

*Politecnico di Milano*  
*School of Doctoral Programmes*  
*Course with foreign Professors*  
*«Cities and Landscapes: Transformation, Permanence, Memory»*  
*Professors in charge:*  
*Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale*

*Bruno Reichlin*

Accademia di Architettura di Mendrisio.  
Università della Svizzera Italiana

# **The idea of monument according to BBPR**

**The German concentration camp Memorial in Milan, 1946**

# **L'idea di monumento nei BBPR**

**Il monumento ai caduti nei campi di Germania a Milano nel 1946**

2012, 6<sup>th</sup> of March

*Applications / Iscrizioni:*

Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it

*Organization / Organizzazione:*

Laura Balboni, Cassandra Cozza, Francesca Floridia, Chiara Occhipinti



## Summary / Indice

- 4            **Bruno Reichlin**  
Short Biography  
Profilo biografico
- 6            **Words of Stone – architecture of words**
- 16          **Parole di pietra – architettura di parole**  
*Bruno Reichlin and Ulrike Jehle-Schulte Strathaus*
- 26          **Bibliography / Bibliografia**  
Books and texts of the author / Libri e saggi dell'autore

Il brano sul monumento ai caduti nei campi di Germania dei BBPR è tratto dal saggio di Bruno Reichlin e Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Parole di pietra – Architettura di parole*, pubblicato in italiano nel volume, *Il segno della memoria: 1945-1995. BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti*, a cura di Marco Pogacnik, Electa, Milano, 1995. Le traduzioni dall'italiano in inglese sono di Pierfrancesco Sacerdoti.

The text about the German concentration camp Memorial by BBPR are taken from the essay by Bruno Reichlin e Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Parole di pietra – Architettura di parole*, published in Italian in the book *Il segno della memoria: 1945-1995. BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti*, edited by Marco Pogacnik, Electa, Milano, 1995. The translations from Italian to English are by Pierfrancesco Sacerdoti.

## **Bruno Reichlin**

### **Short biography**

Bruno Reichlin was born in Lucerne (Switzerland) in 1941. He received his degree in architecture from the Federal Polytechnic of Zurich (*Eidgenössische Technische Hochschule*) in 1967. He worked with Giovanni Klaus König at the university of Florence from 1969 to 1970, and with Fabio Reinhart at the Zurich Polytechnic as Aldo Rossi's assistant from 1972 to 1974. Since 1970 he and Fabio Reinhart have worked together in Lugano as associate architects. Among their works we may mention the Tonini House in Torricella (1972-1974) and the Sartori House in Riveo (1976-1977); the subtle restoration and transformation projects of Palazzo Pretorio in Sornico (1974-1975), of the San Carlo Church in Val di Peccia (1971-1979) and of the Croci House in Mendrisio (1979-1989); the Mövenpick Hotel in the outskirts of Bellinzona (1988-1990). Marie-Claude Bétrix and Eraldo Consolascio also worked in the studio from 1975 to 1981.

Reichlin has always worked in various universities, among which the ones mentioned below. He collaborated with the Institute of History and Theory of the Zurich Polytechnic from 1972 to 1981; he was professor at the Nancy Architecture School from 1983 to 1984; from 1984 to 2006 he was professor at the Architecture School of Geneva University, where he directed the third cycle of studies in «Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain». Since 2002 he has been professor at the «Accademia di architettura di Mendrisio» (University of Italian Switzerland), where he teaches «Critical Tools for the Twentieth Century» and «Restoration and Reuse of Twentieth Century Architecture». Moreover he has collaborated with the «Fondazione Archivio del Moderno» in Mendrisio since 2002 and has been responsible of the «Critical Encyclopaedia for the Reuse and Restoration of Twentieth Century Architecture» research project since 2009.

As curator or commissioner, and sometimes as designer, Reichlin has worked for many important exhibitions through which he has proposed new interpretations of the history of modern architecture. His main publications, often connected to the exhibitions, deal with various subjects: 1920s and 1930s functionalism; the history of modern architecture, especially in the Alps; Italian Neorealism; the preservation of twentieth century heritage; various modern architects, critically studied and re-examined, among which Le Corbusier, Alberto Sartoris, Carlo Mollino, Max Bill, Frederick Kiesler, Mario Asnago and Claudio Vender, Robert Mallet-Stevens, Ludwig Mies van der Rohe, Karl Weidemeyer, Jean Prouvé, the Perret brothers, Luigi Moretti, etc. Analysis of their works and of their figures have given Reichlin the opportunity to elaborate a general reflexion on experience in architecture while proposing ways for continuing contemporary reflexion on architecture.

## **Bruno Reichlin**

### **Profilo Biografico**

Bruno Reichlin è nato a Lucerna (Svizzera) nel 1941. Si è laureato in architettura nel 1967 presso il Politecnico Federale di Zurigo (*Eidgenössische Technische Hochschule*). Dal 1969 al 1970 ha lavorato con Giovanni Klaus König all'Università di Firenze, e dal 1972 al 1974 è stato con Fabio Reinhart assistente di Aldo Rossi al Politecnico di Zurigo. Con Fabio Reinhart ha avuto dal 1970 studio professionale in Lugano, e fra i loro lavori si possono ricordare la casa Tonini a Torricella (1972-1974) e la casa Sartori a Riveo (1976-1977); i sottili interventi di restauro e trasformazione del Palazzo pretorio di Sornico (1974-1975), della chiesa di San Carlo in Val di Peccia (1971-1979), della casa Croci in Mendrisio (1979-1989); l'albergo della catena Mövenpick nelle vicinanze di Bellinzona (1988-1990). Dal 1975 al 1981 la collaborazione professionale si è estesa a Marie-Claude Béatrix e ad Eraldo Consolascio.

Reichlin ha sempre lavorato presso diverse università, che ricordiamo sommariamente. Dal 1972 al 1981 è stato collaboratore dell'Istituto di Storia e Teoria del Politecnico di Zurigo; dal 1983 al 1984 professore alla Scuola di architettura di Nancy in Francia; dal 1984 al 1994 professore alla Scuola di architettura dell'Università di Ginevra, di cui è stato professore ordinario dal 1995 al 2006 e di cui ha diretto il terzo ciclo di studi in «Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain».

Nel 2002 è diventato docente e nel 2005 professore aggregato dell'Accademia di architettura di Mendrisio (Università della Svizzera Italiana), dove ha insegnato «Strumenti critici per il XX secolo» e «Restauro e riuso dell'architettura del XX secolo». Inoltre dal 2002 collabora a Mendrisio con la Fondazione Archivio del Moderno e dal 2009 è responsabile del progetto di ricerca «Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo».

Come curatore o commissario, e a volte come allestitore, ha seguito molte mostre di rilievo che hanno riletto criticamente le vicende dell'architettura moderna. Le sue principali pubblicazioni, in diversi casi collegate alle mostre, sono state sul funzionalismo degli anni venti e trenta; sulla storia dell'architettura moderna e in particolare sulle sue vicende nelle Alpi; sul neorealismo italiano; sulla salvaguardia del patrimonio del XX secolo; su figure singole di architetti studiate e rivisitate criticamente, e tra esse Le Corbusier, Alberto Sartoris, Carlo Mollino, Max Bill, Frederick Kiesler, Asnago e Vender, Robert Mallet-Stevens, Mies van der Rohe, Karl Weidemeyer, Jean Prouvé, i fratelli Perret, Luigi Moretti ecc. L'analisi delle loro opere e la discussione delle loro figure è diventata per Reichlin l'occasione per costruire una riflessione generale sull'architettura moderna e contemporanea e sul modo di proseguirne l'esperienza.

## Words of Stone – Architecture of words

by Bruno Reichlin e Ulrike Jehle-Schulte Strathaus\*

«L'archidiacre considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église: "Hélas! dit-il, ceci tuera cela"»<sup>1</sup>.

In the novel the year is 1482 and archdeacon Jacques Frolo cannot hope for the sympathy of his guests, even if they are His Majesty Louis XI – disguised as a reverend father – and his personal doctor. «Il est fou», the doctor comments, and the king echoes him: «Je crois que oui»<sup>2</sup>.

The explanation, as a matter of fact, could only have come from the author's «off-screen» voice, when the prophecy had already come true, centuries later, at the time of the drafting of the novel; which is not only a historical novel or the romanticized description of an epoch, but, as wrote the editor of the Pléiade edition, Jacques Seebacher, «se fait symbolique et travaille à la construction d'une philosophie de l'Histoire»<sup>3</sup>.

In this novel, symbolically centred on two dates – the first designating the threshold between the Middle Ages and modern times, the other the historical «place» from which the author speaks – Victor Hugo, in the historical chapters, draws the attention of the more attentive reader to «something different from the novel», «hidden in the book», which is to say «une pensée d'esthétique et de philosophie», in which the «system of the historian» becomes manifest; as Jacques Seebacher said, the historian reflects «sur le sens de l'histoire (ou le sens dans l'histoire)»<sup>4</sup>.

Indeed, inspired by the archdeacon's words, Victor Hugo warns the reader that in the famous chapter *Ceci tuera cela*, «l'auteur exprime et développe [...] sur la décadence

---

<sup>1</sup> VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris - 1482*, Paris, 1975, p. 173; reprint of the definitive edition of 1832. Although the fifth book – containing the second and third chapters (*Abbas beati Martini* and *Ceci tuera cela*) – belongs to the first draft of the novel, it was printed only in the eighth edition, in 1832; see V. HUGO, *Note ajoutée à l'édition définitive* (1832) and the critical notes of the Pléiade edition.

«The archdeacon gazed at the gigantic edifice for some time in silence, then extending his right hand, with a sigh, towards the printed book which lay open on the table, and his left towards Notre-Dame, and turning a sad glance from the book to the church, – "Alas," he said, "this will kill that"».

<sup>2</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 173.

<sup>3</sup> Although he was very well documented, Victor Hugo modestly wrote publisher Gosselin that his book «n'a aucune prétention historique» and that its only merit is «d'être une œuvre d'imagination, de caprice et de fantaisie», cfr. JEAN MILLION, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, 1962, p. 61. Jacques Seebacher, editor of the Pléiade edition, fully acknowledged the philosophical project underlying the historical fiction: «Le roman historique, avec *Notre-Dame de Paris*, se fait symbolique et travaille à la constitution d'une philosophie de l'Histoire». *Notre-Dame...*, cit., p. 1045.

<sup>4</sup> V. HUGO, *Note ajoutée*, cit., p. 6.

actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi, une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et bien réfléchie»<sup>5</sup>. Behind the thought that books will kill buildings, Victor Hugo discerns at first the priest's fear, who sees in Gutenberg's press the menace of an emancipated humanity, «qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome» and thus sees printing as responsible for the death of the Church.

«Mais sous cette pensée, la première et la plus simple sans doute, il y en avait à notre avis une autre, plus neuve, un corollaire de la première moins facile à apercevoir et plus facile à contester, une vue, tout aussi philosophique, non plus du prêtre seulement, mais du savant et de l'artiste. C'était le pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens; elle signifiait qu'un art allait détrôner un second art. Elle voulait dire: l'imprimerie tuera l'architecture»<sup>6</sup>.

The caution of the author is understandable when he puts forward this second hypothesis, which is disturbing not only because of the destiny it predicts for architecture, but because it states more generally that the advent of printing has caused a true epistemological fracture (the «idée capitale de chaque génération» that substituted in the definitive drafting the «idées générales» gives a clear idea of the modern concepts of episteme)<sup>7</sup> that has changed the rapport of man with words, concepts and things. Victor Hugo has here an intuition that anticipates by a century or more McLuhan's famous thesis, «medium is the message»<sup>8</sup>: «L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une

---

<sup>5</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 174.

«In one of these chapters on the present decadence of architecture, and on the death (in his mind almost inevitable) of that king of arts, the author expresses and develops an opinion unfortunately well rooted in him, and well thought out».

<sup>6</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 174-175.

«But underlying this thought, the first and most simple one, no doubt, there was in our opinion another, newer one, a corollary of the first, less easy to perceive and more easy to contest, a view as philosophical and belonging no longer to the priest alone but to the savant and the artist. It was a presentiment that human thought, in changing its form, was about to change its mode of expression; that the dominant idea of each generation would no longer be written with the same matter, and in the same manner; that the book of stone, so solid and so durable, was about to make way for the book of paper, more solid and still more durable. In this connection the archdeacon's vague formula had a second sense. It meant, "Printing will kill architecture"».

<sup>7</sup> See the notion of «episteme», of capital importance in Michel Foucault's «archaeology of knowledge»; see for example M. FOUCAULT, *Réponse à une question*, in «Esprit», n. 5, 1968.

<sup>8</sup> MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media. The extensions of man*, The new american library, New York, 1964; in particular the first chapter of the first part.

forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence»<sup>9</sup>.

In order to better understand the significance of this intuition, also regarding the aspects that might go beyond the intentions of the author – since we too, thanks to later experience, place his speculations on the archdeacon's words «en abyme» – it is necessary to follow Victor Hugo when he defines the rapport between architecture and the thought that imagines it, before and after the advent of printing.

Hugo asserts that from ancient times to the fifteenth century AD included, architecture is writing; it is «le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence»<sup>10</sup>.

«Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue e volante, risqua d'en perdre le chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument». «L'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme. Le temple de Salomon, par exemple, n'était point simplement la reliure du livre saint, il était le livre saint lui-même»<sup>11</sup>. «Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie»<sup>12</sup>.

The substitution of the word *verbe* for the word *symbole* in the final draft of the manuscript specifies furthermore Victor Hugo's conviction that thought, from the night of times to the invention of printing, was confused with things. During this long period the conviction is such that «the unisensical character of the word, its semantic identity, finds a guarantee in its rapport with the thing referred to», as is summed up by modern

---

<sup>9</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 182.

«The invention of printing is the greatest event in history. It is the mother of revolution. It is the mode of expression of humanity which is totally renewed; it is human thought stripping off one form and donning another; it is the complete and definitive change of skin of that symbolical serpent which since the days of Adam has represented intelligence».

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 175.

«The great book of humanity, the principal expression of man in his different stages of development, either as a force or as an intelligence».

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 176.

«When the memory of the first races felt itself overloaded, when the mass of reminiscences of the human race became so heavy and so confused that speech naked and flying, ran the risk of losing them on the way, men transcribed them on the soil in a manner which was at once the most visible, most durable, and most natural. They sealed each tradition beneath a monument».

«The generating idea, the word, was not only at the foundation of all these edifices, but also in the form. The temple of Solomon, for example, was not alone the binding of the holy book; it was the holy book itself».

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 176.

«Thus the word was enclosed in an edifice, but its image was upon its envelope, like the human form on the coffin of a mummy».



linguist Tullio De Mauro<sup>13</sup>. Thanks to a profound, «natural» connection between words, thought and things, architecture was both a vehicle of thought and its result: it was a built thought.

In *Notre-Dame de Paris*, engaging metaphors proclaim the «transubstantiation» of the Word, of the institutions and of society in the building: «[...] le christianisme s'en va recherchant dans les décombres de la civilisation antérieure tous les étages de la société et rebâtit avec ces ruines un nouvel univers hiérarchique dont le sacerdote est la clef de voûte [...]»<sup>14</sup>. Here lies the originality of Hugo's thesis: printing has not only given us a new means of communication, but has deeply transformed the nature of thought itself, its way of being.

«Or, nous le demandons maintenant, lequel des deux arts représente réellement depuis trois siècles la pensée humaine? Lequel la traduit, lequel exprime, non pas seulement ses manies littéraires et scolastiques, mais son vaste, profond, universel mouvement? Lequel se superpose constamment, sans rupture et sans lacune, au genre humain qui marche, monstre à mille pieds? L'architecture ou l'imprimerie? L'imprimerie»<sup>15</sup>.

Hugo doesn't say «literature», but «printing», because he realizes that the medium is the message.

Therefore he doesn't omit to outline its social use, when he states that printing has made the transmission of knowledge rapid, economic, accessible to the great public and difficult to check; and he makes it clear that this phenomenon will modify both the forms of experience and the mental attitudes, and the interdependent collective relationships.

Between lines of a text that proceeds by images and metaphors, in that memorable chapter Victor Hugo considers printing as if it were a new natural resource and printed matter as merchandise, grasping the multiple economic, productive, material and anthropological implications of that which later will be called the «Gutenberg galaxy»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> TULLIO DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma-Bari, 1965, p. 47 of the 1970 edition.

<sup>14</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 177.

«Christianity is seeking all the stages of society amid the rubbish of anterior civilization, and rebuilding with its ruins a new hierarchic universe, the keystone to whose vault is the priest [...]».

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 186.

«Now, we ask, which of the three arts has really represented human thought for the last three centuries? which translates it? which expresses not only its literary and scholastic vagaries, but its vast, profound, universal movement? which constantly superposes itself, without a break, without a gap, upon the human race, which walks a monster with a thousand legs? – Architecture or printing?».

<sup>16</sup> See HERBERT MARSHALL MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962; p. 164. «Typography is not only a technology but is in itself a natural resource or staple, like

Human thought, a tentacular monster, in its vast, deep, universal movement, has become «volatile», «elusive», «ubiquitous»; changing incessantly, it discovers territories that have become inaccessible to architecture, and it moves away from them. When Victor Hugo repeatedly makes fun of his contemporaries' «good taste»<sup>17</sup>, the elements at stake are not only this or that architectural misdeed, but the very notion of taste; the latter presupposes in fact a consideration of architecture that is by now detached, an objectified point of view that no longer expresses absolute transcendental and undelayable needs, but a relativized and debatable point of view, based on convenience. With this intention Hugo, a propos of the towers of Saint-Sulpice, wrote with great scorn that they are «deux grosses clarinettes, et c'est une forme comme une autre»<sup>18</sup>.

Hugo finds a brilliant example to prove the legitimacy crisis that gripped architecture right in the middle of the historical period that we are used to calling the Renaissance: he claims that for Saint Peter's in Rome Michelangelo would have superimposed the Pantheon on the Parthenon, taken by a «desperate idea»<sup>19</sup>, because he felt the imminence of the death of this art. In order to avert the fall of a myth by then vacillating, Michelangelo would have crossed the two highest and undisputed values of classical antiquity.

If *Notre-Dame de Paris* is a sorrowful requiem for the soul of architecture, Victor Hugo embodies the contradiction of someone who regrets a state of things long past, but who lucidly feels predestined for an act of piety: he was not only a writer, but also an enthusiastic drawer, archaeologist, architecture critic, historian and conservationist<sup>20</sup>. These are all activities that may be said to have found their reason for existence precisely in this death – or end – of architecture; vicarious disciplines of the «printed thought», functioning as intermediaries between the centre and by then peripheral colony of architecture, deteriorated from protagonist and historical subject, to object of a thought that knows it and uses it still only as symptom or symbol of something different from itself. «Death» of architecture under the same conditions of the «death of art»? Hegel had written that «thought and reflection have surpassed the fine arts»<sup>21</sup>.

---

cotton or timber or radio; and, like any staple, it shapes not only private sense ratios but also patterns of communal interdependence».

In this section, McLuhan makes explicit reference to *Notre-Dame de Paris*, but by interposition of LEWIS MUMFORD in *Sticks and Stones. A study of american architecture and civilisation*, Boni & Liveright, New York, 1924, who evidently gives a very limited interpretation of Victor Hugo's thought.

<sup>17</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 182; this thought permeates the entire second chapter of book V.

<sup>18</sup> *Ivi*, see the second chapter of book III: *Paris à vol d'oiseau*; the part cited is at page 135.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>20</sup> See J. MALLION, *Victor Hugo*, cit.

<sup>21</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Aesthetik*. Citation from the Italian edition, *Estetica*, edited by Nicolao Merker, translated by Nicolao Merker and Nicola Vaccaro, Einaudi, Torino, p. 15.

«However all this may be, it is certainly the case that art no longer affords that satisfaction of spiritual needs which earlier ages and nations sought in it [...]. It is not, as might be supposed, merely that the practicing artist himself is infected by the loud voice of reflection all around him and by the opinions and judgments on art that have become customary everywhere, so that he is misled into introducing more thoughts into his work; the point is that our whole spiritual culture is of such a kind that he himself stands within the world of reflection and its relations, and could not by any act of will and decision abstract himself from it; nor could he by special education or removal from the relations of life contrive and organize a special solitude to replace what he has lost»<sup>22</sup>.

To introduce some of the numerous reflections that mention the architectural work, that explain it, that take it as pretext and judge it (paraphrasing a famous aphorism by Lautréamont), judgements on architecture seem to count more than architecture itself<sup>23</sup>, a series of «readings» (interpretations) that are practiced on the same object. Interpretations that partly complete one another, but that often are blatantly contradictory or at least differ and lack a common denominator. The work chosen for this demonstration is the *Memorial for the Dead in the nazi concentration camps*, that is placed in the central square of Cimitero Monumentale in Milan; a work planned, built and rebuilt twice in less than a decade from 1945 on, by Milanese architects Belgiojoso, Peressutti and Rogers.

After having stated in advance the admiration and the affection we feel for this noble and delicate witness of tragic events of our time, the reasons for our choice are essentially two: the first is the exceptionality of this work and of its theme, and thus in the interest it aroused both in the common public and among specialists, that make the *Memorial* a real crossroads of comments and critical issues; the second reason is «agonistic»: made of poor materials and small in size, and very simple, at least at first sight, the *Memorial* bears well the role of «top hat» in an exercise of critical prestidigitation. Hadn't Raymond Queneau drawn inspiration for his *Exercises in Style* from an apparently insignificant plot?

---

On the inadequacy of the work of art also see the introduction. In modern man reflection and critical spirit have become strong to the point that «[...] art, from the point of view of its superior destination, is and remains for us part of the past», p. 16. Consequently: «Art invites us to meditation, not with the goal of recreating art, but to have scientific knowledge of what art is», p. 16. On these implications of Hegel's esthetics, see the noteworthy essay by GIORGIO AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milan, 1970, especially chapters 4 and 5; II edit. Quodlibet, Macerata, 2000.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 16. And still: «But art, far [...] from being the highest form of the spirit, obtains its full confirmation only in science».

<sup>23</sup> Lautréamont's aphorism says: «Judgements on poetry have more value than poetry itself»; it is cited at the beginning of the fifth chapter of Giorgio Agamben's above mentioned essay.

### ***Description of the Memorial***

The complications of the *Memorial* begin right from its description: the work that occupies to this day the centre of the large space on which the perspectives of the main avenues of Cimitero Monumentale converge, behind the *Famedio* (chapel reserved for famous people), is the last of three versions that followed each other from 1945 to 1955. Each version has specific features, that we shall describe separately. The three versions share the framework made up of welded metallic tubes, in the shape of a cube, and the three-dimensional greek cross inside. The cube is subdivided into smaller parts according to the golden section; the centre of the cross is occupied by the urn: a bowl containing some earth from the Lagers, surrounded by interlaced barbed wire and held up by a wooden cross-shaped support, protected by a cube with the four vertical sides of transparent glass.

On each side, two of the nine areas the sides of the cube are divided into are occupied by marble slabs, some with writing, arranged as follows: on the side facing the *Famedio*, the slabs occupy respectively the lower rectangle at the centre and the lower square to the right; on the side opposite the *Famedio*, the slabs occupy respectively the square at top left and the horizontal rectangle to the right; on the left side (when facing the *Famedio*) the slabs occupy respectively the vertical rectangle at the top and the central square; on the right side (when facing the *Famedio*) the slabs occupy respectively the central square and the horizontal rectangle to its right.

The framework rests on a cross-shaped base placed at the centre of a circular flowerbed. [...]

### ***The monument at a crossroads between different genres. «Concrete» art or architecture?***

The alternation of the three versions is not the only element that complicates – and enriches – the interpretation. The assessment of the genre brings us to a crossroads. If the authors are unquestionably architects, this has not prevented Max Bill – painter, sculptor, architect, graphic designer, journalist and critic all at once – to assign the *Memorial* to «concrete» (plastic) art, while there is no history of twentieth century architecture that doesn't mention the *Memorial*.

It may be said that modern art has often and programmatically violated the distinction between genres. One significant example is that of de Stijl, which applied the concept of *Raumgestaltung* indifferently to painting, sculpture and architecture. But it is

precisely a propos of the concept of space that the issue of genre becomes peppery, because Bruno Zevi, in a book destined to leave its mark on an entire generation of architects and published exactly when the adventure of the *Memorial* began, states that the discriminating factor that distinguishes architecture from sculpture is the presence of an «interior space»<sup>24</sup>. According to this criterion, which dates back at the very least to Schmarsow and thus to the founding theories of architecture such as *Raumgestaltung*<sup>25</sup>, the *Memorial* does not belong to architecture.

### ***The monument in the country of concrete art***

The cube is perfectly symmetrical, and the sides of the framework form what is commonly considered as a «closed shape»; the arrangement of the slabs seems to be viceversa the random element of the composition. According to a recurrent expression in the criticism of the period, the slabs are «the free elements» of the composition; this same point of view is adopted by Bonfanti and Porta when referring to them: «[...] some white and black marble slabs are arranged freely in the empty spaces»<sup>26</sup>. Less precise but with the same purpose, Kidder-Smith wrote that the slabs are arranged «according to an abstract composition»<sup>27</sup>.

As a matter of fact, the arrangement of the slabs, asymmetrical and such that, on the four sides of the cube the two slabs always occupy different areas of the framework, is the device that disguises the symmetry of the general layout, by almost muting it and «delaying» its identification.

But the first impression is not the one that counts: if the four sides of the cube are considered globally, the composition of the slabs obeys a strict distributive rule and thus

---

<sup>24</sup> BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Turin, 1948, first edition; systematically updated in at least 14 subsequent editions. See in particular the first two chapters: *L'ignoranza dell'architettura* (The ignorance of architecture) and *Lo spazio, protagonista dell'architettura* (Space, the protagonist of architecture). «The most precise definition that can be given to architecture today is that which considers interior space», p. 27 of the 1994 edition.

<sup>25</sup> See in particular the text by AUGUST SCHMARSOW, *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. IX, Stuttgart, 1914, pp. 66 and following. Schmarsow writes a propos of his contribution to esthetics: «I have been teaching with full awareness for more than thirty years in German universities this “Essence of architectural creation” as spatial shape that develops from the inside», p. 74. We can find an anticipation of Zevi's theses also in the following passage: «The examples of primitive houses that we can still find today in the south seas civilizations or in the arctic regions, are of much greater importance for artistic theory in general and for the esthetics that relies on it than the totality of material of all times in ruins and of the sacred sites that classic archaeology has elaborated. This is obvious since it is the natural consequence of my simple definition of architecture as creator of space, as creator first of all of an interior space for the protection of human beings, with all their natural vital needs», pp. 73-74.

<sup>26</sup> EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Florence, 1973, p. 111. This book is the most important monograph about BBPR.

<sup>27</sup> GEORGE EVERARD KIDDER SMITH, *Italy builds*, London, 1955, p. 178.

forms a «closed» shape. Considering the programmatic intention – revealed to us by Belgiojoso<sup>28</sup> – of avoiding any repetition, and the choice of the elements – only two slabs per side, one square and the other rectangular, arranged according to different schemes and in such a way that the slabs are arranged in twosomes on opposite sides of the monument, it is clear how little «free» or random the composition actually is: three sides alone are sufficient to exhaust the possible variations; the fourth, in excess from this point of view, repeats, reversed according to cross symmetry, the opposite one, in such a way that, by overlay, the two sides restore the greek cross that generated the framework.

The fifth side of the cube, facing the sky and free of slabs, highlights the design of the framework, while the sixth, facing the ground, allows a «transparent» vision of the greek cross of the base, that is the matrix of the spatial weave. The arrangement of the slabs, incidentally, may be attributed to the experiments of «topological articulation» which, according to Giorgio Manacorda, are typical of Klee's chromatic checkerboards and of some of his poems<sup>29</sup>.

It is not surprising that Max Bill, in his essay *De la surface à l'espace*<sup>30</sup> (1953), devoted to the pictorial and plastic tendencies that form the so-called «concrete art», inserts the *Memorial* among the images of Frederick Kiesler's «spatial city» (1925), Josef Albers's *Construction en bleu* (1938-1943), Mary Vieira's *Projet d'un Monument* (1952), etc. BBPR's cube seems to correspond entirely to the characteristics of the «principales tendances formelles de la sculpture actuelle» established by the author: «[elles] sont à peu près les suivantes: la grille à trois dimensions, la ligne dans l'espace, la superficie d'un corps transparent, la surface dans l'espace».

Thus modern sculpture and painting express the tendency «à entretenir avec l'espace des relations absolument neuves, les matériels trouvent un emploi nouveau dans leurs combinaisons comme dans la forme. La matière à laquelle nous avons affaire est beaucoup moins une masse que support d'énergies. En dernière analyse, ce n'est plus du tout cette matière qui compte, mais au contraire les énergies que le support matériel a pour unique rôle de manifester – qu'il s'agisse d'énergies colorées ou spatiales»<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> See interview done by the authors in January 1979.

<sup>29</sup> See GIORGIO MANACORDA, *Tracce*, Guanda, Milan, 1977.

<sup>30</sup> MAX BILL, *De la surface à l'espace*, «Architecture», 7, February 1953, pp. 245 and following.

<sup>31</sup> *Ivi*.

«[They] are approximately the following: the three-dimensional grid, the line in space, the surface of a transparent body, the surface in space [...]. Thus sculpture and painting tend to establish radically new relationships with space, materials find new use in their combinations as well as in shape. The matter we are dealing with is rather a mass than a support of energy. Ultimately, it is not this matter at all which counts, but viceversa the energies expressed by the material support – be it colored or spatial energies».

A tiny object offered a full relief vision, in one of the visual focuses of Cimitero Monumentale, slender support in the form of a three-dimensional grid that supports some surfaces in space, transparent also because it obliges one to read the writing on sides of the slabs facing the inside of the cube («the reading of the writing takes place through the empty space», advises a short description conserved by BBPR)<sup>32</sup>, the *Memorial* has thus deserved to appear in the pantheon of Concrete art. And it is for this reason that Edgar Kaufmann Jr., one of the directors of New York's prestigious Museum of Modern Art (MOMA), offered to buy the first version of the monument at the time of its substitution.

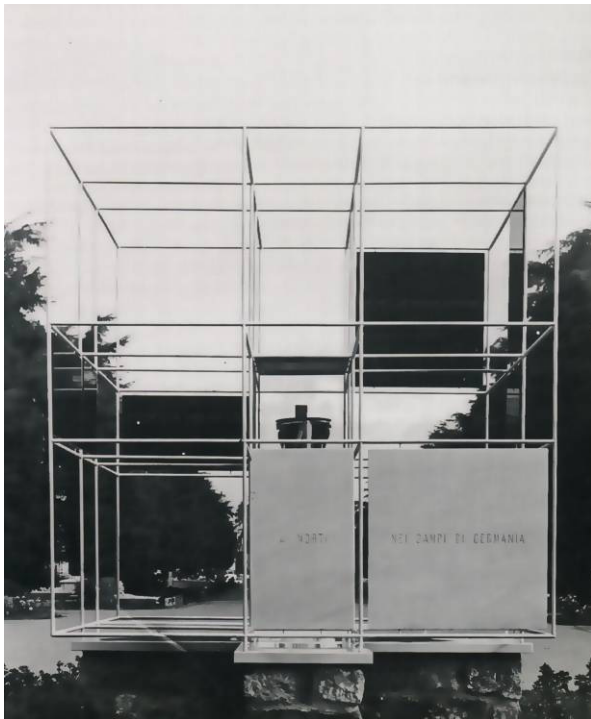
*\*Translated by Pierfrancesco Sacerdoti*

---

<sup>32</sup> From the text of a file conserved in the BBPR archive, written by the architects almost certainly for the first version of the monument. The file reads as follows: «The reading of the writing takes place through the empty space, so as to accentuate the especially sad feeling of tragedy that the work tends to represent». Why should reading through the empty space of the framework accentuate the sense of tragedy? Could it be the probably unconscious framework-skeleton association?

## Parole di pietra – architettura di parole

di Bruno Reichlin e Ulrike Jehle-Schulte Strathaus



BBPR, Il monumento ai caduti nei campi di Germania a Milano, prima versione realizzata nel 1946.

«L'archidiacre considérait quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église: "Hélas! dit-il, ceci tuera cela"»<sup>1</sup>. Nella finzione romanzesca corre l'anno 1482 e l'arcidiacono Jacques Frolo non può sperare nella comprensione dei suoi ospiti, anche quando sono sua maestà Luigi XI – sotto le mentite spoglie di un reverendo padre – e il suo medico personale. «Il est fou» commenta il medico e il re gli fa eco: «Je crois que oui»<sup>2</sup>. La spiegazione infatti poteva venire soltanto dalla voce «fuori campo» dell'autore,

---

<sup>1</sup> VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*, I ed. C. Gosselin, Parigi, 1831; ed. aumentata di 3 tre capitoli in *Oeuvres de Victor Hugo*, E. Renduel, Parigi, 1832; cfr. l'ed. a cura di Jacques Seebacher e Yves Gohin, Bibliothèque de la Pléiade n. 260, Gallimard, Parigi, 1975 (la citaz. è da p. 173); ed.it., *Notre-Dame de Paris*, trad. di Chiara Lusignoli, Einaudi, Torino, 1996. Il libro V, con il capitolo I, «Abbas beati Martini», e il capitolo II «Ceci tuera cela», da cui sono tratti il brano citato e altri successivi, benché appartenga alla prima stesura del romanzo, verrà dato alla stampa soltanto nell'ottava ed. del 1832; cfr. V. HUGO, *Note ajoutée à l'édition définitive* (1832) e l'apparato critico dell'edizione della Pléiade.

«L'arcidiacono osservò per un po' in silenzio il gigantesco edificio. Quindi, allungando la mano destra verso il libro stampato aperto sul tavolo e quella sinistra in direzione di Notre-Dame, disse con un sospiro: "Ahimè, sarà questo a uccidere quello"».

<sup>2</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 173. «È matto», ... «Credo di sì».



a profezia avverata, secoli dopo, al tempo della stesura del romanzo; il quale non è soltanto un romanzo storico o la cronaca romanzata di un'epoca, ma, come scrive il curatore dell'edizione Pléiade, Jacques Seebacher, «se fait symbolique et travaille à la construction d'une philosophie de l'Histoire»<sup>3</sup>.

In questo romanzo simbolicamente incentrato su due date – l'una che designa la soglia fra Medioevo e tempi moderni, l'altra il «luogo» storico da cui parla l'autore – Victor Hugo, nei capitoli storici, propone al lettore più avvertito, «nascosta nel libro», «altra cosa che il romanzo», e cioè «une pensée d'esthétique et de philosophie», nella quale si esplicita il «sistema dello storico» che riflette – così Jacques Seebacher – «sur le sens de l'histoire (ou le sens dans l'histoire)»<sup>4</sup>.

Infatti, prendendo lo spunto dalle parole dell'arcidiacono, Victor Hugo avverte il lettore che nel celebre capitolo *Ceci tuera cela*, «l'auteur exprime et développe [...] sur la décadence actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi, une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et bien réfléchie»<sup>5</sup>. Dietro il pensiero che il libro ucciderà l'edificio, Victor Hugo discerne dapprima la paura del prete, che nella pressa di Gutenberg vede la minaccia di un'umanità emancipata, «qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome» e, quindi, vede la stampa uccidere la Chiesa.

«Mais sous cette pensée, la première et la plus simple sans doute, il y en avait à notre avis une autre, plus neuve, un corollaire de la première moins facile à apercevoir et plus facile à contester, une vue, tout aussi philosophique, non plus du prêtre seulement, mais du savant et de l'artiste. C'était le pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens; elle signifiait qu'un art allait détrôner un second art. Elle voulait dire: l'imprimerie tuera l'architecture»<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Sebbene documentatissimo, Victor Hugo scriveva modestamente all'editore Gosselin che il suo libro «n'a aucune prétention historique» e che il suo solo merito è «d'être une œuvre d'imagination, de caprice et de fantaisie»; cfr. JEAN MILLION, *Victor Hugo et l'art architectural*, Parigi, 1962, p. 61. Jacques Seebacher, curatore dell'ed. della Bibliothèque de la Pléiade, riconosce pienamente il progetto filosofico che si cela sotto la finzione storica: «Le roman historique, avec *Notre-Dame de Paris*, se fait symbolique et travaille à la constitution d'une philosophie de l'Histoire», in V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 1045.

<sup>4</sup> V. HUGO, *Note ajoutée*, cit., p. 6.

<sup>5</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 174.

«L'autore esprime e approfondisce [...] un'opinione ponderata e purtroppo saldamente radicata in lui sul tema dell'attuale decadenza dell'architettura e della morte – a suo avviso ormai quasi inevitabile – di quest'arte regina».

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 174-175.

Si capisce la circospezione dell'autore quando avanza questa seconda ipotesi, sconvolgente non solo, o non tanto, per il destino che predice all'architettura, ma perché più in generale afferma che con l'avvento della stampa si è prodotta una vera e propria frattura epistemologica («l'idée capitale de chaque génération» che ha sostituito nella stesura definitiva «les idées générales» rende bene il concetto moderno di epistema)<sup>7</sup> che ha mutato il rapporto dell'uomo con le parole, i concetti e le cose. Victor Hugo ha qui un'intuizione che precorre d'un secolo e più la celebre tesi di McLuhan. «Il medium è il messaggio»<sup>8</sup>: «L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence»<sup>9</sup>.

Per comprendere meglio la portata di questa intuizione, anche negli aspetti che potrebbero travalicare le intenzioni dell'autore – in quanto a nostra volta, col sapere di poi, mettiamo «en abyme» le sue speculazioni sulle parole dell'arcidiacono – occorre seguire Victor Hugo quando definisce il rapporto fra l'architettura e il pensiero che la pensa, prima e dopo l'avvento della stampa.

Afferma Hugo che dalle origini dei tempi al secolo quindicesimo dell'era cristiana incluso, l'architettura è scrittura; è «le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence»<sup>10</sup>.

«Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue e volante,

---

« Ma da questo pensiero, che era il primo e senza dubbio quello più semplice, ne scaturiva un altro, più nuovo, più difficile da scorgere ma più facile da contestare. Era un pensiero altrettanto filosofico, dovuto non solo al prete, ma all'erudito e all'artista. Si trattava del presentimento che, cambiando forma, il pensiero umano si sarebbe espresso in altro modo: l'idea determinante di ogni generazione non sarebbe più stata scritta con gli stessi mezzi né allo stesso modo, il libro di pietra, tanto solido e duraturo, avrebbe lasciato il posto al libro di carta, ancora più solido e duraturo. Sotto questo aspetto, l'idea vaga dell'arcidiacono aveva un altro significato, vale a dire che un'arte sarebbe stata detronizzata da un'altra arte. E ciò voleva dire: la stampa ucciderà l'architettura».

<sup>7</sup> Cfr. la nozione di «epistema», centrale nell'«archeologia del sapere» di Michel Foucault; vedi ad esempio di M. FOUCAULT, *Réponse à une question*, «Esprit», 5, 1968.

<sup>8</sup> MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media. The extensions of man*, The new american library, New York, 1964; ed. it. *Gli strumenti del comunicare*, trad. di Ettore Capriolo, Il Saggiatore, Milano, 1974; in particolare il primo capitolo della prima parte.

<sup>9</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 182.

«L'invenzione della stampa è l'evento più importante della storia. È la rivoluzione madre. Il modo di esprimersi dell'umanità si rinnova radicalmente, il pensiero umano si spoglia di una forma e ne riveste un'altra. Quel serpente simbolico che, dai tempi di Adamo, rappresenta l'intelligenza cambia completamente e definitivamente la pelle».

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 175.

«Il grande libro dell'umanità, l'espressione principale dell'uomo nei diversi stadi della sua evoluzione, sia per quanto riguarda la forza, sia per quanto riguarda l'intelligenza».

risqua d'en perdre le chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument». «L'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme. Le temple de Salomon, par exemple, n'était point simplement la reliure du livre saint, il était le livre saint lui-même»<sup>11</sup>. «Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie»<sup>12</sup>. La sostituzione di *symbole* con il termine *verbe* nella stesura finale del manoscritto precisa ulteriormente la convinzione di Victor Hugo che il pensiero, dalla notte dei tempi fino all'invenzione della stampa, si confondesse con le cose. Per questo lungo periodo vale la convinzione che «il carattere univoco della parola, la sua identità semantica, trova garanzia nel suo rapporto con la cosa», come riassume un linguista moderno, Tullio De Mauro<sup>13</sup>. In virtù di una profonda, «naturale» inerenza fra le parole, il pensiero e le cose, l'architettura era, insieme, veicolo di pensiero e suo precipitato: era pensiero costruito.

In *Notre-Dame de Paris*, avvincenti metafore predicano la «transubstanziamento» del verbo, delle istituzioni e della società nell'edificio: «[...] le christianisme s'en va recherchant dans les décombres de la civilisation antérieure tous les étages de la société et rebâtit avec ces ruines un nouvel univers hiérarchique dont le sacerdote est la clef de voûte [...]»<sup>14</sup>. L'originalità della tesi di Hugo sta proprio in questo: la stampa non solo ci ha beneficiati di un nuovo strumento per comunicare, ma ha trasformato profondamente la natura del pensiero stesso, il suo modo di essere.

«Or, nous le demandons maintenant, lequel des deux arts représente réellement depuis trois siècles la pensée humaine? Lequel la traduit, lequel exprime, non pas seulement ses manies littéraires et scolastiques, mais son vaste, profond, universel mouvement? Lequel se superpose constamment, sans rupture et sans lacune, au genre humain qui marche, monstre à mille pieds? L'architecture ou l'imprimerie?

---

<sup>11</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 176.

«Quando la memoria delle prime civiltà si sentì sovraccarica, quando il bagaglio dei ricordi divenne così pesante e confuso, che le parole, nude e volanti, rischiarono di perderne un po' per strada, queste vennero trascritte sul suolo nel modo più visibile, più duraturo e al tempo stesso più naturale possibile. Ogni tradizione venne suggellata con un monumento».

«L'idea principale, il verbo, era conservata non solo nel cuore di quegli edifici, ma anche nella forma. Il tempio di Salomone, per esempio, non era soltanto la rilegatura delle sacre scritture, esso rappresentava le sacre scritture».

<sup>12</sup> *Ivi*.

«Così il verbo era racchiuso nell'edificio ma la sua immagine era visibile sull'involucro, come il viso umano sul feretro di una mummia».

<sup>13</sup> TULLIO DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma-Bari, 1965, p. 47 dell'ed. del 1970.

<sup>14</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 177.

«Il cristianesimo va identificato tra le macerie della civiltà anteriore tutti gli strati della società e ricostruisce con quelle rovine un nuovo universo gerarchico, di cui il sacerdote è la chiave di volta [...]».

L'imprimerie»<sup>15</sup>.

Hugo non dice «letteratura», ma «stampa», proprio perché riconosce che il medium è il messaggio.

Pertanto egli non tralascia di delinearne l'uso sociale quando afferma che la stampa ha reso la trasmissione del sapere rapida, economica, accessibile al grande pubblico e difficilmente controllabile; e lascia intendere che questo fenomeno modificherà sia le forme dell'esperienza e le attitudini mentali, sia le relazioni d'interdipendenza collettiva.

Fra le righe di un testo che procede per immagini e metafore, in quel memorabile capitolo Victor Hugo considera la stampa alla stregua di una nuova risorsa naturale e lo stampato una merce, cogliendo le molteplici implicazioni economiche e produttive, materiali e antropologiche di quella che verrà poi definita la «galassia Gutenberg»<sup>16</sup>.

Mostro tentacolare, nel suo vasto, profondo, universale movimento, il pensiero umano si è fatto «volatile», «imprendibile», «ubiquo»; diversificandosi incessantemente, scopre territori ormai impraticabili all'architettura, e prende il largo. Quando Victor Hugo ripetutamente dileggia il «buon gusto»<sup>17</sup> dei suoi contemporanei, in causa non è solo questo o quel misfatto architettonico, ma la nozione stessa di gusto; questa presuppone infatti una considerazione dell'architettura oramai distaccata, un punto di vista oggettivante che non esprime più delle necessità trascendenti assolute, inderogabili, ma un punto di vista relativizzato, di convenienza e opinabile. In questo intendimento Hugo, a proposito delle torri di Saint-Sulpice scriverà con dispregio che «sont deux grosses clarinettes, et c'est une forme comme une autre»<sup>18</sup>.

Hugo trova un esempio folgorante per dimostrare la crisi di legittimità che attanaglia l'architettura proprio nel bel mezzo del periodo storico che siamo soliti considerare una rinascenza: sostiene che Michelangelo per San Pietro a Roma avrebbe sovrapposto il

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 186.

«Ci chiediamo ora quale delle due arti rappresenti realmente da tre secoli a questa parte il pensiero umano. Quale lo traduce, quale esprime non solo le sue manie letterarie e scolastiche, ma anche il suo ampio, profondo e universale movimento? Quale si sovrappone in continuazione, senza interruzioni né lacune, al genere umano che avanza come un mostro dai mille piedi? L'architettura o la stampa?».

<sup>16</sup> Cfr. HERBERT MARSHALL MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962; ed. it., *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1980; cfr. in particolare la glossa alle pp. 300 e sgg. dell'ed. tascabile francese, *La galaxie Gutenberg. Face a l'ère électronique: les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Parigi, 1977. «La typographie n'est pas seulement une technologie: elle est, en soi, une richesse naturelle et une denrée, au même titre que le coton, le bois ou la radio; comme toutes les denrées, elle façonne non seulement les rapports intersensoriels de l'individu, mais également les modèles d'interdépendance collective». Proprio in questo paragrafo, il McLuhan fa esplicito riferimento a *Notre-Dame de Paris*, ma per interposizione di LEWIS MUMFORD in *Sticks and Stones. A study of american architecture and civilisation*, Boni & Liveright, New York, 1924, il quale evidentemente dà una versione del tutto riduttiva del pensiero di Victor Hugo.

<sup>17</sup> V. HUGO, *Notre-Dame*, cit., p. 182; questo pensiero permea l'intero secondo capitolo del V libro.

<sup>18</sup> *Ivi*, si veda il secondo capitolo del III libro: *Paris à vol d'oiseau*; la citaz. è da pagina 135.

Pantheon al Partenone, preso da «un'idea disperata»<sup>19</sup>, perché sentiva imminente la morte di quest'arte. Per scongiurare la caduta di un mito ormai vacillante, Michelangelo avrebbe incrociato i più alti e indiscussi valori dell'antichità classica.

Se *Notre-Dame de Paris* è un requiem dolente di suffragio all'architettura, Victor Hugo incarna la contraddizione di chi rimpiange uno stato di cose ormai trascorso, ma che in tutta lucidità si riconosce predestinato a un atto di pietà: scrittore, egli è stato anche appassionato disegnatore, archeologo, critico e storico e conservatore dell'architettura<sup>20</sup>. Attività che si direbbe abbiano trovato la loro ragion d'essere proprio in questa morte – o fine – della architettura; discipline vicarie del «pensiero stampato» con funzione di tramite fra il centro e la ormai periferica colonia dell'architettura, scaduta da protagonista, da soggetto storico, a oggetto di un pensiero che la conosce e la usa solo ancora come sintomo o simbolo di qualcosa di diverso da essa. «Morte» della architettura nelle stesse condizioni della «fine dell'arte»? Hegel aveva scritto che «Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte»<sup>21</sup>.

«Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che ora l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti [...]. Lo stesso artista, nell'esercizio della sua arte, non soltanto è sollecitato ed influenzato ad introdurre nel suo lavoro sempre più pensieri dalla riflessione che risuona alta intorno a lui, dal modo come abitualmente si pensa e si giudica l'arte, ma l'intera formazione spirituale è tale che egli stesso sta dentro un simile mondo riflessivo coi suoi rapporti, né potrebbe farne astrazione con la volontà e la decisione, né con un'educazione particolare o con l'allontanarsi dei rapporti della vita, fingersi ad effettuare un isolamento particolare che ristabilisca il perduto»<sup>22</sup>.

Mettere in scena alcuni degli innumerevoli e disparati discorsi che nominano l'opera architettonica, la spiegano, l'assumono a pretesto e la giudicano, ora che, parafrasando un celebre aforisma di Lautréamont, i giudizi sull'architettura sembrano contare più che

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>20</sup> Cfr. J. MALLION, *Victor Hugo*, cit.

<sup>21</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Aesthetik*. Cito dall'ed. italiana, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, trad. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Einaudi, Torino, 1963, p. 15.

Sull'insufficienza dell'opera d'arte cfr. anche l'introduzione. Nell'uomo moderno la riflessione e lo spirito critico sono diventati forti a tal punto che «[...] l'arte, dal lato della sua superiore destinazione, è e rimane per noi un passato», p. 16. Conseguentemente: «L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte», p. 16. Su queste implicazioni dell'estetica di Hegel, si veda il notevole saggio di GIORGIO AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milano, 1970, soprattutto i capitoli 4 e 5; II ediz. Quodlibet, Macerata, 2000.

<sup>22</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, cit., p. 16. E ancora: «L'arte però, ben lungi [...] dall'essere la forma più alta dello spirito, ottiene la sua piena conferma soltanto nella scienza».

l'architettura stessa<sup>23</sup>, una serie di «letture» che si esercitano sempre sullo stesso oggetto. Letture che in parte si completano a vicenda, ma che sovente stanno in flagrante contraddizione o quanto meno sono disperate e prive di un comun denominatore. L'opera scelta per questa dimostrazione è il *Monumento ai Morti nei campi di sterminio nazisti*, che occupa il piazzale centrale del Cimitero Monumentale di Milano; opera progettata, fatta e rifatta due volte in meno di un decennio dal 1945 in poi, dagli architetti milanesi Belgiojoso, Peressutti e Rogers. Premessi l'ammirazione e l'affetto che portiamo per questa nobile e delicata testimonianza artistica di tragici eventi del nostro tempo, le ragioni di questa nostra scelta sono essenzialmente due: la prima risiede nell'eccezionalità dell'opera e del tema, e quindi nell'interesse suscitato tanto nel pubblico profano quanto presso gli addetti ai lavori, che fanno del *Monumento* un vero e proprio crocevia di commenti e discorsi critici; la seconda ragione è di tipo «agonistico»: povero di materiali e ridotto di dimensioni, a prima vista almeno, semplicissimo, il *Monumento* sostiene bene il ruolo di «cilindro» in un esercizio di prestidigitazione critica. Raymond Queneau non aveva forse tratto i suoi *Novantanove esercizi di stile* da un intreccio narrativo apparentemente anodino?

### ***Descrizione del Monumento***

Con il *Monumento*, le complicazioni cominciano sin dalla descrizione: l'opera che ancora oggi occupa il centro del grande piazzale verso il quale convergono le prospettive dei principali viali del Cimitero Monumentale, alle spalle del famedio degli uomini illustri e della cappella, è l'ultima di tre versioni che si sono succedute dal 1945 al 1955. Ciascuna con caratteristiche che le son proprie e che descriveremo separatamente. Le tre versioni hanno in comune l'intelaiatura di tubi metallici saldati che descrive un cubo e la croce greca tridimensionale al suo interno. Il cubo è suddiviso secondo la sezione aurea; il centro della croce è occupato dall'urna: una gamella contenente della terra dei Lager, circondata da filo spinato intrecciato e sostenuta da un supporto ligneo a croce, protetta da un cubo con le quattro pareti laterali di cristallo. Su ciascun lato, due delle nove campiture in cui risultano suddivise le facce del cubo sono occupate da due lastre di marmo, alcune con scritte, disposte nel modo seguente: lato verso il famedio degli uomini illustri, le lastre occupano rispettivamente la campitura rettangolare ritta e quadrata in basso a destra; lato opposto al famedio, le lastre occupano rispettivamente il quadrato in alto a sinistra e il rettangolo disteso mediano di destra; lato sinistro per chi guarda verso il famedio, le lastre occupano rispettivamente il rettangolo ritto in alto e al

---

<sup>23</sup> L'aforisma di Lautréamont dice: «Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie», ed è citato in testa al quinto capitolo del saggio di Giorgio Agamben summenzionato.

centro e il quadrato centrale; lato destro per chi guarda verso il famedio, le lastre occupano rispettivamente il quadrato al centro e il rettangolo disteso alla sua destra.

L'intelaiatura poggia su una base a forma di croce disposta al centro di una aiuola circolare.

[...]

### ***Il monumento a cavallo fra generi diversi. Arte «concreta» o architettura?***

L'avvicinarsi delle tre versioni non è il solo elemento che complica – e arricchisce – i percorsi interpretativi. Già la determinazione del genere ci pone al bivio. Se gli autori sono incontestabilmente degli architetti, ciò non ha impedito a Max Bill, pittore, scultore, architetto, grafico, pubblicista e critico in uno, di assegnare il *Monumento* all'arte (plastica) «concreta» mentre non c'è storia dell'architettura del XX secolo che non faccia menzione del *Monumento*. Si dirà che l'arte moderna ha sovente e programmaticamente trasgredito la distinzione fra i generi. Vale per tutti l'esempio di de Stijl, che applicava il concetto della *Raumgestaltung* indifferentemente alla pittura, alla scultura e all'architettura. Ma proprio a proposito del concetto di spazio la questione dei generi si pimenta perché Bruno Zevi, in un libro destinato a segnare una generazione di architetti e pubblicato proprio quando inizia l'avventura del *Monumento*, stabilisce che il criterio discriminante fra architettura e opera plastica consiste nella presenza o meno di «spazio interno»<sup>24</sup>. Secondo questo criterio, che risale quantomeno a Schmarsow e quindi alle teorie fondatrici della architettura come *Raumgestaltng*<sup>25</sup>, il *Monumento* non appartiene all'architettura. Ma allora tutti gli autori che l'hanno spiegato proprio in riferimento alla cultura architettonica prebellica hanno forse preso un abbaglio? Oppure ancora, la suprema astuzia del *Monumento* consisterebbe nella proposizione di uno spazio interno «virtuale», vale a dire quello

---

<sup>24</sup> BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, I ed.; sistematicamente aggiornata in almeno 14 edizioni successive. Cfr. in particolare i primi due capitoli: *L'ignoranza dell'architettura e Lo spazio, protagonista dell'architettura*. «La definizione più precisa che si può dar oggi della architettura è quella che tien conto dello spazio interno», p. 27 dell'edizione del 1994.

<sup>25</sup> Si veda in particolare il testo di AUGUST SCHMARSOW, *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. IX, Stoccarda, 1914, pp. 66 e sgg. Schmarsow, a proposito del suo contributo all'estetica: «Con piena consapevolezza io insegno da più di trent'anni nelle università tedesche questa "Essenza della creazione architettonica" come forma spaziale che si sviluppa dall'interno», p. 74. Noi leggiamo un'anticipazione delle tesi zeviane anche nel passaggio seguente: «Le testimonianze dei primitivi edifici di abitazione che noi possiamo incontrare ancora oggi presso i lontani popoli dei mari del Sud oppure nelle regioni artiche, per la teoria dell'arte in generale e per l'estetica che poggia su di essa sono di un valore di gran lunga più rilevante che non la totalità del materiale di tutti i tempi in rovina e dei luoghi sacri che l'archeologia classica ha elaborato. Questo si deduce da sé in quanto necessaria conseguenza della mia semplice definizione di architettura come conformatrice di spazio, come creatrice in prima istanza di uno spazio interno a protezione degli umani, con tutte le loro naturali esigenze vitali», pp. 73-74.

attraversato dallo sguardo che legge le iscrizioni sulle facce interne delle tavole?

### ***Il monumento nel paese dell'arte concreta.***

Il cubo e la figura perfettamente simmetrica descritta nello spazio e sui lati dal traliccio formano ciò che comunemente si intende per «figura chiusa»; la ripartizione delle lastre sembra invece costituire l'elemento aleatorio della composizione. Per usare una locuzione ricorrente nella critica del tempo, le lastre sono «gli elementi liberi» della composizione; in questo senso vi fanno riferimento Bonfanti e Porta: «[...] ripartite liberamente all'interno dei vuoti sono alcune lastre di marmo bianco e nero»<sup>26</sup>. Più vago ma nello stesso intendimento, Kidder-Smith scriveva che le lastre sono disposte «secondo una composizione astratta»<sup>27</sup>.

In effetti, la disposizione delle lastre, asimmetrica e tale che sui quattro lati del cubo le due lastre occupano riquadri sempre diversi del traliccio, è il dispositivo che mette in sottordine – in sordina – la simmetria dell'impianto, «ritardandone» l'individuazione.

Ma la prima impressione non è quella che conta: se si considerano le quattro facce del cubo nel loro insieme, risulta infatti che la composizione delle lastre obbedisce a una ferrea legge distributiva e costituisce pertanto una forma «chiusa». Tenuto conto infatti dell'intenzione programmatica – riferitaci da Belgiojoso<sup>28</sup> – di escludere ogni ripetizione, e della scelta degli elementi: due sole lastre per facciata, l'una quadrata e l'altra rettangolare, e disposte secondo schemi categorialmente diversi e in modo che i prospetti con la lastra quadrata piccola e, rispettivamente, quelli con lastra quadrata grande siano a due a due contrapposti, appare evidente quanto poco «libera» o aleatoria sia la composizione: già tre lati da soli esauriscono le variazioni possibili; il quarto, da questo punto di vista in soprannumero, ripete, ribaltato secondo una simmetria a croce, quello opposto, di modo che, per sovrapposizione, i due lati restituiscono la croce greca che ha generato il traliccio.

Il quinto lato del cubo, verso l'alto e privo di lastre, mette in evidenza la trama del traliccio, mentre il sesto, rivolto verso il suolo, permette la visione «in trasparenza» della croce greca del basamento, vale a dire la matrice della trama spaziale. La composizione delle lastre, noteremo per inciso, si può ascrivere agli esperimenti di «articolazione

---

<sup>26</sup> EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, introd. di Paolo Portoghesi, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 111; riedito da Hoepli, Milano, 2009. Il libro di Bonfanti e Porta è la monografia più importante sullo studio BBPR.

<sup>27</sup> GEORGE EVERARD KIDDER SMITH, *Italy builds. Its modern architecture and native inheritance*, The Architectural press, Londra, 1955; ediz. it., *L'Italia costruisce. Sua eredità moderna e sua eredità indigena*, Edizioni di Comunità, Milano, 1955; p. 178.

<sup>28</sup> Cfr. l'intervista concessa agli autori nel gennaio del 1979.



topologica» che secondo Giorgio Manacorda sono propri delle scacchiere cromatiche e di alcune poesie di Klee<sup>29</sup>.

Non stupisce che Max Bill, nel saggio *De la surface à l'espace*<sup>30</sup> (1953), consacrato alle tendenze pittoriche e plastiche che costituiscono la cosiddetta «arte concreta», intercali il *Monumento* fra le immagini della «città spaziale» di Frederick Kiesler, del 1925, la *Construction en bleu* di Josef Albers (1938-1943), il *Projet d'un Monument* di Mary Vieira (1952) ecc. Il cubo dei BBPR par proprio corrispondere in tutto alla caratterizzazione delle «principales tendances formelles de la sculpture actuelle» stabilita dall'autore: «[elles] sont à peu près les suivantes: la grille à trois dimensions, la ligne dans l'espace, la superficie d'un corps transparent, la surface dans l'espace». Pertanto la scultura e la pittura moderna esprimono la tendenza «à entretenir avec l'espace des relations absolument neuves, les matériels trouvent un emploi nouveau dans leurs combinaisons comme dans la forme. La matière à laquelle nous avons affaire est beaucoup moins une masse que support d'énergies. En dernière analyse, ce n'est plus du tout cette matière qui compte, mais au contraire les énergies que le support matériel a pour unique rôle de manifester – qu'il s'agisse d'énergies colorées ou spatiales»<sup>31</sup>. Minuscolo oggetto offerto a una visione a tutto tondo, in uno dei fuochi visivi del Cimitero Monumentale, esile supporto materiale in forma di griglia tridimensionale che sostiene delle superfici nello spazio, trasparente e tale che costringe a una fruizione in trasparenza perché le lastre portano scritte anche sui lati rivolti verso l'interno del cubo («la lettura delle scritte avviene attraverso lo spazio vuoto», avverte una breve descrizione conservata dai BBPR)<sup>32</sup>, il *Monumento* ha dunque meritato di figurare nel pantheon dell'arte concreta. E per questo Edgar Kaufmann Jr., uno dei direttori del prestigioso Museo d'Arte Moderna di New York si propone come compratore della prima versione al momento della sostituzione.

---

<sup>29</sup> GIORGIO MANACORDA, *Tracce*, Guanda, Milano, 1977.

<sup>30</sup> MAX BILL, *De la surface à l'espace*, «Architecture», 7, febbraio 1953, pp. 245 sgg.

<sup>31</sup> *Ivi*.

«[Esse] sono all'incirca le seguenti: la griglia a tre dimensioni, la linea nello spazio, la superficie di un corpo trasparente, la superficie nello spazio [...]. Pertanto la scultura e la pittura tendono «a stabilire con lo spazio un rapporto radicalmente nuovo, i materiali trovano nella diversa combinazione e nella forma un uso fin qui sconosciuto. La materia con la quale abbiamo a che fare non è tanto una massa quanto un supporto di energie. In fin dei conti non è più questa materia che conta, bensì le energie che il supporto di materie deve manifestare — siano esse delle energie colorate o spaziali».

<sup>32</sup> Dal testo di una scheda conservata nell'archivio dello studio BBPR, probabilmente redatta dagli autori quasi certamente per la prima versione del monumento. La scheda recita: «La lettura delle scritte avviene attraverso lo spazio vuoto, così da accentuare il sentimento di tragedia particolarmente triste che l'opera tende a significare». Perché mai la lettura attraverso lo spazio vuoto del traliccio dovrebbe accentuare il senso di tragedia? L'associazione — probabilmente inconscia — traliccio-scheletro?

## Bibliography

## Bibliografia

### Books and texts by Bruno Reichlin

### Libri e saggi di Bruno Reichlin

- B. REICHLIN, LETIZIA TEDESCHI, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale/The horizons of Ronchamp*, Electa, Milano, 2010, pp. 30-35.
- B. REICHLIN, RENZO PIANO, *Gli orizzonti di Ronchamp/The horizons of Ronchamp*, «Abitare», 484, 2008, pp. 30-35.
- B. REICHLIN, *Introduction: architecture et intertextualité/Architecture and intertextuality*, «Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 22-23, 2008, pp. 11-20.
- B. REICHLIN, *Introduzione*, in *Jean Prouvé. La poetica dell'oggetto tecnico*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo della mostra diretta da B. Reichlin, Franz Graf, Yasuto Ota, english edition with enclosure in Italian/edizione in inglese con inserto in italiano, edited by/a cura di B. Reichlin, Catherine Dumont d'Ayot, Skira, Milano, 2006.
- B. REICHLIN, MOHSEN MOSTAFAVI, JÜRIG CONZETT, *Structure as Space Engineering and Architecture in the Works of Jürg Conzett*, Architectural Association Publications, Londra, 2003.
- B. REICHLIN, *Tectonique: quel langage architectural pour le monolithisme?*, in *Encyclopédie Perret*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Éditions du patrimoine, IFA et Le Moniteur, Parigi, 2002.
- B. REICHLIN, *Paesaggio con architetture di Carl Weidemeyer*, in *Carl Weidemeyer 1882-1976, artista e architetto tra Worpswede e Ascona*, Skira, Milano, 2001, pp. 99-134.
- B. REICHLIN, entry/voce «Le Corbusier», in *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, directed by/diretto da Carlo Olmo, Allemandi, Torino, 2000-2001.
- B. REICHLIN, *Quale storia per la salvaguardia del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo?*, in *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano, 2001, pp. 11-20.
- B. REICHLIN, *I prospetti inquietanti di Asnago e Vender*, in *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, edited by/a cura di Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica

Lattuada, Skira, Milano, 1998.

- B. REICHLIN, *Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect*, in *Architecture and cubism*, edited by/a cura di Eve Blau, Nancy J. Troy, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, and/e MIT, Cambridge, MA, 1997.
- B. REICHLIN, *Problemi ed esperienze europee*, in *Restauro e conservazione dell'architettura moderna*, edited by/a cura di Maurizio De Vita, Alinea, Firenze, 1996.
- B. REICHLIN, *Parole di pietra - architettura di parole*, in *BBPR, Monumento ai caduti nei campi nazisti - 1945-1995 - il segno della memoria*, exhibition catalogue/catalogo della mostra, Electa, Milano, 1995.
- B. REICHLIN, *Le Corbusier vs De Stijl*, in *De Stijl et l'architecture en France*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo dell'esposizione diretta da Yve-Alain Bois, B. Reichlin, P. Mardaga, Liegi, Bruxelles, 1985.
- B. REICHLIN, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, in *De Stijl et l'architecture en France*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo dell'esposizione diretta da Y.A. Bois, B. Reichlin, P. Mardaga, Liegi, Bruxelles, 1985.