

Andrea Pinotti

Studio Azzurro, portatore di historia

Il corpus dei lavori di Studio Azzurro è perimetrato da un poligono i cui vertici sono rappresentati da una serie di parole-chiave (corrispondenti ad altrettante pratiche) che si rimandano le une alle altre, attraverso i lati e le diagonali della figura: multimedialità, interattività, narrazione, partecipazione, territorio, memoria, testimonianza, archivio, gesto, ambiente... Sopra tutte, e tutte abbracciandole, la *historia* nella sua feconda polivocità: la Storia di cui si occupa la storiografia, certamente, la *History* (la battaglia di Magenta, la Resistenza, l'Olocausto); le storie, le *stories*, narrazioni personali di spezzoni di vita che si enucleano come figure sullo sfondo della *History*, venendone alimentate e al contempo alimentandola; e infine la “istoria” intesa come “istoriare”, come figurare in immagine un evento o un racconto, offrendo una traccia visibile che faccia segno verso la *History* o una *story*. Esempari a tal riguardo sono il *Museo audiovisivo della Resistenza* a Fosdinovo (2000), le *Variazioni Magenta* a Magenta (2009), *Testimoni dei testimoni. Ricordare e raccontare Auschwitz* a Roma (2019).

In questo senso, Studio Azzurro è *historioforo*, portatore di *historia*. Sempre in questo senso, l'arte di Studio Azzurro è monumentale. Si iscrive cioè in un'antichissima tradizione che assegna all'immagine il compito (per alcuni il compito *originario*, che rende conto della nascita stessa dell'impulso alla figurazione iconica in *homo sapiens*) di render presente l'assente – il morto, il passato –, trattenendo nell'oggi il non-più-esistente per tramandarlo al futuro. Le arcaiche pietre funebri, segni verticali ficcati nel terreno a spiccare per contrasto sull'orizzontale del suolo, sono – per usare il gioco di parole proposto da Platone nel *Cratilo* – il *sema* (sepolcro) che è segno (*semeion*) di un corpo (*soma*) che non è più. Ma, al contempo, questa apertura del presente dell'immagine monumentale che vedo qui e ora, nell'aprirsi all'estasi temporale del passato, si dischiude anche verso quella del futuro: *monumentum*, da *monere* (ammonire, esortare, consigliare, ispirare, predire e preannunciare – una costellazione che si rinviene anche nel tedesco *Mahnmal*, dal verbo *mahnen*), al fine di ricordare il passato che non è più per poter orientare ciò che ancora non è. Per prefigurare, per formare: quella “formazione continua” di cui si dice in questo volume, che aspira a tracciare un arco trans-generazionale.

Non che sia un compito facile e privo di rischi. Se ne era accorto lo stesso Platone, che nel *Fedro* metteva in scena la genesi della scrittura come strumento di rammemorazione: al dio egizio Theuth, che si vanta di aver inventato il rimedio definitivo per i mali della memoria, il re di Tebe Thamus replica che il confidare in “segni estranei” ed esterni rischierà di condurre piuttosto al risultato opposto. Affidando i miei ricordi a un dispositivo esterno, la mia anima potrà permettersi di dimenticarli: arma a doppio taglio del *pharmakon*, insieme medicina e veleno. L’esternalizzazione della memoria su un supporto esterno può facilmente tramutarsi nell’alimentazione di una macchina dell’oblio.

Jacques Derrida, che ha dedicato a questo mito platonico pagine penetranti, non esita a tradurre gli *hypomnemata* (i rimedi per rammemorare) con *monuments*. Così, riprendendo e rilanciando questa lettura, possiamo riconoscere facilmente quel filo rosso che connette le tracce lasciate dallo stilo sulla tavoletta incerata ai memo che lasciamo oggi sulle agende elettroniche consegnate ai misteriosamente ubiqui clouds, passando per i nodi ai fazzoletti, i post-it, e quant’altro possa fungere da traccia per la memoria: una traccia esternalizzata, che come tale (e per quanto la proteggiamo gelosi della nostra privacy) è per definizione là fuori, pubblica, accessibile a una considerazione intersoggettiva. E pronta a operare in tutta la sua potenza smemorante.

È, questa, una potenza che agisce tanto sul piano individuale quanto su quello collettivo: sia al livello dei nostri piccoli monumenti personali, i memo con i quali punteggiamo la nostra vita quotidiana nell’affannoso tentativo (spesso votato al fallimento) di tenerci a mente le varie incombenze e scadenze; sia al livello comunitario, sociale, nazionale, persino sovranazionale, ogni qualvolta erigiamo un monumento per commemorare un evento o un personaggio che riteniamo in qualche modo cruciale e fondativo per la nostra storia.

Della natura paradossale di questo secondo livello ha scritto parole molto lucide Robert Musil: eretti per essere massimamente visibili e per pronunciare a voce alta e ferma il loro ammonimento, i nostri monumenti finiscono per diventare molto presto del tutto impermeabili alla nostra attenzione. Riassorbiti dal tessuto urbano o naturale che li circonda, si dissolvono nella loro invisibilità, incapaci di tener fede al loro compito supremo. Pensiamo attorno a quanti monumenti che affollano le nostre città scivoliamo

ogni giorno, camminando pedalando guidando, senza nemmeno più notarli, senza più ascoltarli (ma lo abbiamo davvero mai fatto?).

Muovendo da diverse prospettive (molte, anche se non tutte, rispondenti all'ardua questione di come si possa commemorare un evento come la Shoah), artisti impegnati nella cosiddetta arte pubblica – ve ne sarà poi davvero una privata? – hanno avviato a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso una intensa riflessione critica intorno all'impotenza del monumento tradizionale, interrogandone le configurazioni formali e materiali – che sono sempre insieme anche etiche e politiche – fino a sovvertirle radicalmente. Se la monumentalità convenzionale si realizza in materiali pesanti e duraturi come la pietra e il marmo, si ricorra allora a materiali leggeri, quasi immateriali, come la luce o l'aria. Se quella si vuole eterna e imperitura, si opti per monumenti effimeri e transitori. Alla verticalità che si erige su nel cielo nella sua fallocratica arroganza si contrapponga l'immergenza verso le oscurità ipogee. La pretesa alla massima visibilità venga frustrata dall'occultamento, che sottrae il memoriale all'anestetizzazione prodotta da una quotidiana consuetudine percettiva.

Il nome che è stato assegnato a queste eterogenee strategie – *contro-monumentalità* o *anti-monumentalità* – cerca di esprimere sinteticamente quel che le accomuna: lo sforzo di interrompere, con un gesto uguale e contrario rispetto a quello compiuto dal monumento tradizionale, quel circolo vizioso che conduce inevitabilmente dalla macchina di rammemorazione alla macchina di oblio; dal farmaco come cura mnestica al farmaco come veleno ipnotico o anestetico.

Paradigmatico in tal senso è il *Memoriale contro il fascismo* (*Mahnmal gegen Faschismus*) di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, vincitori di un concorso indetto nel 1983 dal consiglio comunale di Harburg, nei pressi di Amburgo. Si tratta, all'apparenza, di un monumento tradizionale nella sua verticalità: una colonna in alluminio alta 12 metri. La sua peculiarità tuttavia era di essere rivestita sui quattro lati di piombo sufficientemente malleabile per poter essere impiegato come superficie di scrittura. Uno stilo agganciato al monumento consentiva ai passanti di inscrivere sul piombo il proprio nome e la propria espressione di opposizione al fascismo. In sette lingue diverse, un cartello posto a fianco della colonna apostrofava così: "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". Man mano che il registro ad altezza d'uomo veniva coperto di iscrizioni, la colonna veniva interrata in uno spazio cavo soggiacente: eretta nel 1986, scomparve definitivamente alla vista nel 1993.

L'atto dell'inscrivere attraverso lo stilo sul piombo, dell'*istoriare* (per riprendere il tema dal quale sono partito), connette immediatamente questa colonna al mito di Theuth narrato nel *Fedro* platonico, e per così dire illustra in maniera icastica la posizione del re Thamus: nessuna traccia inscritta potrà mai garantire la sopravvivenza della memoria viva nel presente, proprio in quanto inscritta (participio passato). Il monumento si compirà davvero solo nel suo venir meno, cancellato dal presente atto performativo di ogni singolo individuo che avrà preso parola e mosso la mano contro il fascismo. Se Hegel qualificava la scrittura alfabetica come "uno sparire dell'esistenza mentre è" (*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, § 459), dal momento che, nel mentre la tracciamo o la leggiamo, trascendiamo subito la sua materialità per pervenire al senso ideale del linguaggio che essa pur veicola, qui siamo piuttosto di fronte a un atto di scrittura che non solo sparisce nella sua materialità di traccia, ma fa perfino scomparire il supporto che la sostiene.

La proprietà paradigmatica di questo contro-monumento è tale proprio in virtù della sua capacità di sintetizzare in sé diverse linee strategiche dell'anti-monumentalità: va in giù invece che in su, si occulta, è transitorio, e finalmente si annulla. Il momento performativo conduce qui con ogni evidenza a un esito iconoclastico: a una icnologia (dal greco *ichnos*, traccia) negativa, omologa sul piano iconico alla teologia negativa o apofatica.

Questa sostanziale sfiducia radicale nell'immagine e nella sua capacità di preservare e trasmettere memoria non è però l'unico esito possibile di un'interrogazione radicale intorno alla traccia memoriale. Pur muovendo da un'analoga centralità del gesto performativo, Studio Azzurro come "portatore di storia" – lo stile del suo stilo, per rimanere nella metafora scritturale – dischiude un orizzonte diametralmente opposto a quello proposto dai coniugi Gerz: non iconoclastico, ma al contrario iconofilo, che si caratterizza per un fiducioso consegnarsi alla potenza commemorativa dell'immagine, intesa non come depositaria di un senso conchiuso nel passato e in quanto tale archiviato,

bensì come innesco di una riattivazione mnestica dello stesso passato nell'apertura del presente e del futuro.

La scommessa di questa mano giocata da Studio Azzurro è affidata a un convergere di differenti strategie. Innanzitutto l'idea di lavorare ai fianchi quel caveat che Roland Barthes sembrava aver definitivamente pronunciato a proposito della fotografia (e che minacciava di incombere su ogni immagine, comprese quelle in movimento del cinema e del video, che ne condividesse l'indessicalità): l'"è stato" come tempo passato proprio di un'immagine che, generata dalla presenza di un oggetto di fronte all'obiettivo, si pone costitutivamente come effetto di una causa che succede temporalmente alla causa stessa. Questo lavoro è assegnato innanzitutto alla dimensione performativa, resa possibile dall'interfaccia interattiva di molti dei lavori di Studio Azzurro: i video non accadono se non vengono innescati dal gesto del fruitore, che diviene da soggetto contemplante di un'immagine in cui un passato si è precipitato una volta per tutte a soggetto esperiente un evento che attualizza una potenzialità implicita nell'opera. Lo stesso soggetto può di volta in volta attualizzare modi diversi del dispiegarsi di quella potenzialità (magari percorrendo l'ambiente secondo diverse rotte di avvicinamento all'opera), entrando in un dialogo dinamico analogo a quel che accade nel momento in cui entriamo in contatto con la stessa persona in tempi diversi della sua e della nostra vita.

In secondo luogo, collabora a quella scommessa l'attenzione a quella che potremmo chiamare una *site specificity* partecipativa: non solo, cioè, la correlazione consustanziale dell'opera al luogo che la ospita come sfondo della figura, come ci ha abituato a concepire molta arte contemporanea; ma quella correlazione intesa come radicamento in, ed emergenza da, uno spazio antropizzato, da una "geografia umana". Il coinvolgimento delle comunità locali, l'attenzione allo strato vissuto e condiviso – politico nel senso della *polis* come "spazio-tempo-insieme" –, la voce dei protagonisti delle *stories* inscritte nella *History*, e l'inclusione immersiva del fruitore in quella dimensione, riposano su una comunicazione ininterrotta di linfe che dal territorio trapassano nell'opera e vi ritornano dopo essere state esposte all'aria e agli agenti atmosferici, proprio come se si trattasse di una pianta.

Infine, l'idea di un museo che da luogo di collezione si fa spazio-tempo narrativo, archivio aperto in cui la traccia mnestica è fossile, non però di un animale estinto, ma di un vivente che attende l'incontro con il visitatore per essere riattivato, e nel riattivarsi

trasforma in un'azione reciproca quel visitatore che con il suo corpo e la sua mano lo ha riportato in vita. Penso qui ancora al già citato *Museo audiovisivo della Resistenza*, ma anche a *Baluardo*, museo virtuale della città di Lucca (1999), al percorso *Da vicino nessuno è normale*, progettato per il Museo Laboratorio della Mente di Roma (2012), o ancora al *MATer. Museo dell'Archeologia e del territorio* di Mamoiada (2014). Museo come occasione di “apprendimento”, dice Studio Azzurro: forse, in modo ancor più esplicito, direi occasione di “apprensione” e di “prensione”: un far proprio, un appropriarsi incorporante – tramite il gesto delle proprie mani e il movimento del proprio corpo – di una *storia* personale, *istoriata* in immagine e inscritta nel tessuto della *Storia*.

Trabocca di fiducia, questa icnologia positiva di Studio Azzurro: fiducia nella capacità della traccia iconica di passare il testimone. Fiducia nella possibilità di corrispondere, oggi nella multimedialità interattiva, apprensiva e prensiva, a quell'esigenza arcaica che Walter Benjamin riconosceva nell'epica: fondare una catena della tradizione che consenta di tramandare l'accaduto di generazione in generazione senza cedere all'anestesia della ripetizione. Fiducia nella potenzialità propria dell'immagine di adempiere, come “testimoni dei testimoni”, a quel compito che Marianne Hirsch ha definito *postmemory*: la necessità di tener vivo il ricordo nella *longue durée* trans-generazionale, anche quando sarà ormai scomparso l'ultimo protagonista in prima persona degli eventi che vanno commemorati. In una parola, fiducia nella *istoria* come *monumento*.

Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 1980.

W. Benjamin, “Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov” (1936), in *Opere complete*, Einaudi, Torino 2004, vol. VI, pp. 320-342.

J. Derrida, *La farmacia di Platone* (1972), Jaca Book, Milano 2007.

M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

M. Hirsch, *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

R. Musil, "Monumenti" (1936), in *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 1970.

J. E. Young, "The counter-monument: Memory against itself in Germany today", in *Critical Inquiry*, 18 (1992), pp. 267-296.