altro), ambedue buoni frequentatori dei circoli artistici e intellettuali della capitale (e, nel dopoguerra, ottimi collezionisti d'arte in proprio), vengono entrambi profondamente segnati dall'esperienza del conflitto.

Arrestato in una tipografia clandestina nel novembre '43 e rinchiuso a Regina Coeli, Fiorentino, trasferito in un carcere emiliano nel febbraio del '44, sfuggirà al massacro delle Ardeatine per un mese soltanto; mentre nel frattempo Perugini, passate le linee, risale faticosamente la penisola al seguito delle truppe alleate, lavorando nell'Ufficio Tecnico dell'esercito americano per il quale progetterà i cimiteri di guerra di Anzio e Cassino [5].

ARCHITETTURA E NARRAZIONE

È indubbio che il progetto realizzato affronta il tema del percorso come narrazione intesa nel suo duplice aspetto emotivo e spirituale. Le Fosse Ardeatine tentano di costruire l'idea di monumento attraverso il luogo inteso come sequenza e giustapposizione tra masse plastiche (naturali e artificiali) intese come elementi scultorei capaci di disegnare, nella quasi totale assenza di linguaggio, spazio e percorso. Questo meccanismo è sottolineato nella composizione generale dalla presenza non accessoria degli elementi scultorei che si fanno carico delle valenze dialettiche tra figurazione (il gruppo scolpito nel cemento chiaro da Coccia) e astrazione (le metalliche superfici volumetriche di Mirko). Vi è inoltre nel Mausoleo ardeatino una cruciale esigenza funzionale totalmente assente sia nel mo-



numento dei BBPR a Milano che in quello di Valle a Udine: *in praesentia corporis* la levità e la purezza assoluta dell'Idea devono confrontarsi con le prosaiche necessità della normativa cimiteriale, ed è proprio in questa aporia che si determina la differenza e l'unicità del sacrario romano, non più aereo *memento* ma sepolcro collettivo radicato in terra, dove all'architettura spetta il compito di coagulare funzione e simbolo.

Il monumento diventa così per lo spettatore una mappa topografica del dolore e del ricordo: chi si inoltra nelle gallerie compie prima lo stesso tragitto delle vittime poi, arrivato nel punto dell'eccidio (segnato, come l'ingresso principale, da una cancellata di Mirko che circonda un altare, opera in collaborazione tra lo stesso Mirko e Perugini) inizia per un'altra galleria la strada che lo porta al sacrario. Si passa così dagli spazi organici ristretti e convulsi dove si svolse il dramma alla calma stereometrica della grande aula. Così, attraverso la messa in scena del percorso emotivo compiuta attraverso il progetto, lo spettatore viene lentamente trasformato in testimone. Il *fil rouge* architettonico che lega spazi e materiali così diversi è costituito da due elementi che tendono a rendere le superfici del progetto un *continuum* spaziale: un omogeneo trattamento "alla punta", che copre sia le pareti delle gallerie che quelle dell'intradosso della grande lastra e i blocchi delle arche e una pavimentazione in basolato (purtroppo non eseguita nel piazzale d'ingresso) che aveva il compito di unificare il piano orizzontale degli spazi interni ed esterni. Colpisce, come in molte opere di quel periodo (si pensi ad esempio alle coeve ma lontanissime – non solo geograficamente – *study houses* di John Entenza), l'evidente disparità tra la *naïveté* dei disegni esecutivi e l'asciutto e dettagliato rigore del costruito.

ARCHITETTURA E ARCHETIPO

In un disegno fatto in occasione della sua permanenza all'Accademia Americana a Roma nel 1950, Louis Kahn ripropone, riassumendoli, i caratteri peculiari dell'architettura delle grandi superfici plastiche romane componendoli in una disposizione logica fatta di giustapposizioni di elementi che ricorda molto da vicino (sia pure con altre tecniche pittoriche) le composizioni dechirichiane delle "piazze italiane". La straordinaria efficacia di quel disegno è quella di identificare immediatamente quello spazio sia come piazza che come piazza italiana (ma forse in questo caso bisognerebbe parlare più di piazza romana) in maniera sintetica ed essenziale senza dare nessuna indicazione toponomastica né tantomeno vedutistica.

Se confrontiamo il disegno di Kahn con le foto canoniche delle Ardeatine vedremo come tutti gli elementi del progetto che si affacciano sul piazzale (il muro di cinta in *opus incertum*; la cancellata bronzea; il gruppo scultoreo; il piano inclinato a prato sormontato dal prospetto della grande lastra sospesa; la parete di tufo coronata dai simboli religiosi e da cespugli di piante, gli elementi di arredo microscalare) concorrono a declinare la scena urbana di una piazza minimalista (italiana). Questa impressione viene rafforzata da una visita *in situ* quando, al variare della luce e dei punti di vista, i ruoli urbani dei singoli elementi della composizione si precisano ulteriormente sino a far coincidere elementi del progetto con tipovolumetrie urbane storiche.



In quest'ottica appare allora evidente il paragone tra il ruolo della scultura di Coccia (opera modesta ma necessaria in quanto unico elemento verticale del progetto) e quello dei campanili delle città storiche, mentre il tufaceo velario della parete d'ingresso alle grotte cattura la luce radente come una gigantesca modanatura barocca. Altresì degno di nota è il rapporto che il complesso istituisce con il suo intorno inteso nella molteplice accezione di sito archeologico (di cui riprende, come citazione all'interno delle sue grotte, la logica distributiva catacombale), di romantico paesaggio naturale (che, attraverso i piani erbosi inclinati, i muri di contenimento "a spacco" e le pareti di tufo naturale a vista, entra letteralmente in un progetto per la prima volta nella storia dell'architettura moderna italiana) e di rapporto dialettico tra luogo e progetto.

L'ingrandimento macroscale di uno degli elementi della composizione (il tumulo loosiano) diventa non solo fulcro e sintesi del significato primo del monumento ma anche commento e contrappunto del paesaggio circostante con un'immagine archetipica che si riallaccia alle are sacrificali della paganità e al culto degli eroi [6], anticipando così di più di qua-

rant'anni i monumenti minimalisti ai caduti in Vietnam e in Corea del Mall di Washington [7].

ARCHITETTURA E TETTONICA

La soluzione realizzata contraddice l'impostazione del concorso di II grado più di quanto appaia a una prima lettura [8]: se è vero che la disposizione planimetrica conferma il dislocamento delle arche sul lato sinistro del piazzale d'ingresso (la scelta dell'area fu suggerita agli architetti dall'immagine di sei serbatoi dell'acqua presenti sul luogo al momento della scoperta dell'eccidio), volumetricamente ne inverte il significato tettonico. Le tombe infatti non sono più su un podio, una piccola porzione acropolica di terreno sopraelevata rispetto al piano di campagna del piazzale, bensì contenute in una grande orma, una vasca di pietra (e l'andamento curvilineo del punto di attacco tra pavimento e pareti della grande aula ne sottolinea il carattere di scavo) leggermente incassata rispetto al livello zero, ancorata così ancor di più al suolo e al paesaggio circostante.

Altra notevole variazione è rappresentata dall'andamento interno delle gallerie che, dalla versione definitiva a quella realizzata, cambiano il disegno del percorso abbandonando l'originario disegno a U – che si reimmetteva nel piazzale in asse con l'ingresso principale – a favore di una soluzione planimetricamente più complessa ma spazialmente e distributivamente più chiara. Una maggiore interrelazione ed espressività del rapporto tra movimenti del terreno e progetto sembra del resto essere la caratteristica saliente della realizzazione: agli autori deve essere apparsa come la strada più naturale per legare iconologia e architettura.

Sin dall'andamento e dal calibro ciclopico del muro di recinzione esterno si percepisce la pressione delle deformazioni esercitate dal terreno nel suo accogliere il grande vuoto ricavato sotto la lastra sospesa. All'interno del percorso del Mausoleo le pressioni telluriche laterali delle gallerie (brevemente interrotte dai due squarci a cielo aperto lasciati dalle mine che



fanno piovere all'interno una luce che ricorda gli oculi d'illuminazione dei criptoportici di età romana) si trasformano nel perfetto meccanismo tettonico della grande aula. All'unico punto a cielo aperto di tutto il percorso – dove la pressione laterale delle gallerie comincia ad allentarsi e comincia a intuirsi la compressione verticale esercitata dalla lastra sospesa – spetta il compito di mediazione tra l'organicismo materico del percorso scavato nella roccia viva e l'astrazione sofisticatamente calibrata del sistema costruttivo dell'aula.

Tutto il lessico della spazialità dell'aula è costruito tra la spettacolarizzazione della soluzione strutturale e il controllo geometrico e percettivo delle sue reali dimensioni. La grande lastra sospesa (48.50 m x 26.65 m – misura che raddoppia in lunghezza il rettangolo aureo ottenuto partendo dal quadrato di base – con uno spessore di 3.50 m), elemento simbolico connotativo dell'intero progetto, ha all'apparenza la semplicità gestuale di un'opera di *land art* mentre tutto l'apparato costruttivo (vero e proprio trattato e manifesto di una collaborativa coesione tra architettura e ingegneria che dalle Ardeatine alle Olimpiadi del 1960 disegnerà a Roma una serie di capolavori che segnano l'ultimo periodo aureo della sua stagione architettonica e urbanistica) viene pudicamente stemperato in nome di una coerenza progettuale che nega ogni sottolineatura linguistica.

L'ingegneria della lastra sospesa, dovuta a Riccardo Morandi (che attraverso un sistema di travi incrociate riuscirà a ridurre in fase esecutiva il numero degli appoggi da otto a sei così da avere uno sbalzo asimmetrico di luce maggiore verso l'ingresso dell'aula) va a completare in maniera potente e rigorosa le innumerevoli soluzioni architettoniche adottate per evitare aberrazioni prospettiche dovute alle forzature dimensionali dello spazio della grande aula delle sepolture, la cui altezza risulta essere pari allo spessore della lastra di copertura (3.50 m). La superficie inferiore della lastra che funge da soffitto dell'aula è stata resa leggermente convessa attraverso la leggera curvatura effettuata lungo il centro dei due assi maggiori [9], sino a formare una sorta di volta ribassata che rende omogenea la linea d'attacco tra il bordo del volume e l'asola di luce (posta ad altezza d'uomo a 1.80 m dal pavimento in modo da consentire la vista soltanto dei piedi di coloro che percorrono i sentieri che portano al piccolo museo, sottolineando e riaffermando in questo modo la specificità dello spazio ipogeo), mentre tutta la lastra è stata sollevata nel bordo posteriore sino a quasi raddoppiare (da 60 a 110 cm) la dimensione dell'asola, che viene così percepita unitariamente già nella visione prospettica dal gradino/podio

d'ingresso, mentre nel piazzale esterno questo accorgimento consente al prospetto della lastra di apparire come una pura superficie bidimensionale priva di profondità.



AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA

Roma, gennaio 2015. A distanza di oltre settanta anni il complesso ardeatino mantiene intatta l'evidenza della sua ragion d'essere. proprio attraverso le sue sequenze spaziali e le sue risoluzioni architettoniche che continuano a comunicare a chiunque (addetto ai lavori o meno) lo visiti – al di là di appelli retorici, puntualizzazioni storiografiche, di personali coinvolgimenti biografici o appartenenze intellettuali – emozioni e significato. E nel “secolo breve” tutto questo non è poco [10].

NOTE

¹ Molti anni più tardi Mario Fiorentino descriverà in maniera molto nitida quello stato d'animo: “Quando nel lontano 1945, si svolse il concorso nazionale per la sistemazione delle Fosse, si era a due anni (sic) dalla tragedia e le bare di questi uomini, alcuni conosciuti, erano allineate ancora nelle gallerie di tufo, cariche di immagini, di ricordi, di fiori odorosi, semplice presenza costante di mogli, figli, parenti, amici. Questa eccezionale e indimenticabile camera mortuaria, brulicante di lumini, viva e terribile, piena di sollecitazioni e di tensioni è stata testimone e spinta emotiva di ogni idea progettuale. All'esterno lo straordinario paesaggio delle catacombe di S. Callisto, la vicina Appia Antica con i suoi grandiosi monumenti, i pini e i cipressi, invitavano a riflettere sulla natura storica di questi luoghi, di morte anch'essi, nel tentativo di trovare un'immagine che pacatamente riconducesse a simbolo nazionale morti tanto diverse per ideologia e ispirazione politica.” in AA.VV, *Mario Fiorentino: la casa. Progetti 1946-1981*, Roma 1985.

2 Si veda ad esempio la proposta di I grado del gruppo Minnucci, Cantore, Ena, Forleo.

3 I quattro gruppi erano così formati: motto “*Non dolet*” (Minnucci, Cantore, Ena, Forleo); motto “*Passi sunt*” (Corvatta-Scazzocchio); motto “Risorgere” (Aprile, Calcaprina, Cardelli, Fiorentino, scultore Coccia); motto “Uga” (Perugini, con lo scultore Mirko Basaldella per la gara di II grado).

4 Il Mausoleo viene inaugurato dal ministro dei Lavori Pubblici Tupini il 24 marzo 1949, V anniversario dell'eccidio.

5 Molto è stato detto sulla divaricazione delle personali ricerche professionali e accademiche di Fiorentino e Perugini avvenuta subito dopo il folgorante esordio comune. Senza voler entrare minimamente nel dibattito polemico ci limiteremo a osservare come entrambi, più di quattro lustri più tardi saranno i soli architetti romani, con l'edificio del Corviale e le Preture di piazzale Clodio, a costruire degli edifici-attrezzatura che appaiono ancora oggi come gli unici possibili frammenti realizzati delle utopie megastrutturali teorizzate dal progetto per l'Asse Attrezzato del PRG del 1962.

6 cfr. C. Conforti, *Scheda 1: M.Fiorentino, G.Perugini - Monumento ai martiri delle Cave Ardeatine* in A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944/1984*, Roma-Bari 1985.

7 cfr. C. Zapatka *La pace del Western Mall. Recent War Memorials a Washington*, “Lotus”, 93, 1997.

8 Per un confronto tra la versione definitiva e quella realizzata si vedano i numeri 18 e 45 di “Metron” degli anni 1947 e 1952.

9 cfr. A. Zevi *Mausoleo delle Fosse Ardeatine* in AA.VV. *Venti spazi aperti italiani*, Torino 1986.

10 Tutto il materiale iconografico e molte delle notizie e degli spunti qui trascritti provengono dagli archivi delle famiglie Fiorentino e Perugini. L'autore è grato ai curatori di entrambi gli archivi per il sostanziale aiuto fornitogli e per l'amicizia e la pazienza dimostratagli.

* Una prima edizione di questo articolo è stata pubblicata in “Lotus”, 97, 1998, 6-22.

ENGLISH ABSTRACT

The facts are known, the dates – which go back to a mythological “golden age” of contemporary architecture in Italy – less so. On March 24, 1944, the SS, in revenge for the attack carried out on via Rasella, gunned down 335 people in the Ardeatine caves, a former pozzolana mine that had been abandoned the previous year. Thanks to one of those ironies which history is so prodigal, the site of the massacre was identified with precision in July of the same year, shortly after the liberation of Rome (on June 4), owing to the partial collapse of the roof of the tunnels as a result of the explosion of the mines that the Nazi troops had set off to conceal the location of the crime forever. In September 1944, once the rubble that blocked the entrance had been removed, the medical and forensic investigations had been carried out and the harrowing scenes that accompanied the burial of the first bodies found in the tunnel were over, the Commune of Rome announced a competition for the design of a memorial chapel (to be submitted by April 1945). This was to have the threefold symbolic value of creating a Roman locus of memory, a positivistic ethical model in opposition to “imperial” rhetoric and a first sign of the rediscovery of national identity by the whole country (which was in fact still divided, with half of it under occupation by Nazi and Fascist troops). The emotional impact that the site, the landscape and the event exercised on the twelve groups that entered the first stage of the competition must have been very powerful. The differences of rhetoric in the approach of the idea of a commemorative monument and its relationship with the surrounding landscape were equally strong.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2015**
numeri **123-126**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classicA | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.