

A MATERIAL FOR MEMORY

UN MATERIAL PARA LA MEMORIA

Margagliotta, Antonino

Università degli Studi di Palermo, antonino.margagliotta@unipa.it

DOI: <https://doi.org/10.4995/CIAB10.2022.13994>

Abstract: *Every piece of architecture always aspires to become a monument, if only for the intentionality of meaning, witness and duration that becomes suggestive and evident through the etymological interpretation of the Latin verbs memini, moneo, maneo: every construction, in fact, it recalls the sense of its necessity and essence; it admonishes by arousing respect with the force of the image and the meaning it conveys; it remains durable and, ideally, eternal. There are, then, the architectures specially built to remember in which the utilitas transcends the usual considerations of functional type and sublimates itself in the manifestation of the memory, while the firmitas conserves and maintains them over time, venustas consecrates its memory through the power of form. The architecture of the monument thus becomes an image of itself, which in the past developed an aesthetic intentionality through contemplation, while today it pursues emotional narratives generated by spatial involvement. In these architectures the exposed concrete has replaced the most traditional and classic materials (natural stone or marble) and has been privileged to determine the structural and expressive value, to give the building a significant iconicity and express the sense of time that lasts. The reading of a selection of realizations and the interpretation of the material choice intend to delineate a poetic of the concrete as a material for memory.*

Keywords: *Architecture; Memory; Time; Project; Concrete.*

Resumen: *Toda arquitectura siempre aspira a convertirse en un monumento, aunque sea por las intencionalidades de significado y duración que se vuelven sugerentes y evidentes a través de la interpretación etimológica de los verbos latinos memini, moneo, maneo: toda construcción, de hecho, recuerda el sentido de su necesidad y esencia; premoniza suscitando respeto con la fuerza de las imágenes y el significado que transmiten; permanece durable e, idealmente, eterna. Existen pues arquitecturas construidas a propósito para recordar y en las cuáles la utilitas trasciende las habituales consideraciones de tipo funcional para sublimarse como manifestación del recuerdo, mientras la firmitas las conserva y las mantiene en el tiempo, la vetustas las consagra en la memoria a través del poder de la forma. La arquitectura del monumento se convierte así en imagen de sí misma, en el pasado se expresaba una intencionalidad estética gracias a la contemplación mientras que hoy persigue narraciones emotivas generadas por la implicación del espacio. En estas arquitecturas el hormigón visto se ha sustituido a los materiales más tradicionales y clásicos (la piedra natural o el mármol) y ha sido privilegiado para determinar el valor estructural y expresivo, para conferir a la construcción una significativa iconoicidad y para expresar el sentido del tiempo que dura. La lectura de una selección de proyectos y la interpretación de la elección material trata de trazar una poética del hormigón como material para la memoria.*

Palabras Clave: *Arquitectura; Memoria; Tiempo; Proyecto; Hormigón.*

INTRODUCTION

Every piece of architecture, including contemporary ones, aspires to be a monument, in the sense that it expresses the will to be *meaningful, memorable and lasting*. This awareness (evidently far from the idea of *monumentalism*, as modern architecture deliberately configures itself as anti-monumental and, however, has never excluded from its design research the construction of monuments¹) implies that every work of architecture can convert *content and spirit of necessity* into consistent and meaningful forms with contemporary language; it also expresses, through techniques and materials, its own time to be able to become memory; and, again, it has an indispensable duration, connected both to the permanence of memory and to the idea of *firmitas* according to which the construction must resist to the time (in the classical vision it touches eternity, for which Andrea Palladio in his treatise calls it *perpetuitas*). These aspects become particularly significant in the monument as an artifact that, on a non-personal and even more collective level, has the function of bringing out the memory, to bear witness to the memory and to transmit it over time with sensitivity, the forms and materials of their own time.

In ancient times the monument was synonymous with *tomb* to such a degree that in Latin, *monumentum* is equivalent to *sepulcrum*.² The history of architecture handed down that it can be realized in a mimetic, symbolic or allegorical way: in certain social and cultural situations the three procedures become relative because the conception –especially in the contemporary age– is resolved in purely architectural terms, so its characters depend on the spatial principle, the material and the technique of execution. Even when the architectural theme replaces the plastic-sculptural representation, the monument continues, however, to be an image of itself, devoid of any functional connection (if not that of the necessity of *remembrance*), as the ancients had done with the construction of the triumphal arches, the stelae, the commemorative columns, which were already then real abstractions of the architecture itself. But it is above all from the twentieth century that a new symbolism takes the place of sculptural verism and classicist allegory using the principles of *Architecture parlante* of the eighteenth century. The Enlightenment, in fact, had made explicit the communicative value of the architectural work, stripping it of all symbolism (so, for example, even the royal pyramid is translated into bourgeois form), proposing essential forms with explicit iconic value and spaces that through light and shadow determined sensations that –as Le Corbusier would later add– know how to excite and move.³ After all, by the end of the eighteenth century, Francesco Milizia had written in his *Principj di architettura* that “regarding the convenience of the construction of monuments here nothing else can be said, in general, except that they are significant and expressive, a simple structure, with clear and short inscriptions, so that at the slightest glance they make the effect for which they are built”.⁴

Milizia seems to say little but in reality it says - or predicts - all that the memorial can and will be in the contemporary

INTRODUCCIÓN

Toda arquitectura, incluso la contemporánea, aspira a ser monumental en el sentido en que expresa la voluntad de ser *significativa, memorable y duradera*. Esta consciencia (evidentemente lejana de la idea de *monumentalismo* puesto que la arquitectura moderna se configura deliberadamente como anti-monumental aún sin excluir, sin embargo, de la investigación proyectual la construcción del monumento¹) implica que cada obra sepa convertir *contenido y espíritu de necesidad* en formas significativas y coherentes con el lenguaje contemporáneo; que exprese, a través de las técnicas y los materiales, el propio tiempo para poder convertirlo en memoria; que tenga una duración indispensable, unida a la permanencia y a la memoria en cuánto idea de *firmitas* según la cual, la construcción debe resistir al tiempo (en la visión clásica se roza una eternidad que Andrea Palladio en su tratado denomina *perpetuitas*). Tales aspectos se transforman particularmente en significativos en el monumento como artefacto que, en el plano no personal sino más bien colectivo, tiene la función de hacer emerger el recuerdo, de testimoniar la memoria y de transmitirla en el tiempo con la sensibilidad, las formas y los materiales del propio tiempo.

En la antigüedad el monumento era sinónimo de *tumba* tanto que en latín *monumentum* equivale a *sepulcrum*.² La historia de la arquitectura nos transmite que puede ser realizado de manera mimética, simbólica o alegórica: en ciertas situaciones sociales y culturales los tres procedimientos se vuelven relativos en tanto en cuanto la concepción – especialmente en la edad contemporánea– se resuelve en términos puramente arquitectónicos, y por los cuáles sus características dependen del principio espacial, de la materialidad y de la técnica de ejecución. Incluso cuando el tema arquitectónico sustituye a la representación plástico-escultórica, el monumento continúa, siendo imagen de sí mismo, privado de cualquier nexo funcional (más allá de la necesidad del *recuerdo*), como por otra parte hicieron los antiguos con la construcción de los arcos de triunfo, las estelas o las columnas conmemorativas, que ya por entonces eran auténticas abstracciones metonímicas de la arquitectura misma. Pero es fundamentalmente a partir del novecientos cuando una nueva simbología toma el lugar del verismo escultórico y de la alegoría clasicista utilizando los principios de la *Arquitectura hablante* del siglo XVIII. Los ilustrados, de hecho, habían explicitado el valor *comunicativo* de la obra arquitectónica, despojándola de cualquier simbolismo (por el cual, por ejemplo, aún la pirámide desde signo regio se ha traducido en forma burguesa), proponiendo formas esenciales desde el valor icónico explícito y espacios que a través de la luz y la sombra determinaban sensaciones que –como añadirá posteriormente Le Corbusier– saben emocionar y conmover.³ Por lo demás, ya Francesco Milizia había escrito al final del setecientos en su *Principj di Architettura* que “sobre la conveniencia de la construcción de monumentos nada más se puede decir, salvo que sean significantes y expresivos, de una estructura simple,

architectural culture in which it has become a space device that makes visible the collective memory (now rarely of a single person but almost always of an event or a tragic event, of a certain civil value) through the ability of space to arouse emotions, to be traversable and really lived with a total experience, like any living space. In the architecture of memory (and for memory) the construction connects the memory (what has been) to the present (fixed in the construction), and then projects it to the future so that the memory, through the construction, can last.

BUILD TO REMEMBER

The etymological interpretation of the term *monument* is suggestive and significant as it is also conceptual: it comes from the Latin *monēre* (to admonish) and refers to two other verbs: *meminiri* (to remember) and *manēre* (to remain firm). And all retain as a vocal root the group of consonants *mn*, also present in the ancient Egyptian in the words *memory* and *grave*.

The purpose and quality of the architecture of memory are derived from the three ancient verbs: the monument admonishes because it arouses respect and recalls - and then lives - certain values (civil, ethical and cultural); it remembers (and therein lies the meaning of its existence and of the visible translation of memory) and offers representation to a *meaning* that is traced from the past to the present, giving value to both; it remains then firm in a place against time, ideally eternal, both in constructive terms and metaphorically ideological, to give persistence to memory. In contemporary commemorative architecture, then, the *utilitas* seems annulled, since the construction transcends the usual functional considerations that remain, however, almost sublimated in the proper function of *remembering*;⁵ The other two Vitruvian components remain substantiated, the *firmitas* - which delivers it solid and maintains it over time - and the *venustas* that returns the memory through the visible power of the form.

Up to a certain point in the tradition of commemorative architecture, the construction is mainly linked to stone (perhaps for its ability to resist) and marble (to confer further preciousness) which represent the specific materials of the monument, so much so that in poetic language the terms *marble* and *monument* sometimes coincide. In fact, if we look at the celebratory monuments built up to the First World War and those that will be erected in Europe after this tragic event in memory of the hundreds of thousands of victims, the materials used are stone and marble. With the diffusion of the Modern Movement, of its works and intentions, especially after the Second World War, the architecture of the monument is devoid of any cladding and expresses all its significant and linguistic values through the exposed concrete, that becomes the suitable material, if not even privileged, in relation to the *firmitas* and *venustas*, to determine both the structural and the expressive value. Therefore, concrete confers to the construction a meaningful iconicity and expresses (beyond that to communicate) the sense of the duration. The technical characteristics and the malleability allow to realize every shape and to exploit its expressive potential, both the heaviness

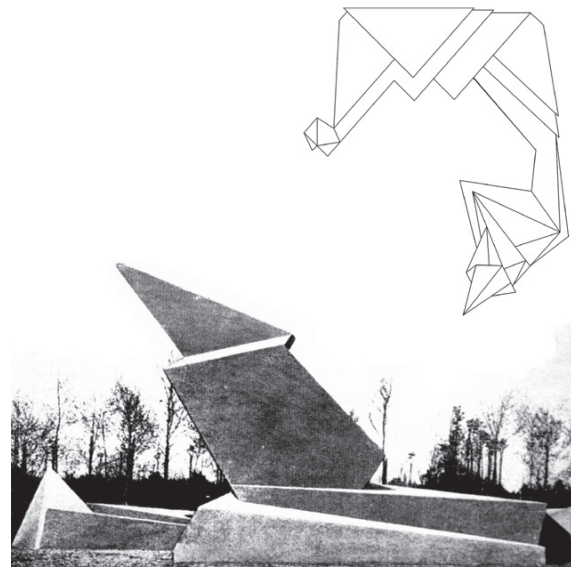


FIG. 1

con inscripciones claras y breves, para que a la más ligera mirada haga el efecto por el que se construye”.⁴

Milizia parece decir poco pero en realidad dice – o predice – todo cuanto el monumento conmemorativo podrá y querrá ser en la cultura arquitectónica contemporánea, la cual se ha convertido en un dispositivo espacial que hace visible la memoria colectiva (ya raramente de una sola persona pero casi siempre de un acontecimiento o evento trágico con un determinado valor civil) a través de la capacidad del espacio de suscitar emociones, de ser atravesable y visto realmente con una experiencia total, como cada espacio habitable. En la arquitectura de la memoria (o para la memoria) la construcción conjuga el recuerdo (cuanto ha sido) con el presente (fijado en la construcción) para después proyectarlo al futuro para que la memoria, a través de la construcción, dure.

CONSTRUIR PARA RECORDAR

La interpretación etimológica del término *monumento* es sugerente y significativa, en cuanto a que además de ser lingüística es también conceptual: deriva del latín *monēre* (advertir) y emplaza a otros dos verbos: *meminiri* (recordar) e *manēre* (permanecer parado). Y todos ellos conservan como raíz vocal el grupo de consonantes *mn*, presente también en el egipcio antiguo en las palabras *recuerdo* y *tumba*.

De los tres antiguos verbos se deducen finalidad y calidad de la arquitectura de la memoria: el monumento advierte pues suscita respeto y reclama – para después revivir – determinados valores (civiles, éticos y culturales); recuerda (y en esto está el sentido de su existencia y de la traducción visible de la memoria) y ofrece representación a un *significado* que del pasado se ha reconducido al presente, confiriéndoles valor a ambos;

and the adhesion to the ground, the lightness and the possibility to levitate; Concrete allows, moreover, to pursue the poetics of linguistic and constructive reduction (which operates with primary geometric forms and with the expressive addresses of meaningful forms) and the search for essentiality. The opportunity of the concrete to be in-sight - and therefore in its *truth* - reaches the ideal of monolithic (and monochromatic) and involves the elimination of any coating, as well as an autonomous duration; From this point of view, indeed, the change in color and surface conformation over time makes the material and architecture assume a memory of their own. The result is the return to contemporary culture of archetypal forms, awakened almost by an ancient dream, which expresses the immanence and the perennial memory: spatial themes such as the monolith, the enclosure, the labyrinth, the fragment reactivates archaic symbols and myths to which the material gives feasibility and regeneration; while the project tries to adhere to the demands and needs of contemporary man, while keeping to the universal character of forms and languages.⁶

Ultimately, in their dialectic, the bare and essential spaces, made with the technique of the exposed concrete, give an idea of clarity and simplicity with a synthetic and memorable image of architecture.⁷

THE MONUMENT IN EXPOSED CONCRETE

An analysis of the architectures of memory after the First World War highlights the transition from archaic forms and languages to processes of simplification that lead to synthetic and essential expressions; also include the replacement of natural stone with *artificial* one, an ancient and traditional material with a contemporary technical and formal vision. The exposed concrete allows for rougher, more rugged expressions that also give back (not only in ideological terms but also constructive, because of the ease of processing and packaging of the material) a *democratic* value. These monuments, in fact, no longer celebrate battles and victories, but stand as a reminder of apparent defeats or victims of civil sacrifices; celebrate the memory of the dead to remind those who are alive the values of freedom, peace and democracy, which impose the absence of rhetoric and courage. These aspects translate into the effectiveness of communication, a courageous spatiality and bold structural and constructive solutions, as in the Monument to the March Dead (1920-22) by Walter Gropius who, despite the use of a clearly artistic approach, perhaps represents the beginning of this new conception. The abstract expressionism of a broken geometry - a mineral embodiment rising from the ground - finds feasibility in the exposed concrete used for the angular volumes that end in a very fine sheet, interpreted by critics (in reference to labour battles) as a metaphor of the lightning that flows from the earth or which has been hurled to earth from the heavens (FIG. 1).⁸

Among other works of the masters of the Modern Movement, and also for the monuments of Le Corbusier, the only possible material is exposed concrete, used both for the elementary solids

permanece después estable en un lugar contra el tiempo, idealmente eterno, tanto en términos constructivos como metafóricamente ideológicos, para dar persistencia a la memoria. En la arquitectura conmemorativa contemporánea, entonces, la *utilitas* parece anularse, dado que la construcción trasciende las habituales consideraciones funcionales que quedan, sin embargo, casi sublimadas en la propia función del *recordar*;⁵ permanecen sustanciadas las otras dos componentes vitruvianas, la *firmitas* - que la entrega sólida y la mantiene en el tiempo - y la *vetustas* que restituye el recuerdo a través del poder visible de la forma.

Hasta un cierto momento de la tradición de la arquitectura conmemorativa, la construcción está unida sobretodo a la piedra (quizás por su capacidad para resistir) y al mármol (para conferir una belleza posterior) que representan los materiales específicos del monumento, tanto que en el lenguaje poético los términos *mármol* y *monumento* a veces coinciden. De hecho, si se mira a los monumentos celebrativos realizados hasta la Primera Guerra Mundial y a aquellos que en Europa vendrán erigidos después de este trágico evento en recuerdo de los centenares de miles de víctimas, los materiales son precisamente la piedra y el mármol; pero con la difusión de las obras y de las intencionalidades del Movimiento Moderno y, sobretodo después del segundo conflicto mundial, la arquitectura del monumento se desnuda de todo revestimiento y expresa todos sus valores significativos y lingüísticos a través del hormigón visto, no solo se convierte en el material idóneo, si no en privilegiado, en la relación entre la *firmitas* y la *vetustas*, para determinar tanto el valor estructural como el expresivo; para conferir, por tanto, a la construcción una significativa iconicidad y para poseer (además de para comunicar) el sentido de la durabilidad. Las características técnicas y la plasmabilidad consienten concretizar cada forma y explotar la expresividad, sea por la pesadez y su vinculación al suelo o sea por la ligereza y la posibilidad de hacer levitar el espacio. Permiten, asimismo, perserguir la poética de la reducción lingüística y constructiva (que opera con formas geométricas primarias y con las direcciones expresivas de las formas significativas) y de la investigación sobre la esencialidad. La capacidad del hormigón para presentarse *a la vista* - y por tanto en su propia *veracidad* - alcanza el ideal de lo monolítico (y de la monocromía) y comporta la eliminación de todo revestimiento, además de una duración autónoma. Desde este punto de vista, la modificación en el tiempo del color y de la configuración superficial hace asumir, al material y a la misma arquitectura, una memoria propia. El resultado es la restitución a la cultura contemporánea de formas arquetípicas, rescatadas casi de un sueño antiguo, con el cual se expresa la inmanencia y la perpetuidad del recuerdo: temas espaciales como el monolito, el recinto, el laberinto o el fragmento reactivan símbolos y mitos arcaicos en los cuales el material confiere factibilidad y regeneración; mientras el proyecto trata de adherirse a las instancias y a las necesidades del hombre contemporáneo, manteniendo al mismo tiempo el carácter universal de las formas y de los lenguajes.⁶

and for the artistic elements, as in the design of the *Monument à Vaillant-Couturier* (1936-38) and in the monuments designed or built in the 1950s at Chandigarh (the *Monument aux Martyrs*, the *Main-ouverte*, the *Tour d'Ombre*).⁹

Evidently symbolically, at the end of the Second World War and just after the Liberation, the first architecture that is realized in Italy is the Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine (1944-51), designed as a result of a competition by the young and debuting architects Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini (with Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), erected on the very place of the Nazi massacre (FIGS. 2 & 3). It is a vast complex that includes the quarries in which the massacre occurred and where is placed a stereometric and bare parallelepiped, which shows itself as a single tombstone (apparently 3.60 meters thick), made of *artificial stone*,¹⁰ suspended to cover the orderly succession of the actual tombs. Recovering from a mythical dimension and religious traditions the archaic image of the monolith (mysterious element that connects the earth with the sky) or the great ark, the construction is made of exposed concrete with a rough finish worked *alla punta* (namely, with a walling hammer). The reinforced concrete monolith (48.50 by 25.65 meters, 3.60 meters high on the edges) is an internally hollow volume with T-shaped beams which - together with the upper and lower slabs - form a large box structure. The volume rests on six pillars of square section (three per side in the main size) that detach it from the ground; if on the outside it looks suspended, on the inside there is a horizontal and continuous loop, that produces the effect of a grazing light and determines a volume that dramatically compresses the space below.

The ancient theme of the enclosure is instead developed in the Monument to the Resistance in Udine (1959-1969) by Gino Valle (designed with Federico Marconi and Dono Basaldella): on a circular dam (hollowed out from the plan of the square, defining a first enclosure with respect to the city), hangs a quadrilateral with 22 meters long sides, suspended and located asymmetrically on three pylons placed at the medians. If the static imbalance perhaps expresses constructive and ethical courage, the compact and pure volume, thanks to the technique of the exposed concrete, defines an open and walkable space, devoid of any rhetoric, dry and dense that calls to live the memory (FIG. 4).

Another theme of archaic origin often explored in the contemporary cases is the *menhir* (which is nothing else than the vertical monolith), no longer of stone or marble but made of reinforced concrete. For example, "A multitude of stones in the form of tombstones or stelae inevitably recalls a crowd of souls, which in the rationalist language of the BBPR [the Milanese studio composed by Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers] becomes a plot of high exposed concrete slabs placed in the courtyard of Castello del Pio in Carpi, where the Museum-monument to the political and racial deported in the Nazi extermination camps (1969-1973) is located. The stelae, planted within an excavation cut out at the base of each, have engraved the places of extermination. It



FIG. 2



FIG. 3

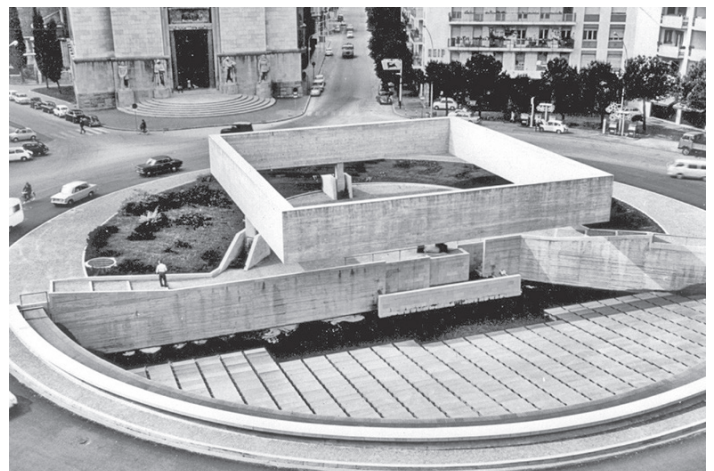


FIG. 4

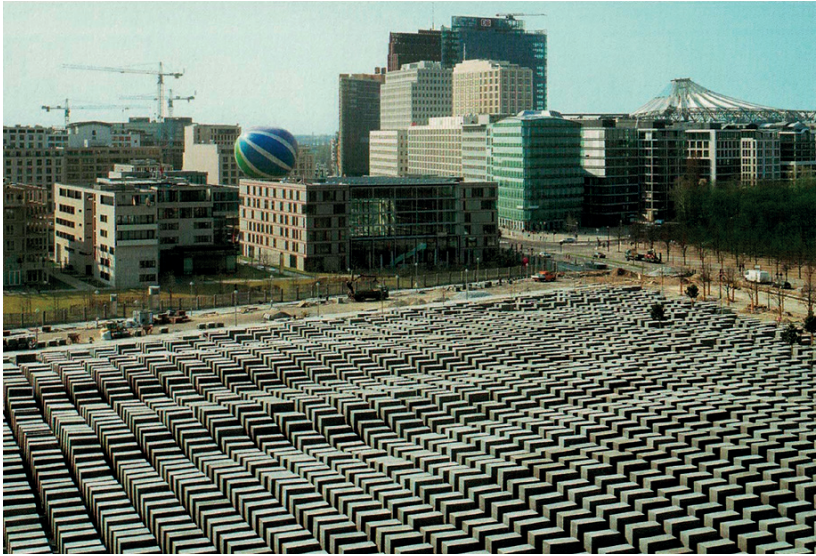


FIG. 6



FIG. 7

creates a perfect contrast between the ruthlessness of concrete, a symbol of segregation in the concentration camps, and the kindness of the stone that seems to grow from the ground like a tree" (FIG. 5).¹¹ The idea is, in this way, the construction of a petrified court with reinforced concrete stelae and which have engraved the names of the victims.

Also a multitude of parallelepiped stelae - which could be assimilated to a land-art work in the urban scene - of equal shape and variable height, scattered in an area of two hectares near the Brandenburg Gate, form the Memorial for the murdered Jews of Europe in Berlin (1997-2005) by Peter Eisenman (FIGS. 6 & 7). An elementary module (that measures 0.95 x 2.375 meters spaced of 95 cm) - hardly enumerable (although the elements are 2751) in analogy to the number of victims of the *Shoah* - multiplies as a pattern according to a rigid and dense grid that. Depending on the height (from a few centimeters to 4 meters), it generates tombstones and white concrete sarcophagi that determine endless paths (real and conceptual) and evoke different memories: the idea of the labyrinth, the image of the Jewish cemetery or the stone garden, the ghost-city reduced to its volumes and timeless (after all, it remains as a secret and abstract text as every iconic sign linked to writing or symbols is eliminated). The result is a set full of spatial values that proposes a free narrative, that invites people to enter, allowing access from any point without a defined entry, asking *to be lived*. On the inside, it's difficult to orient oneself (also because of the progressive sinking of the ground), and it's possible to get lost, to listen to one's own feelings (bewilderment, solitude, fear) and to give space to the collective memory of the Holocaust.¹²

Another labyrinth and another land-art work (this time in the natural landscape) were conceived in 1981 with the *Grande*

artificial, suspendida para cubrir la sucesión ordenada de los verdaderos sepulcros. Recuperando desde una dimensión mítica y desde las tradiciones religiosas la imagen arcaica del monolito (elemento misterioso que une la tierra con el cielo) o de la gran arca, la construcción se realiza en hormigón visto con un acabado áspero trabajado *en la punta*. El monolito en cemento armado (con dimensiones de 48,50 por 25,65 metros, y un ancho en los bordes de 3,60 metros) es un volumen interiormente hueco cuyas vigas de borde e interiores perfiladas en T - junto a las losas superior e inferior - configuran una gran estructura de caja.¹⁰ El volumen se apoya sobre seis pilares de sección cuadrada (tres por lado en la dimensión principal) que lo fijan en la tierra; pero si desde el exterior parece excesivo, en el interior, la ranura horizontal y continua, con el efecto de una luz rasante, determina y restituye un volumen que comprime dramáticamente el espacio inferior.

Son embargo, el atiguo tema del recinto se desarrolla en el Monumento a la Resistencia en Udine (1959-1969) de Gino Valle (proyectado con Federico Marconi y Dono Basaldella): sobre un embalse circular (excavado respecto al plano de la plaza y definiendo respecto a la ciudad un primer recinto), se cierne un cuadrilátero con los lados mayores de 22 metros, suspendido y apoyado asimétricamente sobre tres pilastrones colocados en correspondencia a las medianas. Si el desequilibrio estático expresa quizás el coraje constructivo y ético, el volumen compacto y puro, gracias a la técnica del hormigón visto, define un espacio abierto y recorrible, privado de cualquier retórica, seco y denso que insta a vivir el recuerdo (FIG. 4).

Otro tema, de origen arcaico, explorado recurrentemente en la arquitectura contemporánea de la memoria es el *meñir* (que no deja de ser otra cosa que un monolito vertical), ya no



FIG. 8



FIG. 9

de piedra o mármol sino realizado en hormigón armado. Por ejemplo, “una multitud de piedras en forma de lápidas o estelas recuerda inevitablemente una multitud de almas, que en el lenguaje racionalista de BBPR (el estudio milanés compuesto por Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers) se convierte en una trama de altas losas de hormigón visto colocadas en el patio del Castello del Pio en Carpi, sede del Museo-monumento a la exclusion política y racial en los campos de exterminio nazi (1969-1973). La estelas, colocadas dentro de una excavación recortada en la base de cada una, llevan grabados con los lugares del exterminio. Se genera así un feliz contraste entre la crudeza del hormigón, símbolo de la segregación en los campos de concentración, y la bondad de las lápidas que parecen crecer de la tierra como un árbol” (FIG. 5).¹¹ La idea es, de esta forma, la construcción de un patio con estelas en hormigón armado que testimonian grabados los nombres de las víctimas.

También una multitud de estelas paralelepípedas, iguales pero con una altura variable, diseminadas en una área de dos hectáreas en las cercanías de la Puerta de Brandeburgo, forman el Memorial por los judíos de Europa asesinados en Berlín (1997-2005) de Peter Eisenman, que podría asimilarse a una obra de *land-art* en la escena urbana (FIGS. 6 y 7). Un módulo básico (con dimensiones de 0,95 por 2,375 metros separados 95 centímetros) – difícilmente enumerables (si bien los elementos son 2751) en analogía al número de víctimas de la Shoá – se multiplica como un *patrón* igual a sí mismo según una rígida y espesa malla que, en función de la altura (desde unos pocos centímetros hasta los 4 metros), genera pesados sepulcros y sarcófagos de hormigón blanco que determinan infinitos recorridos (reales y conceptuales) y que evocan diferentes memorias: la idea del laberinto, la imagen del cementerio judío o del jardín de piedra, la ciudad fantasma y atemporal reducida a sus volúmenes (que por lo demás queda como texto secreto y abstracto en cuanto se ha eliminado cualquier señal icónica relacionada con la escritura o con los símbolos). Se consigue una escenografía llena de valores espaciales que propone una narración *libre* que invita a entrar, por lo que se puede acceder desde algunos puntos sin acceso privilegiado, y que requiere ser *vivido*; pero en cuyo interior es difícil orientarse (también por el progresivo hundimiento del suelo), es posible perderse, escuchar las sensaciones de uno mismo (la pérdida, la soledad o el miedo) y dar espacio a la memoria colectiva del Holocausto.¹²

Otro laberinto y otra obra de *land art* (esta vez en un paisaje natural) se concibieron en el Grande Cretto en Gibellina de Alberto Burri, realizado en el año 1985 aunque ultimado íntegramente en el 2015 (FIGS. 8 y 9). Golpeada por el terremoto de 1968, la ciudad fue destruida. Pero Burri, casi a través de un rito fundacional, engloba los escombros compactados en un vertido de hormigón blanco que define un cuadrilátero de 9,5 hectáreas marcado por los recorridos interiores que podría aludir, también esta vez, a una estructura urbana que convierte un lugar abandonado en un espacio *habitado*.¹³

Cretto in Gibellina by Alberto Burri, realized in 1985 but completed in 2015 (FIGS. 8 & 9). Struck by the earthquake of 1968, the city was destroyed. But Burri, almost through a rite of foundation, incorporates the rubble compacted in a cast of white concrete that defines a quadrilateral of 9.5 hectares marked by internal paths that could allude, also this time, to an urban structure that makes an abandoned place in the inhabited space.¹³ The casting encloses the ruins of the city in a single immense sarcophagus that is a solidified funeral shroud; the poetic-constructive process leads to imagine a rigid white concrete casting that, in adapting to the ground or the effect of the earthquake, is fractured; or like the damp soil which, when it dries during the summer, is damaged and becomes a crack. The monument, in this case, coincides with what remains of the city, or rather with what ideally wants to represent the city. It is the persistence of the memory of a dead city that wants to re-emerge and that a single material and a single color translate into contemporary form. It is also the idea of the city as a monument theorized by Filarete: but while that of the Treaty is a city to be built, the *Grande Cretto* of Gibellina is the idealization of a city that has already been and that, thanks to the architecture, continues to live along its interior, penetrating its innards and, as in the labyrinth, running the risk of getting lost. However, the walls that define the *insulae* - reaching the height of the eyes - allow one to see the countryside and orient oneself by looking at the landscape and the horizons. The walls themselves, finally, have rippled surfaces (made by forcing the formwork) almost to manifest a tension that pushes outwards from the inside: the irregularities of white concrete perhaps tell of the struggle before dying or of the city which, thanks to the memory, is still alive and kicking.

CONCLUSIONS

The architectures of memory and for memory in contemporary culture have become spatial concepts that translate the nature of space, its tectonics and materials into a metaphor. Through the construction of the space, the participation in the memory has been transformed from personal fact into choral involvement that allows emotional narratives through the sharing of the memory. In turn, the artefact has been changed from an object into a dynamic element that is capable of interacting. The exposed concrete, in addition to allowing the technical solutions suitable for the construction of space, offers and enhances the sense of duration, both of memory and of formal content. In particular, in these architectures the poetics of archetypal principles are accompanied by the archaic culture of building with stone, although replaced by the artificial one: the material expresses the idea of maintaining and preserving itself for a long time, both of architecture and of the values that it has the task of transmitting. In the conception of the monument the concrete expresses well "the resistance with which man wants the works to oppose the destiny that makes them frail";¹⁴ even if at times it gives back the poetic value of fragility, as in Burri's *Grande Cretto* where the sight of the steel in some points (which time has then made even more evident) speaks of the transience of life and the creations of humanity (FIG. 10).

El vertido encierra los restos de la ciudad en un único e inmenso sarcófago que es un sudario fúnebre solidificado; el procedimiento poético-constructivo lleva a imaginar una rígida colada de cemento blanco que, en su adaptación al suelo o por efecto del terremoto, se haya fracturado; así como al suelo húmedo que, cuando se deseca en verano, se agrieta y se convierte en un *crujido*. El monumento, en este caso, coincide con lo que resta de ciudad, o mejor con aquello que idealmente quiere representar la ciudad. Es la persistencia de la memoria de una ciudad muerta que quiere rebrotar y que un solo material y un único color traducen de manera contemporánea. Es también la idea de la ciudad como monumento teorizada por Filarete: mientras que la del Trattado es una ciudad a construir, el *Grande Cretto* es una idealización de una ciudad que ha existido y que, gracias a la arquitectura, continúa y vive en el recorrido de sus interiores, penetrante en sus entrañas y, como en el laberinto, dispuesta a correr el riesgo de perderse. Sin embargo, los muros que definen las *insulas* - que alcanzan la altura de la mirada - permiten contemplar el campo y orientarse entreviendo paisaje y horizonte. Los mismos muros, finalmente, tienen superficies onduladas (realizadas forzando los encofrados) casi para manifestar una tensión que desde el interior empuja hacia el exterior: las irregularidades del hormigón blanco narran quizás la lucha antes de morir o de la ciudad que, gracias al recuerdo, todavía presiona y vive.

CONCLUSIONES

Las arquitecturas de la memoria y para la memoria en la cultura contemporánea se han convertido en conceptos espaciales que traducen en una metáfora la naturaleza del espacio, su tectónica y sus materiales. A través de la construcción del espacio, la participación del recuerdo de carácter únicamente individual se ha transformado en una implicación coral que consiente narraciones emotivas a través del intercambio del recuerdo. A su vez, el artefacto *objeto* se ha traducido en elemento *dinámico* capaz de interactuar; y el hormigón visto, más allá de permitir soluciones idóneas en la construcción del espacio ofrece y exalta el sentido de la duración, tanto de la memoria como del contenido formal. Particularmente en estas arquitecturas la poética de los principios arquetípicos se acompaña de la arcaica cultura del construir en piedra, si bien sustituida por la *artificial*: el material expresa la idea del mantenerse y del conservarse largamente, tanto de la arquitectura como de los valores que la misma tiene de perpetuar. En la concepción del monumento el hormigón expresa bien "la Resistencia con la que el hombre quiere que las obras se opongan al destino que las hace perecer";¹⁴ incluso si en ocasiones restituye el valor poético de la fragilidad, como en el *Grande Cretto* de Burri donde dejar a la vista algunos puntos de las armaduras (que después el tiempo ha evidenciado aún más) cuenta la caducidad de la vida y de las creaciones del hombre (FIG. 10).



FIG. 10

The structure becomes the only building material, just as, on the other hand, the architecture of the ancient world is presented to us, which, although they are ruins and have lost any functional connotation, and express their own extraordinary monumentality. Modern monuments, then, thanks to fair-faced concrete, have been prematurely stripped of all later cladding and are presented in all their clarity and simplicity, even in their naked beauty. Making even more radical use of the principle of modernity, the architecture of memory (to paraphrase Konstantin Melkinov) has shed its marble dress and freed its face of make-up, showing itself “naked, like a young and graceful goddess”; and, as befits a true beauty, it has renounced “to be pleasing and complacent”.¹⁵ Through the architecture of memory - and its material - ethics and aesthetics are once again shown to be complementary, since, taking up the ancient Platonic principle, beauty is “the splendour of the true”, which is essentially the same way in which the truth is shown, as later maintained by Saint Augustine and Ludwig Mies van der Rohe, together with so many other architects who pursue the same ideal of beauty.

Antonino Margagliotta, professor of Architectural and Urban Composition at the Università degli Studi di Palermo, teaches and coordinates the Degree in Building Engineering and Architecture. His studies and publications have focused on theoretical and practical research into design and spaces and places for culture in the contemporary city. Responsible for research, international collaborative projects and other Ateneo initiatives, he is the author of essays, journal articles and monographs. His architectural works have received awards and recognition and have been published in international journals.

La estructura se convierte en el único material de la construcción, del mismo modo con el que, por otra parte, se presentan ante nosotros las arquitecturas del mundo antiguo que, no obstante son ruinas y han perdido cualquier connotación funcional, expresando su propia y extraordinaria monumentalidad. Los monumentos modernos, entonces, gracias al hormigón visto se han despojado prematuramente de cualquier revestimiento posterior y se presentan en toda su clareza y simplicidad; incluso, en su belleza desnuda. Utilizando de un modo aún más radical el principio de la modernidad, la arquitectura de la memoria (parafraseando cuanto escribe Konstantin Melkinov) se ha despojado de su vestido de mármol y ha liberado su rostro de maquillaje, mostrándose “desnuda, como una diosa joven y grácil”; y, como corresponde a una auténtica belleza ha renunciado “a ser agradable y complaciente”.¹⁵ A través de la arquitectura de la memoria – y de su material – ética y estética se muestran una vez más complementarias ya que, retomando el antiguo principio platónico, la belleza es “el esplendor de lo verdadero”, que es esencialmente el mismo modo con el que la verdad se muestra, como después han sostenido San Agustín y Ludwig Mies van der Rohe, junto a tantos otros arquitectos que persiguen el mismo ideal de belleza.

Antonino Margagliotta, profesor de Composición Arquitectónica y Urbana de la Università degli Studi di Palermo, imparte docencia y es coordinador del Grado en Ingeniería de la Edificación y Arquitectura. Sus estudios y publicaciones han tenido como referencia la investigación teórica y práctica del proyecto y los espacios y los lugares para la cultura en la ciudad contemporánea. Responsable de investigaciones, de proyectos de colaboración internacional y de otras iniciativas de Ateneo, es autor de ensayos, artículos en revistas y monografías. Sus trabajos de arquitectura han recibido premios y reconocimientos y han sido publicados en revistas internacionales especializadas.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAFÍA

- Bignardi, Massimo; Lacagnina, Davide; Mantovani, Paola. *Cantiere Gibellina: una ricerca sul campo*. Roma: Artemide, 2008.
- Campo Baeza, Alberto. *La idea construida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Conforti, Claudia. “Le Fosse Ardeatine: un’architettura per non dimenticare.” *Casabella*, no. 846 (February 2015): 5-15.
- De Marco, Paolo and Margagliotta, Luigi Savio. “Tecnica e Poetica. Il calcestruzzo armato nell’opera di Giuseppe Samonà.” In *Rileggere Samonà*, edited by Laura Pujja, 340-341. Roma: TrE-Press, 2020.
- Giedion, Siegfried. *Breviario di architettura*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Loos, Adolf. *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi, 1972.
- Milizia, Francesco. *Principj di Architettura Civile*. Milano: Serafino Majocchi, 1847.
- Mugnai, Francesca. *La costruzione della memoria*. Melfi: Libria, 2017.
- Nerdinger, Walter. *Walter Gropius. Opera complete*. Milano: Electa, 1993.
- Pisani, Daniele. “Siegfried Krakauer. Monumenti e povertà.” *Casabella*, no. 714 (September 2003): 48-53.
- Valéry, Paul. *Eupalino o dell’Architettura*. Pordenone: Biblioteca dell’immagine, 1986.

NOTES

- ¹ In the mid-1950s, Giedion invited modern architects to abandon their distrust of monuments for fear of monumentalism and to build authentically symbolic spaces to feed the community feeling of the masses. Siegfried Giedion, *Breviario di architettura* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008), 83-87.
- ² The first monuments are linked to the funerary architecture; in the past the commemorative architecture has given rise to works that have determined real typological traditions (the stele, the arches and the honorary columns, the *heroon*, the pylon, the obelisk intended as monolith, etc.).
- ³ In the monuments of Étienne-Louis Boullée, the poetic protagonist is the shadow: the shadow carried by the superhuman solids that become a disturbing presence that could allude to the shadow of death on earth; the own shadow that overwhelms the serene composure of the volume and makes insecure any human certainty. In any case, the shadow is then changeable and marks the passage of time.
- ⁴ Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile* (Milano: Serafino Majocchi, 1847), 361.
- ⁵ In this sense, then, the monument expresses the lack of interest in the function that places Immanuel Kant as a fundamental character of aesthetic judgment, in addition to the lack of purpose that Adolf Loos theorizes as a necessary condition for architectural production to become artistic expression. In fact, according to Loos, architecture as art can only include a "very small part [...] the tomb and the monument. The rest, everything that serves a purpose, must be excluded from the realm of art". Adolf Loos, *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi, 1972), 253-254.
- ⁶ The use of exposed reinforced concrete as if it were an ancient material, is generally related to modern architecture. By way of example, in the Teatro Popolare in Sciacca by Giuseppe and Alberto Samonà (1974) "the use of exposed concrete is an expression of the quest for an idea of constructive solidity and, combined with the value of the immutability of the form, of the guarantee to the persistence of use, to the resistance of architecture at the time. The material contributes to confer the idea of stability, in an ostentatiously significant or even monumental [...] In turn, thanks to the concrete, the architecture becomes a pure body in direct relationship with nature. In this sense, the *béton-brut* is treated as stone, an ancient matter that emerges from the ground as a monument of a newfound civilization [...] The way this artificial material is used is an expression of the search for autonomous form and pure materiality: paradoxically, the idea of a primordial feeling, of a live contact with nature, as well as the expression of the passage of time, is strengthened". Paolo De Marco and Luigi Savio Margagliotta, "Tecnica e Poetica. Il calcestruzzo armato nell'opera di Giuseppe Samonà," in *Rileggere Samonà*, ed. Laura Pujia (Roma: TrE-Press, 2020), 340-341.
- ⁷ On the occasion of the 1930 competition for the construction of the monument to the fallen of the Great War in Berlin inside the *Neue Wache* (designed by Karl Friedrich Schinkel, it already was a place dedicated to memory), won by Heinrich Tessenow, the announcement was to make the monument coincide with a small open-air courtyard. A critic of the time, Siegfried Krakauer, advocated the choice of simplicity. "The best project will be the one that abstains from any idea of false grandeur, the one as sober as we should be, the one that does not intend to represent more than it suits us". Daniele Pisani, "Siegfried Krakauer. Monumenti e povertà," *Casabella*, no. 714 (September 2003): 48.
- ⁸ Walter Nerdinger, *Walter Gropius. Opera completa* (Milano: Electa, 1993), 74. The monument, destroyed by the Nazis, was rebuilt in 1946 although not in conformity with the original.
- ⁹ The open hand theme is also used as a symbol image (*la Mão da America*) of Oscar Niemeyer's Memorial for Latin America (1989). It is a sculpture 7 meters high placed in the center of the square, made of exposed concrete; in the palm of the hand is represented a bas-relief drawing of South

NOTAS

- ¹ A mediados de los años cincuenta Giedion invitó a los arquitectos modernos a abandonar la desconfianza sobre los monumentos por miedo al monumentalismo y a construir espacios auténticamente simbólicos para nutrir el sentimiento comunitario de las masas. Siegfried Giedion, *Breviario di architettura* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008), 83-87.
- ² Los primeros monumentos están unidos a la arquitectura funeraria y en el pasado a la arquitectura conmemorativa hecho que ha dado lugar a obras que albergan determinadas y auténticas tradiciones tipológicas (la estela, los arcos y las columnas honoríficas, el *heroon*, el pilón, el obelisco entendido como monolito, etc...).
- ³ En los monumentos de Étienne-Louis Boullée el protagonista poético es la sombra: la sombra *llevada* por sólidos sobrehumanos que se convierten en una presencia inquietante que podría aludir a la sombra de la muerte sobre la tierra; la sombra *propia* que arrolla la serena compostura del volumen y torna insegura cualquier certeza humana. En cualquier caso, la sombra después es mutable y señala el transcurso del tiempo.
- ⁴ Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile* (Milano: Serafino Majocchi, 1847), 361.
- ⁵ En este sentido, entonces, el monumento, expresa el *desinterés* en la función que plantea Immanuel Kant como carácter fundamental del juicio estético, además de la ausencia de propósito que Adolf Loos teoriza como condición necesaria de modo que la producción arquitectónica pueda convertirse en expresión artística. De hecho, según Loos en la arquitectura comprendida como arte puede entrar solo una "pequeñísima parte [...] el sepulcro y el monumento. El resto, todo aquello que está al servicio de un propósito, debe ser excluido del reino del arte." Adolf Loos, *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi, 1972), 253-254.
- ⁶ El uso del hormigón armado visto, usado como si fuera un material antiguo, corresponde en términos generales a la arquitectura moderna. A modo de ejemplo, en el Teatro Popular en Sciacca de Giuseppe y Alberto Samonà (1974) "la utilización del hormigón visto es expresión de la búsqueda de una idea de solidez constructiva y, conjugada con el valor de la inmutabilidad de la forma, de garantía de la persistencia en el uso, a la resistencia de la arquitectura al tiempo. El material contribuye a conferir la idea de estabilidad, en forma ostentosamente significativa si no de verdad monumental [...] A su vez, gracias al hormigón, la arquitectura se hace *puro cuerpo* en relación directa con la naturaleza. En ese sentido, el *béton-brut* viene tratado como piedra, materia antigua que emerge del terreno como un monumento de una civilización encontrada [...] El modo en el que se emplea este material artificial es expresión de la búsqueda de la *forma autónoma* y de la pura materialidad: se refuerza paradójicamente la idea de un sentimiento primordial, de un contacto vivo con la naturaleza, además de la expresión del transcurrir del tiempo" Paolo De Marco and Luigi Savio Margagliotta, "Tecnica e Poetica. Il calcestruzzo armato nell'opera di Giuseppe Samonà," en *Rileggere Samonà*, ed. Laura Pujia (Roma: TrE-Press, 2020), 340-341.
- ⁷ Con ocasión del concurso de 1930 para la realización del monumento a los caídos de la Gran Guerra en Berlín en el interior de la *Neue Wache* de Karl Friedrich Schinkel (ya de por sí un lugar consagrado a la memoria) – vencido y realizado por Heinrich Tessenow – las bases preveían hacer coincidir el monumento con un pequeño patio a cielo abierto. Un crítico del momento, Siegfried Krakauer, auspiciaba la elección de la simplicidad. "El mejor proyecto será aquel que se abstenga de cualquier idea de falsa grandiosidad, aquel sobrio como deberíamos ser nosotros, aquel que no quiere representar más de lo que es adecuado". Daniele Pisani, "Siegfried Krakauer. Monumenti e povertà," *Casabella*, no. 714 (Septiembre 2003): 48.
- ⁸ Walter Nerdinger, *Walter Gropius. Opera completa* (Milano: Electa, 1993), 74. El monumento, destruido por los nazis, en el 1946 fue reconstruido aunque no exactamente igual al original.

- America painted in red enamel, in memory of the colonization and the blood shed for the conquest of democracy.
- ¹⁰ On the history and on the constructive vicissitudes we refer to the recent essay by Claudia Conforti, "Le Fosse Ardeatine: un'architettura per non dimenticare," *Casabella*, no. 846 (February 2015), 5-15.
- ¹¹ Francesca Mugnai, *La costruzione della memoria* (Melfi: Libria, 2017), 46.
- ¹² In the *Lindeenstrasse* in Berlin, on the site of a synagogue destroyed in 1938, Eisenman also creates (1996-97) a memorial with an extremely minimal and poetic intervention: benches (like tombs) of concrete, arranged under the trees and lined up in parallel rows, exactly where the wooden benches for prayer were once placed; the composition recalls, at the same time, the lines of an incomplete or interrupted page, like the story of a disappearance.
- ¹³ The rubble is held with metal nets and *insulae* bordered by reinforced concrete walls 1.50 meters high. Everything is then sealed with white concrete with underlying welded mesh. On the vicissitudes and techniques of the construction, see Massimo Bignardi, Davide Lacagnina and Paola Mantovani, *Cantiere Gibellina: una ricerca sul campo* (Roma: Artemide, 2008).
- ¹⁴ Paul Valéry, *Eupalino o dell'Architettura* (Pordenone: Biblioteca dell'immagine, 1986), 83.
- ¹⁵ Quoted by Alberto Campo Baeza, *La idea construida* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996), 48. In the same book, Campo Baeza also quoted De la Sota: "My unforgettable friend José Antonio Coderch used to say that if the most absolute Beauty is like a precious bald head (Nefertiti for example) it is necessary to have pulled out hair by hair, lock by lock, with the pain of tearing out each of them, one by one. Painfully we must tear from our works the hairs which impede us from achieving their simple, simple end.

- ⁹ El tema de la mano abierta es también utilizado como imagen simbólica (*a Mão da America*) del Memorial para América Latina de Óscar Niemeyer (1989). Se trata de una escultura de 7 metros de alto colocada en el centro de la plaza, realizada en hormigón visto; en la palma de la mano se representa en bajorrelieve el dibujo de América Latina pintado en esmalte rojo, en recuerdo de la colonización y a la sangre vertida durante la conquista de la democracia.
- ¹⁰ Sobre la historia y sobre los hechos constructivos se remite al reciente ensayo de Claudia Conforti, "Le Fosse Ardeatine: un'architettura per non dimenticare," *Casabella*, no. 846 (Febre 2015), 5-15.
- ¹¹ Francesca Mugnai, *La costruzione della memoria* (Melfi: Libria, 2017), 46.
- ¹² En la *Lindeenstrasse* de Berlin, sobre la zona de una antigua sinagoga destruida en el 1938, Eisenman realiza (1996-1997) también un memorial con una intervención extremadamente minimalista y poética: bancos (como tumbas) de hormigón, dispuestos entre los árboles y alineados en líneas paralelas, exactamente donde una vez estaban colocados los bancos de madera para el rezo; la *composición* recuerda, al mismo tiempo, los renglones de una página incompleta o interrumpida, como la narración de una *desaparición*.
- ¹³ El escombro se sostiene con redes metálicas y las *insulas* delimitadas por los muros en hormigón armado de 1,50 metros de altura. Todo está posteriormente sellado con un vertido de hormigón blanco con las mallas electrosoldadas subyacentes. Sobre los hechos y las técnicas de construcción. Massimo Bignardi, Davide Lacagnina and Paola Mantovani, *Cantiere Gibellina: una ricerca sul campo* (Roma: Artemide, 2008).
- ¹⁴ Paul Valéry, *Eupalino o dell'Architettura* (Pordenone: Biblioteca dell'immagine, 1986), 83.
- ¹⁵ Citado en Alberto Campo Baeza, *La idea construida* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996), 48. En el mismo libro Campo Baeza también cita a De la Sota: "Decía mi inolvidable amigo José Antonio Coderch que se supone que la última belleza es como una hermosa cabeza calva (por ejemplo la de Nefertiti), es necesario haberle arrancado cabello por cabello, con el dolor de cada una de las extracción, una por una. Con dolor debemos arrancar de nuestras obras los cabellos que impiden llegar a nuestro final sencillo, sencillo".

FIGURES / FIGURAS

FIG. 1. Monument to the March Dead in Weimar, Walter Gropius, 1920-22. / Monumento a los caídos de marzo en Weimar, Walter Gropius, 1920-22. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 2. Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine in Rome - Exterior. Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), 1944-51. / Monumento a los Mártires de las Fosas Ardeatinas en Roma - Exterior. Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), 1944-51. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 3. Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine in Rome - Interior. Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), 1944-51. / Monumento a los Mártires de las Fosas Ardeatinas en Roma - Interior. Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), 1944-51. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 4. Monument to the Resistance in Udine, Gino Valle (con Federico Marconi e Dono Basaldella), 1959-69. / Monumento a la Resistencia en Udine, Gino Valle (con Federico Marconi y Dono Basaldella), 1959-69. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 5. Museum-monument to the political and racial deportee in the Nazi concentration camps in Castello del Pio in Carpi, BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), 1963-73. / Museo-monumento al exclusion político

y racial en los campo de concentración nazi en el Castillo del Pio en Carpi, BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), 1963-73. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 6. Memorial to the murdered Jews of Europe in Berlin, Peter Eisenman, 1997-2005. / Memorial por los judíos de Europa asesinados en Berlín, Peter Eisenman, 1997-2005. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 7. Memorial to the murdered Jews of Europe in Berlin, Peter Eisenman, 1997-2005. / Memorial por los judíos de Europa asesinados en Berlín, Peter Eisenman, 1997-2005. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.

FIG. 8. Grande Cretto of Gibellina, Alberto Burri, 1985-2015. / Grande Cretto de Gibellina, Alberto Burri, 1985-2015. / Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta .

FIG. 9. Grande Cretto of Gibellina – Detalle, Alberto Burri, 1985-2015. / Grande Cretto de Gibellina – Detalle, Alberto Burri, 1985-2015. Source and Author / Fuente y Autor: ©P. Millán.

FIG. 10. Monument in the cemetery of San Giovanni Gemini (Agrigento), Margagliotta+Tuzzolino Associati, 1998-99. / Monumento en el cementerio de San Giovanni Gemini (Agrigento), Margagliotta+Tuzzolino Associati, 1998-99. Source and Author / Fuente y Autor: ©A. Margagliotta.