

la rivista di **en**gramma
2012

96–99

La Rivista di Engramma
96-99

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **96-99** anno **2012**

96 gennaio/febbraio 2012

97 marzo 2012

98 maggio/giugno 2012

99 luglio/agosto 2012

finito di stampare gennaio 2020

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

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

©2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-81-2
ISBN digitale 978-88-98260-82-9

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.

97

marzo 2012

ENGRAMMA • 97 • MARZO - APRILE 2012
LA RIVISTA DI ENGRAMAMA • ISBN 978-88-98260-42-3

Guerra e memoria

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-42-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

- 5 | Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana
Presentazione del numero monografico 6-7 della rivista *Opus Incertum*
Gianluca Belli
- 16 | "Monumenti in guerra". Per non dimenticare
Presentazione della collana "Monumenti in guerra", Minerva Edizioni
Luca Ciancabilla
- 23 | Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore. Un artefice della
ricostruzione postbellica
Presentazione della monografia su Alfredo Barbacci
Federica Pascolutti
- 29 | Le narrazioni della memoria
Il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer
Elena Re Dionigi
- 39 | Rudolf Wittkower, *Restoration of Italian Monuments*
"The Burlington Magazine", Vol. 91, No. 554 (May 1949), pp. 140-142
presentazione e traduzione a cura di Giulia Bordignon

Le narrazioni della memoria

Il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer

Elena Re Dionigi

Il Cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes a Huisnes sur Mer (Bassa Normandia), realizzato nel 1963 dall'architetto Johannes Krahn, fu il primo mausoleo tedesco costruito in territorio francese dopo la seconda guerra mondiale. La sua realizzazione come quella della Maison de l'Allemagne à la Cité Universitaire di Parigi, del medesimo autore, fu caratterizzata da una serie di difficoltà dovute alle problematiche socio-politiche del dopoguerra; difficoltà che hanno portato generalmente ad un lungo processo di gestazione e realizzazione di numerose opere, indipendentemente dal loro scopo civile o militare.

La produzione architettonica in Francia, all'indomani dell'evento bellico, trova le sue radici nel periodo dell'occupazione tedesca e nel collaborazionismo del Regime di Vichy. Il recente testo di Jean Louis Cohen, attraverso l'illustrazione dell'attività degli architetti tedeschi in Francia dal 1940 al



Cimitero militare tedesco di Huisnes sur Mer

1944 e degli architetti francesi in Germania dal 1945 al 1950, mette in luce come si sia costruita una forte continuità tra il primo e il secondo dopoguerra, sfociata poi nel periodo della Ricostruzione (Cohen 2011). Lo storico parla di una sorta di architettura di “importazione” e di “occupazione”, in grado di rispondere non solo alle esigenze concrete, siano esse militari o civili, ma anche ad un immaginario collettivo attraverso opere reali o solamente pensate: un esempio sono i monumenti ai caduti progettati da Wilhelm Kreis per i territori francesi, ma traslati nella realtà sovietica dopo il 1941 (Cohen e Frank 1990).

Non sorprende quindi che il Cimitero militare di Mont de Huisnes, si possa confrontare con altri cimiteri tedeschi coevi che rispondono alla stessa esigenza celebrativa, come quelli di La Cambe (1959), di Marigny (1957) e di Orglandes (1961), con i quali presenta numerosi tratti comuni, pur mantenendo una propria autonomia figurativa e compositiva dovuta anche al suo ruolo di ‘mausoleo’.

Se prendiamo in considerazione il cimitero di La Cambe con le sue circa 21.000 salme e quello di Mont de Huisnes con circa 12.000 sepolture, è evidente la rinuncia ad imporsi sul paesaggio in favore di una ricerca d’integrazione tramite elementi puntuali. La visione d’insieme dei due complessi non si prefigge l’obiettivo di causare una sensazione di sbalordimento, di oppressione o di angoscia, bensì di offrire una possibilità di distensione. La rappresentazione non è quella di una retorica cerimoniale affiancata dalla imponente distesa di lapidi, tipica dei cimiteri militari americani, ma di una sapiente articolazione di percorsi contestualizzati al luogo. A questo proposito Paolo Rumiz descrive le stele sorte per i liberatori al cimitero americano militare di Colleville-sur-Mer (1956), come “bianche ed erette” in forte contrasto con quelle “nere, basse e prostrate” dei cimiteri tedeschi rappresentanti gli oppressori (Rumiz 2004). Queste ultime, posate a terra, favoriscono un in-



Cimitero militare tedesco di La Cambe; Cimitero militare americano di Colleville-sur-Mer

serimento più stemperato all'interno del paesaggio esistente, permettendo al visitatore un disvelamento dell'opera graduale e introspettivo; l'accorpamento di più nomi di caduti sotto le medesime lapidi lascia così spazio ad ampie aree piantumate ed erbose, che favoriscono il raccoglimento e la meditazione.

Tra il 1939 e il 1945, il cimitero militare di La Cambe era dedicato alle sepolture americane e solo a partire dal 1959, dopo il trasferimento di alcune salme negli USA e nel cimitero militare di Colleville-sur-Mer, accoglierà le salme dei caduti tedeschi. Questo vicende provocheranno visibili effetti all'impianto cimiteriale: una differente distribuzione dei percorsi e disposizione delle lapidi, in contrasto con quella originaria gerarchicamente ordinata.

Nonostante il tentativo di integrazione e mitigazione attuato con la progettazione del Giardino della Pace, la strada nazionale continua a segnare una cesura tra la cittadina di La Cambe e il cimitero ai caduti. Essa costituisce una separazione sistematica del territorio non solo in termini fisico-spaziali ma anche psicologico-mentali: infatti il ricordo dell'occupazione tedesca e del collaborazionismo francese causa ancora oggi un rifiuto e un allontanamento nella memoria dei cittadini. Per questo le 'pratiche memoriali' sono assolute quasi interamente dai turisti che visitano l'opera, mentre gli abitanti negano l'esistenza del sacrario o nella migliore delle ipotesi risultano indifferenti. Nell'inconscio collettivo della società francese, permane però una forte quanto problematica esigenza di memoria delle proprie vittime civili, per le quali esistono le sepolture individuali nei cimiteri comunali e i ricordi affidati unicamente ai propri cari.

Questi atteggiamenti non appartengono solo alla realtà urbana di La Cambe: anche le cittadine di Caen e Saint Lo, bombardate dagli alleati, non rientrano a pieno titolo negli itinerari della zona costiera della Normandia, poiché sono luoghi dalle stratificazioni meno rappresentate e quindi meno comprensibili per l'occhio vorace e rapido del consumatore turistico. Caen dal 1988 ospita il Memoriale di Normandia, un'opera che si pone l'obiettivo di informare e raccogliere testimonianze e documenti dell'epoca, non assolvendo però il ruolo comunicativo dell'architettura: il problema della trasmissibilità attraverso l'esperienza. Resta quindi un'opera concepita come dispositivo di accumulazione, che 'incorpora' e non 'interpreta' informazioni, oggetti e narrazioni.

La città di Oradour sur Glane, teatro di una strage particolarmente feroce da parte dei tedeschi e di una sistematica distruzione incendiaria, rappresenta un caso a parte all'interno dell'ondata di 'memorializzazione' degli anni Ottanta e Novanta del Novecento.

Questo luogo emblematico evidenzia come i motivi della memoria non siano “mai puri”, e come la costruzione di un’opera subisca “un processo evolutivo generato dalle nuove epoche e nei nuovi contesti in cui [...] si ritrova” (Young 1993, pp. 1-2). La cittadina di Oradour diviene così simbolo di questa pratica di ri-costruzione materiale, che mira a dare forma a una memoria della resistenza nazionale, al mito patriottico voluto da De Gaulle. Tutto ciò è messo in pratica per distogliere l’attenzione dalla posizione dello Stato Francese, proponendosi non tanto di dimenticare gli orrori della guerra, ma di lasciare nell’ambito del non-rappresentato e nel non-dichiarato il suo periodo collaborazionista. Attraverso la messa in scena intimistica, data dalla tecnica del ‘com’era dov’era’, coadiuvata dalla disposizione di una serie di oggetti quotidiani in aggiunta a quelli superstiti, è possibile un coinvolgimento immediato e certo, una relazione intima con la memoria in grado di creare una ‘sospensione’ temporale, che non appartiene più al tempo storico. Solo le rovine di Oradour innescano “una tragica narrazione materiale” (Tarpino 2008), in conseguenza di una discontinuità crescente tra esperienza e ricordo. È infatti nel momento in cui la costruzione della memoria non si può più avvalere del vissuto e del trasmesso, che il suo ricordo ne viene deformato (Assmann 2002). Così il potere evocativo degli oggetti subisce l’attribuzione di diversi significati nelle nuove narrazioni, allontanandosi dal proprio ruolo nella dimensione del ricordo.

L’importanza dell’immedesimazione, che ricrea un carattere ‘esperienziale’ dei luoghi, può anche esulare dalla presenza di oggetti del passato lì rinvenuti o ricollocati. L’empatia col visitatore dei luoghi della memoria



Husines sur Mer, foto aerea zenitale del cimitero tedesco

e del ricordo, può essere ri-tessuta in una nuova narrazione grazie ad alcune 'soluzioni' compositive riscontrabili in opere di architettura come ad esempio nel cimitero-mausoleo di Mont de Huisnes. Appartenendo anche alla categoria dei mausolei-memoriali intesi come 'modelli maieutici' (opere d'arte che permettono di sperimentare la capacità percettiva-esplorativa di ciascuno), l'opera fornisce al visitatore i frammenti di un discorso che spetta a lui leggere e interpretare, pur essendo in parte organizzati e pensati dall'autore. Quest'opera non rappresenta solo un contenitore di oggetti – siano essi stele, lapidi, tracce – ma investe di responsabilità sia il progettista sia il visitatore.

Inserito in un rilievo artificiale di 30 metri di altezza, ospita all'interno sessantotto cripte disposte sui due anelli circolari sovrapposti, con un diametro di 47 metri. Il cuore del mausoleo si raggiunge seguendo un percorso che, dopo aver attraversato un atrio di ingresso, giunge a una parete scavata nella collina, tangente alla figura circolare. Una volta varcata la soglia, di fronte a noi si rivela un'ampia distesa erbosa circoscritta dal doppio ordine di gallerie di distribuzione alle cripte con al centro una croce alta e slanciata. Ma il percorso di ingresso al memoriale, non ne permette l'avvicinamento, interrompendosi non appena arriva a lambire il perimetro della figura. Poiché viene negato il percorso più diretto, si è obbligati ad andare a ritroso, ma senza uscire dall'invaso: una rotazione di 45 gradi permette infatti di raggiungere il portico del piano terra, per poi prendere le rampe di accesso alla galleria superiore. Qui le lapidi non sono accorpate tutte insieme a creare una visione unica e dominante, ma sono inserite nelle cripte distribuite dalle gallerie: viene distinta quindi la percezione del ruolo pubblico del mausoleo, da quella del cordoglio più intimo e privato, dato da questi spazi periferici della figura.

Lungo l'asse di accesso si allineano così sia la croce, sia la scala retrostante, che permette di raggiungere la sommità del memoriale ove si apre la vista dell'orizzonte su Mont Saint-Michel. Ecco che la sensazione di penetra-



Huisnes sur Mer, cimitero tedesco

zione all'interno della figura, del successivo avvolgimento all'interno del luogo sacro e l'ascesi finale data dall'elemento simbolico della scala che traguarda la costa, chiariscono il racconto architettonico: il percorso iniziatico tra la morte e la vita, un cammino processionale che può arrivare all'ascesi.

La topografia del memoriale è quindi basata sullo scavo nel ventre della Madre Terra, sull'asse percettivo che attraversa il memoriale (ingresso-scala) e dalla *promenade architecturale* lungo la figura circolare.

Nonostante il linguaggio essenziale del partito architettonico, vediamo come i setti verticali in laterizio scandiscano la scena circolare, lasciando in secondo piano le linee curve delle gallerie, sottolineate dagli elementi strutturali di solai e parapetti. Come se gli alzati volessero imporre un andamento ritmico rispetto all'armonia continua data in pianta dalla figura del cerchio. Solo in corrispondenza dei punti di ingresso e uscita i setti si trasformano in blocchi tridimensionali che accompagnano il percorso, serRANDOLI nel primo caso in un atrio chiuso e nel secondo divenendo le 'spalle' strutturali dell'ultima scala. L'alternanza esterno/interno e tra luoghi coperti e scoperti, genera la sensazione di trovarsi in un ambito complesso dal punto di vista spaziale, ma fortemente integrato con il paesaggio: un'opera tanto introversa quanto estroversa. È la sintassi degli elementi compositivi che struttura la narrazione all'interno del luogo sacro, senza tuttavia rinunciare all'apertura sul paesaggio.

Con il secondo conflitto mondiale, la 'perdita della linea del fronte' – la divisione tra civili e militari – diviene non solo un problema fisico-spaziale ma anche socio-culturale. Aspetti che si riflettono nelle difficoltà di rappresentare in termini artistici e di conseguenza architettonici, qualcosa che non può più essere misurato e compreso dai canoni dell'epoca (Cohen 1998). In diversi campi dell'arte e da diverse personalità, viene infatti affrontato il tema della perdita attraverso la questione della "visibilità dell'assenza" (Assmann 2002, p. 415). Il tentativo di rappresentarla nella sua dimensione metaforica o di riferirsi a una cosa non vissuta non impedisce di proporre un montaggio che tenti di raffigurarla o descriverla. Secondo Assmann è proprio l'irriproducibilità apparente del numero delle vittime e degli scomparsi a sconvolgere e a suscitare queste esigenze artistiche. Questo oltre a comportare il "pericolo della rimozione, dell'assenza attraverso le rappresentazioni, astratte o concrete che siano "provoca" per l'artista che si fa carico della dolorosa elaborazione del ricordo di questo patrimonio di sofferenza [...], di mettere al sicuro le tracce, di sottolineare i vuoti e di polarizzare l'attenzione sui meccanismi del ricordo" (Assmann 2002, p. 416).

Ma così come esiste il problema e il tema della memoria, esiste anche il problema e il tema dell'oblio. È importante sottolineare come questi tentativi legati alla smania di celebrare, ricordare, archiviare possano anche nascondere l'atto di dimenticare se non del tutto, almeno in parte (Young 1993). Le vicende storiche, politiche e geografiche frammentarie e fortemente traumatiche, non hanno permesso di riconoscere nelle opere come i cimiteri militari, elementi di condivisione sociale di un gruppo. È questo tipo di appartenenza che forma, all'interno di un'entità sociale, l'identità e la conseguente "capacità di acquisire memoria", oltre che di trasmetterla e perpetuarla. Questo infatti diventa possibile solo se il gruppo sociale non manifesta unicamente l'esigenza di vivere il proprio tempo, ma di attraversarlo con un percorso comune (Halbwachs [1968] 2001). Anche il luogo della memoria come elemento del "patrimonio" condiviso, si costruisce nel tempo – dalla sua concezione attraverso le vicende storiche – trovando il proprio "fondamento [...] nella trasmissione" (Hartog [2003] 2007, p. 189), oltrepassando i semplici atti di accumulazione e catalogazione.

La testimonianza di Paul Virilio sull'apertura della linea costiera del fronte militare in Normandia e Bretagna nell'estate del 1945, è significativa per comprendere il tema del ricordo e dell'oblio. La scoperta delle strutture difensive fino ad allora conosciute perché intraviste e propagandate attraverso i manifesti – e quindi parzialmente distorte – gli appare come inverosimile e non comprensibile rispetto a qualcosa che l'immaginario collettivo della popolazione riteneva lontano nello spazio e nel tempo. "Questa immensità del progetto superava il senso comune; la guerra totale era qui rivelata nella sua dimensione mitica" (Virilio 1991, p.12). Fino ad allora infatti, le fortificazioni erano orientate verso un obiettivo preciso; qui invece l'estensione del litorale, contrappuntata per elementi successivi, creava una linea del fronte indefinita e inimmaginabile. L'idea di limite, di un 'muro' costruito puntualmente dai bunker sulla costa, con percorsi sotterranei spesso molto estesi (come nella Cité d'Aleth o per i ripari per sottomarini sulla costa atlantica), non poteva essere compresa nella sua totalità dallo sguardo comune. Il 'muro atlantico' era posto di fronte al vuoto, e le sue porzioni (i bunker) venivano visti come piccole presenze, quasi dei "reperti archeologici" che subirono successivamente l'indifferenza dei bagnanti o la "vendetta iconoclasta" degli abitanti (Virilio 1991, p. 13): la distruzione di oggetti in cui si materializzavano i fantasmi (reali o inventati?) della realtà dell'occupazione (reale o amplificata dal collaborazionismo francese?). Virilio invece vi vedeva degli "archetipi funerari", associando l'architettura militare a quella funeraria per il carattere monolitico che il calcestruzzo le conferiva, oltre all'invivibilità dei luoghi ove le feritoie fungevano da punto di vista e da presa d'aria. Oggetti-sarcofagi che facevano emergere le potenze ctonie della Terra.

In questo panorama ampio e complesso, qui solo parzialmente rappresentato per fornire ulteriori spunti di riflessione, il cimitero-mausoleo di Mont de Huisnes suggerisce una risposta a una possibile “narrazione della memoria”. Senza far subire un racconto preconstituito, il visitatore è indotto a trascurare il solo legame fisico, visivo o percettivo con l’opera, instaurando una forte relazione psicologica nell’assumersi il diritto o il dovere del ricordo o dell’oblio, per ritagliarsi un ruolo nell’atto esperienziale dell’essere umano.

È l’architettura con i suoi meccanismi compositivi a rendere partecipi il corpo e la mente dello spettatore, che non deve essere investito solo dal numero degli oggetti e dall’intimità con essi, o dal fatto che il luogo del memoriale coincida con il luogo del trauma. Certa che questi elementi possano enfatizzare la partecipazione, ritengo che siano invece da porre come imprescindibili la capacità dell’autore di ri-tessere una narrazione, di riattualizzare il rito della commemorazione, dando spazio anche alla meditazione individuale. Ciò avviene attraverso una sapiente disposizione degli elementi compositivi, un forte controllo della loro sintassi (comprese le relative eccezioni caratterizzanti i linguaggi artistici) e una sensibilità profonda dei significati simbolici.

Con il cimitero militare tedesco di Mont de Huisnes siamo nel campo delle immagini e forme della memoria che non ambiscono alla rappresentazione di un’unica verità, indiscutibile, chiara e completa, ma che si incaricano di trasmettere memoria “malgrado tutto”, uscendo dalla posizione dell’irriproducibilità del vissuto e dell’indifferenza (Didi-Huberman 2003). Pur riconoscendone l’interpretazione parziale e la spinta soggettiva dell’architetto, è apprezzabile il tentativo di fare una scelta di responsabilità: quello di assumersi il rischio della trasmissione. Soprattutto se, come nel caso qui descritto, sono rintracciabili dei meccanismi che vanno al di là della semplice mise en scène per arrivare invece a degli effetti comunicativi che l’arte e in questo caso l’opera di architettura, si auspica di raggiungere.

Ringraziamenti/acknowledgments:

La redazione di Engramma ringrazia il prof. Luciano Semerani e il dott. Daniele Pisani per l’attenzione e la cura che hanno dedicato alla revisione di questo testo.

ENGLISH ABSTRACT

The cemetery of Mont de Huisnes by Johannes Krahn (1963) like others examples shows the possibility of representing the mass death of commons soldiers in the World War II, abandoning the idea of the landscape domination but realising the construction of a place

for the meditation. Here each person has the chance and the duty to develop the transmission of memory, like a feeling of an identity group. In the architectural field the cemetery of Mont de Huisnes is not a simple *mise en scène* but a particular work where the communicative effects are translated with the composition of the ritual path from the death to life, the circular figure hollowed in the hill with the sacred cross in the center and the open view of the coast on the top. The essay furthermore shows the difficulty to build and to represent the trauma, the aching places after the World War II in different fields, both on the social sphere (in the distinction among defeated and winning) and on the artistic sphere (with description of the absence, the theme of the loss, of the shock).

BIBLIOGRAFIA

ASSMANN 2002

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

COHEN e FRANK 1990

Jean-Louis Cohen e Hartmut Frank, *Architettura dell'occupazione: Francia e Germania 1940-50*, in "Casabella", 567, Aprile 1990, pp. 40-58

COHEN 1998

Jean-Louis Cohen, *Avant l'après-guerre. Second conflit mondial et internationalisation de la condition du projet*, in AAVV, *Tra Guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 111-117

COHEN 2011

Jean-Louis Cohen, *Architecture en Uniforme: projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Catalogo della mostra tenutasi al Centre Canadien d'Architecture di Montréal, Hazan, Paris 2011

DIDI-HUBERMAN 2003

George Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, Paris 2003

HALBWACHS [1968 e 1997] 2001

Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano [1968 e 1997] 2001

HARTOG [2003] 2007

François Hartog, *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo [2003] 2007

LEONINI 1991

Luisa Leonini, *Gli oggetti del ricordo. Il ricordo degli oggetti*, in P. Jedlowski, M. Rampazzi, *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 53-56

RUMIZ 2004

Paolo Rumiz, *Normandia. La memoria dei vinti nel cimitero dei soldati tedeschi*, in "La Repubblica", 05 giugno 2004

TARPINO 2008

Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008

VIRILIO 1991

Paul Virilio, *Bunker archéologie, Les éditions du demi-cercle*, Paris 1991

YOUNG 1993

James E. Young, *Introduction of Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Heaven and London 1993



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • agosto 2012

www.engramma.it



la rivista di **engramma**
anno **2012**
numeri **96-99**

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.