

Conservare l'intempestivo: riflessioni sulla vicenda del Memoriale italiano ad Auschwitz

Preserving the Untimely: Thoughts on the case of the Italian Memorial at Auschwitz

Gregorio Carboni Maestri | gregorio.carboni.maestri@ulb.be

Faculté d'architecture, Université Libre de Bruxelles

Virna Maria Nannei | virnamaria.nannei@unibg.it

Dipartimento di Ingegneria e Scienze Applicate, Università degli studi di Bergamo

Abstract

Developed by the BBPR studio and sponsored by ANED, the Italian Memorial at Auschwitz, which opened in 1980, was intended as a choral and immersive work, featuring a suspended spiral covered in canvases painted by Pupino Samonà, paired with Primo Levi's narration and Luigi Nono's music. Since 2008, two projects have been launched to preserve the Memorial: the Glossa Project for minimal restoration, and the subsequent Glossa XXI project (2010-15) for a more comprehensive intervention. These projects raised questions about what it means to restore the untimely: a monument designed to be inconvenient risked being domesticated.

Deemed unsuitable for the didactic aims of the Auschwitz Museum, the exhibition was closed in 2011 and eventually relocated to Florence. The Memorial's ability to challenge memory as a source of conflict remains a landmark case in the debate over the restoration of modern works. Following its removal, many memorials in Eastern Europe were demolished.

Keywords

Memory preservation, Italian Memorial at Auschwitz, Glossa Project, Memoriale delle deportazioni in Firenze.

Il Memoriale italiano ad Auschwitz: genesi e declino di un'opera scomoda

Il 2 luglio del 1947, mentre l'Europa era ancora sconvolta dagli esiti del conflitto, il complesso di Auschwitz-Birkenau fu dichiarato monumento commemorativo da parte del governo polacco, che diede avvio alla strutturazione del museo. Fu in quel contesto che nacque l'idea delle esposizioni nazionali, realizzate tuttavia solo a partire dagli anni Sessanta¹.

Nel secondo dopoguerra, il dibattito architettonico fu caratterizzato da forti lacerazioni legate a impulsi apparentemente inconciliabili, l'entusiasmo ancora vivo per le avanguardie fedeli al progetto illuminista e la dolorosa presa di coscienza del fallimento di tale progetto alla luce delle tragedie appena avvenute. Fu proprio questa presa di coscienza a stimolare una nuova attenzione per la necessità della testimonianza e per la dialettica tra universale e radicamento, tra storia e territorio, che portò alla realizzazione di musei e memoriali.

Il progetto di allestimento del Blocco 21 del campo di Auschwitz per celebrare la memoria di tutte le vittime italiane della deportazione, politiche, etnico-religiose e sociali, prese avvio sotto la responsabilità dell'ANED, Associazione Nazionale Ex Deportati, all'inizio degli anni Settanta². Il Memoriale italiano non nacque dunque da un'iniziativa governativa, ma rappresentò l'espressione della società civile che ne plasmò i contenuti. Al posto

di una semplice esposizione museografica, l'ANED scelse di realizzare un'opera immersiva, descritta da Primo Levi come «un luogo dove la fantasia e i sentimenti di ognuno potranno evocare, molto più delle immagini e dei testi, l'atmosfera di una grande indimenticabile tragedia»³.

Il progetto, affidato a Lodovico Belgiojoso dello studio BBPR per la parte architettonica e alla regia di Nelo Risi, consisteva in una tela dipinta di quasi 600 mq, tesa su una spirale in acciaio che il visitatore avrebbe attraversato, accompagnato dalle note di Luigi Nono, per mezzo di una passerella lignea che alludeva ai treni della deportazione. I dipinti realizzati da Pupino Samonà con la collaborazione di Giordano Quattri seguivano la traccia di un testo di Levi per costruire un paesaggio del lutto e, allo stesso tempo, della resistenza.

Gli autori, testimoni diretti o indiretti delle atrocità della deportazione o della lotta antifascista, non ritinnero possibile rappresentare tale tragedia se non attraverso una mediazione simbolica e artistica, un'esperienza estetica capace di evocare ciò che non poteva essere riprodotto in forma documentaria.

Il Memoriale, che rappresentava per Belgiojoso «un apporto eccezionale dell'arte italiana contemporanea quale elemento emergente fra i memoriali degli altri paesi realizzati nelle altre baracche»⁴, si configurò consapevolmente, sin dalla sua genesi, come opera fuori asse rispetto alla logica didascalica prevalente nel museo di Auschwitz. La strategia espositiva nell'ex campo si fondava prevalentemente sul documento diretto, sull'oggetto autentico, sulla fotografia e sul reperto, e si giustificava nel contesto di un dopoguerra immerso in una nebbia di smarrimento e rimozione, in cui la logica dell'apparato concentrazionario poteva apparire inverosimile. Per questo, la modalità fortemente didascalica dei primi padiglioni del museo era necessaria: fotografie, uniformi, cappelli, oggetti. Prove, non parole. Gli autori italiani vollero seguire un'altra via, pensando che si potesse, e forse si dovesse, parlare anche per altri canali: metafora, simbolo, immersione sensoriale. Quella che ne risultò fu un'opera stratificata, che non esponeva, ma coinvolgeva, che non spiegava, ma interpellava. Laddove altri padiglioni offrivano reperti, l'Italia offriva una soglia.

Inaugurato nel 1980, il Memoriale incontrò da subito problemi di gestione che ne compromisero la fruizione: non vi era personale per le operazioni quotidiane, dall'apertura e chiusura delle finestre alla manutenzione dell'impianto audio. Nel tempo, la direzione del museo si fece sempre più critica nei confronti dell'opera, fino a rigettare nel 2009 ogni proposta di intervento per la sua salvaguardia e a imporre ad aprile 2014 un ultimatum per la sua rimozione⁵. Attualmente, il Blocco 21 ospita solo l'esposizione dei Paesi Bassi e appare emblematico che in uno studio scientifico del 2023 che ne analizza i contenuti, non vi sia alcun accenno alla vicenda del Memoriale italiano ma solo al fatto che la maggior parte delle esposizioni sono state riviste⁶.

I progetti Glossa

La ridefinizione della missione del Museo di Auschwitz si inserisce nel quadro dei mutamenti geopolitici che interessarono l'Europa orientale alla fine degli anni '90. La direzione del museo emanò nuove rigide regole per le esposizioni nazionali, che dovevano avere carattere prettamente didascalico ed essere gestite direttamente dai governi dei paesi organizzatori. Il nuovo approccio promuoveva una didattica volta a «spiegare» la deportazione ma, in un certo modo, relativizzare la vittoria dell'Armata Rossa e il ruolo della resistenza partigiana in Europa⁷. In questo nuovo quadro, il Memoriale italiano venne gradualmente avvertito come alieno: il suo carattere artistico e ideologico fu marginalizzato fino a che divenne un manufatto da censurare.

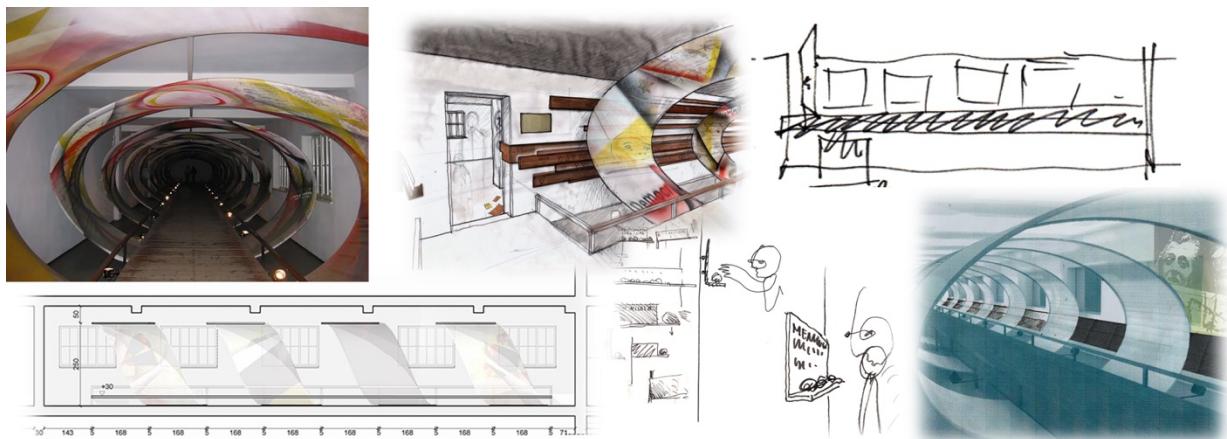


Fig. 1 Selezione di schizzi preparatori del progetto Glossa XXI (G. Carboni Maestri, 2011-2012).

I biasimi mossi dalla direzione polacca trovarono eco anche in Italia: Giovanni De Luna, nell'articolo *Se questo è un monumento⁸*, definì l'opera «vecchia, così vecchia da essere oggi quasi incomprensibile per i visitatori», posizione condivisa da esperti come Marcello Pezzetti. La disputa toccò l'apogeo tra la fine del 2007 e i primi mesi del 2008, quando il governo italiano assegnò i fondi e nominò una Commissione per l'adattamento e il restauro del Memoriale. L'ANED insorse, contestando la carenza di chiarezza e ricorrendo al TAR⁹ in quanto detentrice dell'opera.

Come risponso al pericolo di rimaneggiamento, sorse il Cantiere Blocco 21, sostenuto dall'Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dall'Accademia di Brera, con la collaborazione dell'ANED e il sostegno dei sindacati CGIL, CISL e UIL. Nel settembre 2008, 32 allievi dell'Accademia si recarono ad Auschwitz per compiere i sopralluoghi e iniziare la pulitura della struttura, disponendo le basi per il restauro. I presupposti, gli obiettivi e i fini dell'operazione furono pubblicati nel volume *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere blocco 21: un patrimonio materiale da salvare¹⁰*.

Il Cantiere delineò una reazione alle ipotesi di rimaneggiamento, sottolineando come il Memoriale non fosse solo eredità artistica novecentesca, ma anche richiamo potente del ricordo, innalzato dai medesimi confinati. Pensare a un suo rifacimento equivaleva a cancellare la testimonianza dei sopravvissuti, compiendo un atto di revisionismo inaccettabile.

L'attività si sviluppò lungo tre direttive: la conservazione attraverso pulitura e rilevamento; la conoscenza mediante studi archivistici, pubblicazioni, mostre e interventi pubblici; la volontà di salvaguardia e valorizzazione che si espresse nel progetto Glossa, approvato unanimemente dal XIV Congresso nazionale dell'ANED tenuto a Marzabotto il 26 e il 27 settembre 2008¹¹.

Il progetto Glossa rappresentava uno sforzo di costruzione di una soglia interpretativa benjaminiana tra l'opera dei testimoni e le susseguenti generazioni. L'idea, richiamando l'arte della decodificazione periferica, era che la nota non surrogasse il contenuto originale, ma lo rischiarasse, ponendosi vicino e non «addosso»: annotazione capace di intrecciare un discorso tra l'ammonimento dei superstiti e i visitatori.

Il progetto si scandiva in due fulcri: il mantenimento completo, che avrebbe annoverato la ristrutturazione delle stoffe dipinte, il rafforzamento strutturale, il rifacimento della strumentazione acustica e luministica e l'aggiunta

critica. Quest'ultima si sarebbe attuata tramite discrete disposizioni multimediali, collocate negli spazi residuali. Particolare attenzione era rivolta al corridoio interstiziale, ridefinito come soglia di accoglienza e lettura, mentre il vortice pittorico rimaneva il ventre vivo. Gli interventi aggiuntivi, in sottotono, scortavano il registro narrativo primordiale servendo da discreti translatori, capaci di agevolare l'accessibilità ai contenuti senza sovrapporsi all'esperienza artistica principale.

A partire dal 2010, il progetto Glossa XXI, nel quadro del consorzio dottorale dell'Università di Palermo, radicalizzò tali concetti tramite una Linea Glossa che, progettata come una stele in acciaio ottenuta dalla fusione di materiale rotabile, sarebbe stata incisa in bassorilievo con postille storiche e contestualizzanti per i visitatori contemporanei, reggendo al tempo e alla trascuratezza. Questa linea temporale, fatta di dati storici, statistici, numeri e nomi, avrebbe accompagnato la spirale delle emozioni inscrivendo la memoria italiana della deportazione in una trama più ampia: dal PCI alla Resistenza, dal dopoguerra ai nuovi razzismi contemporanei contro le minoranze etniche e sociali. L'ispirazione derivava dalla tradizione espositiva italiana del dopoguerra (BBPR, Scarpa, Albini), caratterizzata da un'«intelligenza complessiva, progressiva, pedagogica e dialettica»¹².

Nonostante il sostegno riscosso dal progetto, la logica istituzionale seguì un'altra direzione. Con una nota sul sito di Auschwitz-Museo, a luglio del 2009 il direttore dichiarava il Memoriale privo di valore educativo perché «pura opera d'arte»¹³, definizione che ne sancì la condanna e preparò la strada alla sua chiusura unilaterale nel giugno del 2011.

Il Memoriale dopo Auschwitz

Alla fine del 2009, si profilò la necessità di trasferire il Memoriale in un luogo diverso da Auschwitz e l'ANED prese la decisione di cercare una nuova collocazione per l'opera in Italia: si susseguirono così diverse ipotesi, tra cui l'ex campo nazista di Fossoli, che naufragarono anche per la difficoltà di reperire uno spazio dalla conformazione adatta. Grazie al sostegno del Comune di Firenze e della Regione Toscana, fu infine scelto come sede per il riallestimento l'edificio denominato EX3 nel quartiere Gavinana e nel mese di gennaio del 2016, dopo una delicata operazione di messa in sicurezza e smontaggio, il Memoriale giunse a Firenze¹⁴.

Il trasferimento ha salvato la materia dell'opera, che tuttavia, concepita esplicitamente in relazione a un luogo e non solo a uno spazio specifico, in Auschwitz e per Auschwitz, ha perso inevitabilmente parte della sua forza evocativa. La nuova collocazione, come sottolinea il progettista incaricato degli aspetti architettonici, Alberico Barbiano di Belgiojoso, che già aveva affiancato il padre Lodovico nel progetto originario, offre però anche nuove opportunità, riavvicinando il Memoriale al pubblico in un contesto in cui il suo messaggio viene rafforzato dalle sinergie con altre presenze nello spazio urbano che trasmettono alla società contemporanea la memoria degli avvenimenti storici da cui quella stessa società è scaturita¹⁵.

Dal punto di vista tecnico, l'operazione di trasferimento del Memoriale si è articolata in tre fasi che hanno richiesto progetti distinti e molto complessi: smontaggio e trasporto, restauro conservativo e riallestimento. I dettagli di ciascuna fase sono descritti nel volume *Per non dimenticare. Il Memoriale italiano di Auschwitz. Conservazione, restauro, riallestimento*, che contiene anche un ampio apparato documentale¹⁶. Gli interventi sull'opera, a cui è stato necessario affiancare il recupero dell'edificio EX3, hanno richiesto più di tre anni per giungere all'apertura al pubblico nel maggio del 2019.

Riflessioni conclusive

Così come il Memoriale era stato concepito non tanto per trasmettere nozioni quanto per interrogare le coscienze, la vicenda del suo abbandono e del suo trasferimento riapre un dibattito su questioni che si sarebbero potute considerare risolte, ma che si rivelano invece attuali. Il Blocco 21 all'interno del complesso di Auschwitz-Birkenau costituiva parte integrante di un'opera di memoria corale. Il ricollocamento del lavoro dei superstiti italiani non può essere inteso come una decontestualizzazione, bensì come una forma di distruzione. Sorge la domanda su quanto dell'opera sia sopravvissuto nel Memoriale collocato a Firenze: potremmo definirlo un *Memoriale del Memoriale*, un'opera generata dall'emergenza, condizione che rimane intrinseca a ogni intervento di restauro, malgrado le battaglie per il superamento di tale paradigma. Se si oltrepassa il piano tecnico del restauro e della museografia per entrare nel significato storico-artistico, tale «deportazione», come viene definita dalla regista Maja Silvani¹⁷, assume un valore paradossale di compimento dell'opera stessa: essa diviene vittima di quel processo di addomesticazione della memoria contro cui era stata concepita sin dall'inizio.

All'interno del Blocco 21, dopo la rimozione del Memoriale, si consuma oggi un oblio fatto di censura. L'opera, unica nel panorama europeo, nata dalla voce di artisti geniali sopravvissuti alla deportazione, monumento concepito quale testimonianza permanente, è stata ridotta a oggetto smontato e ricollocato, privato di parte della sua forza evocativa. La sua vicenda interroga non solo il destino dei musei della memoria, ma in generale la responsabilità di ogni istituzione nel custodire un patrimonio che è storico, etico e politico¹⁸. Questa condizione trova un'eco nelle riflessioni di Adorno. Nella *Dialettica negativa*, il filosofo formulava una messa in discussione del patrimonio culturale occidentale, affermando che «tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura»¹⁹. Non si trattava di un rifiuto letterale di ogni produzione, ma di una diagnosi: la cultura, avendo fallito nel prevenire l'Olocausto, aveva perduto ogni pretesa di potere redentivo, trasformandosi in ideologia²⁰. Il nucleo dell'argomentazione risiedeva nel concetto di «restaurazione senza resistenza»: la cultura post-Auschwitz, invece di subire una trasformazione autocritica, avrebbe ripreso le proprie funzioni precedenti. Questo processo ha significato il fallimento nel riconoscere la propria complicità e il cambiamento fondamentale della realtà che Auschwitz rappresentava. Continuare come se nulla fosse ha trasformato la cultura in una forma d'illusione che maschera la barbarie²¹. La vicenda della distruzione e del trasferimento del Memoriale italiano si inserisce nel più ampio processo di demolizione di monumenti in Europa orientale, mostrando l'attualità del paradosso adorniano: difendere la cultura compromessa significa rischiare la complicità, rifiutarla del tutto significa favorire la barbarie. Auschwitz imponeva invece un nuovo imperativo etico: «organizzare il loro agire e pensare in modo che Auschwitz non si ripeta». In questo senso, il Memoriale rivela le logiche di una società che tende a pacificare la memoria e ad addomesticarne il conflitto. I progetti Glossa rappresentavano la possibilità di una prassi adeguata: un restauro critico, capace di mantenere viva la tensione tra testimonianza e presente. Il Memoriale non è un monumento pacificato, ma un'opera intempestiva che continua a interpellare. La sua vicenda solleva interrogativi sul rapporto tra valore artistico e funzione didattica, sulla necessità di resistere alle semplificazioni museografiche e di preservare la memoria come inquietudine critica. Solo così essa può trasmettersi alle nuove generazioni come coscienza vigile, capace di impedire il ripetersi dell'orrore.

¹ Cfr. ELISABETTA RUFFINI, *Il Memoriale italiano di Auschwitz*, «Rivista IBC. Istituto per i Beni Culturali Dell'Emilia Romagna», a. XVIII, vol. II, 2010, <<http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201002/xw-201002-d0001/xw-201002-a0017/#null>> [15/09/2025].

² Cfr. ELISABETTA RUFFINI, *Il Memoriale italiano ad Auschwitz*, in Blocco 21, a cura di G. Maris et al., Bergamo, Il filo di Arianna 2009.

³ STUDIO BBPR, *Dattiloscritto contenente la descrizione dettagliata del progetto definitivo*, in M. Ciatti et al. (a cura di), *Per non dimenticare. Il Memoriale italiano i Auschwitz. Conservazione, Restauro, Riallestimento*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze 2020, p. 221.

⁴ Ivi, p. 223.

⁵ Cfr. E. RUFFINI, *Il Memoriale italiano di Auschwitz*, «Rivista IBC»; ANED, *Cronistoria di un attacco alla migliore cultura italiana*, <<https://deportati.it/news/cronistoria-di-un-attacco ALLA-migliore-cultura-italiana/>>, [25/09/2025].

⁶ Cfr. ALASDAIR RICHARDSON, *Crossing Borders: Conceptualising National Exhibitions as Contested Spaces of Holocaust Memory at the Auschwitz Birkenau State Museum*, «Education Sciences», XIII, 2023, <<https://doi.org/10.3390/educsci13070703>>.

⁷ Cfr. GREGORIO CARBONI MAESTRI, *Opposizioni: Il Memoriale italiano ad Auschwitz*, «Oppositions» e la nascita della Scuola di New York, tesi di dottorato non pubblicata, Consorzio dottorale dell'Università degli Studi di Palermo, 2015.

⁸ GIOVANNI DE LUNA, *Se questo è un monumento*, «La Stampa» 21 gennaio 2008.

⁹ Cfr. ANED, *Cronistoria...*, op. cit.

¹⁰ Cfr. DUILIO MARCO TANCHIS, *L'intervento di manutenzione*, in *Il Memoriale italiano di Auschwitz e il cantiere blocco 21: un patrimonio materiale da salvare*, Quaderni di ANANKE, n. 1, Firenze, Alinea 2009, pp. 62–63.

¹¹ Cfr. ANED, *Cronistoria...*, op. cit.

¹² Cfr. GREGORIO CARBONI MAESTRI, *Glossa 2.1: contributo civile, laboratorio aperto*, in G. Arcidiacono, S. Scarrocchia (a cura di), *Il Memoriale italiano ad Auschwitz. Giornata della Memoria 2014. Documentazione, conservazione e progetto di integrazione 2008-2012*, Bergamo, Se-stante 2014, pp. 113-134.

¹³ Cfr. GREGORIO CARBONI MAESTRI, *Il Memoriale in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*, «Zapruder», XXXI, 2013, pp. 100-110.

¹⁴ Cfr. ANED, *Cronistoria...*, op. cit.

¹⁵ Cfr. ALBERICO BARBIANO DI BELGIOJOSO, *Dal padiglione 21, a Firenze: il progetto originario e l'attuale contesto*, in M. Ciatti et al. (a cura di), *Per Non Dimenticare. Il Memoriale Italiano Di Auschwitz. Conservazione, Restauro, Riallestimento*, Firenze, Edifir Edizioni 2020, p. 221.

¹⁶ Cfr. M. Ciatti et al. (a cura di), *Per non dimenticare. Il Memoriale italiano di Auschwitz. Conservazione, restauro, riallestimento*, Firenze, Edifir Edizioni 2020.

¹⁷ SILVANA MAJA (dir.), *Cronaca di una deportazione. Il memoriale di Auschwitz*, Documentario, ANED. Associazione Nazionale Ex Deportati, 2016, 40'.

¹⁸ Cfr. GIULIANO VOLPE, *Patrimonio al futuro*, Milano, Mondadori 2015.

¹⁹ PIETRO ADORNO in LUCIO CORTELLA, *Una dialettica nella finitezza: Adorno e il programma di una dialettica negativa*. Roma, Meltemi 2006.

²⁰ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità e olocausto*, D. Di Cesare (a cura di), Bologna, Il Mulino 1992.

²¹ Cfr. FRANCO NATALINI, *Scapezzo, il Marziano dello spettacolo*, in *Lettera zero. Inchiesta sulla critica*, Modena, Arcoiris Multimedia 2017, p. 36.