

Andrea Pinotti

L'ultima spiaggia del monumento

Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea

Una vera e propria teoria estetica della monumentalità rimane a tutt'oggi un *desideratum*. Per contro, tutti abbiamo una nozione vaga e corrente di che cosa significhino i termini *monumento* e *monumentale*. Con *monumento* abitualmente intendiamo, in senso lato, artefatti particolarmente rappresentativi della storia e dell'arte di una particolare cultura (quelli che troviamo elencati nella sezione 'Da vedere' delle guide turistiche); in senso stretto, opere architettoniche o scultoree erette a commemorazione di una persona o di un evento o di un ideale. Con l'aggettivo *monumentale* 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), che possiamo anche riconoscere in oggetti ontologicamente assai differenti dai monumenti propriamente detti: così è spesso qualificata come 'monumentale' l'opera di Wagner, o di Proust.

Questa comprensione ordinaria del senso del monumento e del monumentale è naturalmente ben lungi dall'essere soddisfacente: basterebbe la lettura di un testo che ormai ha più di cent'anni (ma che non cessa di interpellare il nostro presente), come il celebre *Culto moderno dei monumenti* di Alois Riegl, per ricordarci che già l'impiego del termine 'artefatti' per i monumenti è improprio e parziale, potendosi dare monumenti naturali¹. O, ancora, che occorrerebbe distinguere tra monumenti 'involontari' (cioè artefatti originariamente realizzati senza alcuna intenzione monumentale, e che solo *ex post* sono stati investiti di valore monumentale) e 'volontari' (cioè opere intenzionalmente concepite e prodotte al fine di ricordare,

¹ Si veda A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti* (1903), in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di S. Scarrocchia, Bologna, Clueb, 1995, p. 186, nota.

commemorare, celebrare, ammonire)²: una distinzione che incrocia in parte la differenza attestata nella lingua tedesca tra *Denkmal*, *Mahnmal* e *Gedenkstätte*.

Stante questo panorama piuttosto variegato ed eterogeneo, l'aspetto particolare sul quale mi concentrerò qui è quello relativo al legame strutturale fra monumento volontario e memoria; e soprattutto su un esito paradossale nel quale sfocia l'intenzione commemorativa, molto efficacemente messo in luce a suo tempo da Robert Musil: «La cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile»³. Con questa osservazione Musil metteva a fuoco un tratto che potremmo definire 'scritturale' o 'icnologico' (nel senso – paleontologico, ma anche filosofico – di teoria di *ichnos*, la traccia)⁴ del monumento: ogni memoria affidata a una traccia esterna incaricata di conservarla è esposta all'oblio, in quanto questo stesso gesto di affidamento comporta come suo risvolto la dispensa, l'esonero a ricordare in prima persona, e quindi l'autorizzazione implicita a dimenticare.

In questo senso, il monumento commemorativo appartiene alla più ampia classe delle memorie esterne: dal nodo al fazzoletto all'hard disk, dall'incisione sulla tavoletta di cera all'i-cloud, passando per il bloc-notes (eventualmente magico, alla Freud) e gli archivi di vario tipo, materiali e digitali. Pur facendosi carico di un impegno non solo individuale, bensì collettivo (su scala variabile, dalla comunità locale ristretta all'umanità nel suo complesso, passando per partiti, associazioni, etnie, paesi, nazioni, gruppi di nazioni...), il monumento non può sottrarsi a quel peculiare rovesciamento, caratteristico di ogni traccia mnestica esternalizzata, riassumibile nella formula 'fatto per ricordare, fa dimenticare'.

Il *Fedro* platonico (275A) – là dove ci presenta il dio Theut orgoglioso della sua brillante invenzione, la scrittura come rimedio per la memoria, e il più cauto re Thamous, che la riconduce più modestamente a un «*hypomneseos pharmakon*», a un ausilio per richiamare alla mente – aveva già circoscritto con precisione la natura ancipite, di medicina-veleno, di tale farmaco, mettendone in luce la relazione strutturale

² Si veda *ivi*, pp. 173-178.

³ R. MUSIL, *Monumenti*, in ID., *Pagine postume pubblicate in vita* (1936), Torino, Einaudi, 1970, p. 75.

⁴ Cfr. M. FERRARIS, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997, 2011², cap. V ('Icnologia'); ID., *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, Milano, Mimesis, 2012.

non solo con la capacità di ricordare, ma anche (e forse soprattutto) con quella di dimenticare.

È, alla lettera, quello che in farmacologia si chiamerebbe ‘effetto paradosso’, cioè il fatto che il principio attivo del farmaco ottiene effetti non solo indesiderati, ma addirittura opposti a quelli voluti, rafforzando la patologia invece di debellarla: nel nostro caso implementando l’amnesia piuttosto che la mneme. E non è certo un caso che Jacques Derrida, che si è occupato a fondo di tale farmacopea platonica, abbia proposto di tradurre *hypomnemata* come ‘monumenti’⁵.

Questa intima correlazione fra monumento e oblio ci consente di leggere le vicende della monumentalità contemporanea (almeno a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso) alla luce dell’effetto paradosso e della ricerca di strategie atte a sottrarvisi: come è possibile realizzare un monumento commemorativo che non si trasformi immediatamente in un dispositivo di oblio, ma che sia al contrario capace di conservare e tramandare la memoria? Se consideriamo il fatto che le pratiche monumentali contemporanee sono spesso e volentieri, e a buon diritto, state raccolte sotto la formula dell’*anti-* o del *contro-monumento*⁶, dobbiamo riconoscere che – fatte salve le differenze specifiche – la generale consapevolezza che si è maturata comporta il fatto che ci si sia ritrovati disposti a rinunciare, in tutto o in parte, ai tratti tradizionalmente considerati costitutivi del monumento (quelli che abbiamo sopra elencato, non certo esaustivamente, come: 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) allo scopo di salvare il monumento da se stesso e dalla sua impotenza commemorativa; di perderlo, cioè, per riottenerlo a un livello più alto.

Se osservato da questo angolo visuale, lo scenario certamente assai eterogeneo delle proposte contro-monumentali contemporanee non si sottrae – così almeno crediamo – alla possibilità di una descrizione *tipologico-fenomenologica* che metta in evidenza (al di sotto delle irriducibili singolarità che fanno di ciascun anti-monumento *quell’anti-monumento*) tratti comuni ascrivibili a un determinato tipo strategico. Considerate in tale prospettiva, opere monumentali che per altri versi (etici, politici, ideologici, storico-

⁵ J. DERRIDA, *La farmacia di Platone* (1972), Milano, Jaca Book, 1985, pp. 88-89.

⁶ Cfr. J.E. YOUNG, *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany today*, in «Critical Inquiry», 1992, n. 18, pp. 267-296.

culturali, storico-artistici...) sarebbero incomparabili vengono legittimamente accostate in virtù di una comune 'aria di famiglia'.

Così, ad esempio, accade per due casi in sé assai diversi (pur se comunque riconducibili al cosiddetto *clash of civilizations*) quali l'attacco alle Twin Towers e la distruzione dei Buddha di Bamiyan: il progetto risultato vincitore al concorso per il *memorial* di 9/11, significativamente intitolato *Reflecting Absence* (a firma dell'architetto Michael Arad e del paesaggista Peter Walker) non prevede la costruzione di un vero e proprio monumento, quanto piuttosto la conservazione delle due enormi orme vuote delle torri gemelle, nella forma di vasche con cascate d'acqua⁷. L'idea di rispondere con un vuoto alla distruzione del pieno è stata anche una fra le proposte avanzate nella discussione intorno al destino da riservare alle enormi orbite vuote lasciate dal tritolo talebano dopo la cancellazione degli enormi Buddha afgani, nel marzo del 2001⁸: rinunciare alla ricostruzione (magari secondo l'ambiguo principio del 'com'era, dov'era') o alla sostituzione per supplenza significa qui impegnarsi a ricordare i Buddha tramite la loro assenza piuttosto che attraverso una qualche forma di presenza; operazione che al contempo si vorrebbe come monito contro l'oscurantismo iconoclasta di ogni fondamentalismo religioso. Sempre alla strategia contro-monumentale dell'assenza – questa volta però attivamente prodotta, e non semplicemente accolta e conservata – sembra aver pensato anche Horst Hoheisel, quando ha presentato al concorso berlinese per il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (1995: FIG. 1) l'idea di far saltare la Porta di Brandeburgo⁹, proponendo così di commemorare un'eliminazione di massa con l'eliminazione di un simbolo collettivo della nazione che quel genocidio aveva perpetrato.

È sempre Hoheisel, un artista che si è intesamente confrontato con i paradossi della monumentalità, a introdurci a una seconda strategia di contro-monumentalizzazione: quella che opera sulla emergenza verticale tradizionale di molti monumenti (a partire dai menhir, le 'lunghe pietre' preistoriche) per negarla di segno e invertirla specularmente in immergenza. Egli accetta dalla città di Kassel l'incarico di ricostruire

⁷ Si può accedere a una visita virtuale del memoriale sul sito <http://www.national911memorial.org/>.

⁸ Si vedano le dichiarazioni dell'archeologo Zmaryalai Tarzi citate in M. POWER, *Rebuilding the Bamiyan Buddhas*, 23 luglio 2004, consultabile all'indirizzo www.slate.com/id/2104119/entry/2104187.

⁹ Cfr. H. HOHEISEL, *Aschrott Brunnen-Denk-Stein-Sammlung-Brandenburger Tor-Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche*, in N. BERG, J. JOCHIMSEN, B. STIEGLER, *Shoah-Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München, Fink, 1996, pp. 253-266.

la *Fontana di Aschrott*, donata nel 1908 da un uomo di affari ebreo e poi distrutta dai nazisti: non per farla però ‘com’era, dov’era’, bensì per rifarla in *mirror-image*, interrandola capovolta nello stesso luogo in cui si ergeva il monumento originale¹⁰. Ad una simile immergenza anti-verticale si sono ispirati anche i coniugi Jochen ed Esther Shalev-Gerz per il loro *Mahnmal gegen Faschismus* eretto a Harburg, presso Amburgo per essere destinato a immergersi progressivamente sottoterra man mano che il rivestimento di piombo tenero che avvolgeva la colonna veniva inciso con iscrizioni anti-fasciste, che i passanti erano invitati ad apporre tramite uno stilo¹¹: il monumento è destinato a scomparire quando la presa di posizione che ricorda il passato per costruire un futuro è vigile e attiva.

Sia la fontana di Hoheisel sia la colonna dei Gerz appartengono a quello straordinario e fecondissimo dibattito che nei paesi di lingua tedesca ha esplorato in questi ultimi decenni la delicata questione della possibilità di quello che, à la Adorno, potremmo chiamare ‘il monumento dopo Auschwitz’. Ma sarebbe errato pensare che la contestazione della verticalità si confini entro tale ambito; è ancora il concorso per il memoriale di 9/11 a offrirci, questa volta fra le proposte rifiutate, un esempio interessante di specularità immergente, quello di Gerard Kruunenberg van der Erve e Paul van der Erve intitolato *Twin Towers: A theoretical monument* (maggio 2002: FIG. 2), che prevedeva lo scavo di due pozzi gemelli che riflettessero, in negativo e nel vuoto ipogeo, il pieno delle due torri¹².

L’immergenza anti-verticale ci conduce a riflettere giocoforza sulla caratteristica tradizionale della massima visibilità del monumento, assicurata dal suo emergere netto e deciso come tratto verticale sul piano orizzontale del terreno, e a stagliarsi così sull’orizzonte. Il contro-monumento che si sprofonda sottoterra si sottrae invece allo sguardo; ma non è questo l’unico modo di negarsi alla visione. Pensiamo qui alle celebri procedure di *wrapping* o *empaquetage* di Christo e Jeanne-Claude, che hanno interessato tanto la piccola quanto la grande scala, tanto piccoli oggetti di uso domestico (epochizzati proprio nella loro utilizzabilità immediata grazie all’imballaggio) quanto enormi brani di aree costiere marine o porzioni di parchi, ma anche – e, per il nostro

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ Si veda A. KÖNNEKE (a cura di), *J. Gerz-E. Shalev-Gerz: das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*, Ostfildern, Hatje, 1994.

¹² Si veda S. STEPHENS, I. LUNA, R. BROADHURST (a cura di), *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l’area del World Trade Center*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 208.

discorso, soprattutto – monumenti¹³. Voler sottrarre allo sguardo il *Pont neuf*, il *Reichstag*, Leonardo da Vinci o Vittorio Emanuele II (FIG. 3) significa dichiararsi disposti a perdere la consueta visibilità del monumento (che, come abbiamo sentito dire a Musil, si ribalta subito in invisibilità, opacizzata dalla consuetudine, dalla routine percettiva ed esistenziale), per riottenerla a un più alto livello: prendo coscienza che lì, sotto quel velo, c'è qualcosa che non vedevo più pur vedendolo ogni giorno; mi accorgo della sua esistenza solo quando la sua presenza, pur in linea di principio visibile, mi è negata. Oltretutto, l'avvolgimento inverte significativamente anche il rituale consueto dell'inaugurazione dei monumenti, che vengono 'svelati'.

Fra i monumenti invisibili ricordiamo anche quello installato nel 1993 nella piazza antistante il castello di Saarbrücken da Jochen Gerz (prima in modo clandestino, con l'aiuto degli studenti dell'Accademia locale di Belle Arti, poi ottenendo la pubblica legittimazione e il riconoscimento ufficiale): il titolo originale, *2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus*¹⁴ allude ai nomi di altrettanti cimiteri ebraici operativi fino alla II guerra mondiale, incisi ciascuno sulla faccia di un ciotolo della piazza, che è stato poi riposizionato in modo che il lato iscritto fosse quello rivolto verso il terreno, dunque invisibile.

Un'ulteriore modalità di contestazione della monumentalità tradizionale è quella di intervenire sui materiali, sostituendo a quelli nobili, pesanti o comunque votati alla permanenza in virtù della loro massima durezza (pietra, marmo, metallo) materie più leggere, materie-non-materie, quali l'aria e la luce. Così, per tornare al caso emblematico dei Buddha afgani, arrivano dal Giappone due proposte che vanno entrambe in direzione della smaterializzazione del monumento: l'una, di Shiro Takahashi, suggerisce di supplire alla distruzione degli originari Buddha in pietra con dei Buddha-*babots*, sculture pneumatiche di plastica gonfiabile vistosamente colorata¹⁵; l'altra, di Hiro Yamagata, si prefigge di proiettare immagini laser a dominante verde di molteplici Buddha sulla roccia di Bamiyan¹⁶.

¹³ Si veda il bel catalogo a cura di J. FINEBERG, *Christo e Jeanne-Claude, On the Way to the Gates*, New York, The Metropolitan Museum of Arts, 2004.

¹⁴ Si veda J. GERZ (a cura di), *2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus*, Stuttgart, Hatje/Cantz, 1993.

¹⁵ Si veda il sito dell'artista: <http://www.shiro1000.jp/catalog3/m034/bamyan.html>.

¹⁶ Si veda L. BOLOGNINI, *Il sogno di un artista giapponese, ricreare i Buddha di Bamiyan*, «La Repubblica», 2 novembre 2005.

Intimamente connessa, per la sua stessa natura, alla strategia di smaterializzazione è quella della temporaneizzazione: se il materiale nobile pesante è permanente e tendente al perenne, aria e luce sono mobili ed effimeri, tendenti al transeunte e al transitorio. Pur stretti parenti, queste due strategie tuttavia non si identificano senza resti: esistono infatti nello scenario della contro-monumentalità contemporanea anche anti-monumenti transitori che sono comunque realizzati in materiali pesanti, come nel caso dei *Momentary Monuments* di Lara Favaretto (*III*, Trento 2009 o *IV*, Kassel 2012: FIG. 4).

Chiudiamo questa rassegna incompleta con la strategia forse più sottile, perché non contesta apertamente una o più caratteristiche costitutive del monumento tradizionale, ma apparentemente lo mima, destituendolo tuttavia di senso. È il caso delle stele e delle bramme in acciaio Cor-ten di Richard Serra, che hanno innegabilmente la forma del monumento tradizionale (la verticalità, l'imponenza, il materiale pesante, la permanenza), ma, come precisa lo stesso Serra, «*they do not memorialize anything*»¹⁷. Siamo qui di fronte a monumenti *intransitivi*, dal momento che esibiscono la forma del gesto del commemorare, senza che si possa indicare l'oggetto (evento o persona) al quale questo commemorare sarebbe diretto. Per certi versi *L.O.V.E.* (FIG. 5), il dito di Maurizio Cattelan (inaugurato 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 i prossimi 40 anni), mostra alcuni tratti fenomenologicamente analoghi: in marmo bianco di Carrara, di proporzioni considerevoli, dall'incontestabile verticalità, il dito impettito sembrerebbe anche alludere a una qualche forma di severo ammonimento, senza tuttavia che sia possibile indicare l'oggetto di questo *monere*. Sembrerebbe, se quel dito fosse l'indice. Ma è il medio. Oltretutto è l'unico dito sopravvissuto: le altre quattro, mozzate, erano con lui impegnate in un energico saluto nazista. È noto il dibattito ermeneutico che si è sviluppato intorno al destinatario del gesto del dito medio: 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? Quale che sia la risposta, il solo fatto che sia ammissibile porre come legittima tale domanda sottrae *L.O.V.E.* dall'ambito dei contro-monumenti rigorosamente *intransitivi*.

¹⁷ D. CRIMP, *Richard Serra's Urban Sculpture* (interview, July 1980), in R. SERRA, *Writings Interviews*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994, p. 125.

Questi ultimi – aspetto non secondario – vanno tenuti ben distinti dalla classe dei monumenti *astratti*, con i quali a prima vista potrebbero essere facilmente scambiati: prendiamo l’ormai celeberrimo progetto vincitore del sunnominato concorso *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, il monumento di Peter Eisenman¹⁸: esso è sì astratto (perché non raffigura altro che parallelepipedi di varia taglia, di per sé non immediatamente rappresentativi del tema del concorso, ‘Gli ebrei assassinati’; ciò che gli valse, e gli vale a tutt’oggi, caustiche critiche da parte della comunità ebraica), ma non intransitivo. Riguardo a esso (a differenza delle bramme di Serra) posso infatti ben porre la domanda ‘Chi o che cosa commemora?’, e rispondere con il titolo del concorso stesso che ha vinto. Ma, per ritornare alla coppia riegliana volontario/involontario, un ‘monumento volontario astratto’ può facilmente trasformarsi in un ‘monumento involontario intransitivo’, che in quanto tale elicità nel fruitore comportamenti ormai irrelati all’intenzione commemorativa originaria: sarebbe infatti più difficile per i bambini giocare a nascondino, o per i turisti tentare acrobazie, se il *Denkmal* di Eisenman fosse composto non di anodini parallelepipedi, bensì di statue che raffigurassero prigionieri dei campi di concentramento impigliati nei fili spinati o fulminati dai reticolati elettrificati durante un tentativo di fuga.

Didascalie delle immagini

FIG. 1: Horst Hoheisel, progetto per la rimozione della Porta di Brandeburgo a Berlino, 1997 (tratto dal sito: <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/brandenburg.html>).

FIG. 2: Gerard Kruunenberg van der Erve-Paul van der Erve, *Twin Towers: A theoretical monument*, progetto del maggio 2002 (da S. Stephens-I. Luna-R. Broadhurst (a cura di), *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l’area del World Trade Center*, Milano, Rizzoli, 2004).

FIG. 3: Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, Piazza del Duomo, Milano, 1970, Photo: Harry Shunk.

FIG. 4: Lara Favaretto, *Momentary Monument IV*, Documenta 13, Kassel, 2012.

FIG. 5: Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, Piazza Affari, Milano, 2010, Photo: Zeno Zotti.

¹⁸ Cfr. M. GODFREY, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2007.