

ANDREA PINOTTI

NONUMENTO
UN PARADOSSO DELLA MEMORIA

INDICE

Un refuso della memoria

Ringraziamenti

I. Il monumento: un Proteo inafferrabile

I.1 Monumento, monumentale, monumentalità, monumentalismo

I.1.1 Tutto è monumento, nulla è monumento

I.1.2 Monumentale: quando le dimensioni contano

I.1.3 Monumentalità: alla ricerca della comunità perduta

I.1.4 Monumentalismo: una brutta parola?

I.2 Ripartire dall'origine

I.2.1 Presente assenza

I.2.2 La memoria? Una traccia

I.2.3 Dall'engramma all'esogramma

I.2.4 Le tre ritenzioni

I.2.5 Dall'icnologia all'icnolatria

I.3 Il monumento è nell'occhio di chi guarda?

I.3.1 Monumento / documento

I.3.2 Un conflitto di valori

I.3.3 Entmerken

I.3.4 Memoria vs promemoria

II. Dal monumento al nonumento

II.1. Peri bathous

II.2 Immergenti

II.3 Invisibili

II.4 Effimeri

II.5 Atmosferici

II.6 Aumentati

II.7 Performativi

II.8 Interattivi

II.9 Riappropriati

II.10 Intransitivi

Il nonumento come paradosso critico

Elenco delle illustrazioni

Indice dei nomi

UN REFUSO DELLA MEMORIA

Ho dentro piú ricordi che se avessi mill'anni

Charles Baudelaire

Siamo piú vecchi della nostra età: viviamo nel presente, ritenendo il nostro passato, che ricordiamo con nostalgie, rimpianti o rimorsi, e protendendoci verso il futuro, che anticipiamo, sperandolo o temendolo. Il tempo si dilata dall'ora all'indietro e in avanti. Ma questa dilatazione non riguarda soltanto il tempo della vita individuale, il mio personale passato che mi è accaduto, e il futuro che mi aspetta, e che mi spetta. I teorici della memoria materiale e collettiva ci hanno proposto di considerare il Sé individuale come una porzione minuscola di un organismo il quale, innanzitutto dal punto di vista della sua costituzione fisica, deriva da innumerevoli generazioni precedenti, che a partire dai genitori si dischiudono in una vertiginosa teoria di antenati che si perde nella notte dei tempi. Ciascuno di noi è, in un certo senso, i propri avi, li porta dentro di sé e li consegna ai propri figli; ne eredita la formidabile memoria, e la trasmette in una catena incessante, dando il proprio minimo eppur indispensabile contributo alla tessitura della trama mnestica dell'umanità.

A fianco di questa memoria biologica transgenerazionale ve n'è una, non meno materiale, eppure inorganica: un supporto inerte sul quale inscriviamo i nostri ricordi, affidandoli a un archivio esterno a noi stessi e potenzialmente sempre accessibile, di natura variabile a seconda delle tecnologie disponibili, dalle notazioni in oca rossa sulle pietre ritrovate nella caverna sudafricana di Blombos, risalenti a piú di 70.000 anni fa, all'odierno cloud. Si tratta di quel nesso fatale fra scrittura, memoria e traccia già compiutamente individuato dal *Fedro* platonico, che aveva assai precocemente ravvisato come l'archiviazione dei dati potesse rivelarsi un'arma a doppio taglio, una terapia dall'effetto paradosso: certo, posso ovviare alla debolezza e alla fragilità della mia memoria affidando le informazioni a una traccia scritta, a un promemoria che mi funga da memento. Ma così facendo, proprio perché ho la possibilità di recuperare i dati quando voglio, non ho piú bisogno di esercitare la mia memoria, che invece di rafforzarsi continua

a indebolirsi progressivamente. Inoltre il supporto, per quanto criptato e protetto, è in linea di principio accessibile a un lettore che non sono io, poiché è la mia memoria oggettivata, appunto non più solo soggettiva, non più solo mia. Chi vi accede, avrà parimenti conoscenza dei miei ricordi, ma ormai estraniati da me, emancipatisi in un patrimonio autonomo, che anche se interrogato più e più volte non potrà che ripetere se stesso, all'infinito, essendosi ormai sganciato dal soggetto vivente che lo ospitava. Esponendosi così all'alea dell'interpretazione, del fraintendimento, della manipolazione, dell'appropriazione.

Se già ciascuno di noi è molti, quando siamo in gruppo moltiplichiamo vertiginosamente il patrimonio mnestico, esternalizzandolo in monumenti: in oggetti architettonici e scultorei (oggi anche digitali) che, articolando uno spazio, condensano in sé il tempo. Veri e propri cronotopi, dunque, dispositivi mnestici materiali in cui si precipita la memoria delle culture e delle comunità, dinamo che accumulano l'energia del passato – di un evento, di un eroe – e la tengono in serbo per un futuro che la sappia riattivare, fare presente, trasmettere a sua volta a un futuro. Che a sua volta la interpreterà, la fraintenderà, la manipolerà, se ne riapproprierà.

Che cosa, infatti, è davvero conservato nel dispositivo che esternalizza il ricordo? Quale memoria è propriamente contenuta nel promemoria? Quale passato è mantenuto e tramandato nel monumento? Il memento non si limita a conferire permanenza, ad assicurare la riproducibilità, ad attribuire visibilità a un evento il cui ricordo sarebbe fissato una volta per tutte e concluso nel passato: esso è, al contrario, tanto riproduttivo quanto produttivo. Il Novecento ce lo ha insegnato da varie prospettive: in filosofia e in psicoanalisi, in letteratura e nelle arti visive. Da Bergson a Freud, da Warburg a Proust, da T.S. Eliot a Borges, da Lacan a Derrida abbiamo imparato questo: che la verità del passato – della mia infanzia, del trauma subito l'anno scorso, della storia della nazione, delle lettere e delle arti, o dell'umanità – non è mai accessibile in sé, “così come è veramente stata” (secondo la formula di Leopold von Ranke) e in quanto tale rappresentabile oggettivamente nel presente e dal presente. Il presente, piuttosto, costituisce attivamente il proprio passato, lo restituisce inevitabilmente deformandolo e reinterpretandolo nel racconto e nella visualizzazione. L'unico modo per ricordare è distorcere e costruire, l'unica via per tramandare è tradire. Re-inscrivere sul palinsesto

della memoria. Riorganizzare i ricordi. Il tradito è costitutivamente, e per essenza, tradito. Movimento retrogrado, donazione a posteriori di senso, *Nachträglichkeit*, *après-coup*.

Il monumento è la materializzazione di questo gesto operativo. E, insieme, il suo occultamento. Ossificando il ricordo nel momento in cui lo esternalizza in un oggetto offerto ai sensi, questo dispositivo mnestico offre alla comunità di riferimento l'allucinazione obiettivata dell'"è stato veramente così". È il termine tedesco *Mal*, con il suo doppio senso – di momento temporale (come in *einmal*, una volta) e segno spaziale, stigma, macchia (come in *Malerei*, pittura) – a condensare in sé efficacemente questa costellazione problematica.

Ma "monumento" si dice in molti modi. Ed è a tali modi che dedico la Prima parte di questo libro: "Il monumento: un Proteo inafferrabile". Nel primo capitolo – "Monumento, monumentale, monumentalità, monumentalismo" – prendo in esame le varie accezioni che il termine ha via via assunto nei discorsi teorico-critici; considero la sua dissoluzione nel concetto generale di "patrimonio" come insieme di enti culturali e naturali da preservare in nome dell'umanità universale; lo inseguo là dove si aggettiva nella qualificazione di "monumentale", per annacquarsi nella grande dimensione; lo ritrovo quando si astrae nella "monumentalità" come sogno utopico di una comunità organica; lo difendo, persino, quando lo si denigra come ideologico "monumentalismo".

Nel secondo capitolo – "Ripartire dall'origine" – mi distacco dalle differenti declinazioni lessicali per concentrarmi sul nesso strutturale del monumento con la memoria: ne identifico la funzione originaria nel presentificare un'assenza, nel compensare in immagine l'offesa della morte come elaborazione iconica del lutto; lo inquadro in una icnologia come teoria generale della traccia mnestica, l'engramma, precisandone tuttavia la natura esternalizzata, il suo portar "fuori" un "dentro", il suo statuto di esogramma o ritenzione mediatizzata nell'artefatto. Per riconoscere che in fondo una tale icnologia mnestica non viene risparmiata dalle aporie cui va incontro la generalizzata patrimonializzazione di tutto l'esistente.

Nel terzo capitolo – "Il monumento è nell'occhio di chi guarda?" – sposto l'attenzione dall'oggetto al soggetto, collocandomi nella prospettiva fenomenologica rivolta agli effetti che il monumento provoca nel momento in cui si correla con individui e gruppi: ne indago il rapporto instabile e intercambiabile con il suo parente stretto, il "documento"; ne esploro, sulla scia di Alois Riegl, la variegata assiologia che distingue fra valore

dell'antico e valore del contemporaneo, valore storico e valore mnemonico, valore di novità e valore d'uso: altrettanti modi di orientare il nostro sguardo al monumento. Sempre che i nostri occhi siano in grado di vederlo. Perché il monumento sembra fatto apposta per distogliere la nostra attenzione (*entmerken*, come dice Robert Musil); il promemoria, da dispositivo mnemonico, si ribalta in macchina generatrice di oblio.

La conclusione di questa Prima parte, lo posso anticipare fin d'ora, è melanconica: le varie piste imboccate, siano esse *a parte obiecti* o *a parte subiecti*, si rivelano per un motivo o per l'altro dei vicoli ciechi. Da qualsiasi parte lo si cerchi di afferrare, il monumento sguiscia via come un Proteo multiforme, senza che sia possibile inchiodarlo alla propria identità specifica. Collassando sulle categorie di patrimonio o di traccia o di artefatto antico, il monumento si stempera, stingendosi nell'indifferenziato.

La Seconda parte del libro, "Dal monumento al nonumeto", reagisce a quella melanconia, abbandonando le aporie in cui ci si infila con la generalizzazione patrimonialistica o icnologica, per affrontare piuttosto il monumento come memoriale, come esternalizzazione intenzionale di una memoria (di un evento, di un personaggio), offerta a una comunità. E lo fa per via *negativa*, esplorando le molteplici strategie che, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, sono state elaborate per rispondere a quella che da più parti veniva avvertita come una profonda crisi dei dispositivi tradizionali di commemorazione pubblica. Via negativa, poiché tali strategie si concretizzano in memoriali che contestano, decostruiscono, aggirano, ribaltano una, o più di una, proprietà dei monumenti commemorativi tradizionali: in memoriali, cioè, come nonumeti.

In questa esplorazione mi impegno a delineare una tassonomia delle principali tipologie nonumentali che procedono *ex negativo*: innanzitutto i memoriali anti-sublimi, che puntano alle ironiche degradazioni del *bathos* piuttosto che alle bombastiche vette dello *hypsos*; quindi gli "immergenti", che invertono l'erezione verticale; gli "invisibili", che si sottraggono alla percezione; gli "effimeri", che sfidano la permanenza; gli "atmosferici", che adottano supporti quasi immateriali; gli "aumentati", che sfruttano le opportunità offerte dalle nuove tecnologie digitali; i "performativi", che avvengono nel gesto e nel movimento; gli "interattivi", che prevedono un'azione reciproca fra memoriale e fruitore; i "riappropriati", che parassitano memoriali pre-esistenti per risignificarli; gli "intransitivi", che accolgono le tradizionali forme commemorative per svuotarle tuttavia di ogni contenuto memoriale.

I casi di studio che prendo in considerazione in ogni capitolo sono stati scelti per quella che mi è parsa la loro esemplarità: la loro capacità di istanziare la singola proprietà di volta in volta esaminata. Non solo, però, tali esempi non la esauriscono (e i lettori potranno ben dire: ma qui ci starebbe anche quell'altro caso), ma non ne sono a loro volta esauriti, poiché possono incarnare più di una proprietà allo stesso tempo.

Chiunque si arrischi a compilare una tassonomia si espone all'ovvio rischio dell'incompletezza: bastano queste categorie? Ne ho dimenticate altre? Saranno sufficienti in futuro? Quella che propongo è una sistematica aperta, disponibile alle combinazioni più varie e passibile di integrazioni successive. Non poniamo certo limiti alla provvidenza memoriale.

Ci riescono alla fine, questi nonumenti, a fare meglio dei monumenti che negano? A curare con una terapia efficace le patologie del promemoria e le fragilità del memento? Di questo non posso dire qui: occorre la lettura del libro, e delle riflessioni che lo chiuderanno, per tentare di rispondere a questa domanda. E poi chi lo avrà letto potrà giudicare da sé.

Piuttosto, in questa nota introduttiva, visto che mi riferisco alla via negativa, devo dire una parola preliminare sul titolo di questo libro: perché mai *nonumento*, e non “anti-monumento” o “contro-monumento”, che pure sono già termini consolidati nel discorso critico intorno all'arte pubblica e alle opere commemorative contemporanee? *Counter-monument* è un concetto coniato negli anni Novanta del secolo scorso innanzitutto per caratterizzare una serie di soluzioni memoriali relative all'Olocausto e al difficile (per alcuni impossibile) compito della sua commemorazione: se in questo libro includo doverosamente alcuni casi celebri di contro-monumentalità tratti da tale ambito, aspiro al tempo stesso a elaborare una riflessione più generale, rispetto alla quale i memoriali contro-monumentali della Shoah rappresentano solo un capitolo, per quanto complesso e cruciale.

Con “anti-monumento” (in tedesco *Gegendenkmal*) preferisco riferirmi invece in senso stretto a una opposizione in primo luogo spaziale, in virtù della quale un memoriale viene eretto di contro a un memoriale pre-esistente, per contestarlo dialetticamente. Si tratta di un gesto denso di implicazioni ~~significative~~, che ci ricorda come la questione della monumentalità commemorativa non debba essere affrontata in maniera atomistica, ma debba piuttosto considerare il singolo memoriale nel tessuto relazionale (vero e

proprio campo di forze gestaltico) che lo connette – in modo talora solidale, talora conflittuale – agli altri memoriali nello spazio pubblico. Tuttavia, sebbene rilevante, l’anti-monumentalità è un’opzione specifica, che in quanto tale non può assurgere a categoria di genere rispetto alla quale le proprietà negative di cui ho detto sopra costituirebbero le specie.

Così mi sono risolto a scegliere “nonumento”: termine che ho non coniato, bensì mutuato da un infaticabile inventore di neologismi, Gordon Matta-Clark. Nelle forme *Non-ument* o *Non.u.mental*, l’architetto newyorchese ha voluto alludere a un peculiare atteggiamento “negativo” nei confronti della memoria e del passato (di cui dirò meglio nel capitolo a lui dedicato) che mi è parso potesse fare al mio caso: ho dunque da lui prelevato il concetto di *nonumento*, ed espanso al di là delle sue intenzioni, per farne quel genere sotto il quale ricondurre quelle specie.

A ripensarci ora, scrivendo queste righe dopo aver concluso il libro, credo che uno stimolo subliminale a scegliere questo termine sia stato indotto dal fatto che “nonumento” sembri a prima vista un errore di stampa: un *refuso*. L’etimologia ci insegna che “refuso” viene dal verbo latino *refundere*, “riversare”, nel senso di riporre nel cassetto un carattere al posto di un altro, confondendolo così nel processo di composizione tipografica. Per colpa, o in virtù, del refuso, il senso originario del testo (dell’evento) subisce uno slittamento, una deviazione: nonumento come refuso della memoria. Ma fra le altre accezioni, meno frequenti, di quel verbo troviamo anche il significato di “respingere”, a ribadire dunque quella via negativa che rifiuta le tradizionali strategie commemorative: nonumento come refuso del monumento.

RINGRAZIAMENTI

Ho iniziato a occuparmi di questioni monumentali una ventina d'anni fa, ritornando sul tema in diverse occasioni. Sono grato ad amici e colleghi per avermi ospitato in volumi da loro curati, dandomi l'opportunità di sviluppare alcune riflessioni che sono riconfluite, rielaborate e aggiornate, in questo volume. Li elenco qui di seguito:

“Dal monumento al non-umento. E ritorno”, in Chiara Cappelletto e Simona Chiodo (a c. di), *La traccia della memoria. Monumento – rovina – museo*, Cuem, Milano 2004, pp. 27-77; “*Doppelgänger*. Il monumento e il suo doppio”, in Cristina Baldacci e Clarissa Ricci (a c. di), *Quando è scultura*, prefazione di Angela Vettese, et al. edizioni, Milano 2010, pp. 34-43; “Monument – nonument. Image, mémoire, oubli”, in Olga Pombo e António Guerreiro (a c. di), *Da Civilização da Palavra à Civilização da Imagem*, Fim de Século, Lisboa 2012, pp. 173-190; “Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità”, in Gian Piero Piretto (a c. di), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 17-33; “L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea”, in Maria Luigia Fobelli, Iole Carlettini, Giulia Bordi, Maria Raffaella Menna e Paola Pogliani (a c. di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia*, 2 voll., Gangemi, Roma 2014, vol. II, pp. 55-60; “*Mnemosyne* and amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images”, in Anders Michelsen e Frederik Tygstrup (a c. di), *Socioaesthetics. Ambience – Imaginary*, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 73-85; “Astrazione, antropomorfismo, embodiment. Pratiche contemporanee di memorializzazione”, in Maurizio Guerri (a c. di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano 2017, pp. 271-297; “To whom it may concern. Richard Serra and the phenomenology of intransitive monumentality”, in Cristina Baldacci, Michele Bertolini, Stefano Esengrini e Andrea Pinotti (a c. di), *Abstraction Matters. Contemporary Sculptors in Their Own Words*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019, pp. 44-58; “The well-tempered memorial: Abstraction, anthropomorphism, embodiment”, in Pietro Conte, Barbara Grespi, Andrea Pinotti e Alessandra Violi (a c. di), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, pp. 325-341; “Introduction. Aux limites de la monumentalité”, in Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti e Céline

Trautmann-Waller (a c. di), *Le monument en débat. Théories et pratiques de la monumentalisation en Allemagne et en Autriche après 1945*, arthistoricum.net, Universitätsbibliothek Heidelberg 2022, pp. 259-263.

Ho potuto approfondire alcuni aspetti delle strategie monumentali contemporanee grazie al sostegno di tre istituzioni verso le quali esprimo qui la mia riconoscenza: The Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University in the City of New York, presso la quale sono stato fellow nel 2003-2004 per il progetto “Mneme. Collective Memory and Imaginative World”; il CIPH (Collège International de Philosophie) di Parigi, presso il quale sono stato “directeur de programme” dal 2010 al 2016 coordinando il progetto *Monument Nonument. Politique de l’image mémorielle, esthétique de la mémoire matérielle*; la FMSH (Fondation Maison des Sciences de l’Homme) di Parigi, presso la quale sono stato “directeur d’études associé” nel 2015 per il progetto “Le paradoxe monumental”.

La mia gratitudine va inoltre a Margherita Alverà e allo staff dell’editore Johan & Levi per le attente cure profuse nella redazione del volume. Ringrazio infine Giulia Avanza ed Elisabetta Modena per i loro preziosi consigli nonumentali.

Questo progetto ha ricevuto il finanziamento dello European Research Council (ERC) all’interno del programma di ricerca e innovazione dell’Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), ospitato dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell’Università degli Studi di Milano nell’ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027” attribuito dal Ministero dell’Università e della Ricerca (MUR).

I. IL MONUMENTO: UN PROTEO INAFFERRABILE

1.1. Monumento, monumentale, monumentalità, monumentalismo

Una vera e propria teoria estetica generale della monumentalità rimane a tutt'oggi un *desideratum*. Per contro, tutti possediamo una nozione vaga e corrente di che cosa significhi il termine *monumento*, e di conseguenza pensiamo anche di poter costruire su tale nozione la possibilità di distinguerlo da tutti quelli oggetti che monumenti non sono, nonché di fondarvi una comprensione dei suoi derivati: l'aggettivo *monumentale* e i termini astratti di *monumentalità* e *monumentalismo*.

Uno sguardo ai dizionari è sempre utile. Così recita alla voce “monumento” il Grande Dizionario Italiano Hoepli (2020): “Opera di scultura o di architettura posta in luogo pubblico in memoria di una persona o di un avvenimento importante”. Per estensione “Ogni opera d'arte di grande valore artistico, storico o morale: visita ai monumenti della città”. In senso figurato: “Ogni opera insigne del pensiero umano; opera o persona degna di grande considerazione”. Il Devoto-Oli (2022) aggiunge un'accezione archeologica: “I resti di una civiltà scomparsa; vestigia”. Il Sabatini-Coletti (2022) vi include anche il “monumento naturale, paesaggio grandioso, assimilabile a un'opera d'arte”.

Nelle pagine che seguiranno, cercherò di mostrare come queste definizioni positive del concetto di monumento, e di conseguenza quelle dei suoi derivati, si stinguano in una sostanziale indeterminatezza.

1.1.1 Tutto è monumento, nulla è monumento

Régis Debray ha rilevato con buona ragione che «molte delle discussioni che hanno per tema il monumento finiscono per essere un dialogo fra sordi poiché non si intende la

stessa cosa con la stessa parola».¹ Vi è forse una cura per questa apparentemente irredimibile polisemia?

Con *monumento* abitualmente intendiamo, in senso lato, artefatti particolarmente rappresentativi della storia e dell'arte di una particolare cultura, quelli che si trovavano elencati nella sezione "Da vedere" delle guide turistiche e che oggi vengono suggeriti come luoghi o siti "iconici", o POI (Points Of Interest) dalle app in realtà aumentata che ci orientano nella navigazione attraverso la smart city.² *Landmark*, come si dice in inglese: una marca che contrassegna una porzione del terreno. In senso stretto, opere architettoniche o scultoree erette a commemorazione di una persona (il monumento variamente definito funebre, funerario, sepolcrale) o di un evento (pensiamo all'arco di trionfo, alla colonna memoriale, al trofeo nel senso originario del *tropaion* greco, di monumento cioè che ricorda la *tropè*, la messa in fuga del nemico).

Nella concettualizzazione contemporanea il senso lato si è sovrapposto al concetto di patrimonio culturale. Uno sguardo all'etimologia ci ricorda che, non meno del termine "monumento", anche quello di "patrimonio" evoca quella dialettica fra vita e morte, presenza e assenza, passato e presente, sulla quale dovremo necessariamente ritornare più volte nelle pagine che seguiranno. Il latino *patrimonium* designava i beni ereditati dal padre (morto); ma l'aggettivo *patrīmus* indicava chi ha il padre in vita. Analogamente, il termine inglese *heritage* (connesso a *inheritance*, l'eredità) deriva dal latino *heres* (l'erede), a sua volta sviluppatosi dal greco *kheros*, che significa "vuoto": dunque l'erede è colui che occupa con il proprio pieno nel presente vivente il vuoto lasciato dalla morte del parente ormai passato. Il patrimonio/*heritage* ha dunque a che fare con una funzione pontefice: getta ponti fra il passato e il presente, aggettando verso il futuro in una catena transgenerazionale.

Le vicende odierne della patrimonializzazione seguono una dinamica che Françoise Choay ha caratterizzato nei termini di una «tripla estensione tipologica, cronologica e geografica dei beni patrimoniali»³ di quel concetto di "monumento storico" che la storica

¹ Régis Debray, "Trace, forme ou message?", in *Les cahiers de médiologie*, n. 7/1, 1999, pp. 27-44, qui pp. 28-29.

² Cfr. Fabrizia Bandi e Andrea Pinotti, "Emersioni nello scenario urbano. Pratiche e poetiche di realtà aumentata", in Tommaso Morawski, Andrea D'Ammando e Stefano Velotti (a c. di), *Urban Forms of Life*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 229-252.

³ Françoise Choay, *L'allegoria del patrimonio* (1992), Officina, Roma 1995, p. 12. Sulla genesi dell'idea di "monumento storico" cfr. tutto il cap. I. Si veda anche il recente lavoro di Salvatore Settis e Giulia Ammannati, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela*, Skira, Milano 2022.

dell'architettura francese fa risalire geneticamente al culto del primo Quattrocento romano per l'antichità.

Estensione “tipologica”, perché si è proceduto ad affiancare progressivamente ai resti dell'Antichità e del Medioevo tutte le forme dell'edilizia urbana e rurale, pubblica e privata, funzionale o meno, inglobando via via l'architettura cosiddetta minore, quella vernacolare e industriale, abbracciando insieme con singoli edifici anche interi quartieri urbani e porzioni di città. Ma al contempo includendo anche oggetti del design e l'utensileria. Fondando insieme ad André Malraux l'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, André Chastel non aveva forse auspicato già nel 1964 un'estensione che andasse «dalla cattedrale al cucchiaino»)?⁴

“Cronologica”, perché se fino agli anni Sessanta del secolo scorso a un *terminus a quo* che sostanzialmente si perdeva nelle epoche lontane delle fonti archeologiche si contrapponeva un *terminus ad quem* che coincideva con la metà del XIX secolo e si potevano ancora demolire la Maison du Peuple di Victor Horta o le Halles di Victor Baltard (distrutte rispettivamente nel 1965 e nel 1971), oggi simili costruzioni godrebbero indubbiamente del diritto alla protezione che si riconosce al patrimonio.

“Geografica”, perché a partire dalla prima Conferenza internazionale di Atene del 1931, che diede origine alla *Carta del restauro*, si è assistito a un progressivo coinvolgimento che dal nucleo originario europeo si è andato sempre più planetarizzando, fino a essere formalmente codificato nella *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, adottata dalla Conferenza generale dell'UNESCO e firmata il 16 novembre 1972 a Parigi. I paesi che hanno via via ratificato la Convenzione sono saliti a 194 secondo un censimento del 2020.⁵

È curioso notare come, riguardo all'atteggiamento da assumere nei confronti del patrimonio e della monumentalità, Atene – culla della cultura europea – sia stata un luogo simbolico in cui, proprio negli stessi anni trenta in cui con la *Carta del restauro* si gettavano le basi per il processo di progressiva patrimonializzazione di tutto l'esistente, si riuniva l'assemblea dei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), e fra i partecipanti si annoverava Le Corbusier, che stilava appunto nella *Charte d'Athènes* (poi

⁴ Cit. in Nathalie Heinrich, *La fabrique du patrimoine. “De la cathédrale à la petite cuillère”*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2009, p. 96.

⁵ Se ne veda l'elenco al sito <https://whc.unesco.org/fr/etatsparties/>.

pubblicata – anonima – nel 1941) dei principi alquanto dissonanti con quel processo. Nel capitolo dedicato al “Patrimonio storico delle città” si legge che le vestigia dell’umanità devono essere difese e i loro proprietari hanno «l’obbligo di far tutto il possibile per trasmettere intatta ai secoli futuri questa nobile eredità». C’è tuttavia un “ma”: «Tra le testimonianze del passato, bisogna saper riconoscere e discriminare quelle che sono ancora ben vitali. Non tutto quel che è passato ha per ciò stesso diritto all’eternità». Non si possono conservare vecchi quartieri pittoreschi a scapito della qualità della vita dei loro abitanti, delle condizioni igieniche, della dignità dell’esistenza. E si avanza una motivazione che oggi passerebbe pure per *green*: «Può accadere che in taluni casi la demolizione delle abitazioni insalubri e dei tuguri attorno a qualche monumento di importanza storica distrugga un ambiente secolare. Sarà una cosa incresciosa ma inevitabile e se ne approfitterà per creare delle aree verdi». ⁶ Si sa che Le Corbusier non andava per il sottile. Solo pochi anni prima, nel 1925, aveva presentato il cosiddetto *Plan Voisin* nel Padiglione dell'*Esprit Nouveau* all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi: un progetto che contemplava di radere al suolo una buona parte della Rive Droite (ivi incluso il Marais) della capitale francese per costruire su duecentoquaranta ettari organizzati in una griglia ortogonale un centro residenziale e un centro direzionale articolato in diciotto grattacieli cruciformi capaci di ospitare fino a settecentomila impiegati. ⁷

Il passato, dunque, non può essere anteposto alla vita e alle sue esigenze attuali. Sembra di vedere incarnata in Le Corbusier *sub specie* urbanistica la seconda *Inattuale* del suo amato Nietzsche, là dove si accende la più terribile lotta fra la «storia monumentale [*monumentalische Historie*]», che esige che il grande debba essere eterno, e il bisogno di spazio vitale delle generazioni presenti: «Ogni altra cosa che vive grida infatti il suo no. Il monumentale non deve sorgere – è questa la parola d’ordine contraria». ⁸

⁶ Le Corbusier, *La Carta d’Atene* (1941) seguita da *L’urbanistica dei tre insediamenti umani*, Etas Kompass, Milano 1967, pp. 44-45.

⁷ Le Corbusier, “Il centro di Parigi”, in Id., *Urbanistica* (1924), il Saggiatore, Milano 1967, pp. 225-236. Si veda anche *L’Esprit nouveau*, n. 28, 1925; disponibile sul sito <https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr>.

⁸ Friedrich Nietzsche, “Sull’utilità e il danno della storia per la vita” (1874), in Id., *Opere*, 8 voll., Adelphi, Milano 1972, vol. III.1, pp. 257-355, qui pp. 273-274.

Ma torniamo alla *Convention* del 1972. Per stabilire quali “monuments” (“opere architettoniche, sculture e pittoriche di natura monumentale”, “ensembles” (gruppi di edifici più o meno integrati nel paesaggio), “sites” (opere umane più o meno coniugate alla natura) possano ambire allo statuto di “patrimonio culturale”, i criteri precisati nell’articolo 1 della *Convention* fanno riferimento al possesso di «un valore universale eccezionale dal punto di vista della storia, dell’arte o della scienza» o, in alternativa, di «un valore universale eccezionale dal punto di vista storico, etnologico o antropologico». L’articolo 2 fissa i criteri per il “patrimonio naturale”: i “monumenti naturali” fisici e biologici devono possedere «un valore universale eccezionale dal punto di vista estetico o scientifico»; gli habitat di specie animali minacciate «un valore universale eccezionale dal punto di vista della scienza e della conservazione»; i siti naturali «un valore universale eccezionale dal punto di vista della scienza, della conservazione o della bellezza naturale». ⁹ Fermo restando che – come garantisce l’articolo 3 – spetta a ogni singolo Stato di identificare sul proprio territorio i beni culturali e naturali che corrispondano ai suddetti criteri, basterebbero già le nozioni – altamente problematiche sotto il profilo filosofico-concettuale – di “valore universale”, di “punto di vista estetico” o “scientifico”, di “bellezza naturale” a innescare una controversia senza fine intorno alla prospettiva etnocentrica e da ultimo occidentale di questo approccio, che il punto di vista “antropologico” o “etnologico” non sarebbero di per sé sufficienti a temperare. Inscrivendo oggetti e pratiche nella lista del Patrimonio – come ha notato l’antropologo Daniel Fabre – li si salva, sì, dall’incuria immemore, dalla distruzione volontaria, dal consumo sfrenato: «Ma oggi il fatto di designarli all’attenzione universale non finisce per moltiplicare il rischio della loro erosione?». ¹⁰

Il problema investe, come è evidente dall’articolo 2 della Convenzione, anche le entità naturali (solo per rimanere in Italia, le Dolomiti, le Eolie, l’Etna sono considerati “natural sites” nella lista del World Heritage compilata dall’UNESCO), ¹¹ che a prima vista sembrerebbero di per sé più facilmente universalizzabili, e che invece soffrono delle medesime criticità degli oggetti culturali, nel momento in cui appunto le si

⁹ Il testo della Convenzione del 1972 è disponibile al sito <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>.

¹⁰ Daniel Fabre, “L’ethnologie devant le monument historique”, in Id. (a c. di), *Domestiquer l’histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris 2000, pp. 1-29, qui p. 28.

¹¹ <https://whc.unesco.org/en/list/>.

monumentalizza. Sono a tal riguardo particolarmente rilevanti i cosiddetti «alberi monumentali»,¹² così definiti nella giurisprudenza italiana dall'articolo 7 della Legge n. 10 del 14 gennaio 2013:

- a) L'albero ad alto fusto isolato o facente parte di formazioni boschive naturali o artificiali ovunque ubicate ovvero l'albero secolare tipico, che possono essere considerati come rari esempi di maestosità e longevità, per età o dimensioni, o di particolare pregio naturalistico, per rarità botanica e peculiarità della specie, ovvero che recano un preciso riferimento ad eventi o memorie rilevanti dal punto di vista storico, culturale, documentario o delle tradizioni locali;
- b) i filari e le alberate di particolare pregio paesaggistico, monumentale, storico e culturale, ivi compresi quelli inseriti nei centri urbani;
- c) gli alberi ad alto fusto inseriti in particolari complessi architettonici di importanza storica e culturale, quali ad esempio ville, monasteri, chiese, orti botanici e residenze storiche private".¹³

Maestosità, pregio, rarità, longevità, importanza, memoria: la natura finisce per essere valutata nel quadro del giudizio estetico e nell'apprezzamento storico-culturale.

Meno rigoroso, e forse per questo anche più significativo per il nostro discorso, il modo in cui il sito web "Monumental trees" invita gli utenti a caricare foto di alberi considerati monumentali (cioè o grossi o vecchi o belli), alimentando così per via *bottom-up* l'archivio: "Gli alberi che ci circondano possono essere notevoli [*remarkable*] per diversi motivi: alcuni possono essere molto grandi o alti, altri sono vecchi o semplicemente molto belli".¹⁴ Ancora una volta è la questione della marca, il *mark* del *landmark*, a risuonare in *remarkable*.

Ma "remarkable" rispetto a chi o a che cosa? A quale occhio? A quale criterio? È degno di nota l'aggettivo usato dal sito di Europeana, una piattaforma finanziata dall'Unione Europea che – come recita l'autopresentazione – "fornisce ad appassionati di patrimonio culturale, professionisti, insegnanti e ricercatori un accesso digitale a materiale relativo al patrimonio culturale europeo": *suggestivo*. "Arte suggestiva, gli artisti e le storie"; "Fotografia: immagini suggestive e storia della fotografia" sono i titoli

¹² Elia Fontana e Piergiorgio Barbieri, "Il censimento e la tutela degli alberi monumentali: storia, attualità e prospettive", in *Arbor*, n. 1, 2020, pp. 12-19. Si veda anche: Luigi Bignami, *Alberi monumentali*, in "National Geographic Italia", 22/4, ottobre 2008, pp. 28-39; Alfonso Alessandrini *et al.*, *Gli alberi monumentali d'Italia*, Edizioni Abete, Roma 1989; Teresa Tosetti (a c. di), *Giganti da proteggere: conservazione e gestione degli alberi monumentali*, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Clueb, Bologna 2008.

¹³ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/02/01/13G00031/sg>.

¹⁴ <https://www.monumentaltrees.com/en/>.

assegnati alle rispettive sezioni di questa web repository che nel momento in cui scrivo queste righe raccoglie 30.348.126 immagini (senza contare i video, i testi, gli audio).¹⁵ Che il paesaggio sia quello naturale o culturale – sempre ammesso che si possa fare questa differenza –, è quel che salta agli occhi a contare, poco importa poi che quanto si rivela capace di suscitare uno stato di commossa partecipazione finisca per stimolare idee sì nuove e attraenti, ma vaghe e indeterminate...

Quando nel 1992 Choay stendeva le sue considerazioni geo-crono-tipologiche, a quell'altezza temporale non aveva potuto ancora assistere a un ulteriore allargamento dell'estensione del concetto di "patrimonio", che si è ampliato al punto da abbracciare non solo artefatti basati su un supporto materiale, ma anche il vasto ambito identificato dall'acronimo ICH (*Intangible Cultural Heritage*). La corrispondente Convenzione dell'UNESCO, stipulata a Parigi nel 2003, è risolta nel considerare come patrimonio culturale non i monumenti e le collezioni di oggetti, ma anche beni intangibili come le molteplici tradizioni ereditate dai nostri antenati e trasmesse ai nostri discendenti, ivi comprese le pratiche sociali, i rituali, gli eventi festivi, le tecniche dell'artigianato. Si tratta di un ampliamento che è stato significativamente recepito dall'International Council of Museums (ICOM) nella definizione di "museo" come "istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale", approvata a Vienna nel 2007 e modificata (ma ribadita su questo specifico punto) a Praga nel 2022.¹⁶

Tali entità *intangible* condividono con i monumenti il fatto di costituire un ponte fra il passato e il presente («tradizionali, contemporanei e viventi allo stesso tempo»), di essere "inclusive" (sono adottabili da culture diverse da quelle che le hanno originate), "rappresentative" di un bene culturale che viene trasmesso di generazione in generazione in quanto riconosciuto tale da una "comunità". Nessuno, *da fuori*, può assegnare lo statuto di ICH a una tale entità. Come poi si identifichi precisamente una "comunità", è un altro paio di maniche: "Gruppi o individui che la creano, conservano e trasmettono", dice sempre la Convenzione dell'UNESCO.¹⁷ Ma se è sufficiente che un individuo faccia comunità, letteralmente qualsiasi cosa può essere un ICH.

¹⁵ <https://www.europeana.eu/it/themes>.

¹⁶ <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>.

¹⁷ Cito dal sito <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>. Sulla più generale concettualizzazione di "monumento" per l'UNESCO cfr. Mounir Bouchenaki e Laurent Lévi-Strauss, "La

Di primo acchito, suona piuttosto strano che il cibo e l'alimentazione, così concreti, possano essere considerati "immateriali". Nel 2010 la Dieta Mediterranea è stata iscritta nel Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità. Nel 2017 vi si è aggiunta l'Arte tradizionale del "pizzaiuolo" napoletano. Nel 2022 sono state incluse la cultura del thè in Azerbaijan, Turchia e Cina; le pratiche culinarie tunisine associate alla harissa, le competenze dei maestri cubani di rum bianco. Mentre scrivo queste righe, vedo che l'ultimo ingresso (il n. 631 del 2022) riguarda la "Culture of Ukrainian borscht cooking", classificata come "case of extreme urgency" a causa del conflitto in corso.¹⁸ Cucina qui è dunque da intendersi in senso lato come rito sociale e pratica culturale, stile di vita, rapporto con l'ambiente e con la diversità.

Di fronte alla generosa e al contempo disorientante estensione di questa classe di oggetti, viene da allargare arrendevolmente le braccia, riconoscendo la sostanziale impossibilità di distinguere i monumenti dai non-monumenti, e di conseguenza l'inutilizzabilità del concetto stesso di monumento. Come è stato opportunamente notato, «se monumento può essere qualsivoglia oggetto, materiale o immateriale, artificiale e persino naturale (per esempio un paesaggio storico, tipo la piana di Maratona) che sia di interesse storico o culturale, allora risulta difficile stabilire che cosa *non* sia un monumento».¹⁹

Da più parti (ma specialmente in Francia) si sollevano voci perplesse, quando non apertamente preoccupate, riguardo al fenomeno della patrimonializzazione pervasiva. Nel 1998 Régis Debray, impegnato nella coordinazione degli *Entretiens du Patrimoine*, ha sentito l'esigenza di riferirsi a «un deficit monumentale sullo sfondo di un abuso monumentale».²⁰ Abuso che può declinarsi in varie forme: inflazione quantitativa di oggetti e siti protetti dalla legislazione del patrimonio, che va di pari passo con la svalutazione qualitativa; conflitto fra i centri-città come passati senza avvenire e le periferie come futuri senza passato (effetto Venezia/Mestre); predominanza del

notion de monument dans les critères du 'Patrimoine de l'humanité' de l'Unesco", in Régis Debray (a c. di), *L'abus monumental? Actes des Entretiens du Patrimoine*, Théâtre National de Chaillot, Paris, 23, 24 et 25 novembre 1998, Fayard, Paris 1999, pp. 121-129.

¹⁸ <https://ich.unesco.org/en/lists> (consultato in data 20 novembre 2022).

¹⁹ Michele Di Monte, *ad vocem* "Monument", in *International Lexicon of Aesthetics*, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 306-310, qui p. 306.

²⁰ Régis Debray, "Le monument ou la transmission comme tragédie", in Id. (a c. di), *L'abus monumental?*, cit., pp. 11-32, qui p. 12.

contenitore sul contenuto (effetto Guggenheim di Bilbao); diffusione del monumento pubblico senza un pubblico che sappia comprenderne il senso memoriale.

Nell'osservare il paradosso per cui le pietre tombali di un cimitero qualsiasi (che dovrebbero essere monumenti per eccellenza) non sono salvaguardate di regola dalle leggi di protezione pubblica dei monumenti storici, Michel Melot ha parlato del patrimonio come di «un grande bazar».²¹ Nella sua analisi del fenomeno del “presentismo”, di un presente cioè che tende a storicizzare sistematicamente se stesso, François Hartog ha registrato la tendenza inarrestabile alla moltiplicazione dei patrimoni (culturale, di prossimità, naturale, vivente, immateriale, genetico...), enunciando una sorta di legge di proporzionalità inversa: «Più il patrimonio (la nozione almeno) si appesantiva, più si sgretolava il monumento storico (la categoria)».²² Nathalie Heinich ha parlato espressamente di una “inflazione patrimoniale”, sottolineando una inclinazione a «estendere la politica della protezione a tutto l'esistente».²³ Gilles Lipovetski ha incluso il “boom patrimoniale” nella sua analisi del feticismo odierno per l'autenticità.²⁴

È ancora Debray a pronunciare quello che suona come un definitivo *de profundis*, parafrasando la critica hegeliana a Schelling: «Nella notte dell'assoluto, diceva Hegel, tutte le vacche sono grigie. Nella notte delle leggi di protezione, tutto può diventare monumento, dalla Valle delle Meraviglie alla placca da camino, dalle gole del Tarn al coltello da cucina».²⁵

Nel suo *Manifesto dell'Architettura Futurista*, promulgato nel 1914, Antonio Sant'Elia auspicava con vigore la morte del monumento e incitava senza tentennamenti alla sua distruzione: «Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate».²⁶ Non avrebbe immaginato che si sarebbe arrivati all'esito che si augurava, però per via non di

²¹ Michel Melot, “Le monument à l'épreuve du patrimoine”, in *Les cahiers de médiologie*, n. 7/1 (1999), pp. 7-19, qui p. 19.

²² François Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo* (2003), Sellerio, Palermo 2007, p. 221. Si veda tutto il cap. V: “Patrimonio e presente”.

²³ Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine*, cit., p. 18.

²⁴ Gilles Lipovetski, *La fiera dell'autenticità* (2021), Marsilio, Venezia 2022, al cap. “La marea patrimoniale”, pp. 303-329, sul boom patrimoniale in part. le pp. 303-306.

²⁵ Régis Debray, “Trace, forme ou message?”, cit. p. 29. Il riferimento è al celebre passo della “Prefazione” alla *Fenomenologia dello spirito* (1807), in cui Hegel polemizza contro l'approccio schellinghiano «per cui nell'Assoluto tutto è uguale», finendo così per «spacciare il proprio Assoluto per la notte nella quale, come si suol dire, tutte le vacche sono nere» (Rusconi, Milano 1995, p. 67).

²⁶ Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista* (1914); disponibile sul sito: <https://futurismo.accademiadellacrusca.org>.

negazione, ma d'ipertrofia. Si potrebbe dire, per converso – e affronterò questo punto nella seconda parte di questo libro –, che mai come oggi il tema del monumento è tornato alla ribalta, proprio quando ci si impegna da più parti a buttarne giù il più possibile.²⁷

1.1.2 Monumentale: quando le dimensioni contano

Nel processo di dissoluzione del concetto di monumento in quello di patrimonio, che ho ripercorso sinteticamente nelle pagine precedenti, si assiste a uno svuotamento progressivo della sua pregnanza semantica: se tutto può essere considerato monumento, più nulla davvero lo è. Tradotto nei termini della logica degli insiemi, si potrebbe dire che all'ampliarsi della definizione *estensiva* (l'elenco degli elementi appartenenti all'insieme) fa da controcanto, in una relazione di proporzionalità inversa, l'allentarsi della definizione *intensiva* (il criterio per stabilire quali elementi appartengono all'insieme).

Forse riusciamo a fare un passo avanti abbandonando il sostantivo e passando all'aggettivo? Con la qualificazione di *monumentale* – attestato nel tardo latino *monumentalis* (l'agrimensore Igino Gromatico, vissuto a cavallo fra il I e il II secolo, parla ad esempio di un “cippus monumentalis” nel suo *De Condiçionibus Agrorum*, 75.20) – identifichiamo alcune proprietà tradizionalmente ritenute caratteristiche dei monumenti, anche se non necessariamente compresenti in ogni monumento: imponenza, solennità, magniloquenza, grande scala, durevolezza, emergenza verticale, nobiltà dei materiali, massima visibilità, relazione costitutiva al passato e alla memoria collettiva, carattere pubblico, carica etica e/o politica...

Si tratta tuttavia di contrassegni che possiamo anche riconoscere in oggetti ontologicamente assai differenti dai monumenti scultorei e architettonici: spesso e volentieri, infatti, vengono qualificati come “monumentali” in pittura i grandi formati “color-field” di Rothko; in musica il ciclo quadripartito dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner; in letteratura i sette volumi di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust o la tetralogia biblica *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann; nel teatro la tragedia in cinque atti di Karl Kraus *Gli ultimi giorni dell'umanità*; nell'arte performativa la performance di Marina Abramović *The Artist Is Present*; nella fotografia le immagini di

²⁷ Cfr. Lisa Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Einaudi, Torino 2022. Si veda anche Leah Dickerman, Hal Foster, David Joselit e Carrie Lambert-Beatty (a c. di), “A Questionnaire on Monuments”, in *October*, n. 165, 2018, pp. 3–177.

Andreas Gursky; al cinema *Histoire(s) du cinéma* di Godard: “grandi” per dimensioni, per durata, per ambizioni, per la portata dei temi affrontati.

Una questione di *scala*, dunque, quella del monumentale, il quale, pur voluto e creato dall’essere umano, sembra voler sopraffare le stesse capacità umane di fruirne e di relazionarsi in maniera adeguata alle proprie misure e alla propria finitezza (di corpo, di spazio, di tempo, di energie, di denaro...): «Il monumentale è innanzitutto l’eccezionale, qualcosa che esce dall’ordinario. Eccezionale per taglia, eccezionale per il denaro speso, eccezionale per il significato attribuito».²⁸ Gigantesco, dunque: capace, per le sole sue dimensioni, di esercitare un’irresistibile attrazione a indugiare sulla sua soglia vertiginosa.²⁹

Sembra esserci del *sublime*, in fin dei conti, nel monumentale. Pur nel corso delle trasformazioni di questo cruciale concetto della storia dell’estetica, che dallo *hypsos* greco come stile retorico elevato si metamorfosa in sentimento misto di piacere e dispiacere, per giungere al trash sublime della nostra contemporaneità, il motivo della grandezza sembra essere il basso continuo che collega le variazioni del tema.

Nell’iniziatore di questa tradizione, il misterioso retore del I secolo che viene convenzionalmente indicato come Pseudo-Longino, lo stile sublime è considerato «eco di un grande animo [*megalophrosunes*]», e la stessa selezione delle parole da usare deve risuonare con tale eco: «La scelta di termini appropriati e grandiosi [*megaloprepon*] trascina e affascina meravigliosamente gli ascoltatori».³⁰

Rilanciando la riflessione sul tema a metà Settecento, Edmund Burke indica la scala *mega* come un requisito della sublimità architettonica, e in un paragrafo specifico ribadisce che la “*magnitude in building*” è una condizione necessaria per ottenere l’effetto del sublime, per consentire all’immaginazione di giungere a un’idea d’infinità.³¹ È interessante andare a cercare la motivazione di questo effetto, che vale non solo per gli edifici, ma anche per ogni esperienza visiva in generale. Burke, infatti, si chiede come mai gli oggetti visivi di grandi [*great*] dimensioni siano sublimi,³² e la risposta che si dà

²⁸ François Loyer, “Les échelles de la monumentalité”, in Régis Debray (a c. di), *L’abus monumental?*, cit., pp. 181-187, qui p. 182.

²⁹ Si veda il fascicolo dedicato a “Le gigantesque” della rivista *Communications*, n. 42, 1985, e in particolare il dialogo interdisciplinare fra Olivier Burgelin, Edgar Morin, Bernard Paillard, Dominique Pignon: *Les Seuils du gigantesque*, pp. 245-263.

³⁰ Longino, *Il sublime*, Rusconi, Milano 1991, § 9, p. 118, e § 30, p. 149.

³¹ Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), *Aesthetica*, Palermo 1985, § II.10, p. 100.

³² *Ivi*, § IV.9, p. 147.

è decisamente materiale, tutta incentrata sulla fisiologia della visione: i raggi luminosi riflessi da tutti i numerosissimi punti che compongono un corpo grande esercitano una enorme tensione sulla retina, innescandovi una vibrazione che si avvicina alla sensazione di dolore. Proprio quel dolore che Burke ravvisa come fonte di quel piacere particolare (“masochistico”)³³ che chiamiamo appunto sublime.

Nella concettualizzazione offerta da Kant il motivo del grande compare nella trattazione sia della fase pre-critica che in quella critica. Nelle *Osservazioni* si dice espressamente che «il sublime deve sempre essere grande [*groß*], il bello può anche essere piccolo; il sublime deve essere semplice, il bello può essere adornato e agghindato». E si aggiunge anche un indice temporale assai significativo: «Sublime è una lunga durata». Perciò non stupisce che la combinazione delle tre esigenze – grandezza, semplicità e durata – abbia suggerito a Kant di ricorrere al caso paradigmatico della piramide egizia come a una tipologia architettonica capace di riunirle tutte in sé e di svilupparle al massimo grado: «La vista di una piramide egizia ci scuote, come riferisce Hasselquist, molto di più di quanto non possiamo figurarci attraverso qualsiasi descrizione; ma la sua costruzione è semplice e nobile».³⁴

Kant, che non si è praticamente mai mosso dalla sua città natale di Königsberg, si appoggia al resoconto del viaggiatore e naturalista svedese Fredrik Hasselquist, che durante un viaggio condotto alla necropoli di Giza nel luglio del 1750 aveva potuto verificare con un esame autoptico quel che prima aveva saputo delle piramidi solo da altri testimoni oculari e da resoconti indiretti: «Le avevo viste anch’io da lontano e da vicino da quando ero arrivato in Egitto. Ciononostante, non sapevo nulla della forma esteriore di tali piramidi finché non sono arrivato qui, né tantomeno della loro conformazione interna finché non vi sono penetrato io stesso».³⁵ Ma Kant vuole forzare la mano a Hasselqvist: ci dice che lo svedese è stato scosso dalla percezione diretta delle piramidi, tralasciando di riferire che in realtà il naturalista era molto più colpito dalla vita degli insetti che vi trovavano riparo, e sopra tutti il formicaleone che da solo era in grado di

³³ Lo ha osservato Giuseppe Sertoli nella sua lucida “Presentazione”: «È chiaro che affiora qualcosa che può essere chiamato con un unico nome: masochismo» (*ivi*, p. 27). Si vedano a tal riguardo in part. i §§ IV.6-7, *ivi*, pp. 145-147.

³⁴ Immanuel Kant, “Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime” (1764), in *Id.*, *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 291-346, qui p. 296.

³⁵ Fredrik Hasselqvist, *Reise nach Palästina in den Jahren 1749 bis 1752*, Johann Christian Koppe, Rostock 1762, p. 85.

instillare in un osservatore della natura come lui pensieri molto più elevati di tutta l'architettura e le grandiose piramidi.³⁶

Anche nei paragrafi della *Critica della facoltà di giudizio* dedicati al sublime come quel particolare sentimento di “piacere negativo” che al contempo ci attrae e ci respinge, Kant riporta il sentimento del sublime a un'esperienza di “illimitatezza [*Unbegrenztheit*]” (§ 23), distinguendo a proposito della grandezza il sublime “matematico” e quello “dinamico”: nel primo caso è in gioco la considerazione della natura come grandezza che esorbita dalla nostra capacità di comprensione razionale; nel secondo, la natura avvertita come una grandiosa potenza che può schiacciarsi a ogni istante. Nella variante dinamica valutiamo la natura come sublime nel momento in cui ci rappresentiamo le forze naturali «come qualcosa che suscita timore» senza tuttavia davvero minacciarci: «Se ci troviamo al sicuro, la loro vista diventa tanto più attraente quanto più è temibile» (§ 28). Nella variante matematica «chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande [*schlechtin groß*]», «ciò al cui confronto tutto il resto è piccolo» (§ 25),³⁷ quel che sembra eccedere ogni capacità soggettiva di misurazione.

Natura, certamente e innanzitutto. Il puro sentimento sublime non può scaturire dall'incontro con le opere dell'arte (che mantengono pur sempre una relazione ai fini posti dall'uomo. È piuttosto l'esporsi alla «natura brutta [*rohe Natur*]» a innescarlo: è alle «piramidi di ghiaccio [*Eispyramiden*]»,³⁸ che svettano in cima a masse montuose informi, che occorre guardare. Tuttavia, rispuntano proprio le piramidi costruite da mano d'uomo. Questa volta la sua fonte più aggiornata è uno dei padri dell'egittologia, Claude-Étienne de Savary, che aveva visitato l'Egitto fra il 1776 e il 1781. Alla vista della necropoli di Giza, l'orientalista francese scriveva emozionato: «L'aspetto di questi monumenti antichi che sono sopravvissuti alla distruzione delle nazioni, alla caduta degli imperi, alle devastazioni dei tempi, ispira una sorta di venerazione. La calma dell'aria, il silenzio della notte, aumenta ulteriormente la loro maestà. L'anima, gettando un colpo d'occhio sui secoli che sono trascorsi davanti alla loro massa irremovibile, rabbrivisce di un rispetto involontario».³⁹

³⁶ *Ivi*, p. 87.

³⁷ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio* (1790), Bompiani, Milano 2014, § 25, pp. 175 e 179. CTRL I § SPOSTATI IN NOTA

³⁸ *Ivi*, § 26, p. 193.

³⁹ Claude-Étienne de Savary, *Lettres sur l'Égypte*, 3 voll., Onfroi, Paris 1785, vol. I, p. 184.

Ma come bisogna dare quel colpo d'occhio? Nella contemplazione delle piramidi – commenta Kant non bisogna stare né troppo vicini né troppo lontani, poiché solo a una giusta distanza è possibile apprezzarne la fattura (le pietre sovrapposte), evitando che una vicinanza eccessiva impedisca di giungere a una comprensione completa e che una lontananza altrettanto eccessiva offra solo una rappresentazione oscura.⁴⁰

Fra i filosofi che si pongono, pur declinandola in modo peculiare, nella scia di Kant, Schiller e Schopenhauer ne confermano sostanzialmente l'approccio. Nel caratterizzare il sentimento misto del sublime come convergenza di malessere e benessere, di pena e di letizia, pur riformulando la polarità matematico/dinamico in quella di teoretico/pratico per privilegiare il secondo termine della coppia, anche Schiller associa «il grande e il sublime [*das Große und Erhabene*]». ⁴¹ Pure Schopenhauer accetta l'antitesi fra matematico e dinamico nel § 39 del *Mondo* dedicato appunto al sublime, e per la prima specie ricorre alle solite piramidi: «Parecchi oggetti della nostra intuizione suscitano l'impressione del sublime in quanto, in virtù della loro estensione nello spazio o della loro antichità, ossia in virtù della loro durata temporale, noi ci sentiamo di fronte ad essi come ridotti al nulla, e tuttavia ci inebriamo nel piacere della loro vista: di questo genere sono i monti molto alti, le piramidi d'Egitto, le rovine colossali dell'antichità più remota». ⁴²

Il nesso fra il colossale Egitto e il sublime era destinato a diventare moneta corrente nella cultura tedesca. Anche Friedrich Schlegel avrebbe parlato espressamente di una «sublimità egizia» per caratterizzare alcune immagini religiose di Jan van Eyck che gli parevano «enigmatici monumenti di un grande e rigido mondo passato». ⁴³ Ma è soprattutto a Hegel che occorre rivolgersi per rinvenire una vera e propria concettualizzazione sistematica delle piramidi – «strutture simili ai cristalli, mancanti di vita» ⁴⁴ – nel quadro di una filosofia della storia (dell'arte). Nelle *Lezioni di Estetica* questa tipologia monumentale assurge a simbolo del simbolico stesso, inteso come quella relazione fra il contenuto spirituale e la sua manifestazione sensibile in cui la forma esteriore aspira alla rappresentazione dell'idea senza riuscire ancora a esibirla in maniera

⁴⁰ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, cit., § 26, p. 185.

⁴¹ Friedrich Schiller, «Sul sublime» (1801), in Id., *Del sublime*, Abscondita, Milano 2003, pp. 65-82, qui p. 70.

⁴² Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819, 1859³), Einaudi, Torino 2013, § 39, p. 273.

⁴³ Friedrich Schlegel, *Descrizioni di dipinti di Parigi e dei Paesi Bassi* (1802-1804), M.C.E., Firenze 2014, p. 86 (trad. parzialmente modificata).

⁴⁴ Georg W. Fr. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Einaudi, Torino 2009, p. 457.

adeguata. È a tale inadeguatezza che si deve il carattere imperscrutabilmente enigmatico della monumentalità egizia, il cui senso è da ultimo impenetrabile non solo agli occhi dei posteri ma anche degli stessi egizi, le cui opere, come peraltro dimostrano anche le colossali sfingi, rimangono ostinatamente mute nel loro mistero. Proprio a causa di tale incompiuta corrispondenza di interno ed esterno, di momento spirituale e momento sensibile, l'arte simbolica orientale deforma i fenomeni della realtà in maniera innaturale cercando di sublimarli (*erheben*) con la smisuratezza [*Unermeßlichkeit*] e lo sfarzo delle immagini, consegnandosi così insieme a «enigmaticità e sublimità [*Rätselhaftigkeit und Erhabenheit*]». ⁴⁵

Hegel, tuttavia, non sembra in fondo davvero impressionato dalla smisurata grandezza del colossale egizio, la vista del quale fa pensare più che altro al tempo, alla quantità di forze umane occorse per portarlo a termine. «Dal punto di vista della loro forma, esse non presentano invece nulla di avvincente; in pochi minuti se ne fa il giro e se ne fissa il tutto». ⁴⁶ Una certa qual delusione affiora anche nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*. L'Egitto è qui detto «il paese dell'enigma» e il «paese delle rovine per eccellenza», e Hegel sottolinea l'immane sforzo profuso dalla cultura egizia per preservare il passato e per così dire imbalsamarlo ~~proprio alla stregua dei cadaveri~~. Quanto alle piramidi, «sono enormi cristalli regolari, edifici razionali e rettilinei», riguardo ai quali «si constatò che esse non contenevano altro che un cadavere». ⁴⁷ Dal punto di vista del sistema (e in particolare della sua semiologia), questa delusione è necessaria: la piramide, lo spiega il § 458 dell'*Enciclopedia*, è infatti il paradigma del segno arbitrario, che in nessun modo mostra una relazione di affinità tra significante e significato: «Il segno è una certa intuizione immediata, che rappresenta un contenuto affatto diverso da quello che ha per sé: è la piramide, nella quale si è messa e si serba un'anima straniera». ⁴⁸

La “delusione” di Hegel sarebbe stata raccolta nel Novecento da Worringer che, pur non menzionando nemmeno il grande predecessore, si impegna molto a decostruire certe

⁴⁵ Georg W. Fr. Hegel, *Estetica*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1978, vol. I, p. 104 (traduzione leggermente modificata).

⁴⁶ *Ivi*, p. 859.

⁴⁷ Georg W. Fr. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* (postumo 1837, 1840², 1917³), 4 voll., La Nuova Italia, Firenze 1963, vol. II, p. 266.

⁴⁸ Georg W. Fr. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1830³), Laterza, Roma-Bari 1994, § 458, p. 448. Si veda a tal riguardo il commento ormai classico di Jacques Derrida, “Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel” (1971), in *Id.*, *Margini della filosofia* (1972), Einaudi, Torino 1997, pp. 105-152, qui in part. pp. 122-126.

mitologie che avvolgevano l'arte egizia ancora intorno ai primi decenni del secolo. Nel momento in cui riassume il senso delle piramidi e in generale delle testimonianze monumentali dell'antico Egitto, deve ammettere che «esse si presentano in maniera così indubitabilmente grande e sublime [*groß und erhaben*] che sembra quasi sacrilego volerne mettere in discussione il loro significato e il loro valore».⁴⁹ Ma quando si scava più a fondo la sabbia che ricopriva la Grande Sfinge di Giza lasciando fuori solo la testa regale, e si finisce per scoprire che il capo poggiava su un enorme corpo di gattone accovacciato nel deserto, allora questa irruzione di naturalismo mina alle fondamenta quell'ideale rappresentazione dell'enigmatica cultura visuale egiziana come espressione di «astratta sublimità [*abstrakte Erhabenheit*]»,⁵⁰ e ci costringe a fare i conti con un Egitto più pratico e concreto.

Tuttavia, nonostante le riserve di Worringer, le derive novecentesche del sublime sembrano aver voluto confermare il nesso costitutivo con la dismisura. Proprio quella incapacità dell'occhio ad abbracciare la maestosa ampiezza della piramide nel suo complesso che aveva sottolineato Kant viene ribadita da Lyotard⁵¹ e messa in relazione con le avanguardie.⁵² È in particolare il grande formato del *color field*, praticato fra gli altri da Arshile Gorky, Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman (che non a caso dedica al sublime un breve scritto),⁵³ a negare la cornice, a scorniciare l'immagine finendo per sfidare la possibilità dell'occhio dello spettatore di operarne una apprensione a colpo d'occhio, costringendolo invece a percorrerne progressivamente e parzialmente le campiture.⁵⁴

Davanti a un quadro di Rothko, osserva Michel Butor, “sarete costretti a avvicinarvi alla tela fino a perderne di vista la forma complessiva, sarete immersi in quel colore e il

⁴⁹ Wilhelm Worringer, *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, Piper, München 1927, p. 25.

⁵⁰ *Ivi*, p. 35, nota 2.

⁵¹ «Si vede chiaramente dove e quando il sentimento sublime ha l'opportunità di svegliarsi: è allorché si richiede all'immaginazione di avere una comprensione estetica di tutte le unità incluse dalla composizione nel suo progredire». È il fallimento dello sguardo «se si trova a una distanza tale da non poter “comprendere” in un colpo ciò che può “comporre” successivamente» (Jean-François Lyotard, *Lezioni sull'analitica del sublime* (1991), Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 178).

⁵² Jean-François Lyotard, “Il sublime e l'Avanguardia” (1985), in *Id.*, *L'umano* (1988), Lanfranchi, Milano 2001, pp. 123-143.

⁵³ Barnett Newman, *Il sublime, adesso* (1948), Abscondita, Milano 2010.

⁵⁴ Cfr. su questo punto Pietro Conte, *Unframing Aesthetics*, Mimesis International, Milano-Udine 2020, in part. al cap. III: “Frameless: The Abstract Sublime”, pp. 115-151.

marginale vi apparirà tutt'intorno come un orizzonte".⁵⁵ Rothko era molto esigente nel pretendere che le gallerie rispettassero scrupolosamente le sue indicazioni di allestimento, in modo da favorire lo sprofondarsi dello spettatore nei suoi grandi formati, che predilige non per pompa o sfarzo, bensì per conseguire una relazione di intimità con l'osservatore: «Dipingere un quadro piccolo – spiega – significa situarsi al di fuori della propria esperienza, significa osservarla attraverso una lente che la rimpicciolisce e l'allontana. Un quadro di grandi dimensioni, in qualunque modo lo si dipinga, permette al contrario di entrare a far parte di esso». ⁵⁶ *Immerse yourself in color*: è l'invito che campeggia sulla locandina della mostra a lui dedicata dal MoMA nel 2023.

Newman dal canto suo prescrive proprio l'osservazione ravvicinata per ottenere il massimo effetto di frustrazione dell'afferramento oculare di un tutto compiuto. Lo richiede, programmaticamente, in occasione della sua seconda personale alla Betty Parsons Gallery di New York nel 1950: "C'è una tendenza a guardare i dipinti grandi a distanza. Ma i grandi dipinti in questa mostra sono pensati per essere visti da vicino".⁵⁷ Il suggerimento avanzato da Kant di non stare né troppo vicini né troppo lontani alle piramidi lascia ormai il campo a uno sprofondamento quasi tattile nell'immagine.

L'aspirazione alla "big picture", come la chiamava Clement Greenberg, che contrassegnava l'Espressionismo Astratto nella New York della seconda metà degli anni quaranta (e primo fra tutti Gorky), induceva l'artista a «"eludere" la cornice» e a lavorare in modo tale che i margini si ponessero «al di fuori o soltanto alla periferia del campo visivo dell'artista al lavoro». Successivamente, spettò a Franz Kline di esplorare le possibilità del "large format", concentrandosi su enormi tele solcate da pennellate bianche e nere che erano «come monumentali disegni lineari». ⁵⁸

Si potrebbe dire, dunque, che dalle piramidi egizie agli *all-over* del *color field painting* si tende una linea del sublime monumentale, matematico e mega-dimensionale, che punta

⁵⁵ Michel Butor, "Le moschee di New York o l'arte di Mark Rothko" (1961), in Mark Rothko, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, pp. 51-81, qui p. 57.

⁵⁶ Mark Rothko, intervento al MoMA di New York, 19 marzo 1951, *ivi*, p. 37. Si vedano anche le "Indicazioni di Rothko riguardo all'installazione della sua mostra personale alla Whitechapel Art Gallery di Londra, 10 ottobre - 12 novembre 1961", *ivi*, pp. 44-46.

⁵⁷ Barnett Newman, "Statement" (1951), in Id., *Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, p. 178. Cfr. su questi temi Pietro Conte, "The Panofsky-Newman Controversy. Iconography and Iconology Put to the Test of 'Abstract' Art", in *Aisthesis*, n. 8/2, 2015, pp. 87-97.

⁵⁸ Clement Greenberg, "La pittura 'di tipo americano'" (1955, 1958²), in Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, Allemandi, Torino 1991, pp. 197-213, qui p. 206 (traduzione leggermente modificata).

a sfidare la visione umana, eccedendo i limiti imposti dal campo visivo naturale. Ma, seppur per motivi diversi, questa costellazione che tiene insieme l'*oversize* e il sublime produce un monumentale che finisce non solo per non riuscire a fondare il monumento, ma persino per giocargli contro. Vuoi per l'arbitrarietà del rapporto fra significante e significato che si è vista essere la cifra costitutiva della piramide (della forma esteriore di una piramide, dal punto di vista della geometria dei solidi pressoché identica a tutte le altre piramidi, nulla esprime l'individualità irriducibile del defunto che vi è seppellito e sopraffatto dalla immane mole della sua stessa tomba); vuoi per la soppressione del significato a tutto vantaggio del significante (la pittura cosiddetta "astratta", che non si riferisce ad altro da se stessa, che accade per se stessa e non rappresenta alcunché di extra-pittorico), assistiamo a una tirannia del segno smisurato, che irrompendo nello spazio si impone senza riguardo ad altro se non a se stesso.

Con il suo gusto per le formule, Debray ha così sintetizzato il paradosso secondo cui una società che procede verso il monumentale, finisce per sopprimere il monumento: "*Le monumental, oui; le monument, non*".⁵⁹ Si tratta di una tendenza che possiamo cogliere icasticamente rappresentata in scultura da Claes Oldenburg, in architettura da Rem Koolhaas, e più in generale nel sistema delle mega-mostre d'arte.

Oldenburg porta all'estremo l'inclinazione al gigantismo scultoreo espandendo in maniera iperbolica e iperrealistica la scala dimensionale di piccoli oggetti di uso quotidiano. Numerosi – una novantina – sono i progetti di monumenti irrealizzati, immaginati verso la fine degli anni sessanta, nei quali l'artista espande a dismisura palle da bowling (da piazzare su Park Avenue) o forbici (in sostituzione dell'obelisco in onore di George Washington) vuoi per produrre insuperabili ostacoli al tessuto urbano, vuoi per contestare direttamente monumenti pre-esistenti (su questa strategia ritornerò più distesamente nella seconda parte di questo libro). È un'intervista allo stesso Oldenburg a svelare il candore del suo approccio. A Paul Carroll che gli chiede perché avesse chiamato quei progetti proprio "monumenti", risponde di aver scelto quella parola per indicare qualcosa di molto grande e non per il suo significato di monumento commemorativo.⁶⁰

⁵⁹ Régis Debray, "Trace, forme ou message?", cit., p. 37.

⁶⁰ Intervista rilasciata al poeta Paul Carroll, "The Poetry of Scale" (1968), nel catalogo Claes Oldenburg, *Proposals for Monuments and Buildings: 1965-69*, Big Table, Chicago 1969, pp. 10-36, qui p. 15.

Fra i monumenti effettivamente realizzati, il suo *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, un cingolato con sopra un enorme rossetto (originamente in materiale gonfiabile, poi sostituito con il più durevole acciaio CORTEN), monumento progettato per l'università di Yale e installato nel maggio del 1969 come piattaforma di protesta per la guerra in Vietnam, o *Ago, filo e nodo*, creato insieme alla moglie Coosje van Bruggen e installato in piazza Cadorna a Milano nel 2000, sono solo due esempi – lontani fra loro nel tempo e nello spazio, ma accomunati dalla medesima poetica dell'ordinario mastodontizzato – di quella spinta inarrestabile che – come opportunamente recitava il titolo di una sua mostra itinerante tenutasi fra il 1971 e il 1973 – dall'oggetto va verso il monumento.⁶¹

Un monumento tuttavia che, proprio per il suo monumentalizzare il banale, lo svuota di quelle caratteristiche di magniloquenza e memorializzazione che sembravano essere costitutive e fondanti della stessa nozione di monumento. E infatti, puntualmente, ci si è subito affaticati a fornire un supplemento di ulteriore significatività, come se ago, filo e nodo di per sé non potessero davvero significare semplicemente un ago, un filo e un nodo. Si scomodò il riferimento alla Capitale della Moda, alla Laboriosità dei milanesi, e persino al biscione dei Visconti che campeggia sullo stemma di Milano, nel quale l'architetto Gae Aulenti (responsabile della riqualificazione della piazza) ravvisava il nobile ascendente storico dell'opera.⁶²

Nella scia di Oldenburg, il gigantismo di Jeff Koons ne amplia l'effetto straniante di monumentalizzazione, estendendo la classe degli oggetti dallo strumento utile al ninolo superfluo o all'ente naturale, vegetale o animale.⁶³ È un processo che investe anche quelle occasioni in cui Koons si cimenta direttamente con l'intenzione commemorante: il suo *Bouquet of Tulips*, un monumentale mazzo di tulipani alto 13 metri e sorretto da una altrettanto monumentale mano bianca, inaugurato nel 2019 nei giardini degli Champs-Élysées, è stato inteso come omaggio alle vittime degli attentati terroristici del 2015 – un “simbolo di ricordo, ottimismo e guarigione”,⁶⁴ sollevando innumerevoli polemiche

⁶¹ Barbara Haskell, *Claes Oldenburg. Object Into Monument*, Pasadena Art Museum, Pasadena 1971.

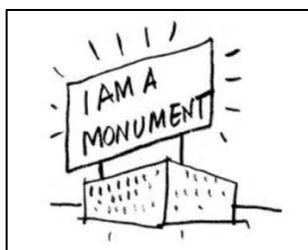
⁶² <https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/ago,-filo-e-nodo>

⁶³ Su questa estensione cfr. Renato Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 85-87.

⁶⁴ Così recita la pagina dedicata all'opera sul sito dell'artista: <http://www.jeffkoons.com/artwork/bouquet-of-tulips>.

proprio per l'apparente assenza di un rapporto diretto con il contenuto specifico del memoriale.⁶⁵

Se dalla scultura ci volgiamo all'architettura,⁶⁶ possiamo osservare che già negli anni settanta del secolo scorso Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour rilevavano come “le megastrutture”, per quanto sfocianti in «modelli estremamente belli che fanno un grande effetto nelle sale riunioni di fondazioni culturali o sulle pagine di *Time*», risultassero alla fine oggetti «completamente scollegati da qualcosa di raggiungibile o desiderabile nell'attuale contesto tecnico-sociale».⁶⁷ La tirannia del segno autoreferenziale viene ironicamente suggerita dal disegno a tratto che porta la didascalia: «Raccomandazione per un monumento».⁶⁸ La tipologia che gli autori chiamano *duck* – “edificio-che-diviene-scultura”, in onore di un drive-in a forma di papera monumentale che campeggiava a Long Island –, architettura in cui le articolazioni spaziali, gli elementi strutturali e le destinazioni funzionali sono sopraffatte dalla forma simbolica, era già caratterizzata all'epoca come «quasi mai rilevante».⁶⁹



Verso la fine dello stesso decennio, è la riflessione di Koolhaas sulla grande dimensione a confermare questa conflittualità fra monumento e monumentale. La tesi di fondo è già adombrata in *Delirious New York*. In questo manifesto retroscopico dello

⁶⁵ Cfr. Pierre Bouvier, “La polémique du ‘Bouquet of Tulips’ de Jeff Koons ne dégonfle pas”, *Le Monde*, 31 gennaio 2018: https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/01/31/pourquoi-la-polemique-du-bouquet-of-tulips-de-jeff-koons-ne-degonfle-pas_5249632_1655012.html.

⁶⁶ Per una rapida visione d'insieme si veda l'articolo di Michel Ragon, “Architecture et megastructures”, in *Communications*, n. 42, 1985, pp. 69-77.

⁶⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica* (1972, 1977²), Quodlibet, Macerata 2010, p. 191.

⁶⁸ *Ivi*, figura 139, p. 200. Su questa immagine cfr. Aron Vinegar, *I Am a Monument. On “Learning From Las Vegas”*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2008, cap. IV: “A Monument for Everyone and No One”, pp. 93-110.

⁶⁹ Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, cit., p. 120 (traduzione modificata).

sviluppo urbano di Manhattan fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento – in cui ricorrono numerosi i riferimenti al “colossal”, “gigantic”, “monumental” – ci imbattiamo in un paragrafo significativamente intitolato “Automonumento”, in cui si pone una diretta correlazione fra scala e monumentale, a prescindere dalle intenzioni commemorative o celebrative di un evento o di un personaggio: «Oltre una certa massa critica ogni struttura diviene un monumento, o quanto meno suscita tale aspettativa semplicemente con la propria dimensione». L'incarnazione più compiuta di tale automonumento, che a causa del suo volume non può evitare di diventare un simbolo, è il grattacielo, il quale deve soddisfare due esigenze incompatibili: essere appunto monumentale (e quindi assicurare permanenza e solidità) e al tempo stesso abitabile (e quindi garantire flessibilità e dinamicità delle sue funzioni). Grattacielo come piramide moderna – «strumento sublime di un'irrazionalità controllata» –, e Manhattan più che New Amsterdam una novella Giza:⁷⁰ «Il Manhattanismo è l'unico programma in cui l'efficienza s'intreccia con il sublime».⁷¹

Richiamandosi direttamente a queste analisi, Koolhaas ritorna sulla questione una quindicina d'anni più tardi, elaborando il concetto di *Bigness*. «Là dove l'architettura pone certezze, la *Bigness* pone dubbi: trasforma la città da una sommatoria di evidenze in un accumulo di misteri». Ma non era proprio il “mistero” la cifra costitutiva del monumentale egizio? Un geroglifico costruito in cui il significato spirituale veniva soffocato dall'esorbitanza della massa materiale, dell'elemento sensibile. Ed è proprio questa dimensione misteriosa a rendere opaco il nesso con la tradizione, quindi con la cultura come passato di valori trasmissibili. A ben vedere, dunque, il monumentale finisce per giocare contro il principio stesso del *monumentum* come ponte fra le tre estasi temporali del passato, presente e futuro: «La *Bigness* non fa più parte di alcun tessuto. Esiste; al massimo coesiste. Il suo messaggio implicito è: *fanculo* il contesto».⁷² Conseguentemente e coerentemente, Koolhaas può affermare che la grande dimensione

⁷⁰ Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Electa, Milano 2006, p. 92.

⁷¹ *Ivi*, pp. 255 e 162. Per una considerazione critica della *Bigness* di Koolhaas in relazione al sublime cfr. Raffaele Scolari, *Filosofia del mastodontico. Figure contemporanee del sublime e della grande dimensione*, Mimesis, Milano 2010, cap. IV.

⁷² Rem Koolhaas, “Bigness, ovvero il problema della grande dimensione” (1994), in *Id.*, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 11-24, qui p. 15. Cfr. anche Federico Bilò (a c. di), *Rem Koolhaas: antologia di testi su Bigness. Progetto e complessità artificiale*, Edizioni Kappa, Roma 2006.

non ha più bisogno né della città né dell'architettura, è ormai post-architettura (e pure post-urbanismo).

Se pensiamo che in *S, M, L, XL*, il suo successivo tentativo di organizzare il materiale architettonico secondo il criterio della taglia, Koolhaas decide di inserire il saggio sulla *Bigness* nella sezione “L”,⁷³ capiamo subito che c'è per lui ancora margine per pensare e praticare una grandezza ulteriore al di là della grande dimensione.

Quanto, infine, alle mostre d'arte, è stato Okwui Enwezor, uno dei curatori più impegnati sul terreno delle grandi esposizioni (fra le altre, la seconda Biennale di Johannesburg nel 1996; Documenta 11 nel 1998; la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo a Siviglia nel 2006, la settima Gwangju Biennale nel 2008, la Triennale d'Art Contemporain al Palais de Tokyo nel 2012; la LVI Biennale di Venezia nel 2015), a parlare esplicitamente di una *biennial scale*, in cui si alleano le “large-scale exhibitions” che proliferano in una spirale selvaggia e le opere large-scale che vi vengono esposte: grandi installazioni spazialmente distorte, proiezioni in cinemascope, dipinti e fotografie di dimensioni murali. L'ansia di esserci, di venire riconosciuti, di poter competere con una concorrenza spietata, di risultare visibili, spinge gli artisti a espandere a dismisura le proprie opere, adattandole alla ambizione globale delle stesse esposizioni: «Le mega-esposizioni richiedono mega-oggetti».⁷⁴ E viceversa.

Riflettendo sulla mega-scala cui tendono anche i musei contemporanei – pensiamo alla “Turbine Hall” della Tate Modern, al Dia Beacon, al Massachusetts Museum of Contemporary Art, da noi al MAXXI, nome quanto mai eloquente (che gioca sulla omofonia fra la XI di “maxi” e la XXI del “XXI” secolo) –, Peter Schneemann ha sottolineato l'azione reciproca fra grande spazio espositivo, grande opera e grande pubblico, tre attori che contribuiscono alla realizzazione congiunta dell'effetto monumentale. In tali sterminati spazi espositivi, se le opere monumentali attirano masse di visitatori, sono a loro volta questi ultimi a conferire alle opere lo status del monumentale.⁷⁵

⁷³ Rem Koolhaas, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York 1995, 1998², pp. 495-516.

⁷⁴ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, in *Manifesta Journal*, n. 2, 2003-2004, pp. 94-119, qui p. 104.

⁷⁵ Peter J. Schneemann, “Monumentalism as a rhetoric of impact”, in *Anglia* 131, n. 2-3, 2013, pp. 282-296, qui p. 292.

Per la diffusa insistenza di gigantesche opere scultoree e architettoniche (ma ha ancora senso questa distinzione?), di mega-contenitori e mega-strutture, il paesaggio urbano contemporaneo – lo ha osservato Gregotti – si pone così certamente sotto l’insegna del sublime monumentale, finendo però per trasformare il monumento in un landmark con funzione precipua di attrazione percettiva autoreferenziale.⁷⁶

Troveremmo forse interessanti le mega-fotografie di mega-oggetti (maestose catene montuose, enormi iper-mercati, smisurati insediamenti abitativi, amministrativi e industriali) di Andreas Gursky – si chiede Batchen – se fossero di taglia più piccola? È «la sublimità della loro scala in rapporto al corpo umano»⁷⁷ (sia a quello dell’osservatore, sia a quello delle persone ritratte sperdute in quegli ambienti smisurati) a determinarne il carattere di monumentali icone paradigmatiche del sublime contemporaneo. Si potrebbe ripetere l’argomento per i grandi formati degli interni di Candida Höfer, dei ritratti monumentali di Thomas Ruff, dei tableaux di Jeff Wall.

Un’antologia di mega-opere, significativamente intitolata *Overs!ze*, si apre con la constatazione di sapore swiftiano secondo cui nella contemporaneità Lilliput sembra essere sopraffatta da Brobdingnag. In un mondo inondato dalla spettacolarizzazione pervasiva, le opere monumentali garantiscono visibilità: «Tutti vogliono essere visti, conosciuti e ricordati». Ma c’è di più (ed è un tema sul quale ritornerò più oltre): per la loro stessa dimensione, tali opere non possono essere apprese con un colpo d’occhio, devono essere per così dire “camminate”, percorse progressivamente, e condivise da una folla di gente nello stesso spazio e allo stesso tempo.⁷⁸ Aspirerebbero dunque, in qualche modo, a fare comunità.

⁷⁶ In una raccolta di saggi non a caso intitolata al sublime contemporaneo, Vittorio Gregotti caratterizza il paesaggio urbano odierno come una «collezione di oggetti ingranditi e gareggianti [...], regno dell’estetica diffusa e competitiva: landmark al posto dei monumenti, scenografia contro la lunga durata» (“Disegno urbano”, in Id., *Il sublime al tempo contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013, pp. 183-200, qui p. 193).

⁷⁷ Geoffrey Batchen, “Does Size Matter?” (2003), in Id., *Negative/Positive. A History of Photography*, Routledge, New York 2021, pp. 164-174, qui p. 167. Sul tema della sublimità cfr. Alix Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, in *Art Journal*, n. 61/4, 2002, pp. 22-35.

⁷⁸ Viction:ary (a c. di), *OVERS!ZE: Mega Art & Installations*, Viction:ary, Hong Kong 2013, “Preface”, s.p. Cfr. anche il catalogo Ariane Coulondre (a c. di), *Extra-Large. Œuvres monumentales de la collection du Centre Pompidou à Monaco*, Éditions Centre Pompidou, Paris 2012, con una bella introduzione della curatrice alle pp. 10-21; e la mostra *Papiers XL*, sui disegni di grande formato nell’arte contemporanea, tenutasi al Pompidou di Parigi nel 2016. Su questa tendenza al gigantismo delle opere e delle esposizioni cfr. Stefania Zuliani, *Senza cornice. Spazi e tempi dell’installazione*, Arshake, Roma 2015, pp. 23-28.

1.1.3 Monumentalità: alla ricerca della comunità perduta

Debray ha definito il monumento «l'utensile per eccellenza di produzione di una comunità». ⁷⁹ È proprio in quegli stessi anni quaranta, in cui come abbiamo visto gli artisti americani del grande formato, del color field e dell'all-over praticano una imponente monumentalità pittorica, che si sviluppa fra gli Stati Uniti e l'Inghilterra un intenso dibattito intorno alla cosiddetta "new monumentality", che vede coinvolti numerosi architetti e teorici, impegnati a recuperare e rilanciare un nuovo senso del monumentale come costitutivamente connesso all'espressione autentica di una comunità. ⁸⁰

Fra essi, un autore nella cui opera modernismo, classicismo e monumentalismo sembrano convergere in una peculiare unità per essere rielaborati in una chiave inedita e originale: Louis Kahn. La sua predilezione per le geometrie elementari, i volumi monolitici e simmetrici, le masse imponenti – con echi persino più primitivi che classici –, l'esibizione proto-brutalista delle componenti strutturali, identificano il suo stile proprio come una forma, anzi *la* forma più compiuta, di *monumental modernism*. ⁸¹

Il contributo più significativo di Kahn a tale dibattito è offerto dal saggio appunto intitolato *Monumentality* (pubblicato nel 1944 negli atti di un simposio organizzato da Paul Zucker), ⁸² in cui si argomenta che «la monumentalità è un enigma; non la si crea intenzionalmente e neppure i materiali più nobili né la tecnologia più avanzata possono garantire a un'opera i caratteri della monumentalità». ⁸³ Guardare al passato (quello che talora si qualifica come lo "storicismo" o "classicismo" di Kahn) non significa certo imitarlo pedissequamente: oggi la cattedrale di un'epoca trascorsa non potrebbe ritornare in vita conservando l'intensità originaria, perché sono radicalmente mutate le attese e le aspirazioni rispetto all'epoca che l'ha lasciata in eredità. ⁸⁴ Tuttavia, l'architettura del

⁷⁹ Régis Debray, "Trace, forme ou message?", cit., p. 28; cfr. anche Id., "Le Monument ou la transmission comme tragédie", cit., p. 11.

⁸⁰ Per una ricostruzione storica si veda lo studio di Giacomo Leone Beccaria, *Per una nuova monumentalità, 1937-1956*, Angeli, Milano 2020.

⁸¹ Cfr. Sarah Williams Goldhagen, *Louis Kahn's Situated Modernism*, Yale University Press, New Haven-London 2001, in part. al cap. I: "Kahn and American Modernism: The Search for Community and the Turn toward Monumentality", pp. 11-40; Kathleen James-Chakraborty, "Louis Kahn's Monumentality: Theory and Practice", in Carsten Ruhl (a c. di), *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, transcript, Bielefeld 2011, pp. 77-97.

⁸² Louis I. Kahn, "Monumentality", in Paul Zucker (a c. di), *New Architecture and City Planning: A Symposium*, Philosophical Library, New York 1944, pp. 77-88.

⁸³ Louis I. Kahn, "Monumentalità" (1944), in Id., *Architettura è. Gli scritti*, Electa, Milano 2002, pp. 56-63, qui p. 56 (traduzione modificata).

⁸⁴ Ibidem.

futuro, se vorrà essere degna di questo nome, dovrà essere capace di quella stessa “grandezza [*greatness*]” che contraddistingue le grandi opere monumentali del passato. In che cosa consista questa grandezza lo dice chiaramente l’apertura del saggio: non si tratta di una questione di mere dimensioni; piuttosto, di una «qualità, una qualità spirituale inerente a una struttura che sia in grado di veicolare il senso della sua eternità, il fatto che non possa venire integrata o modificata».⁸⁵

Se pare di riconoscere in tale caratterizzazione elementi familiari di quel che ascriviamo abitualmente al monumentale (l’aspirazione all’eterna durata, l’immodificabile compiutezza e organica unità delle parti), è invece assai arduo stabilire che cosa si debba esattamente intendere per “qualità” e “spirituale” nella definizione di “*spiritual quality*”. A maggior ragione se si considera il fatto che nelle pagine che seguono tale apertura ne va di riflessioni intorno alle tecniche di costruzione: dalla statica rispettata dall’architettura greca all’arco romano, dagli archi rampanti medievali alle cupole rinascimentali, per arrivare alle moderne travi a I, passando per giunti rigidi, forme tubolari, saldature, nuovi materiali sintetici.⁸⁶ Tenendo ben fermo il timone su due principi regolativi: innanzitutto il fattore strutturale non deve venire mascherato («Lo scheletro gigantesco della struttura può rivendicare il diritto di essere ammirato. Non deve più essere rivestito per catturare lo sguardo»); quindi, l’impatto che oggi chiameremmo ecologico e olistico, per cui «la pianta non inizia né finisce con lo spazio che definisce, poiché si estende, modellandolo, al terreno circostante».⁸⁷

Ma in che modo tutto ciò abbia a che vedere direttamente con la definizione di monumentalità promessa dal titolo del saggio, non è dato sapere, lo stesso Kahn sembra rendersene conto, suggerendo che la monumentalità non può essere il risultato di un lavoro scientifico.⁸⁸ Più che cercare il senso del monumentale in una definizione, che non troveremmo, è forse piuttosto in una domanda che possiamo intuire a che cosa sta alludendo Kahn: «Mi chiedo, noi abbiamo già dato un volto adeguato, dal punto di vista

⁸⁵ *Ivi*, p. 56 (traduzione modificata).

⁸⁶ Su questi aspetti si veda Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo* (1995), Skira, Milano 2005, al cap. “Louis Kahn: modernizzazione e nuova monumentalità, 1944-1972”, pp. 235-275.

⁸⁷ Louis I. Kahn, “Monumentalità”, cit., pp. 60-61.

⁸⁸ *Ivi*, p. 63 (traduzione modificata).

architettonico, a monumenti della nostra società quali scuole, edifici comunitari, centri culturali?».⁸⁹

Un anno prima della pubblicazione del saggio di Kahn era stato elaborato un intervento collettivo di carattere programmatico a firma dello storico dell'architettura Sigfried Giedion, dell'architetto e urbanista José Luís Sert e del pittore Fernand Léger, dal titolo eloquente: *Nine Points on Monumentality*.⁹⁰ Destinato a una pubblicazione curata dall'organizzazione degli American Abstract Artists ma mai realizzata, questo testo non vide la luce se non nel 1958, in una raccolta di scritti dello stesso Giedion, che include anche il contributo del solo Giedion dal titolo *The Need for a New Monumentality*,⁹¹ uscito negli atti del simposio di Zucker sopracitato, in cui vengono ribaditi e rilanciati quei nove punti.

Queste riflessioni stigmatizzano la “*pseudomonumentality*” tipica di molta prassi storicistica dell'architettura ottocentesca, che ripeteva stancamente le forme monumentali del passato senza essere in grado di sostenerle infondendovi una propria autentica espressività. Il sistematico ricorso a «meri cliché privi di giustificazione emozionale»⁹² ha condotto alla banalizzazione del monumentale e al suo svuotamento nel grigiore del gusto imperante. Per tale motivo l'architettura moderna (che Giedion data a partire dal 1910) doveva imboccare la via più difficile, e ricominciare da capo, come se prima non fosse stato costruito nulla. E doveva innanzitutto ripartire dai bisogni elementari dell'uomo, concentrandosi sulle sue unità di base, le abitazioni low cost. Quindi doveva sviluppare la consapevolezza che ogni unità di base insiste su una città e un territorio, ed era indotta a ~~cominciare~~ a pensare su scala maggiore, nel senso della progettazione urbanistica vera e propria. Infine – ed è il terzo momento, il più difficile da intraprendere per il futuro (ricordiamo che Giedion scrive sul finire della Seconda guerra mondiale) – occorre procedere alla «riconquista dell'espressione monumentale».⁹³

⁸⁹ *Ivi*, p. 56.

⁹⁰ Sigfried Giedion, José Luís Sert e Fernand Léger, “Nine Points on Monumentality” (1943), in Sigfried Giedion, *Architecture You and Me. The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1958, pp. 48-51.

⁹¹ Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, in Paul Zucker (a c. di), *New Architecture and City Planning: A Symposium*, Philosophical Library, New York 1944, pp. 549-568; poi ripreso in Sigfried Giedion, *Architecture You and Me*, cit., pp. 25-39. Cito da quest'ultima edizione.

⁹² *Ivi*, p. 25. La critica alla pseudo-monumentalità è un argomento ricorrente anche in Sigfried Giedion, *Spazio, tempo e architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione* (1941), Hoepli, Milano 1965.

⁹³ Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, cit., p. 27.

A che cosa pensi Giedion è subito chiaro: al di là dei soddisfacimenti dei bisogni primari (case di abitazione, fabbriche, uffici) bisogna cominciare a guardare a costruzioni che sappiano corrispondere a esigenze che trascendono la mera funzionalità, e che si radicano nella vita comunitaria: edifici che rappresentino la vita sociale, cerimoniale e comunitaria della gente, che siano espressione delle loro aspirazioni, della gioia ed eccitazione»⁹⁴ (è evidentemente quella dimensione festosa e festiva che l'orrore quotidiano della guerra aveva per forza di cose costretto a trascurare). Musei, teatri, chiese, università, sale da concerto: tutti i luoghi simbolici dell'espressione culturale umana nelle sue varie forme – il sapere, la religione, le arti – sono gli elementi portanti di quel “bisogno eterno” che ha mosso tutte le culture del passato e che deve essere riconosciuto anche in quella contemporanea. Ricordandosi dell'etimo del termine “monumento” – “cose che ricordano” –, lo declina nel senso di «cose che devono essere trasmesse alle generazioni successive».⁹⁵ Costruzioni in grado di veicolare cioè il senso di un “*community center*”, che l'architettura contemporanea ha soffocato nella piattezza morfologica.

La causa di tale appiattimento formale è dovuta secondo Giedion a uno iato fra lo sviluppo sofisticato del “pensiero” e l'arretratezza del “background emozionale”, che è rimasto ancorato agli pseudo-ideali del XIX secolo, e che deve recuperare un contatto diretto e un mutuo scambio con il pensiero, trascendendo la sfera meramente privata. Inoltre, la collaborazione fra architetti, scultori, pittori è venuta drammaticamente meno: Giedion, Sert e Léger sembrano sognare nostalgicamente una dimensione organica in cui le varie arti convergano in unità a costituire un simbolico edificio monumentale come una sorta di opera d'arte totale che sia allo stesso tempo pubblica e comunitaria, non rinchiusa in musei e collezioni, ma apertamente esposta al popolo. A tale unità fra le arti fa da controcanto l'unità della cultura nel suo complesso, condizione di possibilità della stessa monumentalità come espressione “simbolica” (proprio nel senso del *sym-bolon* come congiunzione). Una unità che per il momento è perduta e deve essere riconquistata: «I monumenti sono [...] possibili solo in periodi in cui esistono una coscienza unificante e

⁹⁴ *Ivi*, pp. 27-28.

⁹⁵ *Ivi*, p. 28.

una cultura unificante. Periodi che sono esistiti solo per il momento presente sono stati incapaci di creare monumenti duraturi».⁹⁶

È la pittura l'arte più progredita nella riscoperta di una nuova monumentalità: ritornando alle forme semplici, al primitivo che è insieme anche infantile (si riconosce qui in filigrana il classico argomento della ricapitolazione filo-ontogenetica declinato come teoria artistica, che stabilisce una fondamentale equivalenza primitivo-bambino-artista). Ma anche ritrovando il senso di istituzioni pubbliche che, al pari del ginnasio e dell'agorà greci, delle terme e dei fori romani, delle cattedrali e mercati medievali, svolgevano funzioni comunitarie che non erano riducibili a transazioni economiche e a scopi meramente produttivi.

Come anche per Kahn, non si tratta di imitare in senso meramente copiativo forme, materiali e tecniche del passato. Occorre saper sfruttare le potenzialità monumentali dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie costruttive (ricordiamo che Giedion già nel 1928 aveva dedicato uno studio alle costruzioni francesi in ferro e cemento, molto apprezzato fra gli altri da Walter Benjamin, che lo sfruttò nelle fonti del suo *Passagenwerk*),⁹⁷ persino contemplare la possibilità di elementi mobili e di ampie superfici che potrebbero fungere da display per la proiezione di forme e colori (qui si preconizza l'avvento delle screen façades contemporanee).⁹⁸

Nei *Marginalia* anteposti all'edizione del 1958 Giedion riconosce che la monumentalità è “una cosa pericolosa”, specie in tempi in cui persino la funzionalità di un edificio è tutt'altro che ovvia da comprendere. Eppure, torna a ribadire che, «volenti o nolenti, il problema della monumentalità si pone ancora dinnanzi a noi come il compito dell'immediato futuro».⁹⁹

Giedion tiene ferma questa concezione della monumentalità come costitutivamente legata all'espressione organica di una comunità anche nelle sue opere successive. Il testo conosciuto al lettore italiano come *Breviario di architettura* e significativamente intitolato nell'originale *Architektur und Gemeinschaft (Architettura e comunità)*, uscito nel 1956, consacra il secondo capitolo a “Una nuova monumentalità”, in cui ritorna ad

⁹⁶ Sigfried Giedion, José Luís Sert e Fernand Léger, “Nine Points on Monumentality”, cit., p. 48.

⁹⁷ Sigfried Giedion, *Costruire in Francia. Costruire in ferro, costruire in cemento* (1928), Quodlibet, Macerata 2022.

⁹⁸ Sigfried Giedion, José Luís Sert e Fernand Léger, “Nine Points on Monumentality”, cit., pp. 50-51.

⁹⁹ Sigfried Giedion, “Marginalia”, in Id., *Architecture You and Me*, cit., p. 23.

affacciarsi l'«eterno bisogno degli uomini di creare simboli per le loro gesta e il loro destino, per le loro convinzioni religiose e sociali».¹⁰⁰ Ancora nelle A.W. Mellon Lectures, tenute nel 1957 e pubblicate con il titolo *L'eterno presente*, nel volume dedicato all'architettura, identifica le origini dell'architettura monumentale con la prima apparizione del tempio: «La creazione del primo tempio fatto dall'uomo coincide con il sorgere di una concezione monumentale»,¹⁰¹ dunque con l'edificio che ritagliando lo spazio sacro rispetto a quello profano si propone come costruzione religiosa nel senso etimologico del *religare*, del legare insieme i membri di una comunità.

Contro la possibilità di una moderna monumentalità si era però già sollevata la voce radicalmente critica di Lewis Mumford. Questo influente teorico della cultura aveva pubblicato nel 1937 un eloquente saggio dal titolo “The Death of the Monument”, in cui riconosceva la tendenza umana alla monumentalità come un tentativo di sottrarsi all'oblio della finitudine e della mortalità, un impulso sostanzialmente biologico, che le persone comuni soddisfano con la generazione dei figli, mentre i ricchi e i potenti aspirano a forme più statiche di immortalità, quali appunto quelle garantite dai monumenti sepolcrali in pietra, ai quali affidano la loro speranza di venire ricordati nel futuro. Così facendo, tuttavia, essi si rivelano «dimentichi del fatto che le pietre abbandonate dalla vita sono ancor più impotenti della vita priva della protezione delle pietre».¹⁰² In tal modo, un'enorme quantità di energie e di investimenti è stata incanalata nei secoli ad alimentare una cultura della morte, e le stesse città si sono trasformate in enormi luoghi di sepoltura. Contro tale orientamento alla morte e alla fissità, Lewis oppone un orientamento alla vita e al cambiamento: del resto, il tempo stesso come motore del mutamento opera costantemente sulla presunta stabilità dei manufatti umani, destinandoli alla consunzione e alla distruzione. La vanità del desiderio monumentale si rivela in particolare nei memoriali moderni, che tentano di combinare la pietra con le nuove tecnologie come l'elettricità, che però mostrano tutta la loro sofisticata fragilità: «Queste “Luci Eterne”, che si spengono quando si guasta la centrale elettrica o quando si fulmina la lampadina».

¹⁰⁰ Siegfried Giedion, *Breviario di Architettura* (1956), Garzanti, Milano 1979, p. 35.

¹⁰¹ Siegfried Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento* (1957), Feltrinelli, Milano 1969, “Prefazione”, p. IX. Cfr. tutta la Parte Quinta: “Le origini dell'architettura monumentale”, *ivi*, pp. 183-222.

¹⁰² Lewis Mumford, “The Death of the Monument”, in James Leslie Martin, Ben Nicholson e Naum Gabo (a c. di), *Circle. International Survey of Constructive Art* (1937), Praeger, New York 1971, pp. 263-270, qui p. 263.

Costruzioni vuote, del tutto irrilevanti per i vivi. Sono osservazioni che consentono a Lewis di vergare la sua definitiva sentenza di condanna nella forma di un aut aut: «La stessa nozione di monumento moderno è una contraddizione in termini: se è un monumento, non può essere moderno; se è moderno, non può essere un monumento».¹⁰³

Un elemento particolarmente degno di nota per il discorso che sto facendo, e che riprenderò nei capitoli che seguiranno, è la riflessione più propriamente “icnologica”, pertinente cioè alla traccia (*ichnos*), che Lewis sviluppa a partire da queste considerazioni. I monumenti appartengono al più vasto regno delle tracce esternalizzate, delle registrazioni e degli archivi: «Tutti i processi di fissazione della memoria [...] sono offerte al vivente: offerte da accettare non per un dovere nei confronti dei morti, bensì per lealtà nei confronti di altre generazioni più remote che saranno capaci di derivarne la vita».¹⁰⁴

Gli edifici che abbiamo costruito per la “comunità” (anche per Lewis, dunque, una parola chiave) sono gusci vuoti se non sappiamo infonderli di nuova vita. Senza arrivare all'estremo delle costruzioni balinesi, che vanno rifatte ogni quindici anni per la rapida deperibilità della pietra vulcanica con cui sono costruite, occorre sfruttare i nuovi materiali (acciaio, vetro, materie sintetiche) per realizzare edifici dinamici, capaci di continui adattamenti e rinegoziazioni degli spazi. Ciò non significa che le stratificazioni del passato debbano essere cancellate. Possono e anzi devono rimanere ed essere conservate, a patto che vengano sottoposte a un processo di museificazione che le trasformi in oggetti di studio e non in spazi (asfittici) di vita.

Queste riflessioni, che vengono da Mumford riprese e rielaborate l'anno successivo nel suo celebre volume *La cultura delle città*,¹⁰⁵ costituiscono le premesse teoriche per la sua dura reazione al dibattito sulla nuova monumentalità degli anni quaranta. Il simposio del 1944 coordinato da Paul Zucker (nel quale abbiamo visto coinvolti Kahn e Giedion) era stato seguito l'11 febbraio 1948 da un secondo simposio al MoMA, intitolato *What Is Happening to Modern Architecture?* e moderato dallo stesso Mumford.

A dibattere dei destini dell'architettura moderna, e della tensione fra International Style da un lato, New Empiricism e Bay Region School dall'altro si trovarono Alfred H.

¹⁰³ *Ivi*, p. 264.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 265.

¹⁰⁵ Lewis Mumford, *La cultura delle città* (1938, 1966²), Einaudi, Torino 2007, pp. 436-448. Significativamente il paragrafo che nella prima edizione si intitola “The Death of the Monument” viene riformulato come “Transformation of the Monument” nella seconda.

Barr, Jr., Henry-Russell Hitchcock, Gerhard Kallmann, Christopher Tunnard, Frederick Gutheim, Walter Gropius, Marcel Breuer, Ralph Walker, Peter Blake, Eero Saarinen, George Nelson, Carl Koch, Serge Chermayeff, Edgar Kaufmann, Jr., John McAndrew, Isamu Noguchi, Matthew Nowicki, Vincent Scully e altri ancora. Come innesco della discussione era stato fatto circolare l'estratto di un articolo di Mumford apparso sul *New Yorker* l'11 ottobre 1947, nel quale il teorico prendeva atto con soddisfazione del fatto che anche i paladini puristi del funzionalismo modernista avevano cominciato a riconoscere le insufficienze di un'arida ingegneria macchinica posta a fine e non a mezzo della pratica architettonica. Persino Giedion, «un tempo leader dei rigoristi meccanici, si è pronunciato a favore del monumentale e del simbolico».¹⁰⁶

Fra i contributi che poi vennero pubblicati nel *Bulletin* del museo newyorchese, è particolarmente degno di nota per il nostro discorso quello dello storico Henry-Russell Hitchcock. Riecheggiando la posizione di Giedion, persino il fautore dello stile internazionale contempla, seppure implicitamente, la necessità che nel dedalo smisurato di unità abitative spuntino monumenti focali in grado di esprimere una dimensione comunitaria, anche solo nella forma di spazi di pubblica interazione sociale come i pub (*public houses*).¹⁰⁷

Il prosieguo del dibattito si sposta nello stesso anno dagli Stati Uniti all'Inghilterra, per approdare nel 1948 sulle colonne della *Architectural Review*. Riecheggiando il concetto giedioniano di “nuova monumentalità”, la rivista raccoglie gli interventi al simposio *In Search of a New Monumentality*, con contributi di Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth, e dello stesso Giedion.¹⁰⁸ La premessa dalla quale muove il simposio è che l'architettura moderna non poteva che essere salvata dal funzionalismo; ma i suoi stessi sostenitori erano consapevoli che esso non poteva essere considerato la soluzione definitiva. Ora non si

¹⁰⁶ Lewis Mumford, “The Sky Line: Status Quo (Bay Region Style)”, in *The New Yorker*, 11 October 1947, pp. 104-110; poi ripreso come estratto in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, n. 15/3, 1948, p. 2.

¹⁰⁷ Henry-Russell Hitchcock, in “What Is Happening to Modern Architecture?: A Symposium at the Museum of Modern Art”, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, n. 15/3, 1948, p. 9.

¹⁰⁸ “In Search of a New Monumentality, A Symposium”, in *Architectural Review*, n. 104, 1948, pp. 117-128. Il contributo di Giedion riprende pressoché alla lettera quello da lui pubblicato nel 1944 per il volume sopraccitato curato da Zucker. I singoli interventi (ma non l'editoriale introduttivo) sono tradotti nella sezione antologica “Alla ricerca di una nuova monumentalità. Un dibattito del 1948”, in Luciano Patetta (a c. di), *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982, pp. 95-124.

tratta di archiviare l'approccio funzionalista, bensì di ampliarlo verso nuove direzioni che sappiano integrare oltre al criterio dell'utile gli elementi morali ed emozionali. Fra questi – come argomenta l'editoriale che introduce gli atti dell'incontro – sono proprio gli “attributi monumentali” a giocare un ruolo particolarmente rilevante per una comunità che esige edifici rappresentativi quali municipi, cinematografi, arene sportive, biblioteche pubbliche.¹⁰⁹ Si ribadisce dunque ancora una volta il nesso indissolubile fra comunità e monumentalità. Ma, avverte sempre l'editoriale, lo stesso termine “monumentalità”, se va da un lato assunto e impiegato poiché è attorno a esso che si sono cristallizzate le più recenti discussioni, dall'altro non è detto che sia quello più adatto per concettualizzare le questioni in campo.

I partecipanti sentono di dover innanzitutto muovere da una definizione di “monumento” e di “monumentale”. Ma subito sono costretti a riconoscere la sostanziale ambiguità semantica di tali termini (è soprattutto Hitchcock a sottolinearlo), che copre una gamma che va dal memoriale intenzionale in senso stretto al senso lato di qualsiasi testimonianza costruita del passato che, volente o nolente, finisce per assumere un valore monumentale per il solo fatto che ci trasmette un senso storico. Nel linguaggio della critica architettonica il concetto di monumentale è associato ai termini di “durevolezza”, “solidità”, “dignità”, “impatto emozionale”. La grande dimensione non va intesa in senso assoluto, bensì relativo, come grandezza di scala.¹¹⁰ Se però ci concentriamo sui concetti di “monumentale” e “monumentalità”, essi finiscono – come fa notare Gropius – per entrare in una peculiare tensione con la categoria di “monumento”: nelle costruzioni moderne riconosciamo infatti volentieri un'espressività monumentale a dighe, centrali elettriche, autostrade (opere quindi più di ingegneri che non di architetti), mentre edifici intenzionalmente realizzati a scopi monumentali come musei, biblioteche, uffici governativi risultano ai nostri occhi dotati di una monumentalità meramente “simulata” (quella che Giedion designerebbe come “pseudo-monumentality”). Il che porta alcuni relatori a suggerire che solo la monumentalità ottenuta in modo inconscio (Costa) o subconscio (Gropius) sia davvero tale, mentre quella esplicitamente voluta scade nel falso.¹¹¹

¹⁰⁹ Editoriale: “In Search of a New Monumentality, A Symposium”, cit., p. 117.

¹¹⁰ Henry-Russell Hitchcock, in Luciano Patetta (a c. di), *La monumentalità nell'architettura moderna*, cit., p. 102.

¹¹¹ Walter Gropius, *ivi*, p. 116; Lucio Costa, *ivi*, p. 117.

Per il discorso che mi accingo a fare in quel che seguirà, è interessante notare come i partecipanti alla discussione accolgano la proprietà della durezza, ma vogliano integrarvi come attributo specificamente moderno la capacità di modificarsi nel tempo, la flessibilità, la transitorietà (Holford, Giedion). Alla monumentalità classica come eminentemente “statica” (Gropius) viene opposta una monumentalità moderna come “dinamica” (Giedion).

Fra tutti i partecipanti è Paulsson a osteggiare nel modo più radicale la monumentalità moderna in quanto incompatibile con i principi democratici ed espressione diretta di un regime dittatoriale e anti-democratico che impiega l’impatto emozionale esercitato dal monumentale per soggiogare le masse (il trauma della “comunità” trasformata dal nazifascismo in massa passiva e obbediente è nel 1948 ancora evidentemente un nervo scoperto e doloroso). Se vi deve essere monumentalità moderna, essa dovrà piuttosto praticarsi nel senso di un “giardinaggio umano”, di un’architettura compatibile con l’ambiente naturale in cui si installa e con le condizioni di vita dei suoi abitanti, con una vera e propria “organizzazione ecologica”.¹¹² Anche Roth sottolinea la consustanzialità di monumentalità e ideologia totalitaria, e ammonisce che se vi deve essere nuova monumentalità, essa non potrà basarsi sull’antitesi fra edifici non-monumentali di uso quotidiano e costruzioni monumentali, in base al principio della “eguale dignità” di tutti i compiti architettonici.¹¹³

Nel complesso, l’esito del simposio può dirsi aporetico: tuttavia, se nessuno dei relatori è stato in grado di delineare chiaramente le caratteristiche di una futura monumentalità, un tratto comune che ha attraversato le diverse posizioni sembra essere stata l’esigenza di trascendere l’architettonico in senso stretto, in direzione di una scala più ampia, di una nuova urbanistica e di una capacità di integrare il paesaggio e gli elementi naturali.

L’incontro si conclude con una serie di domande aperte, una sorta di questionario offerto agli architetti e urbanisti, che mette conto di riportare qui almeno nelle domande principali (ciascuna è poi articolata al proprio interno in ulteriori interrogativi), poiché dà il polso di quali fossero le problematiche avvertite come la posta in gioco del monumentale alla fine degli anni quaranta:

¹¹² Gregor Paulsson, *ivi*, pp. 100-101.

¹¹³ Alfred Roth, *ivi*, p. 120.

Come definireste la monumentalità in architettura?

1) La qualità monumentale è *presente* in alcuni edifici del XX secolo?

2) La qualità monumentale è *possibile* negli edifici del XX secolo?

3) La qualità monumentale è *desiderabile* negli edifici del XX secolo?

4) È la monumentalità *necessaria* in certi edifici poiché un'epoca non può essere considerata sana se non è capace di espressione monumentale?

5) È possibile che la monumentalità nel XX secolo non trovi espressione nel singolo edificio, ma piuttosto (a) nella nuova città nel suo complesso, nell'area urbana ricostruita, ecc. o nel trattamento su vasta scala del paesaggio tipico del XX secolo; oppure (b) in pittura, scultura e forse anche nelle arti non visive?

6) Vedete segni di una graduale conquista dell'espressione monumentale nell'architettura e nel suo linguaggio contemporaneo?¹¹⁴

La reazione di Mumford non sarebbe tardata. Che ribatte puntualmente l'anno successivo sulla stessa rivista con l'articolo "Monumentalism, Symbolism and Style".¹¹⁵ Dopo aver sottolineato le ristrettezze di un funzionalismo troppo rigidamente interpretato e la pseudo-internazionalità dell'International Style, in due paragrafi espressamente intitolati "Monumentalism" e "Can we justify monuments today?", Mumford afferma che è nell'intenzione sociale e non nella mera imponenza o forma astratta che va individuata l'essenza del monumentale. Per questo la Tour Eiffel è un monumento e la ciminiera di una centrale elettrica non lo è. La sua diagnosi e prognosi sono del tutto pessimistiche, poiché fondate sulla constatazione di una complessiva perdita di valori della nostra cultura, che si è votata a un'arida meccanizzazione, ha privilegiato i mezzi sui fini, e ha perduto la propria coesione comunitaria: «Il monumento è una dichiarazione d'amore e di ammirazione legata alle aspirazioni più alte che accomunano gli uomini. Un'età che ha

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 120-121.

¹¹⁵ Lewis Mumford, "Monumentalism, Symbolism and Style", in *Architectural Review*, n. 105, 1949, pp. 174-180; poi riedito in due riprese in *Magazine of Art*, n. 42/6, 1949, pp. 202-207 e 227-228 (Part One); n. 42/7, 1949, pp. 258-263 (Part Two). Trad. parziale, "Monumentalismo, simbolismo e stile", in Luciano Patetta (a c. di), *La monumentalità nell'architettura moderna*, cit., pp. 121-124. Cito da questa edizione, leggermente modificandola.

represso i suoi valori e perso di vista i propri fini, non produrrà perciò monumenti convincenti».¹¹⁶

Oggi abbiamo perduto la capacità di investire in monumenti. O meglio, non tutti. Le classi meno abbienti l'hanno conservata: si pensi a quanto spendono per eventi per così dire monumentali, come matrimoni e funerali; somme che avrebbero potuto ben essere destinate all'alimentazione o all'educazione dei loro figli. Ma la classe media ha smarrito quel senso della vita che solo può dare dignità a un monumento: «Sperperiamo denaro in mezzi meccanici, e lesiniamo sui fini ultimi dell'umanità. Questo spiega perché i monumenti moderni non siano una cosa ovvia».¹¹⁷

Come è evidente, Mumford può polemizzare con i sostenitori di una nuova monumentalità perché ne condivide le premesse iniziali: non si dà monumentalità senza comunità, senza la condivisione di scopi comuni, senza un'organica unità culturale di fondo.¹¹⁸ È piuttosto sulle conclusioni da trarre da tali premesse che le posizioni divergono. Se i fautori della “new monumentality”, con Giedion in testa, ritengono ancora possibile, e anzi imminente, la rifondazione su base comunitaria di uno stile monumentale, il verdetto mumfordiano è a tal riguardo radicalmente negativo.

Tale negatività sarebbe risuonata a lungo nel secolo. Ne troviamo un'eco significativa ancora negli anni settanta, in quel testo epocale che è *Imparare da Las Vegas*, in cui leggiamo una constatazione che sembrerebbe uscita dalla penna di Mumford: «Riusciamo, dunque, raramente, quando ci proviamo, a ottenere monumentalità architettonica; il nostro denaro e le nostre capacità non vengono investiti nella monumentalità tradizionale che esprimeva la coesione della comunità attraverso elementi architettonici di grandi dimensioni, unificati e simbolici».¹¹⁹ Non a caso Mumford (insieme, fra gli altri, a Louis Kahn) è citato nella Prefazione alla prima edizione fra «i più significativi sostegni culturali e artistici di questo progetto».¹²⁰

¹¹⁶ *Ivi*, p. 122.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 123.

¹¹⁸ Questo tema andrebbe inquadrato nel confronto fra le posizioni di Giedion e quelle di Mumford su tecnica e meccanizzazione: per il primo si veda *L'era della meccanizzazione* (1948), Feltrinelli, Milano 1967; per il secondo *Tecnica e cultura* (1934), Net, Milano 2005; *Il mito della macchina* (1967), il Saggiatore, Milano 2011.

¹¹⁹ Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, cit., p. 78.

¹²⁰ *Ivi*, p. 11.

Il sogno di una monumentalità capace di porsi come linguaggio espressivo di una comunità organica sembra definitivamente infrangersi contro la presa d'atto della eterogenea e irridimibile conflittualità del sociale.

1.1.4 Monumentalismo: una brutta parola?

Come si è visto, *size matters*, certamente, quando ne va della monumentalità.¹²¹ Ma conta al punto da svuotare il monumento di ogni possibile senso per sostituirvi la mera mega-dimensionalità. Oltretutto, la dimensione finisce per portarsi dietro anche delle implicazioni ingombranti non solo dal punto di vista spaziale.

Con l'etichetta (perlopiù peggiorativa) di “monumentalismo” si viene infatti a identificare un orientamento che nell'architettura della prima metà del Novecento recupera forti riferimenti alla tradizione classica (talora però combinata con evocazioni gotiche), prediligendo imponenti dimensioni, masse primarie, volumi elementari e simbolicamente evocativi. L'abbraccio fatale di tale opzione stilistica con i programmi bombastici dei regimi totalitari fascista, nazista e staliniano ha fatto sì che si consolidasse, tanto nel discorso critico quanto nel linguaggio ordinario, l'equazione immediata fra monumentalismo e autoritarismo anti-democratico.

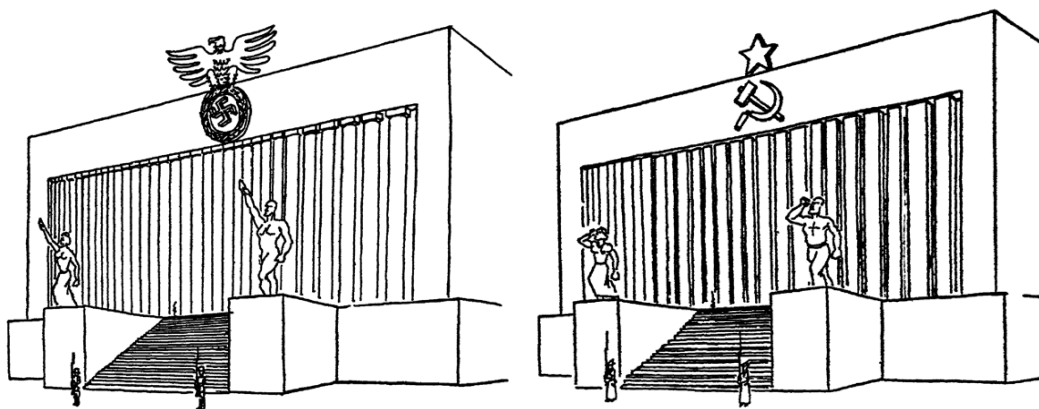
Nel 1934 Mario Sironi cercava di rivendicare una monumentalità fascista che sapesse ergersi al di sopra del «senso di imponenza, ma gonfia, vuota, rimbombante»¹²² del monumentalismo commemorativo ottocentesco. Ma già nel 1938 due vignette dell'illustratore britannico Osbert Lancaster ironizzavano sulla omologazione stilistica dell'architettura pseudo-monumentale nazista e staliniana.¹²³ E venivano presto assunte da Giedion come esempi paradigmatici di quello pseudo-monumentalismo moderno che fino ad allora aveva mostrato di essere incapace di realizzare un'autentica monumentalità, limitandosi a scimmiettare (a prescindere dagli orientamenti ideologici) gli stessi moduli formali.¹²⁴

¹²¹ Si veda la raccolta di saggi appunto intitolata *Size Matters. Understanding Monumentality Across Ancient Civilizations*, a c. di Federico Buccellati, Sebastian Hageneuer, Sylva van der Heyden, Felix Levenson, transcript, Bielefeld 2019.

¹²² Mario Sironi, “Monumentalità fascista” (1934), in Id., *Scritti e pensieri*, Abscondita, Milano 2000 pp. 58-63, qui p. 58.

¹²³ In Osbert Lancaster, *Pillar to Post. The Pocket Lamp of Architecture*, J. Murray, London 1938, pp. 77 e 79.

¹²⁴ Cfr. Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, cit., pp. 30-31.



b. Osbert Lancaster: "Monumental" architecture in Nazi Germany, 1938.

c. Osbert Lancaster: "Monumental" architecture in Soviet Russia, 1938.

I motivi che giustificano l'associazione fra monumentalismo e totalitarismo sono indubbiamente ben esemplificati da innumerevoli casi di rappresentazione retorica del potere dello Stato autoritario e illiberale e del suo leader carismatico che la istanziano tanto in architettura quanto in scultura e pittura.¹²⁵ Si è anche sviluppata una stimolante discussione – soprattutto nei paesi di lingua tedesca – intorno alla ingombrante eredità di tali oggetti e al dilemma sul “che fare”: salvarli e conservarli, includendoli come documenti storici in quel processo di patrimonializzazione universale che ho descritto nel primo capitolo (rischiando però di offrire in tal modo luoghi di culto e di pellegrinaggio ai movimenti nostalgici di quei regimi)? Oppure distruggerli (cancellando la memoria materiale di quei regimi e quindi consegnandosi non solo all'oblio, ma anche a una possibile replica dei loro crimini)?¹²⁶ “Chi non conosce la storia è condannato a ripeterla”: è una citazione che, leggermente variata e di volta in volta attribuita a Edmund Burke, George Santayana o Winston Churchill, viene puntualmente evocata quando si tratta di opporsi a tali obliterazioni. È lecito organizzare una mostra itinerante in Germania

¹²⁵ Sul monumentalismo nei regimi totalitari novecenteschi si vedano: Gian Piero Piretto (a c. di), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Cortina, Milano 2014; Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007; Paul B. Jaskot, *The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, Routledge, London – New York 2000; Katherine Zubovich, *Moscow Monumental. Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*, Princeton University Press, Princeton 2021.

¹²⁶ Cfr. i contributi di Peter B. Steiner, “Absage an die Monumentalität nach 1945” e di Karl Arndt, “Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: das NS-Regime und seine Denkmäler”, in Ekkehard Mai e Gisela Schmirber (a c. di), *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*, Prestel, München 1989, alle pp. 33-34 e pp. 69-8.

sull'arte del Terzo Reich? Georg Bussmann ha osato farlo nel 1974 con scrupolosa documentazione critica, sollevando una messe infinita di polemiche, ma anche contribuendo a infrangere un tabù.¹²⁷

I paesi dell'ex-blocco sovietico sembrano aver trovato una terza via per sfuggire all'alternativa conservazione/distruzione: una museificazione ludica, con una generosa iniezione di ironia postmoderna all'insegna di una *Ostalgie* più o meno compiaciuta. Sono così nati dei veri e propri parchi tematici: il primo è stato il Memento Park, inaugurato a Budapest nel 1993 e dedicato alla statuaria del periodo comunista ungherese. Qui si trova pure una replica del piedistallo che sosteneva la statua di Stalin, torreggiante dall'alto dei suoi otto metri di altezza sulla piazza delle parate della capitale. I rivoltosi l'avevano abbattuta nel 1956, risparmiando però il paio di malinconici stivali: «Adesso» – recita con soddisfazione la pagina web del parco – «chiunque può montare sulla tribuna, salutare con la mano i propri compagni di visita, e godersi la vista».¹²⁸ In Lituania troviamo il Grutas Park, inaugurato nel 2001 a sud-ovest di Vilnius, in cui una collezione outdoor di statue monumentali e un museo dedicati alla esposizione dell'ideologia sovietica e delle sue strategie oppressive convivono con un mini-zoo e un luna-park, per una simpatica gita fuoriporta.¹²⁹

Si tratta di due esempi controversi, che non solo hanno sollevato un acceso dibattito pubblico, ma che offrono anche notevoli spunti alla riflessione intorno al potere neutralizzante proprio delle strategie di *gamification* nelle pratiche espositive e museografiche contemporanee.

Sarebbe tuttavia decisamente fuorviante identificare monumentalismo e totalitarismo. La critica architettonica ha ormai da tempo (almeno dalla seconda metà degli anni settanta) accertato la pervasiva diffusione dello stile monumentale – innanzitutto in architettura, ma anche nelle arti visive e decorative, nel design e nella moda – a partire dagli anni venti, con ampio recupero degli stilemi classici o gotici, anche nelle capitali

¹²⁷ Se ne veda il catalogo e la raccolta delle reazioni pubbliche: Georg Bussmann (a c. di), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1974; Id., *Betrifft: Reaktionen. Anlass: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Kunstverein, Frankfurt a.M., s.d. [ca. 1975]. Sul tema cfr. Matthias Winzen, "The Need for Public Representation and the Burden of the German Past", in *Art Journal* 48, n. 4, 1989, pp. 309-314.

¹²⁸ <https://www.mementopark.hu/en/home/>.

¹²⁹ http://grutoparkas.lt/en_US/.

delle democrazie liberali di qua e di là dall'Atlantico;¹³⁰ e – come ha mostrato in modo convincente Wolfgang Schivelbusch confrontando l'America del New Deal rooseveltiano con l'Italia mussoliniana e la Germania hitleriana proprio prendendo le mosse dal tema della condivisa monumentalizzazione dell'architettura pubblica – non è peraltro l'unico tratto che a un esame comparativo le accomuna ai regimi totalitari.¹³¹

Come ha osservato Žižek, l'utopia messa in atto dall'architettura può anche essere quella conservatrice di un riconquistato ordine gerarchico. Del resto, lo stesso vale per gli edifici pubblici monumentali di epoca rooseveltiana, come l'ufficio centrale delle Poste di New York. E non meraviglia che l'edificio centrale della New York University nel centro di Manhattan assomigli all'Università Lomonosov di Mosca.¹³²

Giusto per complicare ulteriormente il quadro, occorre ricordare che i destini del monumentalismo sono stati spesso e volentieri associati al Movimento Moderno e all'International Style, che a partire dal suo stesso nome si poneva in linea di principio agli antipodi dei nazionalismi totalitari. Così battezzato da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, che avevano curato nel 1932 la mostra "Modern Architecture" voluta da Alfred Barr Jr. al MoMA e firmato nello stesso anno il testo canonico dell'architettura moderna, appunto intitolato *The International Style*, tale stile annovera fra i suoi fondatori, insieme a Gropius, Le Corbusier, Oud, anche Mies van der Rohe, il cui Seagram Building viene frequentemente portato a paradigmatico esempio (per quanto tardo, essendo stato inaugurato nel 1958) del monumentalismo modernista.¹³³

Anche l'architettura di Louis Kahn, che abbiamo visto spesso contrassegnata con l'etichetta di modernismo monumentale o monumentalismo modernista, cerca di costruire per una *community* che non sembra certo identificabile con la *Volksgemeinschaft*

¹³⁰ Si vedano le ricognizioni panoramiche di Luciano Patetta, "Il filo rosso della monumentalità nell'architettura moderna", in Id. (a c. di), *La monumentalità nell'architettura moderna*, cit., pp. 9-93; Franco Borsi, *L'ordine monumentale in Europa 1929-1939*, Edizioni di Comunità, Milano 1986; Giorgio Ciucci (a c. di), *Classicismo, classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, Electa- C.I.S.A. Andrea Palladio, Milano-Vicenza 1995.

¹³¹ Cfr. Wolfgang Schivelbusch, *3 New Deal. Parallelismi tra gli Stati Uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler, 1933-1939* (2005), Tropea, Milano 2008 (sulla monumentalità in particolare l'"Introduzione").

¹³² Slavoj Žižek, "Il parallasse architettonico. Pennacchi e altri fenomeni di lotta di classe" (2009), in Id., *Il trash sublime* (2000), Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 47-77, qui p. 61.

¹³³ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *Lo stile internazionale* (1932, 1966²), Zanichelli, Bologna 1982. Per il catalogo della mostra cfr. Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson (a c. di), *Modern Architecture. International Exhibition*, February 10 to March 23, 1932, The Museum of Modern Art, New York 1932.

nazionalsocialista, radicata nella comunanza di razza e di credo nel vincolo di terra e sangue. Di famiglia ebraica di origini russe, Kahn è stato notoriamente impegnato in progetti difficilmente tacciabili di simpatie per ideologie totalitarie o autoritarie: pensiamo a quelli dedicati alla comunità ebraica (come il Jewish Community Center, Ewing, New Jersey, 1954, o la Hurva Synagogue a Gerusalemme, progettata tra il 1967 e il 1974 e mai realizzata) e alla Shoah (il Memorial to the Six Million Jewish Martyrs pensato per il porto di New York, progettato nel 1967-68 e pure rimasto irrealizzato);¹³⁴ o a edifici dall'elevato valore simbolico e insieme politico, come la sede della democrazia bengalese a Dacca (Jatiya Sangsad Bhaban o National Parliament House, 1961-1982).

Si potrebbe ripetere per Kahn quel che ha osservato Jeffrey Schnapp a proposito dei monumenti di Giuseppe Terragni, – in una linea che coinvolge anche Loos, Gropius e lo stesso Mies –, e cioè che essi puntano alla creazione di un moderno monumentalismo basato su un sobrio vocabolario arcaico e riluttante a qualsivoglia decorativismo: un “monumentalismo anti-monumentale” nel quale razionalismo e funzionalismo erano considerati fondativi dell'architettura della nuova età industriale e allo stesso tempo espressivi di un momento originario,¹³⁵ fatto di segni semplici, di primitive stele funebri, di monoliti enigmatici.

Eppure, tutti questi distinguo non hanno impedito che, persino all'interno della critica e della pratica architettonica, si pensasse di poter fare di ogni erba un fascio. Possiamo così leggere in uno dei radicali oppositori del Movimento Moderno come Léon Krier che «il modernismo è stato lo stile dominante dei regimi totalitari, di sinistra come di destra».¹³⁶

Come la triade monumentalismo-totalitarismo-modernismo, a dir poco fosca e sfilacciata sotto il profilo tanto storico quanto teorico, abbia potuto generare veri e propri irrocervi ideologici è dimostrato in maniera esemplare da un caso eclatante occorso alla fine del secolo scorso. Per afferrare fino a che punto la confusione a tal riguardo possa arrivare, dobbiamo spostarci dal campo dell'architettura a quello della scultura pubblica,

¹³⁴ Su questo e altri progetti irrealizzati si veda Kent Larson, *Louis I. Kahn. Unbuilt Masterworks*, Monacelli Press, New York 2000.

¹³⁵ Jeffrey Schnapp, “The Monument without Style (On the Hundredth Anniversary of Giuseppe Terragni's Birth)”, in *Grey Room*, n. 18, 2004, pp. 6-25, qui p. 10.

¹³⁶ Léon Krier, “Foreword”, in Andreas Papadakis e Harriet Watson (a c. di), *New Classicism*, Academy, London 1990, p. 6. Si veda anche Id., *The Architecture of Community*, Island, Washington 2009, al cap. III: “Critique of a Modernist Ideology”, pp. 57-94.

e rivolgerci all'*Angel of the North*, il gigantesco nunzio ad ali spiegate realizzato da Antony Gormley e installato nel 1998 a Gateshead, nel Nordest dell'Inghilterra. Venti metri di altezza per cinquantaquattro metri di apertura alare, costruito con venti tonnellate di acciaio CORTEN assicurati a massicci plinti in cemento seppelliti nella collina, e progettato per resistere a venti di oltre centosessanta km/h, questo gigante è considerato fra «i più lampanti esempi di monumentalismo in arte», tendenza diffusasi in quegli anni con particolare abbondanza di opere nel Nord-est dell'Inghilterra.¹³⁷

Il colosso suscitò una messe infinita di polemiche tra detrattori e sostenitori, e ancora allo stadio di bozzetto preparatorio finì sulla prima pagina di un quotidiano locale, che ne affiancò l'immagine a un angelo nazista scolpito in stile monumentale.¹³⁸



Ma allo storico dell'arte Paul Usherwood, specialista di Gormley, il binomio monumentale/modernista sembra piuttosto dover essere capovolto in un aut aut: *Monumental or Modernist?* Questa coppia di categorie, intese come reciprocamente escludentisi, era stata elaborata in un'opposizione alquanto schematica da Rosalind Krauss in un celebre saggio sulla scultura nel campo allargato: la "logica del

¹³⁷ Per una ricognizione dell'arte pubblica di questa zona cfr. Paul Usherwood, Jeremy Beach e Catherine Morris, *Public Sculpture of North-East England*, Liverpool University Press, Liverpool 2000.

¹³⁸ Cfr. Francesca Williams, "Angel of the North: The icon that was nearly never built", in *BBC News*, 11 February 2018: <https://www.bbc.com/news/uk-england-tyne-42426028>.

monumento”, a funzione commemorativa, è vincolata a un luogo specifico, figurativa e verticale, connessa a un significato o evento preciso. *La porta dell’inferno* e il *Balzac* di Rodin, due monumenti falliti, segnano il passaggio a una logica anti-monumentale, che avrebbe poi caratterizzato la scultura modernista come espressione di uno sradicamento assoluto, di una perdita del luogo, di un diventare puro riferimento astratto o piedistallo privo di localizzazione funzionale e fortemente autoreferenziale.¹³⁹

Importando queste categorie, Usherwood si domanda a quale delle due possa più adeguatamente corrispondere l’angelo di Gormley. E si risponde che, per quanto gli argomenti a favore della monumentalità dell’*Angel* possano sembrare a prima vista pervasivi, quelli che invece lo assegnano al partito del modernismo sono inoppugnabili: è infatti possibile immaginarla collocata in modo soddisfacente da qualche altra parte, senza che perda la capacità di generarvi più o meno lo stesso senso.¹⁴⁰

Alla fine, tuttavia, Usherwood deve ammettere che il colosso ha funzionato come “landmark sculpture”, come “brand image”, come “logo” pubblicitario per rilanciare una zona nota fino ad allora per essere fra le meno artisticamente e culturalmente interessanti del Regno Unito. Al tempo stesso, dunque, un’immagine radicata nel territorio ed esportabile come sua cartolina turistica. Il che riconduce il nunzio mastodontico di Gormley a quei *remarkable landmarks* di cui abbiamo detto nelle pagine precedenti: segni auto-referenziali privi di un effettivo contenuto storico-culturale o commemorativo.

Le potenzialità monumentali dell’*Angel* di Gormley non sono tuttavia passate inosservate. Se per Usherwood questa scultura è modernista perché la si potrebbe dislocare da qualsiasi altra parte senza modificare in maniera sostanziale il suo senso, si potrebbe ribattere: dipende da dove la metti. Certamente quell’angelo non risulterebbe modernista se venisse realizzato il progetto avanzato nel 2012 da Scott King di piazzarlo al posto della statua di Nelson in cima alla colonna di Trafalgar Square...¹⁴¹

¹³⁹ Rosalind Krauss, “La scultura nel campo allargato” (1979), in Hal Foster (a c. di), *L’antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983), Postmedia, Milano 2014, pp. 46-56, qui p. 50.

¹⁴⁰ Paul Usherwood, “Monumental or Modernist? Categorising Gormley’s ‘Angel’”, in *The Sculpture Journal*, n. 3, 1999, pp. 93-101, qui p. 96.

¹⁴¹ <https://www.scottking.co.uk/archive/long-live-death>.



In fondo, l'ipotesi apparentemente provocatoria in quell'anno, oggi – dopo gli abbattimenti delle statue promossi dal movimento Black Lives Matter – non sembra poi così peregrina: l'ammiraglio era un difensore dello schiavismo (anche se la questione è controversa), ed è entrato nel mirino degli abbattitori di statue come suprematista bianco.¹⁴² Il suo piedistallo potrebbe liberarsi presto... Una petizione per rimuovere Nelson da Trafalgar Square è stata recentemente respinta dal Parlamento britannico per ragioni squisitamente formali: le decisioni concernenti monumenti storici sono appannaggio delle autorità locali o dei proprietari privati, non sono materia né del governo né del parlamento.¹⁴³ D'altra parte ci aveva già pensato Oldenburg molto prima che si aprisse la diatriba sulla *cancel culture*, nel 1966, immaginando di sostituire Nelson con una monumentale leva del cambio in movimento.¹⁴⁴

È forse, quella di King, una ironica provocazione post-moderna? Naturalmente anche il Postmodernismo (sempre ammesso che si tratti davvero di una categoria stilistico-culturale fondata e non di un'etichetta vuota) è stato associato al monumentalismo, anzi persino identificato con un vero e proprio “sorprendente revival” del desiderio di

¹⁴² Cfr. Afua Hirsch, “Toppling statues? Here’s why Nelson’s column should be next”, in *The Guardian*, 22 August 2017: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/aug/22/toppling-statues-nelsons-column-should-be-next-slavery>.

¹⁴³ <https://petition.parliament.uk/petitions/326316>.

¹⁴⁴ Si veda nel catalogo Claes Oldenburg, *Proposals for Monuments and Buildings: 1965-69*, cit., i progetti n. 45 e 46, p. 185.

monumentalizzazione.¹⁴⁵ Lo stesso Koolhaas viene considerato un climax del monumentalismo postmoderno per la sua *Bigness*.¹⁴⁶ Ma pensiamo anche, per non citare che un esempio paradigmatico, a uno dei campioni dell'architettura post-moderna, Ricardo Bofill, che nel 1976 (un anno dopo la morte di Francisco Franco) realizza nientedimeno che una piramide tronca – conosciuta con i nomi di Pyramide du Perthus o Marca Hispanica – di 100 metri di base per 80 di altezza sul confine franco-catalano, dietro commissione della Société des Autouroutes du Sud-Est de la France. Come confessato candidamente dalla descrizione del progetto sul sito dello studio di Bofill, il team del suo Taller de Arquitectura si era reso conto che il luogo di confine del progetto era solo «un pretesto per la realizzazione di un capolavoro».¹⁴⁷ Quel “momento egizio” dell'arte, descritto a suo tempo da Adorno e poi identificato da Perniola come cifra del sentire di fine millennio, si rivela qui pseudo-enigma, para-mistero.¹⁴⁸ È inquietante pensare che le autostrade del Führer, progettate a partire dal 1933 dall'ingegnere Fritz Todt con aspirazioni esplicitamente monumentali, fossero definite proprio “piramidi del Reich millenario”...¹⁴⁹

Tirato per la giacchetta a seconda della bisogna, e piegato ora verso il modernismo ora verso il postmodernismo, ora verso il nazionalismo ora verso l'internazionalismo, ora verso il liberalismo ora verso il totalitarismo, il concetto di monumentalismo finisce per rivelarsi una categoria stilistica vuota, inefficace tanto quanto l'aggettivo "monumentale" dal quale deriva.

A conclusione di questa disamina preliminare, che ci ha condotto a considerare il concetto di monumento e i suoi principali derivati – monumentale, monumentalità,

¹⁴⁵ James E. Young, “Monument,” in Robert Nelson (a c. di), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago 1996, pp. 234-247, qui p. 236.

¹⁴⁶ Bernd Nicolai, “New Monumentalism in Contemporary Architecture”, in *Anglia* 131, n. 2-3, 2013, pp. 297-313.

¹⁴⁷ <https://ricardobofill.com/projects/the-pyramid/>.

¹⁴⁸ Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* (postumo, 1970), Einaudi, Torino 2009, p. 180; Mario Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa & Nolan, Genova 1990.

¹⁴⁹ Erhard Schütz e Eckhard Gruber, *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der „Straßen des Führers“ 1933-1941*, Christoph Links, Berlin 1996, p. 96.

monumentalismo –, siamo dunque costretti a prendere atto di una fondamentale confusione (insieme terminologica, concettuale, storica, critica, ideologica) in cui versa lo stato dell'arte della riflessione intorno a questo plesso problematico. La polisemia del termine “monumento” dalla quale avevamo preso le mosse, che Debray aveva segnalato come la causa principale capace di trasformare subito qualsiasi discussione intorno a tale oggetto in un dialogo fra sordi, coinvolge anche – e come potrebbe essere altrimenti – i termini derivati, al punto che, come si è visto, tutto e il suo contrario può essere predicato di tale costellazione inafferrabile.

Nel suo scolorirsi nel concetto di patrimonio universale dell'umanità, il concetto di “monumento” sembra poter abbracciare qualsiasi entità (culturale o naturale, materiale o immateriale), smarrendo in tal modo ogni proprietà specifica che ne consentirebbe l'iscrizione a una classe ontologica ben delimitata nella sua intensione, cioè nella descrizione delle caratteristiche che devono essere condivise dagli oggetti per poter rientrare in quella classe.

Nel suo confondersi con la grande dimensione, la smisurata sublimità, il colossale e il mastodontico, il concetto di “monumentale” non solo non contribuisce a chiarire il concetto di monumento, promuovendo una diluizione del criterio di intensione per certi versi analoga a quella provocata dalla patrimonializzazione estensiva; ma secondo alcuni finisce persino per giocare contro i monumenti stessi, imponendosi come segno auto-referenziale dal quale è stato evacuato qualsiasi messaggio.

Nel suo tentare di giustificarsi in maniera eteronoma, facendo ricorso al vago riferimento a una peraltro non meglio identificata “comunità” (spesso utopisticamente immaginata come ancora intatta e non intossicata dal globalismo consumistico imperante), il concetto di “monumentalità” si è rivelato da un lato facile obiettivo tanto di chi ne denuncia l'impossibilità in un mondo contemporaneo che avrebbe abdicato ai valori supremi, quanto di chi ne parodizza le pretese retoriche e celebrative, ribaltando il sublime nel *bathos* della cultura da suburbio.

Infine, nel suo applicarsi potenzialmente a qualsivoglia opzione ideologica (dal classicismo rooseveltiano, a quello nazifascista, a quello staliniano) ed estetica (dal modernismo all'antimodernismo al postmodernismo), il concetto di “monumentalismo” si è rivelato nella migliore delle ipotesi una categoria stilistica talmente generica da risultare alla fine inutilizzabile; nella peggiore, una freccia spuntata che si presta a essere

opportunisticamente piegata a questa o quella polemica, un contenitore vuoto pronto ad accogliere qualsivoglia contenuto pseudo-critico.

I.2. Ripartire dall'origine

L'esito delle indagini condotte nel capitolo precedente è risultato sostanzialmente aporetico: nell'imboccare le strade corrispondenti ai concetti di monumento, monumentale, monumentalità e monumentalismo ci siamo ritrovati in altrettanti vicoli ciechi.

Proviamo allora a risalire a ritroso a quello che sembra il grado-zero del monumento, al suo fondamento semiotico, che ancora riecheggia nel *landmark* autoreferenziale del turismo globalizzato: la marca. Un segno, una traccia, che qui e ora rinvia a quel che fu e non è più: una presente assenza. Come un'orma, che nella sua forma concava trattiene il ricordo del volume convesso, il piede, che un tempo l'aveva impressa nel terreno: il vuoto presente di un pieno ormai assente. L'orma come effetto assomiglia al piede che ne è stato la causa, è e insieme non è quel piede. "Somiglianza per contatto", per usare la felice formula di Didi-Huberman,¹ che ha esplorato la fascinazione provata dagli artisti moderni e contemporanei per questo metodo preistorico di generare immagini.

Questo differente orientamento del percorso ci condurrà a interrogare questioni fondamentali, connesse al rapporto fra l'immagine, la memoria, l'assenza e la morte.

I.2.1 Presente assenza

La pista della traccia ci conduce in maniera tanto rapida quanto vertiginosa all'alba di *homo pictor* e all'origine stessa della produzione iconica. Visto da questa prospettiva ancestrale, il monumento non sarebbe dunque una classe fra le tante in cui si è articolato nei secoli il vasto mondo dell'iconosfera (classe che abbiamo peraltro visto essere difficilmente identificabile nelle sue specifiche proprietà costitutive), ma ne rappresenterebbe l'incunabolo *ab origine*. In questo senso, monumentale risulterebbe essere la reazione di *homo* alla esperienza più radicale dell'assenza: l'insulto della morte. Un tentativo cioè di trattenere in presenza nel segno-immagine sepolcrale il corpo vivente

¹ Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2009. Si veda anche il catalogo della mostra curata dallo stesso Didi-Huberman: *L'Empreinte*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1997.

diventato cadavere destinato alla decomposizione e alla sparizione. Monumento dunque come chiasma di presente assenza e assente presenza.²

In questi ultimi decenni gli studi di antropologia visuale hanno molto insistito sull'esperienza della morte e sulle relative strategie di tanatoprassi come impulso originario alla genesi dell'immagine.³ Anche l'etimologia offre al riguardo indicazioni decisive quanto alla relazione originaria fra i termini che nelle culture antiche designano l'immagine e il dominio della morte: l'idolo greco, l'*eidolon*, è solo in un secondo tempo immagine, ritratto; innanzitutto contrassegna lo spettro o il fantasma dei morti.⁴ Il *simulacrum* latino è lo spettro; *imago* è il calco in cera del volto del defunto. *Funus imaginarium* era, nel II secolo, il funerale dell'immagine nel caso di indisponibilità del corpo morto.⁵ Lo stesso termine di "rappresentazione" si riferiva, nel Medioevo, a una figura modellata e dipinta impiegata a "stare-per" il defunto nelle esequie.

Muovendo da tale intima connessione fra immagine e morte, è possibile estendere la generale coimplicazione di presenza e assenza propria dello statuto dell'immagine alla nozione di rappresentazione *tout court*. Lo ha sottolineato con efficacia Louis Marin, ricordando che il "rap-presentare" consiste nel presentare di nuovo nel tempo o nello spazio, nel sostituirsi a quel che era presente e non lo è più, all'assente che viene in qualche modo presentificato dal sostituto.⁶

Ma l'argomento si affaccia sulla scena della nostra tradizione culturale molto prima, addirittura in uno dei luoghi fondativi della semiotica occidentale: il *Cratilo* platonico. Attraverso un suggestivo gioco di parole, si inanella una catena che dal corpo (*soma*) si collega alla tomba (*sema*) come primo segno (*semeion*): «Dicono alcuni che il corpo [*soma*] è *sèma* (segno, tomba) dell'anima, quasi che ella vi sia sepolta durante la vita

² Cfr. Pietro Conte, "Préface", in Id. (a c. di), *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*, Mimesis France, Paris 2013, pp. 7-9.

³ Cfr. ad esempio Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Il castoro, Milano 2010 (al cap. I: "La nascita dalla morte"); Iris Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, Fink, München 1995; Hans Belting, *Antropologia delle immagini* (2002), Carocci, Roma 2011 (al cap. VI: "Immagine e morte"); Jean-Didier Urbain, "Le monument et la mort: deuil, trace et mémoire", in Régis Debray (a c. di), *L'abus monumental?*, cit., pp. 49-58.

⁴ Si vedano i saggi raccolti in Jean-Pierre Vernant, *L'immagine e il suo doppio*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

⁵ Carlo Ginzburg, "Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa", in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 82-99. Sul rapporto fra ceroplastica e commemorazione funebre si veda Pietro Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014, al cap. 5 ("In memoria"), pp. 137-183.

⁶ Louis Marin, "L'essere dell'immagine e la sua efficacia" (1993), in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a c. di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 271-286, qui p. 274.

presente; e ancora, per il fatto che con lessico l'anima *semàinei* (significa) ciò che *semàine* (significhi), anche per questo è stato detto giustamente *sèma*» (400 C, 1-9).⁷ Il corpo è al contempo segno esteriore dell'anima, che significa ed esprime i suoi moti attraverso di esso, e sua tomba.

Quando il corpo si assenta dissolvendosi, il monumento lo supplisce, lo surroga, ne fa le veci. Il ceppo, la stele ficcata nel terreno: un semplice segno verticale imposto all'orizzontale della terra – a dire “qui è ancora, e per sempre, presente colui che non è più presente, e non lo sarà mai più” – sarebbe dunque il grado-zero della monumentalità, di quel gesto del *monere* precipitato in una marca materiale che ricorda e ammonisce, unendo nel presente il passato al futuro. È da questa funzione che discende direttamente una delle proprietà monumentali più ricorrenti, quella della resistenza nel tempo, della durevolezza, della permanenza idealmente imperitura. Ancora nel Settecento un architetto come Boullée scriverà che lo scopo che ci si propone erigendo monumenti consiste nel perpetuare la memoria di coloro cui essi vengono consacrati: «È dunque necessario che tali monumenti siano pensati in modo da resistere alle offese del tempo».⁸ Il suo più celebre, il cenotafio dedicato a Newton e mai realizzato (di recente oggetto di un coinvolgente rendering in realtà virtuale),⁹ rientra nella categoria che radicalizza all'estremo il nesso fra presenza e assenza: in quanto sepolcro (*taphos*) vuoto (*kenos*) vuoto, eretto a ricordare un corpo dissolto altrove, il cenotafio è l'elevazione a potenza di questa funzione rammemorante e rappresentante del monumento sepolcrale, messa in scena dell'Assenza stessa.¹⁰

Segno nello spazio, *mark* nel *land*, in tedesco suona *Mal*, marca o macchia. Un termine che entra nei sostantivi composti *Denkmal* (alla lettera “macchia del pensiero” o “per il pensiero”) e *Mahnmal* (macchia che ammonisce), con i quali la lingua tedesca designa il monumento e il memoriale. È stato Gottfried Semper nel suo epocale *Der Stil* a mettere esplicitamente a fuoco il nesso fra macchia e monumento, sfruttando l'ampio spettro semantico di *Mal*: macchia e marca, appunto, ma anche segno, contrassegno, traguardo (nell'accezione sportiva e ludica), e infine memoriale. Nel paragrafo dedicato al concetto

⁷ Platone, “Cratilo”, in Id., *Opere complete*, 9 voll., Laterza, Roma-Bari 1990, vol. II, p. 27.

⁸ Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* (1796-1797; pubblicato postumo), Einaudi, Torino 2005, p. 85.

⁹ Si veda il sito <https://atlas.sansar.com/experiences/menciuswatts/idia-lab-newton-s-cenotaph-wip>

¹⁰ Cfr. Patrick Mestelan, “Monumentalité: hypogée et cénotaphe”, in *Matières*, n. 44, 2000, pp. 82-93, qui p. 90.

di *Mal* nei “Prolegomena” dell’opera viene istituito un nesso significativo fra ornamento e funzione monumentale sotto l’insegna del principio di autorità. *Autorität* è l’emergenza in uno stesso fenomeno di certi elementi formali che si stagliano sullo sfondo. La resa sensibile ed esternalizzata dell’autorità si esplica nell’ornamento e nel monumento: «L’adornato è la marca [*Mal*] dell’ornamento. Sovente vi si associa il concetto di *tener ferma* [*Halten*] e *mantenere insieme* [*Zusammenhalten*] una certa cosa, materialmente ma anche simbolicamente, come nel fermaglio».¹¹ Ricordiamo che il primo dei due volumi di *Der Stil* è dedicato all’arte tessile, pratica del connettere e del coprire che fin dai primordi dell’umanità ha rappresentato per Semper la scaturigine delle altre arti, ivi compresa l’architettura nei suoi elementi archetipi: dalla tenda si sviluppano infatti tetto e parete, dalla stuoia il pavimento.

Adoperato fin dall’antichità per contrassegnare un luogo consacrato, continua Semper, in epoca primitiva il segno [*Mal*] ha preso la forma di un cumulo di terra. Segni commemorativi [*Mäler*] di questo tipo, che si ritrovano praticamente a ogni latitudine, sono spesso sepolcri di guerrieri caduti in battaglia.¹² Se il segno come fermaglio o spilla ornamentale mantiene materialmente insieme due lembi di un abito, il segno come memoriale trattiene simbolicamente insieme il passato nel presente per il futuro.

Il “*motivo del monumento duraturo*” è direttamente connesso da Semper all’intenzione di eternare, commemorandolo, un momento eccezionale e straordinario, di portata universale, tramite un atto di *relligio*,¹³ cioè di raccoglimento religioso attorno al segno permanente da parte di una comunità (secondo l’etimo latino del *religare*, del tenere insieme). Da questo punto di vista, è la cultura egizia ad aver incarnato per antonomasia lo sforzo immane della conservazione della memoria: la mummificazione dei corpi e la sua architettura monumentale rispondono alla medesima esigenza di trattenere il transitorio nella durata.¹⁴

¹¹ Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863), trad. parziale, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 33 (traduzione modificata).

¹² *Ibidem*. Se la traduzione italiana rende *Das Mal* come “Il segno”, quella inglese significativamente opta per “The Memorial”: Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2004, p. 93.

¹³ Gottfried Semper, *Lo stile*, cit., § 60, p. 119 (traduzione modificata).

¹⁴ Cfr. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1860, vol. I, § 73, p. 406 (questo paragrafo non è incluso nell’edizione italiana).

Pur senza citare direttamente Semper, il giovane Walter Benjamin sembra tenerlo in filigrana nel suo breve scritto del 1917 intitolato *Zeichen e Mal*. Segno lineare e macchia corrispondono infatti alle due gestualità primarie della teoria semperiana della tessitura come arte originaria: rispettivamente al connettere e al coprire. In modo particolare riguardo alle varie forme del *Mal* – quella macchia che è l'essenza costitutiva della pittura, *Malerei* –, Benjamin osserva che quando si presentano nello spazio appaiono innanzitutto sotto forma di «monumenti funebri o sepolcrali [*Toten- oder Grabmale*]».¹⁵

Nella sua ultima opera pubblicata in vita, e dedicata alla scultura sepolcrale, Erwin Panofsky ha tracciato una sintetica storia di tali monumenti dall'antico Egitto al Seicento, insistendo sulla polarità originaria della loro funzione tanatoprassica in varie culture, a favore e insieme contro i morti: da un lato, si tratta infatti di dispositivi volti ad assicurare il benessere dei defunti nell'aldilà, dall'altro di misure adottate per impedire che i morti possano in qualche modo nuocere ai vivi.¹⁶

1.2.2 La memoria? Una traccia

Il modello grafico, che identifica nell'iscrizione della traccia su un supporto materiale le condizioni di possibilità della fissazione e trasmissione della memoria esternalizzata, è stato talmente potente da retroagire sulle principali concettualizzazioni occidentali della memoria interna¹⁷ (e del suo contrario, l'oblio).¹⁸

La riflessione intorno alla memoria e alla sua esperienza si è da sempre interrogata su due facce della medesima medaglia. Abbiamo, da un lato, la dimensione dell'interiorità individuale, della soggettività psichica come luogo essenzialmente immateriale di produzione e conservazione dei ricordi; dall'altro, la dimensione dell'esteriorità sociale, dell'affidamento del ricordo a un supporto materiale accessibile a una comunità più o meno ampia, condivisibile in linea di principio da una pluralità di individui; e

¹⁵ Walter Benjamin, "Sulla pittura ovvero *Zeichen e Mal*" (1917; pubblicato postumo), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 95-99, qui p. 99.

¹⁶ Cfr. Erwin Panofsky, *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini* (1964), Einaudi, Torino 2011, p. 3.

¹⁷ Per un quadro ad ampio spettro si veda la ricognizione di Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio* (2000), Cortina, Milano 2003. Cfr. anche il suo più breve *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1996-1998), Il mulino, Bologna 2004.

¹⁸ Sull'oblio cfr. Yosef Hayim Yerushalmi *et al.*, *Usi dell'oblio* (1988), Pratiche, Parma 1990; Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio* (1997), Il mulino, Bologna 2010; Marc Augé, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere* (1998), il Saggiatore, Milano 2000; Angela Mengoni (a c. di), *Racconti della memoria e dell'oblio*, Protagon, Siena 2009.

cancellabile. Il segreto dell'interiorità si fa, alla lettera, *secretum*, qualcosa che la memoria secerne, depositandosi in un vettore fisico che può passare di mano in mano, emancipandosi, con tutti i vantaggi e gli svantaggi a ciò connessi, dal soggetto rammemorante.

Questa seconda faccia della medaglia della memoria, che oggi ci si fa incontro nella forma pervasivamente diffusa della memoria informatica e dell'archivio digitale – dalla pen-drive al cloud – non rappresenta un orizzonte inedito, appartiene anzi costitutivamente all'essenza stessa della rammemorazione. Il nostro stesso cervello è stato concepito dalla neurofisiologia come una sorta di serbatoio di tracce che l'Io – ora identificato con il cervello stesso, ora da esso distinto in quanto “spirituale” o “psichico” di contro alla materia cerebrale – via via arricchisce in virtù di nuove esperienze sufficientemente intense da poter lasciare un segno sulla sostanza nervosa.

Intorno alla metà dell'Ottocento, Thomas De Quincey aveva espressamente paragonato il cervello umano a un palinsesto (dal greco *palin psestòs*: “raschiato di nuovo”), supporto di età antica e medievale, tipicamente in carta di papiro o pergamena, che consente la registrazione della scrittura e la sua successiva cancellazione al fine di poter ricevere ulteriori iscrizioni: «Che cos'è il cervello umano se non un naturale e grandioso palinsesto? Il mio cervello è un palinsesto, come un palinsesto è il tuo cervello, o lettore!». ¹⁹ La cancellazione non avviene tuttavia in maniera completa: la *scriptio inferior* si conserva al di sotto della *scriptio superior*, e il palinsesto procede così per progressive stratificazioni, il cui recupero consente di ricostruire a ritroso la storia delle scritture che vi sono depositate. ²⁰ Allo stesso modo De Quincey descrive il movimento retrogrado delle tracce cerebrali: cancellate a ogni successivo intervento sul manoscritto del cervello, esse possono tuttavia essere fatte riaffiorare nell'ordine inverso. Come vere e proprie piste (*footsteps*) della selvaggina, vengono inseguite e braccate, finché non conducono alla preda.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il fisiologo tedesco Ewald Hering ha elaborato un modello mnestico grafico che si basa sull'incisione operata dall'esperienza sulla sostanza

¹⁹ Thomas De Quincey, “Il palinsesto del cervello umano” (1845), in Id., *Confessioni di un oppiomane*, Garzanti, Milano 1979, pp. 111-119, qui p. 115.

²⁰ Il palinsesto diviene il modello concettuale per una teoria generale della letteratura in Gérard Genette: cfr. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), Einaudi, Torino 1997. Per un'applicazione del modello alle arti visive cfr. Klaus Krüger, “The visual presence of remembrance: the image as palimpsest”, in Pietro Conte (a c. di), *Une absence présente*, cit., pp. 59-78.

cerebrale. La celebre conferenza del 1870 *Sulla memoria come una funzione generale della materia organizzata*, in cui Hering ha delineato tale dottrina, presenta l'eredità come una faccenda materiale, e dunque sempre anche "contatto". Le tracce mnestiche, impresse (*eingepägt*) sulla sostanza nervosa da esperienze particolarmente incisive, energeticamente cospicue e ripetute innumerevoli volte dall'individuo e soprattutto dalle generazioni che lo hanno preceduto, sono esplicitamente qualificate come tracce materiali: «Rimane nel nostro sistema nervoso una traccia materiale [*eine materielle Spur*], una modificazione della struttura molecolare o atomica».²¹ Così Hering può liricamente concludere la propria conferenza affermando che, se la memoria conscia si estingue con la morte del singolo individuo, la memoria inconscia della natura non può venire sradicata, e conserva fedelmente in accumulo progressivo tutte le iscrizioni: colui che riesce a imprimere (*aufdrücken*) su di essa le tracce (*Spuren*) delle proprie azioni, verrà ricordato per sempre. L'intuizione di Lamarck secondo cui il progressivo adattamento degli organismi all'ambiente comporta l'acquisizione di tratti che verranno ereditati dalle generazioni successive (il celebre collo della giraffa, che si allunga man mano che la giraffa si sforza di raggiungere i rami più alti per cibarsi),²² per molto tempo rigettata e oggi riabilitata dall'epigenetica, trovava dunque in Hering un tentativo di fondazione neurofisiologica.

Questa idea ha esercitato una duratura influenza su numerosi ed eterogenei ammiratori di Haeckel (da Mach a Yeats, da Rilke a Bertrand Russell).²³ Ed è stata ripresa e rilanciata in terra inglese da Samuel Butler nella sua teoria della memoria inconscia, e in patria dallo zoologo Richard Semon. Butler, che aveva avviato le sue ricerche in parallelo a Hering e senza dapprima conoscerne le teorie, riprende e tematizza l'idea pure heringhiana che il processo di iscrizione delle tracce mnestiche avvenga in modo inconscio, finendo per costruire progressivamente uno *habit* (che può essere tanto corporeo quanto mentale)

²¹ Ewald Hering, "Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie", conferenza all'Accademia delle Scienze di Vienna tenuta il 30 maggio 1870, rist. come 3^a ed. in Id., *Fünf Reden*, Engelmann, Leipzig 1921, pp. 5-31, qui p. 12.

²² Jean-Baptiste Lamarck, *Filosofia zoologica* (1809), La Nuova Italia, Firenze 1976, in part. cap. VII, pp. 145-174 (sulla giraffa p. 167).

²³ Sul ruolo epocale, non ancora interamente ricostruito in tutti i suoi "percorsi sotterranei", svolto dalla conferenza di Hering nel quadro delle teorie neurofisiologiche cfr. Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale* (1992), Il melangolo, Genova 1994, p. 58. Cfr. anche più di recente Tullio Viola, "Routine/Gewohnheit", in Mathias Berek *et al.* (a c. di), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*, Springer, Wiesbaden 2022, pp. 1-14.

fondato sulle esperienze acquisite dalle precedenti generazioni in una catena che risale all'indietro fino alla notte dei tempi e trascende in certi casi persino la nostra specie, in quanto già presente nella nostra «ascendenza invertebrata»:²⁴ pensiamo a processi definiti impropriamente “istintivi” come la digestione, per esempio. “Istinto” non è dunque altro che un’abitudine accumulatasi nei nostri antenati umani e pre-umani, e trasmessa per via inconscia alle generazioni successive attraverso la memoria organica.²⁵

Dal canto suo, Semon, caratterizza le modificazioni durevoli prodotte sulla sostanza eccitabile degli organismi da uno stimolo come il loro «*effetto engrafico* [*engraphische Wirkung*]», poiché esso si incide nella sostanza organica. La modificazione così provocata è denominata *engramma* (*Engramm*) dello stimolo corrispondente; la somma degli engrammi posseduti da un organismo compone il suo *patrimonio engrammatico* (*Engrammschatz*), a sua volta distinto in patrimonio ereditato e patrimonio acquisito individualmente. Le manifestazioni provocate dalla presenza di un determinato engramma o da una somma di engrammi sono qualificate come *fenomeni mnemici*, mentre la *Mneme* rappresenta l’insieme delle facoltà mnemiche di un organismo.²⁶ La “traccia materiale” di Hering diventa così con il semoniano “engramma” più esplicitamente scritturale. E la memoria sovraindividuale ed ereditaria, che Hering ancora designava con il termine comune *Gedächtnis*, trova il suo nome proprio: *Mneme*.

Alla terminologia semoniana si sarebbero poi richiamati Aby Warburg e Carl Gustav Jung: due autori per certi versi antipodali, eppure accomunati dall’interesse per il modo in cui l’immaginario individuale si comprende solo se riportato al suo alveo sovraindividuale.

Warburg si rifà direttamente a Hering, proponendo persino di concepire la propria biblioteca di scienza della cultura come una sorta di esternalizzazione della memoria sovraindividuale. In un suo appunto risalente ai primi anni venti leggiamo appunto che la biblioteca doveva rispondere al problema heringhiano della memoria come materia

²⁴ Samuel Butler, *Life and Habit* (1878), Dutton & Co., New York, p. 51.

²⁵ Samuel Butler, *Unconscious Memory*, Bogue, London 1880.

²⁶ Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (1904), II ed., Engelmann, Leipzig 1908, pp. 22-23. Sulla figura di Semon si veda Daniel L. Schacter, *Stranger behind the Engram. Theories of Memory and the Psychology of Science*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (N.J.) 1982; Id., *Forgotten Ideas, Neglected Pioneers: Richard Semon and the Story of Memory*, Taylor & Francis, Philadelphia 2001.

organizzata.²⁷ Quanto a Semon, Warburg ne accoglie tanto la *mneme* quanto l'engramma: se la prima finisce per designare la memoria sociale delle immagini, il secondo (talora declinato come "dinamogramma", segno energetico) diventa la traccia patemica inscritta nei riti arcaici dionisiaci che sopravvive nella successiva storia della raffigurazione. È infatti nell'ambito dell'antico orgiasmo che va cercata la matrice dell'esaltazione espressa dai gesti intensificati: una matrice nella quale «questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria».²⁸

Da parte sua, Jung riconosce esplicitamente il suo debito nei confronti dello zoologo tedesco: «La struttura psichica è ciò che Semon chiama *mneme* e cui io ho dato il nome di *inconscio collettivo*». Anche la sua teoria degli archetipi (immagini originarie o *Urbilder*) va inquadrata in questa cornice concettuale: essi vengono esplicitamente identificati con gli engrammi semoniani, veri e propri precipitati mnesici di processi fra loro simili.²⁹

Ma, anche se con le dovute cautele, lo stesso Freud nell'*Uomo Mosè* doveva ammettere di essere profondamente affascinato dall'idea di tracce mnestiche (*Erinnerungsspuren*) biologiche ereditabili dai genitori per via di trasmissione materiale (e dunque non tramite la comunicazione, l'educazione o l'esempio), e di non poterne fare a meno.³⁰ Senza il ricordo transgenerazionale e la possibilità di archivarlo e trasmetterlo in qualche modo, ha notato Derrida commentando questo passo, semplicemente non ci sarebbe semplicemente la storia della cultura.³¹

Tutta la teoria freudiana della memoria è informata al modello del grafismo, come mostra in modo icastico il saggio del 1925 sul *Notes magico*, di cui leggiamo di mirabili proprietà. Freud infatti esalta questo apparecchio ausiliario – un chiaro discendente del

²⁷ Cit. in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Feltrinelli, Milano 1983, p. 195.

²⁸ Aby Warburg, "Introduzione (1929) a *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*", in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., Nino Aragno, Torino 2008, vol. II, pp. 819-828, qui p. 821. Cfr. Andrea Pinotti, "Materia è memoria. Aby Warburg e le teorie della Mneme", in Claudia Cieri Via e Pietro Montani (a c. di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, pp. 53-78.

²⁹ Carl G. Jung, "Tipi psicologici" (1921), in *Opere di C.G. Jung*, Boringhieri, Torino 1970, vol. VI, pp. 381 e 453.

³⁰ Sigmund Freud, "L'uomo Mosè e la religione monoteistica" (1934-38), in Id., *Opere*, Boringhieri, Torino 1979, vol. XI, pp. 337-453, qui p. 420. Sullo "psicolamarckismo" di Freud cfr. Yosef Hayim Yerushalmi, *Il Mosè di Freud. Giudaismo terminabile e interminabile* (1991), Einaudi, Torino 1996, pp. 47-51.

³¹ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005, pp. 47-48.

palinsesto – per la sua capacità di superare gli inconvenienti propri dei sistemi tradizionali di notazione, presi nel dilemma di dover, da un lato, conservare una traccia mnestica durevole (che però nell’accumularsi esaurisce ben presto la capacità ricettiva del supporto, come nel caso di un foglio di carta), e dall’altro assicurare una infinita ricettività (che però si ottiene solo a patto di cancellare le iscrizioni vecchie per far spazio a quelle nuove, come nel caso della lavagna). Nella sua natura bicomponente (la pellicola su cui si tracciano i segni, e la tavola incerata sottostante che li riceve) il blocco, si spinge a ipotizzare Freud, funziona come la nostra psiche, parimenti strutturata secondo due sistemi: un sistema esterno, preposto alla percezione-coscienza, che si comporta come un foglio non scritto, e un sistema mnestico inconscio, situato dietro il primo, che conserva durevolmente le tracce: «Non necessariamente ci deve disturbare il fatto che le tracce permanenti delle annotazioni prese in passato non siano utilizzate da chi si serve del notes magico. A noi basta che tali tracce esistano».³²

Non so se i programmatori di Time Machine, l’applicativo di Apple inaugurato nel 2006 per il sistema Mac OS X Leopard e tutt’ora operativo, avessero letto Freud, ma indubbiamente questo software di backup automatico sembra precisamente modellato sull’idea del bloc notes magico.³³ Il programma salva copie di ogni file in modo tale da consentire all’utente, anche se il file dovesse venir sovrascritto o cancellato, di recuperare le versioni precedenti: un vero e proprio palinsesto informatico.

Nel mondo iperconnesso della rivoluzione digitale la questione della traccia assume dei risvolti etici, politici, giuridici e giudiziari: i metadati, generandosi ogni qualvolta un utente produce, manipola, condivide, fruisce un oggetto digitale, si accumulano come stratificazioni progressive di tracce mnestiche che, depositandosi nell’oggetto stesso come in un palinsesto, consentono di ricostruirne successivamente la storia delle interazioni.³⁴ Fra i molti casi eclatanti che si potrebbero citare, ricordiamo quello dello

³² Sigmund Freud, “Nota sul ‘notes magico’” (scritta nell’autunno 1924, pubblicata nel gennaio 1925), in Id., *Opere*, cit., vol. X, pp. 63-68, qui p. 67. Sul desiderio freudiano – originariamente espresso nel “Progetto di una psicologia scientifica” del 1895 – di un sistema che combini due esigenze all’apparenza incompatibili come la permanenza della traccia e la verginità della sostanza accogliente (in ultima analisi, il sogno di una scrittura non scrivente), si veda la celebre analisi di Jacques Derrida, “Freud e la scena della scrittura”, in Id., *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino 1990, pp. 255-297.

³³ Sulla storia del dispositivo si veda Jean Clair *et al.* (a c. di), *Wunderblock: eine Geschichte der modernen Seele*, Löcker, Wien 1989.

³⁴ Matthew S. Mayernik, Amelia Acker, “Tracing the traces: The critical role of metadata within networked communications”, in *The Journal of the Association for Information Science and Technology*, n. 69/1, 2018, pp. 177-180

scandalo di Abu Ghraib, la prigione irachena trasformata in agghiacciante teatro di abusi perpetrati ai danni di prigionieri di guerra per mano di militari americani durante la Seconda guerra del Golfo. Nel suo film *Standard Operating Procedure* (2008) il documentarista Errol Morris ha potuto ricostruire le differenti responsabilità individuali lavorando su migliaia di metadati contenuti nelle fotografie digitali scattate dagli stessi aguzzini come macabri trofei di *war porn*.³⁵

1.2.3 Dall'engramma all'esogramma

Freud è consapevole di riattivare, ricorrendo al modello del bloc notes magico, un'idea antica: quella dello stilo che traccia la scrittura sulla tavoletta incerata. Così facendo, si riallaccia indirettamente all'antica teoria della memoria come iscrizione di una traccia, che possiamo recuperare nel pensiero di Aristotele e Platone, fra i primi a lasciarci una compiuta filosofia della memoria, che è – insieme e inevitabilmente – una filosofia del supporto mnestico (e dell'oblio e della cancellazione). Nel *De anima* Aristotele sostiene che la nostra conoscenza sensibile si comporta come ricezione di forme, «come la cera accoglie l'impronta [*semeion*] dell'anello senza il ferro o l'oro, e riceve l'impronta d'oro o di bronzo, ma non in quanto è oro o bronzo» (*De an.* 424 a19). Ciò vale non solo per la sensibilità, ma anche per l'intelletto, di cui parla «come di una tavoletta, in cui non c'è niente scritto attualmente» (430 a1).

È il trattato *De memoria et reminiscentia* a connettere esplicitamente questa inscrivibilità alla memoria, intesa come capacità di ritenere un'impronta duratura dell'affezione prodotta dalla sensazione nell'anima. Tale impronta sarebbe come un disegno (*zoographema*), e il suo perdurare è appunto la memoria (*mneme*): «Infatti il movimento che si produce nel soggetto imprime una specie di figura [*typon*] dell'oggetto percepito non diversamente da quelli che segnano un'impronta con l'anello» (450 a 28-33).³⁶

Ma era già stato Platone, nel *Teeteto*, a offrire della memoria la celebre immagine del blocco di cera (la nostra anima), sul quale si imprimerebbero (*apotypoysthai*) le

³⁵ Cfr. Philip Gourevitch ed Errol Morris, *La ballata di Abu Ghraib* (2008), Einaudi, Torino 2009; Willim J. T. Mitchell, *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* (2011), La Casa Usher, Firenze 2012 al cap. VII: "L'archivio di Abu Ghraib".

³⁶ Ho utilizzato qui le traduzioni dei trattati "Dell'Anima" e "Della memoria e della reminiscenza", in Aristotele, *Opere*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 159 e 175.

sensazioni e i concetti come anelli. E afferma esplicitamente che questo blocco di cera è «dono di Mnemòsine, la madre delle Muse». Esponendo il blocco alle sensazioni e ai pensieri, via via ve li imprimiamo come se fossero i segni lasciati dai sigilli: «Quel che ivi è impresso noi lo ricordiamo e conosciamo finché l'immagine [*eidolon*] sua rimane; quello invece che vi è cancellato o sia impossibile imprimercelo, lo dimentichiamo e non lo conosciamo» (191D-E).³⁷

Se dalla tradizione greca ci spostiamo a quella ebraico-cristiana, ritroviamo il motivo dell'iscrizione come macro-struttura che regola i rapporti fra Antico e Nuovo Testamento, e soprattutto il modo in cui il secondo «si ricorda» del primo. Nell'esegesi paolina – che consolida quella lettura tipica o figurale della Bibbia già frequentata nella tradizione giudaica e a tutt'oggi intensamente praticata³⁸ – cose e eventi persone dell'Antico testamento sono detti *typoi* (*figurae* nella Vulgata) di corrispondenti cose e eventi persone del Nuovo Testamento, definiti *antitipi* di quelli, e loro realizzazioni o attualizzazioni o compimenti: «Ora ciò avvenne come esempio [*typoi*] per noi» (*I Cor* 10, 6); «Tutte queste cose però accaddero a loro come esempio [*typikos*] e sono state scritte per ammonimento nostro, di noi per i quali è arrivata la fine dei tempi» (*I Cor* 10, 11). Così Adamo è per Paolo «tipo/figura [*typos*] di colui che doveva venire» (*Rom* 5, 14). Del resto, come testimonia Luca, fu lo stesso Cristo a dare l'esempio, dato che «cominciando da Mosé e da tutti i profeti interpretò loro in tutte le Scritture ciò che si riferiva a lui» (*Lc* 24, 27), concependo così la sua figura come compimento del testo sacro nel suo complesso.

Questi casi paradigmatici, pur nella loro irriducibile distanza, articolano il tipo come una peculiare costellazione spazio-temporale, in cui il segno visibile o la traccia spaziale tendono un ponte tra passato e futuro nell'inesauribile rimando fra presenza e assenza. Il senso fisico generale di *typos* rinvia al verbo *typtein* (colpire, battere), e *typos* è ad esempio il battito degli zoccoli dei cavalli sul terreno, ma anche l'impressione del sigillo o di un timbro. Questo colpo o pressione può essere inteso nelle due direzioni, del premente e del premuto, del battente e del battuto, del formante e del formato, della causa efficiente e dell'effetto che essa produce. Così *typos* è tanto la matrice dell'immagine (ad

³⁷ Uso la traduzione di Platone, *Opere complete*, cit., vol. II, p. 147.

³⁸ Su questi problemi si veda il classico studio di Henri-Marie de Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura* (1959-1963), Paoline-Jaca Book, Milano 2006.

es. uno stampo cavo) quanto la stessa immagine ricavata da quella, e può essere *typos* tanto la figura ottenuta da uno stampo quanto dal modellato.

Alla pregnante oscillazione fra formante e formato si aggiunge quella fra esattezza e inesattezza: nello stesso corpus platonico *typos* è archetipo, modello, *pattern*, di cui si possono dare repliche esatte in diversi esemplari e che costituisce la norma da imitare, è carattere generale riconoscibile come identico in differenti esempi; ma può anche riferirsi a una vaga e generica indicazione, a un abbozzo o sketch di un'ipotesi.

Infine, anche la dimensione della temporalità viene coinvolta nella indeterminatezza semantica del concetto di tipo: se, come si è visto in Paolo, il tipo è una cosa, evento o persona che nell'Antico Testamento precede e prefigura una corrispondente cosa, evento o persona nel Nuovo Testamento, si può anche rinvenire il senso opposto, ad esempio nel caso in cui si dice che i figli sono *typoi* (immagini, repliche) dei padri. Questo ulteriore orizzonte non si affianca semplicemente agli altri sopra esaminati, ma vi si connette in modo costitutivo: il formante precede il formato, ma il formato in certo modo compie e attualizza il formante. Nel formato vedo il formante, ma in negativo (si pensi alla matrice delle incisioni), nel medesimo rapporto di complementarità che regola i rapporti tra il concavo e il convesso.

Dai primordi del pensiero greco, attraverso la tradizione ebraico-cristiana, fino a Freud si tende dunque un arco plurisecolare di autori che intendono graficamente la memoria essenzialmente come incisione di una traccia su un supporto materiale. E la storia successiva della neurofisiologia contemporanea della memoria ci dimostra che la speranza di poter identificare le specifiche tracce cerebrali che custodiscono i nostri ricordi non è mai cessata: la “search of the engram”, per usare la formula di Karl Lashley, è a tutt'oggi un attivo “searching”.³⁹

Dall'anima platonica concepita come cera alla sostanza cerebrale dei moderni neurologi, la concettualizzazione del supporto materiale che riceve l'iscrizione procede per via di internalizzazione: l'*en-* di “engramma” suggerisce proprio questo movimento verso il “dentro”. È esclusivo appannaggio del singolo individuo e inaccessibile a terzi (non posso vedere i tuoi ricordi). Ma, a ben vedere, il paradigma grafico e scritturale che

³⁹ Karl S. Lashley, “In search of the engram”, in *Society for Experimental Biology, Physiological mechanisms in animal behavior* (Society's Symposium IV), 1950, pp. 454-482. Sulle avventure del concetto di “engramma” nelle recenti indagini di neurofisiologia della memoria si veda Howard Eichenbaum, “Still searching for the engram” in *Learning and Behavior*, n. 44/3, 2016, pp. 209-222.

retroagisce su questo “dentro” è piuttosto là “fuori”, nella traccia inscritta nello spazio pubblico e accessibile intersoggettivamente: “esogramma” (dal greco *ekso*, appunto “fuori”).

È questa appunto la proposta – insieme terminologica ed epistemologica – del neuroantropologo cognitivo Merlin Donald, che ha insistito sul ruolo cruciale svolto dalle procedure di esternalizzazione della memoria nello sviluppo evolutivo della coscienza umana. Secondo Donald, l’evoluzione dell’architettura cognitiva umana si è articolata secondo successivi livelli di strutturazione funzionale che hanno comportato una corrispondente trasformazione di altrettanti sistemi rappresentazionali. Ogni livello successivo si costruisce sulle acquisizioni cognitive dei precedenti e le trattiene come vestigia funzionali sempre disponibili che vengono incapsulate da funzioni superiori. Un primo livello, definito “episodico”, caratterizza i primati nella loro capacità di rappresentarsi la realtà essenzialmente come percezione di questo singolo evento. Un secondo livello, qualificato come “mimetico” e proprio dell’*homo erectus*, si esprime nel gioco, nella fabbricazione di utensili, nei gesti ritualizzati. Un terzo livello, “linguistico”, contrassegna la modalità rappresentazionale ancora più potente, propria dell’oralità dell’umanità arcaica, che finisce per relegare a un ruolo secondario tanto la percezione quanto la mimesi.

Questo piano “orale-mitico” manca tuttavia ancora di tre elementi fondamentali: l’invenzione grafica, la memoria esterna e la costruzione di teorie. È un ulteriore passaggio, questo, contrassegnato da una progressiva predominanza del visuale sull’uditivo, dal ricorso a simboli iconici (immagini, grafi, ideogrammi, e infine la scrittura propriamente detta), dalla transizione dalla memoria biologica individuale a una memoria esterna affidata a supporti di archiviazione, e dalla capacità di teorizzare propria del pensiero analitico, in grado di spiegare e predire. Questo nuovo livello, a differenza dei precedenti, non dipende da una modificazione dello *hardware* biologico e del sistema nervoso, bensì dalla assunzione di uno *hardware tecnologico*, la cui effettiva innovazione consiste nel collegarsi con un «sistema simbolico esterno»⁴⁰ per divenirne parte.

Dal punto di vista cronologico, Donald assegna alla cultura mitica un arco di tempo che va dal Paleolitico superiore alle società neolitiche. La cultura teoretica che la

⁴⁰ Merlin Donald, *L’evoluzione della mente. Per una teoria darwiniana della coscienza* (1991), Garzanti, Milano 2004, p. 322.

sopraffanza è un processo millenario di progressiva demitologizzazione del reale, che si protende fino all'oggi.

Per il discorso che sto conducendo qui, è in particolare la questione dei dispositivi di immagazzinamento della memoria a rivestire un significato particolare. Costitutivamente connessi a quella che viene definita "invenzione visuografica" o "visuosimbolica", tali dispositivi consentono l'archiviazione e il recupero da parte di generazioni future di informazioni acquisite nel passato, purché esse siano in possesso del codice che consente di accedere alla conoscenza depositata nei simboli. Critico nei confronti di un approccio allo studio della memoria che si confini esclusivamente alla sua natura biologica e individuale, Donald vi include a pieno titolo tutti i dispositivi esterni di stoccaggio e recupero di esperienze e conoscenze.

L'analogia che propone è tratta dall'informatica: se *hardware* è il sistema nervoso nella sua base biologica, *software* sono le competenze, il linguaggio e la conoscenza che quell'hardware rende possibili. La cultura è tradizionalmente considerata appannaggio del software. Ma alcuni manufatti costituiscono vere e proprie modificazioni nell'hardware: le invenzioni visuografiche hanno consentito di realizzare una sorta di "banca" della memoria collettiva alla stregua della memoria esterna di un computer. Una banca che amplia le capacità del singolo individuo in maniera esponenziale. Proprio come un singolo computer che, se inserito in un network di altri computer, può delegare alcune operazioni e avvantaggiarsi delle performance di tutti gli altri trascendendo i propri limiti, così un individuo attraverso le banche mnestiche esternalizzate (se ne conosce i codici di accesso, cioè le competenze per comprenderne grafismi e scritture) può accedere a esperienze e competenze che vanno oltre i confini della propria isolata esistenza, cioè a un vero e proprio "common memory system", dalla capacità virtualmente illimitata.

L'umanista potrebbe certamente alzare il sopracciglio alla lettura di questa ormai da tempo frusta analogia che paragona il funzionamento di un cervello umano (addirittura nelle sue performance culturali) a un computer. Ma Donald è meno ingenuo di quel che sembra, consapevole com'è che sarebbe ovviamente più corretto sostenere il contrario, e cioè che i computer siano stati modellati sull'operatività culturale umana *tout court*: «È storicamente più accurato ribaltare la metafora e affermare che nel progettare reti

informatiche l'uomo abbia inconsapevolmente preso a modello questo aspetto della società umana». ⁴¹

Se il complesso della memoria comune esternalizzata va designato come “ESS” (*External Symbolic Storage*, nella traduzione italiana reso con SISE: Sistema di Immagazzinamento Simbolico Esterno), la singola *entry* nel sistema viene definita “esogramma” (*exogram*): dal dentro al fuori dunque (*ekso-*, dal greco “fuori”, è appunto il prefisso che indica il movimento di esternalizzazione).⁴² Se gli engrammi⁴³ variano secondo la capacità di stoccaggio del sistema nervoso centrale e la loro sussistenza dipende dalla vita del singolo individuo, gli esogrammi sono di capacità potenzialmente infinita, possono rimediarsi in varie forme, venire progressivamente perfezionati, ed essere resi permanenti e duraturi. Se gli engrammi sono iscrizioni cerebrali, gli esogrammi sono manufatti, invenzioni simboliche che vengono sottoposte a test e perfezionamenti nel corso del tempo.

Il passaggio cognitivo all'ESS ha comportato da un lato una riduzione del carico di informazioni da trattenere sotto forma di engrammi (ci pensa il dispositivo esterno a ricordare per noi), dall'altro ha però richiesto una struttura mnestica radicalmente nuova ed essenzialmente visiva, in grado di trattenere le informazioni di codice per accedere alle varie forme di visualizzazione grafica: un'esigenza che ha stimolato la nascita di un sistema formalizzato di educazione.

Nel tentativo di inglobare un orizzonte sovraindividuale nella considerazione dell'architettura cognitiva umana, la prospettiva di Donald risuona armonicamente con alcune contemporanee direzioni di ricerca in teoria e sociologia della mente affacciate sulla scena negli anni Novanta del secolo scorso: pensiamo al concetto di “intelligence collective” elaborato da Pierre Lévy nel 1994, o al modello della “extended mind”

⁴¹ *Ivi*, p. 365.

⁴² A rigore il termine inglese *exogram* andrebbe piuttosto tradotto con “essogramma”, al fine di evitare l'ambiguità fra il prefisso “eso-” (dentro) e “ekso-” (fuori), che ritroviamo ad esempio nell'opposizione fra dottrine *esoteriche* (riservate esclusivamente alla comunità di iniziati) ed *essoteriche* (rivolte al pubblico esterno). Tuttavia conserviamo la soluzione adottata nella traduzione italiana di Donald, sul modello di parole che, come “esoscheletro” (scheletro esterno), rendono appunto con “eso-” il prefisso “ekso-”.

⁴³ Donald mutua il termine “engramma” non direttamente da Semon, bensì da Lashley (“In search of the engram”, cit.) e lo intende meramente come la traccia del ricordo inscritta nella sostanza cerebrale individuale. La sua prospettiva darwiniana non contempla la possibilità di un'ereditarietà di caratteri acquisiti, che abbiamo visto essere consustanziale alla teoria semoniana, e che invece Donald esplicitamente rigetta (cfr. *ivi*, p. 45, nota *).

avanzato da Clark e Chalmers nel 1998, o ancora alla “connected intelligence” proposta da Derrick De Kerckhove nello stesso anno.⁴⁴

Donald esemplifica l’ESS ricorrendo alle scritture pittografiche, ai teoremi matematici, all’apparato burocratico, alla letteratura e al cinema. Non parla di monumenti. Curiosamente, verrebbe da dire: poiché nella cornice dischiusa dalla sua prospettiva di ricerca non sembra affatto peregrino, è anzi pienamente pertinente, concepire il monumento come l’esogramma per eccellenza, e ciò secondo il seguente ragionamento per analogia: l’engramma sta alla memoria individuale come l’esogramma sta a quella collettiva. Il monumento sarebbe in tal senso una traccia esografica inscritta su un supporto materiale durevole e idealmente imperituro, nel quale una comunità esternalizza un elemento fondamentale del proprio patrimonio mnestico, rendendolo disponibile per le generazioni future, a patto che siano in grado di accedere al suo significato attraverso una opportuna e corretta decodifica.

Al di là del conio terminologico di “esogramma”, la questione era stata ampiamente messa a fuoco ben prima di Donald, e da tutt’altra prospettiva metodologica, quella della sociologia della memoria sovraindividuale. È infatti nella concettualizzazione moderna più compiuta della “*mémoire collective*”, quella offerta da Maurice Halbwachs, che ritroviamo significativamente a convergere il modello del grafismo cerebrale e quello della traccia esternalizzata su un supporto materiale. Le premesse sono esplicite. Il passato è un immenso serbatoio di tracce: “Non c’è forse nessun ambiente, nessuno stato del pensiero o della sensibilità di altri tempi, di cui non sopravviva almeno qualche traccia, e forse anche più di una traccia, ma di tutto ciò che serve a ricrearlo temporaneamente”.⁴⁵ Ma c’è traccia e traccia. Un conto sono le tracce naturali, un altro quelle lasciate dagli esseri umani. Per illustrare la differenza Halbwachs fa ricorso al celebre episodio della scoperta dell’orma umana sull’isola deserta nel *Robinson Crusoe*: il naufrago la scorge sulla spiaggia presso la barca, ed è per lui un vero e proprio choc.⁴⁶ Accertata la natura indubitabilmente umana del piede che aveva lasciato quell’orma

⁴⁴ Pierre Lévy, *L’intelligenza collettiva. Per un’antropologia del cyberspazio* (1994), Feltrinelli, Milano 1996; Andy Clark e David J. Chalmers, “The Extended Mind”, in *Analysis*, n. 58/1, 1998, pp. 7-19; Derrick de Kerckhove, *L’intelligenza connettiva. L’avvento della Web Society* (1998), FilmAuro, Roma 1999.

⁴⁵ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva* (1950, postumo), Unicopli, Milano 2001, pp. 139-140. Si veda per la teoria della memoria sociale anche Id., *I quadri sociali della memoria* (1925), Ipermedium, Napoli 1997.

⁴⁶ Cfr. Daniel Defoe, *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (1719), 2 voll., Rizzoli, Milano 2001, vol. I, pp. 230-231.

(curiosamente unica), e che non si trattasse di un'allucinazione percettiva, in preda all'angoscia Robinson avvia una serie di ragionamenti per darne conto, contemplando per un momento anche la possibilità che fosse stata impressa dal demonio per tormentarlo.

Quell'orma che non può essere stata prodotta dalle sole forze naturali dell'isola ma testimonia di un paesaggio già antropizzato, riconnette immediatamente il naufrago alla dimensione dell'umanità collettiva. In tal senso Halbwachs osserva: «Quando si china su queste tracce, Robinson vede così in realtà qualcosa che non è più la sua isola. Benché siano impressi sulla sabbia, questi passi lo trasportano altrove».⁴⁷ Altrove: cioè fuori dal suo solipsismo e dentro, di nuovo, nella comunità degli esseri umani.

Qualcosa di simile accade al musicista quando suona leggendo uno spartito: se un fisiologo potesse ispezionarne il cervello *in vivo* mentre esegue il brano, vi troverebbe certamente le tracce prodotte dai suoni, ma anche tracce completamente diverse, causate dai segni stampati sul pentagramma, codificati secondo un linguaggio artificiale e convenzionale. Tali segni consentono al singolo musicista di accedere a un patrimonio mnestico collettivo esternalizzato di vasti repertori musicali che la sua memoria individuale da sola non sarebbe mai in grado di ricordare: queste tracce impresse nella sostanza cerebrale “rivelano l'azione esercitata su di un cervello umano da ciò che un fisiologo potrebbe chiamare un sistema o una colonia di altri cervelli umani”.⁴⁸

1.2.4 Le tre ritenzioni

All'esito esogrammatico si può pervenire anche per altra via: quella che passa dalla fenomenologia husserliana della memoria e dagli sviluppi (anche radicalmente critici) cui essa va incontro nella riflessione di Heidegger, Derrida, Ricœur e Stiegler.

Nelle lezioni del 1905 sulla coscienza interna del tempo, Husserl aveva insistito su due modalità della ritenzione del passato nel presente: quella primaria (percettiva) e quella secondaria (immaginativa). Ascolto un suono: nella durata del mio sentirlo trattengo quel suono che ascoltavo poco fa e che ancora risuona, essendo e al contempo non essendo più quel che sento ora (ritenzione, quella che Husserl con un'immagine suggestiva chiama il

⁴⁷ Maurice Halbwachs, “La memoria collettiva nei musicisti” (1939), in Id. *La memoria collettiva*, cit., pp. 47-77, qui p. 53.

⁴⁸ *Ibidem*.

trattenersi del presente come in una “coda di cometa” [*Kometenschweif*])⁴⁹ e mi sporgo verso la fase imminente di quel che sentirò fra un attimo, che sarà e al contempo non sarà quel che sento ora (protensione): è quella che Husserl chiama “intenzionalità longitudinale”, che allude al fatto che il mio ora del sentire non si riduce a un istante puntuale, ma si espande in direzione del suo passato e del suo futuro, appresi come continuità e durata del suono stesso nel modo del suo decorso.

La continuità delle ritenzioni fa sì che necessariamente si abbiano non solo la ritenzione del presente, ma anche della ritenzione passata, in una catena di ritenzioni delle ritenzioni. Il che viene a costituire il retaggio del passato: «Ogni ritenzione è in se stessa una modificazione continua che, per così dire, reca in sé, nella forma di una serie di adombramenti, il retaggio [*Erbe*] del passato».⁵⁰

Da questa forma di ricordo primario della percezione (sua coda di cometa nella ritenzione) Husserl tiene a distinguere una forma di ricordo secondario, che si verifica quando ad esempio vogliamo ricordarci una melodia che abbiamo udito di recente a un concerto: la ripercorriamo volontariamente nell’immaginazione in tutta la sua durata e successione di suoni: «Tutto è, quindi, *com’era* con la percezione e il ricordo primario, e però non è propriamente percezione e ricordo primario».⁵¹ In altre parole, questa rammemorazione secondaria è un “come se”: come se stessi effettivamente ascoltando quella melodia, anche se di fatto non la sto sentendo ora. Se la percezione effettiva della melodia durante l’ascolto del concerto me la offriva come un atto originariamente donatore, la sua ri-presentazione nel ricordo secondario me la restituisce solo nella fantasia.

Ma in che cosa esattamente consisterebbe questo oggetto mnestico restituito dalla fantasia? Inizialmente Husserl esplora la possibilità che possa trattarsi di una specie di immagine (*Bild*) o immagine mnemonica (*Erinnerungsbild*) o memoria iconica (*Bild-Erinnerung*), che si presenta alla coscienza come un calco o copia di un evento passato. In una nota redatta nel 1901 scrive inequivocabilmente: «Il ricordo abituale è una

⁴⁹ Edmund Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo: 1893-1917*, F. Angeli, Milano 1981, § 11, p. 66. Cfr. John B. Brough, “Husserl on Memory”, in *The Monist*, n. 59/1, 1975, pp. 40-62; Luca Corti, “Tre modelli di memoria in Husserl (1893-1917)”, in *Nóema*, n. 2/7, 2016, pp. 1-16.

⁵⁰ *Ivi*, § 11, p. 65.

⁵¹ *Ivi*, § 14, p. 70.

appercezione per immagine [*bildliche Apperzeption*]),⁵² che restituirebbe l'evento passato tramite una relazione di somiglianza fra l'immagine-ricordo e l'evento stesso.

Questo modello iconico, tuttavia, presenta presto delle difficoltà, poiché l'oggetto che viene ricordato non è propriamente una rappresentazione somigliante all'evento, ma è proprio lo stesso evento, solo intenzionato in modo peculiare. Non accade cioè come nel caso di una fotografia, che rappresenta un ente non presente, stando al posto suo. «L'“immagine memorativa [*Erinnerungsbild*]”, però, *non* appare come presente benché sia presente».⁵³ Husserl insiste dunque sul fatto che nella rimemorazione secondaria non ci ricordiamo del passato attraverso un'immagine: un conto è ad esempio ricordarsi del teatro illuminato nel quale ho assistito nel passato a una pièce, un altro è rappresentare intenzionalmente il passato attraverso un'immagine, ad esempio un dipinto di un evento storico come la presa della Bastiglia.⁵⁴

Ora, da un certo punto di vista si potrebbe considerare tutto lo sviluppo successivo della riflessione fenomenologica e post-fenomenologica intorno a questo rigetto husserliano del modello iconico come il tentativo di riabilitarlo, spostando però il piano del discorso— ed è questa la mossa cruciale — dal vissuto della coscienza individuale alla esternalizzazione sovraindividuale della memoria.

In *Essere e tempo* (che può essere considerato una sorta di risposta critica dell'allievo alle lezioni del maestro sulla coscienza del tempo), Heidegger allarga subito la riflessione al di là del vissuto del singolo soggetto, che costituiva l'ambito privilegiato della meditazione husserliana sulla memoria, e introduce l'orizzonte del passato come storicità in cui ogni individuo esistente come Esserci è situato: «Il passato dell'Esserci, che sta sempre a significare il passato della sua “generazione”, non *segue* l'Esserci ma lo precede sempre. Questa storicità elementare dell'Esserci può restare nascosta all'Esserci stesso». Tale passato storico si condensa nella tradizione, che può essere oggetto di comprensione consapevole da parte del soggetto, ma anche tramutarsi in un fondo opaco che lo domina senza essere davvero da lui adeguatamente afferrato: l'essere umano tende a ricadere in quella tradizione che lo precede e certamente lo rende possibile, ma anche può limitarlo nella sua autonomia e capacità di scelta senza nemmeno venire portata a consapevolezza.

⁵² *Ivi*, n. 15, p. 194.

⁵³ *Ivi*, n. 18, p. 200 (traduzione modificata).

⁵⁴ *Ivi*, n. 18, p. 203.

In ultima analisi, da deposito del passato del soggetto, che lo trascende e dal quale egli proviene, la tradizione può ribaltarsi in un dispositivo amnestico: rimandando ciò che viene tramandato all'ovvietà, «la tradizione fa addirittura dimenticare questa provenienza».⁵⁵

L'*Erbe* husserliano, l'eredità che nelle lezioni sul tempo era limitata alla ritenzione della percezione nel singolo, diventa in Heidegger *Tradition, Erbe* come eredità ricevuta. Heidegger riconosce che «resti, monumenti [*Denkmäler*], avanzi tuttora presenti, sono un "materiale" possibile per un accesso concreto all'Esserci essente-ci stato»,⁵⁶ come chiavi di comprensione di quel rapporto all'eredità. Ma non elabora ulteriormente il punto.

È a questa mancata elaborazione che si aggancia direttamente Paul Ricœur, il quale ha buon gioco nel rilevare come il carattere "intra-temporale" dell'Esserci (l'essere costitutivamente *nel* tempo dell'essere umano) non si possa adeguatamente comprendere senza riferirsi alla materialità esternalizzatasi nel trådito: «Non è possibile fare progredire l'analisi della traccia senza far vedere come le operazioni proprie alla pratica storica, relative ai monumenti e ai documenti, contribuiscono a formare la nozione di un Esserci essente-ci stato».⁵⁷

Già Derrida, commentando le lezioni sul tempo di Husserl, aveva insistito sul fatto che proprio la ritenzione primaria (la coda di cometa della percezione) imponeva di pensare il presente a partire dal suo passato, e non viceversa: «Il presente vivente sgorga a partire dalla sua non-identità a sé, e dalla possibilità della traccia ritenzionale. È già sempre una traccia».⁵⁸ Ora occorre estendere questa riflessione sul piano del tempo storico sovraindividuale e dei suoi dispositivi: «È il trattamento degli archivi e dei documenti – suggerisce Ricœur – che fa della traccia un operatore effettivo del tempo storico»,⁵⁹ quel livello intermedio di temporalità che si colloca fra il tempo vissuto del singolo individuo e il tempo universale cosmico nella sua oggettività impersonale.

La più sistematica formulazione di questo programma è offerta dalla meditazione di Bernard Stiegler intorno al rapporto fra tempo e tecnica, e in particolare dalla sua

⁵⁵ Martin Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 1976, § 6, pp. 38-39.

⁵⁶ *Ivi*, § 76, p. 471.

⁵⁷ Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, 3 voll., vol. III: *Il tempo raccontato* (1985), Jaca Book, Milano 2007, pp. 186-187.

⁵⁸ Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* (1967), Jaca book, Milano 1968, p. 122. Su questi temi cfr. Vincenzo Costa, *La generazione della forma. La fenomenologia e il problema della genesi in Husserl e in Derrida*, Jaca Book, Milano 1996.

⁵⁹ Paul Ricœur, *Il tempo raccontato*, cit., p. 284.

concettualizzazione della nozione di “ritenzione terziaria” che, riprendendo la linea Husserl-Heidegger-Derrida-Ricœur, la rilancia a un livello che potremmo ben caratterizzare come mediologico. La *rétenction tertiaire* altro non è che l’husserliana “coscienza d’immagine” (proprio quell’atto di coscienza che il padre della fenomenologia voleva, come abbiamo visto, escluso dalla sua teoria del ricordo individuale), e che ora assurge a esternalizzazione tecnica in una protesi della memoria sovraindividuale: alle ritenzioni primaria (la coda di cometa della percezione) e secondaria (il ricordarsi), Stiegler aggiunge le ritenzioni *terziarie*, cioè «tracce *tecniche* che rendono *accessibile* al *Dasein* quel passato fattizio che non è il suo, che esso non ha vissuto, e che, tuttavia, deve *diventare* il suo, che esso deve ereditare come la sua storia. Tale è la sua storicità (*Geschichtlichkeit*)”.⁶⁰

Questa mossa mette fuori gioco l’annosa diatriba fra darwinismo e lamarcismo: se il primo rigetta l’ereditarietà dei caratteri acquisiti sostenuta dal secondo, poiché la struttura genetica dell’individuo è impermeabile all’esperienza e la memoria individuale muore con il perire del singolo soggetto, l’affacciarsi di una memoria consegnata alle protesi esterne inorganiche – «uno strumento, un sentiero, i confini di un campo, una scrittura e ogni altra forma di traccia tecnica» – consente di concepire una memoria “epifilogenetica”: «*Epi...* perché l’epigenesi è conservata e trasmessa al vivente a venire; *...filogenetica* perché ciò che è trasmesso si accumula e si ricapitola a ogni generazione»,⁶¹ finendo così per riorganizzare l’organico attraverso l’inorganico.

Per poter mettere a fuoco la cruciale funzione di queste protesi terziarie che sono le tracce tecniche, Stiegler si rivolge alle analisi sulla esteriorizzazione della memoria elaborate da Leroi-Gourhan nell’epocale *Il gesto e la parola*, in particolare nella parte seconda del secondo volume, dedicata appunto a “Memoria e tecnica”. Il paleoantropologo iscrive l’idea della esteriorizzazione delle capacità mnestiche in un quadro evolucionistico che concepisce la storia della specie umana come una storia di esteriorizzazioni tecniche successive. Le azioni operazionali si esteriorizzano negli utensili (la mano che solleva si esteriorizza nell’argano; la mano che tesse nel telaio; il muscolo nella macchina a vapore); i sistemi di scrittura – dai primi pittogrammi agli

⁶⁰ Bernard Stiegler, *La technique et le temps* (1994, 1996, 2001), Fayard, Paris 2018, parte III (*Le temps du cinéma et la question du mal-être*), p. 633.

⁶¹ Bernard Stiegler, “Terzo tempo, terzo-ente” (1996), in Martino Feyles (a c. di), *Memoria, immaginazione e tecnica*, NEU, Roma 2010, pp. 169-187, qui p. 179.

archivi elettronici – consentono “l’esteriorizzazione della memoria individuale”.⁶² il lettore si trova a disporre di una vastissima memoria collettiva che non riesce più a gestire come individuo, e che però gli permette di utilizzare scritti nuovi.

Stiegler – via Derrida e Leroi-Gourhan – finisce così per riarticolare proprio quella teoria della memoria come coscienza di immagine che Husserl aveva inizialmente preso in considerazione per poi rigettarla: ora però non si tratta più di una coscienza individuale di immagine, bensì di un archivio di immagini sovraindividuale che costituisce la ritenzione terziaria.

1.2.5 Dall’icnologia all’icnolatria

Da quanto emerso nelle pagine precedenti, è evidente che si delinea qui una vera e propria costellazione “icnologica”: nel senso – paleontologico, ma anche epistemologico – di teoria di *ichnos*, la traccia.⁶³

In *ichnos* è costitutiva quella dialettica di presenza e assenza che abbiamo visto essere cruciale nella struttura del rimando insieme spaziale (la configurazione del supporto) e temporale (il rinvio dal presente al passato stato-presente):

Perché *si producano* delle orme come processo bisogna che il piede sprofondi nella sabbia, che colui che cammina *sia presente* nello stesso luogo in cui si trova il segno da lasciare. Ma perché l’impronta *appaia* come risultato bisogna anche che il piede si sollevi, si separi dalla sabbia e si allontani, dirigendosi verso altre impronte da produrre altrove; da quel momento, colui che cammina *non è più presente*.⁶⁴

Anche se non vi è nella sua riflessione un esplicito riferimento all’icnologia come scienza delle impronte fossili e alla sua trasposizione metodologica nell’ambito delle procedure di indagine proprie delle scienze umane, è plausibile far risalire a Carlo Ginzburg e al suo celebre “paradigma indiziario” l’introduzione nel vasto ambito disciplinare delle *humanities* di uno sguardo focalizzato sul ruolo giocato dalle tracce, sedimentatosi nell’esperienza millenaria delle pratiche venatorie:

⁶² André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, vol. I: *Tecnica e linguaggio* (1964); vol. II: *La memoria e i ritmi* (1965), Einaudi, Torino 1977, p. 307.

⁶³ Per una sintesi storica della disciplina si veda Andrea Baucon *et al.*, “A History of Ideas in Ichnology”, in *Developments in Sedimentology*, n. 64, 2012, pp. 3-43.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, “‘Ouverture’. Su un punto di vista icnologico”, in *Id.*, *La somiglianza per contatto*, cit., pp. 288-303, qui p. 289.

Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea, nel fitto di una boscaglia o in una radura piena d'insidie.⁶⁵

Questa abilità, consolidatasi come una competenza strutturale nel corso dell'evoluzione di *homo sapiens*, è quella stessa, *mutatis mutandis*, che informa l'approccio della semeiotica medica, che dalle tracce sensibili manifestate dal corpo malato risale alle cause della malattia. È a sua volta tale semeiotica ad accomunare metodi all'apparenza notevolmente eterogenei come l'indagine dei sintomi in Freud, l'esame degli indizi in Conan Doyle, l'attribuzione dei dipinti in Giovanni Morelli (non a caso tutti e tre laureati in medicina).

Lo stesso Ginzburg avrebbe retrospettivamente rinviato alla sua lettura giovanile di Marc Bloch, e in particolare del *Mestiere di storico*, che alla lettera si può dire lo aveva messo sulle tracce delle tracce.⁶⁶ «La conoscenza di tutti i fatti umani nel passato – scriveva il fondatore delle *Annales* –, della maggior parte di essi nel presente, ha quella di essere [...] una conoscenza per tracce [*connaissance par traces*]». E aggiungeva che per traccia si intende “il segno percepibile ai sensi, che ha lasciato un fenomeno in se stesso impossibile a cogliersi”.⁶⁷ Pur non impiegando esplicitamente il termine “icnologia”, Bloch proponeva eloquenti analogie tra la ricerca storica e le indagini sui fossili e sui resti dei dinosauri, non lasciando dubbi sulla convergenza fra la sua idea di storiografia e l'approccio paleontologico.⁶⁸

Bloch rimandava a sua volta al sociologo ed economista François Simiand, che agli inizi del Novecento aveva osservato che “i costumi, le rappresentazioni collettive, le forme sociali sono spesso registrate in maniera inconscia o lasciano automaticamente

⁶⁵ Carlo Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209, qui p. 166. Su tale paradigma si vedano le osservazioni di Marco Bertozzi, “Cacciatori d'indizi. Riflessioni su forme di razionalità e astuzie dell'intelligenza”, in Id., *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 38-49.

⁶⁶ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, “Introduzione”, pp. 7-8.

⁶⁷ Marc Bloch, *Apologia della storia, o Mestiere di storico* (scritto fra il 1940 e il 1943; pubblicato postumo nel 1949), Einaudi, Torino 2009, p. 42.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 45 e 48.

delle tracce in quelli che lo storico chiama documenti”.⁶⁹ Siamo così ritornati alla questione documentale.

È una questione che in anni più recenti Maurizio Ferraris ha ripreso e rilanciato nel suo progetto di fondare una teoria generale della documentalità, sostenuto dall’eloquente monito “Perché è necessario lasciar tracce”, e da un robusto ricorso all’icnologia.⁷⁰ Si tratta di un’ampia ontologia degli oggetti sociali fondata sulla premessa che essi non esisterebbero se non fossero in qualche modo iscritti. Il catalogo è vertiginosamente vasto, e la sua lista comprende:

I soldi e le opere d’arte, i matrimoni, i divorzi e gli affidi congiunti, gli anni di galera e i mutui, il costo del petrolio e i codici fiscali, il Tribunale di Norimberga e l’Accademia delle scienze di Stoccolma, e poi ancora le crisi economiche, i progetti di ricerca, le lezioni, le lauree, gli studenti, i monsignori, le assunzioni, le elezioni, le rivoluzioni, i licenziamenti, i sindacati, i parlamenti, le società per azioni, i ristoranti, i giochi, gli avvocati, le guerre, le missioni umanitarie, le tasse, i week-end, i cavalieri medioevali e i cavalieri della Repubblica.⁷¹

Non compaiono i monumenti, né in questa lista introduttiva né nel resto del volume. Ma come escluderli?⁷² Anzi, proprio il percorso che ci ha condotto dalla traccia/marca come origine del monumentale a questo approdo documentale ci autorizzerebbe a includerli a pieno titolo nel novero degli oggetti sociali in quanto iscrizioni. Iscrizioni che registrandolo, trattengono il passato nel presente per consegnarlo al futuro. Quanto al supporto di tale iscrizione, certamente vi sono inclusi tutti i media che esternalizzano la memoria registrandola, ma anche la “testa” stessa della gente, per esempio, nelle promesse che ci facciamo a vicenda tutti i giorni⁷³ (e dunque si riaffaccia l’approccio grafico alla memorizzazione di cui abbiamo detto più sopra).

⁶⁹ François Simiand, “Méthode historique et science sociale. Étude critique d’après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos”, in *Revue de synthèse historique*, février 1903, pp. 1-22, et avril 1903, pp. 129-157, qui p. 21.

⁷⁰ Oltre al cap. IV (appuntamento intitolato “Icnologia”) di Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, si vedano le precedenti riflessioni esposte in “Icnologia”, in Gianni Carchia e Maurizio Ferraris (a c. di), *Interpretazione ed emancipazione. Studi in onore di Gianni Vattimo*, Cortina, Milano 1995, pp. 103-135; Id., *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997, 2011², cap. V (“Icnologia”).

⁷¹ Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. IX.

⁷² Si veda il dialogo successivamente avviato da Ferraris con gli architetti Federica Visconti e Renato Capozzi, in cui inevitabilmente affiora il tema del monumento: Id., *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, Mimesis, Milano 2012, pp. 47-49.

⁷³ Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. IX. Sulla problematica questione della registrazione cfr. Claudio La Rocca, “Traccia e registrazione. Sui fondamenti di *Documentalità*”, in *Rivista di estetica*, n. 50, 2012, pp. 319-329.

Mentre l'approccio orientato al paradigma della traccia continua a godere di ottima fortuna cross-disciplinare, alimentando stimolanti ricerche incrociate di scienze naturali e scienze umane,⁷⁴ è giunta infine l'ora di chiederci se tale paradigma possa essere utilmente adottato per dirimere la nostra questione monumentale.

Se il monumento (e con esso il documento) finisce per identificarsi con la traccia come vestigio del passato sopravvivate nel presente, diventa impossibile distinguerne i tratti costitutivi specifici: anche l'impronta che il mio piede ha lasciato sulla sabbia un secondo fa (per quanto recente, pur sempre un passato che non è più presente, e che consegnandosi a un'esternalizzazione si apre a una ricezione sovraindividuale) potrebbe legittimamente aspirare allo statuto di traccia monumentale. Corrispondentemente, si pone la questione della registrazione e della conservazione di questo *mare magnum* icnologico. Che cosa trattenere, che cosa scartare, con quale criterio selezionare?

Il problema è esploso in modo eclatante in questi ultimi anni con la rivoluzione digitale, i *big data* e la possibilità di un'archiviazione apparentemente illimitata di ogni traccia. Pensiamo al titanico Memory of the World (MoW) Programme, lanciato dall'UNESCO nel 1992 al fine di “contrastare l'amnesia collettiva, invitando a preservare i preziosi fondi archivistici e bibliotecari di tutto il mondo e a garantirne un'ampia diffusione”.⁷⁵ Ma la criticità era già ben chiara a chi, come Pierre Nora, aveva cominciato a riflettere intorno alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso sul concetto di *lieux de mémoire*:⁷⁶ luoghi di memoria intesi innanzitutto come siti nei quali si sono cristallizzate l'eredità e la memoria collettive della Francia, al fine di compilare una topologia del simbolismo francese esternalizzatosi in una configurazione spaziale pubblica.

Come lo stesso Nora riconosce, più che di un neologismo si tratta di un riadattamento degli antichi *loci memoriae* secondo un metodo ricostruito nel classico lavoro di Frances Yates *The Art of Memory*.⁷⁷ Il momento fondante di tale mnemotecnica è l'aneddoto

⁷⁴ Si vedano ad es. due volumi collettivi: Sybille Krämer, Werner Kogge, e Gernot Grube (a c. di), *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007; Bettina Bock von Wülfigen (a c. di), *Traces. Generating What Was There*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.

⁷⁵ Cito dal sito <https://en.unesco.org/partnerships/partnering/memory-world>. Sul programma cfr. Ray Edmondson *et al.* (a c. di), *The UNESCO Memory of the World Programme. Key Aspects and Recent Developments*, Springer, Cham 2020.

⁷⁶ Pierre Nora (a c. di), *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1992.

⁷⁷ Cfr. Frances A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Einaudi, Torino 1976, pp. 3-5. Cfr. la rievocazione dell'impresa offerta da Nora nella “Preface” all'ed. inglese rielaborata: Pierre Nora e Lawrence D. Krizman (a c. di), *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, 3 voll., Columbia University Press, New York 1996, vol. I, pp. XV-XXIV.

riferito a Simonide di Ceo, lirico greco vissuto fra il VI e il V secolo a.C.: crollata la stanza dove aveva appena cantato un carne, fu in grado di identificare i resti irriconoscibili delle vittime poiché ne rammentava l'esatto posto a tavola. Cicerone, che riferisce della notizia, commenta: «L'ordine dei luoghi conserverà l'ordine delle cose e le immagini delle cose indicheranno le cose stesse e noi ci serviremo dei luoghi come di cera e delle immagini come di lettere».⁷⁸ La memoria è dunque, anche in questo caso, iscrizione nella mente di immagini (*rerum effigies*), e tali immagini operano come lettere (*simulacris pro litteris*) vergate su una tavoletta di cera: il paradigma grafico, che abbiamo già incontrato in Platone e Aristotele, si affina qui ulteriormente, per diventare poi in Quintiliano, che lo accoglie senza incertezze, «una casa ampia e divisa in molte stanze», In questo design di interni a ciascuna idea corrisponde un ambiente: a una il vestibolo e l'atrio, alle altre i cortili e le esedre, in un prospetto che include anche le statue e gli ornamenti.⁷⁹ Quando si vuole ricordare, basterà passare in rassegna questi ambienti, chiedendo loro di restituirci quel che vi abbiamo a suo tempo collocato.

Da questa accezione specificamente mnemotecnica – peraltro già ben presente ad Aristotele, che parla espressamente di “luoghi mnemonici”⁸⁰ – l'area semantica della locuzione *lieux de mémoire* si è estesa considerevolmente nel corso della realizzazione dell'opera diretta da Nora, come attesta la voce del *Grand Dictionnaire Robert de la langue française*, che la accoglie già nel 1993, all'indomani della conclusione della terza parte, dedicata dopo “La République” e “La Nation” a “Les France” (al plurale, nel senso dei vari fattori che costituiscono la “francesità”): “Unità significativa, di ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo hanno reso un elemento simbolico di una qualsivoglia comunità”. Quindi, per restare all'impresa di Nora, certamente Versailles e Verdun, il Panthéon, l'Arco di Trionfo, il Louvre e l'Académie Française; ma anche l'Esagono come rappresentazione icastica del territorio nazionale, il Tricolore, i pellegrinaggi, i motti, il Dizionario Larousse, il soldato Chauvin (dal quale lo “sciovinismo”), Giovanna d'Arco e De Gaulle. Si svolge così una catena di “luoghi” che

⁷⁸ Cicerone, *De oratore* II, LXXXVI, 354; cito da Id., *Opere retoriche*, Utet, Torino 1970, p. 441.

⁷⁹ Quintiliano, *Institutio oratoria* XI, II, 17-22; cito da Id., *L'istituzione oratoria*, 2 voll., Utet, Torino 2003, vol. II, p. 539.

⁸⁰ Cfr. Aristotele, *Dell'anima*, 427b; Id. *Della memoria e della reminiscenza*, 452a: in Id., *Opere*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 170 e 247.

dalla memoria feudale attraverso quella statale della monarchia assoluta arriva alla memoria nazionale e a quella civica per raggiungere la memoria patrimoniale odierna.

Sulla scia dei *lieux de mémoire* si sono avviate delle iniziative per una catalogazione globale, come ad esempio quella promossa dal sito tedesco *Sites of Memory*, che si propone di collezionare, suddivisi per nazione, “Historical Markers, Memorials, Monuments, and Cemeteries” (ritorna naturalmente il tema del *mark*).⁸¹ Come per il caso degli alberi monumentali considerati in precedenza, anche questo catalogo è aperto all'alimentazione bottom-up, al modo dei cosiddetti “participatory archives”:⁸² gli utenti sono invitati a caricare immagini e descrizioni di siti di memoria seguendo semplici regole, ma possono anche segnalare in un'apposita “wish list” i monumenti che vorrebbero vedere inclusi nell'archivio.

Tuttavia, al di là del titanico sforzo di raccolta, catalogazione e analisi di tali luoghi, Nora è evidentemente pessimista riguardo alla loro capacità di incarnare effettivamente la memoria collettiva: «Vi sono *lieux de mémoire*, siti della memoria, poiché non vi sono più *milieux de mémoire*, autentici ambienti di memoria».⁸³ Se fossimo davvero in grado di vivere nella memoria, non avremmo avuto bisogno di consacrare siti in suo nome. Vive nella memoria chi, come gli individui appartenenti alle società arcaiche o contadine, è immerso nella tradizione, e riceve in eredità un patrimonio mnestico collettivo attraverso la trasmissione di miti senza tempo, racconti ancestrali delle origini, valori condivisi dalla comunità, abitudini e competenze tramandate di generazione in generazione: questa sarebbe per Nora la “real memory” o “true memory”. Al contrario, la nostra società moderna, dimentica e smemorata, si affida alla “history” per organizzare razionalmente e cronologicamente il proprio rapporto con il passato: una storia, anzi una storiografia, cioè una scrittura della storia, che altro non è che un insieme di «tracce storiche setacciate e ordinate».⁸⁴ Lunghi dunque dall'identificare memoria e storia, Nora propone di considerarle diametralmente opposte: se la prima è vita in costante evoluzione e trasformazione, esposta all'oblio, aperta a manipolazioni, deformazioni e riappropriazioni, capace di ingrottarsi anche per lunghi periodi per poi riaffiorare e

⁸¹ <http://sites-of-memory.de/main/location.html>

⁸² Cfr. Edward Benoit III e Alexandra Eveleigh (a c. di), *Participatory Archives: Theory and Practice*, Facet Publishing, London 2019.

⁸³ Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, in *Representations*, n. 26, 1989, pp. 7-24, qui p. 7.

⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

riattivarsi, la seconda è al contrario una ricostruzione irrigidita e costitutivamente incompleta di quel che non è più, un'operazione intellettuale che richiede analisi e critica. Se la memoria è di un individuo in quanto appartiene a un gruppo (e dunque va declinata sempre al plurale), la storia tende a proporsi come un sapere universale e oggettivo.

La vera missione della storia – conclude Nora drasticamente – è di sopprimere la memoria. E quando preserva musei, medaglioni e monumenti – materiali necessari per il proprio lavoro –, li svuota di tutto ciò che li rendere per noi *lieux de mémoire*.⁸⁵

I luoghi di memoria contrassegnano i rituali artificiali e consapevoli di una società che ha perduto i propri rituali viventi e fungenti a livello inconscio: se non si vigilasse attentamente e costantemente sulla loro preservazione e commemorazione, essi svanirebbero senza appello, senza lasciare traccia. Al contrario, i *lieux* officiano proprio quella che Nora stigmatizza come la “venerazione della traccia”,⁸⁶ una *icnolatria* dunque che si impone come coazione a rammemorare nient'altro in fondo che la memoria stessa. In questo senso, i *lieux de mémoire* possono essere caratterizzati come “puri segni esclusivamente auto-referenziali”,⁸⁷ ripiegati su se stessi proprio come la memoria rivoltata a ricordare se stessa.

In chiusura di questo capitolo, possiamo constatare che lungo il percorso che ci ha condotto attraverso le teorie dell'origine dell'immagine come presentificazione dell'assenza (innanzitutto quella provocata dalla morte) e come ri-presentazione del passato, passando per le dottrine della memoria esternalizzata, della registrazione esografica e della ritenzione terziaria, ci siamo trovati di fronte a una diluizione della questione del monumento per certi versi non dissimile da quella cui abbiamo assistito parlando del processo di progressiva patrimonializzazione.

Se nella dinamica che è stata variamente designata come inflazione o abuso patrimoniale il monumento finisce per poter essere qualsivoglia oggetto o ente materiale o immateriale, nel suo essere riportato al rapporto costitutivo che lega il segno al non-esser più della morte e del passato, il monumento perde qualsiasi specificità, e non è più

⁸⁵ *Ivi*, p. 9.

⁸⁶ *Ivi*, p. 13.

⁸⁷ *Ivi*, p. 23.

dato criterio alcuno per poter distinguere una classe di oggetti identificabili come monumenti dalla classe di oggetti identificabili come tracce-di. Si profila, come abbiamo rilevato, una vera e propria alleanza fra patrimonializzazione vorace e omni-inglobante da un lato e adorazione icnolatrica della traccia dall'altro.

Similmente, lo statuto in ultima analisi auto-referenziale dei *lieux de mémoire* li avvicina a quell'auto-referenzialità in cui abbiamo visto sfociare, nel capitolo precedente, la proprietà del monumentale: un segno che si impone da sé, a prescindere da contesto, storia e messaggio.

Anche questo percorso, dunque, come il precedente, finisce in un *cul-de-sac*.

1.3 Il monumento è nell'occhio di chi guarda?

Nei due capitoli precedenti abbiamo intrapreso una via che cercava di accostare la questione del monumento *a parte obiecti*, esplorando cioè la possibilità di distinguere quella particolare classe di oggetti che sono i monumenti dagli oggetti in generale sulla base dell'identificazione di alcune proprietà specifiche. Quella via si è biforcata in due ramificazioni principali: la prima ha indagato le nozioni di monumento, monumentale, monumentalità e monumentalismo (una costellazione di nozioni appartenenti a un'area semantica fluttuante e incerta, in cui finiscono per di più per mescolarsi istanze descrittive e prescrizioni normative legate a giudizi di valore); la seconda ha analizzato il rapporto fra monumento, immagine, segno, traccia, memoria e morte (constatando una diluizione della nozione di monumento in una semiotica generica, o nell'icnolatria). Entrambe queste branche, come si è visto, si sono rivelate dei vicoli ciechi. Il loro esito è consistito nel condurci a uno stallo: l'indistinzione del monumento rispetto al mondo degli oggetti in generale; e la conseguente impossibilità di distinguere il monumento dal non-monumento.

Tentiamo a questo punto una strada diversa, *a parte subiecti*: una strada, quindi, che dalle proprietà dell'oggetto sposta l'attenzione sulle relazioni che esso istituisce con chi interagisce con esso, sull'effetto che fa sull'utente e sui differenti valori che esso assume a seconda delle modulazioni dello sguardo che vi si rivolge. Proviamo, in altre parole, ad abbracciare un approccio che privilegi la *fenomenologia* rispetto all'*ontologia* del monumento.

1.3.1 Monumento / documento

L'attenzione nei confronti degli effetti del monumento ha una sua illustre tradizione. Ne troviamo un'eloquente testimonianza già nella voce "Monumento", redatta nel 1820 da Quatremère de Quincy per la sua *Encyclopédie Méthodique. Architecture* e poi ripresa nel *Dictionnaire historique d'architecture*. Equiparandolo al *mnema* greco in quanto segno atto a richiamare la memoria di fatti, cose e persone, Quatremère ne estende il significato fino ad abbracciare il "più grandioso edificio" e la "più piccola medaglia",

insistendo relativamente a quelli architettonici sul fatto che la loro significatività riguarda più l'effetto [*effet*] dell'edificio che il suo oggetto o la sua destinazione.¹ In chiusura alla voce, il suo autore rinvia per ulteriori delucidazioni alla lunga voce "Carattere", che deriva dal verbo greco *charassein* (incidere, imprimere) e «significa in senso proprio una marca, un segno distintivo di un oggetto qualunque». Si torna quindi all'iscrizione della traccia, ma questa volta dotata della «facoltà di colpire lo spirito e i sensi».²

La riflessione contemporanea ha raccolto e rilanciato questo spunto, sottolineando come nell'esperienza del monumento ne vada, innanzitutto, del suo destinatario e della carica emozionale che contrassegna la sua ricezione. Choay ha scritto a chiare lettere che essenziale è la natura affettiva del messaggio: non una constatazione, non una informazione neutra, ma un'emozione in grado di scuotere una memoria vivente.³ Nel trasformarsi da informazione in carica emozionale, il monumento esibisce dunque la sua cifra, che è sostanzialmente patica.

La coppia emozione/informazione si intravede in filigrana anche nell'antitesi "monumento/documento": una diade che ha informato un significativo tentativo di arginare la sconcertante indeterminatezza che affligge la nozione di monumento attraverso una più rigorosa delimitazione, insieme terminologica e categoriale. Ci ha provato una certa epistemologia della storia: vediamo come e con che esiti.

A prima vista, e sempre guardando al senso comune e al linguaggio ordinario, verrebbe da ascrivere questo approccio piuttosto al campo ontologico che non a quello fenomenologico. Monumento e documento sembrano infatti alludere a due classi di cose contraddistinte da differenti proprietà oggettuali: il primo termine di questa coppia rinvierebbe all'ambito degli artefatti materiali, grosso modo a cavallo fra scultura e architettura; il secondo alle testimonianze scritte dotate di valore informazionale.

Eppure di parole scritte sono fatti i *Monumenta Germaniae Historica* – progetto esso stesso monumentale per dimensioni, avviato nel 1826 e a tutt'oggi attivo, esempio illustre di sforzo scientifico e documentario collettivo e transgenerazionale: una imponente raccolta di fonti (vite, annali, cronache, leggi, poesie, epistolari, necrologi...) per lo studio dei popoli germanici lungo un arco temporale che va dalla caduta dell'Impero Romano

¹ Antoine Ch. Quatremère de Quincy, *ad vocem* "Monumento" (1820), in Id., *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche* (1832), Marsilio, Venezia 1985, p. 234.

² Ivi, *ad vocem* "Carattere" (1788, 1832²), pp. 151-160, qui pp. 152-153.

³ Françoise Choay, *L'allegoria del patrimonio*, cit., p. 14.

d'Occidente fino al XVI secolo. Un'iniziativa storiografica di questo tipo, che scaturisce da un poderoso lavoro di collezione – che in quanto tale è sempre anche selezione e scarto – non dovrebbe essere più propriamente designata con il titolo di *Documenta Germaniae Historica*?

Nella sua ormai classica voce per l'*Enciclopedia Einaudi* dedicata appunto alla coppia “monumento/documento”, Jacques Le Goff ha voluto ravvisare in queste due classi la ripartizione fondamentale all'interno del vasto ambito dei materiali della memoria: «I monumenti, eredità del passato, e i documenti, scelta dello storico».⁴ Se il *monumentum* è associato alla radice indoeuropea *men-*, alla quale si riportano *mens* (mente), *memini* (ricordarsi, rammentare), *monere* (ammonire, avvisare, far ricordare), il *documentum* rinvia piuttosto a *docere* (insegnare) e assume rapidamente il significato di prova nel linguaggio legislativo e poliziesco, precisandosi soprattutto come testimonianza scritta.⁵

La storiografia positivista ha privilegiato il documento per la sua (presunta) oggettività rispetto al monumento, avvertito come il prodotto di una intenzione partigiana. Documento inteso come testo scritto innanzitutto: ma, a partire dalla rivoluzione metodologica promossa nella storiografia dall'approccio delle *Annales*, inaugurata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre, il termine “documento” finisce per abbracciare ogni tipologia di traccia umana proveniente dal passato. Come argomenta appunto Febvre, la storia si fa con documenti scritti quando ce ne sono e in mancanza di questi con tutto ciò che lo storico riuscirà a raggranellare in sostituzione, ovvero con tutto ciò che è proprio dell'uomo, che esprime l'uomo, che significa la presenza, l'attività, i gusti e i modi d'essere dell'uomo.⁶

Se i monumenti – intesi in questo senso lato come tutto ciò che, al di fuori della scrittura, testimonia di un presente passato umano – possono supplire all'assenza di documenti scritti, essi finiscono per diventare a loro volta documenti, così che l'ambito della documentalità nel suo complesso risulterebbe suddiviso in documenti propriamente

⁴ Jacques Le Goff, “Documento/monumento”, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi Torino 1978, vol. V, pp. 38-43; testo anche raccolto in Id., *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982, pp. 443-456. Cito da questa ed., qui p. 443.

⁵ Per una comparazione fra il *monumentum* latino e termini analoghi nelle lingue semitiche e arabe cfr. Odon Vallet, “Les mots du monument: linguistique comparée”, in Régis Debray (a c. di), *L'abus monumental?*, cit., pp. 45-48.

⁶ Lucien Febvre, “Verso un'altra storia” (1949), in Id., *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1976, pp. 168-187, qui p. 177.

detti (scritti) e documenti-monumenti (non scritti): i primi da accogliere nella loro oggettività, i secondi da decostruire nella loro intenzionalità.

Ma Erwin Panofsky aveva già avvertito, qualche anno prima di Febvre, che la stessa differenza ontologica fra documento e monumento può ribaltarsi a seconda dell'angolo visuale disciplinare dal quale si guarda alla loro relazione: un polittico renano e un contratto che lo commissiona datato 1471 possono essere, rispettivamente, il monumento e il documento per lo storico dell'arte, ma agli occhi di un paleografo o di uno storico del diritto il rapporto si inverte, ed è il contratto a diventare il monumento, il materiale primario dell'indagine. Ribaltamento al quale si aggiunge spesso e volentieri l'appropriazione: uno storico della medicina, che abitualmente compulsa antichi trattati di arte cerusica, può (e talora deve) studiare come monumento un dipinto che rappresenti un intervento chirurgico, e uno storico dell'arte, normalmente impegnato nella decifrazione di immagini, può (e talora deve) includere i documenti scritti fra i suoi monumenti.

E non è tutto. Panofsky osserva che si viene a stabilire una interdipendenza fra inizio e conclusione della ricerca, in modo che il primo sembra già presupporre la seconda, e gli elementi che dovrebbero costituire l'*explicans* (ciò che spiega) non sono meno opachi dell'*explicandum* (ciò che va spiegato): «I documenti che dovrebbero spiegare i monumenti sono altrettanto enigmatici dei monumenti stessi».⁷ Più in generale, documenti e monumenti assumono il loro senso dal contesto spazio-temporale nel quale si radicano; ma che cosa sarebbe quel contesto storico se non vi fossero quei documenti e monumenti a determinarlo?

Si istituisce dunque una circolarità che solo se adottassimo una prospettiva logico-formale dovremmo qualificare come viziosa, ma che in realtà rappresenta quell'"azione reciproca" – come la chiamerebbe Simmel sulla scia di Kant⁸ – che si innesca fra ciò mediante cui si opera una spiegazione (*explicans*) e ciò che deve venire spiegato (*explicandum*) ogni qualvolta si abbia a che fare con le prassi umane.

⁷ Erwin Panofsky, "La storia dell'arte come disciplina umanistica" (1940), in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 1999, pp. 3-28, qui p. 12.

⁸ «Se l'effetto, che un elemento esercita su di un altro, diviene la causa dell'effetto riflesso che quest'ultimo esercita sul primo, che così a sua volta diventa di nuovo causa di un effetto di ritorno, facendo ricominciare di nuovo tutto il gioco, si dà qui il modello di una vera e propria attività all'infinito. Questa immanente infinità è paragonabile a quella del cerchio» (Georg Simmel, *Filosofia del denaro* (1900), Utet, Torino 1984, p. 179).

Quanto alla presunta oggettività del documento impersonale rispetto al monumento partigiano, è lo stesso Le Goff ad ammonire sul fatto che «ogni documento è menzogna»,⁹ e che sta allo storico non comportarsi da ingenuo. Il documento è il precipitato di un montaggio – al quale hanno contribuito la società che lo ha prodotto e quelle che lo hanno ricevuto – che l'indagine storica deve demistificare. Così la stessa distinzione fra documento e monumento finisce per offuscarsi fino al collasso dell'una categoria sull'altra: il documento diviene egli stesso monumento in quanto è il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro una data immagine di se stesse.

A quanto pare, dunque, anche questa via che prometteva di chiarire il concetto di “monumento” contrapponendolo a quello di “documento” risulta in fin dei conti un vicolo cieco: la stessa distinzione appare in ultima analisi reversibile e interscambiabile (Panofsky) o inconsistente (Le Goff). E soprattutto è una distinzione che non riposa su proprietà immanenti all'oggetto, ma dipende dalla modulazione dello sguardo che vi si rivolge.

L'apparente polarizzazione fra monumento e documento – il primo volto a raccogliere ritualmente una comunità all'insegna di una memoria identitaria, il secondo rivolto a una funzione conoscitiva, analitica, informativa – finisce per rinegoziarsi in una redistribuzione dei ruoli anche alla luce del ruolo svolto dalle tecnologie mediali, e in particolare dal modo in cui quella modulazione dello sguardo viene mediata a partire dall'invenzione della fotografia. Tornerò su questo punto più oltre, ma intanto è importante evidenziare come la fotografia illustri in maniera esemplare la possibilità di un interscambio fra funzione monumentale e funzione documentale. Un caso particolarmente eloquente è offerto dallo United States Marine Corps War Memorial (più spesso designato come Memoriale di Iwo Jima), che venne fedelmente modellato dallo scultore Felix de Weldon nel 1954 sulla base della celebre fotografia scattata nel 1945 sul monte Suribachi dal fotografo della Associated Press Joe Rosenthal. Come è stato opportunamente osservato, in casi come questo il documento non è più il prolungamento informativo del monumento ma, giocando d'anticipo sulla memoria, ne è l'origine e il

⁹ Jacques Le Goff, “Documento/monumento”, cit., p. 454.

modello. L'informazione custodisce la carica affettiva e significativa che veniva riservata all'*engagement*.¹⁰



Una simile operazione di classificazione, che a prima vista sembra condotta *a parte obiecti*, ma a un esame più approfondito si rivela *a parte subiecti*, è quella proposta da Debray per orientarsi nel vasto ed eterogeneo ambito di tutti quegli oggetti che vengono confusamente ricondotti sotto la parola-ombrello di “monumento”. Con la sua consueta predilezione per le tripartizioni di sapore hegeliano, Debray identifica tre “ideal-tipi” di monumentalità: il “monumento-messaggio”, il “monumento-forma”, il “monumento-traccia”.¹¹

Il “monumento-messaggio” si riferisce a un evento passato, realmente accaduto o mitico, che vuole intenzionalmente commemorare. Vi appartengono fra gli altri il cippo funebre, la cappella votiva e il memoriale. Il suo valore è precipuamente simbolico, e la sua funzione è quella di stipulare un “contratto monumentale” con le generazioni future, alle quali si assicura di trasmettere appunto un messaggio, un ammonimento, come a dei ricettori virtuali. In quanto tale, è fra tutti i tipi di monumento quello più esposto ai rischi di distruzione: dalle intemperie agli atti vandalici.

Il “monumento-forma” deriva dal castello e dalla chiesa, e abbraccia tutti i monumenti storici tradizionali. È innanzitutto un oggetto che si impone per le sue qualità estetiche intrinseche, a prescindere dalla funzione di testimonianza. Non è portatore di credo o di messaggio, non fa appello né ricorda alcunché; commemora per così dire se stesso, è auto-

¹⁰ Louise Merzeau, “Du monument au document”, in *Les cahiers de médiologie*, n. 7/1, 1999, pp. 47-57, qui p. 54.

¹¹ Cfr. Régis Debray, “Trace, forme ou message?”, cit., pp. 30-34.

referenziale. Nel suo stagliarsi di contro a uno spazio, ne infrange il continuum come oggetto da ammirare.

Il “monumento-traccia” è un documento involontario, che non risponde ad alcuna volontà né di trasmissione mnestica (come il “monu-message”) né di produzione artistica (come il “monu-forme”). Questo “monu-trace” è spesso espressione della vita quotidiana, di un ambiente.

Perché inserire questa tipologia, che di primo acchito sembrerebbe ontologica (cioè connessa alle proprietà distintive degli oggetti monumentali) nella sezione in cui parliamo della fenomenologia dei valori monumentali? Perché l'appartenenza di uno specifico monumento all'una o all'altra delle tre classi può variare nel tempo, stratificarsi nella storia, e in ultima analisi dipendere per così dire dall'occhio di chi lo guarda, come un tempo si diceva della bellezza. La Torre Eiffel, ad esempio, nasce all'origine come un monu-forma, investito del compito di rappresentare l'Esposizione Universale del 1889: una prodezza ingegneristica e architettonica, che doveva sopravvivere per venti d'anni e poi essere abbattuta. Finì progressivamente per incarnare un monu-messaggio: la vittoria della Scienza e dell'Industria sulla superstizione religiosa simboleggiata dal Sacré-Cœur. Infine, si identificò metonimicamente con la parte per il tutto, facendo corpo unico con lo stile di vita della Belle Époque e poi con la città di Parigi nel suo complesso, trasformandosi così in monu-traccia.

Il caso dell'*Angel of the North* di Gormley, che abbiamo esaminato parlando di monumentalismo, ci dimostra che questa variazione non deve necessariamente dipanarsi diacronicamente (come nel caso della Torre Eiffel), ma può sussistere in modalità sincrona. Non è un caso che i commentatori siano confusi sul modo di categorizzare l'*Angelo*, perché molto dipende da chi sono gli spettatori:¹² per gli abitanti della zona il nunzio, venendo vissuto come un simbolo identitario di appartenenza a una comunità, corrisponde a quel che Debray chiamerebbe monu-messaggio; per chi lo vede sfrecciando sull'autostrada è un landmark, un brand, un logo: nei termini di Debray, un monu-forma.

Va sottolineato che le tre classi, non che costituire delle partizioni neutre della monumentalità, entrano fra loro in un conflitto caratteristico, che si polarizza in una tensione fra monu-tracce e monu-forme da un lato, e monu-messaggi dall'altro: in

¹² Paul Usherwood, “Monumental or Modernist? Categorising Gormley’s *Angel*”, cit., p. 100.

un'epoca come la nostra, contrassegnata da una pervasiva estetizzazione (che predilige il monu-forma) e da un'altrettanto pervasiva patrimonializzazione (che conserva e promuove qualsiasi tipo di monu-traccia), quel che si impoverisce sempre più è la capacità di produrre monu-messaggi. «*Less (monumento) is more (patrimonio)?*»,¹³ si chiede Debray variando la nota massima coniata da Robert Browning nel 1855.

Ma quali sono i motivi di quel che appare come un diffuso scoraggiamento contemporaneo nei confronti della creazione di monu-messaggi? Innanzitutto la tendenza del potere politico ad abdicare alle proprie funzioni educative, e a esprimersi come “stato seduttore” in monu-forme estetizzanti, prive di messaggi espliciti o di richiami a valori istituzionali. Quindi la caratteristica temporalità contemporanea, che si accelera e si abbrevia in un ritmo frenetico, la cui incessante mobilità poco si concilia con l'aspirazione alla permanenza ed eternità del monumento vettore di messaggio affidato a materiali duraturi. Si aggiunga il venir meno delle grandi entità sovraindividuali – Nazione, Umanità, Repubblica, Proletariato, Razza, Rivoluzione – e delle rispettive Narrazioni con la maiuscola, che si dissolvono nell'era post-moderna, ironica e fluida, senza cercare di veicolare in messaggi portatori di progetti e di senso condiviso. Infine, il predominio del frammento, del residuale, del lembo, dunque ancora una volta della traccia prelevata direttamente dal reale, che nella sua immediata prossimità mal si armonizza con quella messa a distanza simbolica dalla quale il monumento tradizionale ci riguardava.

È in particolare quest'ultima considerazione a ricondurci a quell'esito *icnolatra* di cui si diceva nel capitolo precedente: la diagnosi di Debray va dunque in direzione di quella dissoluzione del monumento nella traccia che abbiamo visto sfociare nell'impossibilità di distinguere il monumento dal non-monumento.

1.3.2 Un conflitto di valori

Per vedere elaborata una compiuta teoria degli effetti monumentali, declinata nel senso di una vera e propria fenomenologia dei valori monumentali, dobbiamo però fare un passo indietro, e risalire alla Vienna degli inizi del secolo scorso. Grazie alla ricchezza e alla complessità delle categorie che mette in gioco, il lavoro steso da Alois Riegl¹⁴ nel 1903

¹³ Régis Debray, “Trace, forme ou message?”, cit., p. 38.

¹⁴ Sulla figura di Riegl si vedano le biografie intellettuali di Sandro Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, C. Marinotti, Milano 2006; Diana

quale *Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria*, e in particolare il capitolo primo dedicato al “Culto moderno dei monumenti” (una sorta di “premessa gnoseologica”).¹⁵

La complessa trattazione riegliana non soltanto ha costituito un punto di riferimento ineludibile per ogni riflessione consapevole intorno alle questioni legislative della tutela, conservazione e restauro dei monumenti,¹⁶ ma ha delineato una dettagliata fenomenologia descrittiva dei valori monumentali che per la sua sottigliezza e acribia risulta a tutt'oggi insuperata. Essa merita pertanto un'attenzione particolare, non solo filologica e antiquaria, bensì commisurata alle esigenze del nostro presente. Occorrerà infatti accertare, per parafrasare Benedetto Croce, “ciò che è vivo e ciò che è morto” della dottrina riegliana.

Innanzitutto bisogna inquadrare due categorie generali di monumento: da un lato, i monumenti “voluti [*gewollt*]”, intenzionali *stricto sensu*, le opere erette intenzionalmente e volontariamente dall'uomo; dall'altro, quelle opere che, pur non essendo state intenzionalmente prodotte come monumenti, lo sono divenute come testimonianze di un'epoca storica, in quanto aventi valore *storico* [*historischer Wert*]. “Storico” è in senso lato tutto ciò che è stato e che non esiste più.

La non-intenzionalità è indissociabile dalla soggettività: il monumento non intenzionale e involontario *diviene* infatti tale nell'occhio di chi lo guarda come monumento; è lo sguardo dei posteri a monumentalizzare. Il monumento volontario e intenzionale è invece di per sé monumento *ab origine*, nasce come tale dalla mano di chi lo volle consapevolmente: è volontà monumentale oggettivata. In entrambi i casi siamo al cospetto di “un *valore in quanto memoria* [*Erinnerungswert*]”, che è ciò che fonda la possibilità di riferirci all'uno e all'altro sempre e comunque come “monumenti”: la

Reynolds Cordileone, *Alois Riegl in Vienna: 1875-1905. An Institutional Biography*, Ashgate, Farnham 2014.

¹⁵ Alois Riegl, “Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria” (1903), in Id., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, con una scelta di saggi critici, Clueb, Bologna 1995, parte I: “Il culto moderno dei monumenti”, pp. 173-207. Sulla genesi del testo cfr. Eva Maria Höhle, “Zur Genese des ‘Denkmalkultus’”, in Peter Noever, Artur Rosenauer e Georg Vasold (a c. di), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Österreichische Akademie der Wissenschaften - MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien 2010, pp. 63-68.

¹⁶ Si vedano la parte II, dedicata alla “Legge di tutela dei monumenti”, ivi, pp. 207-221, e la parte III, contenente le “Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti”, ivi, pp. 222-236. Cfr. Maria Andaloro (a c. di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze 2006.

memoria fonda dunque la monumentalità del monumento, a prescindere che si tratti di monumento volontario o involontario, consapevole o inconsapevole, intenzionale o inintenzionale: «Nel primo caso però il *valore in quanto memoria* ci è imposto dagli altri (cioè da quelli che ne furono i creatori), nel secondo è fissato da noi stessi».¹⁷

Qui Riegl si impegna a descrivere due possibilità ideali in linea di principio, che come estremi delimitano lo spettro della nostra concreta esperienza della monumentalità: anche nel momento in cui un soggetto (storicamente collocato così e così) esperisce un'opera come monumento intenzionale e volontario, non potrà evitare che il senso di questa sua esperienza di un monumento voluto come tale nel passato si intessa alla storicizzazione operata dal suo sguardo: in altre parole, vi è sempre dell'involontario al di sotto (di fianco?) al volontario, e l'occhio dei posteri non può astrarre per così dire da se stesso, neutralizzando il proprio sguardo prospettico.

Vi è poi un terzo valore che si rivela irriducibile tanto al primo valore monumentale intenzionale e volontario quanto al secondo valore inintenzionale e involontario: il valore del tempo trascorso in quanto costituisce il vissuto dell'opera, che si dà a vedere sensibilmente nella "patina" che l'oggetto assume. Qui ci troviamo senz'altro al cospetto di un valore involontario; non ci concentriamo tuttavia sui dati documentari che l'oggetto ci trasmette in quanto appartenente a un determinato contesto storico nel quale è sorto e dal quale attinge il suo valore di monumento involontario di una particolare epoca o cultura o comunità, bensì piuttosto sul semplice fatto che è passato del tempo su quell'oggetto, depositandovi appunto la propria "patina" in cui si manifestano sensibilmente le "tracce di antico". Tale terzo tipo viene designato quale "valore dell'antico [*Alterswert*]".¹⁸ Esso si presenta innanzitutto quale apparenza non moderna, mostrando una fisionomia antiquata nelle forme e nei colori e una serie di imperfezioni nella fattura o piuttosto un suo logoramento che non si riscontrerebbero in una creazione recente, e che anzi, se presenti come difetti della fattura stessa, irriterebbero piuttosto che affascinare. È proprio questa ostilità nei confronti del carattere di nuovo proprio di un oggetto a rendere il valore dell'antico radicalmente incompatibile con quello che Riegl

¹⁷ Alois Riegl, "Il culto moderno dei monumenti", cit., p. 176.

¹⁸ Ivi, pp. 177-178.

chiama il “valore di novità [*Neuheitswert*]”, quel valore che viene attribuito a un oggetto per il semplice fatto che esso è una nuova creazione.¹⁹

Se la comprensione del valore monumentale volontario e involontario presuppone nel fruitore un certo grado di erudizione storica per contestualizzare l’oggetto-monumento nell’ambito di un mondo culturale specifico che o lo ha voluto esplicitamente come monumentale (nel primo caso) o si è depositato e per così dire precipitato in esso come documento testimoniale (nel secondo caso); se quindi, tanto nel caso del monumento volontario quanto nel caso di quello involontario, il fruitore deve adottare uno sguardo che rispetti l’oggetto nella sua autonomia di senso, nel caso relativo al valore dell’antico l’oggetto viene ridotto a mera occasione materiale al fine di innescare nel fruitore un peculiare stato d’animo (*Stimmung*) relativo allo scorrere del tempo.²⁰

Con tale progressiva trasformazione del monumento in funzione della *Stimmung* va di pari passo un progressivo ampliamento della classe di opere che vengono via via ritenute monumenti: se già il secondo tipo di valore monumentale, quello involontario dei monumenti storici, rappresentava un consistente allargamento rispetto alla ristretta cerchia dei monumenti volontari, è evidente che il terzo tipo di valore monumentale, connesso con il generalissimo se non generico sentimento dell’antico, abbraccia un’estensione di oggetti la cui vastità è difficilmente circoscrivibile. Così come tutti i monumenti volontari rientrano nella classe più ampia dei monumenti involontari, allo stesso modo i monumenti involontari sono inclusi nella classe più ampia dei monumenti antichi, cui si rivolge quello che Riegl chiama “il culto moderno dei monumenti”:

Viste unicamente dall’esterno, le tre classi di monumenti si separano dunque una dall’altra a causa dell’aumento costante dell’ampiezza, in cui il *valore in quanto memoria* acquista validità. Nella classe dei monumenti intenzionali sono valide soltanto quelle opere che, con volontà del loro creatore, devono fare ricordare un preciso momento del passato (o un insieme di tali momenti). Nella classe dei monumenti storici il cerchio si estende a quelli che si riferiscono ancora a un preciso momento, la cui scelta dipende però dalla nostra volontà soggettiva. Nella classe dei monumenti antichi, infine, viene considerata ciascuna opera della mano dell’uomo, senza riguardo al suo significato e alla sua destinazione, in quanto dimostra

¹⁹ Ivi, p. 185.

²⁰ Ivi, p. 177. Sulla nozione si veda dello stesso Riegl “La *Stimmung* come contenuto dell’arte moderna” (1899), in Id., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, cit., pp. 134-142. Sul concetto cfr. Diana Reynolds Cordileone, “De la ‘valeur affective’ à la ‘valeur d’ancienneté’: Alois Riegl, l’atmosphère (*Stimmung*), les masses et l’esthétisation de la politique en Autriche, in Céline Trautmann-Waller (a. c. di), *L’école viennoise d’histoire de l’art*, Publications des universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2011, pp. 33-57.

esternamente in modo sufficientemente percettibile nient'altro che di essere esistita e "vissuta" già molto tempo prima del tempo presente.²¹

Sotto il riguardo della coppia categoriale oggettivo-soggettivo, assistiamo dunque, nel movimento che procede dal valore monumentale intenzionale e volontario al valore memoriale connesso allo stato d'animo per l'antico, passando per il valore monumentale involontario, a una crescente soggettivizzazione: il valore monumentale storico involontario si presenta come un grado intermedio, quale valore sì soggettivo, nella misura in cui non viene attribuito all'opera dal suo produttore, bensì è colto come tale solo dall'occhio dei posteri che vi ravvisano una testimonianza documentaria del passato; ma al contempo oggettivo, nella misura in cui non si risolve nella mera soggettività dello stato d'animo di chi lo esperisce, ma è oggettivamente e oggettualmente radicato nell'opera in quanto opera appartenente a un determinato spazio-tempo storico-culturale.

Per questa forma intermedia di valore si è rivelata storicamente cruciale la peculiare modulazione dello sguardo inaugurata dal Rinascimento italiano: il fatto, cioè, che in tale epoca cominciassero a essere conservati e valutati come pregevoli non solo monumenti eccelsi, ma anche frammenti in sé insignificanti di architetture, che ciononostante risultano densi di senso per l'uomo rinascimentale in quanto "antichi", mostra secondo Riegl la presa di coscienza in quel tempo del valore monumentale in quanto memoria dell'antico. Ma vi è di più, siamo qui al cospetto di una "novità di principio": si tratta del fatto inaudito che una civiltà, quale quella rinascimentale italiana, ravvisasse in opere ed eventi trascorsi da più di mille anni la premessa diretta della propria identità culturale, artistica, politica, esistenziale. E cogliesse tale premessa come valore contemporaneo [*Gegenwartswert*] rivolto alla ricostruzione delle origini del proprio popolo.²² Non a caso fu proprio tale cultura a istituire le prime disposizioni legislative per la tutela di monumenti che cominciavano a venire vissuti come valori costitutivi di quel presente storico: valori storici, connessi alla presa di coscienza della monumentalità non intenzionale rappresentata dalle opere del passato greco-romano.

Tale novità di principio è fondata nella possibilità di un'esperienza *anacronistica* del passato, che cessa così secondo Riegl di essere passato una volta per tutte per costituire

²¹ Alois Riegl, "Il culto moderno dei monumenti", cit., p. 178.

²² Ivi, p. 179. Su questo punto si veda il recente lavoro di Salvatore Settis e Giulia Ammannati, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela*, Skira, Milano 2022.

al contrario un orizzonte di senso contemporaneo: quel complesso di problemi che Aby Warburg andava circoscrivendo negli stessi anni sotto il titolo di *Nachleben* (sopravvivenza, vita postuma) dell'antichità,²³ ponendo similmente a Riegl la questione della ricostruzione o piuttosto costruzione dell'origine: «reali o presunte [*wirkliche oder vermeintliche*]», dice infatti Riegl delle origini, alludendo al fatto che, forse più che restituire nella ricostruzione storica l'antichità come origine del Rinascimento, l'esperienza della memoria rinascimentale dell'antico rappresenta una costruzione dell'antico stesso in quanto tale, e in quanto origine. Sulla stessa linea, Warburg avrebbe scritto una decina d'anni più tardi che, «se anche non avesse scoperto il gruppo sofferente del *Laocoonte*, il Rinascimento l'avrebbe comunque inventato proprio in ragione della sua sconvolgente eloquenza patetica».²⁴

Questa disposizione che si apre in epoca rinascimentale si sarebbe successivamente ampliata fino ad abbracciare – prima estensione – non solo l'antichità greco-romana, ma qualsiasi testimonianza storica di culture passate in quanto passate; quindi – seconda estensione – qualsivoglia traccia del passato in quanto segno del tempo, indice di per sé sostanzialmente indifferente di un “valore di sviluppo [*Entwicklungswert*]” temporale. Nella filosofia della storia riegliana, questi due momenti corrispondono rispettivamente al XIX (che si era appena concluso) e al XX secolo (che si stava aprendo): se il primo era stato il secolo del valore storico, il secondo si avviava a diventare il secolo del valore dell'antico. In questa ultima fase non è più possibile operare distinzioni di alto e basso, di meglio e peggio; l'accento si sposta dall'oggetto allo sviluppo stesso di cui l'oggetto è – che lo si sia voluto o meno – testimone.

Il “valore contemporaneo”,²⁵ che si delinea nel momento in cui un oggetto del passato assume una significatività per lo sguardo che vi si rivolge dal presente, può tuttavia presentare diversi volti: se nell'opera umana recente stigmatizziamo il degrado in quanto prematuro invecchiamento, nell'opera umana antica lo esigiamo in quanto segno del

²³ Si vedano i saggi raccolti in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit.. Sulla questione dell'immagine anacronistica cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006.

²⁴ Aby Warburg, “L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento” (1914), in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, cit., vol. I, pp. 583-676, qui p. 676.

²⁵ Su questo tipo valoriale cfr. Gabriele Dolff-Bonekämper, “Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie”, in Hans-Rudolf Meier e Ingrid Scheurmann (a c. di), *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München 2010, 27-40.

naturale trascorrere del tempo, e ci disturba al contrario l'intervento di mano d'uomo eccessivamente restaurativo, volto cioè a negare la naturalità del divenire delle cose. Tutt'al più, abbiamo il dovere di evitare un'estinzione prematura, proprio come ci impegniamo a proteggere anche dal punto di vista legislativo non solo specie di animali e di piante, ma anche rocce e complessi inorganici, tutelando così elementi della natura che possono ben essere detti per analogia "monumenti naturali", parimenti riconducibili alla generalissima esperienza del valore dell'antico.

Il culto del valore dell'antico non solo condanna ogni distruzione forzata del monumento a opera dell'uomo, ma condanna anche ogni intervento di conservazione, insieme alla museificazione che separa l'oggetto dal suo contesto, per offrirlo allo studio scrupoloso del suo valore storico. L'esito è d'altra parte evidentemente scontato: il lavoro della natura sul monumento – non solo quando viene lasciato libero di espletarsi (come nel caso del valore dell'antico), ma anche quando viene strenuamente frenato dagli sforzi di conservazione (come nel caso del valore storico) – porterà comunque, alla fine, alla totale distruzione del monumento stesso. E anche il valore dell'antico, che parrebbe essere quel tipo di valore capace di trarre il massimo vantaggio dalla decomposizione dell'opera, conosce il suo limite intrinseco nella sparizione totale: da un lato, infatti, la sua capacità di produrre un effetto sul fruitore si intensifica tanto più, quanto più si dissolve il monumento stesso (di qui la densità assiologica del frammento), ed esso si trasforma in un valore provocato dalla diminuzione progressiva dell'oggetto stesso, un valore che all'estensività sostituisce l'intensività. Dall'altro, vi è tuttavia un limite all'intensività, che è in fondo la conservazione di un minimo di estensività: se sparisce anche l'ultimo frammento di opera umana sotto l'effetto del lavoro dissolutivo della natura, viene meno anche l'effetto intensivo.

Riegl può procedere a concludere che «il culto del *valore dell'antico* lavora alla sua stessa distruzione»:²⁶ ciò non significa evidentemente che i suoi cultori si affannino a trasformare le opere in rovine, accelerando innaturalmente la metamorfosi naturale. Essi godono dell'antico castello pressoché intatto o ben conservato come del frammento sulla soglia della sparizione: nel primo caso apprezzano l'estensione (le numerose tracce dell'antico depositatesi sulle varie parti dell'opera), nel secondo l'intensità (la

²⁶ Ivi, p. 187.

dissoluzione quasi completa dell'opera stessa sotto i colpi del tempo). Certamente, osserva Riegl con una certa dose di ironia, i cultori del valore dell'antico potranno fruire dei monumenti antichi ancora per un tempo ragionevole; ma in fondo, non è propriamente la sparizione delle opere millenarie che li angoscia. Proprio perché la loro esperienza del valore dell'antico è fondata sulla percezione del passato e del lavoro del tempo, poco importa da questo punto di vista che tale lavoro completi a un certo momento il suo compito e dissolva del tutto il monumento; nel frattempo, presa nella catena del divenire, un'altra opera più giovane sarà adeguatamente invecchiata, e sarà pronta a prendere il posto della prima in quanto nuovo monumento antico.

Del tutto diversa è, per contro, l'esigenza scientifica dello storico, volto come abbiamo visto ad accentuare il valore storico oggettivo del monumento involontario: lo storico, pur riconoscendo che l'eliminazione degli effetti accumulatisi sul monumento del lavoro del tempo naturale è da respingere, ritiene necessario puntare alla maggior conservazione possibile di monumenti nello stato attuale in cui ci sono pervenuti, impedendo un ulteriore avanzamento del degrado dell'oggetto, che renderebbe via via sempre più difficile la ricostruzione del significato originario del monumento.

Si annuncia qui un conflitto radicale fra due modalità interne alla sfera del valore in quanto memoria: il valore dell'antico respinge la conservazione del monumento come tutela dell'uomo contrapposta all'attività dissolutrice della natura, che al contrario il valore storico esige come irrinunciabile per la possibilità stessa della conoscenza scientifica del monumento. Come risolverlo, se è possibile risolverlo, o quale valore difendere di contro all'altro, in caso di irrisolvibilità del conflitto?

Nei fatti, riconosce Riegl, questa opposizione che in linea di principio sarebbe radicale in realtà si presenta assai più sfumata: il valore dell'antico in quanto tale non ha ancora raggiunto un grado completo di autonomia, e non si è totalmente emancipato dal valore storico, dal quale pure, come si è visto, genealogicamente proviene quale suo ampliamento. Nelle classi colte superiori, ma anche in quelle medie che costituiscono la grande maggioranza delle persone generalmente interessate ai fatti culturali, alla fruizione del valore dell'antico in quanto semplicemente valore del passato che è passato, si associa a diversi gradi e livelli una consapevolezza seppur vaga della periodizzazione storico-artistica e dei fondamenti della storia della cultura: nel momento in cui apprezzo come storico un oggetto, lo colloco anche in modo più o meno preciso in un'epoca del passato

(antico, medievale, moderno, contemporaneo) e lo riconosco come appartenente a un determinato stile (antico, gotico, rinascimentale, barocco, ecc.). Perciò non accade pressoché mai che il valore dell'antico venga colto nella sua purezza perfettamente emancipata da ogni implicazione di valori storici.

Questo conflitto fra valore dell'antico e valore storico non esaurisce lo spettro dei contrasti possibili fra i differenti valori monumentali: ho già accennato alla tensione che si istituisce fra valore intenzionale del monumento volontario, che aspira a una immutata, costante attualità e contemporaneità, e valore dell'antico, che al contrario abbandona il monumento al suo passato, e quanto più il monumento sprofonda nel passato, tanto più tale valore si intensifica. Nel considerare un monumento come contemporaneo, non solo si accoglie il suo messaggio come sempre attuale, ma ci si atteggia nei confronti dell'opera come se essa fosse stata prodotta di recente: è ad esempio il caso di edifici laici ed ecclesiastici (municipi, chiese, ecc.) che continuano a essere usati nei secoli per il medesimo scopo. Il loro *valore d'uso* (*Gebrauchswert*) è una forma di valore contemporaneo che esclude la possibilità che si possa far valere il principio del valore dell'antico: è necessario, per garantire le condizioni minime dell'uso, assicurarsi che il lavoro distruttivo della natura venga frenato con ogni mezzo, semplicemente al fine di tutelare la sopravvivenza fisica del monumento e di chi lo deve fruire senza per questo esporsi a pericoli. Il valore d'uso, dal momento che si fonda in ultima istanza sul criterio dell'incolumità fisica, può comportare la decisione di demolire il monumento, laddove non si sia riusciti tramite la manutenzione a contrastare efficacemente la decomposizione naturale, ad esempio nel caso di una torre pericolante, con buona pace delle esigenze del valore dell'antico, che invece si alimenterebbe del carattere pericolante della torre come di un segno intensivo della sua vetustà.

Sbaglieremmo tuttavia a irrigidire il contrasto tra valore contemporaneo d'uso e valore dell'antico: immaginiamo il fautore più acceso del valore dell'antico in visita a Roma. Egli reagirebbe diversamente di fronte a un tempio romano abbandonato a se stesso e agli effetti dello scorrere naturale del tempo, e di fronte alla basilica di San Pietro parimenti abbandonata: nel primo caso, godrebbe del valore dell'antico e degli effetti esercitati naturalmente dal tempo in un monumento che da secoli ha perduto per noi il suo valore d'uso e il suo significato pratico, non celebrandosi più da lunghissimo tempo alcun culto; nel secondo caso, verrebbe invece disturbato dal fatto di non trovare in normale

esercizio (e pertanto, appunto, in regolare consunzione) un'opera che si aspetterebbe di vedere in funzione come attuale luogo di culto, e percepirebbe la situazione non come l'effetto di un naturale invecchiamento, bensì come l'esito di una prematura e innaturale distruzione. Vero e problematico conflitto fra valore d'uso e valore dell'antico si ha in rari casi, laddove il monumento si situa sulla delicata soglia fra l'ancora utilizzabile e il non più utilizzabile: in tal caso, il fautore del valore storico punterebbe al ripristino delle funzioni originarie, e quindi al restauro, laddove il cultore dell'antico esigerebbe l'abbandono dell'opera al corso naturale degli eventi, accettandone la dissoluzione.

Ancora una volta, dunque, Riegl si preoccupa di sottolineare come le istanze fatte valere dal culto moderno dei monumenti, incline all'accentuazione del generalissimo valore dell'antico, non si siano sviluppate al punto da poter imporre questo valore in tutta la sua radicale purezza: il valore dell'antico deve a tutt'oggi (1903) venire a patti tanto con il valore storico quanto con il valore contemporaneo. La fenomenologia dei valori monumentali individua dunque dei valori puri, astratti e ideali nel loro valere in linea di principio, che poi Riegl si cura di sciogliere nella concretezza dei casi concreti, sempre misti e ibridi.

È tuttavia evidente che l'equilibrio metodologico auspicato da Riegl per mantenere bilanciato l'esito del *Konflikt* – termine che ricorre pervasivamente nel testo – fra i diversi valori monumentali e i rispettivi fautori, se da un lato va ricondotto al contesto storico-culturale della genesi di questo scritto²⁷ e alla responsabilità professionale (nel 1902 Riegl aveva assunto l'incarico di *Generalkonservator* della *Zentralkommission* imperial-regia per la tutela dei monumenti storici),²⁸ dall'altro fa a pugni con la sua stessa diagnosi. La tendenza dominante del primo Novecento va, come lui stesso apertamente riconosce chiamandola senza messi termini “intollerante”, in direzione di una colonizzazione esercitata dal culto dell'antico nei confronti delle altre sfere del valore monumentale e dell'esperienza della memoria. Si potrebbe dire, prendendo a prestito una coppia

²⁷ Si veda il quadro offerto da: Margaret Olin, “The Cult of Monuments as a State Religion in Late 19th Century Austria”, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n. 38, 1985, pp. 177-198; Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2013, cap. IX (“Saving the Past: Conservation and the Cult of Monuments”), pp. 186-211.

²⁸ Su tale incarico cfr. Ernst Bacher, “Riegls Wirken als Generalkonservator der Zentralkommission”, in Id. (a c. di), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau, Vienna 1995, pp. 33-41.

concettuale da un suo ammirato lettore come Benjamin,²⁹ che il culto dell'antico consiste proprio nella progressiva sostituzione del valore culturale del monumento intenzionale commemorativo con il valore espositivo, intendendo con esposizione qui il mero abbandono al divenire temporale. La patina finisce per mostrare la sua strutturale analogia con la traccia, indice semiotico del passato. Il culto dell'*Alterswert* e delle sue "tracce" (*Altersspuren* o *Spuren des Alters* è altra espressione che ricorre continuamente nel testo riegliano), capaci di generare una vaga atmosfera di antichità, è, in ultima analisi, un altro modo per dire icnolatria.

È in fondo l'adozione dello stesso approccio *a parte subiecti* a condurre per così dire strutturalmente a questo esito. Se il monumento è nell'occhio di chi guarda, e quest'occhio si emancipa progressivamente da intenzioni commemoranti (il monumento intenzionale espressamente voluto come tale) e scrupoli storiografici per diluirsi nel generico apprezzamento del tempo che passa accumulandosi nella patina, alla fine letteralmente qualsiasi cosa portatrice del segno del tempo potrà essere considerata monumento.

1.3.3 *Entmerken*

L'occhio guarda. Si accorge, prende nota. Ma a forza di guardare, si stanca pure. La vista si obnubila, si ottunde, perde in capacità di stupirsi. Con il passare del tempo – proprio quello stesso tempo che deposita la patina – si abitua. Che effetto produce la routine percettiva sulla nostra esperienza dei monumenti?

È una domanda che si è posto con arguzia, dopo Riegl, un altro grande austriaco, Robert Musil. Un suo articolo folgorante, apparso nel 1927 sulla *Prager Presse* e intitolato semplicemente "Monumenti", mette il dito su una loro proprietà paradossale:

La cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile. Non c'è dubbio, tuttavia, che essi sono fatti per essere visti, anzi, per attirare l'attenzione; ma nello stesso tempo hanno qualcosa che li rende, per così dire,

²⁹ Per un esame del debito contratto da Benjamin nei confronti di Riegl cfr. Wolfgang Kemp, "Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti tra Benjamin e la Scuola Viennese" (1973), in *aut aut*, n. 189-190, 1982, pp. 216-233; Ezio Raimondi, "Benjamin, Riegl e la filologia" (1984), in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 159-197; Giles Peaker, "Works that have lasted...: Walter Benjamin reading Aloïs Riegl", in Richard Woodfield (a c. di), *Framing Formalism. Riegl's Work*, G + B Arts International, Amsterdam 2001 pp. 291-309.

impermeabili, e l'attenzione vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio, senza arrestarvisi un istante».³⁰

Oggi, come ha suggerito Aleida Assmann, lo definiremmo un effetto “teflon” o “foglia di loto”.³¹

Nello stesso anno usciva, postumo l'ultimo volume della *Recherche*, il *Temps retrouvé*, in cui si poteva ancora leggere «che i monumenti e i quadri ci appaiano soltanto sotto il velo sensibile loro intessuto dall'amore e dalla contemplazione di tanti adoratori, nell'andar dei secoli». ³² Eppure un baratro sembra separare Proust da Musil: qui il velo non è il tessuto della cura, ma piuttosto la coltre opaca dell'indifferenza.

Si passa per mesi o anni per la stessa via senza mai accorgersi di una certa lapide commemorativa, che cade sotto il nostro sguardo solo perché siamo magari attirati da una avvenente domestica che si affaccia alla finestra di fianco. Senza parlare delle statue a grandezza maggiore del naturale: le usiamo come bussole o segni di orientamento nel traffico cittadino, ma nessuno sa cosa mai rappresentino, né che cosa davvero vogliamo commemorare: lo scopo della maggior parte dei monumenti è quello di suscitare un ricordo perché si presume che ce ne sia bisogno; e a questo scopo principale i monumenti falliscono sempre.³³

Con il gusto dell'inversione, Musil attribuisce questo fallimento non tanto all'indifferenza dei fruitori, quanto piuttosto a un'attiva intenzione del monumento a sottrarsi alla nostra percezione: «Non si può dire che noi non li vediamo; sarebbe più giusto affermare che essi non si fanno osservare». ³⁴ *Entmerken* è il neologismo che conia: il prefisso *ent-*, che segnala una negazione del verbo che segue (analogamente al nostro *de-* o *dis-*), unito al *merken*, l'accorgersi il notare: una sorta di “dis-attenzione”.

La causa di questo processo è da ricercarsi da ultimo in un ambito che si situa all'incrocio fra gli interessi per la filosofia della percezione (Musil si era addottorato nel

³⁰ Robert Musil, “Monumenti” (1927), in Id., *Pagine postume pubblicate in vita* (1936), Einaudi, Torino 1970, p. 75. Sui temi di questa raccolta di saggi cfr. Thomas Hake, “*Gefühlserkenntnis und Denkerschütterungen*”: *Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten*, Aisthesis-Verlag, Bielefeld 1998 (sui monumenti in part. le pp. 167-170).

³¹ Aleida Assmann, “Die (Un-)Sichtbarkeit von Denkmälern. Musil, Aljoscha und Dr. Karl Lueger”, in Ead., *Formen des Vergessens*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016, pp. 69-87, qui p. 71.

³² Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 15 voll., Einaudi, Torino 1991, vol. XV (“Il Tempo ritrovato”, postumo, 1927), p. 216.

³³ Robert Musil, “Monumenti”, cit., p. 76.

³⁴ *Ibidem*.

1908 in filosofia all'Università di Berlino discutendo una tesi su Ernst Mach e sulle relative posizioni sensiste)³⁵ e quelli per la psicologia della Gestalt (uno dei suoi più importanti esponenti, Johannes von Allesch, era compagno di studi di Musil sempre negli anni berlinesi).³⁶ «Tutto quello che dura perde la forza di colpire. Tutto quello che forma le pareti della nostra vita, per così dire, le quinte della nostra consapevolezza, perde la capacità di recitare una parte in questa coscienza».³⁷ Rumori dapprima molesti divengono presto impercettibili; i quadri appesi alle pareti ne vengono assorbiti: in termini estesiologici, lo stimolo sensoriale ripetuto produce una sorta di callosità che ci anestetizza, impedendoci di sentire; in termini gestaltici, la figura che in un primo momento si staglia sullo sfondo ne viene rapidamente inghiottita, fino all'indistinzione. È, questo, il doppio e solidale destino che attende i monumenti (anzi, che i monumenti sembrano volersi dare): la consegna all'abitudine, alla routine, alla disattenzione.

Se davvero i monumenti vogliono far bene il loro lavoro, osserva Musil, «dovrebbero darsi da fare, come tutti noi! Chiunque è capace di starsene per la strada e di farsi dare qualche occhiata; ma oggi da un monumento si può pretendere qualcosa di più».³⁸ L'arte monumentale è disperatamente arretrata se paragonata alla comunicazione pubblicitaria e alle sue strategie per bucare la coltre di indifferenza e suscitare attenzione e interesse: non adotta colori sgargianti, slogan seducenti o imperativi, movimenti meccanici. Gli scultori di monumenti non vogliono saperne di questi mezzi: non sembrano capire la nostra epoca fatta di rumore e movimento.³⁹

Si intravede qui in filigrana una sostanziale convergenza con l'analisi della sensibilità moderna e delle sue metamorfosi metropolitane condotta da Georg Simmel agli inizi del secolo e in particolare nel celebre saggio sulle metropoli e la vita spirituale, apparso nello stesso anno del *Culto* riegliano: il soggetto musiliano indifferente ai monumenti è parente stretto del *blasé* simmeliano, l'uomo che ne ha viste di tutti i colori e perciò nulla è più davvero colorato per lui; l'uomo che, intorpidito dal bombardamento di stimoli sensoriali, richiede alla città sempre nuovi stimoli, che tuttavia finiranno inevitabilmente per

³⁵ Si veda la tesi di dottorato: Robert Musil, *Sulle teorie di Mach* (1908), Adelphi, Milano 1993.

³⁶ Si veda la recensione all'opera estetologica di Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung* (Sibyllen, Dresden 1921), "Come accostarsi all'arte" (1921), in Robert Musil, *Saggi e lettere*, 2 voll., Einaudi, Torino 1995, vol. I, p. 263.

³⁷ Robert Musil, "Monumenti", cit., p. 76.

³⁸ Ivi, p. 77.

³⁹ Ivi, p. 78.

ispessire la sua callosità percettiva, la quale pretenderà quindi un'ulteriore intensificazione della stimolazione, in un loop senza fine di anestesia e iperestesia.⁴⁰

Di fronte a tale situazione, la scultura monumentale appare incorreggibilmente inadeguata nella sua ottusa staticità: figure di borghesi con le dita infilate fra i bottoni della giacca e il volto impassibile; generali o principi le cui bandiere sventolano rigide, la spada sguainata senza far paura a nessuno, il braccio che la regge a indicare una direzione che nessuno seguirà, il cavallo pronto a spiccare il balzo fatale, e la gente sul suo piedistallo intenta a mangiare panini: «Perdio, i personaggi dei monumenti non camminano mai, ma fanno inevitabilmente passi falsi».⁴¹

O non si tratterà piuttosto di una ben studiata strategia? Abbiamo sempre dato per scontato che i monumenti (almeno quelli intenzionalmente eretti a fini commemorativi) venissero realizzati per assicurare nelle generazioni successive la memoria di un evento cruciale o di un grande personaggio. E se invece fossero costruiti per ottenere proprio l'effetto contrario? L'oblio invece del ricordo? Si erigono monumenti ai grandi personaggi per una sorta di «perfidia calcolata», con l'intenzione malcelata di buttarli così, «con un bell'epitaffio al collo, nel grande oceano della dimenticanza».⁴²

Assistiamo qui a un sostanziale ribaltamento di quell'idea – efficacemente epitomata dalla ruskiniana “lampada della memoria” – secondo la quale l'architettura trionferebbe sull'inclinazione umana all'oblio (*forgetfulness*), e ci riuscirebbe al massimo grado proprio quando i suoi edifici divengono commemorativi o monumentali.⁴³

Il sospetto sul quale si conclude il saggio di Musil si è insinuato in profondità nella riflessione successiva intorno alla monumentalità e riaffiora con forza nell'analisi delle pratiche di esternalizzazione della memoria sociale. Debray arriva perfino a ipotizzare per assurdo che l'erezione di un monumento possa rientrare nel novero delle strategie sociali della cancellazione: «Quando un governo vuole seppellire un dossier, nomina una commissione. Quando una collettività vuole seppellire definitivamente un eroe o una

⁴⁰ Cfr. Georg Simmel, “Le metropoli e la vita dello spirito” (1903), in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Einaudi, Torino 2020, pp. 402-417, sul *blasé* in part. alle pp. 407-408.

⁴¹ Robert Musil, “Monumenti”, cit., p. 79.

⁴² Ibidem.

⁴³ John Ruskin, *Le sette lampade dell'Architettura* (1849, 1880³), Jaca Book, Milano pp. 211-212.

guerra, ne fa una statua, un memoriale, o un mausoleo». ⁴⁴ Si tratterebbe cioè di una forma surrettizia e subdola di *damnatio memoriae*. ⁴⁵

È evidentemente un argomento che getta una luce inquietante anche sulle circa duecento Giornate internazionali/mondiali (riconosciute dall'ONU ed elencate in un apposito sito) ⁴⁶ e sulle innumerevoli nazionali, consacrate a questa o quella causa, ciascuna bisognosa di attenzione e di cure specifiche: vengono organizzate per ricordare o per dimenticare? O per ricordare in quello specifico giorno in modo da potersene dimenticare nei restanti giorni dell'anno? Fra quelle internazionali si annoverano la Settimana dell'Allattamento al seno (1-7 agosto), la Giornata del tonno (2 maggio), la Giornata sulla consapevolezza dell'albinismo (13 giugno), la Giornata delle vedove (23 giugno), la Giornata del raggiungimento degli 8 miliardi di abitanti sul pianeta (15 novembre), la Giornata della Televisione (21 novembre). Di questo passo non ci saranno presto più giorni liberi sul calendario, e si assisterà a una competizione spietata fra celebrazioni. O a sovrapposizioni di più celebrazioni nella stessa giornata, in una versione secolarizzata e laica del Calendario dei Santi che, a partire dalla sua pubblicazione ufficiale nel *Martyrologium Romanum* del 1586 a opera di papa Gregorio XIII, ha visto progressivamente affollarsi il numero dei celebrati (6538 nell'edizione del 2001). ⁴⁷ Senza contare che vi sono poi le Decadi internazionali e gli Anni Internazionali, sempre proposti dagli stati membri e approvati dalla Assemblea Generale delle Nazioni Unite. ⁴⁸

La memoria universale dell'umanità intera viene così costantemente stimolata e sollecitata da una pleora di occasioni ufficiali, ciascuna delle quali esige una peculiare attenzione, un rituale dedicato e un particolare sforzo rammemorativo. Se Simmel descriveva l'iperestesia dello stile di vita metropolitano nei termini di una *Nervensteigerung*, ⁴⁹ di una intensificazione della vita nervosa degli abitanti delle grandi città, oggi potremmo analogamente parlare di una *Gedächtnissteigerung*, di una intensificazione della vita mnestica su scala planetaria. Sembra inevitabile dedurne che,

⁴⁴ Régis Debray, "Trace, forme ou message?", cit., p. 38.

⁴⁵ Cfr. Øivind Fuglerud, Kjersti Larsen, e Marina Prusac-Lindhagen (a c. di), *Negotiating Memory From the Romans to the Twenty-First Century: Damnatio Memoriae*, Routledge, New York-London 2021.

⁴⁶ <https://www.un.org/en/observances/list-days-weeks>. Si vedano anche i siti italiani: <https://www.giornatemondiali.it>; <https://giornatamondiale.it>

⁴⁷ *Martyrologium romanum. Ex decreto sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Iohannis Pauli PP. II promulgatum. Editio typica altera*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2001.

⁴⁸ <https://www.un.org/en/observances>.

⁴⁹ Cfr. Georg Simmel, "Le metropoli e la vita dello spirito", cit., p. 403.

proprio come l'iperestesia simmeliana andava a braccetto con l'anestesia in un circolo di reciproca alimentazione, anche per questa forma di ipermnesia collettiva ci si dovrà attendere (si può già constatare?) una corrispondente amnesia.

Nella terminologia medica si conosce il cosiddetto "effetto paradossale": quell'effetto che si produce nell'organismo quando l'assunzione di un principio attivo provoca effetti opposti rispetto a quelli previsti e desiderati. L'esito disfunzionale dell'*entmerken* musiliano sembra appartenere a pieno titolo a tale ambito: eretti per ricordare, i monumenti finiscono per far dimenticare. Ma si tratta poi di una proprietà paradossale specifica dei monumenti? O non piuttosto di tutti i promemoria, dal nodo al fazzoletto al memo affidato al cloud?

1.3.4 Memoria vs promemoria

Era, questo del rapporto fra memoria e promemoria, un problema che si era ben posto Solomon V. Šereševskij, l'uomo che non dimenticava nulla, reso celebre dall'analisi quasi trentennale cui lo sottopose Aleksandr Lurija. Avendo trasformato il suo talento in una vera e propria professione, l'esigenza di imparare a dimenticare le informazioni inutili diventava un'urgenza impellente. A ogni spettacolo in cui si esibiva mandando a memoria tabelle di lettere e cifre, i ricordi legati agli spettacoli precedenti rischiavano infatti di sovrapporsi all'attuale con un effetto di rumore. Fu così che gli venne un'illuminazione: se ricordare è necessario quando si è impossibilitati a prendere appunti, viceversa il prender nota renderebbe superfluo il ricordare.⁵⁰ Ma questa tecnica, messa in atto per dimenticare piccole cose come numeri di telefono, cognomi, commissioni, si rivela fallace a causa della sua potentissima memoria visiva che gli fa vedere mentalmente il suo appunto. Non lo aiutò nemmeno il decidersi a buttare o bruciare i foglietti.

La forza della memoria visiva di Šereševskij era connessa a una preponderanza del sistema visivo su tutti gli altri, compreso quello dell'astrazione intellettuale: se non vede, non capisce, e ogni concetto deve necessariamente essere tradotto in un'immagine concreta per essere afferrato. Questa difficoltà a trascendere la concretezza e il fenomeno nella sua irriducibile singolarità costituisce un tratto che lo accomuna a Ireneo Funes il memorioso, il ragazzo uruguayano che dopo una rovinosa caduta da cavallo non fu più in

⁵⁰ Aleksandr R. Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla* (1968), Armando, Roma 1979, p. 56.

grado di dimenticare, immaginato da Borges nel racconto omonimo. Funes era infatti dotato di una formidabile visione rammemorante, e perciò

quasi incapace di idee generali, platoniche. Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generico “cane” potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e per forma; ma anche l’infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte).⁵¹

Non meraviglia che al narratore questo ragazzo apparve monumentale come il bronzo, e persino più antico delle piramidi egizie. Dopo la fatale caduta da cavallo, la sua mente era addirittura risalita a uno stadio evolutivo precedente la formazione dei concetti. Nietzsche, che aveva caratterizzato la concettualizzazione intellettuale come un dimenticare gli elementi discriminanti che fanno di questo ente *questo singolo* ente,⁵² si sarebbe senza dubbio interessato del suo caso. E pure Brecht, che nella poesia “Elogio della dimenticanza” ebbe a chiedersi: «Come si alzerebbe l’uomo al mattino senza l’oblio della notte che cancella le tracce?».⁵³ Infatti Ireneo Funes faticava a dormire...

Dunque Šereševskij prende nota nella speranza (per lui purtroppo vana) di dimenticare sfruttando il potere obliante del promemoria. Il suo tentativo paradossale contrasta con un altro celebre promemoria: «Mem. – Febbraio 1802, d’ora in poi il nome di Lampe non deve essere più ricordato». In quell’anno il vecchio Kant decise di licenziare il suo domestico Martin Lampe, che lo aveva fedelmente servito a partire dal 1762, ma che si era rivelato negligente e irregolare proprio nella fase senile del filosofo, caratterizzata da un progressivo disfacimento fisico e mentale. Se altri annotano ciò che desiderano ricordare, il fatto che Kant avesse annotato ciò che voleva dimenticare è per De Quincey un segno commovente del suo affetto per quel vecchio domestico buono a nulla.⁵⁴ Prender nota di ricordarsi di dimenticare. Cioè, dimenticare di dimenticare. Quindi ricordare...

⁵¹ Jorge Luis Borges, “Funes, o della memoria” (1942), in Id., *Tutte le opere*, 2 voll., Mondadori, Milano, vol. I, pp. 709-715, qui p. 714.

⁵² Friedrich Nietzsche, “Su verità e menzogna in senso extramurale” (1873), in Id., *La filosofia nell’epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1992, pp. 225-44, qui p. 232.

⁵³ Bertolt Brecht, “Elogio della dimenticanza” (c. 1938), in Id., *Poesie*, 2 voll., vol. II (1934-1956), Einaudi, Torino 2005, p. 893.

⁵⁴ Thomas de Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* (1827, 1854²), Adelphi, Milano 1983, p. 48. La narrazione romanzata di de Quincey dipende dalla testimonianza di Andreas Ch. Wasianski, “Immanuel Kant negli ultimi anni della sua vita” (1804), in Ludwig E. Borowski, Reinhold B. Jachmann e Andreas Ch. Wasianski, *La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, Laterza, Bari 1969, pp. 215-298, qui p. 261.

Addentrando sempre più nell'intrico paradossale dei rapporti conflittuali fra memoria e promemoria, è inevitabile risalire all'indietro, verso quelle pratiche antiche che avevano codificato il ricorso ai promemoria. È stato Foucault ad attirare l'attenzione sul genere letterario degli *hypomnemata*, diffuso nella cultura greco-latina specialmente fra le classi colte: quaderni di conti, registri pubblici e promemoria privati, volti a costruire una memoria materiale delle cose lette, ascoltate o pensate al fine di un successivo raccoglimento dell'individuo sul proprio passato, veri e propri dispositivi per la cura del sé che impediscono che tale passato si disperda. Non meri sostegni della memoria, essi costituiscono un materiale per esercizi da effettuare frequentemente: «leggere, rileggere, meditare, discorrere con se stessi e con gli altri, ecc.».⁵⁵

Gli autori cui Foucault innanzitutto si riferisce sono del I e II secolo, per esempio Seneca e Plutarco; ma il ricorso a tali strumenti è attestato ben prima. Questi dispositivi si devono infatti comprendere nel quadro di una polarizzazione concettuale fondamentale, quella tra memoria (*mneme*) e reminiscenza (*anamnesis*), elaborata nel pensiero classico.

Nel *Filebo* (34 B) Platone distingue le due facoltà, identificando la *mneme* come «la salvaguardia della sensazione» (una funzione dunque passiva), e l'*anamnesis* come una funzione attiva di recupero volontario, un richiamare alla mente il ricordo di una sensazione passata: «Quando l'anima in se stessa, da sola, senza il corpo, quanto più ad essa è possibile riafferma ciò che insieme al corpo una volta sentiva, allora noi diciamo, penso, che essa ha reminiscenza di quello».⁵⁶

Anche Aristotele, pur in una ormai mutata cornice metafisica e gnoseologica rispetto al maestro, ribadisce questa diade nel trattato appunto intitolato *Della memoria e della reminiscenza*. Molti animali hanno memoria di sensazioni precedentemente provate, ma la reminiscenza come un intenzionale andare alla ricerca di un passato conservato nell'anima è propria solo dell'essere umano. Chi tenta di ricordare un evento opera per passi successivi, muovendo da un luogo a un altro sempre più vicino a ciò che va recuperato, passando per termini medi successivi, e operando in tal modo analogamente a chi delibera attraverso un ragionamento: «La reminiscenza è una specie di illazione [*sylloghismos*]» (453 a).

⁵⁵ Michel Foucault, "La scrittura di sé" (1983), in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 205. Si veda tutto il § "Gli *hypomnemata*", pp. 204-209.

⁵⁶ Platone, "Filebo", Id., *Opere complete*, cit., vol. III, p. 97.

L'operazione di recupero è esplicitamente caratterizzata come «la ricerca di un'immagine [*phantasmatos*]» (453 a):⁵⁷ ritorniamo dunque a quel modello grafico dell'incisione mnestica che avevamo già incontrato nel capitolo sulla traccia, richiamando il segno lasciato dall'anello sulla cera. Gli *hypomnemata* di cui Foucault ha ricostruito la storia rappresentano dunque delle strategie di esternalizzazione dell'immagine mnestica: una esportazione della scrittura del ricordo al di fuori del soggetto: ancora una volta, un passaggio dall'engramma all'esogramma.

Ma già Platone aveva colto i rischi connessi alla natura intrinsecamente paradossale della relazione fra scrittura e memoria, affidando al *Fedro* il compito di esibirli icasticamente. Il mito dell'origine della scrittura ci racconta del suo inventore, il dio egizio Theuth, impegnato a magnificare al re Thamous le portentose proprietà di questo farmaco (*pharmakon*) mnestico capace di rendere gli Egiziani più sapienti e di arricchire la loro memoria. Ma il re conosce il doppio volto del *pharmakon*: tanto medicina quanto malattia, tanto veleno quanto antidoto (non è, in fondo, ogni medicamento che assumiamo per guarire da una patologia potenzialmente tossico e a sua volta patogeno se assunto nel modo sbagliato?). E rimprovera a Theut di avere in realtà esposto «il contrario del suo vero effetto». Sa bene, il re, che tale rimedio

ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria [*mneme*] ma per richiamare alla mente [*hypomneseos pharmakon*] (274 E-275 A).

Consegnando quel che devo ricordare alla traccia scritta, posso permettermi di obliarlo, sicuro che il segno ricorderà per me.

A prima vista il modello iconico che abbiamo visto informare la teoria aristotelica della memoria e della reminiscenza sembrerebbe contrastare con questo modello scritturale elaborato da Platone. Dobbiamo tuttavia considerare che i registri espressivi dello scrivere e del dipingere, che per la nostra cultura sono da tempo molto diversi se non addirittura contrapposti, costituivano una sostanziale unità per le culture antiche, che impiegavano il

⁵⁷ Aristotele, "Della memoria e della reminiscenza", cit., p. 251. Sulla concezione aristotelica della memoria cfr. David Bloch, *Aristotle on Memory and Recollection*, Leiden-Boston 2007.

medesimo termine per indicarli: *sesh* in egizio, *graphein* in greco, *meljan* in gotico.⁵⁸ Così Platone, che pensa e scrive in un'epoca in cui pittogramma e alfabeto non si sono ancora del tutto divaricati, ha buon gioco nel sottolinearne le analogie:

La scrittura [*graphè*] è in una strana condizione, simile veramente a quella della pittura [*zoographia*]. I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte: crederesti che potessero parlare quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono esse ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa (275 D).⁵⁹

Ora, è per il nostro discorso massimamente significativo che, nella sua analisi ormai classica della questione farmacologica della scrittura in Platone, Derrida proponga di tradurre gli *hypomnemata* con il termine “monumenti”.⁶⁰ Il monumento dunque, esternalizzazione scritturale della memoria, costituisce un promemoria disfunzionale che lavora contro la memoria stessa, producendo oblio: fidandosi dei suoi custodi, dei tipi (*typoi*) addetti alla custodia e alla sorveglianza del sapere, si lascerà invadere dall'oblio e dal non-sapere.

Quando si riferisce agli *hypomnemata* come monumenti, Derrida pensa innanzitutto alle varie articolazioni della documentazione: inventari, archivi, citazioni, liste, cronache, genealogie, e così via. Fra i suoi autori di riferimento compare non a caso Jean-Pierre Vernant, che in uno studio fondativo sul rapporto tra memoria e oblio nell'antica Grecia aveva attirato l'attenzione sull'importanza dei cataloghi (delle navi, dei guerrieri, degli dèi) in Omero e in Esiodo come esercizi mnemotecnici, «allenamento della memoria» e «archivio di una società senza scrittura». ⁶¹

Ma è evidente che rientrano in quella classe, a pieno e anzi massimo titolo, i monumenti impermeabili all'attenzione ai quali ci ha introdotto Musil: oggetti materiali intenzionalmente concepiti, prodotti e installati per custodire la memoria di un nome, di un luogo, di un evento, condivisa da parte di una comunità o di una cultura, che incarnano

⁵⁸ Cfr. Alfred Kallir, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto* (1961), Spirali/Vel, Milano 1994, p. 109.

⁵⁹ Platone, “Fedro”, in Id., *Opere complete*, vol. III, p. 276. Sulla questione dei sussidi mnemotecnici e scritturali nel pensiero platonico si veda lo studio di Detlef Thiel, *Platons Hypomnemata. Die Genese des Platonismus aus dem Gedächtnis der Schrift*, Karl Alber, Freiburg 1993, in part. al cap. IV: “*Hypómnesta und hypómnesis bei Platon*”, pp. 84-122.

⁶⁰ Jacques Derrida, *La farmacia di Platone* (1968, 1972²), Jaca Book, Milano 2007, p. 98.

⁶¹ Jean-Pierre Vernant, “Aspetti mitici della memoria” (1959), in Id., *Mito e pensiero presso i greci* (1965), Einaudi, Torino 1978, pp. 93-124, qui p. 98.

quella duplicità di memoria e oblio identificata da Platone da come tratto farmacologico essenziale dei dispositivi mnestici esterni.

Questo processo può e deve essere ulteriormente indagato nelle trasformazioni mediali della monumentalità contemporanea. In una pagina celebre, Roland Barthes ha osservato come le società del passato facessero in modo che il ricordo di ciò che era stato fosse eternato attraverso l'immortalità del monumento. Ma facendo della fotografia il testimone principale della vita trascorsa, la società moderna ha rinunciato al monumento.⁶²

Si tratta davvero di una rinuncia, come pensa Barthes, o non piuttosto di una metamorfosi della monumentalizzazione? E di una corrispondente rinegoziazione e rimediazione di quel nesso costitutivo fra memoria e oblio che abbiamo visto caratterizzare lo statuto fondativo del promemoria? A tal riguardo nella "Digressione sul fotografare" Günther Anders ha osservato che il reale diventa la riproduzione delle immagini che lo rappresentano. Il modello sussiste come funzione della riproduzione. A illustrazione di questo assioma viene riportato il caso eloquente dei turisti moderni tutti armati di macchina fotografica, intenti a "riprendere" (cioè a "prendere presso di sé") ossessivamente tutto quel che vedono durante il loro viaggio: «Come non fotografano ciò che vedono – perché ciò che vedono, lo vedono soltanto per fotografarlo; e quel che fotografano, lo fotografano soltanto per averlo –, così *ciò* che fotografano non è per loro il "reale". "Reale" è per loro invece la riproduzione fotografica». ⁶³ Conta per loro non l'esserci, ma l'esserci stati. E l'aver ripreso e portato a casa sotto forma di immagine.

Le conseguenze di questa tendenza per la memoria (che, come Anders opportunamente ricorda, viene abitualmente qualificata come "facoltà riproduttiva") sono evidenti: se per un verso le fotografie ci fanno ricordare, per l'altro i *souvenirs* cosalizzati atrofizzano il ricordo come prestazione. Le immagini del passato emergono da una profondità che non è più quella dell'animo, bensì quella dell'album fotografico.

La portata di queste osservazioni per la teoria dell'immagine in particolare e per l'ontologia in generale sarebbe difficilmente sovrastimabile: la fotografia inverte il

⁶² Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 1980, p. 94.

⁶³ Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale* (1956), Bollati Boringhieri, Torino 2003, § 22 ("Il primo assioma dell'ontologia economica: l'esemplare unico non è. Digressione sulla fotografia"), pp. 169-173, qui pp. 170-172. La traduzione italiana rende imprecisamente nel titolo con il sostantivo "fotografia" quel che nell'originale è il verbo "das Photographieren", che Anders preferisce in quanto intende accentuare l'atto stesso del fotografare.

rapporto tradizionale in virtù del quale l'immagine era funzione del reale in quanto sua rappresentazione, "immagine-di" dipendente dal modello che raffigurava. Ora il ribaltamento è a 180 gradi: il reale diventa funzione dell'immagine, non esiste se non è fotografato, dipende dalla sua rappresentazione, che lo attesta e lo certifica in quanto davvero "stato". Il monumento non sfugge a tale inversione ontologica, anzi potremmo dire che ne è l'illustrazione esemplare: è nell'album fotografico, e non a Venezia, che per il turista si trova la Basilica di San Marco. Immortalata, monumentalizzata: Bazin non l'aveva forse paragonata alle pratiche di imbalsamazione delle mummie egizie?⁶⁴ L'album è il museo portatile – archivio di quei promemoria che sono i souvenirs – in cui i monumenti sono trasformati in oggetti indimenticabili *perché* fotografabili.

È inutile sottolineare come questo processo – descritto da Anders a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso – non abbia fatto altro che rafforzarsi all'ennesima potenza con la diffusione delle videocamere e degli smartphones, le cui memorie (sempre più "nano" e sempre più capaci) trasformano il dispositivo dell'album fotografico in una repository ritenzionale terziaria la cui vastità è ingestibile da quello stesso singolo individuo che contribuisce attivamente ad accumularla. Chi mai ha davvero pieno e consapevole accesso alle strabordanti gallerie di immagini stipate nel proprio telefonino?

L'album fotografico di Anders è, *mutatis mutandis*, l'archivio di tracce di Nora che da scritturale si fa progressivamente iconico: la memoria moderna si affida interamente alla traccia materiale, alla registrazione istantanea, all'archiviazione dell'immagine. evolvendo dai sistemi scritturali verso l'alta fedeltà.⁶⁵ Quella che Nora qualifica come una vera e propria "ossessione dell'archivio" propria del nostro tempo è un rapporto di proporzionalità inversa fra l'esperienza autentica della memoria e lo sforzo di conservare tutto il presente preservando insieme tutto il passato: nell'ansia di non tralasciare nulla, ogni testimonianza e vestigio per quanto insignificanti vengono trasformati in oggetti degni di commemorazione. Ognuno diventa così lo storico di se stesso, e in nessuna famiglia manca almeno un membro che si occupi di ricostruirne la storia e le genealogie. È agli archivi – e nessuna società ne ha mai prodotti così tanti come la nostra – che la moderna umanità delega la responsabilità di ricordare.

⁶⁴ Cfr. André Bazin, "Ontologia dell'immagine fotografica" (1945), in Id., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10.

⁶⁵ Pierre Nora, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", cit., p. 13.

Ma l'archivio non è un dispositivo neutro che raccoglie e ordina un "già stato" come insieme di eventi passati che esisterebbero di per sé prima e indipendentemente dalla loro archiviazione. L'archivio, come ha sottolineato con forza Derrida, costituisce quel passato e propriamente lo costituisce come tale. Parafrasando il noto adagio di McLuhan secondo cui il medium è il messaggio, si potrebbe dire che l'archivio è (nel senso letterale del termine) l'archiviato, gli dà forma, lo configura in quanto tale. Non esiste un passato, non esiste una memoria, che rimarrebbero tali e quali per sé, e poi in un secondo tempo verrebbero archiviati come tali in questo o in quel dispositivo di archiviazione: «La struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire. L'archiviazione produce dal momento che registra l'evento».⁶⁶

Non è tutto. «L'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso». Proprio in quanto deposito di tracce materiali, l'archivio, documentario o monumentale che sia, è *hypomnèma*, promemoria. Esternalizzando la memoria, consente l'oblio: è intimamente "archiviolitico", cioè distruttore di archivio, poiché paradossalmente anti-mnestico negli effetti nel suo volersi pro-mnestico nelle intenzioni. Proprio in ciò che rende possibile, e quindi configura, l'archiviazione, non si ritroverà null'altro che ciò che espone la memoria alla distruzione. Questa dinamica introduce «*a priori* l'oblio e l'archiviolitica nel cuore del monumento».⁶⁷

Il promemoria è dunque la "lisi" stessa della memoria: soluzione al problema del ricordare che ne costituisce al contempo la risoluzione e la dissoluzione. Non a caso chi, come Christian Boltanski, ha condotto per decenni il tentativo di "conservarsi tutti interi, di tenere traccia di tutti gli istanti della nostra vita, di tutti gli oggetti che l'hanno affiancata" (pensiamo al suo libro d'artista *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, uscito nel 1969),⁶⁸ ha dovuto denunciare il fallimento inscritto *ab origine* in questo progetto, dichiarandolo alla fine "impossibile": dopo aver concepito nel 1989 l'installazione monumentale *Les Archives de Christian Boltanski 1965-1988* (646 scatole metalliche contenenti migliaia di documenti personali), arriva nel

⁶⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005, p. 28.

⁶⁷ Ivi, p. 22. Su tali questioni cfr. Martino Feyles, *Ipomnesi. La memoria e l'archivio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013

⁶⁸ Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, Givaudon, Paris 1969. Cfr. Gaëlle Périot-Bled, "Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli", in *Images Re-vues*, n. 12, 2014 <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3820>.

2001 appunto a *La Vie impossible de C.B.* (titolo che peraltro riprende un suo cortometraggio del 1968), un insieme di venti vetrine che rendono conto dell'accumulazione compulsiva e disordinata di materiali documentari eterogenei, spesso ormai illeggibili, connessi alla sua vita e alla sua attività. Il suo caso offre un esempio estremo di come l'arte contemporanea abbia interrogato il dispositivo dell'archivio facendone emergere la componente costitutivamente paradossale, nella dialettica inaggirabile di memoria e oblio.⁶⁹

A chiusura di questo terzo capitolo, che è insieme conclusione della Prima Parte di questo lavoro, possiamo tirare qualche somma. Il percorso che abbiamo intrapreso, consistente nel distogliere l'attenzione dalle proprietà ontologiche di quella classe di oggetti particolari che vengono definiti monumenti, per rivolgerla piuttosto alle implicazioni fenomenologiche e relazionali che si istituiscono fra fruitore e monumento, ha rivelato una serie di problematiche destinate a rimanere aperte.

La modulazione dello sguardo disciplinare dello storico, che oscilla fra valore documentale e valore monumentale, ha finito per sfociare in una sostanziale indistinzione o interscambiabilità di documento e monumento. L'esame della raffinata fenomenologia dei valori monumentali proposta da Riegl (valore in quanto memoria, valore storico, valore di novità, valore contemporaneo, valore dell'antico), e proseguita nella sua scia da Debray (monu-messaggio, monu-forma, monu-traccia), ha permesso di acquisire un duttile strumentario categoriale e di mettere a fuoco la natura irrimediabilmente conflittuale delle interrelazioni fra quelle categorie; ma proprio l'accento posto sul lato soggettivo della relazione ha condotto a un esito aporetico analogo a quello riscontrato nella disamina del monumento come traccia: se il monumento è nell'occhio di chi guarda, letteralmente tutto può essere monumento, e si dissolve alla fine la possibilità di caratterizzare la relazione alla monumentalità come esperienza specifica.

Con Musil abbiamo poi imparato a riconoscere una naturale debolezza di occhio e sguardo, che nella routine percettiva che abitua al paesaggio si disabitua ad accorgersi dei monumenti. Questi scompaiono come figure nello sfondo: più urlano il loro

⁶⁹ Su questa interrogazione è fondamentale lo studio ad ampio spettro di Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza 2016.

messaggio, più perdono la capacità di stagliarsi come suoni distinti rispetto al rumore di fondo. L'iperestesia che sollecitano finisce per ribaltarsi in anestesia. L'ipermnesia in amnesia.

I monumenti condividono in ultima analisi lo stesso destino patologico di tutti i promemoria: sono farmaci disfunzionali dall'effetto paradossale, che ottengono il risultato opposto a quello auspicato. Dispositivi ideati per far ricordare e conservare la memoria, si rovesciano (come hanno mostrato, ciascuno a suo modo, Platone, Derrida, Anders) in potenti macchine di oblio.

II. DAL MONUMENTO AL NONUMENTO

Constatato il sostanziale fallimento delle vie imboccate nei capitoli precedenti, e gli esiti aporetici cui hanno condotto come a veri e propri vicoli ciechi, proviamo ora ad abbandonare la speranza di accostare la questione del monumento per via positiva, cercando cioè di capire che cosa è e che cosa fa un monumento, per intraprendere una via negativa. Nei capitoli che seguiranno nella Parte Seconda considererò dunque non il monumento, bensì il *nonumento*: una serie di strategie monumentali eterogenee, eppure tutte accomunate dal tema della negazione, variamente declinato. In una rassegna che non posso che riconoscere come necessariamente incompleta sotto il profilo della lista, ma che confido essere non eccessivamente deficitaria sotto il profilo della tassonomia tipologica, indagherò alcuni modi esemplari di *nonumentalità* nel panorama contemporaneo.

A tal fine, abbandonerò al suo destino di indifferenziazione quella pista che, come si è visto, finisce per annacquare la nozione di monumento nel generico *landmark* e nella traccia del passato come oggetto della conservazione patrimoniale forzata: una pista che ci condurrebbe inevitabilmente a constatare che *tutto* è monumento (e quindi *nulla* lo è davvero). Mi concentrerò piuttosto sul monumento come *memento*, come memoriale, come dispositivo intenzionale che impieghiamo nelle nostre strategie di commemorazione (di un evento, di un personaggio), e al quale ricorriamo come a un promemoria sociale. I casi che prenderò in esame rappresenteranno altrettante variazioni su un tema che pur nelle loro irriducibili differenze, li accomuna tutti: l'esperienza del commemorare come esercizio paradossale.

~~Si tratta di variazioni su un tema che, pur nelle sue molteplici e irriducibili implicazioni, può essere forse ricondotto a un pensiero unitario: l'esperienza della memoria non può oggi verificarsi se non come presa di coscienza della natura strutturalmente paradossale dei dispositivi che, facendosene carico, la neutralizzano.~~

II.1 *Peri bathous*

Innanzitutto, la sublimità: che fine fa nel percorso che ci condurrà dal monumento al nonumento? Nel paragrafo sul concetto di monumentale ne abbiamo rilevato la strutturale convergenza con il sublime, in particolare nella sua declinazione matematica, connessa con la grande dimensione e la scala sovrumana. Il termine greco che le lingue europee moderne europee hanno reso con “sublime” (uguale per italiano, francese, spagnolo, inglese) è *hypsos*, vetta o apice. Il latino *sublīmis* deriva da *līmus*, “obliquo, pendente”, con l’aggiunta del prefisso *sūb-* a indicare qui un librarsi, un pendere nell’aria. Il tedesco allude alla medesima area semantica: *das Erhabene* è il participio passato sostantivato del verbo *erheben*, che indica il sollevare in alto. Il trattato dello Pseudo-Longino che inaugura la riflessione estetica su tale concetto, il già citato *Peri hypsous*, è dunque un’indagine sull’elevatezza, che da proprietà fisica diviene per traslato figurata, stilistica.

L’intensa riflessione settecentesca, che segue la traduzione francese del trattato a opera di Nicolas Boileau apparsa nel 1674, e che abbiamo sinteticamente ripercorso in quel paragrafo, dovette fare i conti con una voce dissonante, affidata alla penna dissacrante di Martinus Scriblerus, uno pseudonimo collettivo composto da sei autori, fra i quali Jonathan Swift, John Arbuthnot e Alexander Pope, che nella prima metà del secolo redige una parodia del trattato longiniano dal titolo antitetico *Peri Bathous, o l’arte di inabissarsi in poesia*.

Non l’*Hypsos*, dunque, bensì il *Bathos*, il profondo, è l’oggetto e anzi il compito di questo trattato satirico, che si ripromette di offrire ai promettenti ingegni dell’epoca una serie di linee-guida per orientarsi nella dimensione della latina *altitudo*, non questa volta verso l’alto, ma verso «le terre basse del Parnaso»: «Ora veniamo a provare – afferma programmaticamente Scriblerus – che c’è un’*arte di affondare* in poesia. Non c’è forse un’architettura delle cantine e dei sotterranei, così come ce n’è una delle cupole eccelse e delle piramidi? Non c’è forse un’*arte dell’immersione* accanto all’*arte del volo*?».¹

Da questo programma discendono delle precise indicazioni su come piegare lo strumentario delle figure retoriche e delle opzioni stilistiche in modo da sfruttare tutti i registri del banale, del volgare, dell’infimo, del degradato. Scriblerus si profonde in

¹ Martinus Scriblerus, “Peri Bathous, o L’arte d’inabissarsi in poesia” (1728), in Attilio Brilli, *Retorica della satira*, il Mulino, Bologna 1973, pp. 127-194, qui p. 133.

consigli su come redigere dediche, panegirici e satire, svela la ricetta per comporre un poema epico e delinea un programma di sviluppo del teatro.

Se nella Prima parte di questo libro abbiamo potuto riconoscere la tradizione dell'*hypsos*, dell'elevatezza sublime, occhieggiare in filigrana dietro ai discorsi intorno al monumentale, sarà piuttosto quella del *bathos* scribleriano a costituire lo sfondo di non pochi casi che prenderò in considerazione in questa Seconda parte. Al di là degli intenti parodistici che animavano l'iniziativa provocatoria di Pope e compagni, impegnati a ridicolizzare il cattivo gusto e la pseudo-sublimità dei letterati in particolare britannici del tempo, e che dunque in quel contesto storico-culturale vanno inquadrati, a rappresentare un efficace punto di riferimento concettuale per il percorso che dobbiamo affrontare nell'ambito della nonumentalità è innanzitutto l'invito a operare un'inversione dello sguardo, ribaltando il climax ricercato dalla magniloquenza del monumento nell'anti-climax delle strategie adottate dai protagonisti della scena nonumentale contemporanea.

Due casi in particolare illustrano questa inclinazione al *bathos* nella nonumentalità così come si annuncia nella seconda metà del secolo scorso: Robert Smithson e Gordon Matta-Clark. Quella ricerca della monumentalità come espressione organica di comunità, che avevamo sentito ritenere ancora possibile negli anni Cinquanta da un Siegfried Giedion (di contro alla diagnosi pessimistica pronunciata da Mumford) si ribalta in una nonumentalità ironica e dissacrante.

Sarebbe difficile reperire una operazione di "abbassamento" più radicale di quella operata da Robert Smithson in *Monuments of Passaic*, un'opera del 1967 che esiste in due differenti istanziazioni: come articolo corredato da immagini apparso nel numero 4 di *Artforum* di quell'anno e in una serie di fotografie.² L'articolo consiste in un accurato resoconto, alla maniera dei viaggiatori classici, di una gita intrapresa il 30 settembre 1967 con partenza dalla stazione degli autobus della Port Authority di Manhattan con destinazione Passaic, la sua città natale nel New Jersey. Sottobraccio, una copia del New York Times e un romanzo distopico di fantascienza, *Earthworks* di Brian W. Aldiss

² Robert Smithson, "The Monuments of Passaic", in *Artforum*, n. 6/4, 1967, pp. 48-51; poi raccolto con il titolo "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", in Id., *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1966, pp. 68-74. Per la serie fotografica cfr. <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>.

(pubblicato due anni prima e ispiratore di alcuni titoli di opere dello stesso Smithson).³ A tracolla, una Instamatic 400.

Il tour monumentale, anzi nonumentale, di Smithson non era stato improvvisato la mattina di quel sabato: al suo quaderno a spirale aveva infatti affidato una serie di appunti intitolati “A Guide to the Monuments of Passaic New Jersey”, che dimostrano come l’articolo pubblicato su *Artforum* fosse in realtà la ricostruzione di una costruzione, cioè di un’esperienza attentamente costruita e pianificata. E persino articolata in una precisa tassonomia: tipo A, «memoriali a significati esausti» o «quel che l’uomo della strada considera essere un monumento»; tipo B, certi edifici precedenti al Crollo di Wall Street, da Smithson caratterizzati come «Old Suburbia»; tipo C, certi edifici del secondo dopoguerra, chiamati «New Suburbia»; tipo D, «punti morti», siti vuoti come piscine senz’acqua, parcheggi, masse di terreno degradato che Smithson dice «sembrare esistere per una durata temporale limitata»; tipo E, la «rovina alla rovescia», qualsiasi nuova costruzione che sarebbe stata alla fine completata.⁴

Ma seguiamo ora passo passo la gita. Il primo monumento si comincia a intravedere dai finestrini dell’autobus n. 30 che lo attraversa: è il ponte sul fiume Passaic, con il suo percorso pedonale a listelli di legno a fianco della carreggiata, che connette la contea di Bergen a quella appunto di Passaic. Il sole di mezzogiorno trasforma la scena in una fotografia sovraesposta: fotografarlo, è come fotografare una fotografia. Una placca arrugginita con l’insegna dell’impresa costruttrice abbaglia riflettendo i raggi solari: «1899...no...1896... forse». La traccia storica, di un passato perdipiù non remoto ma prossimo, è ormai illeggibile.

³ Se ne veda la versione italiana: Brian W. Aldiss, *La mia terra bruciata* (1965), La tribuna, Piacenza 1966.

⁴ Cfr. Ann Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge Mass. 2003, p. 102.



Sulle rive del fiume sono disposti altri «monumenti minori»: piedritti in cemento, come spalle a sostegno di un'autostrada in costruzione, che si confonde con la vecchia strada in un «caos unitario». Essendo sabato, i macchinari degli operai giacciono inattivi nel fango, «creature preistoriche», dinosauri ormai estinti. Sceso dal bus, incamminandosi su River Drive, Smithson si imbatte in un secondo monumento maggiore: un impianto di pompaggio, con una grossa tubazione per convogliare l'acqua nel fiume da un cratere artificiale dal quale aggettano sei altri tubi: l'insieme della tubazione e dei tubi, fra loro connessi in qualche forma enigmatica, produce una «fontana monumentale» non priva di connotazioni inequivocabilmente erotiche: «Era come se la tubazione stesse segretamente sodomizzando qualche occulto orifizio tecnologico e provocando un orgasmo a un organo sessuale mostruoso (la fontana)».⁵

⁵ Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", cit., p. 71.



Lo scenario desolato e decrepito del suburbio caratteristico della provincia americana appare agli occhi di Smithson come «una specie di mondo da cartolina volto all'autodistruzione, un mondo di immortalità fallita e di grandeur oppressiva». “Forgetting Passaic” piuttosto che non “Remembering Passaic” sembrerebbe il titolo giusto per questa gita turistica.⁶ Un paesaggio estraneo ai grandi eventi della Storia, un paesaggio privo di un autentico passato e formato esclusivamente da quel che passa al solo scopo di farsi futuro; un paesaggio di rovine, e tuttavia di rovine inverse che, invece di costituire la fase senile di un edificio un tempo integro e progressivamente consumato dal lavoro del tempo, dell'uso e della storia, rappresentano un momento incipiente e alludono piuttosto a un futuro di pienezza che sarà comunque votato alla dissoluzione: «Quel panorama zero sembrava contenere *rovine alla rovescia* [*ruins in reverse*], cioè tutte le nuove costruzioni che alla fine sarebbero state edificate. È l'opposto della “rovina romantica”, poiché gli edifici non *cadono* in rovina *dopo* che sono stati edificati, ma piuttosto *assurgono* a rovina prima ancora di essere realizzati».⁷

⁶ Cfr. Jennifer L. Roberts, *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, Yale University Press, New Haven 2004, al cap. “Forgetting Passaic”, pp. 60-85.

⁷ Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, cit., p. 72. Cfr. Robert Slifkin, *The New Monuments and the End of Man. U.S. Sculpture Between War and Peace, 1945-1975*, Princeton University Press, Princeton 2019, cap. III (“New monuments and reversed ruins”), pp. 117-162.

Il tema smithsoniano della rovina inversa dialoga in modo dialettico con una lunga tradizione che ha concepito la rovina come un oggetto teorico nel quale negoziare le relazioni fondamentali fra natura, arte, tecnica da un lato, e spazio e tempo dall'altro.⁸ In un celebre saggio dei primi del Novecento dedicato appunto al concetto di rovina, Simmel aveva osservato che nel processo del “rovinarsi” la natura ripresenta i suoi diritti di prelazione a quel materiale che, pur continuando a essere di per sé naturale, aveva subito l'intervento della mano umana, trasformandosi in artefatto. Vera e autentica rovina, pertanto, può essere solo quella provocata dall'azione spontanea della natura, e non dalla distruttività vandalica o iconoclastica, che non farebbe altro che imporre alla materia una nuova forma umana (quella della distruzione). La natura che manda in rovina l'architettura rientra in quelle dinamiche di invecchiamento dei manufatti – la “patina” che abbiamo sentito Riegl qualificare come “valore dell'antico” – che sfociano in una nuova unità a partire da due elementi contrapposti: una natura, quindi, che si riappropria di se stessa dopo essere stata alienata nell'arte, ma che torna comunque a offrirsi all'osservatore come spettacolo estetico: «Se un tempo l'arte si è servita della natura come di materia grezza, ora la natura ha fatto dell'opera d'arte stessa il materiale della sua attività formatrice».⁹ Ma se rovina è la forma al presente di una vita trascorsa, precipitazione in un frammento di rudere presente dell'intero passato che aveva avuto inizio con la creazione di quel manufatto, perché non approfittarne, e giocare per così dire la forza riappropriante della natura a fini estetici, anzi monumentali?

Nel dibattito sopracitato raccolto nel 1948 sulla *Architectural Review*, l'architetto e urbanista britannico William Holford si spingeva fino a chiedersi se non fosse la capacità di trasformarsi in rovina a contraddistinguere la monumentalità (attuale o potenziale) di un edificio, un diventare-monumento grazie al mero diventare-rovina, una facoltà dunque per così dire “monumentogena” della rovina a prescindere dalla qualità monumentale dell'edificio originario. E finiva per darsi una risposta positiva: «È forse vero che qualsiasi grande monumento di solida costruzione diverrà monumentale come rovina anche se non era riuscito a diventarlo nella sua forma e collocazione primitive?

⁸ Si veda lo studio di Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins: Relic, Symbol, Ornament*, Gregg Press, Ridgewood, N.J. 1968.

⁹ Georg Simmel, “Le rovine. Saggio di estetica” (1907), in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 314-321, qui p. 317.

L'evidenza dice con abbondanza di esempi che ciò in certi casi è possibile». ¹⁰ Persino le rovine, anche quelle causate non dal trascorrere naturale del tempo e dalle forze naturali che si reimpadroniscono lentamente ma inesorabilmente degli artefatti umani, bensì dall'azione distruttrice dell'uomo (i bombardamenti della Seconda guerra appena conclusasi, ad esempio), sembrano possedere un potere monumentalizzante: un grande magazzino di Liverpool ridotto in macerie finisce per ritrovarsi in una condizione di affinità con il Colosseo.

Si tratta di un argomento che mostra delle inquietanti analogie con la famigerata *Theorie vom Ruinenwert*, la dottrina del valore delle rovine elaborata da Albert Speer. Corrispondendo all'esigenza espressa da Hitler di istituire un «ponte di tradizione» che collegasse il Terzo Reich alle generazioni future, il suo *Generalbauinspektor* così la riassume nelle sue *Memorie*: «Impiegando determinati materiali e rispettando certe esigenze statiche, si doveva poter costruire degli edifici capaci di eguagliare, in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani». ¹¹ Progettare, dunque, avendo in mente come ideale costruttivo la distruzione dell'edificio, e quindi la sua monumentalizzazione per così dire postuma.

Le rovine alla rovescia della monotona Passaic di Smithson rappresentano il ribaltamento in negativo di questa poetica della rovina monumentogena: la sua «Odissea suburbana» procede dispiegandosi fra forme negative, concave, «buchi», «tracce mnestiche» di possibili futuri abbandonati a se stessi, percorrendo un centro-città che in realtà non assomiglia a nessun centro, ma piuttosto a un «abisso tipico o a un vuoto ordinario» (ecco una discesa al *bathos*). Un ulteriore incontro: un «parcheggio monumentale» – «monumento piatto», «monumento lucente» – composto da lamiere riflettenti che rispecchiavano l'una nell'altra le due metà della città. ¹² Forse Passaic si è sostituita a Roma come Città Eterna? Al posto di un passato glorioso e storicamente stratificato che si condensa nelle sue rovine, un futuro perduto nelle discariche di un passato a-storico. Fra i testi non pubblicati di Smithson si trova una specie di volantino pubblicitario da agenzia di viaggi, in cui l'artista si presenta come imbonitore e guida turistica al tempo stesso, magnificando una gita da intraprendere grazie

¹⁰ William Holford, in «Alla ricerca di una nuova monumentalità. Un dibattito del 1948», in Luciano Patetta (a c. di), *La monumentalità nell'architettura moderna*, cit., p. 108.

¹¹ Albert Speer, *Memorie del Terzo Reich* (1969), Mondadori, Milano 1971, p. 78.

¹² Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», cit., pp. 72-73.

all'organizzazione della Dwan Gallery di New York: «Che cosa si può trovare a Passaic che non si possa trovare a Parigi, Londra o Roma? Scopritelo da soli. Scoprite (se avete il coraggio) il fiume Passaic mozzafiato e i monumenti eterni che si trovano sulle sue rive incantate. Viaggiate comodamente con un'auto a noleggio nella terra che il tempo ha dimenticato. A pochi minuti da New York Robert Smithson vi guiderà attraverso questa favolosa serie di siti. ... e non dimenticate la macchina fotografica. Ogni tour è corredato da mappe speciali». ¹³ Se la galleria newyorchese non organizzò di fatto mai gite simili, è pur vero che, come ha testimoniato Nancy Holt, Smithson intraprese diversi viaggi a Passaic con lei insieme ad amici e colleghi, fra i quali Allan Kaprow e Claes Oldenburg. ¹⁴

L'ultimo di questi mirabili monumenti è un recinto di sabbia, una sorta di modellino di deserto in miniatura. Milioni di granelli a testimoniare l'inevitabile dissoluzione di interi continenti, l'abbattersi al suolo di possenti montagne (ancora il *bathos*), la polverizzazione di pietre e ossa: una *sand box* dove giocano allegri i bambini, che in realtà costituisce una «tomba aperta».



¹³ Robert Smithson, "See the Monuments of Passaic New Jersey" (1967), *ivi*, p. 356.

¹⁴ Ann Reynolds, Robert Smithson. *Learning from New Jersey and Elsewhere*, *cit.*, p. 265, nota 86.

Se consideriamo le tipologie di monumenti che punteggiano l'insignificante banalità dello *sprawl* suburbano di Passaic – ormai scomparsi, come ha potuto constatare chi ha ripercorso il tour una decina di anni fa e rifotografato quei luoghi –,¹⁵ possiamo facilmente identificare le vestigia della simbologia monumentale tradizionale puntualmente invertite in senso anti-sublime, procedente dallo *hypsos* al *bathos*: il ponte sul fiume, innanzitutto, non è più quel dispositivo pontefice che connette il passato al futuro attraversando il presente consentendo la trasmissione trans-generazionale della memoria comunitaria, ma una insignificante struttura metallica ormai arrugginita e di origine incerta, preposta al collegamento di due contee suburbane prive di storia. L'impianto di pompaggio con la sua interconnessione di tubazioni deprime la nobile verticalità della stele, dell'obelisco e della colonna nell'orizzontalità prosaica della funzione idraulica. Infine il sepolcro, che abbiamo visto essere all'origine del segno memoriale come strategia di tanatoprassi, viene ludicamente sconsecrato in sand box per bambini, che si trastullano ignari con la sabbia inconsapevoli della sua provenienza mortifera.

È proprio quest'ultimo monumento a permettere a Smithson di elaborare un esperimento mentale intorno a uno dei suoi temi più cari, l'entropia: immaginiamoci la cassetta riempita per metà di sabbia bianca e per l'altra metà di sabbia nera. Chiediamo a un bambino di correre per centinaia di giri in senso orario finché i due tipi di sabbia, mescolandosi, assumeranno un colore grigio. A questo punto, facciamo correre il bambino in senso antiorario: il risultato non sarà il ripristino della divisione originaria bianco/nero, bensì un ulteriore grado di grigio e un aumento di entropia. Certo, se avessimo filmato la corsa potremmo restaurare lo stato iniziale proiettando il film all'indietro: ma si tratterebbe solo di un'apparente reversibilità, di una «illusione di controllo», di una «falsa immortalità»¹⁶ senza presa reale sulla dissoluzione fisica, alla quale la stessa pellicola sarebbe comunque destinata.

Il rapporto fra monumento ed entropia era stato già affrontato da Smithson un anno prima sempre sulle pagine di *Artforum*, proponendo una polarizzazione fra monumenti

¹⁵ Anaël Lejeune, "Un 'tour des monuments de Passaic' (1967). L'image de la cite selon Robert Smithson", in *L'Espace géographique*, n. 4/40, 2011, pp. 367-380.

¹⁶ Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", cit., p. 74. Smithson aveva peraltro ipotizzato di realizzare un film sul monumento, progetto del quale rimane un abbozzo di sceneggiatura: "The Monument: Outline for a Film" (1967), ivi, pp. 356-357. Sul rapporto fra camminare, fotografare e filmare nel tour di Smithson ha attirato l'attenzione Anaël Marion, "L'immersion dans les ruines de Passaic. Le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments", in *Marges*, n. 14, 2012, pp. 47-59.

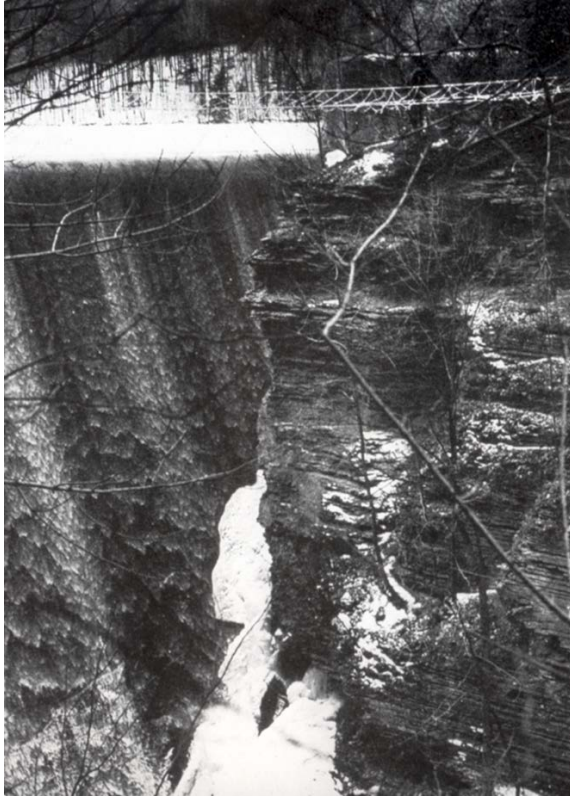
vecchi e nuovi: «Invece di farci ricordare il passato come i vecchi monumenti, i nuovi monumenti sembrano farci dimenticare il futuro».¹⁷ È un nuovo tipo di monumentalità che si annuncia nelle opere di Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin, Claes Oldenburg. Di Smithson stesso.

E, aggiungo io, di Gordon Matta-Clark. I due si erano incontrati in occasione della mostra *Earth Art* nel febbraio del 1969 al campus della Cornell University, dove Matta-Clark di era laureato un anno prima alla School of Architecture.¹⁸ Dal punto di vista del nonumentale, le strategie messe in campo da Matta-Clark possono essere considerate come un approfondimento e una radicalizzazione della poetica smithsoniana. Prendiamo innanzitutto il tema del monumento pontefice fra passato, presente e futuro: se nel tour intrapreso da Smithson la degradazione nel *bathos* nonumentale consisteva nel monumentalizzare il vecchio ponte arrugginito fra le contee di Bergen e Passaic (una connessione fra due paesaggi-zero, ma pur sempre una connessione), è altamente significativo che la prima opera documentata di Matta-Clark, *Rope Bridge* (1968), consistesse in un ponte di corda inattraversabile, una sorta di anti-ponte, di ponte che nega dunque se stesso, teso su un abisso dell'Ithaca Reservoir. Secondo la testimonianza di Thomas Crow, l'artista aveva teso due corde parallele sopra il burrone, e vi aveva annodato dei cappi a intervalli regolari, «per creare una sorta di ponte percorribile, ma che nessuna persona sana di mente sarebbe stata tentata di usare, soprattutto col tempo gelido».¹⁹ Qui l'inclinazione al *bathos* si fa esplicita vertigine dell'abisso, terrore misto a desiderio di precipitare.

¹⁷ Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments" (1966), in Id., *The Collected Writings*, cit., pp. 10-23, qui p. 11. Sulla poetica entropica cfr. Yve-Alain Bois e e Rosalind Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso* (1997), Bruno Mondadori, Milano 2003, cap. IV ("Entropia"), pp. 171-237.

¹⁸ Sul rapporto fra i due cfr. Pamela M. Lee, *Object To Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000, al § "Monuments to Entropy: Robert Smithson's Place for Matta-Clark", pp. 34-48.

¹⁹ Thomas Crow, "Gordon Matta-Clark", in Corinne Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London 2003, pp. 7-132, qui p. 25.



Dopo il ponte, la rovina. In Smithson, come abbiamo visto, la rovina si configura “alla rovescia”, come in uno specchio (dispositivo che a lui particolarmente caro) in cui il rovinare non è il decadere della completezza dell’oggetto proprio dell’invecchiamento del già-costruito ma l’incompletezza del non-ancora-completato che viene colta dal turista di Passaic. In Matta-Clark troviamo un’attiva produzione di rovine. I suoi interventi di scultura architettonica o architettura scultorea prendono a oggetto strutture abbandonate delle periferie, *marginalia* del sistema capitalistico di produzione destinati alla demolizione, sui quali l’artista agisce non costruendo e producendo positivamente un’opera, bensì distruggendo e negando: il *cutting* o *splitting*, la produzione di tagli che modificano un costruito preesistente tramite delle lacerazioni, delle fessure o dei vuoti su opere già esistenti, è un gesto distruttivo su un oggetto già di per sé destinato alla demolizione, un gesto apparentemente iconoclastico che tuttavia non fa che anticipare l’esito comunque scontato dell’edificio.



Possiamo davvero definirle rovine, queste di Matta-Clark? O non piuttosto “anti-rovine”? O ancora, seguendo un suggerimento di Dan Graham, rovine “decostruite”?²⁰ Certamente Simmel, se fosse vissuto abbastanza per assistere a un suo splitting, ne avrebbe negato la qualità di rovina: come gli abbiamo sentito dire, l’atto vandalico o iconoclastico che danneggia o distrugge un artefatto umano non è propriamente la rovina intesa come un riprendersi da parte della natura quel che la mano umana le aveva per così dire tolto. Ma non è forse l’uomo anch’esso parte della natura? Al cospetto di un cutting matta-clarkiano Riegl sarebbe forse stato più indulgente: aveva infatti osservato che anche l’uomo stesso è parte della forza della natura, parte particolarmente violenta: «Si spiega così come anche un intervento violento dell’uomo nella vita di un monumento possa produrre un effetto suggestivo per noi moderni».²¹

Ma vi sono ragioni intrinseche nel gesto di Matta-Clark per suggerirci di preferire il termine speculare di “anti-rovina”. Un tetto che va in rovina si buca, certamente, ma non con dei fori a perfetta sezione quadrata, come nel caso dell’asportazione del vertice del tetto a piramide eseguita in *A W-Hole House: Atrium Roof* (il suo primo edificio sottoposto a cutting nel 1973 – un ufficio per ingegneri in un sobborgo industriale di

²⁰ Sulla decostruzione cfr. Dan Graham, “Gordon Matta-Clark” (1984), in Id., *Rock my Religion. Writings and Art Projects: 1965-1990*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993, pp. 194-205.

²¹ Alois Riegl, “Il culto moderno dei monumenti”, cit., p. 192.

Genova). Giocando nel titolo sull'omofonia fra *whole* (intero) e *hole* (foro), Matta-Clark problematizza la nozione stessa di integrità e completezza, tradizionalmente associata a un'estetica dell'opera compiuta.



O ancora: se indubbiamente una parete in rovina finisce per spaccarsi e perde la sua compattezza perforandosi di cavità, essa non si fende seguendo una linea retta come quella che può praticare una motosega taglia-muro, come nel caso di *Splitting* (1974, 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey).



Questo lavoro “per via di levare” mette a repentaglio le abitudini acquisite da secoli nel nostro rapporto quotidiano con il costruito e con le sue funzioni consolidate: sfida il nostro senso di sicurezza quando diamo per scontato di poter camminare su un pavimento che non si apra improvvisamente sul vuoto, di poterci proteggere dalle intemperie

riparandoci sotto un tetto, di poter rifugiarsi all'interno tenendo all'esterno eventuali minacce. Destabilizza cioè per sottrazione i tre elementi fondamentali dell'architettonico che la teoria tipologica aveva tradizionalmente codificato: pensiamo al caso esemplare di Gottfried Semper, che aveva appunto identificato nei tipi del terrapieno (protezione dal basso), copertura (protezione dall'alto), recinto (protezione dal fuori) gli elementi basilari a salvaguardia del focolare.²²

Il procedimento sottrattivo illumina inoltre una serie di coni terminologici ideati da Matta-Clark. Abbiamo già incontrato “W-Hole”, di cui è parente stretto “Threshole” (1973), una serie di rimozioni di soglie (*thresholds*) in edifici abbandonati nel Bronx.²³ Ma è soprattutto la nozione di “Anarchitecture” a giocare qui un ruolo cruciale: il nome designa un gruppo che oltre a Matta-Clark includeva fra gli altri Laurie Anderson, Jene Highsteins, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Richard Nonas, e che si incontrò in vari luoghi non istituzionali per un periodo di tre mesi nel corso del 1973, per poi esporre nello spazio di 112 Green Street a SoHo i risultati del confronto nel marzo del 1974.²⁴ Nel giugno dello stesso anno *Flash Art* pubblica una selezione di fotografie: oltre agli ormai classici buchi, un treno deragliato e semi-distrutto disposto a mo' di ponte (un'eco dell'inattraversabile *Rope Bridge?*), barche abbandonate in rimessaggio, monumenti caduti, pietre tombali in procinto di sprofondare. Al di là dei tanti giochi di parole ispirati al gruppo dal termine (trentatré, fra cui “An Art Kit Torture”, “Anarchy Torture”, “Anarchy Lecture”...),²⁵ e di una sistematica avversione ai principi che Le Corbusier aveva enunciato in *Verso una architettura*,²⁶ è l'alfa privativo in *anarchitecture* – che peraltro ritroviamo anche in Italia nella ricerca parallela e

²² Cfr. Gottfried Semper, *I quattro elementi dell'architettura* (1851), Jaca Book, Milano 1991. Sugli effetti destabilizzanti del *cutting* cfr. Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Tauris, London-New York 2009, cap. IV, “User (Observer/Viewer)”, pp. 89-104.

²³ Yve-Alain Bois ha ulteriormente espanso il gioco di parole, alludendo pure a un “trash hole”, buco per la spazzatura, in “Threshole”, in Id. e Rosalind Krauss, *L'informe*, cit., pp. 186-193, qui p. 191.

²⁴ Si vedano le interviste ai partecipanti alle riunioni, “Accomplice Interviews”, raccolte in Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture Investigation*, Lars Müller Publishers, Zürich 2018, pp. 465-519, corredato di un ricco apparato documentario e fotografico.

²⁵ “Anarchitecture”, in *Flash Art*, n. 46-47, 1974, pp. 70-71; riprodotto in Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, cit., pp. 158.

²⁶ Le Corbusier, *Verso una architettura* (1923), Longanesi, Milano 1999. Cfr. James Attlee, “Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier”, in *Tate Papers*, n. 7, 2007: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

contemporanea dell'amico di Matta-Clark Gianni Pettena²⁷ – a meritare una particolare attenzione: un prefisso indicante un'architettura che lavora per vuoti e non per pieni, per forme concave e non convesse, per volumi negativi e non positivi. Se Smithson a Passaic i buchi li trovava («Passaic sembra piena di “buchi” a confronto con New York City»),²⁸ Matta-Clark li produce attivamente.

Da un certo punto di vista Matta-Clark sembra l'immagine-specchio di Louis Kahn: se quest'ultimo progettando i suoi edifici monumentali *pone* volumi ben definiti della geometria solida (cubi, parallelepipedi, cilindri), Matta-Clark li *leva*. Sono paradigmatici in tal senso l'intervento *Day's End* al Pier 52 in Lower Manhattan e il *Conical Intersect*, presentato alla Biennale di Parigi, entrambi risalenti al 1975.

Nel primo caso si tratta di incisioni di forma ovoidale operate nel tessuto di un enorme hangar, interventi quasi liturgici in quel mega-magazzino che allo stesso Matta-Clark era sembrato un parente contemporaneo di una «enorme basilica cristiana» (la stessa forma a mandorla degli intagli – che vengono paragonati a dei rosoni – sembra rinviare all'iconografia che allude alla duplice natura del Cristo, divina nel frutto contenuto nel guscio umano).²⁹ Nonostante il deposito fosse abbandonato e dismesso, l'inaugurazione progettata dall'artista per il 27 agosto venne bloccata dalla New York City Economic Development Administration, e ne seguì un'indagine per attività illegali.

Nel secondo caso, *Conical Intersect*,³⁰ Matta-Clark interviene su due palazzi risalenti al 1699, siti ai numeri civici 27 e 29 di rue Beaubourg, destinati alla demolizione nel quadro della sistematica riqualificazione dell'area in cui avrebbe dovuto essere edificato il Centre Georges Pompidou a firma di Renzo Piano, Gianfranco Franchini e Richard Rogers, che nel 1971 erano risultati vincitori del concorso pubblico per la realizzazione di nuovo centro di arte contemporanea, poi inaugurato nel 1977 (il presidente Pompidou, che aveva fortemente voluto il centro, era scomparso tre anni prima). Il gesto di Matta-Clark – documentato dallo stesso artista in collaborazione con il cameraman Bruno De

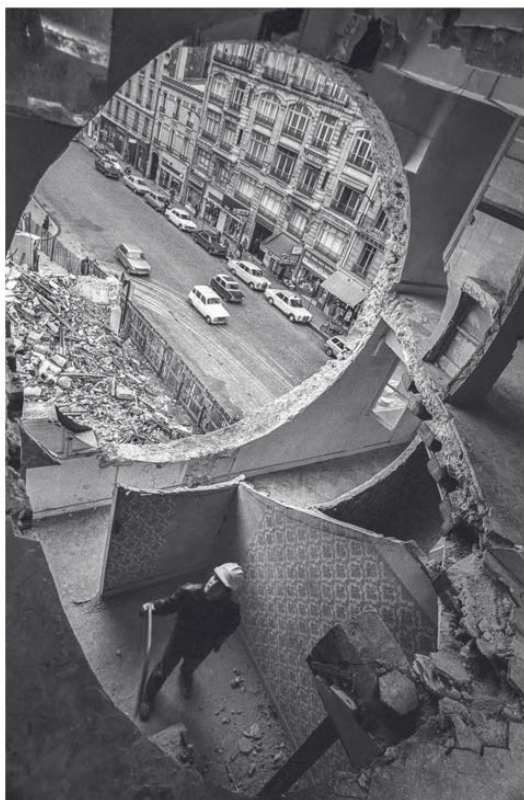
²⁷ Cfr. Gianni Pettena, *L'an architetto. Portrait of the artist as a Young Architect* (1973), Guaraldi, Rimini 2010; Id., *Tutto, tutto, tutto... o quasi*, Quodlibet, Macerata 2022.

²⁸ Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, cit., p. 72.

²⁹ “Interview with Gordon Matta-Clark” (con intervistatore anonimo), Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp 1977, in Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, cit., pp. 187-190, qui p. 188.

³⁰ Sull'opera si veda lo studio monografico di Peter Muir, *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect. Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*, Routledge, London-New York 2016.

Witt –³¹ tematizza la dialettica di distruzione (del vecchio) e costruzione (del nuovo) che ha interessato il cosiddetto Plateau Beaubourg e il quartiere delle Halles, tra i più antichi della capitale, sollevando accese controversie pubbliche. Orientata a 45° rispetto al piano stradale, l'apertura conica consentiva ai passanti di esplorare dal basso in alto come attraverso un dispositivo ottico l'interno delle costruzioni: «Con l'aiuto di questo “periscopio” – ha scritto Dan Graham – gli osservatori potevano guardare non solo all'interno della scultura/edificio di Matta-Clark, ma *attraverso* le perforazioni coniche anche gli altri edifici che incarnano le epoche passate e presenti di Parigi». ³² In tal senso, l'esposizione dell'*intérieur* dei due palazzi del XVII secolo ottenuta dalle perforazioni di Matta-Clark entrava in dialogo dialettico con il Centre Georges Pompidou, che in un articolo eloquentemente intitolato “Dio com'è brutto” René Barjavel avrebbe descritto come un edificio con le «tripes dehors», con gli intestini di fuori.³³



Gordon Matta-Clark – *Conical Intersect*, 1975, photo: Marc Petitjean

³¹ Il video di *Conical Intersect* (1975) è disponibile all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=W8_laap8y5c.

³² Dan Graham, “Gordon Matta-Clark”, cit., p. 202.

³³ René Barjavel, “Dieu, que c'est laid!” in *Journal du Dimanche*, 30 janvier 1977; disponibile sul sito: http://barjaweb.free.fr/SITE/ecrits/JDD/art_jdd.php?jma=300177.

Si conosce l'interesse dichiarato da Matta-Clark per il pensiero di Walter Benjamin. E non c'è dubbio che le riflessioni consegnate dal filosofo tedesco all'incompiuto progetto del *Passagenwerk* proprio dedicato a Parigi risuonino significativamente con la poetica architettonica dell'artista americano: «Con la crisi dell'economia mercantile, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti». ³⁴

Giungiamo così all'ultimo (per noi) conio terminologico escogitato da Matta-Clark: il *Non-ument* o *Non.u.mental*.³⁵ Parlando del suo lavoro condotto a Parigi, l'artista spiega: «Una delle mie preoccupazioni qui è il *Non.u.mental*, cioè un'espressione del luogo comune che potrebbe contrastare la grandeur e la pompa delle strutture architettoniche e dei loro stessi committenti che si auto-glorificano». ³⁶ L'architettura – questa potrebbe essere una prima interpretazione di questo neologismo prego di varie evocazioni semantiche – non avrebbe dunque a che fare con “te” cliente (*Non.u = Not you*), e con il tuo narcisismo auto-celebrativo; non con la celebrazione del potere politico ed economico e dei suoi eccezionali eroi e trionfi, bensì con il quotidiano e il luogo comune; non con la permanenza tendente idealmente all'immortalità, bensì con l'effimero e il transeunte. Inoltre – ed è la lettura proposta da Dan Graham – il *Non-ument* sarebbe da intendere come un *non-monument*: una specie di «“anti-monumento”, il cui compito tuttavia è di ricostituire la memoria; non la memoria convenzionale come nel monumento tradizionale, bensì quella memoria sovversiva che è stata occultata dalle facciate sociali e architettoniche e dal loro falso senso di “integrità [*wholeness*]”». ³⁷ In quanto anti-monumento – ed è un'ulteriore implicazione del concetto –, il *non-ument* si pone dialetticamente e contrastivamente nei confronti di un monumento. Lo stesso Matta-Clark era ben consapevole del tessuto storico-culturale e politico-economico nel quale si

³⁴ Walter Benjamin, “Parigi, la capitale del XIX secolo [*Exposé* del 1935]”, In Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 372-386, qui p. 386. Sull'interesse di Matta-Clark nei confronti di Benjamin cfr. Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed*, cit., pp. 183-184; Peter Muir, *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect*, cit., pp. 40-41.

³⁵ Cfr. Judith Russi Kirshner, “Non-Uments”, in *Artforum*, n. 4/2, 1985, pp. 102-108; Ead, “Non-Uments”, in Corinne Diserens e Maria Casanova (a c. di), *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993, pp. 56-62.

³⁶ Da un'intervista con David Wall, “Gordon Matta-Clark's Building Dissections” (1976), in Corinne Diserens (a c. di), *Gordon Matta-Clark*, cit., pp. 181-186, qui p. 183.

³⁷ Dan Graham, “Gordon Matta-Clark”, cit., p. 199.

inseriva la perforazione del suo *Conical Intersect*, e infatti lo definiva in rapporto al costruendo Centre Pompidou come «una controparte non-monumentale [*non-monumental*] al grandioso scheletro a forma di ponte del Centro proprio dietro di esso».³⁸

Vi è, infine, un'ulteriore accezione di *non-ument*, la più paradossale. Tutte le opere di Matta-Clark sono andate distrutte, ne restano solo le documentazioni fotografiche o i video. Ponendo al centro dell'opera l'edificio condannato alla demolizione, Matta-Clark lo redime dal suo destino oscuro di scarto periferico della contemporaneità e della sua spietata economia funzionale, facendolo assurgere allo statuto di opera e riscattandolo dalla dissoluzione pura e semplice di mera deiezione insignificante, e ciò sia nell'atto stesso dell'intervento, sia (meno intensivamente ma più durevolmente) nella documentazione fotografica che permetterà anche a chi non è stato testimone diretto dell'atto di *cutting* (noi, qui ed ora, ad esempio) di parlarne, di studiarlo, di esporlo in una mostra, assicurando a un altrimenti obliabile e obliterabile edificio un destino, se non di immortalità, almeno di notevole longevità. Il foto-documento memorializza tanto l'impermanenza dell'edificio quanto la transitorietà della performance di Matta-Clark su di esso, trascendendo in più la pura funzione documentaria per divenire a sua volta opera a tutti gli effetti, in una relazione che a Kosuth è parsa "schizofrenica": «In un certo senso, non faceva niente di insolito con i film o gli scatti: documentava i suoi lavori *in situ* come molti altri artisti avevano fatto. Ma allo stesso tempo usava la macchina fotografica come se stesse adoperando una sega circolare. Era per lui un altro strumento per quella conversazione fisica che continuava».³⁹ Memorializza, dunque monumentalizza.

Volendo cedere all'anacronismo, si può passare l'opera di Matta-Clark alla cartina al tornasole della fenomenologia riegliaiana dei valori monumentali, per vederne la reazione. Il gesto di Matta-Clark è inedito, originale: esso mostra i caratteri del *valore di novità*, anche se i prodotti di questo gesto non esibiscono le caratteristiche di integrità formale, cromatica, compositiva; anzi, proprio nel disattendere le aspettative di integrità si basa la sua novità. Esso corrisponde a un *valore contemporaneo* nella misura in cui si impegna a

³⁸ "Interview with Gordon Matta-Clark" (con intervistatore anonimo), Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp 1977, in Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 190. Cfr. Christian Hammes, "Gordon Matta-Clarks 'non-uments' als Resonanzbildungen zum urbanen Raum", in Carsten Ruhl, *Mythos Monument*, cit., pp. 207-230.

³⁹ Joseph Kosuth, intervista con Joan Simon (1985), in Corinne Diserens (a c. di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 198. Sulla natura stratificata del medium fotografico e video cfr. Christian Kravagna, "'It's nothing worth documenting if it's not difficult to get': On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark", ivi, pp. 133-146.

modificare secondo il proprio *Kunstwollen*, seppur in modo distruttivo, un oggetto appartenente al passato (più o meno recente) e scaturito da un differente *Kunstwollen*: Matta-Clark non lascia riposare l'oggetto in se stesso, non lo abbandona semplicemente al suo destino naturale che nella logica del sistema capitalistico di produzione è la demolizione violenta, ma lo modifica tagliandolo e lo trasferisce nel contesto della propria poetica, come una sorta di *objet trouvé*. Quello che è stato definito *Matta-Clarking*⁴⁰ rientra, pur negandola, nella storia dell'architettura come un suo capitolo: in tal senso la sua opera possiede un *valore artistico relativo*, nonché un *valore storico involontario*, nella misura in cui testimonia di un'epoca – gli anni Settanta –, dei suoi valori o controvalori, delle sue poetiche ed estetiche e politiche, e in particolare di quella inconfondibile poetica-estetica-politica di Gordon Matta-Clark. Nel trattenere l'edificio dal suo scivolamento verso un destino di oblio (non fisicamente: l'edificio andrà comunque distrutto, e con esso l'intervento di Matta-Clark; bensì in immagine: nella fotografia), il Matta-Clarking corrisponde a una sorta di *valore monumentale volontario e intenzionale*. Infine, proprio la fotografia – «oggetto melanconico», secondo la definizione di Susan Sontag,⁴¹ costitutivamente connesso con la rappresentazione delle offese del tempo e della mortalità, dell'invecchiamento e della sparizione degli oggetti – in cui si conserva documentata l'opera di Matta-Clark alimenta quel *valore dell'antico* che abbiamo visto essere essenzialmente connesso con l'incessante divenire delle cose e del mondo.

Grazie a questa costitutiva oscillazione della nozione matta-clarkiana di *non-ument* – della quale il titolo stesso di questo libro è evidentemente debitore – si comincia a intravedere una fondamentale ambivalenza, che emergerà sempre più chiaramente nelle pagine che seguiranno, a contatto con differenti tipologie di nonumentalità (anche di quelle che poco o nulla hanno a che vedere con la poetica dell'artista americano). Un'ambivalenza, o piuttosto una dialettica immanente al problema del monumento, che si può riassumere nella formula spinoziano-hegeliana *omnis determinatio est negatio* (e, reciprocamente, *omnis negatio est determinatio*). Chi nega pone, insomma, e se è vero che il monumento, come abbiamo visto nella prima parte, è insieme dispositivo di

⁴⁰ Robert Holloway, "Matta-Clarking", in Darío Corbeira (a c. di), *¿Costruir o deconstruir?*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 203-225.

⁴¹ Susan Sontag, "Oggetti melanconici", in Ead., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), Einaudi, Torino 1992, pp. 45-73.

rammemorazione e macchina di oblio, la sua negazione o decostruzione nel non-mento non sembra potersi sottrarre a questa fatale polarità.

Da questo punto di vista, Smithson e Matta-Clark, pur così vicini, possono essere considerati due facce della stessa medaglia: il *bathos* della dissacrazione ironica operata dal tour ai monumenti anti-sublimi di Passaic si drammatizza nella vertigine dell'abisso provocata dai ponti impossibili e dalle voragini dischiuse da Matta-Clark. Non era, forse, il precipizio una marca del sublime burkiano? Burke era propenso «a ritenere che l'altezza sia meno grandiosa della profondità e che noi siamo maggiormente impressionati nel guardare giù da un precipizio che nel guardare verso l'alto un oggetto di uguale altezza; ma di ciò non sono sicurissimo». ⁴² Questa incertezza del filosofo definisce l'oscillazione fra *Bathos* e *Hypsos*, come del resto già il concetto stesso di *non-ument* dialetticamente rivela.

⁴² Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., § II.7, p. 97.

II.2 Immergenti

Con Smithson e Matta-Clark abbiamo avuto a che fare con una declinazione innanzitutto metaforica del *bathos*: il *sinking*, quell'arte di inabissarsi alla quale ci aveva introdotto Martinus Scriblerus, è stato performato in primo luogo come un'inversione nonumentale della eccezionalità e della magniloquenza monumentali in direzione della banale monotonia dello sprawl suburbano caratteristica della provincia americana (Smithson) o degli scarti dell'economia tardo-capitalistica destinati alla demolizione nel quadro di una logica della cosiddetta riqualificazione urbana (Matta-Clark).

Vi è però un altro modo, un modo *letterale*, di intendere quel *sinking*: un modo cioè che inverte alla lettera la postura eretta del monumento, per ribaltarne a specchio il rapporto alla terra e all'orizzontalità. Il monumento si erge: la verticalità, l'erezione, l'emergenza, l'esser conficcato nel suolo ed apparire come elemento diritto che contrasta con l'orizzontalità, sono costitutivi della sua struttura essenziale fin da primordi (ne ho parlato nel paragrafo dedicato alla "Presente assenza"). Si ergono le pietre tombali infisse nella terra, si ergono falli e obelischi. Si erge con titanico sforzo la *Colonna infinita* di Brâncuși (completata, ma intenzionalmente lasciata non finita in cima, nel 1938).¹ Avrebbe dovuto innalzarsi fino a 400 metri d'altezza il *Monumento alla Terza internazionale* di Tatlin, se fosse stato mai realizzato: il suo progetto del 1920 non ha cessato di ispirare post-enactments: da quelli di Dan Flavin al neon (trentanove versioni dal 1964 al 1990) alla *Fountain of Light* di Ai Wei-Wei (2016).

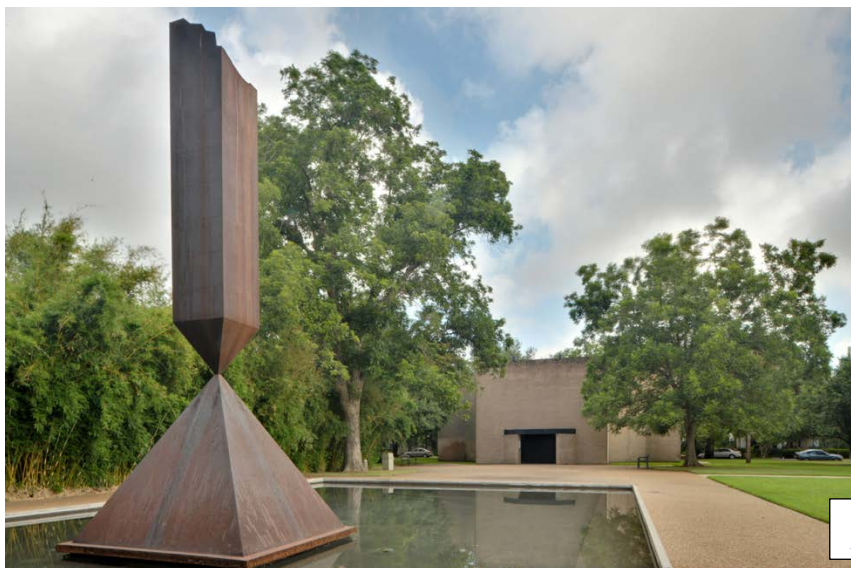
Ma si tratta davvero di tratti essenziali? Quella cosa chiamata monumento cesserebbe cioè di esser tale se ne venisse negata l'erezione verticalità? Non sorprende che nelle pratiche della nonumentalità contemporanea proprio tale proprietà strutturale sia stata messa in discussione, e in più di un'occasione, in modo tanto più significativo quanto più contrasta con le odierne variazioni sul tema obelisco (dal greco *obeliskos*, diminutivo di *obelos*, spiedo, punta, giavellotto).²

Che tale tema fosse controverso lo si capisce da un momento particolarmente sintomale, quello icasticamente rappresentato dal *Broken Obelisk* che Barnett Newman

¹ Cfr. Constantin Brâncuși, *La Colonne sans fin*, Editions du Centre Georges Pompidou, 1998.

² Per una storia di questa tipologia monumentale cfr. Brian A. Curran et al., *Obelisk. A History*, Burndy Library, Cambridge, Mass. 2009.

progetta nel 1963. Alto più di sette metri, realizzato in acciaio Cor-Ten, nel suo insistere sulla base piramidale questo obelisco sembra evocare la sua arcaica ascendenza egizia e insieme la sua appartenenza alla sfera del monumentale (della quale la piramide è, lo abbiamo detto, segnale inequivocabile). Ma questa evocazione è problematizzata in vario modo: innanzitutto da una condizione di equilibrio impossibile (affidata com'è al mero contatto fra il vertice della piramide di base e la punta piramidale dell'obelisco stesso); quindi dal fatto che l'obelisco è "rotto" (la sua base irregolare ci ricorda una matita spezzata con le mani, o forse un moncone di colonna andato in rovina, eco del topos iconografico della colonna spezzata?);³ infine – ma per noi in primo luogo e soprattutto – la sua punta rivolta verso il basso ci pare invertire dal punto di vista dinamico l'ascesa al cielo e destinarlo a conficcarsi nel terreno. Non svetta verso l'alto, l'obelisco di Newman: piuttosto desidera sprofondarsi. Così lo commenta Harold Rosenberg: «L'obelisco non solo è rotto, ma capovolto in modo che il suo apice sia rivolto verso la terra. Eppure, al di sopra di questo rifiuto e del caos aleggia il sentimento cosmico del sublime che sopravvive».⁴ Del resto, non avevamo già incontrato il Barnett Newman autore del *Sublime, adesso?*⁵



https://en.wikipedia.org/wiki/Broken_Obelis

³ Ricorda opportunamente questa tradizione Stephen Polcari, "Barnett Newman's Broken Obelisk", in *Art Journal*, n. 53/4, 1994, pp. 48-55, in part. pp. 54-55. Manca però il bersaglio nell'insistere sulla «elevation» del «rising obelisk» (p. 54).

⁴ Harold Rosenberg, *Barnett Newman: Broken Obelisk and Other Sculptures*, University of Washington Press, Seattle-London 1971, p. 19.

⁵ Barnett Newman, *Il sublime, adesso*, cit.

Che cosa rappresenta? Che cosa commemora? Delle tre versioni – realizzate fra il 1967 e il 1969 e installate al MoMA, alla Washington University di Seattle, e di fronte alla Rothko Chapel a Houston –, quest’ultima venne dedicata nel 1971, non senza suscitare notevoli controversie, alla memoria di Martin Luther King.⁶ Si affaccia qui un problema sul quale dovrò tornare a conclusione di questo libro, e che per ora posso solo anticipare in forma di domanda sospesa: può un oggetto astratto – monumentale per le dimensioni, ma non raffigurativo in senso antropomorfo – commemorare un essere umano?

Ma torniamo al *sinking*, e spostiamoci di qua dall’Atlantico. Negli stessi anni in cui Newman spezzava e invertiva il suo obelisco, il collettivo di architetti Superstudio – fondato a Firenze nel 1966 e composto all’epoca da Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, i fratelli Roberto e Alessandro Magris, Piero Frassinelli – lavora allo sviluppo del *Monumento Continuo* (elaborato per il concorso “Architettura e libertà”, promosso dalla Biennale Trinationale Trigon di Graz nel 1969): una visionaria mega-struttura⁷ a reticolo ortogonale che il gruppo immagina snodarsi per tutto il pianeta – il titolo originario avrebbe infatti dovuto essere *Viadotto d’architettura* –, interagendo con monumenti pre-esistenti (come la Loggia delle Cariatidi, il Colosseo, il Taj Mahal), con realtà urbane (come Manhattan, Graz o Positano) e paesaggi extra-urbani (un’autostrada californiana) o naturali (un canyon, il deserto del Sahara, le cascate del Niagara, le Montagne Rocciose).

«Ci inseriamo – spiega il collettivo – in una lunga storia di pietre nere, di sassi caduti dal cielo o eretti in terra: meteoriti, dolmen, obelischi. [...] Un blocco squadrato di pietra poggiato sul terreno è un atto primario, è una testimonianza di architettura come nodo di relazioni tra tecnologia, sacralità, utilitarismo; sottintende l’uomo, la macchina, le strutture razionali e la storia. Il blocco squadrato è il primo atto e l’ultimo nella storia

⁶ Christopher Bedford, “Context as content in Barbett Newman’s ‘Broken Obelisk’”, in *The Sculpture Journal*, n. 16/2, 2007, pp. 52-72.

⁷ Sulla architettura visionaria delle mega-strutture negli anni Sessanta si veda: Enrico Crispolti (a c. di), *Immaginazione megastrutturale dal Futurismo a oggi*, La Biennale, Venezia 1979 (Esposizione internazionale d’arte, 38, 1978); Sabrina van der Ley e Markus Richter (a c. di), *Megastructure Reloaded. Visionäre Stadtentwürfe der Sechzigerjahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern*, European Art Projects, Hatje Cantz, Ostfildern 2008 (catalogo della mostra alla Alte Münze di Berlino, 20 settembre- 2 novembre 2008). Cfr. anche Annette Urban, “Leben im *Continuous Monument* oder das Nachleben der Moderne als Monument im Bild”, in Ruhl, *Mythos Monument*, cit., pp. 145-182.

delle idee di architettura».⁸ La mente corre subito per associazione immediata al monolite nero – al contempo arcaico e futuristico – che irrompe come totalmente altro e arcano nel paesaggio preistorico di *2001: Odissea nello spazio*, uscito peraltro un anno prima, nel 1968. Se il *Monumento Continuo* appartiene a questa ancestrale tradizione di pietre erette, perché mai dovremmo includerlo in una riflessione intorno all’immergenza del monumento?

Lo capiamo seguendone l’evoluzione e il destino. Quello che il collettivo definisce un «discorso per immagini» viene presentato attraverso dei fotomontaggi che di volta in volta offrono come dei fermo-immagine della processualità del *Monumento Continuo* (del resto, era stato pure elaborato lo storyboard per un film).⁹ L’ultima istantanea lo raffigura mentre sprofonda sott’acqua. Così conferma quella decisione di inabissarlo definitivamente (dopo averlo fatto galleggiare sulle acque limacciose dell’Arno) Piero Frassinelli, che nel gruppo era al contempo il più ossessionato da questo progetto e il più critico nei suoi confronti: «Feci affondare definitivamente *Il Monumento Continuo* in una palude indiana».¹⁰

⁸ Superstudio, “Il Monumento Continuo”, in Gabriele Mastrigli (a c. di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 192-, qui p. 193.

⁹ Pubblicato su *Casabella*, n. 358, 1971, riprodotto ivi, pp. 196-219.

¹⁰ “Disegnare il Superstudio. Conversazione con Gian Piero Frassinelli” (2014), in Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 135-170, qui p. 149. Sulla “dissoluzione figurativa” cfr. Beatrice Lampariello, “Il ‘discorso per immagini’ di Superstudio: dal *Monumento Continuo* alla *Supersuperficie*, 1968-1971”, in *ArcHistoR*, n. 3/5, 2016, pp. 106-137.



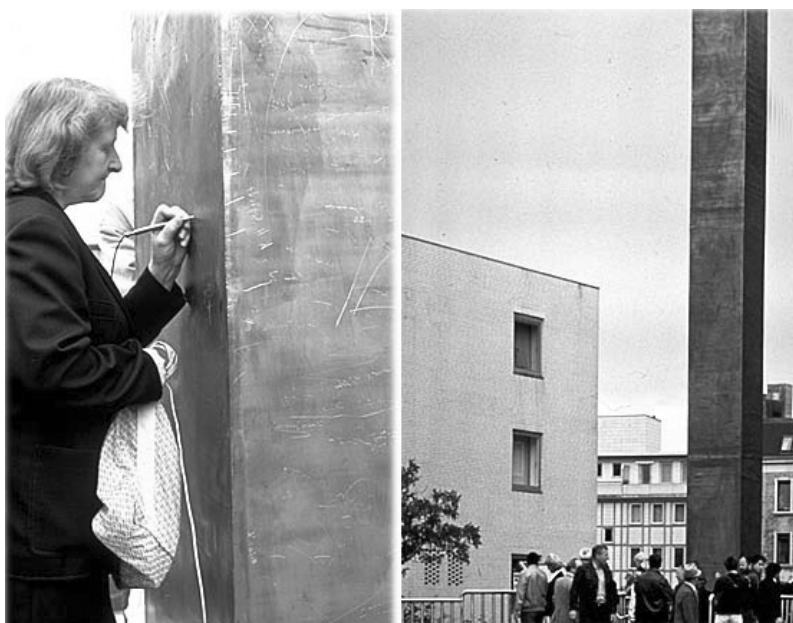
Figura 7. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: veduta di una palude indiana (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

In uno dei fotomontaggi del *Monumento Continuo* è significativamente inserito un grande maestro di inabissamenti, Walter De Maria, immortalato in posizione prona nella celebre foto del *Mile Long Drawing* (1968), tracciato col gesso nel deserto del Mojave. De Maria avrebbe infatti creato fra il 1977 e il 1979 due opere cugine – *The Vertical Earth Kilometer* e *The Broken Kilometer* – che fanno dello sprofondamento nel terreno il loro *ubi consistam*. La prima, installata a Kassel in occasione di documenta 6 e costituita da un'asta di ottone massiccio, lunga un chilometro e del diametro di 5,1 centimetri, è inserita nella terra in modo che la sua sommità sia a filo del suolo. La seconda, posizionata a SoHo, è composta da 500 aste rotonde di ottone massiccio, lunghe 2 metri e con un diametro di 51 mm, disposte sul pavimento in 5 file da 100 aste ciascuna.

Se l'adozione della strategia "immergenziale" in Superstudio allude insieme alla critica alla monumentalità e insieme alla malinconica constatazione delle aporie immanenti alle utopie elaborate dall'architettura radicale negli anni Sessanta, quella stessa strategia è venuta assumendo negli anni successivi in Germania la marca di una potente opzione politico-ideologica, intimamente legata alla *vexata quaestio* di come rappresentare la tragedia dell'Olocausto e più in generale le vicende connesse ai traumi inflitti dal regime nazista.

Nel 1983 il consiglio comunale di Harburg, nei pressi di Amburgo, indice un bando per un concorso; tema del progetto, un monumento da erigere contro il fascismo. I

vincitori della competizione, i coniugi Jochen ed Esther Shalev-Gerz (fra gli artisti più impegnati nella riflessione intorno alle condizioni di possibilità della commemorazione della Shoah), propongono una colonna di acciaio di sezione quadrata e alta 12 metri, rivestita sui quattro lati di piombo sufficientemente tenero per poter essere impiegato come superficie di scrittura.¹¹ Disponibile presso la colonna, uno stilo permette a chiunque di incidere sul piombo il proprio nome e la propria espressione di opposizione al fascismo. In sette lingue diverse, un cartello posto a fianco della colonna apostrofa così i passanti: «Invitiamo i cittadini di Harburg e i visitatori della città ad aggiungere qui ai nostri i loro nomi. Così facendo, ci impegniamo a restare vigili. Via via che i nomi ricopriranno questa colonna di piombo alta 12 metri, essa verrà gradualmente calata nel terreno. Un giorno, essa sarà totalmente scomparsa, e il sito del monumento di Harburg contro il fascismo sarà vuoto. Alla fine, siamo soltanto noi che possiamo ergerci contro l'ingiustizia».¹²



L'inabissamento progressivo dei segmenti della colonna via via ricoperti di iscrizioni (ogni volta per circa due metri) prese dal 1986 alla fine del 1993: la sparizione definitiva

¹¹ Cfr. Achim Könneke (a c. di), Jochen Gerz-Esther Shalev-Gerz: das Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Hatje, Ostfildern 1994.

¹² Cfr. la pagina di Jochen Gerz dedicata alla colonna: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>.

coincide con la trasformazione della vetta della colonna in placca a livello del terreno. Un cartello offre la documentazione fotografica delle fasi successive dell'inabissamento, e riporta in diverse lingue l'invito a intervenire con iscrizioni che era stato rivolto ai passanti.¹³



Numerose sono le implicazioni sollevate da quest'opera. In primo luogo, l'aspetto macroscopico: l'immersione, il fatto cioè che il monumento sarà davvero compiuto non una volta innalzato, bensì e al contrario una volta sprofondato completamente sottoterra. Si tratta sì di una verticalità, che tuttavia si sviluppa in senso speculare a quella della monumentalità tradizionale. Quindi l'iscrizione per mezzo dello stilo, che si riallaccia a quanto abbiamo detto sopra intorno alla natura grafica della memoria e al suo statuto costitutivamente paradossale, che i Gerz approfondiscono ulteriormente imprimendovi una peculiare curvatura. Se con Platone, Musil e Derrida abbiamo imparato l'eterogenesi dei fini connessa in maniera strutturale al promemoria (prendo nota per ricordare, in modo da potermene dimenticare), l'iscrizione cui ci invitano i due artisti produce un effetto inaspettato sul promemoria, facendolo sparire: la permanenza materiale della traccia, condizione di possibilità dell'esternalizzazione mnemonica, è messa in discussione, non per

¹³ Si veda <https://sh-kunst.de/jochen-gerz-und-esther-shalev-gerz-harburger-mahnmal/#jp-carousel-39323>.

essere negata (la colonna continua a sussistere a livello ipogeo, e se ne può pure sbirciare un segmento da un pertugio), ma per essere resa invisibile. L'atto stesso dell'iscrivere, producendo la scomparsa del promemoria, ne rivela la promessa che il dispositivo non può mantenere. La sparizione della traccia mnestica è anche la commemorazione della strategia di cancellazione della memoria stessa del genocidio che, secondo le intenzioni esplicite del programma nazista, non avrebbe dovuto lasciare alcun documento dell'annientamento del popolo ebraico: come ha sottolineato Baudrillard, «l'oblio dello sterminio fa parte dello sterminio stesso, poiché è anche lo sterminio della memoria, della storia, del sociale, ecc.».¹⁴

Vi è inoltre una decisiva dimensione performativa: la colonna non riposa in sé in modo autosufficiente e autoreferenziale, ma necessita del gesto che attiva la sua funzione memoriale; gesto che, e attivandola, cioè ponendola, la nega sottraendola alla percezione. È pertanto una performatività squisitamente dialettica, alla quale si associa la responsabilizzazione etico-politica, consistente nel fatto che nessun monumento, per quanto magniloquente, può sostituirsi alla presa di posizione individuale, offrendo un alibi al disimpegno. Prendendo a prestito da Virilio, per piegarla però al di là delle intenzioni del suo autore, la formula dell'«esthétique de la disparition»,¹⁵ si potrebbe qui parlare a buon diritto di una “est-etica” della sparizione, di un gesto cioè che unisce all'opzione formale dell'interramento in senso anti-monumentale l'assunzione di responsabilità da parte del singolo. Ciò comporta, come sempre accade nel caso dell'arte partecipativa,¹⁶ una problematizzazione delle nozioni di autore e di spettatore, che si fondono nella figura dello “spettatore/spettatore”: si produce così un'autorialità plurale attraverso la compartecipazione degli artisti (i due Gerz) e del pubblico all'opera, che risulta radicalmente diversa dal monumento tradizionale, spesso difeso per mezzo di una cancellata dal contatto con il pubblico, proprio per evitare atti vandalici, graffiti e simili. E al contempo si riattiva e si riconcettualizza l'antica tradizione dell'*hic fuit*, del “sono

¹⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981, p. 77.

¹⁵ Paul Virilio, *Estetica della sparizione* (1980), Liguori, Napoli 1992.

¹⁶ Cfr. Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa* (2012), Luca Sossella, Roma 2012.

stato qui”, che si è dipanata nel corso dei secoli come firma del visitatore sul monumento.¹⁷

Ma c'è naturalmente di più. Il monumento contro il fascismo ha sollecitato interventi fascisti e neonazisti, che hanno approfittato della possibilità di intervenire per incidere sul piombo della colonna messaggi diametralmente opposti a quelli che il progetto si riproponeva di incoraggiare. Il piombo chiama piombo, e la colonna è persino diventata il bersaglio di alcuni proiettili. Sul versante opposto, le associazioni antifasciste e i familiari delle vittime del fascismo hanno giudicato il monumento troppo poco commemorativo delle vittime stesse, e quindi astratto. Jochen Gerz stesso ha parlato della colonna come di una «spugna» in grado di assorbire azioni contrastanti e anche contraddittorie, o di una «provetta sociale» per suscitare reazioni chimiche nella comunità.¹⁸ Reazioni controverse e contraddittorie di cui un'estetica e una politica relazionali devono tener conto, che testimoniano come, ancora nei primi anni Ottanta, la memoria del passato prossimo totalitario in Germania fosse ben lungi dal poter essere archiviata come capitolo chiuso della storia del Novecento, e che confermano gli ideatori nella loro idea: c'è davvero bisogno di un monumento che stimoli la gente a prender posizione, a uscire allo scoperto, a non nascondersi dietro un obelisco.

La colonna di Harburg offre dunque un caso esemplare di costitutiva polarità del monumento, colto nella dialettica di visibilità e invisibilità, di emergenza e immergenza, di catalizzazione di forze politiche, ideologiche ed etiche contrapposte. Non è un caso unico. Nel 1986 l'artista Horst Hoheisel viene invitato dall'amministrazione comunale di Kassel a recuperare il monumento più significativo della città, la *Fontana di Aschrott*: dodici metri di scultura piramidale distrutti dai nazisti nell'aprile del 1939 perché dono di un ebreo alla città (l'uomo di affari Sigmund Aschrott, che l'aveva fatta costruire nel 1908). Il bacino della fontana, l'unico residuo rimasto, venne riempito di terra e coltivato a fiori: la gente di Kassel la chiamava “la tomba di Aschrott”. Tale cancellazione era stata successivamente oggetto di un processo di rimozione collettiva: già negli anni Sessanta l'opinione comune cittadina riteneva che la fontana fosse stata distrutta dagli Alleati

¹⁷ Cfr. Peter Keegan, *Graffiti in Antiquity*, Routledge, London-New York 2014; Jennifer A. Baird e Claire Taylor, “Ancient graffiti”, in Jeffrey Ian Ross (a c. di), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Routledge, London-New York 2016, pp. 17-26.

¹⁸ Stephan Schmidt-Wulffen, “Ein Mahnmahl versinkt. Gespräch mit Esther und Jochen Gerz, 1987”, in James E. Young (a c. di), *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, Prestel, München 1994, pp. 43-49, qui p. 45.

durante un bombardamento del 1943. Occorreva dunque riattivare anche la memoria della genesi della sua distruzione.

Hoheisel rifiuta di ricostruirla “com’era, dov’era”¹⁹ – un’opzione non solo problematica dal punto di vista della teoria e pratica del restauro, ma anche da quello della elaborazione della memoria sociale: sarebbe infatti il modo migliore per non ricordare né il gesto nullificante della barbarie nazista né il processo di rimozione messo in atto dalla cittadinanza. Decide piuttosto di ricostruire sì, esattamente, la fontana nella sua forma originale (seguendo fedelmente i progetti originari ancora conservati nell’archivio comunale), per poi però seppellirla capovolta nel punto esatto dove l’originale si ergeva, costruendo un monumento speculare, bianco come uno spettro, un anti-monumento nel senso spaziale dell’*anti*, che evidentemente assume un potente significato simbolico, coglibile attraverso un vetro calpestabile che permette all’osservatore di percepire l’inversione. Il progetto, inizialmente presentato come “opera d’arte” a *documenta 8*, suscitò forte avversione nella popolazione cittadina, al punto che si costituirono associazioni e raccolte di firme per impedirne la realizzazione come “monumento” nella piazza antistante il municipio, e per convincere il sindaco Hans Eichel, che invece sosteneva la proposta, a rinunciarvi. Senza successo.



¹⁹ Tra i vari casi, il motto “com’era, dov’era” ha per contro ispirato la ricostruzione del teatro veneziano della Fenice, distrutto da un incendio doloso nel 1996. Cfr. Marco Dezzi Bardeschi, “Quell’ipocrita ‘dov’era, com’era’”, in *Anagke*, n. 4, 1993, pp. 2-3; Paolo Marconi, “Com’era, dov’era, ovvero la riparazione all’aggressione subita”, in Id. (a c. di), *San Giorgio e il drago*, NIS, Roma 1996, pp. 7-32.

Quello che Hoheisel stesso ha definito «immagine speculare [*Spiegelbild*]» della fontana di Aschrott e suo «monumento negativo [*negatives Denkmal*]» diviene tuttavia propriamente tale solo nel momento in cui riattiva un desiderio di conoscenza nel passante: «La forma negativa affondata della fontana non è il monumento. È solo il “piedistallo” divenuto storia che invita i passanti a collocarvisi sopra e a cercare il monumento nella propria testa. Il passante confuso e perplesso, che però vuole conoscere davvero quella storia, viene aiutato dal proprietario del chiosco a fianco: il signor Iske porge al visitatore interessato una piccola brochure gratuita sulla storia della fontana».²⁰ E avvisa pure Hoheisel quando la cavità deve essere ripulita dai rifiuti che vi si accumulano. Un gesto di cura che l'artista ha assunto su di sé come parte del suo lavoro artistico, poiché tali rifiuti (che Hoheisel scrupolosamente archivia) testimoniano degli eventi che si dispiegano attorno alla fontana: eventi della grande Storia – la caduta del muro di Berlino con le relative celebrazioni di piazza, le manifestazioni in occasione della Guerra del Golfo –, ma anche della piccola storia, rappresentata ad esempio dai giocattoli che cadono nel bacino di raccolta dell'acqua dopo che i bambini vi hanno scorrazzato intorno.

I casi dei Gerz e di Hoheisel rientrano a pieno titolo in quella serie di strategie rammemorative che nei suoi studi sul tema avviati a partire dai primi anni Novanta del secolo scorso James Young ha ricondotto sotto la categoria di “counter-monument” e inquadrato nella più ampia discussione intorno alla “counter-memory”.²¹ Il termine di contro-monumento è inteso a caratterizzare le reazioni di una serie di artisti tedeschi nei confronti della possibilità stessa della monumentalità dopo l'Olocausto, in un contesto socio-politico che si è scrupolosamente impegnato in un'incessante *Denkmal-Arbeit*, un intenso lavoro collettivo e conflittuale di rielaborazione del passato da parte della nazione che si è macchiata dello sterminio degli ebrei. Se la caduta del regime totalitario nazifascista va celebrata anche come la caduta dei suoi monumenti – così Young sintetizza il comune denominatore di quel doloroso scrutinio –, «un monumento contro il

²⁰ Horst Hoheisel, “Aschrott Brunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandeburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche”, in Nicolas Berg, Jess Jochimsen, Bernd Stiegler, *Shoah. Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, Fink, München 1996, pp. 253-266, qui pp. 255-256.

²¹ Cfr. James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993; Id. (a c. di), *Holocaust Memorials in History. The Art of Memory*, Prestel, München-New York 1994; Id., “Memory, counter-memory, and the end of the monument”, in *Harvard Design Magazine*, n. 9, 1999, pp. 1-10; Id., *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2000.

fascismo dovrebbe allora essere un monumento contro se stesso»,²² un monumento rivolto cioè contro quelle proprietà monumentali nelle quali, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato appunto al concetto di monumentale, il totalitarismo sanguinario del Novecento si è rispecchiato e rappresentato al massimo grado. Si tratta di un processo di auto-riflessione (con esiti non di rado paralizzanti nei confronti dell'espressione creativa dei suoi protagonisti) che per la sua enorme portata estetica, etica e politica ha di per sé del monumentale. È lo stesso Young a suggerire infatti che «il migliore memoriale tedesco all'era fascista e alle sue vittime potrebbe non essere affatto un memoriale particolare, bensì l'irrisolvibile dibattito intorno a quale memoria preservare, come farlo, in nome di chi, e a quale fine».²³

«Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»:²⁴ la sentenza epocale pronunciata da Adorno nel 1949, sempre ripetuta e spesso fraintesa, non era certo stata conosciuta per negare un futuro alla lirica, bensì per interrogare radicalmente la capacità della cultura e dell'arte di confrontarsi con l'evento dell'Olocausto.²⁵ Si può ben considerare il fenomeno complessivo dei “counter-monuments” riferiti alla Shoah come una risonanza di questo motivo nel campo del visuale in generale.²⁶

Ma c'è “contro” e “contro”. La proprietà dell'immersione che accomuna la Colonna dei Gerz e la Fontana di Hoheisel ci consente infatti di identificare un tratto caratteristico che oppone questo tipo di “contro-”monumento ad altre soluzioni monumentali che hanno fatto dell'antitesi il proprio *ubi consistam*: esemplare a tal riguardo è il *Gegendenkmal* (Antimonumento) realizzato dallo scultore austriaco Alfred Hrdlicka fra il 1983 e il 1986 e installato presso il Dammtor di Amburgo.²⁷ Il memoriale, originariamente concepito in

²² James E. Young, “Memory/Monument”, in Robert S. Nelson e Richard Schiff (a c. di), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003, pp. 234-247, qui p. 240.

²³ James E. Young, “The counter-monument: memory against itself in Germany today”, in *Critical Inquiry*, n. 18, 1992, pp. 267-296, qui p. 270. Sulla colonna dei Gerz cfr. pp. 274-284; sulla fontana di Hoheisel pp. 288-294.

²⁴ Theodor W. Adorno, “Critica della cultura e società” (1949), in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

²⁵ Si vedano i saggi raccolti in Alessandro Costazza (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino, Milano 2005 (alle pp. pp. 473-481 il saggio di Silvia Bignami “Counter-monuments: memoria e rappresentazione tra Austria e Germania”).

²⁶ Barbie Zelizer (a c. di), *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000; David Bathrick, Brad Prager e Michael D. Richardson (a c. di), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, Camden House, Rochester N.Y. 2012.

²⁷ Cfr. Dietrich Schubert, “Hamburger Feuersturm und ‘Cap Arcona’: zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg”, in *Kritische Berichte*, n. 15/1, 1987, pp. 8-18; Peter Springer, “Denkmal und Gegendenkmal”, in Ekkehard Mai e Gisela Schmirber (a c. di), *Denkmal – Zeichen – Monument*, cit., pp. 92-102.

quattro parti, è stato realizzato solo per le prime due, in bronzo, marmo e granito: “Hamburger Feuersturm”, dedicata al devastante attacco aereo degli Alleati sulla città di Amburgo alla fine del luglio 1943, e “Fluchtgruppe Cap Arcona”, che commemora i circa 7.000 prigionieri del campo di concentramento di Neuengamme che il 3 maggio del 1945 trovarono la morte in seguito al bombardamento per errore da parte dell’aviazione inglese delle navi sulla quale i nazisti li avevano imbarcati per poi disperderli in mare al fine di cancellarne le tracce.

Questo monumento è “anti” nel senso dell’opposizione che esso stabilisce di contro a un altro monumento presente nello stesso luogo: il *76er-Denkmal*, realizzato da Richard Emil Kuöhl e inaugurato nel 1936 a memoria del 76° Reggimento di Fanteria che lo aveva commissionato. In piena sintonia con il culto della morte nazista, l’iscrizione che completa il marziale blocco di pietra calcarea intorno al quale scorre un rilievo di soldati in marcia recita: «La Germania deve vivere anche se noi dobbiamo morire».²⁸ Hrdlicka offre dunque una contro-narrazione che dialoga e confligge con il precedente monumento militarista inaugurato alla vigilia dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Così facendo, oppone un monumento a un monumento, senza problematizzare la struttura stessa della memorializzazione monumentale (senza cioè produrre un “nonumonto” nel senso che sto indagando qui), optando invece per una risignificazione ambientale e contestuale in cui i due monumenti assumono un nuovo significato determinandosi reciprocamente a partire dal montaggio che li assembla.

Young annovera ciononostante il memoriale di Hrdlicka tra i “counter-monuments”.²⁹ In tal modo ribadisce che nella sua prospettiva al fine di qualificare il “contro” sono prioritari le intenzioni e il contenuto della commemorazione rispetto alla problematizzazione delle strutture formali che fanno di un oggetto un memoriale. Le sue stimolanti riflessioni, insieme a quelle che le hanno seguite – penso ad esempio in Francia a Gérard Wajcman,³⁰ in Italia ad Adachiara Zevi³¹ – illuminano un capitolo tanto cruciale quanto controverso nel vasto campo delle strategie contemporanee che hanno esplorato

²⁸ Sul monumento di Kuöhl cfr. Brigitte Meißner, Bärbel Hedinger e Roland Jaeger, *Ein Kriegsdenkmal in Hamburg*, Tutor, Hamburg 1979; Volker Plagemann, *Vaterstadt, Vaterland, schütz Dich Gott mit starker Hand. Denkmäler in Hamburg*, Christians, Hamburg 1986, pp. 142-147.

²⁹ James Young, “Hrdlicka’s Countermonument”, in Id., *The Texture of Memory*, cit., pp. 37-40.

³⁰ Gérard Wajcman, *L’objet du siècle*, Verdier, Lagrasse 1998.

³¹ Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d’inciampo*, Donzelli, Roma 2014, in part. Il cap. 3 (“Monumento a scomparsa”), pp. 67-110.

da molteplici prospettive (formali, etiche, sociali, politiche, ideologiche) la possibilità della memorializzazione del genocidio ebraico e i suoi paradossi. Ma non esauriscono quel campo. È pur vero che dalle ricerche pionieristiche di Young il termine “counter-monument” si è diffuso per caratterizzare anche opere e poetiche non specificamente connesse alla tematica dell’Olocausto; resta tuttavia che in quella tematica quel termine affonda le proprie radici. Perciò adotto più volentieri la nozione di “nonumento”, che mi consente di abbracciare i “counter-monuments” riferiti al genocidio nazi-fascista della popolazione ebraica insieme ad altri fenomeni contemporanei, anche lontanissimi rispetto alla Shoah, della messa in questione della monumentalità.

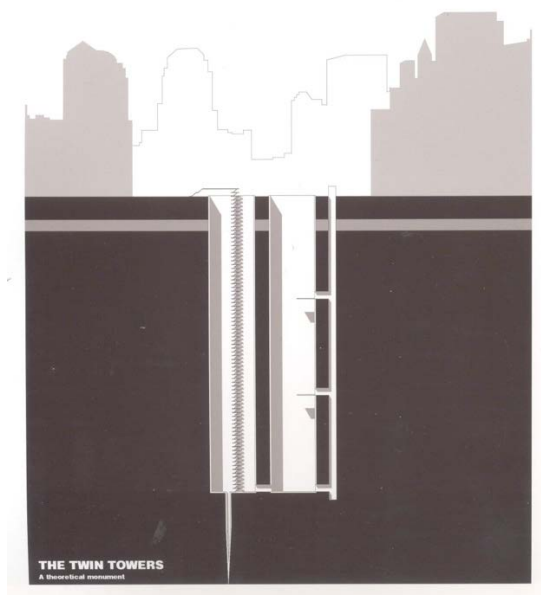
Un caso che bene illustra questa più ampia prospettiva è offerto dal *Proposed Underground Memorial and Tomb for President John F. Kennedy*, progettato da Claes Oldenburg nel 1965 e mai realizzato: un monumento ipogeo, in cui il corpo del presidente, rappresentato nella posa in cui lo ha immortalato una nota fotografia, è sorretto da un filo sottile e appeso a testa in giù all’interno di una forma colossale che ne replica i contorni.³² L’interesse per una monumentalità che si sviluppa *underground* è stato ulteriormente elaborato da Oldenburg in altri progetti non realizzati, per poi venire in un certo senso purificato e stilizzato nello scavo di un semplice buco (uno dei primi esempi di *earthwork*): *Placid Civic Monument*, più comunemente conosciuto come *The Hole*, era una fossa scavata dietro il Metropolitan Museum of Art il 1° ottobre 1967 da due becchini fuori servizio, assunti dall’artista per 50 dollari ciascuno e da lui filmati. Poche ore dopo, la buca è stata riempita di nuovo.

Più di recente, possiamo ricordare il concorso per il *memorial* di 9/11: un evento che è stato peraltro accostato alla Shoah sotto il profilo della sua (ir)rappresentabilità.³³ Le decine di proposte elaborate per il memoriale dell’11 settembre e più in generale per la ricostruzione dell’area di Ground Zero – tanto quelle che si sono ufficialmente candidate per i concorsi indetti dalle autorità, quanto quelle che sono state liberamente avanzate sui giornali e sulle riviste e nei concorsi di idee aperti – offrono un’imponente gamma di possibili soluzioni, e al contempo permettono di misurare la *temperature d’âme* del

³² Cfr. Claes Oldenburg, *Proposals for Monuments and Buildings: 1965-69*, cit., progetto n. 33, p 183 (e tavola 54 a p. 146).

³³ Cfr. Mauro Carbone, *L’evento dell’11 settembre 2001. Quando iniziò il XXI secolo* (con testi di Arthur Danto, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Richard Serra, Karlheinz Stockhausen, Slavoj Žižek), Mimesis, Milano-Udine 2021 (sulla comprensione *per differenza* di Shoah e 9/11 cfr. in part. pp. 23-24).

sentimento monumentale contemporaneo. Fra tutte, il progetto disegnato da Gerard Kruunenberg van der Erve e Paul van der Erve (*Twin Towers: A theoretical monument*, maggio 2002)³⁴ ci introduce a una peculiare tipologia della risposta al monumento assente: l'inversione speculare. I due architetti immaginano di commemorare i due imponenti grattacieli scavando due pozzi gemelli a occupare, in negativo, il posto delle torri, a mo' di immagini speculari profonde. L'emergenza del monolite diviene immergenza, l'*hybris* dell'ascesa finanziaria e commerciale verso il cielo simboleggiata dal World Trade Center si capovolge in discesa agli inferi, il rito commerciale e finanziario del salire in ascensore invertendosi nello scendere lungo i pozzi si fa insieme *catabasi*, discesa agli inferi, e *nekya*, evocazione dei morti.



³⁴ Cfr. Suzanne Stephens, Ian Luna e Ron Broadhurst (a c. di), *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l'area del World Trade Center* (2004), Rizzoli, Milano, 2005, p. 208.

II.3 Invisibili

L'immergenza come tipologia nonumentale, che abbiamo appena indagato nel capitolo precedente, ci introduce giocoforza a un secondo tipo nonumentale che vi è intimamente connesso, senza tuttavia identificarvisi del tutto: il nonumento invisibile. Lo sprofondamento ipogeo del monumento sfida infatti non solo la tradizionale verticalità del monolite che svetta verso il cielo, ma anche la sua massima visibilità di segno eretto che si staglia contrapponendosi all'orizzontalità del terreno. Immergente e invisibile, dunque.¹ Si tratta di una coppia che suggerisce di anteporre qui una riflessione preliminare di carattere metodologico: nel tentare, come sto cercando di fare in queste pagine, una tassonomia delle strategie nonumentali, procedo a identificare delle proprietà strutturali per così dire ideali, eidetiche, che nella concreta realtà dei singoli nonumenti potranno ritrovarsi combinate e alleate in svariati assetti. Seleziono dunque dei casi di studio che innanzitutto e perlopiù, ma non esclusivamente, illustrano in maniera esemplare una specifica proprietà tassonomica, senza per questo intendere che quella sola proprietà esaurisca di per sé la stratificata complessità di quegli oggetti nonumentali.

La messa a tema dell'invisibilità attraverso la configurazione di un'opera ha di per sé evidentemente del paradossale: offre in qualche modo alla nostra percezione e attenzione un oggetto che si nega a esse. La pratica artistica contemporanea ha esplorato tale paradosso in lungo e in largo: pensiamo all'*Erased de Kooning Drawing* di Robert Rauschenberg (1953), che consiste nella cancellazione iconoclastica quasi totale di un disegno del grande espressionista astratto; alla celeberrima esposizione *Le Vide*, concertata da Yves Klein alla Galerie Iris Clert di Parigi nel 1958; o ancora alla denuncia che Maurizio Cattelan presenta nel 1991 alla Questura di Forlì per lamentare il furto di un'opera invisibile.² Anche l'ambito del progetto architettonico si è impegnato variamente nella cosiddetta "invisible architecture", che procede per sottrazione e minimizzazione delle strutture per dissimularne la presenza nell'ambiente, spesso

¹ Sul monumento invertito e invisibile cfr. Sergiusz Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998, cap. VII ("Invisibility and Inversion"), pp. 172-189.

² Si veda il catalogo della mostra tenutasi alla Hayward Gallery di Londra (12 giugno-5 agosto 2012): Ralph Rugoff (a c. di), *Invisible. Art About the Unseen 1957-2012*, Hayward Publishing, London 2012.

attraverso il ricorso a superfici riflettenti o al vetro, secondo una linea che affonda le sue radici nelle fantasie utopiche della *Glasarchitektur* di Paul Scheerbart.³

Ma qual è la specificità dell'invisibilizzazione per l'ambito della nonumentalità che stiamo affrontando qui? Tale strategia sembra voler prendere alla lettera quell'inclinazione all'*entmerken*, al sottrarsi attivamente all'attenzione, di cui come si è visto ha parlato Robert Musil nel suo saggio sui monumenti. Se però nell'argomento musiliano l'invisibilità era ottenuta per via di passiva assuefazione percettiva e di riassorbimento gestaltico della figura monumentale tradizionale nello sfondo del tessuto urbano o naturale, nel caso delle pratiche nonumentali abbiamo una messa in opera attiva e intenzionale dell'invisibilità.

Già con la Fontana di Aschrott di Hoheisel e con la colonna amburghese dei coniugi Gerz, esaminate nel capitolo precedente, siamo stati posti di fronte a un'opzione immergente che problematizza non solo l'erezione verticale, ma anche la visibilità del monumento ipogeo.

È ancora Jochen Gerz ad approfondire questo secondo aspetto, conducendolo a un esito radicale con *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*: un monumento invisibile contro il razzismo installato sulla piazza antistante il castello barocco di Saarbrücken, che era stato in epoca nazista il quartiere generale della Gestapo.⁴ Con l'aiuto dei suoi allievi dell'Accademia di Belle Arti, nell'arco di tempo dall'aprile del 1990 al maggio del 1993, l'artista ha inciso nottetempo sui ciottoli della pavimentazione della piazza i nomi dei cimiteri ebraici operativi in Germania prima della persecuzione nazista, riposizionando poi ciascun ciottolo con la faccia inscritta verso il terreno, in modo da rendere invisibile ai passanti tanto l'operazione quanto l'iscrizione.

³ Paul Scheerbart, *Architettura di vetro* (1914), Adelphi, Milano 1982.

⁴ Jochen Gerz, *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, Hatje/Cantz, Stuttgart 1993.



L'intervento, dapprima condotto in maniera clandestina e senza l'autorizzazione dell'amministrazione cittadina, sarebbe stato successivamente riconosciuto e ufficializzato: inaugurato per il pubblico il 23 maggio 1993, ha persino modificato la toponomastica della città, inducendo le autorità a rinominare la piazza che lo ospita come "Platz des Unsichtbaren Mahnmals" (Piazza del monumento invisibile).

Analogamente a quanto esplicitato con la Colonna di Harburg, anche in questo caso Gerz interroga l'atto di iscrizione del promemoria come costitutivamente fallimentare, e insieme rievoca la strategia di annientamento della memoria del popolo ebraico come abolizione anche del ricordo dello stesso sterminio: "rimozione" dunque, nel senso della smemoratezza prodotta da qualsiasi *hypomnema* in generale, e nel senso della perdita di memoria specifica della nazione tedesca rispetto all'Olocausto. Come ha sottolineato Wajcman, «nascondendo sottoterra i nomi incisi, il monumento ha messo letteralmente in opera il lavoro della rimozione. Jochen Gerz non ha concepito un monumento alla memoria di, bensì il movimento stesso della memoria, che è innanzitutto quello dell'oblio». ⁵

Nel suo finire per coincidere con la pavimentazione della piazza, dissimulandosi con essa, afferma il principio dell'orizzontalità di contro alla tradizionale verticalità, che qui non viene invertita (come invece nel caso della Colonna di Harburg o della Fontana di Kassel), ma sistematicamente negata. ⁶ Vi è, inoltre, un'assonanza peculiare tra i ciottoli di pietra che portano iscritti i nomi dei cimiteri, la tradizione delle lapidi funerarie e in particolare quella ebraica di lasciare uno *tz'ror* (parola che significa ciottolo, sasso, ma

⁵ Gérard Wajcman, "Un monumento invisibile", in Cristina Baldacci e Clarissa Ricci (a c. di), *Quando è scultura*, et al., Milano 2010, pp. 44-56, qui p. 46.

⁶ Cfr. Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 80.

anche legame fra il mondo dei morti e quello dei vivi), e l'oggetto stesso che viene commemorato in questo nonumento: il cimitero come luogo deputato alla conservazione della memoria dei non più presenti. In *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer avevano osservato: «Anche l'ultimo riposo non dev'essere tale. La profanazione dei cimiteri non è una degenerazione dell'antisemitismo, ma l'antisemitismo stesso». ⁷ In queste parole, scritte quando la Seconda guerra mondiale stava per giungere al termine, risuonavano ancora gli schianti delle tombe ebraiche profanate dai nazisti: pensiamo al caso eclatante delle devastazioni dei cimiteri perpetrate durante la Notte dei Cristalli tra il 9 e il 10 novembre 1938. ⁸



L'invisibilità alla quale sono affidati da Gerz e dai suoi studenti i nomi dei cimiteri ebraici è una forma di protezione che custodisce la loro permanenza memoriale. Se il lato iscritto fosse esposto alla superficie e reso calpestabile, si esibirebbe alla percezione diretta, ma anche inevitabilmente alla consunzione del calpestio dei passanti, che finirebbe alla lunga per cancellare i nomi. Da questo punto di vista occorrerà indagarne analogie e differenze con una strategia a prima vista simile, quella degli *Stolpersteine*, le pietre d'inciampo di cui diremo più oltre, nel capitolo dedicato ai nonumenti performativi.

⁷ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 2010, pp. 197-198.

⁸ Cfr. Andreas Wirsching, "Jüdische Friedhöfe in Deutschland 1933-1957", in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, n. 50/1, 2002, pp. 1-40.

Ma qui dobbiamo indugiare piuttosto ancora sull'invisibilità nel suo rapporto dialettico con la visibilità.

«Ogni dispositivo – ha osservato Deleuze – ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa».⁹ La linea di ricerca che oggi va sotto il nome di *screen studies* indaga in lungo e in largo le modulazioni di tale distribuzione, a partire dalla messa a fuoco della natura ancipite della nozione stessa di “schermo” (termine che deriva dall'antico alto tedesco *skirm*, e dal longobardo *skirmjan*): dispositivo di protezione (le creme solari) e allo stesso tempo di mostrazione (il display).¹⁰

I ciottoli che compongono il monumento invisibile di Saarbrücken negoziano nella loro maniera peculiare la dialettica di visibile e invisibile: sottraendosi alla percezione diretta nel loro rivolgere il lato iscritto verso il terreno, sono per contro esposti all'attenzione dei visitatori proprio dalla targa toponomastica che dà il nome alla piazza: Piazza del Monumento Invisibile. Calpestandoli, il pubblico li fruisce nel loro sottrarsi, nel loro schermarsi appunto.

Se il monumento, come sostiene Musil, soffre di invisibilità per eccesso di visibilità, allora un modo di salvarlo potrebbe proprio consistere nel renderlo invisibile, così che tutti finalmente si accorgano della sua presenza. Nessuno più di Christo (con la moglie Jeanne-Claude) ha perseguito con più coerenza questa strada, modulando in molteplici variazioni il gesto dell'*empaquetage* o *wrapping*, che avvolge l'oggetto sottraendolo alla nostra vista, cioè schermandolo.

Occorre perdere il mondo per ritrovarlo: questa idea di fondo, che attraversa il pensiero occidentale informando la riflessione di pensatori radicali, bisognosi di ricominciare da zero (come Agostino, Cartesio, Husserl) sembra in qualche modo echeggiare *sub specie artis* già nelle prime prove di Christo verso la fine degli anni Cinquanta, allorquando, giunto a Parigi dalla Bulgaria, si mette a impacchettare con carta, plastica, tessuto e spago, semplici oggetti d'uso quotidiano. Così infagottate, queste cose che costituiscono per noi

⁹ Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (1989), Cronopio, Napoli 2007, p. 13.

¹⁰ Cfr. Erkki Huhtamo, “Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen”, in *Iconics*, n. 7, 2004, pp. 31-82; Mauro Carbone e Anna Caterina Dalmasso (a c. di), *schermi/screens*, numero della *Rivista di Estetica*, n. 55/1, 2014; Dominique Château e José Moure (a c. di), *Screens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016; Craig Buckley, Rüdiger Campe e Francesco Casetti (a c. di), *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

un ovvio essere alla mano, una mai interrogata disponibilità di utilizzo, un banale e scontato esser-mezzo per i mille piccoli fini pratici che ritmano la vita di ogni giorno, improvvisamente si sottraggono al nostro afferramento (l'avvolgimento ne occulta i punti di presa, le maniglie, i manici), cessano di essere manipolabili, diventano pure cose, assumono un carattere in-sé, irrelato al nostro bisogno. Solo allora, quando il nostro immediato e ovvio ricorso a esse è impedito, ne comprendiamo davvero la natura: nel loro assentarsi come oggetti d'uso, e ripresentarsi come oggetti inafferrabili grazie alla armatura del pacchetto che ce li nasconde, ci aprono gli occhi.

«Nella vita ordinaria – ebbe a notare Roger Fry – una persona normale, per così dire, legge soltanto le etichette degli oggetti che la circondano e non va oltre. Quasi tutte le cose utili rivestono più o meno questo drappo che le rende invisibili».¹¹ La locuzione usata da Fry – *cap of invisibility* – risuona di echi mitologici: è infatti il modo in cui la lingua inglese rende la *kynée*, l'elmo di Ade che rende invisibile chi lo indossa (ad esempio Perseo quando deve sfuggire alla vendetta delle Gorgoni dopo averne decapitato la sorella Medusa).¹² Occorre dunque rompere questo incantesimo opponendogli un'altra operazione magica, quella dell'arte.

Christo ha ricordato in più occasioni il debito contratto fin da studente nei confronti delle avanguardie storiche. È in particolare la lotta corpo a corpo contro l'abitudine che ottunde la percezione e la figurazione così come l'ha intrapresa Picasso a offrirci qui un termine di paragone con il metodo dell'impacchettamento: «Penso ai *Ma Jolie*, spogli di colore come ciò che si è abituati a vedere, come ciò che ci è familiare».¹³ Così Paul Éluard reagiva alla neutralizzazione dei colori operata dalla tavolozza picassiana: la resa del mondo nei toni dei grigi e dei bruni mostra, in pittura, quella messa fuori gioco dei colori che per routine e assuefazione operiamo sugli oggetti che incontriamo nella quotidianità abituale della nostra esistenza mondana. E, nel mentre la esibisce, ne sospende appunto l'ovvietà, restituendoci la capacità di meravigliarci di fronte ai cromatismi del reale.

È stato da più parti notato che cubismo e fenomenologia nascono negli stessi anni e per certi versi affrontano – l'uno con gli strumenti dell'arte visiva, l'altra con quelli della

¹¹ Roger Fry, "Un saggio d'estetica" (1909), in Id., *Visione e disegno*, Minuziano, Milano 1947, pp. 46-71, qui p. 56

¹² Cfr. l'episodio narrato in Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, § II.4, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, Milano 1996, p. 105.

¹³ Paul Éluard, *Donner à voir* (1938), SE, Milano 1988, p. 82.

riflessione filosofica – questioni simili.¹⁴ Le *Demoiselles d'Avignon* vengono al mondo nel 1907, anno in cui Edmund Husserl mette a punto nell'*Idea della fenomenologia*¹⁵ l'operazione metodologica dell'*epochè*: la messa tra parentesi, sospensione o riduzione dell'atteggiamento naturale, in virtù del quale assumiamo come ovvio il mondo nella sua immediata datità. A conclusione delle più tarde *Meditazioni cartesiane* avrebbe esplicitato: «Si deve prima perdere il mondo mediante l'*epochè* per riottenerlo poi con l'autoriflessione universale».¹⁶ Oppure con l'arte, come Husserl stesso aveva suggerito in una eloquente lettera a Hugo von Hofmannsthal, ravvisando nel procedere dell'artista un approccio al reale simile a quello del fenomenologo, proprio perché entrambi disinnescano ogni presa di posizione naturale nei confronti della realtà.¹⁷

La pratica del *wrapping* messa in atto da Christo assume per certi versi una funzione analoga all'*epochè* fenomenologica e allo scoloramento cubista: è una messa tra parentesi dell'ovvietà (nel caso degli utensili la loro utilizzabilità), non però al fine di negarla, bensì di riottenerla a un livello più alto, di superiore consapevolezza.

All'inizio – nel 1956 Christo espatria illegalmente dalla Bulgaria attraverso la Cecoslovacchia e la Svizzera per approdare a Parigi due anni dopo in una condizione economicamente precaria – si tratta di tessuti e stoffe che vengono irrigiditi con sabbia e lacca, in modo da ottenere un materiale da poter manipolare che fosse meno dispendioso del legno, dell'acciaio o della creta. L'impacchettamento allude anche alla situazione del migrante, alla fuga, al trasloco, alla transizione da una situazione abitativa ed esistenziale a un'altra.¹⁸

Si è spesso, e con buone ragioni, interpretata questa poetica come il tentativo di trasformare l'oggetto d'uso in puro oggetto estetico, in scultura (guardare ma non toccare) o – nel caso di imballaggi trasparenti – pittura (effetti di chiaroscuro): «La nostra letargica

¹⁴ Cfr. i testi raccolti in Andrea Pinotti (a c. di), *Pittura e idea. Ricerche fenomenologiche sul cubismo*, Alinea, Firenze 1998.

¹⁵ Edmund Husserl, *L'idea della fenomenologia* (1907), Bruno Mondadori, Milano 1995, lezione I, pp. 59-71.

¹⁶ Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane* (1931), Bompiani, Milano 1989, p. 172.

¹⁷ Cfr. Edmund Husserl, lettera a Hugo von Hofmannsthal del 12 gennaio 1907, in Gabriele Scaramuzza (a c. di), *Estetica monacense*, Cuem, Milano 1996, pp. 11-14.

¹⁸ Christo ripercorre la vicenda in diverse interviste: cfr. ad esempio quella rilasciata a Hans Ulrich Obrist a New York nel dicembre 2017, in *Christo and Jeanne-Claude: Barrels and The Mastaba 1958-2018*, Taschen, Köln 2018, pp. 8-13.

percezione delle immagini di tutti i giorni s'impatta con la bellezza della metamorfosi»¹⁹. La sparizione dell'oggetto familiare lo ripropone in modo nuovo all'immaginazione ancor prima che alla percezione: che cosa ci sarà lì sotto? La negazione della visione innesca il desiderio di guardare, di svelare il velato. La *Schaulust*, quella pulsione scopica di cui parlava Freud, diventa qui scopofilia per l'oggetto avviluppato: «Il materiale – è lo stesso Christo a riconoscerlo esplicitamente –, a causa della sua fragilità, è molto attivo; ti fa venir voglia di attraversarlo, come se potessi lacerarlo (e si può in effetti rompere e lacerare)».²⁰

Nell'evoluzione della parabola artistica di Christo e Jeanne-Claude (incontrata dopo il suo arrivo nella capitale francese) i materiali e le tecniche di impacchettamento via via si complicano e si raffinano; al contempo, a partire dal *Project for a Wrapped Public Building* del 1961, aumentano le dimensioni e la scala, che necessitano di accurati calcoli ingegneristici.²¹ Il senso fondamentale del gesto rimane lo stesso, ma la misura maggiore, in certi casi colossale, ci introduce al campo del monumentale e all'impatto pubblico. Gli stessi progetti – molti resteranno non realizzati per ostacoli di carattere amministrativo, burocratico, finanziario, tecnico – talora migrano: concepiti per una particolare collocazione, cambiano destinazione per adattarsi alle esigenze di fattibilità che di volta in volta si pongono. Mai ideati dietro commissione, sempre auto-finanziati (tramite la vendita di disegni, collage e materiali preparatori), realizzati in materiali che vengono poi riciclati e restituiti alla comunità, i “progetti” dei due artisti costituiscono l'opera innanzitutto nel senso verbale del progettare, che prevale sull'oggetto finito che scaturisce al termine della fase di progettazione. L'identificazione dei luoghi, la negoziazione con le autorità, con i residenti e con i vari stakeholders, la dimensione collaborativa e collettiva dei vari momenti della realizzazione, i discorsi non di rado conflittuali che vengono innescati dall'impatto spesso chocante che i wrapping hanno sul pubblico, rappresentano l'opera molto di più dell'esito che conclude il processo.

¹⁹ Marion Taube, “Orizzonti in espansione”, in *Christo e Jeanne-Claude: progetti recenti, progetti futuri*, Skira, Milano 2001, p. 66.

²⁰ Christo con Jonathan Fineberg, “Lecture and Interview, University of Illinois at Urbana-Champaign” (1977), in Jonathan Fineberg (a c. di), *Christo e Jeanne-Claude, On the Way to the Gates*, Yale University Press-The Metropolitan Museum of Arts, New Haven-London and New York 2004, pp. 127-150, qui p. 134.

²¹ Dà conto di questa evoluzione il ricco materiale iconografico raccolto in Jonathan Fineberg (a c. di), *Christo e Jeanne-Claude, On the Way to the Gates*, cit. Si veda anche il sito ufficiale dei due artisti: <https://christojeanneclaude.net>.

Gli interventi di avvolgimento prendono di mira importanti monumenti ed edifici pubblici. Ne citiamo alcuni fra i più noti: negli USA il Museum of Contemporary Art di Chicago (1969); in Italia la Fontana e la Torre Medievale di Spoleto (1968), e le Mura Aureliane di Roma (1974); in Francia il Pont Neuf di Parigi (1975-1985); in Germania il Reichstag a Berlino (1971-1995). Per dare un'idea delle dimensioni e dei materiali impiegati, quest'ultimo progetto ha utilizzato 100.000 mq di tessuto in polipropilene, 15.600 metri di corda e 200 tonnellate di acciaio.

Nell'elaborazione di questa loro poetica dell'imbozzolamento, Christo e Jeanne-Claude non hanno trascurato di trattare, parallelamente alle cose prodotte dall'uomo, le creazioni della natura. E ciò, dopo quanto abbiamo detto intorno agli alberi monumentali e alla patrimonializzazione di interi paesaggi, appare particolarmente pregnante: risale al 1966 il progetto dei *Wrapped Trees*, pensato per lo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven ma realizzato solo nel 1997-1998 presso la Fondazione Beyeler e Berower Park a Riehen: 178 alberi sono stati fasciati con un tessuto in poliestere usato dagli agricoltori giapponesi per proteggere le piante da frutto.



In un crescendo di scala, interi brani naturali sono stati interessati da colossali e titaniche opere di avvolgimento: ad esempio l'australiana *Wrapped Coast, Little Bay, One Million Square Feet*, nei pressi di Sidney, avvolta nel 1969 con 93.000 mq di tessuto anti-

erosione e 56 km di corda; o le *Surrounded Islands*, alla Biscayne Bay in Florida, avviluppate nel 1983 con 604.000 mq di tessuto in polipropilene rosa.

In quello che è stato definito un “Christo effect” c’è chi ha ravvisato una “inusuale proliferazione del discorso estetico”: l’impacchettamento del Reichstag avrebbe indotto centinaia di astanti a calarsi in un atteggiamento estetico di sapore kantiano e a corrispondere alla chiamata di valutazione estetica, contribuendo così in maniera sostanziale al farsi opera dell’opera.²² Come già per i piccoli utensili messi fuori gioco proprio nella loro utilizzabilità pratica dai primi *empaquetages*, anche un ponte o un museo o un edificio pubblico verrebbero negati nella loro destinazione funzionale dai grandi *wrapping* per essere consegnati al giudizio di gusto che si disinteressa persino della loro effettiva esistenza per appagarsene come mere immagini e infine domandarsi: “è bello?”.

Seppur legittima e fondata, questa considerazione risulta riduttiva sotto il profilo dell’esperienza della memoria e della monumentalità. Non coglie lo specifico nonumentale di questa poetica che procede per schermature.

Per mettere a fuoco meglio il punto, prendiamo due casi di *empaquetage* eseguiti a Milano nel 1970, in occasione del festival del Nouveau Réalisme che doveva insieme celebrare i dieci anni del suo manifesto fondatore (firmato proprio nella metropoli lombarda) e sancire la conclusione dell’avventura di quel movimento. Quattro giornate tra il 26 e il 29 novembre, che videro susseguirsi eventi, mostre, performance e happening: fra questi, due azioni di impacchettamento proposte da Christo il quale, dopo essersi visto rifiutare il Duomo e l’Arco della Pace, ripiegò su due più abordabili statue monumentali: il monumento equestre a Vittorio Emanuele II in Piazza Duomo (commissionato allo scultore Ercole Rosa da re Umberto I e inaugurato nel 1896) e la statua di Leonardo da Vinci in Piazza della Scala (realizzata da Pietro Magni e svelata nel 1872).

²² Willi Goetschel, “Kant and the Christo Effect: Grounding Aesthetics”, in *New German Critique*, n. 79, 2000, pp. 137-156, in part. pp. 139-140.



NB SAREBBE BELLO RIPRODURRE QUI LE FOTO DI UGO MULAS DEI DUE IMPACCHETTAMENTI MILANESI DI PIAZZA DUOMO E PIAZZA DELLA SCALA, MA NON LE SONO RIUSCITE A TROVARE ON LINE



Dino Buzzati, che seguì le vicende di quei giorni dandone conto in tre articoli pubblicati sul *Corriere della Sera*, testimoniava così dello spaesamento dei milanesi al cospetto del re infasciato:

La gente si chiedeva: che cosa significa tutto questo? È uno scherzo? È una presa in giro? È una “ballossada” antimonarchica o addirittura antirisorgimentale? Qualcuno ha pensato a restauri. Altri addirittura a un imballo per spedire il monumento a Torino («L’è la Fiat che l’ha comprà!») L’altra sera ho sentito un breve dialogo tra due, appunto in

piazza. Uno diceva: «Sont andàa a vedè quella troionada». E l'altro: «Se l'è?». Risposta: «L'è on giapones che l'ha fàa Gesù».²³

Allo scrittore non dispiacque affatto. Anzi, imbacuccato gli pareva pure meglio dell'originale, che anziché riuscire a commemorare adeguatamente il “re galantuomo” mentre incita marzionalmente il suo esercito alla battaglia di San Martino lo ridicolizzava.

Occorre insistere qui sull'effetto di spaesamento prodotto dal velamento. Il monumento tradizionale viene inaugurato per *svelamento*: cerimonia di scoprimento durante la quale le autorità cittadine rendono visibile e pubblica una lapide, una statua, un cippo commemorativo, al fine di offrirli ufficialmente al lavoro della rammemorazione collettiva (Chaplin ha parodiato questo rituale in modo memorabile nell'incipit di *Luci della città*). E quindi, come abbiamo sentito dire da Musil, all'amnesia generale. Quanti milanesi saprebbero identificare i personaggi commemorati da quei monumenti? Pochi forse, ma certamente molti meno potrebbero indovinare la battaglia (era San Martino? O forse l'ingresso a Milano a fianco di Napoleone III?). Per tacere delle quattro figure ai piedi di Leonardo: “On liter in quater”, dicevano ironicamente i milanesi del gruppo scultoreo; ma chi sarebbero poi quei quattro bicchieri rispetto ai quali il maestro rappresenterebbe la bottiglia?

Allo scoprimento che svelando vela Christo e Jeanne-Claude oppongono il *wrapping* che velando svela e rivela: il loro nonumonto, prima assorbito dallo sfondo del paesaggio urbano per l'ottundimento percettivo che lo mimetizza negandolo come figura, improvvisamente emerge stagliandosi come assente eppur presente sotto il velo. Ed è questo l'unico modo per ripossederlo: risuona qui «l'antichissima idea», cara a Benjamin, secondo cui «nel disvelamento il velato si trasforma, che esso rimarrà “eguale a se stesso” solo sotto l'involucro».²⁴

²³ Dino Buzzati, “Polemiche per il re ‘impacchettato’”, in *Il Corriere della Sera*, 26 novembre 1970, p. 8.

²⁴ Walter Benjamin, “*Le affinità elettive di Goethe*” (1924-1925), in Id., *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. I, pp. 523-589, qui p. 584.

II.4 Effimeri

Gli *splitting* di Matta-Clark destinati alla demolizione; la Colonna retrattile dei Gerz che scompare nel mentre viene agita dai passanti; i *wrapping* di Christo e Jeanne-Claude che sono programmaticamente temporanei: si tratta di forme diverse di nonumentalità che appaiono accomunate da una problematizzazione condivisa della temporalità monumentale, e che ci introducono direttamente a un'ulteriore marca tipologica del monumento: la transitorietà.

Le pratiche artistiche contemporanee si sono fatte variamente carico della natura transeunte delle opere, esplorandole sotto varie angolazioni e rispetto a diverse implicazioni, e ponendo altresì problemi specifici riguardo alla loro documentazione e conservazione.¹ Ma qual è l'impatto della provvisorietà sull'ambito particolare delle strategie monumentali?²

Come si è visto nella prima parte di questo lavoro, la permanenza (idealmente l'eternità) costituiva un contrassegno caratteristico della monumentalità tradizionale: il promemoria doveva durare per sempre, sfidando gli attacchi della Storia e la consunzione del Tempo. È rimasta celebre la sentenza pronunciata dallo scultore Gutzon Borglum, l'artefice dei colossali ritratti presidenziali scolpiti nella pietra del Mount Rushmore in South Dakota dal 1927 al 1941: «These records will endure until the wind and the rain alone shall wear them away».³ Cioè fino a quando la natura si riapproprierà di tali iscrizioni memoriali che la mano umana ha tentato di sottrarre alla decadenza del tempo, riducendole a rovina e infine di nuovo a mera roccia.

Optare al contrario per una durata transeunte del monumento significa non solo riconoscere fin dall'inizio l'inanità di ogni sforzo umano di opporsi all'inevitabile dissoluzione di ogni vicenda e destino, secondo il modello canonico del *Mundus transit*

¹ Cfr. Anna Dezeuze, *Almost Nothing. Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2017; Belinda Grace Gardner, *Transitorisch. Strategien gegen die Vergänglichkeit*, transcript, Bielefeld 2017; Barbara Ferriani e Marina Pugliese (a c. di), i, Electa, Milano 2009.

² Sono a tal riguardo molto importanti i contributi raccolti da Michael Diers (a c. di), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Akademie, Berlin 1993. Cfr. anche Marta Jecu (a c. di), *Open Monument. Research into Ephemeral, Commemorative Architecture and Modernist Patrimony*, Revolver, Berlin 2013.

³ Sul complesso monumentale cfr. John Taliaferro, *Great White Fathers. The Story of the Obsessive Quest to Create Mount Rushmore*, Publicaffairs, New York 2002.

della prima lettera di Giovanni (2, 17)⁴ e del *O quam cito transit gloria mundi* che risuona nell'*Imitatio Christi*.⁵ Significa anche assumere quella dissoluzione come principio poetico e porla a tema estetico, etico e politico di un gesto nonumentale.

Questa tematizzazione può essere motivata dalle ragioni più diverse, e più discutibili. Rispetto alla provvisorietà dei suoi impacchettamenti, al di là delle limitazioni tecniche e amministrative che renderebbero oggettivamente impraticabile il permanente e definitivo avvolgimento di un Pont Neuf o di un Reichstag, Christo ha addotto una motivazione assai opinabile: «Non credo che nessuna opera d'arte esista al di fuori del suo *prime time*, quando all'artista piace farla, e quando i tempi sociali, politici, economici combaciano».⁶ “Prime time” dunque nel senso tanto del primo momento in cui l'opera viene al mondo, quanto anche della locuzione mass-mediatica che indica la fascia oraria di massimo ascolto. Successivamente l'opera andrebbe incontro a interpretazioni che la fraintenderebbero e la danneggerebbero: tanto vale dunque disinstallarla in tempi brevi. Come se davvero lo stato pristino dell'oggetto potesse garantirne la comprensione “autentica” e “vera”; come se davvero fossero meno “vere” le stratificazioni di senso che la vita dell'opera genera nel corso della sua propria storia, esponendosi a pubblici e a sensibilità differenti.

A una diversa e più radicale consapevolezza delle implicazioni nonumentali dell'effimerità fa segno il già citato collettivo Superstudio quando, nell'installare alla Biennale d'Arte di Venezia del 1978 *La moglie di Lot*, mette esplicitamente a tema il *transit*. I Magazzini del Sale fecero scattare l'associazione: «Pensammo: l'architettura sta al tempo come il sale sta all'acqua. L'architettura è solubile nel tempo come il sale è solubile nell'acqua».⁷

Una sorta di tavolo in lamiera zincata sostiene cinque vasche di zinco in cui sono collocati cinque monumenti di sale in miniatura: una piramide, un anfiteatro, una cattedrale, il Palazzo di Versailles, il Padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier. Sopra questa struttura, un secondo dispositivo scorrevole consente a una piramide

⁴ Nella versione della *Bibbia Concordata*, Mondadori, Milano 1968, p. 2020: «E il mondo passa e così la sua concupiscenza, ma chi fa la volontà di Dio dura in eterno».

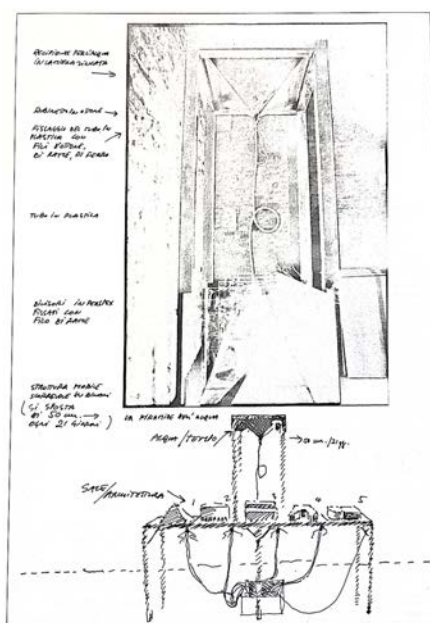
⁵ Anonimo, *L'imitazione di Cristo*, Paoline, Cinisello Balsamo 1986, § III.3, p. 25: «Oh, quanto rapidamente passa la gloria di questo mondo!».

⁶ Christo, “Lecture and Interview”, cit., p. 135.

⁷ Superstudio, “La moglie di Lot e La coscienza di Zeno”, in Gabriele Mastrigli (a c. di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, cit., pp. 554-560, qui p. 556.

rovesciata di versare acqua da un tubo di flebo sciogliendo i cinque monumenti uno dopo l'altro: la loro dissoluzione metterà a nudo, rispettivamente, una struttura piramidale in fil di ferro, un insediamento abitativo, un guscio d'uovo, la brioche di Maria Antonietta, una targa d'ottone che riporta l'iscrizione "L'unica architettura sarà la nostra vita".

La soluzione salina viene raccolta via via in una vasca sottostante, che ospita una targa esplicativa in ottone con la scritta: "Superstudio, Firenze/Venezia, maggio/giugno 1978. LA MOGLIE DI LOT. L'architettura sta al tempo come il sale sta all'acqua". Il salmastro, ricoprendo la placca e poi evaporando, la rende praticamente illeggibile, problematizzando così titolo e attribuzione dell'opera.



Progetto de La moglie di Lot, in Superstudio. Opere 1966-1978, cit., p. 560

Il titolo rimanda all'episodio biblico narrato nel *Genesi* (19, 26): durante la fuga da Sodoma distrutta dal Signore per l'iniquità dei suoi abitanti, contravvenendo al divieto pronunciato dagli angeli, la donna si voltò indietro a guardare la città in fiamme, e venne trasformata in una statua di sale. Il gruppo interpreta questa figura che trattiene nostalgicamente lo sguardo verso una città "sbagliata" come allegoria dell'architetto che agogna un'architettura altrettanto "sbagliata": «Tutte le architetture della storia, le architetture monumentali, sono di sale: sono sali le pietre, i laterizi, la calce, i cementi». ⁸

⁸ Ivi, p. 558.

Molti anni più tardi, Frassinelli avrebbe spiegato l'“anti-monumentalismo” del collettivo come reazione alla tensione fra i due committenti fondamentali dell'architettura: il potere e l'uomo, in costante conflitto: «Riguardo al monumento, che il potere crea sempre per se stesso per opprimere e condizionare l'uomo, l'uomo ha solo due possibilità: o subire e viverlo come schiavo; oppure trasformarlo e distruggerne il significato de-monumentalizzandolo, riducendolo cioè a dimensione umana e usandolo».⁹

È sempre al rapporto fra monumento e potere che si rivolge la riflessione di Thomas Hirschhorn; *sub specie* però diversa: non dell'architettura, come nel caso di Superstudio, bensì della filosofia. L'artista svizzero – che ha spesso e volentieri impiegato nei suoi lavori materiali deperibili, quindi costitutivamente transitori – ha dedicato infatti una serie di monumenti effimeri a pensatori che hanno contribuito in modo particolarmente acuto a illuminare la relazione degli esseri umani al potere nelle sue varie forme:¹⁰ è un quartetto che inizia con il monumento a Spinoza (Amsterdam, 1999)¹¹ e termina con quello a Gramsci (The Bronx, 2013),¹² passando per Deleuze (Avignone, 2000)¹³ e Bataille (Kassel, 2002).¹⁴ Si tratta di oggetti e insieme di eventi temporanei, accomunati dalla funzione commemorativa, installati in luoghi non necessariamente connessi con il filosofo in questione, nei quali la bilancia fra opera conclusa e processo progettuale cooperativo pende decisamente per il secondo dei due piatti (un tratto, questo, condiviso con la Colonna amburghese dei Gerz e con gli avvolgimenti di Christo e Jeanne-Claude):

Tale processo, insieme con le azioni necessarie alla costruzione del monumento, viene condotto in maniera collaborativa con le comunità dei residenti nei luoghi individuati per l'installazione del memoriale; sono le stesse comunità a partecipare non solo alla realizzazione, ma anche al mantenimento per tutta la durata del progetto (in seguito agli

⁹ “Disegnare il Superstudio. Conversazione con Gian Piero Frassinelli”, in Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo*, cit., p. 169.

¹⁰ Cfr. Danielle Child, “Hirschhorn's monuments”, in Ead., *Working Aesthetics. Labour, Art and Capitalism*, Bloomsbury, London-New York 2019, pp. 65-75.

¹¹ Cfr. Sebastian Egenhofer, “An introduction to Thomas Hirschhorn's *Spinoza-Monument*”, in Id., *Towards an Aesthetics of Production*, Diaphanes, Zürich-Berlin 2017, pp. 147-174.

¹² Cfr. Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, Dia Art Foundation, New York 2015. Cfr. anche Luisa Valle, “Object Lesson: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument: Negotiating Monumentality with Instability and Everyday Life”, in *Buildings & Landscapes*, n. 22/2, 2015, pp. 18-35.

¹³ Cfr. Anna Dezeuze, *Thomas Hirschhorn: Deleuze Monument*, Afterall Books, London 2014.

¹⁴ Cfr. Éric Valentin, *Thomas Hirschhorn et Georges Bataille: la foudre et les flammes*, L'Harmattan, Paris 2018.

atti vandalici che danneggiarono il monumento a Deleuze, l'artista decise di essere presente presso le ultime due strutture per tutto il tempo).

Hirschhorn ha chiarito la natura ancipite dei suoi monumenti in una dichiarazione programmatica: le due parti che li compongono sono costituite da un elemento "classico" e uno "informativo". Il primo è rappresentato dalla scultura che raffigura la testa o il corpo del filosofo; il secondo dal luogo in cui è collocata, dalla struttura temporanea che la ospita, e dall'accesso 24/7 che consente al pubblico di familiarizzarsi con la riflessione del pensatore. In polemica con il pubblico "specializzato" delle grandi mostre d'arte, Hirschhorn seleziona location popolari e working-class in zone periferiche: nel caso del monumento a Bataille, per esempio, installato in occasione di *documenta 11*, la scelta cadde sul quartiere di case popolari Friedrich Wöhler, in un sobborgo settentrionale a maggioranza turca, connesso con la sede principale della manifestazione da un servizio di shuttle gestito da cinque residenti.

La concezione di tali memoriali è simile a un polittico, di cui l'elemento scultoreo vero e proprio rappresenta solo una delle molteplici componenti: nel caso dell'ultimo monumento, dedicato a Gramsci nel complesso di case popolari Forest Houses nel South Bronx e finanziato dalla DIA Art Foundation, alcuni elementi statici (raccolti sotto la nozione di "Presence") includevano una sezione espositiva con oggetti prestati dall'Istituto Gramsci di Roma e centinaia di libri del e sul filosofo italiano; un angolo internet; come spazi di discussione, una stazione radio e un bar gestiti dai residenti; una scultura; una serie di cartelloni riportanti pensieri gramsciani. Uno in particolare – «Every human being is an intellectual»¹⁵ – epitoma l'esigenza inclusiva che anima le intenzioni cooperative di Hirschhorn artista.

Altri elementi dinamici (ricodotto sotto l'etichetta "Production" comprendevano eventi giornalieri e settimanali, una scuola d'arte, un giornale e un sito web, performance di poesia e di teatro, seminari... A conclusione del progetto, che ingaggiò oltre a nove membri dello staff DIA anche una cinquantina di residenti dietro compenso, Hirschhorn organizzò una tombola per distribuire quel che ancora rimaneva del monumento.

¹⁵ Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 4 voll., Einaudi, Torino 1977, vol. III, Quaderno 12 (1932), § 3, p. 1550: «Non-intellettuali non esistono».



Immagini dal sito: <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>

Oltre ai quattro monumenti sopracitati, Hirschhorn ha praticato altre forme di transitorietà, fra le quali spiccano per vicinanza alla questione della commemorazione gli “altari”: il *Piet Mondrian-Altar* a Ginevra (1997), l’*Otto Freundlich-Altar* a Basilea e Berlino (1998), il *Raymond Carver-Altar* a Friburgo (1998), l’*Ingeborg Bachmann-Altar* a Zurigo (1999). È lo stesso artista a precisare la differenza fra le due tipologie: gli altari sono forme profane e precarie di «commitment» personale a testimonianza di un affetto che «viene dal cuore»: la loro fragile durata (in media due settimane) e la negligenza di qualsivoglia preoccupazione estetica e formale riecheggiano gli altarini improvvisati di fiori e oggetti vari a commemorazione delle vittime di incidenti stradali in cui ci imbattiamo abitualmente sul ciglio delle nostre strade: «La sparizione dell’altare è altrettanto importante della sua presenza. La memoria di quel che conta non ha bisogno di un monumento». ¹⁶

Per contro, i *Monuments* ai filosofi sono concepiti come «community commitments»: intendono coinvolgere una comunità sensibilizzandola nei confronti della forza della riflessione: la natura precaria dei materiali impiegati suggerisce immediatamente che «il monumento non durerà in eterno. Questo monumento non è imposto dall’alto. Non intimidirà. È prodotto dall’ammirazione, viene dal basso. Mostra in tal modo la propria precarietà e limitazione temporale. Fa valere l’aspetto precario del monumento stesso.

¹⁶ Thomas Hirschhorn, *Statement: “Altars”* (2003), disponibile alla pagina: <http://www.thomashirschhorn.com/statement-altars/>.

Veicola l'idea che il monumento scomparirà, ma quel che rimarrà saranno i pensieri e le riflessioni. Quel che resterà sarà l'attività della riflessione».¹⁷

La ricaduta comunitaria del monumento è – lo abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro parlando della ricerca di una nuova monumentalità per una nuova comunità all'indomani della Seconda guerra mondiale – il grande tema sociale dell'interrogazione contemporanea intorno al monumentale. Optare per l'effimero e il perituro significa reinterrogare la funzione comunitaria sotto una prospettiva nonumentale completamente differente da quella perseguita da Giedion e compagni. Il tema è stato ripreso e rilanciato anche da Lara Favaretto, che nella serie dei suoi *Momentary Monuments* ha voluto includere delle stele in granito cave, nelle quali attraverso una fessura i visitatori possono elargire un'offerta in denaro. A conclusione dell'installazione, il monumento sarà demolito come una sorta di grande salvadanaio, e il ricavato di volta in volta devoluto a un'istituzione impegnata nelle crisi umanitarie: per la Liverpool Biennial del 2016, il *fund raising* monumentale ha sostenuto l'organizzazione locale Asylum Link Merseyside. Nel quadro dello Skulptur Projekte 2017 a Münster, l'associazione beneficiaria è stata "Hilfe für Menschen in Abschiebehaft Büren e.V.", che si occupa di assistenza ai migranti detenuti in custodia cautelare in attesa di espulsione.

L'opzione dell'effimero non si limita tuttavia alle poetiche individuali di questo o quell'artista impegnato in opere di natura monumentale e commemorativa. Può anche istituzionalizzarsi nel sistema dell'arte e dei relativi concorsi. La scena londinese ne offre un esempio paradigmatico. A Trafalgar Square la Colonna di Nelson (completata nel 1843) e i leoni sono ben noti; meno note sono le tre statue di Giorgio IV, del generale Charles Napier e del maggiore generale Henry Havelock, poste su tre plinti agli angoli della piazza e inaugurate rispettivamente nel 1843, 1856 e 1861. Ma la quarta tribuna, nell'angolo nord-ovest della piazza, che è rimasta vuota dalla sua costruzione nel 1841 su progetto dell'architetto Charles Barry, viene solitamente del tutto trascurata: avrebbe dovuto accogliere una statua equestre di re Guglielmo IV, ma non se ne fece mai nulla. Nel 1998 la RSA (Royal Society of Arts) commissionò tre sculture da esporre temporaneamente su questo supporto, selezionate fra diciassette concorrenti: *Ecce Homo*

¹⁷ Thomas Hirschhorn, *Statement: "Monuments"* (2003), disponibile alla pagina: <http://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/>; Id., "Monuments" (2006), in Lisa Lee e Hal Foster (a c. di), *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*, The MIT Press, Cambridge, MA 2013, p. 46.

di Mark Wallinger (1999), *Regardless of History* di Bill Woodrow (2000) e *Monument* di Rachel Whiteread (2001). Nasceva così uno dei progetti di arte pubblica più fortunati degli ultimi decenni: il Fourth Plinth Project.¹⁸

Nelle parole inaugurali dell'allora direttrice della RSA, Penny Egan, si trattava di sollevare domande urgenti intorno al destino della scultura pubblica contemporanea: «Vogliamo statue eroiche in bronzo o in marmo per adornare le nostre strade e le nostre piazze nel nuovo millennio? Che cosa vogliamo celebrare e in che modo? Il Regno Unito è finalmente in grado di abbracciare il nuovo invece di indugiare nostalgicamente nel passato? Possiamo discutere con cognizione di causa dell'arte contemporanea in questo Paese senza la prevedibile reazione impulsiva dei tabloid?». ¹⁹

Non è ovviamente possibile render conto di tutte le opere che si sono succedute negli anni sul Fourth Plinth.²⁰ Mi soffermo qui su alcune edizioni che hanno saputo mettere in risalto il ruolo del plinto stesso, facendosi dunque opere che insieme all'auto-esibizione hanno rappresentato una sorta di meta-plinto, consentendogli per così dire un'occasione riflessiva.

Il primo caso è offerto da Antony Gormley con *One and Other*, risultato vincitore del concorso nel 2009: una performance collettiva durata cento giorni, in cui chiunque – nell'arco delle ventiquattr'ore e sette giorni su sette – poteva candidarsi per occupare il plinto per un'ora per fare la qualsiasi: stare in piedi, sedersi, performare, arringare. Prevedibilmente, la fauna attratta dall'invito era delle più varie: attori, attivisti, musicisti, poeti, fanatici, esibizionisti...²¹ La selezione dei candidati (2400 persone scelte da diverse migliaia che si iscrivevano sul sito web del progetto) era operata in modo random da un computer: lo stesso Gormley venne escluso dalla lista dei fortunati e non poté esibirsi.

¹⁸ Si veda il sito ufficiale del progetto: www.london.gov.uk/fourthplinth/. Sul programma cfr. Sue Malvern, "The Fourth Plinth or the vicissitudes of public sculpture", in Alexandra Gerstein (a c. di), *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-modern*, Courtauld Institute of Art Research Forum-Paul Holberton Publishing, London 2007, pp. 130-150.

¹⁹ Penny Egan, "The Fourth Plinth", in *RSA Journal*, n. 147/5490, 1999, pp. 10-13, qui p. 11. Cfr. anche Isabel de Vasconcellos, *Fourth Plinth. How London Created the Smallest Sculpture Park in the World*, Art/Books, London 2016.

²⁰ Per una rassegna si veda, oltre al sito ufficiale, anche la pagina <https://artsandculture.google.com/project/the-fourth-plinth>.

²¹ Si veda la documentazione fotografica sul sito dell'artista: <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/one-and-other>. Cfr. anche la raccolta di testi critici in Antony Gormley (a c. di), *One and Other*, Jonathan Cape, London 2010.

Il secondo caso ci è dato da Yinka Shonibare, artista anglo-nigeriano, che con *Nelson's Ship in a Bottle* espone nel 2010 una miniatura della nave dell'ammiraglio HMS Victory imprigionata in una bottiglia tappata, mentre dispiega immobile le sue vele realizzate in coloratissimi tessuti dell'Africa Occidentale. Coinvolgendo il pubblico in un ironico dialogo stabilito tra la diaspora africana e la colonna di un eroe della patria, Shonibare lo trattiene in un'indecidibile oscillazione: velata accusa di schiavismo e di sfruttamento dei paesi assoggettati? O piuttosto inno all'ibridazione culturale multietnica della capitale del regno?²²



Gormley esegue un gesto di democratizzazione del plinto e di apertura *gender* rispetto alla dominante marziale *white-male-culture* della piazza monumentale, rinunciando al proprio ruolo primario di artista invitato per lasciare a un anonimo “altro”, privo di particolari credenziali riconosciute dal sistema dell'Arte o da quello della Memoria Pubblica, uno spazio pubblico per dare libero sfogo alla propria espressività, articolando una specie di monumentalizzazione della tradizione cittadina dello Speakers' Corner a Hyde Park. Shonibare con la sua variopinta nave in bottiglia problematizza la commemorazione dell'eroe della epica battaglia di Trafalgar, la narrativa intorno

²² Cfr. Heather Shirey, “Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare’s *Nelson’s Ship in a Bottle*”, in *Open Cultural Studies*, n. 3, 2019, pp. 362-372.

all'identità nazionale e le intricate implicazioni dell'Impero britannico e dell'attuale Regno Unito con le proprie (ex-)colonie.²³

La nave in bottiglia di Shonibare è, come tutte le navi in bottiglia, una miniatura della nave reale di Nelson. La tradizione di questi manufatti risale agli anni Ottanta del Diciottesimo secolo (il veneziano Giovanni Biondo è considerato l'iniziatore del genere), ed è imparentata all'uso di affidare alle bottiglie promemoria di varia natura, come ciocche di capelli, reliquie, ex-voto, messaggi scritti: una leggenda metropolitana che circola sul web assegna addirittura all'allievo di Aristotele Teofrasto la paternità di questa pratica.

Pur come miniatura, collocata lassù sul Quarto Plinto, *Nelson's Ship in a Bottle* appare monumentale; anzi, semplicemente lo è, se confrontiamo le sue dimensioni (280 cm x 250 cm x 500 cm) con quelle delle abituali navi in bottiglia costruite dagli amanti del modellismo navale. Questo suo effetto monumentale provocato dall'incremento scalare contrasta singolarmente con l'effetto prodotto dalla prima opera che ha trovato ospitalità sul plinto: *Ecce Homo*. La scultura di Mark Wallinger rappresenta una figura maschile seminuda, gli occhi chiusi, le mani legate dietro alla schiena, la fronte cinta di una corona di filo spinato: il titolo rinvia all'esclamazione «Ecco l'uomo» che stando al Vangelo di Giovanni (19, 5) Ponzio Pilato avrebbe pronunciato mostrando alla folla Cristo flagellato. La statua di Wallinger è a grandezza naturale: sembra troppo piccola, e tutto tranne che monumentale, proprio perché da una scultura issata sul plinto ci attendiamo un aumento proporzionale di scala. È un'aspettativa prodotta dunque dal plinto stesso come commutatore di monumentalità: aspettativa che Wallinger mette in evidenza, proprio perché la frustra rifiutandosi di cedere alla richiesta del plinto.

Che cosa vogliono dunque i plinti? Sembra esserselo chiesto anche Whiteread con il suo *Monument*. Questa proposta, elaborata da un'artista che ha molto frequentato la questione della monumentalità,²⁴ consiste in un monumento che è allo stesso tempo un caso di contro-verticalità, poiché è un preciso calco del plinto, ma capovolto in una sorta di immagine speculare del supporto su cui poggia (analoga alla Fontana di Hoheisel di

²³ Cfr. William J.T. Mitchell, "Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation", in *Critical Inquiry*, n. 39/1, 2012, pp. 8-32, in part. p. 28; Shanti Sumartojo, "The Fourth Plinth: creating and contesting national identity in Trafalgar Square, 2005-2010", in *Cultural Geographies*, n. 20/1, 2013, pp. 67-81.

²⁴ Cfr. Valérie Dupont, "Rachel Whiteread: le monument en question", in Sophie Barthélémy, Valérie Dupont e Bertrand Tillier (a c. di), *Le monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Éd. Universitaires de Dijon, Dijon 2014, pp. 123-134.

cui abbiamo detto più sopra). Il calco, realizzato in resina trasparente, contrasta efficacemente con l'opacità del granito della base e sottolinea così ulteriormente la propria transitorietà, perché la percezione del monumento cambia continuamente a seconda delle diverse ore del giorno e delle condizioni atmosferiche.



Il titolo stesso dell'opera di Whiteread merita una riflessione: a differenza della Colonna di Nelson e delle statue ospitate dagli altri tre plinti, tutte dedicate a personaggi illustri, *Monument* è privo di oggetto, non commemora nessun evento o persona (dovremo tornare più diffusamente sulla tipologia dei nonumenti intransitivi), sembra piuttosto essere dedicato all'atto stesso del monumentalizzare, e al dispositivo che lo rende possibile: il piedistallo, che da mero sostegno ausiliario che consente l'esporsi del monumento alla pubblica contemplazione assurge così al ruolo principale.

Si potrebbe ripetere per quest'opera quanto Derrida ha osservato riguardo allo statuto ambiguo dei cosiddetti *parerga*: letteralmente aggiunte (*para*) all'opera (*ergon*), quali panneggi di statue, portici di edifici, e soprattutto cornici di quadri.²⁵ Se si liberassero gli *erga* dai loro *parerga*, davvero se ne ricaverebbero le opere pure, emancipate da inutili superfetazioni? O non si finirebbe per perdere, insieme al supplemento estrinseco, anche il loro nucleo essenziale? Il basamento che in Whiteread diviene esso stesso opera dialoga

²⁵ Cfr. Jacques Derrida, "Il parergon", in Id., *La verità in pittura* (1978), Newton Compton, Roma 1981, pp. 54-66.

idealmente con le cornici vuote di Giulio Paolini:²⁶ è un gesto meta-riflessivo che ripiega su se stesso il monumento, costringendoci a interrogarci sulle sue condizioni di possibilità. Oggi, in un'epoca di *cancel culture* in cui molti piedistalli rimangono vacanti a seguito dei violenti abbattimenti delle statue che sorreggevano (~~riprenderemo questo punto quando parleremo di monumenti cancellati~~), sembrano maturati i tempi per una esplorazione ad ampio raggio del ruolo del piedistallo, analoga a quanto è stato fatto nel corso del Novecento per il suo omologo in pittura, appunto la cornice.²⁷

La transitorietà che caratterizza le singole opere che si avvicendano l'una dopo l'altra sul Fourth Plinth espone per contrasto dialettico la permanenza del plinto stesso: prima invisibile (lo ha suggerito Marina Warner appoggiandosi proprio al Musil del saggio sui monumenti),²⁸ ora viene riguadagnato alla percezione del pubblico in tutta la sua potenza espositiva.

²⁶ Cfr. Peter Weibel, "L'opera di Giulio Paolini. Dalla cornice del quadro alle 'cornici' dell'arte", in Christa Steinle e Peter Weibel (a c. di), *Giulio Paolini. Von heute bis gestern. Da oggi a ieri*, cat. mostra, Cantz, Stuttgart 1998, pp. 15-33.

²⁷ Cfr. Elena Pirazzoli, "Sul piedistallo della storia. Statue innalzate, contestate, difese e demolite dalla Rivoluzione francese a oggi", in *E-Review. Rivista degli Istituti Storici dell'Emilia-Romagna in Rete*, n. 8-9, 2021-2022, pp. 1-27; Elisabetta Modena, *Display. Le forme del mostrare*, Einaudi, Torino 2023, al cap. "Il piedistallo". Per un'antologia della "cornicologia" novecentesca cfr. Daniela Ferrari e Andrea Pinotti (a c. di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Milano 2018 (con testi di G. Simmel, J. Ortega y Gasset, E. Bloch, M. Schapiro, J. Derrida, R. Arnheim, L. Marin, Gruppo µ, V.I. Stoichita),

²⁸ Cfr. Marina Warner, in Simon Jenkins, Marina Warner e Robert Hewison, "Arts: The Fourth Plinth and beyond", in *RSA Journal*, n. 148/5492, 2000, pp. 24-31, qui p. 27.

II.5 Atmosferici

Il contro-plinto in resina trasparente che Whiteread ha realizzato per il suo *Monument* ci accompagna verso un'ulteriore tipologia nonumentale intimamente connessa con la questione della provvisorietà: l'impiego di materiali quasi immateriali – l'aria, la luce –, che offrono un'alternativa radicale a pietra, marmo, bronzo, acciaio, strutturalmente correlati all'ideale della permanenza nel tempo.

Un caso di studio particolarmente stimolante è offerto da uno degli episodi più tristemente celebri dell'ondata iconoclastica che ha caratterizzato il fondamentalismo islamico di questi ultimi decenni. Nel marzo del 2001, i Talebani imbracciano i bazooka e danno fuoco alle polveri per distruggere i due giganteschi Buddha – alti rispettivamente 38 e 53 metri e risalenti rispettivamente alla seconda metà del VI secolo e agli inizi del VII) – scolpiti nella tradizione artistica del Gandhāra direttamente nelle pareti di arenaria della valle di Bamiyan, nel cuore della Via della Seta in Afghanistan, un tempo sede di un vivace centro monastico buddhista.¹

Il mullah Muhammad Omar, che inizialmente aveva acconsentito alla tutela delle due statue colossali perché funzionali all'attrattività turistica della zona, dichiarò in un'intervista: «Non volevo distruggere i Buddha di Bamiyan. Ma alcuni stranieri sono venuti da me e mi hanno detto che avrebbero voluto condurre i lavori di riparazione dei Buddha che erano stati leggermente danneggiati a causa delle piogge. Questo mi ha scioccato. Ho pensato: queste persone insensibili non hanno alcun riguardo per migliaia di esseri umani vivi – gli afgani che stanno morendo di fame –, ma si preoccupano tanto di oggetti non viventi come i Buddha. Questo è estremamente deplorabile. Per questo ho ordinato la loro distruzione. Se fossero venuti per un'opera umanitaria, non avrei mai ordinato la distruzione dei Buddha».² Dopo un consulto con gli *ulema* (i dotti in materia teologica), il 26 febbraio 2001 Omar emise un decreto di distruzione di tutte le statue e i

¹ Per un quadro d'insieme cfr. Llewelyn Morgan, *The Buddhas of Bamiyan*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2012; sulla distruzione in part. il cap. I: “Dynamite and Celebrity”, pp. 1-28; Zemar Tarzi, “Histoire des grandes statues du Bouddha de Bamiyan depuis leur aménagement jusqu'à leur destruction en 2001 par les talibans”, in Caroline Michel d'Annville e Yann Rivière (a c. di), *Faire parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif*, École française de Rome, Roma 2016, pp. 463-475.

² Intervista telefonica con Mohammad Shehzad (12 aprile 2004): trascrizione disponibile sul sito: <https://www.rediff.com/news/2004/apr/12inter.htm>.

luoghi di culto non islamici in Afghanistan in quanto focolai di idolatria. Il 14 marzo venne diramato l'annuncio della avvenuta cancellazione dei giganti di Bamiyan.

A nulla, se non a consolidare la decisione assunta dal leader talebano, erano valsi i tentativi da parte di governi islamici moderati e di istituzioni culturali occidentali condotti per scongiurare il bombardamento: l'UNESCO si mobilitò in nome di quei problematici valori universali del patrimonio dell'umanità di cui abbiamo detto nella prima parte di questo libro. Il Metropolitan Museum of Art si offrì di acquistare i Buddha per salvarli dalla furia iconoclasta.³ Immaginatoci i colossi affettati in segmenti e poi ricomposti per anastilosi nel giardino dei MET Cloisters: certamente si sarebbero salvati dall'annientamento materiale, ma non sarebbero stati forse consegnati a un altro tipo di morte, quella museologica che neutralizza la carica religiosa e sacrale degli oggetti di culto offrendoli allo sguardo del turista dell'arte per una indifferenziata e anodina contemplazione estetica?⁴

Insieme allo sdegno universale e unanime sconcerto in tutto il mondo, la perdita di questi colossi di pietra ha riproposto alla contemporaneità domande molto antiche, radicate nell'ancestrale rapporto dell'essere umano con la sfera dell'immagine e dei suoi poteri. Come ha osservato pochi giorni dopo l'esplosione delle cariche uno specialista di iconoclasmi quale David Freedberg, il gesto devastante talebano appartiene a quella specie di iconofobia che identifica le immagini con il potere di quelle entità che esse rappresentano, e che vengono avvertite come ostili o minacciose in riferimento al proprio sistema di valori religiosi, politici e ideologici. La stessa dichiarazione banalizzante del Mullah Omar riguardo all'attacco alle statue – «Non stiamo facendo altro che rompere delle pietre» – rivela precisamente di credere al contrario di quel che afferma; altrimenti perché mai preoccuparsi di distruggere dei sassi?⁵ Solo ciò che è avvertito come vivente può essere condannato a morte.

Nel 2003 il sito che un tempo ospitava i Buddha è stato inserito simultaneamente tanto nella World Heritage List dell'UNESCO quanto nella List of World Heritage in Danger

³ Sulle contrastanti posizioni della mobilitazione cfr. la sintesi di Pierre Centlivres, "The Controversy over the Buddhas of Bamiyan", in *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, n. 2, 2008: <http://journals.openedition.org/samaj/992>.

⁴ Cfr. Fabrizio Rondolino: "In difesa dei Talebani. Giusto abbattere i Buddha", in *La Stampa*, 14 marzo 2001, p. 24: «I talebani hanno restituito alle statue dei Buddha la funzione per cui erano state erette: non opere d'arte, ma simboli religiosi. Per questo hanno deciso di abatterle».

⁵ David Freedberg, "The power of wood and stone" (2001), in Id., *Iconoclasm*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2021, pp. 243-246.

stolata dal World Monuments Fund. Insieme alle inevitabili proposte di ricostruzione,⁶ la demolizione dei giganti ha stimolato alcuni artisti a rispondere all'assenza e alla ferita inferta nella roccia ricorrendo all'impiego nonumentale di luce e aria.

Il 9 marzo 2021, per la commemorazione del ventennale della distruzione ("A Night with Buddha", organizzata da Zahra Hussaini), una riproduzione in 3D del Buddha più grande è stata proiettata nella nicchia vuota.⁷ Ma già negli anni precedenti erano state avanzate significative proposte nonumentali. Hiro Yamagata, artista giapponese specialista in installazioni laser, ha proposto di proiettare immagini dei Buddha sulla roccia afghana con fasci di luce laser a dominante verde, collocati a 500 m, 1 km e 5 km di distanza e alimentati da mulini a vento e pannelli solari (che dovrebbero al contempo fornire elettricità alla gente del posto).⁸ Le immagini avrebbero dovuto essere proiettate per una durata di due ore dopo il tramonto, una o due volte alla settimana: il Grand Opening, previsto per la metà di giugno 2012, fu rimandato *sine die* per le instabili condizioni geopolitiche dell'area.



<https://www.wikiart.org/en/hiro-yamagata/bamiyan-laser-system->

⁶ Cfr. Claudio Margottini (a c. di), *After the Destruction of Giant Buddha Statues in Bamiyan (Afghanistan) in 2001. A UNESCO's Emergency Activity for the Recovering and Rehabilitation of Cliff and Niches*, Springer, Berlin-Heidelberg 2014; Masanori Nagaoka (a c. di), *The Future of the Bamiyan Buddha Statues. Heritage Reconstruction in Theory and Practice*, Springer, Cham 2020.

⁷ Si veda il video del servizio di Al Jazeera girato in occasione della commemorazione: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpXn6DL81U0>.

⁸ Se ne vedano i rendering disponibili all'indirizzo www.repubblica.it/2003/e/gallerie/spettacolicultura/buddalaser/1.html?ref=search.

Questo intervento basato sulla scultura di luce mostra significative affinità con quanto elaborato sotto il profilo della supplezza monumentale nel caso di 9/11: il *Tribute in Light* – gli 88 grandi fasci di luce prodotti da lampade allo xenon che commemorano l’evento proiettando nel cielo di New York due possenti torri luminose – era inizialmente stato proposto da un gruppo di artisti e architetti (John Bennett, Gustavo Bonevardi, Julian LaVerdiere, Paul Myoda e Richard Nash Gould) come installazione temporanea nel periodo 11 marzo-14 aprile 2002, ma è stato poi ripetuto l’11 settembre di ogni anno, combinando dunque la natura temporanea del nonumento alla stabile ricorrenza dell’evento.⁹

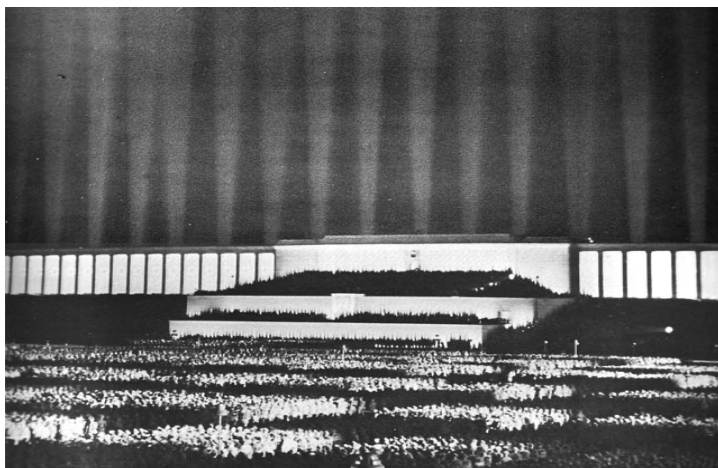


https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/12/Lower_Manhattan_from_Jersey_City_September_2020_HDR_panorama.jpg/1280px-Lower_Manhattan_from_Jersey_City_September_2020_HDR_panorama.jpg

Guardando i potenti fasci luminosi – vere e proprie torri di luce – solcare il cielo di Lower Manhattan è difficile sottrarsi a un inquietante parallelismo: quello con il *Lichtdom*, la cattedrale di luce inscenata da Albert Speer per i raduni annuali del Partito

⁹ Si veda il sito <https://www.911memorial.org/visit/memorial/tribute-light>. Cfr. Dietrich Neumann, “*Tribute in light*. Iconography of a memorial”, in Alan Marcus e Dietrich Neumann (a c. di), *Visualizing the City*, Routledge, London 2007, pp. 111-124.

nazista a Norimberga, immortalati nei documentari di Leni Riefenstahl *La vittoria della fede e Il trionfo della volontà*, rispettivamente del 1933 e 1935.¹⁰



Qui una foto qualsiasi di Speer, cattedrale

Nelle sue memorie Speer ricorda di aver faticato a persuadere Göring a mettergli a disposizione centrotrenta preziosi riflettori dell'antiaerea; ma lo stesso Hitler avrebbe vinto le resistenze del suo ministro argomentando che così i paesi esteri si sarebbero convinti della sovrabbondante disponibilità tedesca di tali apparati. L'architetto in capo del III Reich rievoca quelle spettacolari installazioni con afflato nostalgico: «Si aveva l'impressione di essere in un immenso ambiente, sorretto da pilastri di luce altissimi e poderosi. Di tanto in tanto una nuvola attraversava questo cerchio di luce, conferendo alla scena, di per se stessa grandiosa, un tocco di surrealismo. Credo di aver creato, con questa superba “cupola luminosa” [*Lichtdom*], la prima struttura architettonica di luce. Essa rimane per me non soltanto la più bella ma anche la più durevole delle mie idee».¹¹

Nevile Henderson, ambasciatore del Regno Unito a Berlino fra il 1937 e il 1939, ripercorrendo quegli anni notò che chi non avesse avuto modo di assistere alle parate sullo Zeppelinfeld non sarebbe stato in grado di cogliere l'«atmosfera» peculiare che

¹⁰ Il critico dell'architettura Herbert Muschamp, “In Lights at Ground Zero, Steps Toward Illumination”, in *The New York Times*, March 12, 2002, p. A15.

¹¹ Albert Speer, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 81. Cfr. Lydia Goehr, “The pastness of the work. Albert Speer and the monumentalism of intentional ruins”, in Ead., *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, Columbia University Press, New York 2008, pp. 136-170 (sull'uso della luce in part. pp. 149-150).

circondava il movimento nazista. Il muro di luce azzurrina prodotto dalle centinaia di fari antiaerei gli fece l'effetto di una «cattedrale di ghiaccio».¹²

Lasciamo però Speer alle sue nostalgie e ritorniamo alle orbite vuote di Bamiyan. Un connazionale di Yamagata, Shiro Takahashi, ha preferito alla luce l'aria, optando per i *babots*: sculture pneumatiche di grandi Buddha gonfiabili dai colori vistosi percepibili anche a grande distanza, che provvisoriamente suppliscono, oscillando nelle enormi nicchie con un piglio di ironica e mobile leggerezza, all'assenza dei magnificenti colossi.¹³ La preferenza tradizionalmente accordata alle qualità monumentali del duro, stabile, permanente si fa qui da parte per lasciar spazio al morbido, vulnerabile, mobile, temporaneo.¹⁴



<http://www.shiro1000.jp/catalog3/m034/bamyan>.

¹² Cfr. Nevile Henderson, *Una missione fallita. Due anni con Hitler* (1940), Ed. delle Catacombe, Roma 1944, al cap. I.5.

¹³ Si veda il sito dell'artista: <http://www.shiro1000.jp/catalog3/m034/bamyan.html>.

¹⁴ Si vedano le dichiarazioni di Takahashi sul sito: <http://www.tamabi.ac.jp/idd/shiro/gallery/gallery.html>.

L'opzione pneumatica affidata a sculture gonfiabili non è esclusiva delle esigenze di suppienza monumentale in senso stretto, ma si può rintracciare anche in varie pratiche contemporanee della scultura (pensiamo ai *Silver Clouds* di Andy Warhol, alla serie degli *Inflatables* di Claes Oldenburg e Jeff Koons, o ancora ai controversi *Complex Pile* di Paul McCarthy e *Breath* di Marc Quinn) e dell'architettura¹⁵ a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. A tale opzione si è fatto significativo ricorso anche nell'ambito dei dialoghi a distanza fra artisti. Ne fornisce un esempio paradigmatico il gesto di Shawn Patrick Landis, che nel 2003 con *Air Check*¹⁶ decide di saturare con immensi gonfiabili il primo *earthwork* di Michael Heizer, *Double Negative*, la poderosa – definibile monumentale almeno nella scala – duplice ferita aperta nella roccia del deserto del Nevada tra il 1969 e 1970. I due enormi solchi – larghi circa 9 metri, profondi circa 15, per una lunghezza totale di circa 457 metri (un vuoto corrispondente all'incirca a 240.000 tonnellate di roccia asportata) – sono stati per così dire cicatrizzati da circa 18.678 metri cubi di aria, pompata da due generatori da 5.000 watt, che hanno riempito i due gonfiabili realizzati con plastica rinforzata al nylon, vinile trasparente nella parte rivolta al cielo, tela incerata blu per quella faccia a terra. Senza chiedere l'autorizzazione né a Heizer né a MOCA LA (proprietaria di questo celebre *earthwork*) – sulla base della convinzione che, uscendo dalla galleria d'arte per fare un pezzo di land art in un sito remoto e difficilmente raggiungibile del deserto del Nevada, Heizer si è automaticamente esposto alla casuale e non programmata risposta di altri artisti e fruitori (molti dei quali non resistono a lasciare un proprio segno sull'opera) –, Landis sembra al contempo corrispondere con questa installazione ai timori dello stesso Heizer, che si è detto preoccupato del rapido deteriorarsi del suo lavoro, occasionalmente trasformato in pista per motocross. Proponendo un doppio positivo alla duplice negatività originaria, per soli due giorni – tanto è durata la breve vita di *Air Check* – Landis è riuscito a evocare una costellazione di problemi, che vanno dall'elementare rapporto fra pieno e vuoto alla questione della

¹⁵ Cfr. il catalogo di Frédéric Migayrou (a c. di), *Aerodream. Architecture, art, design et structures gonflables*, Centre Pompidou-Metz, Metz 2021.

¹⁶ Cfr. Marek Wieczorek, "Life Raft in the Desert: Shawn Patrick Landis' Rendezvous with *Double Negative*", in *Sculpture*, n. 27/6, 2008, pp. 24-31.

conservazione, dal problema dell'interazione autoriale a quello della specificità della fruizione delle opere di land art.

Il ricorso all'aria come strategia nonumentale per frustrare le aspirazioni convenzionali alla durevolezza dei materiali monumentali fa pensare innanzitutto al *pneuma* (greco per soffio, spirito) che viene insufflato negli *inflatables*. Ma il soffio come momento dell'espirazione si accompagna dialetticamente all'inspirazione nel ritmo diadico del respiro.

Nel contesto dell'"attivismo" contemporaneo, che concepisce in maniera indisgiungibile la pratica artistica insieme all'attivismo politico,¹⁷ l'artista cubana Tania Bruguera ha fatto ricorso alla diretta stimolazione chimica per provocare nel pubblico una reazione psicofisiologica nei confronti dell'attuale crisi umanitaria. Il titolo della sua opera *10,148,451* (realizzata nel quadro della Hyundai Commission e installata nella Turbine Hall della Tate Modern a cavallo fra il 2018 e il 2019) rinvia al numero progressivamente in aumento di esseri umani coinvolti in processi migratori nell'anno precedente all'esibizione, sommato al numero totale di morti durante tali processi, aggiornato secondo il database di IOM's Missing Migrants Project, che tenta di registrare i decessi dei migranti dal 2014.¹⁸ Il progetto è stato collaborativo, e ha coinvolto 21 persone residenti nel medesimo quartiere del museo: denominati Tate Neighbours, hanno partecipato alla stesura collettiva di un manifesto. Un ampio pavimento rivestito in pigmenti termocromici collocato nella Hall (pervasa da un ronzio a bassa frequenza) reagiva alle tracce impresse dai corpi dei visitatori, che contribuivano cooperativamente a rivelare il ritratto di Yousef, un giovane fuggito dalla Siria in Inghilterra, dove ha poi fondato un'organizzazione impegnata nell'assistenza umanitaria.

In una piccola stanza adiacente, illuminata da luce bianca, il visitatore veniva ammesso dopo aver ricevuto sulla mano la stampigliatura del numero progressivo. Un cartello all'ingresso avvertiva il pubblico con queste parole: «Questa stanza contiene un composto organico che vi farà piangere. Per ulteriori informazioni siete pregati di parlare con membro dello staff». Se James Elkins aveva potuto impostare un'inchiesta sulle motivazioni che spingono la gente a piangere davanti a un quadro,¹⁹ in questo caso alla

¹⁷ Cfr. Vincenzo Trione, *Attivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino 2022.

¹⁸ <https://missingmigrants.iom.int>.

¹⁹ James Elkins, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro* (2001), Bruno Mondadori, Milano 2007.

motivazione si sostituisce la determinazione causale della chimica: «Cominci a sentire gli occhi che si bagnano, senza capire il perché». La speranza riposta nell'installazione è affidata da Bruguera a queste parole: «Possiamo reimparare a sentire [*feel*] di nuovo per gli altri?».²⁰



<https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-6227247/Tate-Modern-wants-tears-hot-bodies-latest-Turbine-Hall-commission.html>

Questo memoriale – che nel 2022 è stato installato anche al PAC di Milano con il titolo *22,853 (Crying Room)* in occasione della mostra di Bruguera *La verità anche a scapito del mondo* – si può considerare come *atmosferico* nel senso propriamente etimologico del termine (dal greco *atmós*, vapore). E lo si può comprendere alla luce di quella controversa teoria delle emozioni avanzata da William James in un celebre articolo pubblicato su *Mind* nel 1884. Contestando la spiegazione standard dell'insorgere di stati emozionali – percepisco un fatto (vedo un animale feroce) → tale percezione mi procura un'affezione mentale (provo paura) → tale affezione mentale dà origine a un'espressione corporea (incomincio a tremare) –, il filosofo americano propone di invertire l'ordine di sequenza:

²⁰ Intervista di Bruguera in occasione della mostra alla Turbine Hall: <https://www.youtube.com/watch?v=7reNkai8H0I&t=281s>.

«Ci sentiamo tristi perché piangiamo, arrabbiati perché attacchiamo, spaventati perché tremiamo».²¹

Questa tesi, oggi ripresa e rilanciata dalla *affect theory* di Brian Massumi,²² sembra essere esemplificata alla lettera dalla *crying room* di Bruguera. I vapori al mentolo diffusi nella stanza del pianto inducono una lacrimazione forzata: ci sorprendiamo a “commuoverci” insieme ad altri visitatori (persone che ci hanno accompagnato alla mostra, ma anche perfetti sconosciuti), nel senso innanzitutto fisico e fisiologico del termine: nel senso cioè del “muovere insieme” (*cum + moveo*) i nostri canali lacrimali, provocando quella che la stessa Bruguera ha definito in più occasioni una «empatia forzata».²³

Questa strategia si inserisce in un quadro complessivo che Bruguera definisce *Arte de Conducta*,²⁴ un’arte rivolta al comportamento inteso come intervento politico di trasformazione del sociale, arte ingaggiata nella sollecitazione di una presa di coscienza e di posizione. È una forma di *engagement* che proprio per le sue implicazioni politico-ideologiche va oltre quelle forme di estetica “relazionale” teorizzate da Nicolas Bourriaud, come la stessa artista ha tenuto a precisare: «Dobbiamo distinguere fra quel che riguarda la socievolezza e quel che lavora con il sociale».²⁵

Dalla commozione al ribrezzo il passo è breve. Ed è quel passo compiuto dall’artista messicana Teresa Margolles con le sue vaporizzazioni. Impegnata da anni nella sensibilizzazione rispetto agli innumerevoli femmicidi e assassini connessi ai cartelli della droga perpetrati nel suo paese natale, in particolare nel mattatoio di Ciudad Juárez, Margolles ha fatto ricorso allo strumento del vapore in alcune sue installazioni per

²¹ William James, “Che cos’è un’emozione?” (1884), in Id., *Emozioni*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 39-63, qui p. 42. Sulle reazioni critiche a tale tesi e i suoi sviluppi successivi cfr. Gerald E. Myers, “William James on emotion and religion”, in *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, n. 21/4, 1985, pp. 463-484.

²² Cfr. Brian Massumi, *Politics of Affect*, Polity, Cambridge 2015, p. 54: «James la chiama emozione, ma a livello generativo è quel che io chiamo affetto».

²³ Sulle ambivalenze della nozione di empatia nella concettualizzazione della crisi umanitaria da parte delle pratiche artistiche si vedano: Francesco Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Cham 2018; Christine Ross, *Art for Coexistence. Unlearning the Way We See Migration*, The MIT Press, Cambridge, Mass. - London 2022, in part. il cap. “Empathy?”, pp. 161-233.

²⁴ Cfr. Verónica Tello, *Counter-Memorial Aesthetics. Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, Bloomsbury Academic, London 2016, al cap. II: “*Arte de Conducta* and the manipulation of memory. Tania Bruguera’s biopolitical ambitions in Postwar Cuba”, pp. 37-70.

²⁵ Tania Bruguera, intervista con Kathy Nobles, “Useful Art” (November 2011), in *Frieze Magazine*, n. 144, 2012; disponibile sul sito: <https://taniabruquera.com/useful-art/>. Il riferimento è al noto libro di Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia, Milano 2010.

elaborare quella che è stata definita una vera e propria “estetica della morte”.²⁶ In *Vaporización* (2001) il pubblico si trova immerso in una densa nebbiolina; in *En el aire* (2003) viene ludicamente avvolto da migliaia di bolle di sapone. Solo successivamente viene informato che quella nebbia e quelle bolle sono ricavate dall’acqua e dal sapone utilizzati negli obitori pubblici per lavare i cadaveri dei defunti per morte violenta prima dell’autopsia. Margolles conosce anche tecnicamente queste pratiche, essendosi è diplomata in Medicina forense, e avendo fatto parte del collettivo parte del collettivo di artisti SEMEFO (Servicio Médico Forense).



<https://www.amaci.org/artworks/617679b80fbc91fbd45dc618>

E scatta il ribrezzo, la ripugnanza, il disgusto, per aver non solo toccato col proprio corpo quelle sostanze impregnate di morte, ma anche forzatamente introiettato le tracce fisiche delle vittime attraverso il riflesso involontario del respiro. Si produce così, in una direzione che va nella direzione opposta rispetto alle tendenze artistiche che sposano la dematerializzazione, un effetto di inaggirabile coinvolgimento corporeo: non puoi smettere di respirare né di esporti alle bolle una volta entrato nell’ambiente dell’installazione.

²⁶ Julia Banwell, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, University of Wales Press, Cardiff 2015.

Il ribrezzo o disgusto (in tedesco *Ekel*) è, come hanno sottolineato negli stessi anni seppur da prospettive differenti Walter Benjamin e Aurel Kolnai, una reazione intimamente connessa all'eccessiva prossimità con l'ente organico percepito come disgustoso (rispetto all'inorganico non si dà risposta disgustata). «Ogni ribrezzo – osserva Benjamin – è in origine ribrezzo del contatto».²⁷ E quale contatto più intimo di quello che non si limita alla percezione tattile, difesa dai limiti esterni della pelle, ma che penetra direttamente nel nostro corpo attraverso l'inalazione? Nella sua fenomenologia dell'*Ekel*, Kolnai sottolinea il ruolo particolare giocato dall'olfatto in questa esperienza: «Il senso dell'odorato è l'autentico luogo d'origine del disgusto».²⁸ Nel respirare introiettiamo le particelle dell'ente disgustoso, incorporiamo l'altro nel sé, accediamo a una relazione di rivoltante intimità.

L'acqua degli obitori impiegata da Margolles per creare i vapori e le bolle è stata opportunamente disinfettata e non reca con sé l'odore di putrefazione e di decomposizione cadaverica. Eppure questa forma di sterilizzazione non indebolisce la reazione di ripugnanza che invade il visitatore una volta presa coscienza del fatto di aver assimilato dentro di sé quelle specie di reliquie mortuarie. È questa presa di coscienza, nelle intenzioni dell'artista, a tramutarsi in riflessione nei confronti dell'immane tragedia in atto, e potenzialmente in trasformazione sociale.²⁹

Ma davvero, come è stato sostenuto a proposito della versione di *Vaporización* installata al PAC di Milano nel 2018, «i visitatori hanno la possibilità di sviluppare empatia inalando l'opera d'arte»?³⁰ Davvero la produzione intenzionale di spazi atmosferici a forte contenuto emozionale³¹ come quelli di Bruguera e Margolles, può ingenerare nel singolo visitatore un'autentica relazione empatica nei confronti delle vittime della crisi umanitaria nel Mediterraneo o delle ingiustizie sociali nel Messico dei

²⁷ Walter Benjamin, “Strada a senso unico” (1928), in Id., *Opere complete*, cit., vol. II, p. 414. Cfr. anche Id., “Per una teoria del ribrezzo” (1928-1929), ivi, vol. VIII, pp. 84-85.

²⁸ Aurel Kolnai, *Il disgusto* (1929), Christian Marinotti, Milano 2017, p. 58.

²⁹ Cfr. Barbara Oettl, “Don't hold your breath! Atmen als Mittel der Selbstreflexion”, in Linn Burchert e Iva Rešetar (a c. di), *Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen, 1900-Gegenwart*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 221-234 (su Margolles in part. le pp. 225-228).

³⁰ Dorothee King, “Is there empathy through breathing?”, in Gwenn-Aël Lynn e Debra Riley Parr (a c. di), *Olfactory Art and the Political in an Age of Resistance*, Routledge, New York-London 2021, pp. 99-107, qui p. 106.

³¹ Per una descrizione tipologica delle varietà di atmosfere cfr. Tonino Griffero, *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020, p. 95.

cárteles? Relazione empatica che dovrebbe quindi fondare una presa di posizione etica e trasformarsi in azione politica?

La questione è controversa, ed è dibattuta anche nel più ampio contesto delle contemporanee installazioni immersive (più o meno virtuali), che proprio per la loro capacità di innescare un immediato coinvolgimento del pubblico a livello viscerale, ne riducono in maniera inversamente proporzionale la capacità di riflessione critica che sola potrebbe informare quella presa di posizione e quell'azione.³² Tornerò nella Conclusione a questo lavoro sui *cul-de-sac* della pratica nonumentale contemporanea; ma intanto sottolineo qui gli aspetti altamente problematici connessi alle componenti manipolatorie di un' "empatia forzata", che possono facilmente ridursi a uno scarico della coscienza individuale: ho pianto, ho inalato, e dunque ho *già* fatto la mia parte, delegando a una *reazione* corporea quel compito cui solo l'*azione* politica potrebbe adeguatamente corrispondere.

³² Si vedano i rilievi critici avanzati da Raphael Schlembach e Nicola Clewer, "“Forced empathy’: Manipulation, trauma and affect in virtual reality film”, in *International Journal of Cultural Studies*, n. 24/5, 2021, pp. 827-843; Lisa Nakamura, "Feeling good about feeling bad. Virtuous virtual reality and the automation of racial empathy", in *Journal of Visual Culture*, n. 19/1, 2020, pp. 47-64.

II.6. Aumentati

Il ricorso ai media atmosferici della luce, dell'aria, dei vapori da parte delle pratiche nonumentali contemporanee ci ha introdotto a una forma leggera, fluida e mobile di materialità, che contrasta radicalmente con il pesante fisso e rigido dei tradizionali materiali monumentali (pietra, marmo, bronzo). Come ha opportunamente notato John Durham Peters, «la vecchia idea secondo la quale i media sarebbero degli ambienti può essere ribaltata: anche gli ambienti sono dei media». E dunque anche gli ambienti digitali, che oggi costituiscono l'orizzonte quotidiano delle nostre azioni e reazioni: «I dispositivi digitali ci invitano a pensare i media come ambientali, come parte dell'habitat».¹

La favola che ci viene raccontata riguardo alla smaterializzazione dell'esperienza prodotta dalla rivoluzione digitale va smitizzata una volta per tutte: se davvero i media digitali fossero immateriali, i nostri telefonini non si lamenterebbero mai di essere “pieni”, non ci chiederebbero mai di liberare spazio per poter salvare i nostri nuovi selfie. Gli enti digitali sono, a loro modo, *res extensa*, e la loro peculiare materialità, che ci appare *quasi* immateriale, è appunto solo una diversa forma di materialità.

La pervasività del digitale impatta sulla questione della monumentalità sotto vari rispetti. Le cosiddette *media façades*, che in questi ultimi decenni hanno trasformato le facciate di grandi edifici metropolitani in enormi schermi digitali, sono state interpretate alla luce di un aggiornamento della nuova monumentalità comunitaria auspicata da Siegfried Giedion e non a caso ribattezzate «the (New) New Monumentality».²

Più in generale, la digitalizzazione delle tecniche di conservazione, organizzazione e trasmissione della memoria si è evoluta al punto che si è ormai delineata una branca disciplinare specifica che indaga questo fenomeno: i *digital memory studies*.³ La progressiva informatizzazione dell'esperienza non poteva certo trascurare di investire anche la sfera del memoriale, problematizzandone le proprietà sotto diverse prospettive, non ultima quella politica. E infatti abbiamo già una serie di significativi casi, tanto

¹ John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015, pp. 3-4.

² Dave Colangelo, *The Building as Screen. A History, Theory, and Practice of Massive Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, al cap. II: “Large-scale Projection and the (New) New Monumentality”, pp. 49-98.

³ Cfr. Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins e Anna Reading (a c. di), *Save As ... Digital Memories*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009; Andrew Hoskins (a c. di), *Digital Memory Studies. Media Past in Transition*, Routledge, New York-London 2018.

promossi da soggetti istituzionali quanto realizzati dall'iniziativa di singoli cittadini, di *web memorials*, ad esempio a commemorazione di 9/11.⁴ Sono state persino pubblicate delle linee-guida per la progettazione di memoriali digitali su internet,⁵ che è stato considerato una sfera pubblica virtuale in grado di stimolare l'impegno civico dal basso e la partecipazione collaborativa per la produzione di «electronic monuments».⁶

Un caso particolarmente interessante per la sua natura altamente problematica è offerto dal profilo Facebook di Henio Zytomirski, un giovane ebreo polacco nato a Lublino nel 1933 e morto nel campo di concentramento di Majdanek nel 1942. Il profilo, creato dallo storico polacco Piotr Brozek il 18 agosto 2009 e alimentato con foto tratte dall'album di famiglia, ha raggiunto in pochi mesi il numero massimo di 5000 amici, toccato il tetto del quale è stato trasformato dal suo ideatore in una semplice pagina commemorativa. Il progetto di resurrezione web della vittima dell'Olocausto ha provocato prevedibili reazioni antitetiche: chi stigmatizzava la natura finzionale, e sostanzialmente il falso storico, dell'interazione sociale fra Henio/Piotr e i suoi amici si scontrava con chi accoglieva favorevolmente nuove forme di sensibilizzazione nei confronti della Shoah che erano in grado di coinvolgere attivamente un pubblico composto da giovani ormai lontani per motivi generazionali dall'epoca in cui si consumava la tragica vicenda di Henio.⁷ È evidentemente un dibattito che si inserisce a pieno titolo in quel complesso quadro storico e metodologico che Marianne Hirsch ha definito *postmemory*: come trasmettere e mantenere vivo il ricordo dell'evento storico (in questo caso dell'Olocausto) anche quando sarà ormai scomparso l'ultimo testimone.⁸ Ma la controversia riguarda altresì la delicata questione della sopravvivenza negli ambienti digitali di soggetti ormai

⁴ Cfr. Aaron Hess, "In digital remembrance: vernacular memory and the rhetorical construction of web memorials", in *Media, Culture & Society*, n. 29/5, 2007, pp. 812-830.

⁵ Cristiano Maciel *et al.*, "Recommendations for the design of digital memorials in social web", in Gabriele Meiselwitz (a c. di), *Social Computing and Social Media. Design, Human Behavior and Analytics*, Springer, Cham 2019, pp. 64-79.

⁶ Gregory L. Ulmer, *Electronic Monuments*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

⁷ Cfr. Kirstin Frieden, "Le monument virtuel – lieu de mémoire de l'avenir?", in Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti e Céline Trautmann-Waller (a c. di), *Le monument en débat. Théories et pratiques de la monumentalisation en Allemagne et en Autriche après 1945*, arthistoricum.net, Heidelberg 2022, pp. 85-102.

⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012. Cfr. anche Emmanuel Alloa, Pierre Bayard e Soko Phay (a c. di), "Figurations of Postmemory", in *Journal of Literature and Trauma Studies*, n. 4/1.2, 2015, pp. 1-12.

defunti: una forma di inquietante immortalità che rinegozia oggi il nostro rapporto alla perdita e al lutto.⁹

In tale quadro meritano una attenzione specifica le pratiche di memorializzazione digitale affidate alle due forme avanzate di tecnologia che vengono spesso, anche se impropriamente, ricondotte all’etichetta-ombrello della virtualità: la realtà virtuale (VR) e la realtà aumentata (AR). Dico “impropriamente”, poiché queste due declinazioni modulano in maniera differente, e per certi versi contrapposta, la nostra relazione allo spazio reale e allo spazio sintetico, polarizzandosi rispettivamente nell’esperienza di *immersione* (VR) e di *emersione* (AR). La realtà virtuale ci porta *là*, nel mondo digitale. La realtà aumentata porta il digitale *qui*, nel mondo reale. Nel primo caso, si viene teletrasportati lontano dall’ambiente reale, si viene immersi in un altrove che avvolge l’utente a 360°, e grazie tale bilocazione si sperimenta una distanza che improvvisamente diventa presenza ravvicinata (con la conseguenza paradossale per cui mi alieno la percezione visiva del mio stesso corpo); nel secondo caso, mentre continuiamo a percepire il nostro corpo e il mondo circostante, oggetti 3D provenienti da un altro spazio-tempo irrompono emergendo nell’ambiente, rendendosi presenti e vicini. È in entrambi i casi una vera e propria dialettica tra distanza e vicinanza, assenza e presenza, che viene articolata in modo diverso nelle due tecnologie. E che sta stimolando un numero sempre più consistente di artisti a sperimentare queste nuove forme espressive.¹⁰

La VR ha conosciuto in questi ultimi decenni un notevole sviluppo nell’ambito dell’archeologia digitale (la cosiddetta *cyber-archaeology*),¹¹ per la possibilità che tale tecnologia offre di consentire la ricostruzione di “monumenti” nel senso generale del patrimonio tramandato: vengono così recuperati alla fruizione in ambienti 3D navigabili a 360° siti parzialmente o totalmente distrutti, e si forniscono in tal modo strumenti

⁹ Cfr. i lavori di Davide Sisto, *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell’epoca della cultura digitale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018; Id., *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

¹⁰ Cfr. Elisabetta Modena, Andrea Pinotti e Sofia Pirandello, “Virtual reality and augmented reality: New tools for art and politics”, in *Paradigmi. Rivista di critica filosofica*, n. 39/1, 2021, pp. 87-106. Si vedano anche i contributi raccolti nel numero di *piano b. Arti e culture visive* curato dagli stessi autori: n. 6/1, 2021 (*360°. L’immagine ambientale nelle arti visive tra realtà virtuale e aumentata*).

¹¹ Cfr. Thomas E. Levy e Ian W. N. Jones (a c. di), *Cyber-Archaeology and Grand Narratives. Digital Technology and Deep-Time Perspectives on Culture Change in the Middle East*, Springer, Cham 2018.

efficaci per lo studio e la trasmissione dell'*heritage*.¹² Anche quelle che in tedesco vanno sotto il nome di *Gedenkstätten*, i siti memoriali, si sono spesso e volentieri dotate di tour virtuali: non solo nel senso generico in cui frequentemente si impiega nella museografia contemporanea casi il termine “virtuale”, cioè come siti web navigabili via browser; ma anche nel senso più specifico di veri e propri ambienti VR accessibili indossando un casco per la realtà virtuale.¹³ Un esempio è offerto dal progetto *Honor Everywhere 360. Virtual Reality Veterans Experience*: questa iniziativa consente ai veterani americani delle guerre del Ventesimo secolo, che non sono più fisicamente in grado di recarsi presso i rispettivi memoriali, di visitare in ambiente virtuale i siti a loro dedicati a Washington: «Grazie alla realtà virtuale i veterani possono fare esperienza dei memoriali della Seconda guerra mondiale, del Vietnam, della Corea, di Iwo Jima, delle Donne in servizio militare, della USS Nimitz e dell’Arlington National Cemetery, come se fossero lì di persona».¹⁴

Anche il nascondiglio che ospitò Anne Frank e la sua famiglia ad Amsterdam dal 1942 al 1944, di difficile accesso soprattutto per visitatori a mobilità ridotta, può essere esplorato in un tour VR interattivo prodotto nel 2018 e liberamente scaricabile su piattaforma Oculus: «Scoprite il famoso “alloggio segreto” della casa di Anne Frank in un modo mai visto prima. Tornate indietro agli anni della Seconda guerra mondiale e passeggiate nelle stanze dell’alloggio segreto, dove Anne Frank, la sua famiglia e altri quattro ebrei si nascosero dalle persecuzioni naziste durante la Seconda guerra mondiale. Immergetevi nei pensieri di Anne mentre attraversate ogni stanza fedelmente ricreata, completamente restaurata grazie alla potenza della VR, e scoprite che cosa è successo ai coraggiosi abitanti dell’alloggio».¹⁵

¹² Si veda ad es. Maurizio Forte e Alberto Siliotti (a c. di), *Virtual Archaeology. Re-creating Ancient Worlds*, H.N. Abrams, New York 1997; Juan A. Barceló, Maurizio Forte e Donald H. Sanders (a c. di), *Virtual Reality in Archaeology*, Archaeopress, Oxford 2000.

¹³ Cfr. Tess Osborne e Phil Jones, “Virtual reality and memorials. (Re)building and experiencing the past”, in Jacque Micieli-Voutsinas e Angela M. Person (a c. di), *Affective Architectures. More-Than-Representational Geographies of Heritage*, Routledge, London-New York 2021, pp. 252-266.

¹⁴ Cito dal sito del progetto: <https://honoreverywhere.com>.

¹⁵ Cito dalla presentazione sul sito: <https://annefrankhousevr.com>.



<https://www.annefrank.org/en/about-us/news-and-press/news/2019/7/4/renewed-vr-tour-anne-franks-secret->

La contiguità evidente con le pratiche ludiche di *gamification* non è naturalmente senza problemi:¹⁶ nel marzo 2016 la stessa Fondazione Anne Frank aveva veementemente criticato la realizzazione di un *Escape Bunker* a Valkenswaard,¹⁷ poiché uno degli ambienti era stato esplicitamente modellato in modo da assomigliare alla stanza della giovane, suggerendo in tal modo l'idea che scampare alla persecuzione nazista fosse un gioco avvincente per ragazzi smart. La visita virtuale ad Auschwitz (come quella offerta da Remember.org) è stata al centro di riflessioni critiche intorno al rischio di incoraggiare i cyber-turisti a praticare gite on line di *dark tourism* digitale nei *traumascape*s trasformati in parchi a tema sintetici.¹⁸

Possiamo qualificare tali forme virtuali di memorializzazione digitale come nonumentali nel senso che stiamo cercando di circoscrivere in questo libro? Da un lato verrebbe da rispondere positivamente, nella misura in cui abbiamo a che fare con memoriali che sotto il profilo della materialità impiegata si sottraggono, come quelli atmosferici indagati nel capitolo precedente, alla durezza e durevolezza della monumentalità tradizionale. La possibilità per l'utente di accedere in modalità immersiva a contenuti interattivi consente inoltre una manipolabilità e una agency aptica che i memoriali tradizionali tendenzialmente escludono, offrendosi come oggetti destinati a

¹⁶ Cfr. Giancarlo Grossi ed Elisabetta Modena, "Immersive monuments. Social memory and trauma processing in video games and virtual reality", in *Mémoires en jeu*, n. 14, 2021, pp. 88-94; Elisabetta Modena, *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*, Carocci, Roma 2022, al § "Partecipare. Pratiche testimoniali", pp. 102-106.

¹⁷ Se ne veda il sito: <https://www.escape-bunker.nl>.

¹⁸ Cfr. Lutz F. Kaelber, "A memorial as virtual traumascape. Darkest tourism in 3D and cyber-space to the gas chambers of Auschwitz", in *E-Review of Tourism Research*, n. 5/2, 2007, pp. 24-33.

una contemplazione perlopiù ottica (tornerò su questo aspetto nel prossimo capitolo, dedicato ai nonumenti performativi).

Dall'altro lato, tuttavia, tali ambienti immersivi virtuali non sembrano davvero problematizzare criticamente le strategie di memorializzazione caratteristiche dei monumenti commemorativi tradizionali: si limitano invece a recuperarle e metabolizzarle, riformulandole nel contesto della nuova tecnologia digitale. Il teletrasporto reso possibile dai caschi surroga il tradizionale pellegrinaggio al memoriale, ma si limita a riproporre un doppio digitale del memoriale stesso: fra i molti esempi che si potrebbero citare a conferma di questo argomento, oltre ai casi già citati dei veterani americani e della Casa di Anne Frank, ricordiamo il memoriale in VR realizzato da PlaceVR e dedicato all'afroamericano George Perry Floyd, assassinato dall'agente della polizia di Minneapolis Derek Chauvin il 25 maggio 2020. L'evento tragico a sfondo razzista, che alimentò in tutto il paese una serie di violente proteste organizzate dal movimento Black Lives Matter, viene ricordato da un *living memorial* installato all'intersezione fra la 38th Street E e Chicago Avenue S, che raccoglie le espressioni spontanee di cordoglio, rabbia e speranza di familiari, amici e gente comune, riferite alla vittima del sopruso e più in generale alle morti violente connesse all'ingiustizia razziale.¹⁹ La versione VR di questo memoriale è un ambiente a 360°, nel quale il visitatore è incoraggiato a un'attiva esplorazione spaziale: «Guarda alla tua sinistra, guarda alla tua destra e dietro di te. La realtà virtuale offre all'osservatore il potere della prospettiva. In altre parole, il visitatore partecipa al luogo e si trova “in esso”».²⁰

Per ritrovare una specifica componente nonumentale che non si appoggia a memoriali pre-esistenti nella realtà “reale”, ma produce in autonomia il memoriale digitale, occorre piuttosto rivolgersi a soluzioni realizzate in realtà aumentata. Un caso paradigmatico è rappresentato dal *Monuments Project*, lanciato nel 2021 nel contesto del movimento Black Lives Matter dal collettivo di attivisti newyorchesi Movers and Shakers, poi rinominato Kinfolk. Una app liberamente scaricabile dal loro sito sullo smartphone vi avvisa innanzitutto che «i monumenti e i libri di testo del nostro paese non vi raccontano la vera storia. Con Kinfolk potete imparare quel che non vi insegnano e riportare la storia alla vita grazie a monumenti in realtà aumentata relativi alla storia *Black, Indigenous,*

¹⁹ La pagina ufficiale è <https://www.georgefloydglobalmemorial.org>.

²⁰ Cito dalla pagina di presentazione del memoriale VR: <https://www.placevr.net/floyd>.

Latinx, e Queer».²¹ Una volta scaricata l'app, potete puntare il cellulare inquadrando una superficie o un oggetto che fungano rispettivamente da tela o piedistallo, e piazzarvi un monumento da dimensionare a vostro piacimento, selezionandolo da una libreria di personaggi salienti appartenenti alla storia dell'anti-colonialismo e dell'anti-segregazionismo nelle sue varie forme. Troviamo così icone monumentali di eroi ed eroine della *counter-narrative* come Gaspar Yanga (1545-1618), conosciuto con l'epiteto di *El Primer Libertador de América*, che guidò una rivolta di schiavi africani a Veracruz durante il dominio coloniale spagnolo in Messico; Toussaint l'Ouverture (1743-1803), rivoluzionario afroamericano che contribuì in modo fondamentale all'indipendenza di Haiti dalla Francia; Denmark Vesey (1767-1822), schiavo liberato che venne accusato di aver organizzato una rivolta nel South Carolina; Shriley Chisholm (1924-2005), attivista e prima donna nera eletta al Congresso; Ruth Revels (1936-2016), nativa americana della tribù Lumbee, attivista e fondatrice della Guilford Native American Association.



Da: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/l-architettura-contemporanea-sconfigger-le-disuguaglianze-/141535.html>

²¹ <https://www.kinfolktech.org>. Sulle istanze post-colonial e queer nella monumentalità contemporanea cfr. Thomas Houlton, *Monuments as Cultural and Critical Objects. From Mesolithic to Eco-queer*, Routledge, London-New York 2022, in part. ai capp. III e IV.

Una volta piazzato il monumento con lo smartphone, lo si clicca e compare una finestra con informazioni biografiche relative al personaggio, che vengono simultaneamente lette da una voce fuoricampo. Il “parentado”, cui il termine stesso Kinfolk rinvia, suggerisce dunque la possibilità per l’utente di costruire un albero genealogico alternativo rispetto alla narrazione storica ufficiale e a dominante *white*. Se avete bisogno di una mano per costruire in AR una specifica contro-storia nonumentale per la vostra comunità locale, potete contattare il collettivo, che sarà felice di aiutarvi nell’impresa: «Troppi antenati vedono trascurate le loro storie. Troppi si perdono le loro narrazioni quando vengono insegnate le storie predominanti». È evidente l’intenzione di costruire una pedagogia alternativa, come conferma anche il progetto cugino *Unsung*, dedicato alle storie “non cantate” dalla narrativa ufficiale ed esplicitamente rivolto alle scuole e agli educatori.²²

Un ulteriore caso degno di nota è offerto da *Border Memorial: Frontera de los Muertos*, un progetto di arte pubblica e memoriale in realtà aumentata realizzato dall’attivista John Craig Freeman. L’autore intende commemorare le migliaia di migranti che negli ultimi anni hanno trovato la morte lungo il confine tra Stati Uniti e Messico nel tentativo di attraversare il deserto in cerca di lavoro e di una vita migliore. Puntando lo smartphone verso uno dei punti in cui è stato registrato un decesso, attraverso un sistema di geolocalizzazione GPS la app di Freeman visualizza una *calaca* in AR: uno scheletro stilizzato secondo la tradizione messicana e ancor prima azteca delle effigi lignee impiegate in occasione della festa del *Día de los Muertos*. «Il progetto *Border Memorial* – spiega Freeman – è stato concepito per onorare, celebrare e ricordare coloro che sono morti e per portare questo tema nella coscienza pubblica e nel dibattito politico americano. Il progetto intende fornire una sorta di presenza concettuale duratura in un ambiente fisico e in un discorso culturale altrimenti effimero».²³

²² <https://www.kinfolktech.org/unsungpage>.

²³ Cito dal sito del progetto all’indirizzo: <https://johncraigfreeman.wordpress.com/border-memorial-frontera-de-los-muertos/>.



<https://johncraigfreeman.wordpress.com/border-memorial-frontera-de-los-muertos/>

Freeman è tra i fondatori di *ManifestAR*, un gruppo di cyber-artisti il cui manifesto pubblicato nel 2011 esalta le possibilità creative, interventive e partecipative della realtà aumentata: «Con la AR installiamo, rivediamo, permeiamo, simuliamo, esponiamo, decoriamo, infrangiamo, infestiamo e smascheriamo le istituzioni pubbliche, le identità e gli oggetti precedentemente detenuti dai fornitori di politiche pubbliche e artistiche d'élite nel cosiddetto reale fisico. il telefono cellulare e i futuri dispositivi di visualizzazione sono testimoni materiali di questi oggetti dimensionali effimeri, eventi post-scultorei e architetture inventive. invadiamo la realtà con il nostro spirito virtuale virale». Perturbando l'ordine costituito e la narrativa ufficiale, l'arte pubblica in AR viene definita una forma di anti-arte, che irrompe senza chiedere il permesso nei posti sbagliati: «È nascosta e deve essere trovata. È instabile e incostante. È essere e divenire, reale e immateriale. C'è e può essere trovata – se la cerchi».²⁴

L'invisibilità di tali memoriali può anche essere impiegata al fine di aggirare divieti e ostacoli di carattere amministrativo. È accaduto in occasione dell'inaugurazione della statua *Thomas Sankara*, nell'ambito dell'iniziativa *Decolonize the City*: una scultura in lamiera realizzata dall'artista senegalese Mor Talla Sek, e dedicata al leader rivoluzionario panafricanista (conosciuto anche con l'epiteto di Che Guevara africano),

²⁴ Cito dal sito: <https://manifest-ar.art>.

nonché carismatico presidente del Burkina Faso dal 1983 fino al 1987, quando venne assassinato per mano del suo vice durante un colpo di stato. Il 18 ottobre 2020 il collettivo antagonista milanese Cantiere, in collaborazione con il comitato Abba Vive (intitolato alla memoria di Abdul Guiebre detto Abba, ragazzo italiano pure originario del Burkina, ucciso a bastonate a Milano il 14 settembre 2008), ha organizzato l'inaugurazione della statua ai Giardini Montanelli. Il luogo prescelto per l'installazione del memoriale non è stato selezionato a caso: è uno spazio denso di controversi echi colonialistici per la presenza della statua dedicata a Indro Montanelli (sulla quale mi diffonderò nel prossimo capitolo). Il blitz non autorizzato ha immediatamente provocato la reazione del Comune, che ricorrendo alle forze di polizia locale ha rimosso la statua il giorno successivo.²⁵

Non dandosi per vinti, pochi giorni dopo gli antagonisti trasferiscono in realtà aumentata la scultura di Mor Talla Sek: scaricando sullo smartphone l'app Artivive e inquadrando un QRcode sotto un grande punto di domanda piazzato nel punto in cui la statua era stata collocata, il memoriale ricompare sullo schermo del cellulare: «La statua che non c'è. Oggi sabato 24 ottobre abbiamo inaugurato la statua che non c'è. Il monumento alla rimozione del colonialismo, involontariamente realizzato da chi ha rimosso la statua di Sankara, ai giardini pubblici di Porta Venezia».²⁶

²⁵ Cfr. Zita Dazzi, “Un monumento contro il colonialismo vicino alla statua di Montanelli, la provocazione dei centri sociali”, in *La Repubblica – Milano*, 19 ottobre 2020: https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/news/statua_antirazzista_ai_giardini_montanelli_milano-271035734/

²⁶ Si veda la pagina dedicata sul sito del Cantiere: <https://www.cantiere.org/33414/la-statua-che-non-ce/>. Cfr. Roberto Paolo Malaspina e Sofia Pirandello, “Memoria interattiva. Contro-monumenti in realtà aumentata”, in *Routes and Roots*, n. 11/35, 2021: <https://www.roots-routes.org/memoria-interattiva-contro-monumenti-in-realta-aumentata-di-roberto-paolo-malaspina-e-sofia-pirandello/>.



<https://www.cantiere.org/33414/la-statua-che-non->

L'atto di rimozione da parte delle autorità cittadine finisce dunque per realizzare una "presente assenza" o un'"assente presenza" – per usare un chiasma su cui mi sono soffermato nella prima parte di questo lavoro. La statua *non c'è* nello spazio fisico-naturale del giardino, eppure *c'è* nello spazio digitale della AR che la fa emergere come un'epifania elettronica sovrainponendola all'ambiente.

La tecnologia AR è stata anche chiamata in causa quando si è cominciato a pensare alla possibilità di erigere un memoriale in onore delle vittime decedute per COVID-19. Se la memoria ha a che fare con il passato, il progetto di erigere un memoriale alle vittime di una pandemia non ancora conclusasi (similmente al caso dell'AIDS, di cui dirò nel prossimo capitolo) pone un problema strutturale, non solo per la dimensione della temporalità peculiare che viene implicata, ma anche per l'esigenza di mantenere aperto e progressivamente integrabile il memoriale stesso.²⁷

Oltre a lavorare alla installazione di memoriali fisici, la fondazione no-profit Marked by Covid, in collaborazione con l'artista Marcos Lutyens, ha promosso la realizzazione di un memoriale digitale interattivo in realtà aumentata (utilizzando la piattaforma di

²⁷ Cfr. Mark Harris, "Imagining a memorial to an unimaginable number of Covid deaths", in *The New York Times Style Magazine*, 11 novembre 2022: <https://www.nytimes.com/2022/11/09/t-magazine/public-memorials-monuments-covid.html>.

Snapchat), alimentabile per via “grassroots” dalle storie e immagini caricate direttamente dagli smartphones familiari e amici delle vittime, che vengono progressivamente montate in una forma a elica: il prototipo è visibile su Youtube.²⁸



A scalable memorial proposed by Marked by Covid—seen in a prototype here—would allow visitors to virtually view a helix of Covid-19 victims' photographs using augmented reality technology. MARKED BY COVID, MARCOS LUYTENS AND BRAD WOLFE

<https://www.forbes.com/sites/carlieporterfield/2022/03/18/inside-the-movement-to-build-a-national-covid-memorial/?sh=40fe61657830>

Il memoriale in AR, dunque, c'è e al contempo non c'è. Ma dove va quando spegniamo il cellulare? La domanda si pone ovviamente anche per le statue della contro-narrativa di Kinfolk e per le *calacas* di Freeman. Quest'ultimo, lo abbiamo sentito, intende offrire una «presenza concettuale duratura» tramite un dispositivo tecnologico che per definizione è «nascosto, instabile e incostante». Come si possono conciliare queste due apparentemente impossibili proprietà? Occorre qui mettere a fuoco una caratteristica peculiare delle immagini digitali in generale, che dunque vale anche per quelle in realtà aumentata. Il loro modo di esistere, come ha sottolineato in modo convincente l'artista e teorico Trevor Paglen,²⁹ è dominato dal regime di invisibilità più che da quello della visibilità. Tali immagini trascorrono la stragrande maggioranza del loro tempo seppellite nella buia

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fLJ-Ejvjm3o&t=3s>. Cfr. Carlie Porterfield, “Inside the movement to build a National Covid Memorial”, in *Forbes*, March 18, 2022: <https://www.forbes.com/sites/carlieporterfield/2022/03/18/inside-the-movement-to-build-a-national-covid-memorial/?sh=40fe61657830>.

²⁹ Trevor Paglen, “Invisible images (your pictures are looking at you)”, in *The New Inquiry*, December 8, 2016: <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>.

gallery dei nostri dispositivi. Ma, in questo loro essere quasi sempre invisibili, non lo sono nel modo in cui statue e dipinti sono nascosti nel magazzino di un museo, o nel modo in cui le vecchie foto sono chiuse in un album di famiglia. In questi casi, statue, dipinti, foto continuano a essere immagini anche quando non sono effettivamente percepite dallo sguardo umano. Le immagini elettroniche cessano per contro di essere immagini nel momento in cui smettiamo di visualizzarle su uno schermo nelle loro forme e colori, e interagiscono in una comunicazione macchina-macchina (quella che in maniera impropria e troppo antropomorfa va oggi sotto il nome di “machine vision”) che esclude la partecipazione dell’occhio umano per la maggior parte della loro esistenza.

Il nonumento in AR, dunque, interroga non solo la componente materiale dei tradizionali dispositivi di commemorazione (condividendo questo tratto coi nonumenti atmosferici), ma anche la dimensione spazio-temporale (come abbiamo visto fare ai nonumenti effimeri). Con un importante distinguo: se i memoriali *black & brown* di Kinfolk sono piazzabili ovunque, gli scheletri di Freeman e il Sankara aumentato per poter apparire sono vincolati a luoghi specifici, ed ereditano quindi le problematiche dell’arte pubblica *site-specific*.

Da ultimo, occorre sottolineare una peculiare ambivalenza dei nonumenti in AR proprio sotto il profilo politico: da un lato questa tecnologia, relativamente semplice dal punto di vista della realizzazione e ancor più semplice da quello della disseminazione e fruizione (basta nella maggior parte dei casi una app per smartphone), incoraggia forme creative di attivismo, interventismo, di contro-narrativa, e di riappropriazione dello spazio pubblico che si sottraggono alle pastoie istituzionalizzate del sistema (o dei sistemi) dell’arte pubblica e stimolano modalità partecipative e bottom-up di azione politica. Dall’altro, proprio la loro leggerezza, instabilità, ed effimerità hanno indotto alcuni critici a sollevare il sopracciglio nei confronti di quello che è stato chiamato un «armchair activism», un attivismo che sbraita il proprio messaggio politico e antagonista dalla comfort zone della poltrona da *gamer*, potendosi sgravare la coscienza per la consapevolezza di aver fatto la cosa giusta e aver gridato la propria voce contro le ingiustizie sociali sottraendosi però prudentemente allo scontro con la polizia, ai manganelli e ai gas lacrimogeni, all’arresto e alla eventuale condanna per danneggiamento, vandalismo, manifestazioni non autorizzate. Il problema è stato sollevato in occasione del movimento Occupy Wall Street, che per protestare contro gli

abusi perpetrati dal grande capitale finanziario aveva organizzato in un primo tempo manifestazioni pacifiche presso Zuccotti Park a New York, per poi spostarsi nell'ambito della realtà aumentata al fine di aggirare i divieti a manifestare in loco.³⁰ Mark Swarek, l'ideatore di quella che lui stesso definisce «the world's first global AR protest»,³¹ ha difeso l'efficacia politica di tali dispositivi, proprio sottolineandone l'attivabilità *site-specific*: occorre dunque abbandonare la poltrona e recarsi sul luogo specifico per poter innescare la protesta AR.³² Più che *global*, dunque, sarebbe da definire propriamente *glocal*: una forma di protesta accessibile a chiunque a livello globale possa scaricare l'app, ma attivabile solo sul piano locale.

Ma la questione rimane evidentemente aperta e suscettibile di ulteriori sviluppi.

³⁰ Hanqing Chen, "Text, reply, now occupy", in *Washington Square News*, January 23, 2012: <http://issuu.com/nyu.news/docs/wsn012312/4>.

³¹ <https://aroccupywallstreet.wordpress.com>.

³² Mark Skwarek, "Augmented reality activism", in Vladimir Geroimenko (a c. di), *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*, Springer, Cham, 2018, pp. 3-40, qui p. 26.

II.7 Performativi

La dimensione partecipativa propria della nonumentalità in realtà aumentata richiede una serie di gesti da parte dell'utente – scaricare l'app, inquadrare, puntare, cliccare, navigare, leggere, ascoltare – che promuove l'affermazione della componente performativa sulla componente contemplativa nell'esperienza del memoriale. Del resto, nei capitoli precedenti abbiamo assistito, anche senza tematizzarlo come tale, a un significativo affermarsi del ruolo performativo nella costruzione dell'effetto memoriale: il tour di Smithson a Passaic è appunto il travelogue di un viaggio che l'autore compie in New Jersey e che si propone come una sorta di guida turistica *sui generis* per chi lo volesse ripetere; la colonna retrattile dei Gerz a Harburg invita i passanti a incidere sulla sua superficie plumbea la loro posizione anti-fascista, e solo grazie a questi atti di iscrizione si compie come monumento; i monumenti transitori di Hirschhorn sono fin dall'inizio pianificati per coinvolgere la comunità locale in una serie di azioni collaborative (gestire il chiosco dei rinfreschi, organizzare i dibattiti e la radio); Gormley sceglie di abdicare al suo ruolo di artista per offrire il suo tempo al Fourth Plinth a chiunque volesse performare un'azione qualsiasi. Persino le azioni involontarie forzate dalla stimolazione dei nostri riflessi fisiologici cui ci obbligano Bruguera e Margolles (lacrimare, inalare) possono rientrare in questa categoria. In virtù della sussistenza limitata nel tempo dell'azione performativa, questa tipologia nonumentale mostra evidentemente per sua stessa natura una particolare affinità con i nonumenti effimeri.

Il momento performativo ha conosciuto in questi ultimi anni un'attenzione particolare da parte della riflessione estetica, anche dietro la spinta di una generale tendenza alla performatività che dalla sfera più tradizionale del teatro, della danza e del cinema si è ampiamente estesa al campo delle arti visive.¹ Ma qual è lo specifico nonumentale del performativo? Se vi è *anche* una componente performativa nei nonumenti immergenti, effimeri, atmosferici, in AR che abbiamo esaminato nelle pagine precedenti, ora dobbiamo concentrarci piuttosto su quei nonumenti che identificano *innanzitutto e perlopiù* nel performativo la propria ragion d'essere.

¹ Fra i molti titoli sul tema mi limito a menzionare lo studio di Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Carocci, Roma 2014. Per una panoramica delle pratiche artistiche performative contemporanee si veda Teresa Macri, *Slittamenti della performance*, 2 voll., Postmedia Books, Milano 2020.

In questa cornice occorre distinguere due grandi classi: i nonumenti performativi *stricto sensu*, in cui l'accento è posto sull'esecuzione della performance da parte dei loro autori, e quelli performativi *lato sensu*, che per compiersi sollecitano un'interazione da parte del pubblico. In questo capitolo mi occuperò della prima classe, performativa in senso stretto, per rimandare al capitolo successivo la trattazione dei nonumenti interattivi.

Prendiamo le mosse dagli anni Settanta, momento particolarmente fecondo per questo genere espressivo. Nel 1971 Fabio Mauri conduce una ricerca sul tema dell'Olocausto in due forme parallele. Alle installazioni dai titoli provocatori (*Sedia in pelle ebrea – Norimberga 1941*, *Vera cera ebrea*, *Finimenti in pelle ebrea*) si affianca la performance *Ebrea*, inaugurata nella Galleria Barozzi di Venezia: in una scena corredata da oggetti eterogenei (saponette, elementi di arredo, sci, finiture per cavalli) che sono presentati come realizzati con denti, pelle, capelli, ossa di ebrei, appare una ragazza nuda che intraprende un rito silenzioso: davanti a una lurida toeletta si specchia, si taglia ciocche di capelli e le incolla sulla superficie che riflette il suo volto, fino a formare una stella di Davide. A commento della performance poi ripetuta nello stesso anno alla galleria romana La Salita, lo stesso Mauri scrive: «Io non sono ebreo, né figlio di ebrei. Ho desiderato, anche, di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che posso e patisco ingiusta discriminazione, e patisco discriminazione [...] In *Ebrea* l'operazione è fredda. E indelicatamente culturale. Ricompio con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti fatti di nuovi uomini».²

² Fabio Mauri, *Ebrea* (1971); testo riprodotto sul sito dell'artista: <https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ebrea.html>.



<https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ebra>

Dalla Shoah alle atrocità nei Balcani: alle efferate operazioni di pulizia etnica perpetrate durante le guerre nella ex-Jugoslavia degli anni Novanta Marina Abramović ha dedicato la sua performance *Balkan Baroque*, presentata in occasione della XLVII Biennale di Venezia del 1997. Durata quattro giorni (per sette ore al giorno) e sei altre ore, l'azione consisteva nello sfregare una catasta di ossa di vacca ripulendole dal sangue e dalle cartilagini. Completavano il setting dei video senza sonoro di interviste ai genitori e della stessa artista vestita da scienziato slavo in camice bianco che racconta la storia del ratto-lupo (un agghiacciante metodo serbo per sterminare i ratti), per poi rimanere in sottoveste nera e fazzoletto rosso, ed esibirsi in una danza frenetica sulla base di una canzone popolare, in una sorta di un numero da night club jugoslavo. La temperatura dell'umida estate veneziana provocò la rapida putrefazione verminosa dei resti animali, con conseguente lezzo disgustoso – eco del tanfo che promana dai morti che marciscono sui campi di battaglia – che si impadroniva della performer e del pubblico (un tratto cadaverico “atmosferico” che mostra una significativa analogia con le vaporizzazioni di Margolles ricordate precedentemente).³

³ Cfr. Adelina von Fürstenberg (a c. di), *Marina Abramović: Balkan Epic*, Skira, Milano 2006; Monika Wagner, “Marina Abramovićs *Balkan Baroque*: das Zeugnis der Knochen und die Sorge um die Opfer”, in



<https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/>

va bene un'immagine qualsiasi della performance

L'aspirazione di Abramović puntava a innescare nel pubblico una riflessione intorno al peculiare barocchismo della mentalità balcanica, e a offrire al contempo una simbolizzazione più generale intorno agli orrori dei conflitti bellici: «La verità è che può capire la mentalità dei Balcani solo chi ci è nato, o ci ha passato molto tempo. Capirla da un punto di vista intellettuale è impossibile: emozioni così turbolente sono incontrollabili come un vulcano. Comunque su questo pianeta c'è sempre una guerra da qualche parte, e io volevo creare un'immagine universale che si riferisse alla guerra in generale».⁴

Sempre a feroci repressioni etniche, questa volta però commesse di là dall'Atlantico, ci trasporta l'artista guatemalteca Regina José Galindo. La sua performance *¿Quién puede borrar las huellas?* è stata eseguita a Ciudad de Guatemala il 23 luglio 2003, per protestare contro la controversa candidatura alle elezioni presidenziali dell'ex militare e golpista Efraín Ríos Montt.⁵ Solo nel 2013 Montt sarebbe stato riconosciuto responsabile

Sigrid Weigel (a c. di), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegern*, Fink, München 2007, pp. 173-176.

⁴ Marina Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), Bompiani, Milano 2018, p. 266. Alle pp. 266-269 si trova la complessiva rievocazione della performance.

⁵ Cfr. Michelle Franke, "Violent bodies and public spaces: on Regina José Galindo's *¿Quién Puede Borrar las Huellas?*", in *Desipientia*, n. 21/2, 2014, pp. 16-20. Il video che documenta la performance è disponibile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>.

dal sistema giudiziario e condannato a trent'anni di carcere per crimini contro l'umanità e a cinquant'anni per genocidio nei confronti della popolazione indigena Maya (la sentenza venne sospesa dalla Corte costituzionale del Guatemala e rimandata a un nuovo processo, che non poté tuttavia celebrarsi a causa del decesso dell'imputato nel 2018).

L'azione intesa a commemorare le vittime della guerra civile, che vide contrapposte le forze governative e gruppi di ribelli composti da contadini perlopiù indigeni insanguinando il paese per più di trent'anni a partire dal 1960, è consistita in una camminata silenziosa che Galindo, vestita di nero, ha compiuto congiungendo due luoghi del potere istituzionale – dalla Corte Costituzionale al Palazzo Nazionale, sorvegliata dalle forze dell'ordine –, immergendo di tanto in tanto i piedi nudi in una bacinella colma di sangue umano, al fine di lasciare le proprie orme rosse sul percorso.



<http://www.prometeogallery.com/it/opera/quien-puede-borrar-las-huellas->

La domanda che risuona nel titolo della performance – “Chi può cancellare le tracce?” – recupera la dimensione icnologica del memoriale che ho indagato nella prima parte di questo lavoro: il memoriale è una iscrizione (ricordiamoci la colonna amburghese dei Gerz); ma la traccia iscritta è labile: in questo caso il sangue può essere lavato via da un

idrante della forza pubblica o semplicemente dilavarsi per l'effetto degli agenti atmosferici. La commemorazione è dunque affidata al corpo dell'artista in movimento che si fa esso stesso strumento di scrittura dell'evento commemorativo: transitorio nel suo accadere, congiunturale nel suo esporsi momentaneo al pubblico astante, materiale nel suo essere incarnato.⁶ E narrativo nel suo connettere graficamente due istituzioni pubbliche del paese, a denuncia della responsabilità politica delle stragi: i piedi insanguinati di Galindo additano, nel senso letterale del termine, le mani sporche di sangue del governo e della magistratura connivente. Ma al contempo denunciano la passività dei cittadini guatemaltechi di fronte ai soprusi del potere.⁷

I tre casi di nonumenti performativi appena esaminati consistono in un'azione individuale: l'artista delega una performer (come in *Ebrea* di Mauri), oppure si mette personalmente in gioco nella performance (come in *Balkan Baroque* di Abramović e in *¿Quién puede borrar las huellas?* di Galindo). Un'ulteriore tipologia prevede la dimensione *cooperativa* come costitutiva della performance memoriale stessa. A offrire esempi paradigmatici al riguardo sono i re-enactment progettati da Jeremy Deller.⁸

In *The Battle of Orgreave*, realizzato grazie a un bando dell'associazione culturale Artangel e performato il 17 giugno 2001, Deller coinvolge centinaia di persone nella rievocazione di un evento di cui recava memoria fin da ragazzo per averlo visto trasmesso in TV e riportato sui giornali: lo scontro avvenuto il 18 giugno 1984 nel villaggio di Orgreave (South Yorkshire) fra dimostranti e forze di polizia nel quadro delle proteste organizzate dai minatori in sciopero appartenenti alla National Union of Mineworkers contro il governo presieduto da Margaret Thatcher.⁹

⁶ Sulla dimensione corporeo-carnale di questa e altre performance di Galindo cfr. Claire Carolin, "After the digital we rematerialise. Distance and violence in the work of Regina José Galindo", in *Third Text*, n. 25/2, 2011, pp. 211-223; Susanna Nanni, "Cuerpo y memoria: ¿Quién puede borrar las huellas?", in *Centroamericana*, n. 27/2, 2017, pp. 29-43.

⁷ Si veda su questo punto l'intervista rilasciata da Galindo a Francisco Goldman, in *BOMB Magazine*, January 1, 2006: <https://bombmagazine.org/articles/regina-josé-galindo/>.

⁸ Su questa pratica cfr. Cristina Baldacci, Clio Nicastro e Arianna Sforzini (a c. di), *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ICI Berlin Press, Berlin 2022 (con riferimenti a Deller: Sven Lütticken, "From re- to pre- and back again", ivi, pp. 1-16). Cfr. anche Roberto Pinto, "History and stories through Jeremy Deller's performances", in corso di pubblicazione in Roberto P. Malaspina, Elisabetta Modena e Sofia Pirandello (a c. di), "Immersed in the work. From the environment to virtual reality", in *An-Icon. Studies in Environmental Images*: <https://riviste.unimi.it/index.php/anicon>.

⁹ Jeremy Deller, *The English Civil War Part 2. Personal accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Artangel, London 2001. Cfr. Claire Bishop, *Inferni artificiali*, cit., § I.4: "Dirigere la realtà: la Battaglia di Orgreave", pp. 41-48; Wolfgang Brückle, "Jeremy Dellers *Battle of Orgreave*. Realismus und Realität im Reenactment", in Uta Daur (a c. di), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, transcript, Bielefeld 2013, pp. 121-145.



https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOgreave/TheBattleOfOgreave_Video.

*We're Here Because We're Here*¹⁰ è la commemorazione di uno dei più sanguinosi scontri a fuoco della Prima guerra mondiale, la Battaglia della Somme, che costò la vita nel solo primo giorno a 19.240 soldati britannici. Realizzato nel quadro di *14-18-Now*, la serie di commemorazioni della Grande Guerra programmate dalle WW1 Centenary Art Commissions, il re-enactment di Deller ha avuto luogo il 1° luglio 2016, coinvolgendo circa 1.400 volontari abbigliati nelle uniformi dell'epoca, ciascuno dei quali rappresentava un particolare militare ucciso in quel giorno cent'anni prima. Dopo una preparazione condotta in gran segreto, comparso inaspettati in diversi luoghi (strade, stazioni, centri commerciali; ma non sedi abitualmente deputate alle commemorazioni ufficiali) del Regno Unito dalle ore 7 alle 19, i performer non professionisti, di un'età compresa fra i 16 e i 52 anni, non dialogavano col pubblico, limitandosi a distribuire biglietti che riportavano il nome del militare e l'appartenenza a uno dei quindici reggimenti implicati nella battaglia. Il loro silenzio fantasmatico veniva solo

¹⁰ Jeremy Deller e Rufus Norris, *We're Here Because We're Here. A National Memorial to Mark the 100. Anniversary of the First Day the Battle of the Somme*, Thames & Hudson, London 2017. Si veda anche il sito: <https://becausewearehere.co.uk/we-are-here-about/>

periodicamente interrotto dall'esecuzione canora di *We're Here Because We're Here*, la canzone che sulle note della melodia popolare *Auld Lang Syne* animava le trincee britanniche della Prima guerra.

Pur nella condivisione del medesimo medium rappresentativo – il re-enactment appunto come ricostruzione storica con attori non professionisti di un evento del passato identificato come obiettivo della commemorazione –, le due performance cooperative di Deller si distinguono in modo rilevante sotto il profilo del reclutamento dei performer e della relazione al luogo: se *The Battle of Orgreave* è stata re-inscenata in modalità *site-specific* nello stesso villaggio teatro degli scontri ricorrendo a ex-minatori e residenti con l'aiuto di alcune società specializzate nella ricostruzione di eventi storici, *We're Here Because We're Here* ha inteso portare il memoriale al pubblico disseminandolo per tutto il territorio nazionale, reclutando volontari da ogni parte del paese e dalle provenienze professionali più disparate.

Si potrebbe obiettare che la *site-specificity* di quest'ultima performance è data dal coinvolgimento di tutta la nazione nell'immane sforzo di mobilitazione richiesto dal primo conflitto mondiale. Questo punto merita tuttavia una riflessione ulteriore: se da un lato si potrebbe affermare che in tal modo il re-enactment di Deller rispecchia fedelmente la leva militare (introdotta come obbligatoria dal Military Service Act cent'anni esatti prima, nel 1916), dall'altro la decisione di limitare la performance a località situate sul territorio del Regno Unito getta un'ombra sul dovuto riconoscimento dell'ampia partecipazione al servizio militare durante la Grande Guerra di cittadini provenienti dalle colonie del Commonwealth ai quattro angoli del globo (nel complesso più di tre milioni di persone), reclutati al grido di «The Empire Needs Men!». Perché non prevedere dunque istanziazioni della performance anche nelle ex-colonie dell'Africa, dell'India, dei territori degli aborigeni australiani, dei Caraibi britannici?

In questo senso, sempre nel contesto delle celebrazioni di *14-18-Now* in UK, una sorta di controcanto correttivo alla performance cooperativa di Deller è offerta da *Mimesis: African Soldier* di John Akomfrah, artista visivo e regista britannico di origini ghanesi. Partendo dal presupposto che «la mappa della Guerra è troppo ridotta nella mente della maggioranza della gente»,¹¹ Akomfrah ha realizzato una installazione video a tre canali

¹¹ Si veda l'intervista rilasciata da Akomfrah al link: <https://www.iwm.org.uk/history/John%20Akomfrah%20on%20Mimesis%3A%20African%20Soldier>.

esponendola da settembre 2018 a marzo 2019 in una sede particolarmente controversa sotto il profilo museografico, storico e politico: l'Imperial War Museum di Londra, istituzione fondata nel 1920, quando la Gran Bretagna era ancora nel pieno della sua potenza coloniale (in quell'anno i suoi sudditi ammontavano a circa un quinto dell'intera popolazione mondiale). Mescolando materiali d'archivio a filmati e parti documentarie girate per l'occasione, l'autore ha inteso così risvegliare l'attenzione pubblica riguardo all'imponente contributo del continente africano alla composizione delle truppe coloniali da una parte e dall'altra del fronte.¹²

La natura disseminata sul territorio nazionale della performance di Deller *We're Here Because We're Here* ci conduce a un'ulteriore categoria tipologica dei nonumenti performativi: quella dei memoriali *itineranti*, per i quali la performance consiste nel mobilitare il memoriale, sradicandolo dal suo tradizionale insistere su un luogo preciso scelto per la sua pregnanza storica e simbolica, per esporlo dinamicamente a contesti geografici e culturali e a pubblici sempre diversi. Il nomadismo di questo tipo di nonumentalità investe naturalmente non solo la spazialità del memoriale, ma anche la sua temporalità, essendo per definizione il movimento una traslazione nello spazio in un dato tempo.

L'artista tedesco Rudolf Herz ha montato su un camion rimorchio un busto in granito di Lenin insieme ai busti di due sconosciuti compagni, e li ha portati in giro per tutta Europa in un viaggio di 8000 chilometri che ha toccato le città di Monaco, Zurigo, Torino, Roma, Vienna, Praga, Brema, Dresda e Berlino. I tre busti provenivano dal *Lenindenkmal*: un gruppo monumentale a figura intera, comprendente oltre all'iconico rivoluzionario posizionato al centro due personaggi maschili anonimi (un operaio e un combattente del Roter Frontkämpferbund, l'organizzazione armata del Partito comunista tedesco durante la Repubblica di Weimar). Realizzato dallo scultore sovietico Grigori Danilowitsch Jastrebenzki e inaugurato sul Leninplatz (piazza dal 1992 rinominata Wiener Platz) della capitale sassone nel 1974, il monumento era stato destinato a rimozione dalle autorità cittadine dopo la riunificazione delle due Germanie, e indirizzato a un parco di sculture a Gundelfingen an der Donau, che però non venne mai realizzato.

¹² Cfr. la presentazione dell'opera sul sito ufficiale: <https://www.1418now.org.uk/commissions/african-soldier/>.

Herz prese a prestito i tre segmenti del memoriale, li assicurò sul pianale del camion, e li mise in moto. Partita dalla capitale bavarese il 10 settembre 2004, la performance *Lenin on Tour* stimolava una riflessione pubblica intorno alla memoria sociale di un leader attorno al quale si era sviluppato, innanzitutto in Unione Sovietica ma non solo, un vero e proprio culto della personalità (ricordiamo il sofisticato processo di imbalsamazione della salma esposta nel mausoleo moscovita dopo il decesso avvenuto il 21 gennaio 1924).¹³ Ancora, dunque, una variazione sul tema del *sic transit gloria mundi* (che abbiamo già evocato riguardo ai nonumenti transitori), questa volta però nel senso letterale del termine “transito”.



<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HerzLeninOnTourKöln>

È particolarmente significativo a tal proposito che una delle tappe del tour fosse proprio la città “natale” del memoriale: Dresda si vedeva in tal modo ritornare il monumento smantellato in una forma di display inedito e spaesante, che lo “svelava” di

¹³ Cfr. Alexei Yurchak, “Bodies of Lenin. The hidden science of Communist sovereignty”, in *Representations*, n. 129/1, 2015, pp. 116-157.

nuovo ai cittadini, secondo una modalità di risensibilizzazione di quell'anestesia monumentale descritta da Musil in fondo non dissimile dagli impacchettamenti di Christo.

Ma c'è di più: nel corso del tour, Herz prevedeva a ogni tappa di interpellare scienziati, intellettuali, artisti, politici e gente comune, sollecitandoli non solo a dire la loro sull'eredità dell'utopia comunista, ma anche a illustrare al leader rivoluzionario le caratteristiche del mondo di oggi: «Io mostro semplicemente a Lenin il XXI secolo. Mentre altri glielo spiegano».¹⁴ Il ribaltamento del rito tradizionale del pellegrinaggio al memoriale statico, in virtù del quale è il monumento a essere portato ai suoi pubblici e non viceversa, si precisa ulteriormente come rovesciamento del rapporto mittente-destinatario del messaggio monumentale, del suo *monēre*: ora il busto di Lenin non lo emette più, bensì lo riceve.

Sempre un camion ha giocato il ruolo di co-protagonista in un altro monumento itinerante coetaneo del Lenin di Herz: il *No Global Tour* inaugurato da Santiago Sierra il 18 luglio 2009 a Lucca e conclusosi due anni dopo.¹⁵ Un monumentale NO tridimensionale, in font Arial e del peso di mezza tonnellata, è stato condotto dall'artista spagnolo in giro per il mondo, senza seguire un itinerario prestabilito. Installato a ogni tappa in contesti diversi, il secco monosillabo opponeva la sua resistenza a situazioni ambientali eterogenee, adattando di volta in volta il proprio ammonimento nonumentale in una sempre rinnovata semantizzazione. Realizzato in tre diversi esemplari, venne esposto in città come Milano, Berlino, Dortmund, Rotterdam, Maastricht, Bruxelles, Londra, Madrid, Toronto, New York, Nagoya. Fece la sua apparizione davanti a siti istituzionali come il Parlamento Europeo o l'Ufficio delle Nazioni Unite; venne esibito in occasione di esposizioni d'arte come Art Basel Miami Beach o il Salamanca Arts Festival; attraversò periferie e sobborghi degradati, porti e zone industriali. Un viaggio di dimensioni epiche, durante il quale l'enunciazione affermativa implicita nel monumento commemorativo tradizionale – io memoriale affermo di voler commemorare questo evento o questo personaggio – viene invertita in enunciazione negativa, il cui senso determinato si precisa di volta in volta a seconda dell'obiettivo individuato da Sierra:

¹⁴ Rudolf Herz, *Lenin On Tour*, Steidl, Göttingen 2009, p. 24.

¹⁵ Si veda il sito ufficiale del progetto: <https://www.noglobaltour.com>, e il video del tour al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Zf0EOFr9aYs>.

situazioni di oppressione, di sfruttamento, di schiavitù, di sfrenata accumulazione capitalistica, di dominio, di manipolazione.¹⁶



<https://www.noglobaltour.com/imberlinlondon.>

Talora i soggetti interpellati dal NO sono vittime, talora carnefici. Alla prima categoria appartengono ad esempio i senzatetto incontrati durante la tappa di Washington: perlopiù veterani di guerra affetti da ogni sorta di problemi fisici e psichici. Alla seconda categoria si ascrivono personalità e istituzioni ritenute da Sierra responsabili di profonde iniquità, come la Chiesa cattolica: «La sua influenza è dovuta alle sue tecniche magistrali e brillanti di dominazione sociale e di accumulazione capitalistica. Sono veri saggi del male. Nulla li supera in Occidente».¹⁷ Proprio a papa Benedetto XVI è stato riservato un NO molto particolare: in occasione della XXVI Giornata mondiale della gioventù, tenutasi a Madrid dal 16 al 21 agosto 2011, con l'aiuto dell'«image fulgurator» (un dispositivo fotografico elaborato dall'artista tedesco Julius von Bismarck),¹⁸ Sierra ha proiettato sopra la testa di Ratzinger celebrante un gigantesco NO che, invisibile agli occhi dei pellegrini e della

¹⁶ Per un quadro delle tematiche affrontate dall'arte di denuncia di Sierra cfr. André Bélanger e Anne Bordeleau, «Material antagonism. Art, law and architecture in Santiago Sierra's work», in Sandra Karina Löschke (a c. di), *Materiality and Architecture*, Routledge, London - New York 2016, pp. 81-98.

¹⁷ Cito dall'intervista del 10 settembre 2019 rilasciata da Sierra a Mauro Zanchi, «Una conversazione / Santiago Sierra. Complici dello sfruttamento», in *Doppiozero*, 14 ottobre 2019: <https://www.doppiozero.com/santiago-sierra-complici-dello-sfruttamento.>

¹⁸ [https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/image-fulgurator/2/.](https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/image-fulgurator/2/)

security, è stato però immortalato dalle migliaia di fotografie scattate dai fedeli e dai giornalisti.

La registrazione fotografica (pur inconsapevole e involontaria) di questa variante proiettiva del NO ci conduce alla delicata questione della sopravvivenza del nonumero performativo al di là del suo accadere nell'arco temporale che gli è stato riservato. Questo tema, che abbiamo già sottolineato come rilevante per la classe dei nonumero effimeri, è sostanzialmente risolto nei casi che ho analizzato in questo capitolo da forme di rimediazione. Il nonumero performativo innanzitutto si compie nell'evento. Ma spesso e volentieri è prevista fin dalla fase progettuale una sua migrazione verso media più stabili.¹⁹ *Lenin On Tour* è sì la performance, ma anche un libro fotografico e un film (presentato alla Berlinale del 2011). Il re-enactment dello scontro fra minatori e polizia è stato filmato dal regista Mike Figgis per Artangel Media e Channel 4, e si è anche istanziato in *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*: una installazione acquisita dalla Tate nel 2001, che comprende testi, documenti, oggetti, video e materiali d'archivio relativi alla battaglia del 1984.

A una differente forma di permanentizzazione della performance fa ricorso *Fragmentos* di Doris Salcedo. Realizzato dall'artista colombiana a Bogotá nel 2017 come un *Espacio de Arte y Memoria*, quello che l'autrice stessa definisce un "contro-monumento" si offre come un luogo di riflessione intorno al conflitto armato fra le forze governative e formazioni guerrigliere come le Forze Armate Rivoluzionarie della Colombia (FARC) e l'Esercito di Liberazione Nazionale (ELN), che insanguinò il paese a partire dagli anni Sessanta. Solo nel 2016 si addivenne a un accordo di pace fra le FARC e il governo presieduto da Juan Manuel Santos. Salcedo, risultata vincitrice del concorso per il monumento commemorativo da realizzarsi nella capitale, decide di realizzare un memoriale non alla pace, bensì alle vittime della guerra civile. In una vecchia casa coloniale in rovina del centro di Bogotá, un lungo corridoio accompagna il visitatore verso il monumento: il suo pavimento è composto da lastre irregolari di metallo, ottenute dal martellamento eseguito da diciassette donne vittime di abusi sessuali perpetrati da vari

¹⁹ Si veda a tal riguardo Mechtild Widrich, *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester University Press, Manchester-New York 2014, al cap. I: "Documentation".

gruppi armati durante il conflitto. Le tracce dell'azione sono l'oggettivazione e l'esternalizzazione della reazione al trauma subito.²⁰



<https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8> (still al minuto)

Il metallo è stato fornito dalla fusione di trentasette tonnellate di armi consegnate dalle FARC al momento della firma degli accordi di pace. Frammenti (di memoria), dunque, sono tanto i resti di una residenza coloniale risalente al XV secolo quanto i residui bellici del conflitto, trasformati dalla performance delle donne vittime dello stesso. Trasformati, cioè performati. Orizzontali e calpestabili (due tratti che contrastano con la tradizionale verticalità intangibile dei memoriali), tali lastre sono comprese dai visitatori quanto al loro modo di produzione e destinazione memoriale solo alla fine del percorso, grazie a un video esplicativo (dunque tramite un medium documentario).²¹

Questo nonumento può dirsi *performativo* nella sua genesi più che non nel suo risultato: l'opera finale è il *performato*, il precipitato stabile di una serie di percussioni

²⁰ Si veda il video del Museo Nacional de Colombia disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>.

²¹ Per un'analisi di questo memoriale cfr. Patrizia Violi, "Story of a counter monument: Doris Salcedo's *Fragmentos* in Bogotá", in *Punctum*, n. 5/2, 2019, pp. 62-71. Si veda anche Andreas Huyssen, "Fragmentos: Interview mit Doris Salcedo", in Nicolaus Schafhausen e Mirjam Zadoff (a c. di), *Tell Me About Yesterday Tomorrow. Eine Ausstellung des NS-Dokumentationszentrums München*, Hirmer, München 2021, pp. 94-115; Id., *Memory Art in the Contemporary World. Confronting Violence in the Global South*, Lund Humphries, London 2022, in part. il cap. VII.

che solo se intesa come tale (e rivelata come tale da una registrazione documentaria) dischiude il proprio significato commemorativo.

Agli antipodi del nonumento performativo stabilizzato (vuoi attraverso la sua rimediazione registrata vuoi attraverso la musealizzazione del suo risultato) si trova un memoriale performativo programmaticamente aperto, collaborativo e “grass-roots”: il *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*.²² Ideato dall’attivista Cleve Jones per trasformare lo stigma di una malattia da omosessuali, della quale si moriva nell’anonimato e a porte chiuse, nella presa di coscienza di una tragedia nazionale, il *Quilt* si ispirava nella sua struttura ai poster con i nomi delle vittime che Jones aveva incoraggiato ad applicare alla facciata del San Francisco Federal Building in occasione della marcia in onore di Harvey Milk nel 1985: il muro così ricoperto ricordava un “patchwork quilt”. Il *Quilt* vero e proprio, composto inizialmente da 1.920 pannelli, fu esposto per la prima volta l’11 ottobre 1987 sul National Mall di Washington, durante la marcia nazionale per i diritti di gay e lesbiche: in quella e nelle successive esposizioni, le centinaia di nomi rappresentati sul *Quilt* intrattenevano un dialogo silenzioso con i nomi dei caduti in Vietnam sul Muro di Maya Lin (di cui dirò nel prossimo capitolo).²³

Le trapunte vengono realizzate da famigliari e amici che cooperano alla configurazione dell’iconotesto dedicato alla persona amata sulla base di una narrativa condivisa e della scelta in comune degli oggetti della più eterogenea natura da cucire sul tessuto.²⁴ Il progetto prescrive la misura della singola coperta (91,44 x 182,88 cm), fornendo precise istruzioni in modo che possa essere cucita insieme alle altre nella griglia. La coperta, oggetto fra i più intimi riservato alla privatezza della camera da letto, viene condotta nello spazio pubblico ed esposta all’aperto.

²² Si veda il sito ufficiale: <https://www.aidsmemorial.org>. Sul progetto cfr. Peter S. Hawkins, “Ars Memoriandi: The NAMES Project AIDS Quilt”, in Howard M. Spiro, Mary G. McCrea Curnen e Lee Palmer Wandel (a c. di), *Facing Death: Where Culture, Religion, and Medicine Meet*, Yale University Press, New Haven 1996, pp. 166-179; Charles E. Morris (a c. di), *Remembering the AIDS Quilt*, Michigan State University Press, East Lansing (MI) 2011; Laura E. Tanner, *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Cornell University Press, Ithaca-London 2006, al § “The AIDS Memorial Quilt”, pp. 201-209 (sulla cultura visuale connessa all’AIDS cfr. tutto il cap. “Haunted images. Seeing Aids”, pp. 40-63).

²³ Per un confronto fra i due memoriali cfr. Peter S. Hawkins, “Naming names. The art of memory and the Names project Aids quilt”, in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (a c. di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 1996, pp. 133-156

²⁴ Per una selezione di alcune vicende rappresentate dal *Quilt* cfr. Cindy Ruskin, *The Quilt: Stories from the NAMES Project*, Simon and Schuster, New York 1988.



Con la sua struttura a griglia in costante espansione, il *Quilt* – a oggi la più grande opera di folk art esistente al mondo – sfida non solo la stabilizzazione, ma anche il dispositivo di incorniciamento,²⁵ e persino la nozione stessa di esponibilità, avendo ormai raggiunto una dimensione – circa 50.000 pannelli per 110.000 nomi, del ragguardevole peso di 54 tonnellate – per la quale nessuna strategia di display potrebbe essere adeguata se non quella digitale.²⁶

Il *Quilt* è un memorial costitutivamente *in progress*. La sua conclusione è tuttavia stata pre-inscritta come un auspicio, una tensione verso l'ultimo tassello che si spera non debba intendersi come asintotica: *The Last One* è il titolo già attribuito alla coperta (consegnata anonimamente ai responsabili del progetto nel 1987) che chiuderà il memoriale. Allo stesso titolo si è ispirata la regista Nadine Licostie per il suo film del 2014, che ripercorre la storia della pandemia di AIDS negli USA lungo le tracce delle storie raccontate dal *Quilt*.

²⁵ Cfr. Rico Franses, “Postmonumentality. Frame, grid, space, quilt”, in Paul Duro (a c. di), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 258-273.

²⁶ Il *Quilt* digitalizzato è disponibile all'indirizzo: <https://www.aidsmemorial.org/interactive-aids-quilt>.

II.8 Interattivi

Ho proposto di distinguere i nonumenti performativi in senso stretto (che prevedono una performance diretta dell'autore o delegata ad attori), che ho indagato in alcuni casi esemplari nel capitolo precedente, dai performativi in senso lato (che per compiersi necessitano di un'interazione da parte del pubblico), di cui dovrà occuparsi questo capitolo. Innanzitutto occorre chiedersi: tiene davvero questa distinzione?

In un certo senso, ogni opera (artistica o meno, monumentale o meno che sia) sembrerebbe richiedere, da un punto di vista molto generale, una qualche forma di interazione secondo la formula classica “mittente→messaggio→ricevente”. Dove però il messaggio emesso dal mittente non dipende *in toto* dalle intenzioni autoriali del mittente ma, una volta oggettivato in un medium espressivo, fa i conti con le condizioni imposte dal medium stesso (come sintetizza il noto adagio di McLuhan «il medium è il messaggio»),¹ e in certa misura si autonomizza dal suo produttore (come insegna l'ermeneutica, ci sono cose nel testo che l'autore non sa di avervi messo).² E dove il ricevente, ben lungi dall'essere un ricettore passivo di un significato già codificato una volta per tutte, è un soggetto attivo e creativo, strutturato da aspettative e orientato da pregiudizi, in grado di riempire immaginativamente i “vuoti” lasciati dal mittente nel messaggio (come mostrato in lungo e in largo dall'estetica della ricezione elaborata dalla Scuola di Costanza),³ nonché incline non solo a interpretarlo, ma anche a usarne e talora abusarne per gli scopi più diversi (secondo la distinzione fra interpretazione e uso proposta da Eco).⁴

Inoltre, non solo il senso di un testo (che sia, immagine o suono o gesto, romanzo, lettera, documento, scontrino del supermercato) avviene e si costituisce nell'incontro di volta in volta diverso con soggetti appartenenti a luoghi, tempi, culture differenti; ma anche nell'entrare in contatto con il medesimo soggetto in fasi diverse della sua vita. E nemmeno questo incontro deve essere dato per scontato e sempre possibile. Per rimanere

¹ Cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 1967, al § I.1 (“Il ‘medium’ è il messaggio”), pp. 25-40.

² Cfr. Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Tonino Griffero e Federico Vercellone, *Ciò che l'autore non sa. Ermeneutica, tradizione, critica*, Guerini, Milano 1988.

³ Si vedano i testi raccolti in Robert C. Holub (a c. di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1995.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, al § 3.4: “Uso e interpretazione”; Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, al § 1.5: “Interpretazione e uso dei testi”.

nell'ambito che più ci interessa qui, quello delle immagini, occorre ricordare che in un contesto come il nostro contemporaneo, in cui viviamo come ovvio il “fuori tutto” della pervasiva visualizzazione di ogni componente del reale nella programmatica esponibilità dell'esistente, faticiamo a comprendere quella dialettica fra “valore culturale” e “valore espositivo” sulla quale Benjamin aveva opportunamente insistito come su una fondamentale polarità della storia complessiva dell'arte e più in generale delle immagini: se il filosofo tedesco leggeva la modernità come un processo di progressivo predominio del polo espositivo su quello culturale (pensiamo al fenomeno delle Esposizioni Universali, o all'invenzione della riproduzione fotografica che moltiplica esponenzialmente l'accessibilità alle opere d'arte da parte delle masse), non per questo andava trascurato il fatto che in momenti cruciali della storia dell'umanità certe immagini venivano prodotte per *non* essere viste, per essere tenute nascoste nei recessi più intimi del tempio, per essere esposte solo alla vista di sacerdoti officianti o in determinati giorni dell'anno prescritti dalla liturgia.⁵

Dovremmo quindi, a quanto pare, ampliare l'area semantica del concetto di interazione fino a comprendere quelle relazioni che il fruitore/utente intrattiene con le immagini anche quando queste si sottraggono alla sua percezione: quando le si *sa* dimoranti nel *sancta sanctorum*, senza tuttavia poterle vedere. Del resto (lo abbiamo visto nel capitolo dedicato ai nonumenti in AR) non officiamo noi stessi una sorta di rito secolarizzato che trae l'immagine dall'invisibilità alla visibilità ogni qualvolta operiamo un *retrieval* di un selfie dalla galleria del nostro smartphone?

Seguendo questa linea di pensiero, tuttavia, rischiamo di diluire il concetto di interazione a tal punto da farlo collassare su quello genericissimo di relazione. Esiste un modo per evitare un tale appiattimento e salvare una specifica proprietà dell'interattività? Proviamo a verificare questa possibilità attraverso un confronto fra due modalità di realizzare un memoriale nonumentale a una battaglia. La prima è stata già analizzata nel capitolo precedente: *The Battle of Orgreave* di Jeremy Deller. Possiamo immaginare, ricorrendo a un esperimento mentale, di evacuare il villaggio da tutti i suoi abitanti e dal pubblico, lasciando sul campo solo gli attori del re-enactment dello scontro fra minatori e polizia, insieme con i fotografi e l'equipe cinematografica. La ricostruzione della

⁵ Cfr. Walter Benjamin, “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” (1935-36), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, §§ VI-VII, pp. 24-27.

battaglia accadrebbe comunque, e verrebbe puntualmente documentata (in maniera persino più agevole, non dovendosi né i fotografi né il regista preoccuparsi di tener fuori dall'inquadratura gli astanti e i curiosi).

Il secondo caso ci è offerto dai memoriali di due battaglie realizzati dal collettivo milanese Studio Azzurro, fra i pionieri della new media art fin dagli anni Ottanta del secolo scorso. Si tratta di due esempi di quelli che gli autori definiscono “ambienti sensibili”: nelle parole di Paolo Rosa, «spazi che hanno la capacità di reagire alle sollecitazioni di chi li pratica, ma anche attivatori di una sensibilità particolare che fa leva sullo scambio continuo di percezioni sensoriali tra componenti materiali ed elementi virtuali».⁶

La video-ambientazione *Totale della Battaglia*,⁷ realizzata in collaborazione con il gruppo teatrale L'Arrocco e presentata al Baluardo San Paolino di Lucca nel 1996, è ispirata alla celebre *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello: un trittico su tavola in tecnica mista risalente al 1438 circa, e raffigurante lo scontro tra fiorentini e senesi avvenuto a San Romano il 2 giugno 1432. Studio Azzurro ha allestito delle videoproiezioni corredate di suoni e voci lungo due corridoi che convergono verso un punto centrale, vero e proprio fuoco della battaglia. Il primo tracciato (*Clamori*) consiste di videoproiezioni sul terreno che mostrano gli attori emergere dagli elementi naturali (acqua, foglie, canneto, terra e fango) per ingaggiare una lotta e poi riscompare. Il secondo tracciato (*Mucchi*) rappresenta l'esito della battaglia: le videoproiezioni sono indirizzate a cumuli di terra e gesso, ibridando la tecnologia digitale e il materico. Le immagini vengono messe in movimento dalle interazioni vocali dei visitatori. Una riproduzione del pannello di Paolo Uccello conservato agli Uffizi di Firenze, che rappresenta il momento del disarcionamento del comandante senese Bernardino della Carda, si anima nei dettagli, aprendosi a filmati video di cavalli in corsa, esplicitando grazie all'immagine in movimento e al sonoro che riproduce il galoppo e il tumulto dello scontro le implicazioni motorie e sinestesiche suggerite dall'immagine statica di Paolo Uccello.

⁶ Bruno Di Marino, “Oltre i confini delle immagini: l'estetica delle relazioni. Conversazione con Paolo Rosa”, in Id. (a c. di), *Studio Azzurro. Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 39-57, qui p. 46.

⁷ Cfr. le pagine dedicate a questo video-ambiente in Studio Azzurro, *Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999, pp. 43-53. Si veda anche il sito del gruppo: <https://www.studioazzurro.com/opere/totale-della-battaglia/>.



Still da Totale della battaglia:

https://vimeo.com/34833304?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=9526820

Le immagini apparentemente dissociate che costituiscono questo ambiente vengono dunque montate di volta in volta in un insieme di senso compiuto, un “totale” audiovisivo che non è tuttavia mai dato una volta per tutte, ma si riconfigura nella parzialità delle decisioni dei singoli utenti, ciascuno dei quali costruisce una personale *pars pro toto* dell’evento interagendo con l’ambiente stesso.

Variazioni Magenta, risalente al 2009,⁸ è dedicato alla Battaglia di Magenta, che nella Seconda Guerra d’Indipendenza vide contrapposti il 4 giugno 1859 da un lato l’esercito imperiale austriaco comandato dal generale Ferenc Gyulay, dall’altro le truppe francesi di Napoleone III, coadiuvate da alcuni reparti del Regno di Sardegna. L’ambiente è dominato da variazioni di quel colore rosso all’anilina che, dopo esser stato brevettato con il nome “fuchsine” nel 1859 dal chimico francese François-Emmanuel Verguin, venne appunto ribattezzato “magenta” in onore della battaglia.⁹ Dunque impostare un ambiente sensibile sulle variazioni del magenta significa elaborare un memoriale su un

⁸ <https://www.studioazzurro.com/opere/variazioni-magenta/>.

⁹ Cfr. Philip Ball, *Colore. Una biografia* (2001), Rizzoli, Milano 2002, al § “Il boom dell’anilina”, pp. 223-225.

colore che fin dal suo nome è memoriale: un memoriale diffuso e itinerante, che porta in giro per il mondo il ricordo del confronto militare che vide vittoriosi i franco-piemontesi, incarnandolo nei tessuti e in tutti gli oggetti colorati con quel pigmento (certo, memoriale inconsapevole per la stragrande maggioranza che lo indossa senza conoscerne l'origine...). L'ambiente di Studio Azzurro è dunque una sorta di memoriale alla seconda.



Fruitori interattori con *Variazioni Magenta*:

<https://www.studioazzurro.com/opere/variazioni-magenta/>

Ma perché “sensibile” e non semplicemente “visivo”, visto che si tratta di variazioni cromatiche? Articolata in tre sezioni, come precisa il suo sottotitolo *Trittico su guerra, pace, memoria*, la video-ambientazione prevede che i visitatori soffino in microfoni che pendono dal soffitto al fine di attivare il *soundscape* con i clamori dello scontro, mentre sullo schermo si innescano cangianti modificazioni del colore eponimo: attraverso aleggianti volumi di nebbia rossastra si intravedono le sagome dei soldati (pare che i reparti di zuavi francesi indossassero appunto i caratteristici pantaloni di quel colore). La sezione “Memoria” ospita attori che impersonano i reduci. Rivolgendosi direttamente ai visitatori, raccontano le loro sensazioni: il suono delle trombe militari, il crepitio delle armi, l'odore della polvere da sparo, dello zolfo e del sangue, che contrastano con gli odori del tempo di pace, i prati, l'erba appena tagliata, il fieno). Sensibile, dunque, è

questo ambiente perché aspira a evocare un coinvolgimento multisensoriale e non solo un'interpellazione ottica.

Rispetto a *The Battle of Orgreave* di Deller, queste due forme di memorializzazione di eventi storici proposte da Studio Azzurro non si potrebbero manifestare se gli utenti non si rendessero disponibili a interagire con l'opera attraverso la loro voce, sollecitando l'accadere del memoriale attraverso sensori acustici. In altri ambienti sensibili realizzati dal gruppo milanese sono piuttosto mani e piedi a innescare sensori a contatto. Vibrazioni trasmesse dall'emissione di onde sonore o dalla pressione di mani e piedi: un'apticità in senso lato che comprende tanto l'acustico quanto il tattile in senso stretto (in fondo non si rompono timpani e bicchieri con i suoni?). È comunque sempre il corpo del fruitore nella sua espressività sensibile ad attualizzare le potenzialità inscritte nell'opera, quella che potremmo chiamare la sua virtualità.

La possibilità di interagire con l'opera modificandone il suo darsi a seconda dell'intervento dell'utente, consentita dalle tecnologie digitali, ha suscitato notevoli entusiasmi in questi ultimi decenni, inducendo a una complessiva rivisitazione della tradizionale opposizione fra produttore e fruitore, che finiscono per convergere nella figura battezzata da Alvin Toffler "prosumer" (*producer+consumer*).¹⁰ L'interattività dischiuderebbe nuovi orizzonti creativi all'utente (e tanto più creativi quanto più l'utente è tecnologicamente competente), che si emanciperebbe dalla "chiusura" dell'intenzione autoriale per sfruttare le possibilità inaugurate da un'opera costitutivamente aperta alla sua agency.¹¹ Questa nuova libertà guadagnata dal fruitore appare tuttavia una libertà condizionata, nella misura in cui il suo esercizio risulti confinato alla selezione di una o più opzioni fra quelle (dieci, cento, mille, un milione: poco importa) comunque pre-determinate dall'autore-programmatore al momento della realizzazione. Soltanto se il fruitore fosse in grado di trascendere questa condizionatezza, intervenendo direttamente nella struttura e matrice dell'opera, si potrebbe parlare di interattività a pieno titolo.

Come ha opportunamente osservato Pietro Montani a proposito di un'altra opera di Studio Azzurro (il *Museo Laboratorio della mente*, installato nel 2008 nell'ex ospedale psichiatrico romano di Santa Maria della Pietà), il livello di interazione è limitato alla

¹⁰ Alvin Toffler, *La terza ondata* (1980), Sperling & Kupfer, Milano 1987.

¹¹ Si vedano i contributi raccolti in Dario Cecchi (a c. di), "Intermediality and Interactivity", *Rivista di Estetica*, n. 63, 2016 (in part. il contributo di Roberto Diodato dedicato a Paolo Rosa: "Politicizzazione dell'arte", pp. 29-35).

possibilità per il fruitore di interrompere con il tocco del palmo sullo schermo la camminata in video di ex-pazienti, parenti e operatori sanitari, per ottenerne una narrazione approfondita della corrispondente vicenda personale: «Ciò che l'installazione non prevede (o non prevede ancora) è la possibilità che il visitatore, a sua volta, interrompa il racconto che sta ascoltando per integrarlo con qualcosa che gli sembri utile, o pertinente o anche solo legittimo»,¹² esponendo così l'opera a un'evoluzione imprevista dalla sua programmazione, e dunque a una contingenza radicale. Lo stesso Paolo Rosa, tra i fondatori di Studio Azzurro, proprio riflettendo insieme ad Andrea Balzola sulla differenza fra interazione e interattività (definendo quest'ultima una «interazione intercettata» tramite un dispositivo tecnologico digitale), parlava di una modalità interattiva collaborativa dello «spett-autore» e «spett-attore», capace di «dare luogo a sviluppi del processo imprevisti, e imprevedibili». ¹³ A tutt'oggi, tuttavia, tali processi appaiono possibili solo nel quadro delle possibilità di reazione del dispositivo pre-viste e pre-scritte dalla sua programmazione, e non riescono ancora a raggiungere quel grado di casualità e azione reciproca che contraddistingue gli happening *à la* Allan Kaprow o il *Living Theatre* (ma anche i nonumenti effimeri di Thomas Hirschhorn che ho esaminato precedentemente).

Pur rimanendo nell'ambito di quella che ho chiamato libertà condizionata, un tratto che contraddistingue gli ambienti sensibili di Studio Azzurro – che siano o meno esplicitamente destinati alla memorializzazione (ma la componente della memoria individuale e comunitaria è una cifra ricorrente nel vasto corpus del gruppo) – è l'affordance tattile e uditiva: l'invito esplicito che gli ambienti stessi rivolgono ai visitatori di essere sollecitati col tocco o col calpestio (nel caso di sensori a contatto) o con l'emissione di suoni (nel caso di sensori acustici). Tale invito sfida la tradizionale policy oculocentrica del “guardare ma non toccare” che domina l'irreggimentazione dei canali sensoriali nella convenzionale fruizione museale e monumentale.

Nella sua installazione video *Transmission* (colore, 43 min. sonoro/loop), realizzata nel 2007 come parte del progetto di ricerca *Kunstöffentlichkeit Zürich*, Harun Farocki ha esplorato una serie di monumenti – sia religiosi sia secolari – che inducono i visitatori

¹² Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità. estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 77.

¹³ Andrea Balzola e Paolo Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 96. Sulla questione si veda tutto il cap. VII (“L'interattività e le sue tracce”), pp. 91-100.

non solo ad assumere un atteggiamento contemplativo e visuale, ma anche a interagire in senso tattile o più generalmente somatico e motorio.¹⁴ *Transmission* mostra il comportamento corporeo dei visitatori che si relazionano a oggetti di culto come: “l'impronta della mano di Gesù” lungo la “Via dolorosa” a Gerusalemme; il busto di Padre Rupert Mayer (una delle principali figure della resistenza cattolica tedesca al nazismo) nella Bürgersaalkirche a Monaco; la fessura in una roccia, il cosiddetto “Bucklwehluckn” presso St. Thomas am Blasenstein in Austria (un passaggio molto angusto in una pietra culturale pre-cristiana e successivamente cristianizzata, che marca la soglia tra malattia e salute, colpa e perdono); la cosiddetta “Bocca della verità” a Santa Maria in Cosmedin a Roma; il “piede di San Pietro” nella Basilica di San Pietro in Vaticano; l'Altare della Crocifissione sul quale Cristo venne inchiodato alla croce, nella Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme; la colonna fissurata all'ingresso della Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, nei cui interstizi la gente inserisce foglietti con voti e intercessioni). Ma anche la tomba del cantante e compositore di tango franco-argentino Carlos Gardel, sepolto nel cimitero de La Chacarita a Buenos Aires. Farocki si concentra sulla relazione tattile istituita nei confronti di questi monumenti ai giorni nostri: ma le radici di tale comportamento sono molto antiche, risalenti all'abitudine (non meno magica che religiosa) di toccare e baciare le icone e le reliquie¹⁵ al fine di assicurarsi per contatto la “transmission” di un potere soprannaturale e miracoloso.

¹⁴ Il video di Farocki è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=uP-DJn9tew8>.

¹⁵ Su tali pratiche cfr. Joanna Cannon, “Kissing the Virgin’s foot: *adoratio* before the Madonna and Child enacted, depicted, imagined”, in *Studies in Iconography*, n. 31, 2010, pp. 1-50; Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa. 2010; Liz James, “‘Seeing’s believing, but feeling’s the truth’. Touch and the meaning of Byzantine art”, in Angeliki Lymberopoulou (a c. di), *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 1-14.



Harun Farocki, *Transmission*, 2007; video still:

In *Transmission*, dunque, è meno questione di un processo comunicativo nel senso dei mass media, e più di un processo magico, in cui il monumento è *medium* come ponte fra il visibile e l'invisibile, il presente e l'assente, il naturale e il soprannaturale. In obbedienza a quello che Frazer chiamava la «legge di contatto»,¹⁶ tale pratica è compiuta o direttamente tramite l'impiego di parti del proprio corpo, o indirettamente, tramite la mediazione di oggetti personali e di simboli religiosi (come croci o rosari) che vengono fisicamente posti a contatto con la fonte magica dalla quale ottengono forza, nella tradizione delle cosiddette “reliquie di contatto”, le coperture in lino o in seta delle sacre reliquie (*brandea*), che trasmettono i loro poteri miracolosi derivanti dall'essere state accostate alle ossa sacre.¹⁷

Inclusi da Farocki nella sua ricognizione, vi sono in particolare due monumenti contemporanei non confessionali che meritano un approfondimento comparativo: *Denkmal an ein Denkmal*, il memoriale di Buchenwald realizzato nel 1995 da Horst Hoheisel in collaborazione con l'architetto Andreas Knitz, e il celeberrimo *Vietnam Veterans Memorial*, eretto a Washington da Maya Lin nel 1982.

¹⁶ James G. Frazer, *Il ramo d'oro* (1890, 1906-1915³), Bollati Boringhieri, Torino 1998, al cap. III. Sullo sfondo magico frazeriano di *Transmission* e di altri lavori di Farocki cfr. Barbara Grespi, “Vedere con le mani. Harun Farocki e il cinema come gesto”, in Luisella Farinotti, Barbara Grespi e Federica Villa (a c. di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 283-296.

¹⁷ Cfr. Hans Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990), Carocci, Roma 2001, p. 85.

Hoheisel e Knitz propongono un “memoriale a un memoriale”, ormai scomparso.¹⁸ Il primo monumento, eretto sulla piazza dell’appello pochi giorni dopo la liberazione del lager – avvenuta l’11 aprile 1945 – da un gruppo di ex-prigionieri, era un obelisco in legno, andato perduto nel tempo. Il loro è dunque una sorta di memoriale alla seconda potenza (per certi versi analogo al *Magenta* di Studio Azzurro), dedicato insieme alle vittime del campo di concentramento e alla memoria del primo obelisco ormai distrutto. Si tratta di una placca di metallo collocata orizzontalmente sul punto in cui sorgeva il memoriale originario, sulla quale sono iscritti l’acronimo K.L.B. (*Konzentrationslager Buchenwald*: acronimo che già compariva sull’obelisco ligneo) e la lista in ordine alfabetico di 51 gruppi di vittime. Il metallo è mantenuto costantemente riscaldato a 36,5°, la temperatura del corpo umano vivo. I visitatori si inginocchiano per toccare con mano il calore emanato dalla lastra, compiendo al contempo un gesto di raccoglimento, di rispetto e di pietà. La placca, che potrebbe rappresentare il freddo coperchio di una tomba interrata, e quindi il suggello di un avello collettivo, si rivela sorprendentemente calda e viva, a simboleggiare la memoria di un’assenza che non è archiviazione di un passato concluso, ma presentificazione vivente nell’oggi di una vitalità che non cessa di interrogarci.



Harun Farocki, *Transmission*, 2007; video still: visitatori toccano il *Denkmal an ein Denkmal*, Buchenwald (14'13'')

¹⁸ Cfr. Horst Hoheisel, “Aschrott Brunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandeburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche”, cit., pp. 263-265; Horst Hoheisel e Andreas Knitz (a c. di), *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg*, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar 1999, al cap. “Weimar – Buchenwald”, pp. 103-124.

Quanto al *Vietnam Veterans Memorial* di Maya Lin,¹⁹ esso consiste di due pareti di granito nero (più precisamente di roccia gabbro) che riportano incisi con i nomi e cognomi di circa 58.000 soldati americani classificati o con una losanga come KIA (“Killed In Action”) o con una croce come MIA (“Missing In Action”). Non vengono segnalati né rango né unità di appartenenza. Memoriale “paradossale”, come ha sottolineato Arthur Danto: se gli USA avessero vinto la guerra, tutti quei nomi non sarebbero stati ricordati, e a loro posto ci sarebbe un monumento alla vittoria.²⁰

Nel “muro” di Lin, a differenza dei gruppi nazionali e della universale temperatura corporea del memoriale di Hoheisel, il grado di individualizzazione appare massimo. Come nel caso di Buchenwald, anche qui sembra essere garantita una sorta di riflessività: non però tramite il mezzo tattile della temperatura, bensì tramite il mezzo ottico del trattamento della pietra, che riflette i corpi dei visitatori (inclusi i veterani sopravvissuti), i quali si trovano a guardare anche se stessi mentre leggono i nomi delle vittime scolpiti sulla superficie. Questo dispositivo visuale sembra collidere con il carattere individualizzato espresso dai nomi: qualunque nome io legga, vedo riflesso me stesso sullo sfondo dell’iscrizione (potrei essere stato io, se fossi vissuto in quelle circostanze storiche). Vittime e visitatori, passato e presente collassano nell’immagine speculare. La freddezza del granito è “riscaldata” da questa identificazione empatica sulla base di un destino potenzialmente comune.

Nonostante il differente orientamento spaziale dei due memoriali (orizzontale a Buchenwald, verticale a Washington), un’azione analogamente manuale è innescata in entrambi i casi: mani e dita sono invitate a sfiorare la superficie, a palparla. Il muro di Maya Lin viene incessantemente accarezzato e percorso dai visitatori alla ricerca visuomotoria dei nomi: un gesto che è ormai diventato parte della disseminazione iconografica di questo monumento (ad esempio sui francobolli). Fra i rituali diffusi fra i visitatori si annoverano non solo le donazioni di articoli eterogenei (decorazioni militari, piccole sculture, fiori, bandiere, persino una Harley Davidson, la cosiddetta “Hero

¹⁹ Si vedano le considerazioni retrospettive dell’autrice in Maya Lin, *Boundaries*, Simon & Schuster, New York 2006, al cap. “Vietnam Veterans Memorial”.

²⁰ Arthur Danto, “The Vietnam Veterans Memorial”, in *The Nation*, 31 August 1986, pp. 152-155, qui p. 153.

Bike”),²¹ ma anche la pratica dello “stone rubbing” (che consiste nel porre un foglio di carta sopra il nome inciso e di riprodurne le lettere con l’aiuto di una matita).



Harun Farocki, *Transmission*, 2007; video still: visitatore impegnato nello “stone rubbing” al *Vietnam Veterans Memorial*, Washington (2’24”)

Le inquadrature del video di Farocki insistono sulle mani e sulle dita dei visitatori che seguono i nomi dei veterani del Vietnam o che rispondono al calore della piastra di Buchenwald. Nonostante la natura non-religiosa di questi due memoriali, il fatto che Farocki li inserisca in una serie di monumenti che abbraccia perlopiù casi religiosi segna la *longue durée* pragmatica di una *affordance* aptica: l’invito alla palpazione diretta.

Questa pratica iconofila – che accomuna questi corpo-a-corpo ai baci alle icone e ai toccamenti delle reliquie – finisce per sfociare alla lunga in una conclusione iconoclasta, cioè nella consunzione e distruzione dell’oggetto venerato. Quel che è permanente in questo tipo di monumenti è meno il materiale di cui sono fatti che non la risposta motoria indotta, la *agency* innanzitutto tattile che essi elicitano. Potremmo ben immaginare che un simile destino attenda in un futuro lontano anche i memoriali di Buchenwald e di Washington.

²¹ Cfr. Kristin Ann Hass, *Carried to the Wall. American Memory and the Vietnam Veterans Memorial*, University of California Press, Berkeley 1998.

Nei rituali di toccamento evocati da Farocki non ne va solo di mani, ma anche di piedi, come nel caso dell'“orma del Diavolo” nella Frauenkirche a Monaco di Baviera, o del *Marienfuß* or *Marientrirt* (l'impronta del piede di Maria) a Würzburg: incavi che invitano devoti e curiosi a posizionare il loro piede nella sede memoriale. Mancano nella rassegna, ma vi potrebbero rientrare a pieno titolo, i famosi *Stolpersteine*, le pietre d'inciampo ideate da Gunter Demnig e inaugurate con la prima posa il 16 dicembre del 1992 davanti al municipio di Colonia.²² Il progetto, divenuto negli anni il più vasto memoriale diffuso, acefalo, decentrato e centrifugo che si conosca (un tratto che contrasta radicalmente con la natura centripeta del monumento tradizionale),²³ intende commemorare le vittime della persecuzione nazista collocando a livello del terreno una placca in ottone di 96 millimetri di lato che ricopre la faccia visibile di un cubo in cemento, e posizionandola nel luogo di residenza o di lavoro della persona poi coinvolta dal programma genocidario. La targa reca iscritto il nome del deportato, la sua data di nascita, la data della deportazione e luogo e data della morte. Nel caso in cui lo stesso luogo abbia ospitato un alto numero di deportati, Demnig ricorre alla *Stolperschwelle* (soglia d'inciampo) che, pur mantenendo la medesima larghezza, può raggiungere anche il metro di lunghezza.

La calpestabilità di tali memoriali li avvicina al monumento installato da Gerz sulla piazza di Saarbrücken (di cui ho parlato nel capitolo dedicato ai nonumenti invisibili), e più in generale li apparenta a quella sistematica critica della verticalità che ha caratterizzato momenti significativi della scultura contemporanea: pensiamo ad esempio alla serie delle *144 Squares*, realizzata da Carl Andre nel 1969 in differenti leghe metalliche, che prevedevano espressamente la possibilità che i visitatori ci camminassero sopra.²⁴

²² Si veda il sito ufficiale del progetto: <https://www.stolpersteine.eu/en/home/http://www.pietredinciampo.eu/stolpersteine/>

²³ Sul carattere decentrato e centrifugo degli *Stolpersteine* cfr. Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., pp. 171-187.

²⁴ Cfr. Carl Andre, *144 Blocks & Stones*, Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon 1973.



In den Boden eingelassene Stolpersteinen zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus sollen wie auf diesem Bild in Cottbus auch in Bad Sachsa verlegt werden.

Foto: Klaus-Dietmar Gabbert / dpa

<https://www.harzkurier.de/lokales/bad-sachsa/article231644093/Stolpersteine-Ein-Projekt-fuer-alle-in-Bad-Sachsa.html>

Qualsiasi foto di “pietre di inciampo” va bene, purché vi siano dei piedi coinvolti come in questa

L’“inciampo” evocato dal titolo delle placche di Demnig non va evidentemente inteso alla lettera: le targhe non sbordano dalla pavimentazione a sufficienza perché la deambulazione del passante ne possa essere effettivamente intralciata. L’ebraico *meidà*, ci ricorda Adachiara Zevi, significa al contempo “inciampo” e “testimonianza”:²⁵ la targa riporta a casa il deportato; la decisione che precede la sua installazione raccoglie la famiglia spesso dispersa a causa della diaspora ebraica attorno a un gesto commemorativo condiviso; la collocazione trasforma la toponomastica delle città europee in una rammemorazione in progress, come un mosaico della memoria che si completa nel tempo.

La mano, il piede, la voce: il corpo proprio ingaggiato in pratiche motorie di palpazione e tocco sembra dunque essere il comun denominatore dei memoriali delle battaglie di Studio Azzurro, del monumento di Buchenwald realizzato da Hoheisel e Knitz, del memoriale della guerra in Vietnam di Maya Lin, e infine delle pietre di inciampo di Demnig. Tuttavia, “aptico” (nel senso lato di cui ho detto sopra, comprendente tanto il tattile quanto il sonoro) non è sinonimo di “interattivo”: è possibile un dispositivo aptico non interattivo, così come è del resto possibile un’interattività non aptica (ad esempio innescata da movimenti oculari). Fatta salva una condivisa affordance, infatti, solo gli ambienti sensibili di Studio Azzurro (e tutti i memoriali che ne condividono le proprietà) possono dirsi propriamente inter-attivi – capaci cioè di innescare un’azione reciproca –,

²⁵ Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 172.

nella misura in cui il gesto del visitatore elicitava una risposta da parte del memoriale, una sua re-azione o feedback. *Perché queste mani mi toccano?* si domanda il sottotitolo di *Tavoli* (1995), il loro primo ambiente sensibile. La placca metallica di Buchenwald, la roccia gabbro di Washington, gli *Stolpersteine* potrebbero rispondere a questa domanda solo consumandosi nel tempo.

II.9 Riappropriati

Riflettendo sui monumenti ai caduti e sulle diverse strategie retoriche che li sottendono, Reinhart Koselleck e Serge Tisseron – pur da prospettive differenti, rispettivamente dello storico e dello psicoanalista – hanno opportunamente attirato l’attenzione su quel che un monumento, dicendo, tace; mostrando, occulta; includendo, esclude. Monumenti ai “nostri” morti. Ma esattamente di chi? Quale potere, quale istituzione, trasforma i ricordi personali, irriducibili nella loro singolarità, in memorie collettive, in narrazioni condivise, in costruzioni di comunità (noi vs. loro)?¹

L’erezione di un monumento catalizza la narrazione e ne esprime la direzione ideologica e politica, irrigidendola nella fissità del memoriale. Ma la storia della monumentalità è anche la storia delle riappropriazioni che manipolano e invertono quella direzione, risemantizzando talora anche in maniera radicale il significato del memoriale. Un caso eclatante fra i tanti, ricordato anche da Žižek,² svetta sulla collina Gellért a Budapest: una statua di bronzo, alta 14 metri e posta su un piedistallo di 26 metri, rappresenta una donna che regge a braccia levate una foglia di palma. Progettata dall’artista Zsigmond Kisfaludi Strobl, la figura femminile doveva originariamente reggere un’elica, a memoria del figlio del Maresciallo Miklós Horthy, István, che era morto nel 1942 sul fronte russo combattendo come pilota dell’aviazione ungherese contro i sovietici. Ma nel 1945, al momento della liberazione della città da parte dell’Armata Rossa, la scultura venne riprogrammata come Statua della Libertà, diventando un monumento a quello stesso esercito che quel pilota aveva contrastato.

Se in questo e in casi analoghi la strategia della riappropriazione ri-polarizza il monumento conservandone tuttavia la struttura retorica e ideologica tradizionale, in altri casi essa può incarnare un gesto critico e decostruttivo della monumentalità convenzionale, prestandosi a un’inflexione nonumentale.

¹ Cfr. Serge Tisseron, “L’inconscient du monument, ou Une perspective psychanalytique sur le memorial”, in Régis Debray (a c. di), *L’abus monumental?*, cit., pp. 81-88; Reinhart Koselleck, “I monumenti: materia per una memoria collettiva?” (2002), in *Discipline filosofiche*, n. 13/2, 2003, pp. 9-33. Di quest’ultimo cfr. anche “Les monuments aux morts comme fondateurs de l’identité des survivants”, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 1, 1998, pp. 33-61.

² Cfr. Slavoj Žižek, “L’insostenibile leggerezza di essere nessuno” (2006), in Id., *Il trash sublime*, cit., pp. 74-83, qui p. 74.

Un esempio, ricordato dallo stesso Koselleck, è offerto da *The Other Vietnam Memorial* di Chris Burden (1991): una struttura in acciaio, alluminio e pannelli in rame anodizzato alti circa quattro metri, enormi pagine verticali incernierate su un perno centrale sulle quali sono incisi i nomi di tre milioni di vietnamiti che persero la vita durante il coinvolgimento militare americano nel paese dal 1955 al 1975.³ Partendo da un catalogo di 4.000 nomi di vittime ufficialmente registrate, l'artista raggiunse la cifra finale attraverso una permutazione generata al computer: un'anagrafe dunque immaginaria, volta a produrre un effetto innanzitutto statistico, che tuttavia costituiva un deciso ed eloquente segnale di contro-narrazione rispetto alla linea dominante del Mall di Washington.



<https://mcachicago.org/collection/items/chris-burden/2432-the-other->

Questo memoriale sembra rispondere direttamente a chi aveva sottolineato che gli oltre 58.000 nomi di vittime americane incisi sul Muro di Maya Lin escludevano i morti vietnamiti, che neppure potevano essere menzionati nel contesto memoriale di Washington.⁴ Un'espunzione che riguarda non solo i Viet Cong nemici (in fondo, quale nazione erige monumenti in memoria del nemico?), ma nemmeno i soldati dell'esercito sud-vietnamita filo-statunitense che avevano combattuto a fianco delle truppe americane.⁵

³ Cfr. Robert Storr (a c. di), *Dislocations*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York 1991.

⁴ Marita Sturken, "The Wall, the screen, and the image: The Vietnam Veterans Memorial", in *Representations*, n. 35, 1991, pp. 118-142, in part. p. 137.

⁵ Cfr. James Tatum, "Memorials of the America War in Vietnam", in *Critical Inquiry*, n. 22/4, 1996, pp. 634-678, qui p. 637.

Per quanto il colossale libro contro-memoriale di Burden costituisca una citazione critica del Muro di Maya Lin, dal quale mutua il metodo dell'iscrizione dei nomi delle vittime, il solo fatto che non sia installato in uno spazio pubblico – magari di fronte al Muro stesso, in quella posizione anti-monumentale che abbiamo visto essere opzionata da Hrdlicka per il suo *Gegendenkmal* ad Amburgo –, bensì esposto come opera d'arte al Chicago Museum of Contemporary Art, ne indebolisce l'effetto nonumentale (tornerò nell'ultimo capitolo sulle problematiche interferenze fra sfera artistica e sfera memoriale).

Sempre nel contesto della riappropriazione critica dei memoriali di guerra, e sempre relegato alla dimensione espositiva del museo, un precoce esempio era già stato avanzato da Edward Kienholz con il suo *The Portable War Memorial*: un'installazione che combina elementi fortemente eterogenei – sculture, *objets trouvés* e scarti di vita quotidiana – realizzata dall'artista americano nel 1968, dunque quando il conflitto in Vietnam era ancora in pieno corso, e l'escalation militare USA aumentava insieme al dissenso interno.⁶



Edward Kienholz, *The Portable War Memorial*, 1968, mixed media and objects, tape, Coca-Cola-machine, 285 x 240 x 950 cm, © Edward Kienholz, Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln

<https://www.museum-ludwig.de/en/museum/collection/best-of.html>

L'atmosfera dissacrante dell'assemblaggio, stabilita dal chiosco di hot dogs e dal distributore automatico di Coca-Cola, inquadra immediatamente questo memoriale nella

⁶ Sul memorial di Kienholz cfr. Hans-Werner Schmidt, *Edward Kienholz, The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*, Fischer, Frankfurt am Main 1988; Jost Hermand, "Edward Kienholz: *The Portable War Memorial* (1968)", in *Kunst und Politik*, n. 18, 2016, pp. 107-114.

categoria nelle riappropriazioni ironiche e parodistiche della retorica monumentale classica.⁷ Se la Grande guerra è evocata da una riproduzione del celebre poster di reclutamento *I Want You* di James Montgomery Flagg, la Seconda guerra mondiale è ricordata da una replica del già citato *United States Marine Corps War Memorial* ad Arlington, che Felix de Weldon aveva realizzato nel 1954 ispirandosi all'iconica fotografia *Raising the Flag on Iwo Jima*, scattata il 23 febbraio 1945 da Joe Rosenthal. Kienholz decide però di omettere le teste dei soldati (tutti appartenenti alla V Divisione dei marines, dei quali ben si conoscono nome e cognome), sostituendole con spazi vuoti sotto gli elmetti, a sottolineare la disumanizzazione e l'annichilazione operate dalla guerra. Il monte Suribachi, sul quale era stata issata la celebre bandiera dopo aspri combattimenti contro le forze giapponesi, viene degradato nell'installazione in tavolo da giardino. Una lavagna trasformata in pietra tombale riporta più di quattrocento nomi di nazioni ormai scomparse dalla faccia della terra in seguito a conflitti bellici: un gesso è a disposizione del visitatore che volesse integrare la lista. L'installazione non solo prevede l'inclusione degli spettatori come clienti e consumatori ai tavoli, ma è pure dotata di maniglie che ne assicurano, come esplicita il suo titolo, la portabilità.

La potenziale carica nonumentale del memoriale di Kienholz sarebbe pienamente dispiegata se venissero davvero soddisfatte le due condizioni formalmente prescritte dal titolo dell'installazione: che fosse cioè un memoriale nello spazio pubblico (e non un'opera d'arte da fruire in uno spazio museale come il Museum Ludwig di Colonia dove è conservata), e che fosse effettivamente portabile, cioè mobilizzabile (per sfidare la fissità ossificata dei monumenti tradizionali).

Queste due condizioni sembrano invece rigorosamente state rispettate (almeno per un significativo intervallo temporale) da un'altra più recente riappropriazione ironica, quella operata da David Černý a Praga nella notte fra il 27 e il 28 aprile del 1991: pennello alla mano, l'artista concettuale ceco dipinse di rosa il carro armato che troneggiava su un piedistallo nella piazza che dal 1951 si chiamava "dei Carristi Sovietici" e che poi venne ribattezzata Piazza Kinský a partire dal ritorno del regime democratico parlamentare nel 1990.

⁷ Insiste su questo punto Ruth Lipschitz, "Re-presenting America: Edward Kienholz's Portable War Memorial, Vietnam and Cold War politics", in *de arte*, n. 37/65, 2002, pp. 22-41.



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Růžový_tank_na_Vltavě_%2803%29.j

Il tank era stato eretto a monumento cittadino nel 1945 per celebrare la vittoria dell'Armata Rossa sulle forze naziste, che avevano occupato la Cecoslovacchia nel marzo del 1939. L'invasione delle truppe del Patto di Varsavia nell'agosto 1968, soffocando con la violenza la Primavera di Praga, aveva impresso una brusca inversione alla simbologia del memoriale: da icona della liberazione a icona della sopraffazione. All'involontario effetto di risemantizzazione del memoriale innescato dall'ingresso in città dei carri sovietici Černý contrappone una sua intenzionale riappropriazione. Il gesto provocatorio dell'artista (ulteriormente ribadito dall'installazione di un monumentale dito medio sulla torretta del tank) era stato lungamente preparato da una serie di iniziative spontanee dei cittadini praguesi, che adottando un approccio non-violento si erano fatti spesso e volentieri ritrarre in pose irridenti sui carri sovietici all'indomani dell'invasione.

L'operazione derisoria suscitò le prevedibili proteste dell'ambasciata russa (che lamentava l'offesa alla memoria dei caduti sovietici per la liberazione del paese) e procurò una multa all'artista vandalo, che a causa del suo gesto di disobbedienza civile venne

condannato per danneggiamento di un monumento nazionale. Il tank venne decolorato e riportato allo stato pristino, per poi però venire nuovamente (e definitivamente) ricolorato di rosa da un gruppo di deputati cechi.

Il gesto irridente di Černý è squisitamente paradossale: il suo rosa restituisce visibilità pubblica e monumentale a un memoriale che aveva ormai raggiunto alla fine degli anni Ottanta la sua grigia invisibilità “musiliana”, dopo aver subito una prima involontaria riappropriazione nel 1968 (i praguesi se lo sono pure visti sfilare su una chiatte lungo la Moldava nel 2011); ma questa rinnovata visualizzazione è ottenuta attraverso un intervento critico indirizzato ai canoni della tradizionale retorica monumentale. La sua carica nonumentale si può dunque apprezzare solo tenendo conto della stratificata “biografia” del carro armato e delle sue diverse forme di vita: *last but not least*, la sua conclusiva istituzionalizzazione, dopo essere stato acquisito in seguito alla traversata sul fiume dal Vojenské technické muzeum Lešany, un museo di storia militare a una quarantina di km a sud dalla piazza dove era stato originariamente esposto.⁸

La canonizzazione museale dell’atto vandalico di Černý ne smussa notevolmente l’effetto nonumentale, senza tuttavia impedire che lo spirito del gesto vandalico originario possa informare ulteriori azioni riappropriative. È accaduto, sempre ricorrendo alla variazione cromatica, al Monumento all’Armata Rossa eretto nel 1954 a Sofia.⁹ Già nel giugno del 2011 uno dei fregi bronzei che lo ornano era stato oggetto di un intervento del gruppo di artisti Destructive Creation, che aveva rivestito i militari sovietici con le divise di personaggi tratti dalla mitologia popolare statunitense (Superman, Joker, Robin, Capitan America, Wonder Woman...), corredando questa sorta di cosplay monumentale con la didascalia “Al passo coi tempi”. Altre iniziative estemporanee di riappropriazione protestataria erano seguite, fino al 21 agosto del 2013, quando – a commemorazione dell’anniversario della Primavera di Praga – il fregio venne dipinto in rosa da attivisti anonimi, che aggiunsero una duplice scritta nel medesimo colore in ceco e in bulgaro: “La Bulgaria si scusa”. L’esercito del paese, come membro del Patto di Varsavia, aveva

⁸ Per una puntuale ricostruzione della complessa biografia del tank cfr. Massimo Tria, “Un carro armato sovietico a Praga. Storia semantica e cromatica di un monumento invadente”, in Gian Piero Piretto (a c. di), *Memorie di pietra*, cit., pp. 137-163.

⁹ Su questo memoriale cfr. Mario Panico, “Il significato fluttuante dei monumenti. Il caso del monumento bulgaro all’Armata Rossa tra pratiche quotidiane e afflati nostalgici”, in *VS*, n. 1, 2018, pp. 107-124.

partecipato insieme alle truppe sovietiche, polacche e ungheresi all'invasione della Cecoslovacchia nel 1968.



📷 The bronze relief of Soviet troops: Bulgarian troops joined the Red Army in the 1968 invasion of the former Czechoslovakia. Photograph: Dimitar Dilkoff/AFP/Getty

<https://www.theguardian.com/world/2013/aug/21/soviet-army-monument-pink->

Al rosa succedettero il giallo e azzurro quando, il 23 febbraio 2014 e poi il 27 febbraio 2022, il monumento venne dipinto con i colori della bandiera ucraina, in occasione rispettivamente dell'annessione russa della Crimea e dell'invasione russa dell'Ucraina. La riappropriazione per sovrapposizione di simbolismi cromatici investe così il memoriale di valenze trans-nazionali.¹⁰

Che l'impiego del colore – e in particolare del rosa – sia prediletto dagli interventi estemporanei di riappropriazione per la semplicità e facilità dell'azione è confermato dalle vicissitudini che hanno segnato in questi ultimi anni la biografia della statua di Indro Montanelli, realizzata dallo scultore Vito Tongiani e inaugurata nel 2006 ai giardini milanesi che portano il nome del celebre giornalista, in un punto poco distante da quella

¹⁰ Su questo tema cfr. Johnny Alam, "Transnational social media monuments, counter-monuments, and the future of the Nation-State", in Laura A. Macaluso (a c. di), *Monument Culture. International Perspectives on the Future of Monuments in a Changing World*, Rowman & Littlefield, Lanham – London 2019, pp. 191-203.

cancellata alla quale Montanelli si era aggrappato dopo l'attentato subito il 2 giugno 1977, quando tre brigatisti della colonna Walter Alasia lo gambizzarono sparandogli otto colpi di pistola.

Fin dai tempi della sua inaugurazione, il monumento aveva suscitato perplessità di varia natura: è troppo mimetico rispetto alla celebre foto di Fedele Toscani (che lo ritrae mentre, seduto su una pila di giornali in un corridoio nella sede del *Corriere della Sera*, batte un articolo sulla sua Olivetti) che ne ha costituito il riferimento iconografico; no, lo è troppo poco, perché nella foto il giornalista tiene il cappello in testa, nella statua no, e così via. Ma l'impermeabilità "musiliana" sembrava averla avuta vinta, riassorbendo il bronzo dorato nel tessuto del parco e abbandonandolo alla patina del tempo e alle cure (quelle sì amorevoli e costanti) dei piccioni cittadini.

E tuttavia, a partire dal 7 febbraio 2012 (quando la statua venne imbrattata e fu trovata una falsa bomba sotto il cappello), il monumento è stato ripetutamente strappato all'oblio e riproposto all'attenzione dell'opinione pubblica. Il punto controverso attorno al quale ruotano le polemiche riguarda la legittimità di un memoriale eretto a ricordo di un uomo che nel 1935 aveva partecipato come volontario alla guerra imperiale fascista in Africa orientale, arruolandosi come sottotenente al comando di un battaglione coloniale di ascari, e che aveva contratto un "madamato" con Milena (altre versioni della storia le hanno attribuito il nome di Fatima o Destà): una bambina eritrea dodicenne, che il giornalista aveva sposato comperandola dal padre, secondo il costume locale. La vicenda era stata raccontata dallo stesso Montanelli in un'intervista a Gianni Bisiach nel 1969 durante il programma televisivo "L'ora della verità", scatenando la reazione allibita della giornalista e attivista femminista Elvira Banotti, presente in studio, che lo accusò di avere agito da violentatore colonialista.¹¹ In una successiva intervista televisiva, rilasciata nel 1982 a Enzo Biagi per il programma "Questo secolo", Montanelli ne mostrò la fotografia, definendola «un animalino docile», e precisando che l'aveva acquistata per 500 lire.¹²

L'8 marzo 2019, durante un corteo di mobilitazione per i diritti delle donne e contro la violenza di genere, il collettivo femminista "Non Una di Meno" imbrattò la statua con una secchiata di vernice rosa.

¹¹ Lo spezzone del programma è accessibile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=PYgSwluzYxs>.

¹² Lo spezzone del programma è accessibile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=zV16E0MK9bA>.



https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/03/09/foto/8_marzo_corteo_milano_statua_mon

Anche quest'anno, sempre in occasione del corteo per la Giornata internazionale della donna, la statua è stata oggetto di attenzioni cromatiche particolari da parte di “Non Una di Meno”: fumogeni rosa e uno striscione con la scritta “Stupro, pedofilia e colonialismo non sono ‘errori’” hanno accompagnato la richiesta urlata al megafono di rimuovere il monumento.

Se il ricorso al colore rosa nel caso del carro armato di Černý non sembrava voler esprimere un messaggio gender (Bohumil Hrabal, commentando l'intervento, aveva ricordato come lo stesso artista avesse spiegato ai giornalisti la scelta del «colore del bimetto in fasce, il simbolo dell'innocenza»)¹³ –, nel caso di Montanelli è inequivocabilmente connotato in tal senso.

Al rosa è stato invece preferito il rosso per l'imbrattamento del 13 giugno 2020 rivendicato dal Gruppo Rete Studenti Milano & LuMe (Laboratorio universitario

¹³ Bohumil Hrabal, “Il cavaliere rosa” (1991), in Id., *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1475-1481, qui p. 1475.

Metropolitano), integrato dalla scritta in nero posta a mo' di didascalia sul piedistallo "Razzista stupratore".¹⁴



<https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/06/statua-di->

Nel luglio dello stesso anno Diana Spaghetto Manfredi ha realizzato un filtro in Realtà Aumentata per la piattaforma Instagram, che ha intitolato *Monumento al presente*: puntando lo smartphone in direzione della statua di Montanelli o di una sua riproduzione fotografica, la figura del giornalista viene sostituita da quella della bambina eritrea, che indossa una t-shirt con la scritta "My Life Matters".¹⁵ Analogamente al caso dei memoriali in AR del collettivo Kinfolk che ho esaminato precedentemente, questo intervento si sottrae alla durata effimera degli imbrattamenti, per consegnarsi a una sorta di permanente transitorietà, quella delle immagini digitali.

¹⁴ Cfr. Desirée Maida, "Statua di Indro Montanelli imbrattata a Milano. Tutte le volte che la scultura ha creato dissensi", in *Artribune*, 14 giugno 2020: <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/06/statua-di-indro-montanelli-imbrattata-a-milano-tutte-le-volte-che-la-scultura-ha-creato-dissensi/>.

¹⁵ Visibile al link: https://www.instagram.com/p/CCbG_1OsbH1/.



<https://mobile.twitter.com/SPAGHETTO/status/129401800324>

All'indomani degli imbrattamenti e delle proteste antagoniste del 2020, pur confessando il proprio «disorientamento» rispetto alla «leggerezza» esibita da Montanelli nelle famigerate interviste, il sindaco di Milano Giuseppe Sala ha invitato a considerare l'uomo nella complessità della sua vita, come giornalista che ha difeso la libertà di stampa e che è stato gambizzato dalle Brigate Rosse, pronunciandosi in un videomessaggio a favore della conservazione del monumento di fronte a chi ne chiedeva invece la rimozione: «Che cosa chiediamo a personaggi che vogliamo ricordare con una statua, con una lapide, con il nome di una via, di una piazza o di un giardino. Chiediamo una vita senza macchia?».¹⁶

L'appello di Sala non ha più di tanto placato gli animi. Le proteste del 2020 hanno innescato una ricca serie di variazioni sul tema Montanelli anche nel campo della street art: il 15 giugno a Palermo Mr. Cens, Betty Macaluso e Ulrike H realizzano un grande formato su un muro del centro storico, raffigurante la statua imbrattata di rosso e un ritratto del volto della bambina. Nello stesso giorno in via Torino a Milano compare un murale di Ozmo intitolato *Monumento in memoria della sposa bambina*, che raffigura la piccola eritrea su un piedistallo con il pugno alzato. Il 22 giugno Andrea Villa installa un

¹⁶ Il videomessaggio di Sala è disponibile sul sito: <https://www.milanotoday.it/video/montanelli-statua-imbrattata.html>.

poster in una pensilina del tram a piazza Cavour che raffigura la statua del giornalista avvolta da un profilattico, accompagnata dal brand “Ducex” e dalla scritta “Preserva la storia”.¹⁷

A una differente strategia riappropriativa si è ispirato il blitz di Cristina Donati Meyer compiuto il 28 giugno: l’attivista ha messo in grembo al bronzo dei giardini di via Palestro il fantoccio di una bambina avvolto in un lenzuolo bianco, affiggendo sul monumento il cartello: “*Il vecchio e la bambina*. Il monumento a Indro Montanelli, così, è completo. Non occorre colorare la statua, era sufficiente aggiungere, sulle ginocchia del vecchio, la bambina eritrea di 12 anni della quale abusò da soldato colonialista e fascista”.

Fermata dalle forze dell’ordine, l’autrice del gesto ha dichiarato di non aver avuto nessuna intenzione di deturpare il monumento, ma solo di integrarlo esplicitandone la funzione memoriale: «Dovremmo essere tutti grati a Montanelli e al suo monumento, il quale, fungendo in taluni casi da capro espiatorio, ha consentito alle italiane e agli italiani di conoscere e fare i conti con un passato orrendo: quello delle guerre e aggressioni coloniali del fascismo».¹⁸

¹⁷ Cfr. Lucia Corrain, “The iconoclasm of the everyday”, in Isabella Pezzini (a c. di) *Paolo Fabbri. Unfolding Semiotics. Pour la sémiotique a venir*, Hellenic Semiotics Society, Thessaloniki 2021, pp. 49-68.

¹⁸ Cit. in Lucia Landoni, *Milano, la statua di Montanelli diventa “Il vecchio e la bambina”*: la provocazione dell’artista Cristina Donati Meyer, “la Repubblica”, 28 giugno 2020 https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/06/28/foto/la_provocazione_cristina_donati_meyer_statua_indro_montanelli_milano-260430398/1/.



<https://www.blitzquotidiano.it/foto-notizie/statua-montanelli-bambola-bambina-foto-3202119/> ; oppure:
https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/06/28/foto/la_provocazione_cristina_donati_meyer_statua_indro_montanelli_milano-260430398/1/

A differenza degli imbrattamenti cromatici in rosa e rosso, che sono durati appena il tempo della manifestazione, per poi esser lavati via per decisione dell'autorità comunale, e del filtro AR di Diana Spaghetto Manfredi, che va e viene a seconda di quando l'attiviamo sullo smartphone, l'aggiunta scultorea di Donati Meyer insieme con una replica della statua di Tongiani ha trovato ospitalità da settembre 2021 nella sala dedicata alla decolonizzazione di *Milano globale. Il mondo visto da qui*, la collezione permanente del museo MUDEC: una stabilizzazione istituzionale che ha sollevato, com'era prevedibile, altrettante polemiche di quelle che aveva suscitato l'effimera azione originaria.

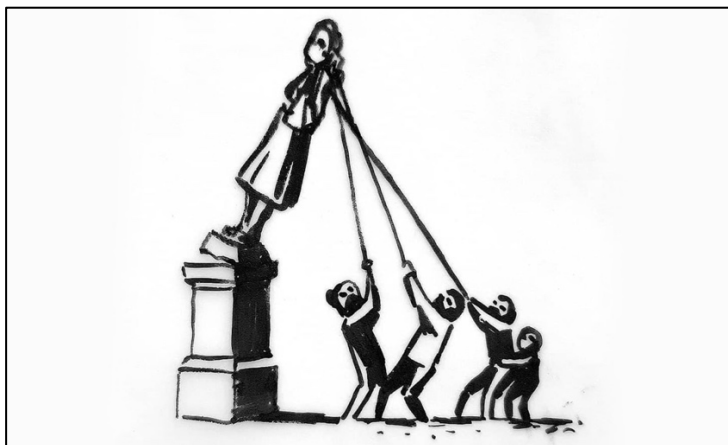
Un giardino cittadino e un museo cittadino – entrambi gestiti dal Comune di Milano (che per la governance del Museo delle Culture è in partnership con il gruppo privato 24 ORE Cultura) – si polarizzano dunque attorno alla memoria storica e all'eredità di un personaggio controverso come Indro Montanelli: commemorarne l'alta funzione civile di giornalista e scrittore da un lato, l'arrogante e inquietante retaggio maschilista e colonialista dall'altro. È un esempio paradigmatico di come occorra sempre parlare di “comunità” al plurale, e di come la questione della monumentalità (e della nonumentalità)

vada affrontata in una prospettiva non atomistica bensì gestaltica: concentrandosi cioè non sul singolo monumento nel suo splendido isolamento, bensì sul tessuto di relazioni che lo coinvolgono con altri monumenti, in un campo di forze la cui risultante non è mai data una volta per tutte, ma si rinegozia costantemente nel divenire storico.

Il campo di forze in cui inscrivere la vicenda delle varie attenzioni riappropriative che si sono susseguite (e che verosimilmente continueranno a susseguirsi in futuro) rispetto alla statua di Montanelli varia a sua volta a seconda del focus adottato: se si impiega un obiettivo che lo inquadri nel contesto della monumentalità milanese, della storia italiana a partire dalle imprese del regime fascista in terra africana, o in quello ben più ampio delle rivendicazioni gender e trans-gender o della critica radicale alla colonizzazione.

In questo ultimo senso, la richiesta che viene periodicamente avanzata alle autorità comunali di rimuovere il monumento al giornalista si inscriverebbe nel processo ormai planetario della cosiddetta “cancel culture”, che ha preso di mira decine di monumenti a Cristoforo Colombo, al generale Lee, ai Confederati e a razzisti e schiavisti vari.¹⁹ Con la sua consueta arguzia, Banksy ha proposto una terza via per sottrarci a quel rigido aut aut che ci chiede di optare fra chi vuole abbattere e chi vuole conservare. Intervenendo su Instagram a proposito della statua del filantropo e mercante di schiavi Edward Colston (1636-1721), realizzata a Bristol da John Cassidy nel 1895, e abbattuta e gettata nel fiume dai manifestanti del movimento Black Lives Matter il 7 giugno 2020, Banksy schizza il bozzetto di un monumento che rappresenta sia la statua di Colston sia gli attivisti nell’atto di abbatterla: “Everyone happy”.

¹⁹ Oltre ai già menzionati libri di Lisa Parola, *Giù i monumenti?*, cit., e di David Freedberg, *Iconoclasm* cit. (al cap. IX: “Charlottesville”, pp. 203-219), si veda: Eve Ng, *Cancel Culture: A Critical Analysis*, Palgrave Macmillan-Springer, Cham 2022; Costanza Rizzacasa d’Orsogna, *Scorrettissimi. La cancel culture nella cultura americana*, Laterza, Roma-Bari 2022.



<https://www.instagram.com/p/CBNmTV>

Credo si tratti di prendere molto sul serio l'idea che sottende questo schizzo ironico – che qualificherei come pienamente nonumentale –, e di ripensare a un concetto di monumento che prenda congedo dalla statica rappresentazione di un partito preso ideologico, per aprirsi a quella che con Walter Benjamin potremmo chiamare “immagine dialettica”: un'immagine capace di incorporare dinamicamente istanze differenti, persino confliggenti, persino contraddittorie.

Una soluzione simile è stata adottata a Bolzano. In piazza del Tribunale sopravvive uno dei casi più rilevanti di quell'ingombrante patrimonio (architettonico in generale e monumentale in particolare) dell'era fascista che, se costituisce una questione controversa in tutto il paese, nella città altoatesina assume una tonalità particolarmente scottante per via del processo di italianizzazione che era stato imposto dopo l'annessione dell'Alto Adige al Regno d'Italia nel 1919, e che il regime di Mussolini aveva deciso di implementare a tappe forzate a partire dal 1923, quando venne bandito l'insegnamento della lingua tedesca nelle scuole della provincia.²⁰

Sulla facciata della ex Casa del Fascio, oggi Palazzo degli Uffici Finanziari, campeggia un colossale bassorilievo celebrativo dello scultore altoatesino Hans Piffrader: *Il trionfo del fascismo*. L'opera, commissionata dal Partito Nazionale Fascista e composta da 57 lastre di marmo che si sviluppano in larghezza per 36 metri per un peso totale di circa 95

²⁰ Andrea Cortellessa, “Eredità del fascismo”, in *Antinomie. Scritture e immagini*, 28 ottobre 2022: <https://antinomie.it/index.php/2022/10/28/eredita-del-fascismo/>.

tonnellate, era stata iniziata nel 1941, ma il montaggio delle lastre dedicate all'esaltazione delle varie imprese del regime venne completato – non senza vivaci e comprensibili polemiche – solo nel 1957, dopo la morte dell'artista avvenuta sette anni prima. Al centro domina la scena un Mussolini cavaliere che leva il braccio destro nel saluto romano.²¹

Nel 2011 la Giunta provinciale di Bolzano ha indetto un concorso di idee al fine di promuovere la consapevolezza storica dell'eredità monumentale cittadina e trasformare in particolare il fregio di Piffrader da opera controversa e generatrice di lacerazioni e tensioni in «un luogo di memoria che non sarà più visibile direttamente, ma sarà accessibile per una visita consapevole e commentata adeguatamente attraverso testi di spiegazione. Allo stesso tempo dovrà essere chiaramente espressa l'odierna presa di posizione di uno stato democratico nettamente contraria al messaggio politico trasmesso dal fregio».²² Il concorso avrebbe dovuto dialogare idealmente con il percorso espositivo *BZ '18-'45*, organizzato attorno all'altrettanto controverso Monumento alla Vittoria, progettato da Marcello Piacentini e costruito tra il 1926 e il 1928 a celebrazione della sconfitta dell'impero austro-ungarico nella Grande guerra.²³

Su poco meno di cinquecento proposte presentate, una commissione valutatrice composta da rappresentanti delle comunità linguistiche ladina, tedesca e italiana ha individuato una cinquina di progetti, fra i quali la Giunta provinciale ha selezionato come vincitori gli artisti Arnold Holzknecht e Michele Bernardi, premiando l'idea di sovrapporre al bassorilievo trionfale una frase ispirata a un'intervista radiofonica rilasciata nel 1964 da Hannah Arendt a Joachim Fest, e riportata in tre lingue (ladino, tedesco, italiano): «Nessuno ha il diritto di obbedire».²⁴ La scritta, illuminata dopo il tramonto a LED bianchi, contrasta dialetticamente con il tristemente noto imperativo categorico del regime “Credere, obbedire, combattere”, che Piffrader aveva scolpito a caratteri cubitali fra le gambe del cavallo del Duce.

²¹ Sul bassorilievo cfr. Mathias Frei, Hans Piffrader (1888-1950): bozzetti per il rilievo del Palazzo degli Uffici Finanziari di Bolzano, Südtiroler Kunstlerbund, Bolzano 2005.

²² Cito dal testo del bando, disponibile al link: <https://news.provincia.bz.it/it/archivio-news/351396>.

²³ Cfr. Jeffrey Schnapp, “Small victories (‘BZ ‘18-’45’)”, in Kay Bea Jones e Stephanie Pilat (a c. di), *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture. Reception and Legacy*. Routledge, London-New York 2020, pp. 533-545.

²⁴ La frase originaria completa suonava: «Nessun uomo per Kant ha il diritto di obbedire». Cfr. Hannah Arendt e Joachim Fest, *Eichmann, o La banalità del male. Intervista, lettere, documenti*, Giuntina, Firenze 2013, conversazione radiofonica del 9 novembre 1964, pp. 35-55, qui p. 42.

Inaugurata il 5 novembre 2017, l'antitesi verbale di Holz knecht e Bernardi è insieme anche antitesi spaziale, ipertesto che poggia sull'ipotesto di Piffra der: la sovrapposizione delle lettere al fregio a mo' di barratura corrisponde puntualmente al dettato del bando, che prescriveva di non consentire la piena visibilità del bassorilievo.



<https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/niemand-hat-das-recht-zu->

Molto opportunamente a proposito di questo intervento è stato evocato il concetto di “iconoclash” elaborato da Bruno Latour: se “*iconoclastia*” è un termine che si riferisce a un gesto intenzionale e motivato di distruzione dell’immagine, «*iconoclash*, invece, è quando non si sa, o si esita, o si è in difficoltà di fronte a un’azione per la quale non c’è modo di sapere, senza ulteriori indagini, se sia distruttiva o costruttiva». ²⁵ L’installazione di Holz knecht e Bernardi barra senza cancellare, contraddice il messaggio fascista senza silenziarlo, entra in una relazione dialettica e conflittuale con il testo base, stimola

²⁵ Bruno Latour, “Che cos’è *iconoclash*” (2002), in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a c. di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 287-330, qui p. 289. Cfr. Carmen Belmonte, “Art contemporain et préservation critique des monuments du fascisme en Italie. Un ‘iconoclash’ à Bolzano”, in Luca Acquarelli, Laura Iamurri e Francesco Zucconi (a c. di), *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2021, pp. 203-217, in part. alle pp. 211-213; Giuliana Bruno, *Atmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, University of Chicago Press, Chicago - London 2022, p. 138.

all'approfondimento: un infopoint installato sulla piazza illustra al visitatore la storia dell'edificio e dell'opera di Piffrader nel contesto urbano, nonché l'origine della citazione di Hannah Arendt.

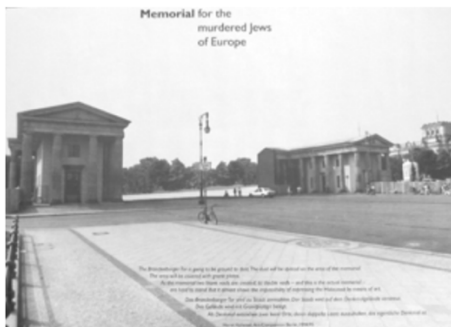
A una per certi versi analoga strategia di riappropriazione attraverso la sovrapposizione e la barratura (pur se effimera, a differenza di quella permanente di Holznecht e Bernardi) aveva già fatto ricorso Horst Hoheisel nel 1997 in occasione del Giorno della Memoria delle vittime del nazionalsocialismo (celebrato il 27 gennaio, data scelta simbolicamente in quanto corrispondente alla liberazione del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau da parte delle truppe sovietiche nel 1945). L'installazione, intitolata *I cancelli dei tedeschi*, consisteva nella proiezione di due diverse foto del cancello di Auschwitz con la famigerata frase *Arbeit macht frei*: una foto storica dell'epoca, in bianco e nero, con il cancello chiuso del campo; e una recente foto a colori del cancello aperto. Le due porte tedesche, così distanti nel tempo, venivano così riunite spazialmente in un'unica immagine, e per di più sovrapposte a un edificio che, pur voluto come "porta della pace" dal re Federico Guglielmo II di Prussia alla fine del Settecento, aveva finito per simboleggiare l'identità nazionale e, durante il regime nazista, le sue aspirazioni militariste e pangermaniche. Anche dopo la riunificazione delle due Germanie, la Porta di Brandeburgo continuava a rappresentare un emblema del trauma e della lacerazione: la sua simbologia andava ricordata nella stratificazione delle memorie storiche, veicolata dalla sovrapposizione di tre livelli: l'architettura come sfondo, e le due proiezioni che la utilizzavano come un enorme schermo.²⁶

²⁶ Cfr. Ellen Handler Spitz, "Loss as vanished form. On the anti-memorial sculptures of Horst Hoheisel", in *American Imago*, n. 62/4, 2005, pp. 419-433.



http://www.knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=32&lang=en

La stessa Porta sarebbe stata attenzionata – e in modo ancor più radicale – da Hoheisel ancora nel 1995, in occasione della sua partecipazione al primo concorso (che tuttavia non sfociò in alcuna realizzazione) per uno dei memoriali più discussi e controversi del secolo scorso: il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, che doveva essere collocato in un terreno dismesso presso la Porta di Brandeburgo a Berlino. La proposta consisteva nel ridurre in polvere l'edificio, spargendone i resti sul sito e ricoprendoli di lastre di granito.²⁷



http://www.zermahlenegeschichte.de/index.php?option=com_content&task=view

²⁷ Cfr. James E. Young, “Memorial arts by Horst Hoheisel and Andreas Knitz. Negative spaces and memorial *Spielerei*”, in *The Massachusetts Review*, n. 60/4, 2019, pp. 619-638.

In questo gesto iconoclastico la riappropriazione del monumento e dello spazio pubblico che esso occupa viene operata per via di levare. Il Pariser Platz su cui insiste si trova dominato dal vuoto, dall'assenza, dall'invisibilità: nessun memoriale potrà mai commemorare in positivo l'Olocausto; la distruzione di un popolo potrà essere ricordata solo con la distruzione di un monumento: «Come monumento – commenta lo stesso artista – emergono due vuoti vicini: quello dell'ex Porta di Brandeburgo e quello del monumento. Il vero monumento consiste nel sopportare questo doppio vuoto».²⁸ Ma si tratta pur sempre di una presente assenza, di un'invisibilità visibile, dunque di un *iconoclash* più che di una iconoclastia: la memoria collettiva che serba il ricordo della Porta e del suo problematico passato integrerà percettivamente quel buco, proiettandovi sopra il Brandenburger Tor come una sorta di "immagine postuma", più o meno come accade quando, dopo aver fissato a lungo una lampadina, continuiamo a vederne la luce anche a occhi chiusi. Una sorta di persistenza retinica della memoria, che perdurerà almeno finché sarà vivo l'ultimo testimone di questa ingombrante architettura.

²⁸ Horst Hoheisel, "Aschrott Brunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandenburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche", cit., pp. 261-263.

II.10. Intransitivi

La proposta radicale avanzata da Hoheisel di ridurre in polvere la Porta di Brandeburgo non riuscì, com'era prevedibile, a convincere la commissione preposta alla selezione per il memoriale berlinese all'Olocausto. Come già ricordato, il primo concorso del 1994 si era risolto in un nulla di fatto, soprattutto per l'intervento del cancelliere Helmut Kohl, che aveva espresso la sua insoddisfazione nei confronti dell'esito della valutazione. Il nuovo bando per il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, indetto nel 1996, vide fra i quattro finalisti il progetto presentato da Peter Eisenman, che venne dichiarato vincitore e definitivamente approvato solo nel 1999: 2.711 stele in cemento grigio – originariamente ne erano previste ben 4.000 –, di lunghezza e larghezza fisse (rispettivamente 2.38 m e 0.95 m) ma di altezza variabile (da 0.2 a 4.7 m), disposte secondo una griglia ortogonale su una superficie di 19.000 mq immediatamente a sud della Porta. Il Bundestag richiese l'integrazione di un centro d'informazione da affiancare al memoriale. I lavori di costruzione, iniziati nel 2000, si conclusero con l'inaugurazione pubblica avvenuta il 12 maggio 2005.

Il memoriale coronava un percorso di ricerca imperniato sulle nozioni di forma e struttura che Eisenman aveva avviato fin dalla tesi di dottorato, discussa nel 1963 all'Università di Cambridge.¹ Fiumi di inchiostro sono ormai stati scritti sulla sua genesi, sulle sue caratteristiche formali, sulla griglia come dispositivo, sulle sue effettive capacità commemorative,² nonché sull'acceso dibattito che ha provocato nel paese, fra i membri della comunità ebraica tedesca in generale e berlinese in particolare.³

¹ Si veda Peter Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna* (1963), Pendragon, Bologna 2009. Sullo sfondo teorico che sottende il suo memoriale cfr. Eran Neuman, *Shoah Presence. Architectural Representations of the Holocaust*, Ashgate, Burlington, VT 2014, cap. IV ("Diagramming Memory: Peter Eisenman's Holocaust Memorial in Berlin"), pp. 149-179.

² Sul memoriale di Eisenman si veda quanto scrive James E. Young (che partecipò ai lavori della commissione selezionatrice) in *At Memory's Edge*, cit., cap. VII ("Germany's Holocaust memorial problem – and mine"), pp. 184-224. Cfr. anche Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (a c. di), *Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Nicolai, Berlin 2005.

³ Sul dibattito suscitato dal concorso cfr. Michael S. Cullen (a c. di), *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, Pendo, Zürich 1999; Florian von Buttlar e Stefanie Endlich, "Das Berliner Holocaust-Denkmal. Ablauf des Wettbewerbs und Stand der Diskussion", in Gabi Dolff-Bonekämper e Edward van Voolen (a c. di), *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*, Jovis, Berlin 2000, pp. 305-328; Hans-Georg Stavginski, *Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin, 1988-1999*, F. Schöningh, Paderborn 2002.

Non intendo ricostruire qui, nemmeno per cenni, la stratificata complessità dei discorsi che si sono intrecciati attorno a questo memoriale, che è immediatamente diventato, anche per la sua imponente presenza nel cuore della città, un imprescindibile *landmark* della capitale tedesca capace di attirare milioni di visitatori dalla data della sua apertura. Voglio piuttosto concentrarmi su due sue proprietà fondamentali – la sua *astrattezza* e la sua *transitività* –, per procedere quindi a un esame comparativo con altre soluzioni commemorative (non solo riferite alla Shoah).

I parallelepipedi di varia taglia che lo compongono sono *astratti*: non sono cioè immediatamente rappresentativi del tema del concorso, “Gli ebrei assassinati d’Europa” (un aspetto che di per sé non è certo unico, e che anzi lo accomuna ad altri memoriali non figurativi dell’Olocausto):⁴ ciò che gli valse, e gli vale a tutt’oggi, caustiche critiche da parte della comunità ebraica. L’architetto ha ricordato in diverse interviste la sua intenzione di realizzare un memoriale in cui ci si potesse perdere, che riuscisse a confondere il senso dell’orientamento, dentro il quale la città attorno finisse per scomparire. Privo di funzioni, di scopo, di messaggio: «La gente ci pranza, ci fa l’amore, ci gioca a rimpiazzino. Nessun simbolismo in assoluto».⁵



Qui inserire immagine trovata da Raffaella

Si tratta di attività che a prima vista sembrano poco compatibili con l’analogia, spesso evocata, fra la griglia di stele e un cimitero di lapidi: i selfie scattati dai turisti al memoriale berlinese sono pure diventati un’opera d’arte nel progetto *Stelen* di Marc

⁴ Cfr. Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven-London 2007.

⁵ Peter Eisenman, “Interview”, in Yasha Grobman e Eran Neuman (a c. di), *Performatism: Form and Performance in Digital Architecture*, DVD, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2008.

Adelman (2007-2011), che li ha incorniciati ed esposti in una struttura a griglia. E hanno giocato il ruolo dei protagonisti nel progetto *Yolocaust* di Shahak Shapira (2017), che ha prodotto bruschi fotomontaggi, sostituendo lo sfondo delle stele di Eisenman con immagini di repertorio tratte dai campi nazisti: una critica apparentemente radicale, che tuttavia irrigidisce in modo moralistico e regressivo l'indeterminatezza aperte del memoriale di Eisenman.⁶

Eppure, a prescindere dalla sua per quanto problematica astrattezza, il memoriale di Eisenman è *transitivo*: l'azione del commemorare, prescritta dal bando di concorso, si trasferisce su un oggetto, che è indicato dal suo stesso titolo: *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*. Da questo punto di vista, quest'opera condivide astrattezza e transitività con altri memoriali, dell'Olocausto e non solo.

Prendiamo i memoriali alla Shoah realizzati da Richard Serra (che aveva collaborato alla fase iniziale del progetto di Eisenman, per poi però successivamente sfilarsi per contrasti con la committenza).⁷ *The Drowned and the Saved*, inizialmente installato nel 1992 nella sinagoga tedesca di Stommeln, e poi nella chiesa di St. Kolumba a Colonia, è costituito da due angoli retti che si appoggiano l'uno all'altro a formare una "U" invertita. L'esperienza dell'Olocausto sembra evocata solo nel suo titolo, ispirato al celebre libro di Primo Levi. *Gravity*, eretto nel 1993 allo United States Holocaust Memorial Museum a Washington, è una piastra di metallo che interseca verticalmente le scale del museo⁸ non pare possedere né nel titolo né nella sua forma alcuna referenza rappresentativa alla Shoah.

⁶ È l'argomento del tutto condivisibile avanzato da Michele Guerra, *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2020, pp. 101-109.

⁷ Si veda James E. Young, *At Memory's Edge*, cit., pp. 208-209.

⁸ Sulle commissioni per lo United States Holocaust Memorial Museum (che comprendono, oltre a Serra, anche Ellsworth Kelly, Sol LeWitt e Joel Shapiro) si veda Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, cit., pp. 199-237.



Un ulteriore esempio è offerto dalla minimalistica *Black Form: Memorial to the Missing Jews* dedicata nel 1987 da Sol Lewitt alle vittime ebraiche della città di Münster: un muro rettangolare di blocchi di cemento dipinti in nero realizzato da Sol LeWitt nel 1987 per lo *Skulptur Projekte Münster*, quindi demolito, ricostruito e riposizionato presso il municipio di Altona, ad Amburgo, e ridedicato questa volta agli ebrei amburghesi.⁹



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Black_for

Astratta nel titolo che ne denuncia la non-figuratività, referenziale nel sottotitolo che ne esplicita la transattività, poco dopo la sua prima installazione la *Black Form* venne presto ricoperta di graffiti e slogan di varia natura: iscrizioni che il memoriale non prevedeva programmaticamente (come era invece stato per la colonna immergente dei

⁹ Cfr. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven-London 1994, pp. 17-19.

Gerz), ma che la superficie nera come una lavagna sembrava per sua natura elicitare. Opere come queste sollevano notoriamente frequenti controversie nell'opinione pubblica (e in primo luogo nelle comunità ebraiche di riferimento) non solo per l'assenza di una figuratività che esplicitamente rinvii a motivi riconoscibili dell'Olocausto (i prigionieri nei campi, le camere a gas, il rapporto aguzzino-vittima ecc.), ma altresì per il tipo di risposte che esse provocano nel pubblico che ne fruisce: risposte non pertinenti, almeno secondo il sentire comune, al modo di comportarsi di fronte a un memoriale che commemora un genocidio.

Ben altrimenti ci si atteggia, ad esempio, al cospetto delle sculture realizzate da George Segal per *The Holocaust* a San Francisco (1982) o da Kenneth Treister per l'*Holocaust Memorial* di Miami (1990).



Se possibile, montarle affiancate

Pur nella scelta espressiva notevolmente differente (corpi dinamicamente straziati e contorti nella disperazione per Treister, inerti e catatonici per Segal), l'immediata riconoscibilità delle vittime prigioniere dei campi difficilmente inviterebbe – seppur fosse permesso dalle regole di condotta di questi siti memoriali – a giocare ad arrampicarsi sulla torre umana del primo, o a decorare con pennarelli sgargianti le bianche figure calcificate del secondo.

Eppure, nonostante l'antitetica opzione stilistica – astratta nel caso di Eisenman e Lewitt, figurativa nel caso di Segal e Treister –, tutti questi memoriali (e tutti i memoriali in quanto “commemorazioni-di”) condividono la proprietà transitiva: il gesto della commemorazione si indirizza all'oggetto del commemorare. Il termine tedesco che in altri contesti rende meglio della parola “astratto” la non-figuratività dell'immagine –

gegenstandslos, alla lettera “senza oggetto” – nel caso del *Memoriale per gli ebrei assassinati* e della *Black Form* non funziona: l’oggetto c’è, ed è appunto l’Olocausto.

Talora la tensione fra astratto e figurativo assume la forma di quel campo di forze che abbiamo ricordato a proposito della statua di Montanelli: nella stessa città, e persino nel medesimo sito memoriale, si confrontano in una tenzone anti-monumentale (nel senso innanzitutto spaziale dell’“anti”) le due opzioni. È ad esempio il caso del campo di Buchenwald,¹⁰ nel quale l’astratta placca metallica riscaldata a 36,5° di Hoheisel e Knitz (che abbiamo considerato nel capitolo sui nonumenti interattivi) dialoga dialetticamente con il monumento figurativo *Denkmal*, dedicato non specificamente agli ebrei, ma in generale a tutte le vittime del KZ provenienti da 13 diverse nazioni, elaborato nello stile del realismo socialista dallo scultore Fritz Cremer: un gruppo che raffigura undici eroici prigionieri di età differenti impegnati nella liberazione del campo, che era stato eretto durante il regime DDR nel 1958 (va ricordato che il campo venne riutilizzato anche dai sovietici dal 1945 al 1950 per prigionieri politici accusati di attività anti-comuniste).¹¹ Lo stesso Hoheisel ha riconosciuto il dialogo dialettico fra il suo memoriale e questo gruppo: «È un contrappunto [*Gegenstück*] all’installazione monumentale di Fritz Cremer sul lato sud dello Ettersberg: un semplice segno mnestico».¹²

¹⁰ Sulla trasformazione del sito memoriale di Buchenwald si veda Rikola-Gunnar Lüttgenau, “Eine schwebende Gedenkstätte? Die Gedenkstätte Buchenwald im Wandel”, in Bernd Faulenbach (a c. di), *Reaktionäre Modernität und Völkermord. Probleme des Umgangs mit der NS-Zeit in Museen, Ausstellungen und Gedenkstätten*, Klartext-Verlag, Essen 1994, pp. 113-129.

¹¹ Cfr. Fritz Cremer, *Buchenwald. Studien*, Verlag der Nation, Berlin 1959.

¹² Horst Hoheisel, “Aschrott Brunnen - Denk-Stein-Sammlung - Brandenburger Tor – Buchenwald”, cit., p. 264.



Se possibile, montarle affiancate (qui ripeterei l'immagine della placca di Hoheisel e Knitz, questa volta però solo la placca senza le mani che la toccano, perché qui mi interessa il contrasto fra figurativo e astratto)

Un'analogia antitesi informa il campo di forze che si istituisce al National Mall di Washington. Nel caso del memoriale dei veterani del Vietnam, l'aspra controversia suscitata dalla selezione del progetto di Maya Lin ha condotto infine a un compromesso:¹³ nel 1984 un gruppo bronzeo figurativo – intitolato *The Three Soldiers* o *The Three Servicemen* (che equanimemente rappresentano i tipi fisiognomici dell'euro-americano, dell'afro-americano e dell'ispano-americano) e realizzato dallo scultore Frederick Hart (che si era piazzato al terzo posto nella competizione) – venne collocato vicino al Muro astratto come una sorta di contrappeso referenziale. Il carattere non-figurativo del Muro è ulteriormente controbilanciato dal *Vietnam Women's Memorial*, un gruppo bronzeo che raffigura tre infermiere che assistono un militare ferito, commissionato alla scultrice Glenna Goodacre e inaugurato nel 1993, al fine di commemorare le donne (in servizio innanzitutto come infermiere) cadute durante il conflitto.

¹³ Su queste tensioni fra i memoriali del Vietnam, oltre al già citato saggio di Arthur Danto, cfr. Filippo Fimiani, *Fantasmia dell'arte. Sei storie con spettatore*, Liguori, Napoli 2012, al cap. V ("Ognuno è l'ombra di tutti. Il Vietnam Veterans Memorial, o della contemporaneità"), pp. 105-130.



Se possibile, montare Maya Lin in pagina sx e i due figurativi a dx (qui ripeterei l'immagine di Maya Lin, perché qui mi interessa il contrasto fra figurativo e astratto)

L'astrazione integra la figurazione a Buchenwald; la figurazione integra l'astrazione a Washington. Il che ci rammenta dell'importanza di considerare il singolo monumento non solo in se stesso, bensì in modo *ecologico*, cioè nel contesto più ampio dell'ambiente memoriale, nel quale tendenze differenti e talora persino opposte operano in un campo di forze eterogenee.

Ma che cosa significano qui, propriamente, “astrazione” e “figurazione”? Queste due opzioni monumentali ereditano evidentemente la concettualizzazione elaborata in seno alla tradizione estetica della *mimesis*, e ne importano intatta tutta la problematicità. A prima vista parrebbe ovvio risolvere la questione con una mossa tanto semplice quanto *tranchante*: se il memoriale imita il corpo del personaggio da commemorare (i prigionieri del campo di concentramento, i soldati americani in Vietnam), è figurativo; se non lo imita, è astratto.

Questa soluzione è però tanto semplice (o meglio semplicistica) quanto inconsistente non appena la si esamini un po' più dappresso. Almeno a partire dalle riflessioni di Nelson Goodman, abbiamo imparato a prendere con le pinze la nozione di "somiglianza" che sottende spesso e volentieri la teoria mimetica della rappresentazione, soprattutto quando si abbia a che fare con le arti visive. Le condizioni affinché una cosa possa dirsi simile a un'altra non sono poste in modo assoluto, ma dipendono piuttosto dal criterio di volta in volta adottato. Un ritratto assomiglierà di più alla persona in carne ed ossa raffigurata nel dipinto o a qualsiasi altro quadro? La risposta cambia in funzione del parametro che si sceglie. Ma se la somiglianza è relativa, allora «qualsiasi cosa è in qualche modo simile a qualsiasi altra cosa».¹⁴

Se qualsiasi cosa è in qualche modo come qualsiasi altra cosa, potremmo dire che qualsiasi cosa è in qualche modo come l'Olocausto (o come il Vietnam). La generica *Black Form* di LeWitt può così funzionare come un *Memorial to the Missing Jews* in virtù di qualche tipo di somiglianza al genocidio degli ebrei: forse tanto nera quanto il loro destino tragico e fatale? Le stele di Eisenman sono simili a un labirinto per giocare a nascondino, ma anche a una distesa di bare anonime (quelle bare che *non* erano state concesse agli ebrei sterminati nei campi nazisti). La "U" invertita in *The Drowned and the Saved* di Serra assomiglia all'appoggiarsi gli uni agli altri come l'unico elementare sostegno umano nelle condizioni inumane del campo. E la sua piastra *Gravity* interrompe la normale azione del salire e scendere le scale, potremmo dire in modo simile alla violenta interruzione che l'Olocausto ha costituito per le vite ascendenti e discendenti di milioni di persone. Visto dall'alto, il Muro di Maya Lin non assomiglia forse alla lettera "V" di Vietnam?

Per tacere della piastra riscaldata di Buchenwald, che scioglie ghiaccio e neve durante i rigidi inverni della Turingia: è davvero astratta, o non piuttosto perfettamente mimetica, dal momento che riproduce la temperatura media del corpo umano vivo? Il memoriale di Hoheisel e Knitz ci obbliga evidentemente a riconsiderare la polarità di figurativo/astratto al di là delle ormai fruste e desuete categorie del realismo e della mimesi e delle rispettive negazioni. La temperatura del corpo umano antropomorfizza l'astrattezza della placca, che viene così a offrirsi come *embodied*, vitalmente incarnata e dunque correlato di una

¹⁴ Nelson Goodman, "Seven strictures on similarity", in Id., *Problems and Projects*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis-New York 1972, pp. 437-447, qui p. 440.

possibile relazione empatica con il visitatore. «In questo segno mnestico – vi è solo un calore di tipo tecnico; il compito di trasformarlo in un sentimento e in un'azione umani è un'offerta rivolta al visitatore di questo luogo vuoto».¹⁵ Una tensione peculiare viene così istituita fra l'elemento semantico dell'opera (le iscrizioni) e il suo elemento somatico (la temperatura corporea): mentre i nomi delle nazionalità incisi sulla piastra si riferiscono a *differenti* gruppi di vittime, il calore è *indifferente* a qualsiasi classificazione di nazione o di etnia, in quanto appartiene all'essere umano in quanto tale. La temperatura corporea è dunque *anonima* nel suo potere evocativo.

A un orizzonte *embodied* rinvia anche l'opzione formale abbracciata dal memoriale dedicato ai “milioni di vittime del regime totalitario”, commissionato dall'associazione russa per i diritti civili “Memorial” (che ricevette il premio Nobel per la pace nel 2022 e fu chiusa alla fine di dicembre dello stesso anno per decisione della Corte suprema russa). Eretto il 30 ottobre 1990 a Mosca nella piazza antistante il palazzo della Lubyanka – sinistramente noto per essere stato, nel corso degli anni, sede della polizia segreta sovietica e poi russa nelle sue varie fasi (Čeka, GPU, NKVD, KGB, FSB) –, tale memoriale consiste di un blocco di pietra proveniente dalle isole Solovki nel Mar Bianco, dove si trovava il campo di lavoro sovietico immortalato da Aleksandr Solženicyn in *Arcipelago Gulag*.¹⁶ Come pietra grezza e apparentemente priva di forma intenzionalmente configurata – informale? –, questo masso (al pari del suo monumento fratello, eretto nel 2002 in piazza *Troitskaya* a Pietroburgo) non può certamente dirsi figurativo. Eppure l'esplicito rinvio al lavoro forzato dei prigionieri del gulag, oggettivato e incorporato (*embodied*) nel masso ricavato dalla cava, si carica di una indiscutibile istanza antropomorfa che sottrae la pietra al mondo delle mere cose per inserirla in un circuito di rapporti politici in senso lato, nonché affettivi, rammemorativi e memoriali. Al cospetto del volume petroso, vero e proprio precipitato di immani fatiche in condizioni ambientali spesso proibitive, l'osservatore è invitato a un virtuale *reenactment*, che si configura come risonanza empatica parimenti *embodied*.

¹⁵ Horst Hoheisel, *Aschrott Brunnen - Denk-Stein-Sammlung - Brandenburger Tor - Buchenwald*, cit., p. 265.

¹⁶ Aleksandr Solženicyn, *Arcipelago Gulag 1918-1956. Saggio di inchiesta narrativa (1958-1968)*, 3 voll., Mondadori, Milano 1975: sui lavori forzati alle isole Solovki in part. vol. II, “Parte terza: Lavoro di sterminio”.



A sx: Mosca: https://it.wikipedia.org/wiki/Pietra_Soloveckij#/media/File:Solovetsky_Stone_-_Moscow.jpg

A dx Pietroburgo:

https://it.wikipedia.org/wiki/Pietra_Soloveckij#/media/File:SolovetskyStoneStPetersburg.JPG

Le due immagini non erano presenti nella lista iniziale

Nel complesso intreccio fra le coppie categoriali astratto/figurativo e transitivo/intransitivo, un ruolo particolarmente decisivo è giocato dal titolo conferito all'opera. La questione della titolazione, tema cruciale nelle riflessioni di teoria delle arti,¹⁷ assume per il nostro discorso una valenza peculiare.

I titoli infatti procurano grane persino ai monumenti esplicitamente transitivi e figurativi, che sembrerebbero di per sé esenti da tensioni problematiche. Un caso particolarmente controverso, poiché ha polarizzato il sentimento popolare e acceso i contrasti fra amministrazioni cittadine di opposto colore politico, è rappresentato da una statua realizzata dallo scultore salentino Salvatino De Matteis e installata sul lungomare di Porto Cesareo nel 2002. Il soggetto è una giovane figura femminile che dà le spalle al mare, i piedi immersi nei flutti. Fra le braccia regge una cornucopia, il corno dell'abbondanza che un'antica tradizione iconografica ha identificato come l'attributo di diverse divinità: Demetra, la dea greca dei raccolti, o le romane Cerere, Fortuna, Annona e Abbondanza. Una targa sul piedistallo che la sorregge recita: «Il mare di Porto Cesareo a Manuela Arcuri | Simbolo di bellezza e prosperità | Operatori turistici | Porto Cesareo | 19 luglio 2002». Ripercorriamo la cronistoria di questo monumento.

¹⁷ Si veda il numero a c. di Pietro Kobau dedicato a “Titoli” della *Rivista di Estetica*, n. 40, 2009.



<https://www.istockphoto.com/it/foto/porto-cesareo-statua-a-manuela-arcuri->

La statua, ispirata a un'idea dello showman e conduttore Gianni Ippoliti, viene commissionata dalla Giunta di centro-destra guidata dal sindaco Luigi Fanizza, ed è inaugurata il 19 luglio del 2002 alla presenza dell'attrice e conduttrice Manuela Arcuri.

Nell'estate del 2009 la nuova Giunta di centro-sinistra guidata da Vito Foscarini ne delibera la rimozione, accogliendo le proteste espresse in una petizione dalle mogli dei pescatori le quali, non sentendosi adeguatamente rappresentate, chiedono che venga rimossa e sostituita con una statua della Madonnina del mare. Ippoliti si ribella immediatamente alla delibera appellandosi a un principio squisitamente *site-specific*: «Spostarla? A questo punto è meglio distruggerla».¹⁸ L'azione iconoclasta, programmata per il 13 agosto 2009, h 17.30, non viene eseguita.

Il 30 marzo 2010, la statua viene effettivamente rimossa dall'amministrazione comunale, anche ai sensi della legge 1188 del 23 giugno 1927. All'art. 3 leggiamo: «Nessun monumento, lapide od altro ricordo permanente può essere dedicato in luogo pubblico od aperto al pubblico, a persone che non siano decedute da almeno dieci anni».

¹⁸ Riportato in Nat. Fe., "Gianni Ippoliti: 'Distruggerò la statua di Manuela Arcuri. È un gesto futurista'", in *Corriere del Mezzogiorno*, 12 agosto 2009: <https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/lecce/notizie/cronaca/2009/12-agosto-2009/gianni-ippoliti-distruggero-statuadi-manuela-arcuri-gesto-futurista-1601660156832.shtml>.

L'art. 4 precisa: «È inoltre in facoltà del Ministro per l'interno di consentire la deroga alle suindicate disposizioni in casi eccezionali, quando si tratti di persone che abbiano benemeritato della nazione». A sottintendere che l'attrice e conduttrice non rientrasse a pieno titolo in quest'ultima categoria (tra l'altro, nemmeno se si sostituisse a "nazione" "regione" si potrebbe derogare alla norma: la Arcuri, essendo nata ad Anagni, è laziale, non salentina). La rimozione riguarda tuttavia solo la statua, mentre viene singolarmente lasciato al suo posto il piedistallo vuoto con l'iscrizione votiva: si viene così a creare un'involontaria operazione di arte pubblica concettuale, che sembra anticipare il dibattito odierno sui piedistalli rimasti vacanti dopo l'abbattimento delle statue dei confederati e degli schiavisti.

Si ribalta di nuovo l'orientamento politico della Giunta, e il nuovo governo cittadino di centro-destra decide per il ritorno della statua, che viene reinstallata sulla sua base l'8 luglio 2011. In un'intervista rilasciata a TGNorba24 in occasione dell'imminente restituzione della statua al suo supporto, l'allora sindaco Salvatore Albano dichiara: «È una figura che dovrà rappresentare la riappacificazione all'interno del paese. La statua non vuole rappresentare o raffigurare nessuno, ma rappresenta solo un concetto: quella che è la prosperità del nostro mare, e speriamo che ci porti tanta fortuna, quanta ne ha portata in precedenza».¹⁹ Mentre il sindaco pronuncia queste parole, la telecamera zooma impietosamente sulla targa, indugiando sulla dedica "Il mare di Porto Cesareo a Manuela Arcuri". La showgirl viene invitata alla cerimonia di riposizionamento.

Nel luglio 2012 si apre un'inchiesta della Procura di Lecce: sei indagati, fra i quali il sindaco Albano, per presunte irregolarità, denunciate in un esposto dall'ex sindaco Foscarini, relative alla occupazione non autorizzata di suolo demaniale. L'inchiesta viene archiviata a dicembre dello stesso anno, non avendo rilevato alcun illecito.

La natura patentemente pubblicitaria e promozionale dell'iniziativa ispirata da Ippoliti e le successive schermaglie fra opposte fazioni politiche che hanno usato la statua come campo di scontro non devono offuscare le complesse implicazioni teoretiche sottese a questa operazione. A chi è dedicato il monumento? A Manuela Arcuri. Però non in quanto "Manuela Arcuri" come individuo, bensì in quanto "simbolo di bellezza e prosperità". Simbolo, o non piuttosto "allegoria", cioè personificazione iconica di un concetto astratto

¹⁹ L'intervista è accessibile al sito: <http://www.youtube.com/watch?v=sINqchBkaU>.

(come l'attributo della cornucopia parrebbe indicare)? Occorre guardare oltre la showgirl, e coglierla non come persona, ma come allegoria della Bellezza e della Prosperità? O come istanziazione del genere "Donna dei Pescatori" (un po' come la statua della Lavandaia realizzata nel 1981 da Giovanni Scapolla a Pavia, o quella dal destino più travagliato dedicata alla mitica Casalinga di Voghera di arbasiniana memoria, installata nel 2006 e poi rimossa nel 2015)? Quando ci si fa il selfie mentre si accarezzano i glutei della statua a fini apotropaici o propiziatori (ricordiamo le affordances aptiche che dalle antiche icone arrivano fino ai memoriali interattivi digitali), il didietro di chi si sta palpando alla fine? E chi è il soggetto dedicatore? Il mare di Porto Cesareo o i suoi operatori turistici?

Un altro caso complesso, questa volta tutto interno all'astrazione, è rappresentato dalle sculture pubbliche di Ulrich Rückriem. L'artista tedesco ha realizzato monumenti astratti transitivi (come quello di Bonn a forma di dolmen dedicato a Heinrich Heine nel 1982) e anche astratti intransitivi (per esempio le sue *Variationen eines Blocks*, installate al castello Dyck vicino a Mönchengladbach nel 2002, o il suo *Granit*, collocato di fronte alla Neue Nationalgalerie di Berlino nel 1985). A quale tipologia dovremmo assegnare il suo *Granit Rosa Porriño*, inaugurato a Lörrach nel 1996? È un cubo di granito, elementare e minimalista nella sua semplice forma geometrica. Il titolo – apparentemente un nome personale: Rosa Porriño – suggerisce che sia dedicato a una persona, e che quindi dovrebbe essere considerato semantico e transitivo nella sua commemorazione (analogamente al cubo milanese in marmo di Candoglia grigio-rosa dedicato da Aldo Rossi a Sandro Pertini). Ma a un esame più attento scopriamo che "Rosa Porriño" è in realtà il nome di un tipo di granito rosa, ricavato dalle cave del municipio Porriño nella provincia galiziana di Pontevedra: quindi il referente del titolo è il materiale stesso di cui è fatto il cubo, e il riferimento risulta essere autoreferenziale. In questo caso il verbo è dunque *transitivo riflessivo*.



L'immagine centrale non era inclusa nella lista iniziale:

https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Rückriem#/media/Datei:Rueckriem_schloss_dyck_ausschnitt.jpg

Se Rückriem lavora con forme astratte, Maurizio Cattelan si muove perlopiù nell'ambito del figurativo, anzi dell'iperrealismo. Eppure nel suo corpus si possono rinvenire significative oscillazioni relativamente all'antitesi transitivo/intransitivo, e proprio la questione del titolo gioca anche per lui un suo ruolo particolare. L'artista ha praticato il memoriale transitivo: pensiamo all'idea, proposta alla Biennale Internazionale di Scultura di Carrara del 2010, di sostituire provvisoriamente e provocatoriamente la statua di piazza dell'Accademia, dedicata nel 1892 a Giuseppe Mazzini da un suo seguace, lo scultore Alessandro Biggi, con una statua di Bettino Craxi. Avversata da un comitato di carraresi affezionati al monumento al padre della Patria e da un intervento dell'allora ministro per i Beni e le Attività Culturali, Sandro Bondi,²⁰ e infine bloccata dall'opposizione della Soprintendenza, la statua mai realizzata venne per così dire commemorata da una lapide di stile pseudo-simbolista ispirata alla scadente iconografia funeraria e cimiteriale, raffigurante il politico socialista fra due angeli e due putti, e "sepolta" al Cimitero Monumentale di Marcognano.²¹ Il progetto di Cattelan (che scambiava con un latitante a Hammamet un pluri-esiliato tra Francia, Svizzera e Inghilterra) si inquadrava in un contesto altamente suscettibile come quello carrarese, noto non solo per le sue cave di marmo e per la proliferazione di memoriali, ma anche

²⁰ Si veda il comunicato stampa del Ministero: <https://www.beniculturali.it/comunicato/il-ministro-bondi-scrive-a-nucara-e-la-malfa-su-statua-mazzini-a-carrara>.

²¹ Si veda il catalogo di Fabio Cavallucci (a c. di), *Post Monument. XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara* (Carrara, 26 giugno - 31 ottobre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 112-113.

per la sua indomita tradizione anarchica.²² Non entro in questi meandri, ma chiedo piuttosto: perché chiamare la lapide *Untitled*? Perché negarle il nome proprio, quando non solo il profilo di Craxi è perfettamente riconoscibile, ma le polemiche che avevano avvolto il progetto – esplicitamente e intenzionalmente transitivo – e il programmatico battage mediatico che era consustanziale all’operazione lo avevano ampiamente messo a fuoco con nome e cognome?²³



Una situazione per certi versi antipodale, pur rimanendo nella sfera della figurazione, è quella rappresentata dal celeberrimo dito medio, inaugurato a piazza degli Affari a Milano il 25 settembre 2010 in piazza Affari a Milano, e donato dall’artista alla città nell’ottobre 2012 dopo che il Comune ne ha accettato la natura *site-specific* e l’inamovibilità per 40 anni: una mano di marmo bianco di Carrara, in stile classico, issata su un piedistallo, per la considerevole altezza di 11 metri.

Anticipato da un’opera del 2007, *Ave Maria*, in cui il saluto alla Madonna veniva sostituito da tre braccia senza corpo che emergevano dalla parete irrigidendosi nel saluto cosiddetto romano, il dito milanese è l’unico sopravvissuto della mano dalla quale si diparte: le altre quattro, mozzate, erano con lui impegnate in un marziale saluto nazifascista.

²² Cfr. Federico Giannini, “Quando Cattelan volle sostituire il monumento a Mazzini con una statua di Craxi”, in *Finestre sull’Arte*, 31 agosto 2020: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/quando-cattelan-volle-sostituire-monumento-mazzini-con-statua-craxi>.

²³ A tal proposito cfr. Fabio Cavallucci, “Dalla piazza al cimitero”, in *Abitare*, n. 517, 2011, pp. 36-45.

Il dito medio installato sul carro armato rosa di Černy sembrava esplicito quanto al suo ideale destinatario; i vari medi immortalati da Ai Weiwei nella serie *Study of Perspective*, ora diventata anche un progetto digitale collaborativo (*Middle Finger*), sembravano eloquenti nella loro presa di posizione dissacrante nei confronti di luoghi iconici per motivi politici (piazza Tienanmen, la Casa Bianca) o turistici (San Marco, la Torre Eiffel).

Ma a chi o a che cosa si rivolge questo *digitus impudicus* di Cattelan? «Il suo significato resta decisamente poco chiaro»,²⁴ ammette Nancy Spector, e certamente l'autore (come peraltro è sua abitudine) non ha voluto fin qui contribuire a dissipare le nebbie che avvolgono il senso dell'opera. Impettito com'è nella sua incontestabile e imperiosa verticalità, il Dito sembrerebbe effettivamente alludere a una qualche forma di severo ammonimento, senza tuttavia che sia possibile indicare con precisione l'oggetto di questo *monere*. Sembrerebbe, se quel dito fosse l'indice, come nella colossale mano di Costantino conservata ai Musei Capitolini di Roma. Ma è il medio, e ne pare pure la parodia.

Il dibattito ermeneutico che si è sviluppato intorno al Dito si è interrogato riguardo al destinatario del gesto irriverente: è forse l'artista che lo rivolge ai finanzieri della Borsa? O piuttosto (come parrebbe in virtù dell'orientamento del palmo e del dorso) è l'ambiente della finanza che lo rivolge alla città di Milano e al mondo?

A differenza della lapide a Craxi, apertamente transitiva eppure rimasta senza titolo, qui la transitività rimane sospesa, eppure il titolo c'è: *L.O.V.E.* (acronimo di “Libertà, Odio, Vendetta, Eternità”), che però non aiuta più di tanto... Anzi proprio per nulla. Come per le stele astratte di Serra, rimaniamo incerti di fronte a una intransitività che promette una potenziale transitività, il cui riempimento è tuttavia sospeso e rimandato *sine die*. O rimandato, di volta in volta, a interventi effimeri di riappropriazione e di risemantizzazione. È accaduto, ad esempio, in occasione dell'8 marzo 2021, quando lo street artist e poeta Ivan Tresoldi ha tinto di smalto rosa l'unghia del Dito in omaggio ai movimenti femministi.

²⁴ Nancy Spector, *Maurizio Cattelan: All*, Guggenheim-Skira, New York-Milano 2011, p. 54.



<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/il-dito-di-maurizio-cattelan-si-tinge-di-rosa-con-lo-smalto-di-ivan-tresoldi/>

Una simile sospensione fra transitività e intransitività caratterizza diverse altre opere di Cattelan, che si potrebbero qualificare come *para-memoriali*: fra gli esempi più recenti, *Blind*, un'enorme torre intersecata in cima da un aereo installata a Pirelli HangarBicocca in occasione della personale *Breath Ghosts Blind*, inaugurata nel luglio 2021.²⁵



Maurizio Cattelan *Blind*, 2021, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2021. Resina, legno, acciaio, alluminio, polistirene, pittura 1695 x 1300 x 1195 cm. Prodotta da Marian Goodman Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano\ Agostino Osio. Courtesy l'artista, Marian Goodman Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano

Immagine non presente nella lista

²⁵ Cfr. Roberta Tenconi e Vicente Todolí (a c. di), *Maurizio Cattelan. Breath Ghosts Blind*, catalogo della mostra a Pirelli HangarBicocca, Milano (15 luglio 2021 - 20 febbraio 2022), Marsilio, Venezia 2021.

È un'evocazione dell'attentato alle Twin Towers? In fondo, anche il titolo, che suggerisce una condizione di cecità, potrebbe alludere all'espressione inglese "We didn't see it coming", che si attaglierebbe tanto alle lacune nel controllo dello spazio aereo statunitense, quanto all'impreparazione dei servizi segreti USA rispetto alle incombenti minacce terroristiche del fondamentalismo islamico. Sì e no, perché là le torri erano due, e questa è una sola. Siamo a Milano in uno spazio Pirelli: si tratta forse del riferimento allo schianto dell'aereo pilotato da Luigi Fasulo contro il Pirellone, avvenuto il 18 aprile 2002? Sì e no, perché quello era un aereo monomotore a elica, mentre questo è una specie di Boeing. Il gigantesco prisma nero, parente stretto dei monoliti di cui abbiamo parlato più sopra, pare insieme evocare questi attacchi e trascenderne il riferimento transitivo verso simbologie più ampie e meno determinate (la croce?).

Nelle molteplici combinazioni consentite dalle due coppie categoriali figurativo/astratto e transitivo/intransitivo, quella che riesce più schiettamente nonumentale è incarnata dal memoriale *astratto-intransitivo* il cui titolo non allude ad alcuna referenzialità commemorativa. È ancora Richard Serra a dover essere chiamato in causa a tal proposito. Abbiamo già menzionato le sue piastre e forme a U. Lo scultore americano è noto per aver esplorato in lungo e in largo una tradizionale proprietà monumentale, la verticalità, erigendo quelle possenti stele, perlopiù in acciaio COR-TEN, che sono diventate una cifra distintiva della sua poetica:²⁶ «Anche nel caso di opere basse a terra, sono interessato alla specificità dell'elevazione».²⁷ Ammiratore di Brâncuși e della sua *Colonna infinita*, Serra impiegato in numerose occasioni la forma longitudinale: ad esempio in *Sight Point (for Leo Castelli)*, 1972-75; *Tot*, 1977; *Terminal* 1977; *T.W.U.*, 1980; *Plunge*, 1983; *Fulcrum*, 1986-87; *Threats of Hell*, 1990; *Hopes of Paradise*, 1990; *Stacks*, 1990; *Exchange*, 1996; *Charlie Brown*, 1999; *Vortex*, 2002; *Ballast*, 2005; *Connector*, 2006; *Promenade*, 2008. Inoltre, diverse sue sculture includono nel titolo i termini "Elevations" or "Elevational".

Difficilmente ci si riesce a sottrarre all'impressione che tali oggetti condividano un'intima familiarità con la storia dei monoliti, delle colonne, degli obelischi. La sua poderosa *Bramme*, ficcata nel desolato paesaggio della Ruhr nel 1998 come un

²⁶ Si veda il catalogo della bella retrospettiva di Kynaston McShine e Lynne Cooke (a c. di), *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, The Museum of Modern Art, New York 2007.

²⁷ Richard Serra, "Interview by Friedrich Teja Bach" (1975), in Id., *Writings Interviews: 1970-1989*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, pp. 27-33, qui p. 30.

enigmatico monito, sembra presa di peso dall'epifanico monolite nero che Kubrick aveva fatto apparire trent'anni prima nella landa preistorica di *2001: Odissea nello spazio*.



A sx: Richard Serra, Bramme (Ruhr, 1998);

A dx: il monolite in S. Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968).

È a questo sfondo arcaico che vanno ricondotte le stele di Serra, ancor più che non al suo debito, spesso ribadito, nei confronti del *Seagram Building* di Mies van der Rohe (architetto da lui molto ammirato, come si evince anche dall'opera *Elevations for Mies*, 1985-88).

Si tratta davvero di monumenti? La questione è assai problematica. Da un lato, si sarebbe immediatamente tentati di caratterizzare il corpus di Serra come “monumentale”: è grande e imponente, la scala è titanica, i materiali sono molto pesanti e permanenti, i suoi oggetti si impongono da lontano con forme geometriche elementari (molto simili, da questo punto di vista, alle stele del memoriale di Eisenman), e così via.

Ma l'artista americano ha sempre espressamente respinto una tale definizione. A Douglas Crimp, che in un'intervista gli propone di chiamare la sua scultura «pubblica o monumentale», lo scultore replica: «Non voglio discutere la questione della scultura monumentale. Non è qualcosa cui aderisco; non penso al mio lavoro come a qualcosa di monumentale». L'intervistatore non si arrende, è disposto ad ammettere che le prime performance di Serra, come il lancio di piombo fuso, si distaccavano nettamente dalla tradizione monumentale per la loro provvisorietà legata alla durata stessa dell'esposizione; ma le opere successive, sculture pubbliche di grandi dimensioni,

sembrano contraddire questa prima poetica non monumentale. Serra allora precisa: «Quando la gente vede le mie opere di grandi dimensioni, le chiama monumentali, senza mai pensare a ciò che il termine significa. Nella storia della scultura pubblica, esse risultano piuttosto di taglia media, se non piccola. [...] Occorre, guardando tali sculture, prestar fede alla nozione di monumento? Esse non hanno alcun rapporto con la storia dei monumenti. Esse non commemorano nulla [*they do not memorialize anything*]. Non reclamano a gran voce di essere definite monumenti. Una curva d'acciaio non è un monumento». Crimp ora si trova d'accordo con Serra: «Forse – suggerisce – le tue opere richiedono di essere chiamate anti-monumenti».²⁸

Quel che Crimp chiama anti-monumento è, nella mia prospettiva, piuttosto un nonumto: un monumento che possiede la forma del memoriale, che incarna per così dire il verbo del commemorare, senza tuttavia che se ne possa indicare contenuto e oggetto ai quali tale azione commemorativa si riferisce: un nonumto *intransitivo*.

Così facendo, Serra critica la monumentalità nel senso che esibisce le condizioni formali e materiali di istituzione del monumentale stesso, le sue possibilità, senza tuttavia che alcun contenuto particolare (né politico né ideologico né storico né religioso) ne riempia lo schema. Le sue stele hanno apparentemente tutto del monumento tradizionale, tranne l'oggetto: mostrano l'azione del *monumentum*, del mettere in guardia, dell'ammonire, dell'esortare, del ricordare, dell'annunciare; senza tuttavia che alcuno sia messo in guardia, ammonito, esortato; senza che alcun oggetto sia indicato come un evento da commemorare, un passato da ricordare, un futuro da annunciare. Di qui la natura enigmatica, di pura presenza e di pura permanenza, delle sue imponenti verticalità nello spazio naturale o urbano: verticalità intransitive, che non si presentano come “monumenti-di”, ma solo come indeterminata monumentalità *immanente*, che non accetta di trascendere il proprio essere verso un significato.²⁹

Questo punto si chiarisce ulteriormente prendendo in esame un'opera in cui Serra si separa dal prediletto COR-TEN per rivolgersi alla pietra basaltica: *Afangar* (installata nel

²⁸ Douglas Crimp, “Richard Serra’s urban sculpture” (intervista del luglio 1980), in Richard Serra, *Writings Interviews*, cit., pp. 125-139, qui p. 125 e p. 135.

²⁹ «Il memoriale sembra immanente alla struttura» (Hal Foster, “The un/making of sculpture” (1998), in Hal Foster e Gordon Hughes (a c. di), *Richard Serra*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 2000, pp. 175-200, qui p. 189).

1990 sull'isola di Videy presso Reykjavik) mostra un'irresistibile analogia con gli enigmatici *menhir* (dal bretone: *men*, pietra, e *hir*, lunga) dell'antica cultura megalitica.



Una convergenza di preistoria e iper-modernità, un arcaismo post-industriale che si può rendere in un chiasma: se non sappiamo *più* con certezza che cosa il menhir significasse per la comunità che lo aveva eretto (la forma ha perduto il proprio contenuto), in *Afangar* non lo sappiamo *ancora*: è un'intenzione memoriale che attende di essere riempita (e che forse non lo sarà mai). In fondo, tutte queste sculture nonumentali potrebbero portare a sottotitolo il titolo che Serra ha dato a un gruppo di nove pannelli in acciaio realizzato nel 1995: *To Whom It May Concern*. Chiunque si senta ingaggiato in un qualche compito commemorativo potrà sfruttarne la virtualità memoriale.

Un interessante caso di effettivo riempimento semantico è in realtà accaduto: *Berlin Junction*, una scultura pubblica inaugurata nel 1987 a Berlino. Essa consiste di due placche curve in COR-TEN, che inizialmente erano state installate davanti al Martin-Gropius-Bau, e che nel 1988 – seguendo un suggerimento dello stesso Serra – vennero posizionate presso la Berliner Philharmonie di Hans Scharoun, in un punto molto vicino a Tiergartenstrasse 4: l'indirizzo dei quartieri generali della cosiddetta *Aktion T4* (il programma nazista di eutanasia), situati in un edificio poi distrutto durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Nonostante l'opera di Serra non fosse stata originariamente concepita come un memoriale, lo divenne *post festum*, una volta ricollocata in un sito altamente saturato di significatività mnestica collettiva. Questa insolita circostanza ci aiuta a comprendere perché la comunità ebraica e il pubblico in

generale hanno mostrato la tendenza a rispondere al carattere rigorosamente geometrico e astratto di tale scultura manifestando una percezione di insufficienza e un bisogno di supplemento: nel 1989 lo scultore Volker Bartsch è stato incaricato del compito di aggiungere una placca commemorativa al fine di spiegare tramite un'iscrizione la funzione memoriale nei confronti delle vittime del programma *Aktion T4*.



<https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/gedenktafeln/detail/aktion-t-4/477#data-477-2>

questa immagine non era inclusa nella lista iniziale: servirebbe una inquadratura

Come nel caso della già menzionata integrazione del centro informativo voluta dal Bundestag a completamento del *Memoriale per gli ebrei assassinati* di Eisenman, anche questa addizione del supplemento sotto forma di placca esplicativa è un'aggiunta estrinseca, che rivela come il memoriale astratto venga giudicato di per sé incapace a essere compreso nella sua natura transitiva. *L'ensemble* della targa di Bartsch e delle curve astratte di Serra, insieme con il riposizionamento che ne modifica la site-specificity (un tema notoriamente centrale per la poetica dello scultore californiano),³⁰ mostra altresì come le strategie di riappropriazione possano essere attuate anche attraverso il passaggio da intransitivo a transitivo. Un passaggio che sembra quasi corrispondere a un'ansia da

³⁰ Ricordiamo la celebre controversia sviluppatasi intorno a *Tilted Arc*, opera installata nel 1981 in un sito specifico, la Federal Plaza a New York, la cui rimozione nel 1989 per decisione istituzionale aveva suscitato le ire dello scultore, che aveva cercato di opporsi invano in tribunale: «Rimuovere l'opera significa distruggere l'opera» (Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed" (1989), in Id., *Writings, Interviews*, cit., pp. 193-212, qui p. 194). Sulla vicenda cfr. Clara Weyergraf e Martha Buskirk, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1991.

riempimento: come se il monumento astratto-intransitivo, come memoriale posto *in folle*, disinnestato rispetto alla sua funzione commemorativa, fosse insopportabile.

IL NONUMENTO COME PARADOSSO CRITICO

Il percorso condotto fin qui attraverso le varie tipologie di nonumentalità contemporanea ci ha offerto l'occasione di riflettere intorno alla spinosa questione dei rapporti, da un lato, fra memoriale e opera d'arte (innanzitutto nel senso della scultura pubblica); dall'altro, fra differenti forme di spazialità su cui queste due forme insistono: spazio pubblico e spazio museale. Si tratta di due coppie categoriali che, lungi dal costituire una duplice antitesi netta, perimetrano un campo tensivo che si polarizza accentuando ora questo ora quell'estremo.

Qualche cosa certamente accade quando Richard Serra nega che le sue stele in COR-TEN commemorino alcunché: ci sta dicendo che sono “solo” arte pubblica? Eppure, come si è visto, nonostante l'inappellabile proibizione del loro autore, non riusciamo a sottrarci al loro effetto memoriale, cogliendone il gesto commemorante senza che sia però possibile individuarne l'oggetto.

Qualche cosa pure accade quando il carro armato sovietico dipinto in rosa da Černý, o la replica della statua di Montanelli con in braccio la sua sposa bambina realizzata da Cristina Donati Meyer, escono dallo spazio urbano per entrare in quello istituzionalizzato del museo. Sembra che un tale ricollocamento nel recinto sacro dell'arte ne smussi la carica critica, trasformando il nonumento in un'opera offerta alla convenzionale contemplazione estetica. Altro è vedersi specchiati nelle migliaia di nomi del Muro di Maya Lin conficcato nel National Mall di Washington, altro è leggere i nomi delle vittime vietnamite in una sala dello Chicago Museum of Contemporary Art. Eppure questo secondo caso è proprio intitolato *The Other Vietnam Memorial*, anche se sta in un museo.

Ma è poi così scontata e ovvia la distinzione fra spazio *pubblico* e spazio *museale*? In fondo, il monolite intersecato dall'aereo di Cattelan sta all'HangarBicocca: uno spazio sì privato, ma gratuitamente aperto al pubblico negli orari di visita; i Giardini Montanelli, dove è installata la statua omonima e le varie riappropriazioni che periodicamente attrae su di sé, sono un libero spazio pubblico, però con accesso regolato da precisi orari di apertura.

È del resto sufficiente scorrere i lavori dedicati alle pratiche artistiche nello spazio pubblico per rendersi conto che non pochi casi di studio riguardano proprio dei memoriali.¹ Per converso, la “crisi” della monumentalità contemporanea, quella che è stata efficacemente definita la sua afasia,² sfocia spesso e volentieri nella produzione di memoriali astratti, indistinguibili dal punto di vista formale dalle sculture minimaliste, informali, materiche: memoriali che, per potersi ancora qualificare come oggetti a funzione commemorativa, devono aggrapparsi al proprio titolo. È una crisi che sembra coinvolgere anche l’arte al di là della sua funzione memoriale, se persino il destino dell’oggetto scultoreo nel XXI secolo è stato definito *unmonumental*.³

Tuttavia, nelle locuzioni “crisi della monumentalità” o “crisi del monumentale”, che cosa propriamente dovremmo intendere con “crisi”? Certamente non quel che circola di solito nei frusti dibattiti intorno alle periodiche crisi del maschio, della democrazia, o magari della morte dell’arte. Alle esangui retoriche della crisi, che ci vorrebbero collocati in un’epoca di crisi (come se i periodi storici non fossero tutti critici in un senso o nell’altro, e fossero davvero esistite epoche non-critiche) va contrapposta l’etimologia, che ci dice che la radice del termine “crisi” va rintracciata nel verbo greco *krínō*: scegliere, discernere, giudicare, valutare, esaminare.

Il percorso che ho proposto nella Seconda parte di questo libro è innanzitutto consistito appunto in una disanima delle principali tipologie di reazione che, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, hanno tentato di rispondere criticamente ai vicoli ciechi in cui si infilano le teorie del monumento, del monumentale, della monumentalità e del

¹ Fra i molti titoli di una letteratura ormai ricchissima, ricordiamo: Harriet Senie e Sally Webster (a c. di), *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*, Smithsonian Institution Press, Washington-London 1998; Carlo Birrozzi e Marina Pugliese (a c. di), *L’arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007; Gabi Scardi (a c. di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Allemandi & C., Torino 2011; Alessandra Pioselli, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza 2015; Cameron Cartiere (a c. di), *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, Routledge, New York-London 2021; Cecilia Guida e Roberto Pinto (a c. di), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell’arte pubblica*, Postmedia Books, Milano 2022; Connecting Cultures (a c. di), *Arte in relazione. 20 anni di progetti e riflessioni sullo spazio pubblico*, Milano 2022.

² Elena Pirazzoli, “Fra assenza e afasia. Crisi e ridefinizione del monumento di fine Novecento”, in Sandro De Maria e Vera Fortunati (a c. di), *Monumento e memoria. Dall’antichità al contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 235-246. Cfr. anche Ead., *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010; Michela Bassanelli, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

³ È il titolo della mostra di Richard Flood, Laura Hoptman, Massimiliano Gioni e Trevor Smith (a c. di), *Unmonumental: the Object in the 21st Century*, New Museum of Contemporary Art, New York, Phaidon, London-New York 2007.

monumentalismo di cui ho detto nella Prima parte, con particolare riguardo alle sfide poste dal compito della commemorazione.

L'eterogenea tassonomia nonumentale che ho delineato – immergenti, invisibili, effimeri, atmosferici, aumentati, performativi, interattivi, riappropriati, intransitivi –, se da un lato non pretende di imporsi come esaustiva e definitiva (non si possono mettere limiti alla fantasia memoriale), dall'altro si dispiega lungo una “via negativa”, come *nonumento*: la monumentalità memoriale si comprende non tanto in positivo, per identificazione delle proprietà che la qualificano come tale, quanto per sottrazione, per via di levare, sopprimendo di volta in volta una, o più di una, di quelle proprietà: la verticalità, la visibilità, la permanenza, la materialità, la fissità, la magniloquenza, la transitività... I casi di studio di volta in volta selezionati sono stati scelti per la loro esemplarità rispetto a uno in particolare di questi aspetti; ma si è ben visto che uno stesso nonumento può combinare più di una forma negativa o sottrattiva, associando ad esempio immergenza e interattività (come la colonna dei Gerz che scompare sottoterra a forza di iscrizioni), o transitorietà e performatività (come la camminata coi piedi insanguinati di Regina José Galindo, che lascia tracce destinate al dilavamento).

Nell'esaminare questi casi, ho fatto ricorso non di rado a formulazioni inadeguate, se non apertamente contraddittorie: dicendo cioè che questo o quella artista (ma dovrei forse definirli piuttosto memorialisti o nonumentalisti?) opera negando questa o quella proprietà della monumentalità “tradizionale” o “convenzionale”. Come si potrebbe mai procedere per via *negativa* a sopprimere una o più di una qualità monumentale, se non le si fossero preliminarmente identificate come tali, e dunque per via *positiva*? È pertanto evidente che, nonostante le aporie e le fragilità strutturali delle concezioni elaborate intorno al monumento e al monumentale che ho esposto nella Prima parte, questi artisti ereditano – accogliendola in maniera più o meno surrettizia, più o meno consapevole – un'idea di quel che un memoriale sarebbe innanzitutto e perlopiù. E anche un'idea della patologia poli-sintomale che lo affliggerebbe, rispetto alla quale le differenti strategie nonumentali rappresenterebbero altrettante terapie.

Il che ci porta dritti a un'ulteriore accezione del termine “crisi”, quella più propriamente medica: la fase critica di una malattia è quel momento in cui il decorso morboso prende la via della risoluzione positiva verso la guarigione, o quella dell'aggravamento irreversibile che conduce al decesso del paziente. Crisi come crinale,

dunque, fra la vita e la morte. Ma quale malattia è davvero in gioco qui? Quella stessa che abbiamo visto identificata da Platone nel *Fedro*: il morbo del promemoria. I dispositivi di esternalizzazione della memoria che, presentandosi come ausili al ricordare, si ribaltano in macchine d'oblio. Il monumentalismo e il nonumentalismo non combattono una lotta fra di loro, ma contro l'oblio. Nel rigettare le proprietà tradizionali del monumento, inefficaci a salvare il ricordo dalla dimenticanza (un'impotenza che abbiamo sentito icasticamente denunciare da Musil), il nonumento ne condivide in fondo la funzione: arrestare, o quantomeno frenare, l'entropica inclinazione alla dissoluzione della memoria nell'oblio.

Non ci si può sottrarre, a questo punto, alla fatidica domanda: ma ci riesce, il nonumento, a fare meglio del monumento? Davvero un parallelepipedo o una fontana che spariscono nel terreno dovrebbero farcela a gestire meglio le nostre smemoratezze rispetto a un obelisco o a una colonna orgogliosamente eretti nella loro ostinata verticalità? Davvero una camminata o un chiosco o un re-enactment che durano pochi minuti, poche ore, pochi giorni, risulterebbero più efficaci di un mausoleo ben piantato dove sta da centinaia di anni? Davvero aria, luce, colori, bits, ci salvaguarderebbero dall'amnesia più di pietra, bronzo, ferro?

A una prima fase di reazioni entusiastiche nei confronti della contro-monumentalità contemporanea, soprattutto nell'ambito delle proposte commemorative riferite all'Olocausto, è seguita una serie di riflessioni più prudenti, se non apertamente scettiche, che hanno rilevato come le strategie contro-monumentali, se riescono nell'immediato a provocare quello choc che destabilizza le aspettative abitualmente associate all'esperienza dei memoriali e ne incrina le consolidate consuetudini percettive e spettatoriali, alla lunga mostrano la corda, esauriscono quella carica provocatoria che le anima, e condividono alla fine il medesimo destino dei monumenti commemorativi tradizionali dai quali intendevano così decisamente distinguersi.

Un conto, tanto per cominciare, è la loro *concezione*, un altro la loro *ricezione*: la ricostruzione delle risposte delle comunità all'installazione di contro-monumenti e del dibattito pubblico che ne è seguito – come è stata tentata, ad esempio, per i casi della colonna immergente dei Gerz e della fontana invertita di Hoheisel – ha mostrato come l'installazione del memoriale e la prima sua fase di vita innesscassero reazioni del tutto analoghe a quelle di qualsiasi altro monumento commemorativo tradizionale, finendo per

ripetere non solo le convenzionali relazioni di spettatorialità, ma anche portandosi dietro le inevitabili lamentele per lo spreco di denaro pubblico e per i disagi provocati al traffico, il battage pubblicitario, le cerimonie ufficiali di inaugurazione, le indignate proteste per decisioni prese dall'amministrazione sopra la testa dei cittadini, le veementi richieste di rimozione...⁴ Quindi, se questo sarebbe il risultato, a che pro – ci si è chiesti – si dovrebbe rinunciare alle forme rappresentazionali della scultura memoriale per rifugiarsi nella negazione iconoclastica dell'immagine?⁵

Si potrebbe dunque ripetere per il nonumero quel che Edgar Wind aveva a suo tempo osservato in relazione agli sforzi compiuti dalle avanguardie primo-novecentesche per ovviare alle abitudini ottundenti della percezione: se lo choc causato dall'inatteso scarto percettivo riesce in un primo momento a rinvigorire l'attenzione, «tuttavia, la rottura delle abitudini percettive può facilmente diventare un'abitudine per conto suo, una facile *routine*, come nel caso di Picasso».⁶

Tutto da rifare, dunque? O, peggio, da buttare? Pur muovendo da prospettive antitetiche ed elaborando strategie antipodali, monumento e nonumero finirebbero dunque inchiodati dalla condanna platonica e musiliana, costretti entrambi a produrre, più che dei memoriali, degli “obliviali”? Sarebbero la soluzione a quella difficoltà di costruire un'*ars oblivionalis* di cui ha detto Umberto Eco?⁷

La sfiducia ingenerata dalla presa d'atto dell'impotenza commemorativa dei promemoria – siano essi monumenti o nonumero – ha condotto in alcuni casi alla decisione di non fare *nulla*, di lasciare parlare il *vuoto*. È quel che ha suggerito, ad esempio, l'archeologo franco-afghano Zemaryalai Tarzi a proposito delle orbite vuote lasciate nella roccia della valle di Bamiyan dopo il bombardamento talebano dei Buddha: si dovrebbero lasciare come sono, come migliori memoriali possibili di un gesto

⁴ Cfr. Noam Lupu, “Memory vanished, absent, and confined: The counter-memorial project in 1980s and 1990s Germany”, in *History and Memory*, n. 15, 2003, pp. 130-164. Si veda anche Thomas Stubblefield, “Do disappearing monuments simply disappear? The counter-monument in revision”, in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, n. 8/2, 2011, pp. 1-11.

⁵ Cfr. Kristine Nielsen, “Monumental attack: the visual tools of the German counter-monument in two works by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, and Horst Hoheisel”, in *Images*, n. 9/1, 2016, pp. 122-139, qui p. 139.

⁶ Edgar Wind, *Arte e anarchia* (1963), Mondadori, Milano 1977, p. 153, nota 34.

⁷ Cfr. Umberto Eco, “*Ars oblivionalis*. Sulla difficoltà di costruire un'*ars oblivionalis*”, in *Kos*, n. 4/30, 1987, pp. 40-53.

iconoclasta e oscurantista.⁸ «È così facile polverizzare un corpo. È per contro così difficile cancellare un buco», ha scritto Didi-Huberman commentando la monumentale ricostruzione fotografica della parete rocciosa di Bamiyan operata da Pascal Convert nel 2016.⁹

Anche in occasione del concorso per il memoriale di 9/11 (svoltosi a cavallo fra il 2003 e il 2004), il vuoto ha giocato il suo peso. La Lower Manhattan Development Corporation, autorità preposta a gestire la ricostruzione del sito, aveva fissato fra le linee-guida del bando il vincolo di lasciare a vista il perimetro di fondazione delle due torri, quasi fossero orme fossili lasciate sul terreno da antichi giganti che avevano calcato quei luoghi prima di estinguersi: a ribadire un'assenza irrecuperabile, una perdita incolmabile.¹⁰ Il progetto risultato vincitore, a firma dell'architetto Michael Arad e del paesaggista Peter Walker, denuncia fin dal titolo la volontà di custodire la mancanza: *Reflecting Absence*, costituito da due vasche quadrate di circa 50 metri per lato, con cascate d'acqua che cadono per 9 metri e si raccolgono progressivamente in vasche più piccole poste a maggiore profondità.¹¹ I nomi delle 2.983 vittime (incluse quelle del volo che si abbatté sul Pentagono, di quello che precipitò in Pennsylvania, e dell'attentato dinamitardo del 1993 al World Trade Center) son iscritti sui parapetti bronzei che delimitano le vasche.



⁸ Si vedano le dichiarazioni di Tarzi citate in Matthew Power, “Rebuilding the Bamiyan Buddhas”, in *Slate*, 23 luglio 2004: <https://slate.com/news-and-politics/2004/07/dispatch-from-afghanistan-rebuilding-the-bamiyan-buddhas.html>.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Antres-Temps, Ritournelle de Bâmiyân* (2017), disponibile sul sito dell'artista: <http://www.pascalconvert.fr/temps/ritournelle.html>.

¹⁰ Sul rispetto del vuoto nei casi di Bamiyan e di New York cfr. Helaine Silverman “Learning from Ground Zero. The presence of absence at two sites of destruction”, in *The Future of the Bamiyan Buddha Statues*, in Masanori Nagaoka (a c. di), *The Future of the Bamiyan Buddha Statues*, cit., pp. 187-201.

¹¹ Cfr. David Lê, “On *Reflecting Absence*. Negativity and the sacred at Ground Zero”, in *Literature & Theology*, n. 27/4, 2013, pp. 452-471.

Similmente riferito al vuoto più che al pieno, all'assenza più che alla presenza, è il progetto di Christian Boltanski *La maison manquante*, realizzato a Berlino nell'autunno del 1990.¹² La parte centrale dell'edificio al civico 15/16 di Große Hamburgerstraße era stata distrutta dal bombardamento degli Alleati il 3 febbraio 1945, mietendo vittime e feriti fra i suoi residenti, e lasciando dietro di sé uno spazio vacante. Per questo memoriale l'artista parigino ha optato per l'applicazione di dodici placche sui muri degli edifici adiacenti sopravvissuti, riportanti i nomi e le professioni degli inquilini che occupavano il palazzo al momento della sua cancellazione violenta. Come Boltanski scoprì solo durante l'elaborazione dell'installazione (grazie alle ricerche d'archivio di due assistenti la cui documentazione venne inclusa come parte integrante del progetto), fino al 1942 gli abitanti del palazzo erano composti principalmente da ebrei, che erano stati progressivamente espropriati, deportati, e sostituiti da ariani. Un triplice vuoto, dunque, viene così evocato: la mancanza della casa annientata dall'esplosione; la mancanza degli inquilini ariani periti nel bombardamento; la mancanza dei precedenti abitanti ebrei, cancellati dal genocidio nazista.



Abb 6. Christian Boltanski, *The Missing House*. Installation, Berlin 1990.

¹² Cfr. Abigail Solomon-Godeau, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's *Missing House*", in *Oxford Art Journal*, n. 21/2, 1998, pp. 1-20.

Eppure, anche nel lasciar parlare il vuoto, nel rinunciare a erigere memoriali in positivo, il pieno viene dialetticamente evocato, la presenza traspare nell'assenza come un'immagine postuma (la stessa che, come si diceva, vedremmo sopravvivere nello iato di Pariser Platz se a Hoheisel fosse stato concesso di radere al suolo la Porta di Brandeburgo). Il fallimento delle strategie contro-monumentali denunciato dalle obiezioni scettiche, che ne sottolineano la sostanziale continuità con le tradizionali modalità commemorative e la replica della polarizzazione di presenza-assenza,¹³ è davvero tale se si pretende dal contro-monumento una (impossibile) redenzione del monumento. Quel che viene denunciato come fallimento del contro-monumento va al contrario colto come un'occasione feconda: il *nonumento*. È appunto il co-determinarsi dialettico di positivo e negativo a rappresentare il suo nucleo più intimo: non l'opposto del monumento o la sua negazione assoluta, bensì il suo risvolto negativo, il suo alter-ego, il suo *Doppelgänger*, che negandolo lo afferma. Potremmo persino dire che la nonumentalità nel suo complesso è l'immagine postuma della monumentalità: contestandola, la trattiene con sé come una sorta di persistenza retinica.

Così, per via dialettica, perveniamo infine a un'ulteriore accezione del termine "crisi": quella che IO imparenta al concetto di "critica" (peraltro anch'esso risalente al medesimo verbo greco *krínō*): il *kritikós* è chi è capace di discernere e, in un senso più esplicitamente kantiano, chi indaga le possibilità e i limiti di un'esperienza. Le strategie nonumentali che ho preso in esame nella Seconda parte di questo libro non denunciano la crisi del monumento come morte del monumento o fine del monumento: piuttosto, ne problematizzano la natura e la funzione, ne svelano le insufficienze e le aporie (quelle stesse che ho messo a fuoco nella Prima parte), ne esibiscono i controversi e perturbati rapporti con l'esperienza della memoria e dell'oblio. Mostrando in tal modo che, se da un lato non possiamo fare a meno di promemoria, dall'altro dobbiamo essere consapevoli che il promemoria non opera come uno strumento riproduttivo che conserva fedelmente il ricordo chiuso e concluso una volta per tutte nel passato, bensì lo costruisce e lo plasma di volta in volta come un dispositivo produttivo, in un intreccio indissolubile di componenti mnestiche (ricordo), paramnestiche (falso ricordo) e amnestiche (oblio): un intreccio esposto alle dinamiche trasformative della storia e della politica nel senso più

¹³ Cfr. Irit Rogoff, "The aesthetics of post-history: A German perspective", in Stephen Melville e Bill Readings (a c. di), *Vision and Textuality*, Macmillan, Basingstoke 1995, pp. 115-140, in part. pp. 133-134.

ampio che possiamo attribuire a questo termine, come vita nello spazio pubblico della *polis*. Spazio comune, il che non significa spazio irenisticamente condiviso in modo omogeneo e omologato, bensì spazio attraversato da tensioni, lacerazioni, conflittualità.

Quelle strategie nonumentali sono variazioni su un tema che, pur nelle sue molteplici e irriducibili implicazioni, può essere forse ricondotto a un pensiero unitario: l'esperienza della memoria non può verificarsi se non come presa di coscienza della natura problematica degli strumenti che, facendosene carico, la attivano e la disattivano, la innescano e la disinnescano, la polarizzano e la neutralizzano. Se non come riflessione sul promemoria come paradosso della memoria. Se non come esercizio, tanto critico quanto paradossale, del nonumento.

