



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

3|2020 **S u d**

Vitangelo **Ardito** · Vincenzo **Bagnato** · Ivo **Caruso**
Simonetta **Ciranna** · Salvatore **Damiano** · Valerio **De**
Caro Nicoletta **Faccitondo** · Matteo **Iannello** · Alberto
Lanotte · Stefania **Liuzzi** · Francesco **Maggio** · Giovanna
Mangialardi · Francesco **Martellotta** · Nicola · **Martinelli**
Carlo **Martino** · Vincenzo **Maselli** · Walter **Mattana**
Ludovico **Micara** · Patrizia **Montuori** · Johan **Nielsen** · Kris
Scheerlinck · Yves **Schoonjans** · Giulia **Spadafina** Pietro
Stefanizzi · Leonardo **Rignanese** · Giuseppe **Tupputi**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Rita Sassu, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,
Antonello Fino, Antonio Labalestra, Domenico Pastore

Anno di fondazione 2017

Giuseppe Tupputi

In forma di sfinge

L'ossario di Barletta e gli spomenik jugoslavi: tra identità locali e linguaggi universali

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-096-6

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

GIUSEPPE TUPPUTI, *In forma di sfinge. L'ossario di Barletta e gli spomenik jugoslavi: tra identità locali e linguaggi universali*, QuAD, 3, 2020, pp. 109-123.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

3|2020 Sommario

7 EDITORIALE
Gian Paolo Consoli

Architettura

- 13 PAESAGGI E CITTÀ DEL SUD. IDENTITÀ E CONTRADDIZIONI
Ludovico Micara
- 29 FESTÌNA LENTE. TRADIZIONE E INNOVAZIONE ARCHITETTONICA
IN TERRA DI BARI TRA XVI E XVIII SECOLO
Alberto La Notte
- 51 IL MODERNO E LA PROVINCIA. RIFLESSIONI GRAFICHE SU UNO
SPAZIO MAI NATO: LA CASA DEL BALILLA DI LUIGI MORETTI A
BITONTO
Salvatore Damiano
- 71 LA MARSICA NEL NOVECENTO. TRASFORMAZIONE, MARGINALITÀ
E SPERIMENTAZIONE
Simonetta Ciranna, Patrizia Montuori

- 89 UNA DAMA DELL'ARCHITETTURA A PALERMO
Francesco Maggio
- 109 IN FORMA DI SFINGE. L'OSSARIO DI BARLETTA E GLI *SPOMENIK*
JUGOSLAVI: TRA IDENTITÀ LOCALI E LINGUAGGI UNIVERSALI
Giuseppe Tupputi
- 125 LA LINGUA AUTENTICA E LA LINGUA STRANIERA. LE ORIGINI
DELL'ARCHITETTURA DI ARIS KONSTANTINIDIS
Vitangelo Ardito
- 143 ARCHITETTURA E RIFORMA SCOLASTICA NEL CANTONE TICINO.
L'ISTITUZIONE DELLA SCUOLA MEDIA UNICA NEI PROGETTI DI
LIVIO VACCHINI, AURELIO GALFETTI E MARIO BOTTA
Matteo Iannello
- 163 DISPOSITIVI SUL MARGINE. LA SOGLIA IN ALCUNE OPERE DI
UMBERTO RIVA NEL CONTESTO MERIDIONALE
Nicoletta Faccitondo
- 177 LA LENTEZZA COME VALORE DELLA TEMPORALITÀ
Valerio De Caro
- 193 SOUTH GOING NORTH. DESIGNING FOR COMMUNITIES, FROM
SANTIAGO-DE-CHILE TO LJUBLJANA
Johan Nielsen, Kris Scheerlinck, Yves Schoonjans
- 209 ABITARE LA PUGLIA. CRITICITÀ E SFIDE PER NUOVI MODELLI
ABITATIVI NEL MEZZOGIORNO
Giovanna Mangialardi, Nicola Martinelli, Giulia Spadafina
- 229 TERRA CRUDA E SCARTI AGRICOLI. MATERIALI EDILI EFFICIENTI
MADE IN PUGLIA
Stefania Liuzzi, Francesco Martellotta, Pietro Stefanizzi
- Recensioni
- 243 LA CULTURA DELLO SPAZIO URBANO. I SAPERI DELL'URBANISTICA
TRA ITALIA E FRANCIA
Leonardo Rignanese

Design

253 GIO PONTI E IL DESIGN SPAGNOLO. LA MODERNITÀ “A SUD” NEGLI ANNI '50 E '60 TRA ITALIA E SPAGNA

Vincenzo Bagnato

273 SUD COME NORD. IL MERIDIONE NEL CINEMA INDUSTRIALE DEGLI ANNI SESSANTA

Walter Mattana

287 AFRICAN DESIGN WAVE. PARADIGMI ESTETICI, MATERICI E IDENTITÀ DI UN SUD GLOCALE

Ivo Caruso, Carlo Martino, Vincenzo Maselli

In forma di sfinge

L'ossario di Barletta e gli *spomenik* jugoslavi: tra identità locali e linguaggi universali

Giuseppe Tupputi

Politecnico di Bari | DICAR, Università di Parma | DIA - giuseppe.tupputi@poliba.it

The Yugoslav memorials represent the architectural legacy of the socio-political project conceived between the 1950s and 1980s in the Balkans, in the southeastern periphery of Europe. These projects, with their primitive and futuristic, abstract and figurative language, has been forgotten from the 1990s, after the disintegration of the Federal Socialist Republic. The memorials, designed to stand as solitary custodians of tragic events in some of the most pleasant landscapes of the Mediterranean, have been located in ethnically and geographically very different territories, even outside the Yugoslav territory, interpreting the relationship between global and local in an unprecedented way. The proposed essay intends to investigate the war Memorial of the Slavs in Barletta, designed by Dušan Džamonja, framing it in the broader tradition of Yugoslav memorials. The aim consists in exploring the internal relationships of the work and to interpret the figurative registers adopted for the construction of the memorial, in order to get closer to understanding the meaning preserved by these forms and, through analysis and comparison, in order to deepen the relationship between the political-cultural ideology underlying the creation of the Yugoslav memorials and the artistic languages adopted for their design.

Con il loro linguaggio al contempo primitivo e futuristico, astratto e figurativo, i memoriali commemorativi jugoslavi rappresentano il lascito architettonico del progetto socio-politico concepito tra gli anni '50 e '80 nei Balcani, nella periferia sudorientale dell'Europa; un progetto che è stato dimenticato, a partire dagli anni '90, con la disgregazione della Repubblica Socialista Federale. Pensati per ergersi a custodi solitari di eventi tragici in alcuni dei paesaggi più ameni del Mediterraneo, questi memoriali sono stati dislocati in territori etnicamente e geograficamente molto diversificati, anche fuori dal territorio jugoslavo, interpretando in modo inedito il rapporto tra globale e locale. Il saggio proposto intende indagare l'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta, progettato da Dušan Džamonja, inquadrandolo nella più ampia tradizione dei memoriali commemorativi jugoslavi. L'obiettivo consiste nell'indagare i rapporti interni all'opera e nell'interpretare i registri figurativi adottati per la costruzione del memoriale, al fine di avvicinarsi a comprendere il senso custodito da queste forme e di approfondire, attraverso l'analisi e il confronto, il rapporto tra l'ideologia politico-culturale soggiacente alla realizzazione dei memoriali jugoslavi e i linguaggi artistici adottati per la loro progettazione.

Keywords: *Spomenik, Dušan Džamonja, Ossuary of Barletta, architecture and sculpture, architecture and landscape*

Parole chiave: *Spomenik, Dušan Džamonja, Ossario di Barletta, architettura e scultura, architettura e paesaggio*

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva¹

▪ *I «santuari per la riconciliazione»: gli spomenik “tra Realismo Sovietico e International Style”*

In Jugoslavia, nel secondo dopoguerra, la Resistenza al nazifascismo fu accompagnata dal sorgere di un *epos* nazionale che sfociò in una Rivoluzione sociale; fu questo un processo che, proponendosi come alternativa ai principali modelli socio-culturali e politici coevi, riuscì a promuovere l'idea di un'identità nazionale al contempo unitaria e organica, fondata sulla compresenza e sui rapporti di reciprocità tra i diversi gruppi e/o etnie presenti all'interno del paese, trasformando la Jugoslavia in una nazione culturalmente, socialmente ed economicamente avanzata, socialista (ma non dipendente dall'Unione Sovietica), moderna e industriale (ma non dipendente dai capitali europei e americani).²

In questo straordinario contesto, il tema dell'architettura commemorativa assunse un grande rilievo all'interno delle strategie messe in campo dal governo di Tito, che voleva costruire una narrazione monumentale e simbolica della nuova unità politica e culturale della nazione, basata sui valori della lotta partigiana e della rivoluzione socialista. Queste specifiche condizioni politiche e culturali furono alla base di quelle ragioni specificatamente estetiche che diedero forma, in questo periodo, alla costruzione di numerosissimi memoriali, e che saranno poi riconosciute come le peculiarità stilistiche e formali, figurative e simboliche proprie degli *spomenik* jugoslavi.

In primis, bisogna sottolineare che, nonostante la Rivoluzione socialista fosse riuscita a trovare una forma confederativa capace di unificare differenti gruppi etnici e religiosi all'interno di un unico Stato Nazione, questo processo era ancora lontano dall'apparire stabile e, soprattutto, doveva fare i conti con la memoria ancora vivida di un atroce conflitto bellico che aveva visto tali diversi gruppi etno-religiosi combattere spesso l'uno contro l'altro. In altre parole, «la Repubblica Federale Jugoslava era nata come un paese unificato composto da terre abitate sia dalle vittime della recente guerra che da alcuni dei loro carnefici»³. Per via di questa singolare condizione socio-culturale e politica, in Jugoslavia, ancor più che negli altri paesi colpiti dai drammatici eventi del conflitto bellico, l'istanza commemorativa si confrontò con l'ambivalente necessità di ricordare le tragedie e onorare le vittorie, nell'obiettivo di non trasfondere ostilità e inimicizia tra i popoli, bensì con lo scopo di aprire alla possibilità di intendere i memoriali commemorativi come «santuari per la riconciliazione»⁴.

Inoltre, tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '50, con l'inasprirsi delle relazioni politiche con l'URSS, la volontà di rappresentare la neonata nazione jugoslava come uno stato autonomo e indipendente dagli influssi sovietici investì anche e soprattutto il campo culturale, definendo un punto di svolta epocale che

aprì il dibattito inerente alle pratiche e ai linguaggi artistici verso orizzonti internazionali⁵. Rifiutato l'*habitus* del "realismo socialista" (preso in prestito per la costruzione dei primi monumenti commemorativi jugoslavi del secondo dopoguerra)⁶ e influenzati anche dalle coeve esperienze artistiche del Moderno (ma pur sempre all'interno della ricerca di un alto grado di autonomia), i linguaggi rivisitati della scultura e dell'architettura tornarono a porre maggiore enfasi su «volumi e forme pure, su masse e geometrie, sul materiale inteso come forma d'espressione»⁷. Questo processo di rinnovamento, che si fece strada in ogni piega della pratica artistica, architettonica e urbanistica jugoslava, fu capace di ritagliarsi, soprattutto nello specifico campo della costruzione dei memoriali, un posto originale all'interno del panorama internazionale. Esso si propose, infatti, come alternativa sia rispetto alle esperienze sviluppate dall'Unione Sovietica (fondate sui linguaggi espressivi ed esplicitamente simbolici e/o propagandistici), sia a quelle sviluppate dai Paesi occidentali (dominate perlopiù dagli stilemi astratti dell'International Style), indirizzando la sperimentazione progettuale verso la ricerca di un inedito Modernismo «adattato localmente»⁸.

▪ *Sull'autonomia ideologica e l'originalità espressiva: gli spomenik tra astrattismo e figurativo*

In questo clima ideologico, un'intera generazione di progettisti, architetti, scultori, paesaggisti si dedicò alla sperimentazione progettuale su questo tema, tanto che, qualche anno più tardi, alla XXXIX Biennale di Arti visive di Venezia del 1980, la Jugoslavia decise di esibire al pubblico internazionale il fenomeno degli *spomenik*, presentandolo come una «nuova alternativa» o una «nuova tendenza» nel campo della progettazione di memoriali e sacrari commemorativi⁹. Questa tendenza, interpretando in modo inedito il rapporto tra globale e locale, si caratterizzava per i suoi inediti linguaggi espressivi, per i suoi originali codici estetici a cavallo tra astrattismo e figurativismo.

Ricercando le ragioni di questa originalità morfologica e figurativa nell'autodeterminazione concettuale e ideologica soggiacente alle opere, nel saggio *The characteristics of some recent Yugoslav memorials to the National Liberation War*¹⁰, Jure Mikuž esplicita sin da subito il valore della «questione della coscienza sociale». Si tratta dell'avvenuto riconoscimento di come, attraverso una figuratività spesso didascalica ed esplicitamente simbolica, la costruzione dei monumenti commemorativi avesse, fino ad allora e nel corso di molti secoli, condizionato i gusti e l'ideologia della massa in funzione della legittimazione del potere di pochi¹¹. Questa possibilità rappresentativa doveva essere, invece, riconsegnata al popolo. Non solo.

In Jugoslavia, il movimento rivoluzionario che aveva portato all'unità nazionale non era considerato un evento concluso, bensì un processo sempre in divenire «che è progresso sociale e battaglia di classe» – la cosiddetta

Fig. 1. Memoriale della
Battaglia di Sutjeska,
Tjentište, di Miodrag
Živković 1964-65,
(KRIŽIŠNIK 1980).



“rivoluzione permanente” –, un processo che doveva «permeare tutte le sfere della vita, anche la sovrastruttura spirituale»¹² e, dunque, l’espressione culturale e artistica del paese.

Tale concezione comportò la necessità di rivisitare, di rifondare i codici estetici e i linguaggi artistici, alla ricerca di nuove forme di espressione capaci di aprire a più ampi orizzonti di senso (*fig. 1*).

Contrariamente ai memoriali tradizionali, queste sculture danno preferenza a un tipo di percezione e di comprensione che si oppone alla presenza di un unico punto di vista razionale e sempre intelligibile; come in una narrazione poetica, il didatticismo e persino, o addirittura, il monito vengono sostituiti da puri valori spaziali e formali¹³.

L’ “astrattismo figurativo” che accomuna molti di questi monumenti non persegue, dunque, l’occultamento o la sospensione dei messaggi politici e ideologici, ma semplicemente struttura alcuni discorsi intorno a questi argomenti, lasciandoli però continuamente aperti a varie interpretazioni, al divenire della storia e della “rivoluzione permanente”.

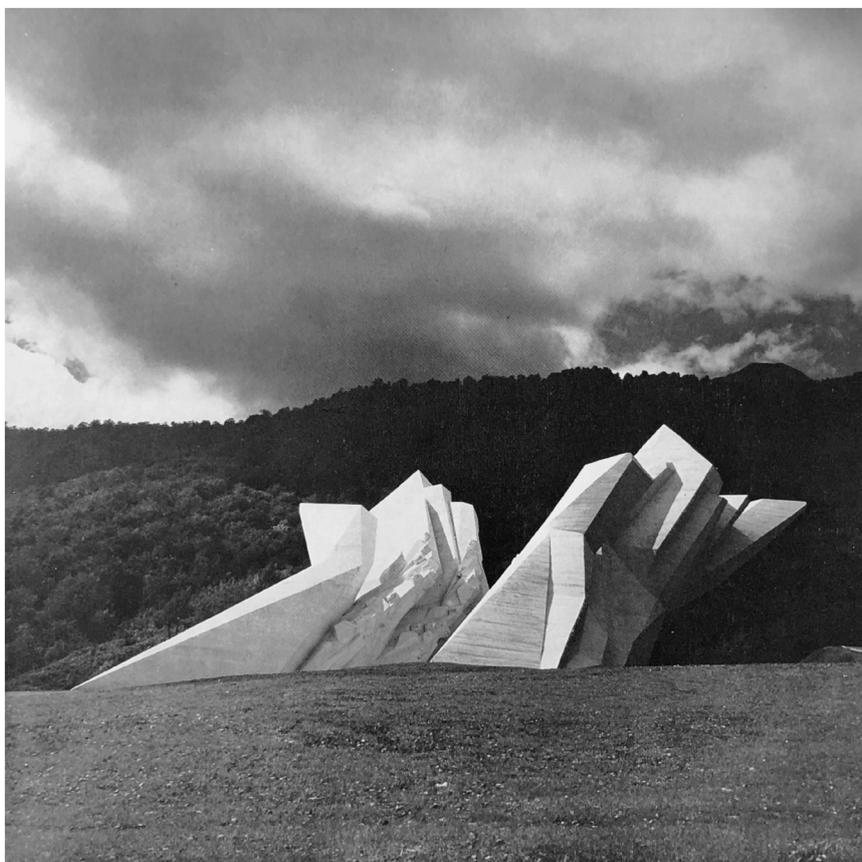


Fig. 2. Memoriale della Battaglia di Sutjeska, Tjentiste, di Miodrag Živković 1964-65, (KRIŽIŠNIK 1980).

Inoltre, le opere non evocano e/o non celebrano un passato più o meno recente, che in questo caso è spesso dividente, ma attingono direttamente dall' 'origine', lontana e misteriosa, che sempre accomuna e sempre consente di acquisire "originalità", nel senso di innovazione, ovvero di guardare al futuro. Nell' impossibilità di costruire una narrazione che produce il suo linguaggio a partire dal legame con la tradizione, si preferì ricercare un nuovo rapporto con i «processi formativi primordiali», con gli antichissimi «memoriali e segni cosmogonici (dei Dolmen e dei Menhir), arricchiti – come scrive Mikuz – da millenni di esperienza nella pratica dell'architettura, dell'urbanistica, del progetto urbano e paesaggistico»¹⁴ (fig. 2).

Infine, oltre a ricercare una nuova armonia linguistica con l'idea che questo particolare tipo di memoriale introduce, gli *spomenik* ricercano anche un inedito modo di relazionarsi con il paesaggio, con i luoghi spesso naturali in cui l'opera si inserisce. Come sottolinea Zoran Križišnik, questi progetti costituiscono l'esempio di un'esperienza di «design ambientale monumentale»¹⁵ che, da un lato, esprime l'importanza estetica che la strutturazione delle forme del paesaggio assume nella cultura artistica jugoslava e, dall'altro, esprime l'intenzione di

*Fig. 3. Memoriale alla
Rivoluzione, Tjentište,
Mrakovica, Kozara,
di Dušan Džamonja,
1970-72, (KRIŽIŠNIK
1980).*



ricercare una inedita relazione con il paesaggio, un «legame più fatale» con la natura.

La fatalità che si vuole evocare nel definire questo rapporto deriva da molti fattori, che vanno dall'importanza simbolica dei siti scelti per i monumenti (che coincidono con le località che furono teatro di orrori bellici e/o di eccidi), all'importanza ideologica riconosciuta ai luoghi naturali, al bosco, alla selva, alla collina, alle alture impervie, che furono gli spazi vitali in cui trovò rifugio la resistenza partigiana nonché, ancor prima, il luogo della vita e del lavoro di molte generazioni di pastori, contadini, pescatori, taglialegna.

Nelle forme plastiche l'incarnazione dell'esperienza con la sua energia radiante deve costruire un'impressione suggestiva nello spettatore, deve dirgli che questi luoghi sono qualcosa di speciale, l'universalità del suo messaggio deve esprimere il significato che questi luoghi incarnano per l'intera nazione, per l'intera umanità e non per un solo individuo o su di lui¹⁶ (figg. 3, 4).

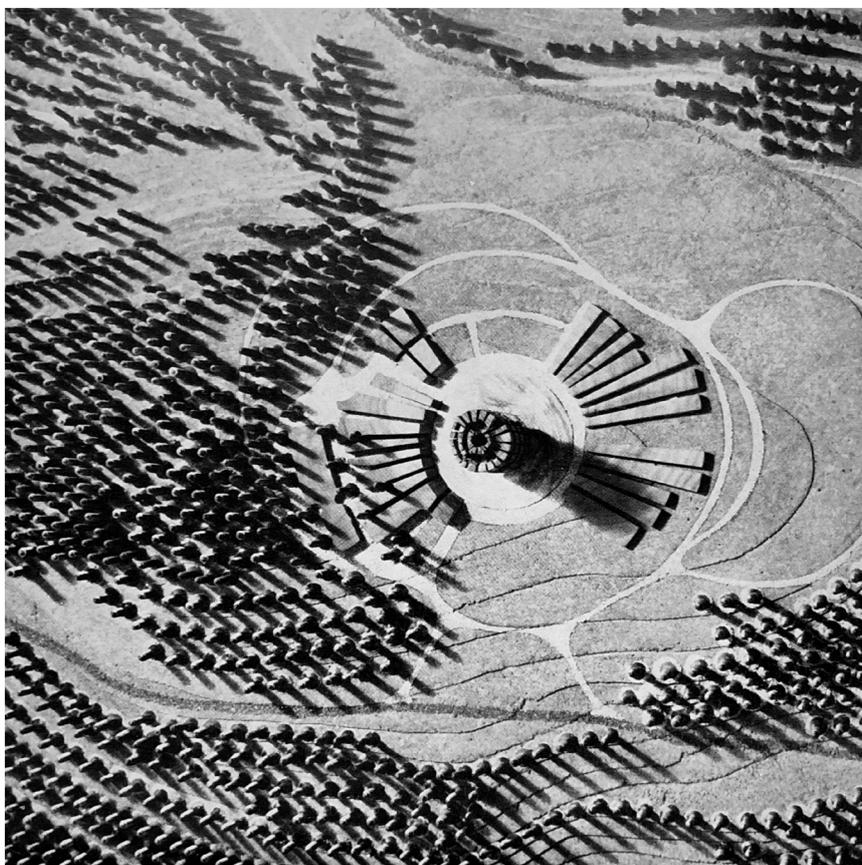
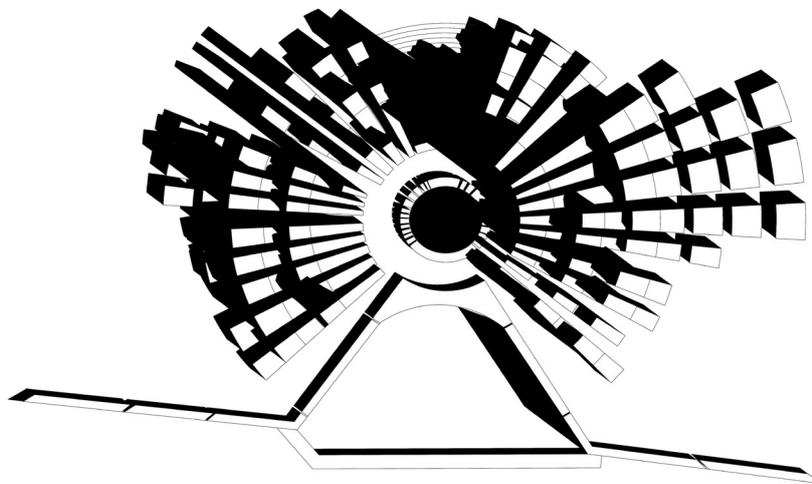


Fig. 4. Memoriale alla Rivoluzione, Tjentište, Mrakovica, Kozara, di Dušan Džamonja, 1970-72, (KRIŽIŠNIK 1980).

▪ *Dušan Džamonja, l'Ossario commemorativo dei caduti jugoslavi delle due guerre mondiali di Barletta*

Oltre a ricevere un riconoscimento nel quadro internazionale¹⁷ rispetto alla originalità espressa, dagli scultori e architetti jugoslavi, nella costruzione dei memoriali commemorativi, ciò che più sorprende è il carattere pervasivo di questo processo artistico-culturale che, grazie al lavoro diplomatico delle comunità jugoslave attive all'estero, si è ben presto esteso oltre i confini nazionali, arrivando anche e soprattutto dall'altro lato dell'Adriatico, in Italia¹⁸. All'interno dei rapporti amichevoli già avviatisi, perlomeno formalmente, con il Memorandum di Londra, la nascita, nel 1963, del primo governo di centro sinistra organico guidato da Aldo Moro aprì la strada a una maggiore vicinanza tra le due nazioni¹⁹. Il monumento nel cimitero monumentale di Barletta e i due ossari di Gonars (progettato da Miodrag Živković, nel 1973) e Sansepolcro, vicino Renicci (progettato da Jovan Kratochvil nel 1973), sono figli di questo momento di vicinanza politica e culturale, fondato innanzitutto sulla condivisione di valori quali la memoria dei soldati e dei civili caduti in guerra, della resistenza partigiana e della solidarietà tra i popoli.

Fig. 5. Ossario dei caduti slavi di Barletta, di Dušan Džamonja, 1969-70, planimetria. Disegno a cura di Massimiliano Cafagna, Aleksa Korolija e Giuseppe Tupputi.



L'Ossario commemorativo ai caduti slavi della Prima e della Seconda Guerra Mondiale di Barletta, progettato dallo scultore croato Dušan Džamonja, è il primo *spomenik* realizzato in Italia²⁰ (fig. 5).

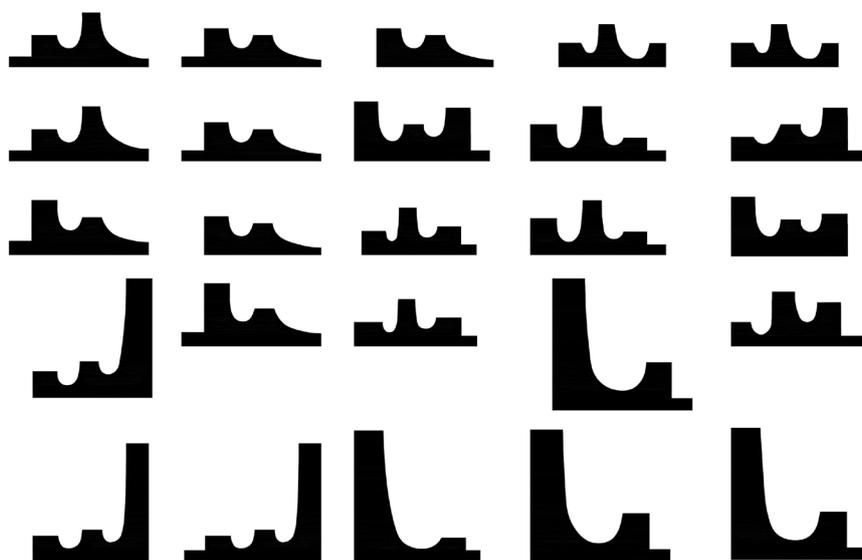
Strutturata secondo principi che sono semplici e chiari e, al contempo, formalmente articolati e pieni di ritmo, quest'opera è capace di mettere in scena il *pathos* che è proprio della commemorazione, senza rinunciare ad offrire la quiete della contemplazione.

Il monumento è costruito mediante la ripetizione seriale di elementi scultorei verticali di altezza e di forma variabile, disposti su una pianta lievemente ellittica, tendente alla circonferenza. Lo spazio della cripta è scavato ad una quota di circa 3 metri sotto il livello del suolo e vi si accede mediante una scalinata in granito, ricavata tra gli elementi scultorei in cemento precompresso faccia a vista. Una terrazza aperta verso il mare completa la composizione, definendosi come traguardo visivo dell'esperienza spaziale.

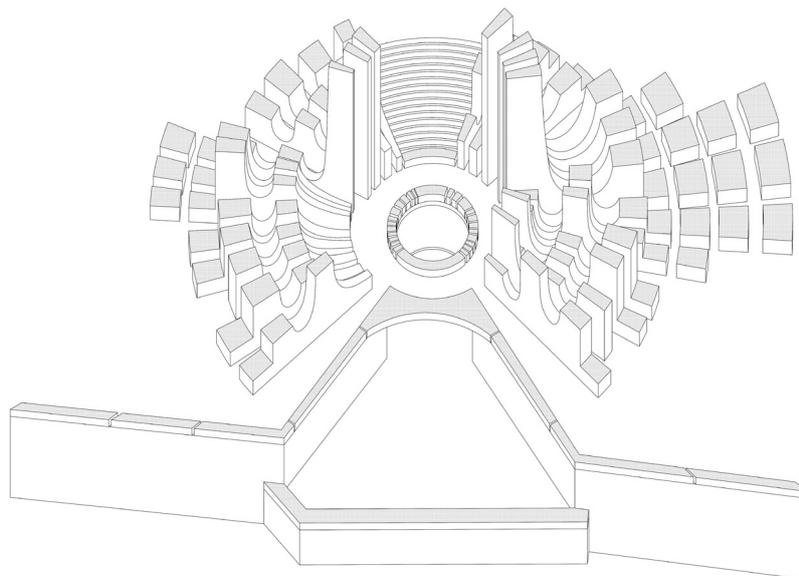
L'Ossario di Barletta è catalogabile all'interno di quello che i critici d'arte hanno definito come il «terzo periodo» dell'opera di Džamonja²¹, ovvero il momento più maturo e fertile della sua produzione artistica. In questo periodo, lo scultore croato sperimenta sintassi e grammatiche compositive fondate su alcuni concetti cardine, che accomunano molti suoi progetti di memoriali, tra cui anche il famoso monumento di *Kozara* e quelli, mai realizzati, di *Sremska Mitrovica* e di *Stubica*.

Innanzitutto, vi è una costante ricerca (o, perlomeno, una costante fascinazione) per il tema del cerchio e/o dell'ellissi, della sfera e/o del cilindro. A differenza di quanto potrebbe sembrare, questo costante lavoro sulla figura del cerchio non ha matrice 'formalista'; tale scelta rispecchia, invece, la volontà di sperimentare differenti possibili rapporti armonici ed organici tra la pienezza ed unità archetipica dell'insieme e l'identità espressiva e simbolica dei singoli elementi costituenti che, quasi sempre in queste opere, si ripetono in serie a sviluppo centripeto.

Nel caso di Barletta, il rapporto tra l'unità dell'ellisse planimetrica (che definisce la struttura *logica* della forma) e i singoli profili verticali in calcestruzzo armato (che costruiscono la forma *espressiva* della struttura) si fa veicolo del ricercato rapporto di sintesi tra una particolare idea di commemorazione pubblica – universale, aperta ai cambiamenti e però, al contempo, strutturata sui solidi principi ideologici della rivoluzione socialista – e l'espressività della sua forma costruita. L'ellisse è infatti una forma chiaramente riconoscibile nella sua assoluta integrità (e, quindi, monumentale, scultorea, convessa) che però, al contempo, è qui composta dalla ripetizione seriale di 'simboli plastici' tutti diversi tra loro (figg. 6, 7).



Figg. 6, 7. Ossario dei caduti slavi di Barletta, di Dušan Džamonja, 1969-70, profili degli elementi in calcestruzzo armato e assonometria d'insieme. Disegni a cura di Massimiliano Cafagna, Aleksa Korolija e Giuseppe Tupputi.



Questi elementi scultorei sono percepibili, da vicino, come masse, volumi o piani murari che definiscono il carattere degli spazi interni e, da lontano, come simboli astratti che partecipano alla definizione del profilo d'insieme dell'opera.

Se il linguaggio plastico della scultura lavora in bilico tra astrattismo e figurativismo, l'unità dell'organismo architettonico si costruisce nel rapporto tra la forma spaziale complessiva e l'elemento ripetuto.

Ciò apre, inoltre, al tema del ritmo, che occupa anch'esso un posto centrale nella riflessione artistica di Džamonja. All'interno di questa strategia compositiva, il ritmo misura lo spazio e cadenza l'incedere, accompagnando l'esperienza percettiva del fruitore e partecipando alla drammatizzazione dello spazio, oltre che alla monumentalità architettonica e scultorea dell'insieme. Al tema del ritmo si accompagna, infatti, anche il tema del percorso, della costruzione della sequenzialità dei luoghi.

L'esperienza del percorso – e quindi il rapporto con il tempo di percorrenza – completa l'armonia formale e spaziale di quest'opera dal carattere "aperto", prediligendo una sequenza di luoghi non caratterizzata da un percorso obbligato ma da differenti possibili direzioni di movimento. Il percorso all'interno dell'ossario di Barletta e nel suo spazio circostante è libero e illimitato. L'unica differenza riguarda le superfici pavimentali: quelle che ricoprono i percorsi e le direzioni di movimento principali sono eseguite in materiale rigido, mentre le rimanenti superfici da cammino sono soffici²², realizzate in ciottolato bianco.

Un altro tema che caratterizza quest'opera riguarda la definizione, all'interno della strutturazione del sistema dei percorsi, di sequenze di inquadrature o di campi visivi che sono costruiti, quasi prendendo in prestito le tecniche cinematografiche, mediante composizioni di prospettive simmetriche, tali da rendere più immediato il rapporto con l'esperienza cinestetica del fruitore. È questo, infatti, «il modo più semplice per identificarsi con i movimenti della interiorità psicofisica del visitatore e innescare la sua esperienza cinestetica»²³.

Ad ogni modo, all'interno di questo ritmo monotono e centripeto, sia la drammaticità dell'esperienza spaziale, sia la forma scultorea degli elementi verticali, si densificano verso il centro dell'opera. Qui, l'oculo che sovrasta lo spazio della cripta e che mette in collegamento il mondo ctonio con quello aereo, consente al visitatore di intravedere, dal basso, gli elementi scultorei verticali che, arretrandosi rispetto al suo campo percettivo, si trasformano in evidenti elementi simbolici: sette verticali plastiche tese verso il cielo (*figg. 8, 9*).

Al centro della cripta, un piccolo ribassamento nel piano pavimentale proietta sul suolo la forma del grande oculo superiore, ospitando un mosaico composto di tessere color rosso acceso, un colore che viene ancor più accentuato dalla luce zenitale o dall'acqua piovana che qui si raccoglie prima di essere incanalata verso l'esterno. Sulle pareti laterali della cripta, vi è invece una serie di elementi plastici in bronzo, tutti identici tra loro che, con il loro ritmo severo, accentuano la solennità dello spazio sepolcrale. Due lastre, anch'esse in bronzo, su cui sono incisi i nomi dei combattenti caduti, servono invece come portali d'accesso ai vani laterali, che contengono i loculi mortuari.



Fig. 8. Ossario dei caduti slavi di Barletta, di Dušan Džamonja, 1969-70, particolare dei setti scultorei in calcestruzzo armato, attacco a terra. Fotografia di Massimiliano Cafagna.

Fig. 9. Ossario dei caduti slavi di Barletta, di Dušan Džamonja, 1969-70, particolare dei setti scultorei in calcestruzzo armato, attacco al cielo. Fotografia di Massimiliano Cafagna.



Anche in questo caso, oltre alla esplicita volontà di rifondazione linguistica, appare evidente il valore paesaggistico che il monumento assume. Non a caso, il luogo scelto per l'intervento coincide con la porzione nord-occidentale del cimitero monumentale di Barletta, posta su un terrapieno a picco sui campi arati, ovvero in una posizione che domina la costa, distante circa quattrocento metri. Tale condizione influenza la composizione dell'insieme, che accompagna alla centralità dello spazio della cripta, evidente nello schema planimetrico, anche un'ulteriore

direzione compositiva, meglio individuabile in sezione, che sbilancia l'equilibrio del progetto, orientando lo spazio della cripta, oltre che in verticale (verso l'oculo e verso il cielo), anche in orizzontale (verso la terrazza e verso il mare). Lo scrive lo stesso Džamonja: «la più importante penetrazione visiva dallo spazio dell'atrio è eseguita di fronte alla scalinata d'entrata e si apre verso il mare»²⁴. Uscendo dalla cripta ed entrando nella terrazza esterna, lo spazio appare molto direzionato, chiuso su due lati dalle stesse pareti che definiscono la cripta e che qui rigirano ad arginare il suolo, «per accentuare la direzione dello sguardo verso il mare aperto dell'Adriatico e verso la patria»²⁵.

Infine, ma non ultimo per importanza, s'impone di notare l'estrema cura posta da Džamonja nell'inserire il suo monumento nel contesto cimiteriale barlettano. A causa della barriera visiva dei cipressi preesistenti, il progetto non poteva puntare ad essere visto da lontano, nella sua interezza, e Džamonja decise dunque di costruire l'esperienza spaziale del memoriale lavorando, invece, sull'impatto diretto che si ha con il complesso monumentale, incontrandolo da vicino, quasi all'improvviso, nascosto dalla fitta trama degli alberi. All'interno di questa strategia compositiva integrata con l'ambiente e con il paesaggio esistente, finanche le altezze delle verticali che compongono il monumento sono state misurate in modo tale da essere, nei loro punti più alti, non molto svettanti rispetto all'altezza media dei cipressi²⁶ (*fig. 10*).

▪ *Conclusioni: frammenti di paesaggio, custodi di un'idea*

Dopo la dissoluzione e la frammentazione della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia nel 1992, all'interno di un differente contesto politico, maggiormente animato da sentimenti nazionalistici e rivendicazioni identitarie, iniziò il lento processo di abbandono e finanche di distruzione di molti *spomenik* realizzati dal governo di Tito. Proprio in virtù del loro intento di rappresentare il progetto organico e unitario dei popoli slavi del sud²⁷, questi monumenti, nonostante le loro forme e i loro messaggi universalistici, divennero i simboli più eclatanti della contesa tra l'ex repubblica confederata e i mai del tutto sopiti ed ora emergenti sentimenti anti-jugoslavi, le ideologie anticomuniste e i modelli nazionalistico-identitari.

Anche fuori dalla penisola balcanica, le particolari condizioni normative di questi monumenti e dei suoli sui cui essi si insediano (che sono di proprietà di uno stato nazionale che, di fatto, non esiste più), stanno subendo un lento processo di abbandono, caratterizzato dall'inesorabile insidia dell'incuria e del degrado.

L'Ossario di Barletta, per esempio, è gravemente danneggiato nelle fondazioni e mostra crepe strutturali dovute allo scivolamento del terreno verso i campi arati a valle lungo la litoranea.

Eppure, nonostante l'inesorabile avanzare di questo processo di dimenticanza, di abbandono e/o di distruzione (dovuto allo svolgersi degli eventi storici, al cambiamento repentino delle ideologie al potere e ai nuovi contesti socio-economici), gli *spomenik* continuano a rappresentare tutt'oggi l'espressione di un movimento



Fig. 10. Ossario dei caduti slavi di Barletta, di Dušan Džamonja, 1969-70, inserimento dell'opera nel paesaggio. Fotografia di Massimiliano Cafagna.

artistico d'avanguardia, che è stato rappresentativo del più genuino spirito di coesione socio-culturale che caratterizzò il progetto politico della Repubblica Socialista jugoslava.

Tutti diversi tra loro, eppure tutti elaborati secondo medesime intenzioni e alla ricerca di un unico stile, gli *spomenik* adoperano forme intense, audaci e futuristiche, ricercando un'estetica fondata sulle categorie del "sublime". Pensati come giganteschi "custodi del paesaggio", gli *spomenik* parlano un insolito linguaggio che è universale ed enigmatico, primordiale e ultramoderno; essi (dal meno riuscito al più riuscito) sono considerabili come sperimentazioni progettuali che si vogliono liberare dei tradizionali stilemi artistici, per andare alla ricerca di un nuovo codice estetico, al contempo simbolico e plastico, universale e però anche locale, ideologico eppure concettualmente aperto a differenti interpretazioni.

Il monumento di Barletta incarna tutti questi ideali civili e politici, rappresentandoli non attraverso simboli espliciti, ma trasfigurandoli in più dinamiche forme simbolico-plastiche e in più indefinite esperienze sensoriali (spaziali, visive, tattili, cinestetiche). È questa una scultura che esprime insieme l'*ordine* e il *tumulto* della vita; un'architettura che instaura un rapporto intenso e sublime con i luoghi naturali in cui si colloca; un monumento che si definisce attraverso audaci registri espressivi; "uno spazio per tutti", per ricordare, riflettere, per appartarsi e meditare; per onorare e celebrare i propri cari defunti, oppure, più semplicemente, per stare seduti nel ventre della sfinge, a contemplare gli enigmi rimasti irrisolti immergendo lo sguardo nell'avvolgente orizzonte marino.

▪ NOTE

¹ GARCÍA LORCA 1998, pp.677-682. La citazione, tradotta in inglese, fu poi utilizzata da Bogdan Bogdanović come motto per il progetto presentato al concorso per il Jajincj Memorial del 1957.

² Si veda quanto scritto da ARGAN 1981.

³ NIEBYL 2016.

⁴ *Ibidem.*

⁵ In questo periodo, per esempio, la rivista *Arhitektura* da ampio spazio a questo dibattito. Inoltre, già nel 1956, Belgrado ospita una mostra d'arte contemporanea proveniente dal MoMa di New York (con opere di Arshile Gorky, Jackson Pollock, Mark Tobey, Mark Rothko e altri). Viceversa, altrettanto importante è il fatto che *L'Architecture d'aujourd'hui* (n. 108) dedica, nel 1963, un numero monografico al tema dell'architettura sacra, includendo alcuni memoriali jugoslavi e un focus specifico sull'opera di Bogdan Bogdanovic (KOROLJIA 2019, p. 188).

⁶ Esempi notevoli includono, per esempio, il Monumento alla Battaglia di Batina sul Danubio e il monumento Iriški Venac sulla cima della collina Fruška Gora (NIEBYL 2016).

⁷ MIKUŽ 1980.

⁸ VODOPIVEC & ZNIDARŠIĆ 2010, p. 31

⁹ Nel catalogo sono raccolti quattro progetti: di Dušan Džamonja a Kozara, di Slavko Tihec a Gradina, di Miodrag Živković a Tjentište e di Bogdan Bogdanović a Jasenovac; la mostra conteneva anche le immagini delle opere di molti altri importanti scultori jugoslavi intervenuti nella progettazione dei memoriali, citati nella stessa introduzione al catalogo: V. Bakić, S. Batić, L. Denković, J. Grabulovski, B. Kućanski, A. Kućukalić, O. Logo, D. Tršar e Š. Vulas (KRŽIŠNIK 1980).

¹⁰ MIKUŽ 1980.

¹¹ Si pensi, ad esempio, a come, negli anni '30, in Italia, il regime fascista si appropriò di tale culto per legittimare il suo potere mediante una narrazione propagandistica che glorificava il mito della guerra, l'epopea dell'eroismo e il sacrificio per la Patria (NICOLOSO 2015). Strategiche furono la scelta del sito – effettuata per glorificare i luoghi di eventi bellici significativi o per lasciare una traccia indelebile nelle nuove province italiane – e l'assunzione di una poetica figurativa chiaramente riferibile al mito della Roma Impe-

riale. Oppure si pensi anche alle «strategie della memoria» messe in campo dall'Unione Sovietica all'indomani della seconda guerra mondiale, caratterizzate dalla ricerca di una espressività quasi didascalica e sovrabbondanti di simboli ideologici espliciti, come la falce e il martello.

¹² MIKUŽ 1980, vol. 1.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ KRŽIŠNIK 1980.

¹⁶ MIKUŽ 1980.

¹⁷ Si pensi alla recente mostra "Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980", a cura di Martino Stierli e Vladimir Kulić, presentata al MoMA – Museum of Modern Art, New York dal 15 luglio 2018 al 13 gennaio 2019.

¹⁸ L'Italia è tra i paesi che ospitano un maggior numero di memoriali riferibili alla tradizione jugoslava: l'Ossario dei Caduti Slavi di Barletta (Dušan Džamonja, 1968-70), il Sacrario monumentale di Gonars (Miodrag Živkovic, 1973), il Sacrario di Sansepolcro (Jovan Kratochvil, 1973) e il Sacrario di Prima Porta a Roma (Ljubomir Denkovic e Sava Subotin, 1978).

¹⁹ DE SABBATA 2015, p. 289.

²⁰ Il monumento fu commissionato dalla Repubblica Federale Democratica di Serbia e Montenegro e dall'Associazione Combattenti della Guerra di Liberazione Nazionale della Jugoslavia, attraverso il bando di un concorso, che fu vinto poi dallo scultore Dušan Džamonja e della sua collaboratrice, l'architetto Hildegard Auf-Franic. Il monumento fu realizzato nel 1970 dall'impresa Giacomo Calò di Barletta e inaugurato il 4 luglio 1970 dal sindaco Michele Morelli, allievo di Aldo Moro, alla presenza delle delegazioni jugoslava e italiana.

²¹ PROTIĆ 1980.

²² DŽAMONJA 1969.

²³ MIKUŽ 1980.

²⁴ DŽAMONJA 1969.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Da questo concetto deriva, anche etimologicamente, il nome Jugoslavia: dal croato *Jugoslaven* o dal serbo *Jugosloven*, composti di *jugo*, «sud», e *Slaven* o *Sloven*, «slavo». (enciclopedia Treccani, versione online: <<http://www.treccani.it/vocabolario/iugoslavo/>> [15/1/2020]).

▪ BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1981

Argan G. C., *Džamonja*, Zagreb 1981

DE SABBATA 2015

De Sabbata M., *Il sacrario memoriale dei caduti jugoslavi a Gonars di di Živković, 1971-1973*, in Nicoloso P. (a cura di), *Le pietre della memoria: monumenti sul confine orientale*, Udine 2015, pp. 280-295

DŽAMONJA 1969

Džamonja D., *Argomentazione spaziale, ideale e tecnica del progetto 11570 per l'Ossario commemorativo dei combattenti jugoslavi caduti e deceduti sul territorio della Repubblica italiana nella seconda guerra mondiale e nelle guerre precedenti, a Barletta / zona Bari*, Relazione di progetto conservata presso l'Archivio di Stato di Bari, 1969

GARCÍA LORCA 1998

García Lorca F., "Cuerpo presente", in Id. *Obras selectas*, Madrid 1998, pp.677-682

KOROLJIA 2019

Korolija A., *Back to Monumentality. Modernisation and Memorialisation in Post-War Yugoslavia*, in Correia N., Helena Maia M., Figueiredo R. (a cura di), *Atti del convegno Revisiting the Post-Ciam Generation* (Porto, 11-13 aprile 2019)

KRŽIŠNIK 1980

Kržišnik Z., *Introduction*, in *The XXXIXth Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, Catalogo della mostra del Padiglione yugoslavo, Ljubljana, 1980

MIKUŽ 1980

Mikuž J., *The Characteristics of Some Recent Yugoslav Memorials to the National Liberation War*, in *The XXXIX-th Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, Catalogo della mostra del Padiglione yugoslavo, Ljubljana 1980

NICOLOSO 2015

Nicoloso P., *Tra memoria e oblio: monumenti alle guerre mondiali sul confine orientale 1920-2007*, in *Le pietre della memoria: monumenti sul confine orientale*, Udine 2015, pp. 16-69

NIEBYL 2016

Niebyl D., *Introduction. Why Do They Have Such Unusual Shapes?* in *Spomenik Database*. <<https://www.spomenikdatabase.org/bizarre-shapes>> [18/06/2020]

PROTIĆ 1980

Protić M. B., *Džamonja*, in Kržišnik (a cura di), *The XXXIX-th Biennial of 1980 Venezia, Yugoslavia*, Catalogo della mostra del Padiglione yugoslavo, Ljubljana 1980

VODOPIVEC, ZNIDARSIC 2010

Vodopivec A., Znidarsic R., *Edvrad Ravnikar, architect and teacher*, Vienna 2010