



Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-artistiche

XXVII ciclo

Storia e Memoria: dal monumento al film

Candidato: Cecilia Canziani

Relatore: Prof.ssa Maria Antonietta Picone

Indice

Introduzione	p.5
1. Memoria e storia: un'introduzione ai temi della trasmissione e rappresentazione della memoria post traumatica.	
1.1 Memoria e rappresentazione.	p. 10
1.2 Due immagini in appendice: <i>I borghesi di Calais</i> di August Rodin, <i>October</i> di Sergej Eisenstein.	p. 24
2. Il monumento nella sua relazione con la storia, la memoria traumatica e la scultura moderna.	
2.1 Monumenti e memoriali: forma e funzione sociale, storica ed estetica.	p.27
2.1.1 Ricordare dopo la Prima Guerra Mondiale.	p. 29
2.1.2 Ricordare dopo la Seconda Guerra Mondiale.	p. 34
2.2. Casi di studio.	
2.2.1 <i>Cenotaph.</i>	p. 41
2.2.2 <i>Sacrario militare del monte Grappa.</i>	p. 47
2.2.3 <i>Tirgu Jiu.</i>	p. 54
2.2.4 <i>Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine.</i>	p. 58
2.2.5 <i>Mahnmal und Gedenskette fur die juischen Opfer des Naziregimes in Osterreich.</i>	p. 62
2.2.6 <i>Denkmal für die ermordeten Juden Europas.</i>	p. 70
2.2.7 <i>Vietnam Veterans Memorial.</i>	p. 75

3. Il film: una nuova forma di memoriale.

3.1 Pellicola.	p. 82
3.2 <i>Notte e nebbia</i> , genesi e ricezione.	p. 86
3.3 <i>Notte e nebbia</i> il montaggio, l'archivio e la memoria post traumatica.	p.95
3.4 Harun Farocki.	p.102

4. Casi di studio: opere contemporanee per una rilettura del monumento in termini performativi e cinematici.

4.1 Luoghi comuni portatili.	p. 110
4.2 Susan Philipsz, il paesaggio.	p. 115
4.3 Steve Mc Queen, corpi in caduta.	p. 121
4.4 Omer Fast, il <i>revenant</i> .	p. 127
4.5 Deimantas Narkevičius: la fine della storia.	p. 134
4.6 Specificità di luogo e memoria: Hiroshima. Resnais, Moore, Starling.	p. 143
4.7 Corpi e stanze della memoria: Arena, Favelli, De Serio.	p. 150
4.8 Jeremy Deller e il <i>re-enactment</i> .	p. 158
4.9 Breve nota conclusiva.	p. 162

Bibliografia	p. 163
---------------------	--------

Introduzione

Il paesaggio è punteggiato di monumenti: le sculture pubbliche testimoniano o celebrano momenti della nostra storia, ma anche la toponomastica rappresenta un archivio della memoria collettiva localizzata. Nel XX secolo e ancora dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, il memoriale è stato un tipo di monumento che ha avuto una funzione centrale sia nella costruzione delle narrazioni identitarie nazionali, sia come simbolo della trasmissione della memoria collettiva. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il monumento, nella sua forma tradizionale di scultura commemorativa pubblica, entra invece in crisi, a tal punto da non sembrare più capace di rappresentare davanti a una comunità la storia: la relazione problematica tra Olocausto e rappresentazione, che ha messo in questione il rapporto tra testimonianza e storia elaborato dalla storiografia recente, si ripercuote anche sui modi di visualizzazione del trauma.

A cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta si registra però una vera febbre del monumento e un'ossessione per la commemorazione, diretta conseguenza del nuovo ordine geo-politico che segue la caduta del muro di Berlino e la fine del blocco sovietico. In questo contesto si fa largo il termine *contromonumento*, che ben descrive un'attitudine a ripensare la scultura pubblica commemorativa in termini antimonumentali e processuali, che tuttavia, pur nel suo sottrarsi alla forma tradizionale, ci restituisce il "desiderio di monumento", la necessità di ricordare, sottraendo gli eventi della storia allo scorrere del tempo, e dunque all'oblio.

La crisi della forma del monumento ha naturalmente la sua radice nella crisi della scultura che si attua nel XX secolo, crisi che è stata ampiamente trattata all'interno del recente dibattito sulla scultura moderna¹. Ma nell'analisi delle forme

¹ In particolare, recentemente, da Rosalind Krauss R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land art* [1981], Bruno Mondadori, Milano, 1998 e M. Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press,

di trasmissione della memoria nella storia dell'arte contemporanea, è necessario considerare anche la dimensione pubblica del monumento, che solitamente si situa in un luogo che viene – o veniva – vissuto come condiviso, collettivo. Quale è il paesaggio nel quale si iscrive il corpo collettivo? Quale il dispositivo che produce oggi la memoria e la storia? Al centro della questione vi è, in altre parole, la costruzione culturale e narrativa della relazione tra spazio e tempo che il monumento rappresenta.

Nel terzo libro delle *Odi*, il poeta Orazio afferma orgogliosamente di aver eretto, con i suoi versi, un monumento ben più duraturo del bronzo. Le piramidi possono crollare sotto il peso degli anni, il bronzo essere corroso dalla pioggia, ma il poema nella sua immaterialità rimarrà in vita, e con essa, certo, la sua fama. Il poema – intuisce Orazio – è equivalente a un monumento come oggetto di trasmissione della memoria, e lo è in virtù della sua immaterialità, che lo sottrae all'effetto del tempo; della sua riproducibilità, che ne assicura e perpetua la trasmissione; infine della fama, il riscontro presso il pubblico che ne determina la permanenza.

È un'intuizione davvero geniale, e del tutto moderna, quella che immagina una sopravvivenza più certa a un oggetto senza corpo, in virtù della sua riproducibilità da un lato e riconoscimento collettivo dall'altro.

In maniera non dissimile, molti secoli dopo, Alois Riegl, in qualità di conservatore generale dell'Impero austro-ungarico, ripensa la categoria del monumento nel suo testo *Culto moderno dei monumenti*, introduzione e parte integrante del *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria*, nel 1903. Straordinario per più di una ragione, nel contesto di questa ricerca il *Culto* è una fonte primaria nello studio del monumento a partire dalla sua ricezione: il monumento – dice Riegl – non è dato, ma prodotto, ed esiste solamente in relazione al valore che viene attribuitovi da una comunità. «Il senso e il significato dei monumenti non dipendono dalla loro destinazione originaria, ma siamo piuttosto noi, i soggetti moderni, che li attribuiamo ad essi»².

Non è più soltanto la committenza, a delimitare cosa è e cosa non è un monumento - «un'opera della mano dell'uomo creata con lo scopo di conservare sempre presenti e vivi singoli

Chicago 1998.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienna 1903, traduzione italiana di R. Trost e S. Scarrocchia *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Milano 2011, p. 16.

atti o destini umani (o anche loro aggregati) nella coscienza delle generazioni a venire»³ - ma anche il corpo collettivo di chi vi si trova di fronte, magari a distanza di anni o in uno scenario completamente diverso da quello in cui il monumento era stato concepito. È un'ipotesi che Riegl contempla nel distinguere i monumenti in due grandi gruppi: monumenti intenzionali e monumenti non intenzionali – una categoria che comprende oggetti prodotti per altri fini, e a posteriori investiti di valore monumentale.

Ciò che Riegl non ipotizza – come già invece Orazio – è che possiamo pensare in termini di monumento qualcosa di radicalmente diverso da ciò cui siamo stati tradizionalmente abituati. La storia dell'arte del XX secolo ha definitivamente ampliato i limiti del medium, arrivando a includere opere immateriali, ma in che modo questo dato si intreccia con la storia del monumento? Possiamo oggi ripensare il monumento dalla prospettiva di una medialità espansa?

Come di recente ha proposto Michael Rothberg⁴, la memoria ha una caratteristica “multidirezionale”, in quanto è formata dalla raccolta di tanti, diversi atti di memoria che sono spesso in contrasto con ciò che si può leggere nello spazio pubblico. In questo senso, il monumento è sempre una forma simbolica dell'ideologia funzionale al riconoscimento di una comunità attraverso l'esclusione dei suoi altri.

I limiti che sembrano circoscriversi nel monumento come oggetto sono stati radicalmente messi in questione da media immateriali, disseminati e distribuibili.

La proposta di Riegl di guardare il monumento a partire dalla sua ricezione, non solo si conferma come centrale nella analisi dell'effettivo rispecchiamento tra pubblico e opera, ma acquista più consistenza in un orizzonte postmediale dell'arte.

Un monumento che dischiuda la possibilità di costruirsi attraverso canali alternativi di produzione e distribuzione non solo può ridefinire la relazione tra committenza e collettività (che è sempre viziato da un rapporto di autorità a detrimento della seconda), ma anche innescare processi di rimemorazione che sovvertono la dinamica binaria noi/loro.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

Muovendo da una simile ipotesi, questa ricerca si propone di ripercorre la categoria di monumento in una prospettiva performativa che intrecci una lettura cinematografica del monumento, con una lettura memoriale del cinema.

Ma perché proprio l'immagine cinematografica può servire a ripensare il nodo storia, trauma, rappresentazione? Nella prima metà del secolo scorso, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer⁵ avevano guardato al cinematografo come a un sito di ridefinizione della sfera pubblica. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, è proprio un documento cinematografico che risponde al trauma dell'Olocausto: il film di Alain Resnais *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia), un documentario sui campi di sterminio commissionato nel 1954 dal Comitato francese per la storia della Seconda Guerra Mondiale.

Il film è costruito alternando piani sequenza a colori per le riprese dei campi nel tempo presente, con materiale d'archivio e filmati di repertorio per raccontare il passato. Siegfried Kracauer considerava questo documentario di Resnais uno di quei film che pur non potendo impedire la ripetizione di un evento, ne redimevano la memoria. Come Warburg e Benjamin, anche Kracauer pensa all'intempestivo, alla sfasatura, come modello storiografico più capace di restituire verità. Per Kracauer il reportage non è in grado di restituire una testimonianza, ma rischia di seppellire la memoria di un evento attraverso una pretesa oggettività. È viceversa il montaggio del "film of fact", ovvero la scomposizione e successiva ricomposizione di una sequenza lineare, a garantire una possibilità di verità che intervenga sulla coscienza storica.

La critica contemporanea continua a occuparsi del problema della rappresentabilità della storia e del trauma attraverso un'analisi della sua performatività⁶. In questo senso il filmico come modalità di ricomporre il visibile

⁵ In particolare in W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, tr. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e Società di Massa*, Torino, Einaudi, 1964; S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 1930, tr. it. di M. G. Pappalardo e F. Maione, a. c. di R. Bodei, *La Massa come ornamento*, Prismi, Milano 1983.

⁶ Nello specifico si veda il lavoro di Giorgio Agamben, Jaques Rancière, Georges Didi-Huberman.

che precede l'invenzione del cinematografo⁷ può essere d'aiuto nel districare il rapporto tra memoria, monumentalità, archivio.

Guardando al trauma come modello storiografico e metodologico, questa ricerca propone una lettura contigua di ' memoriali di pietra' e 'film memoriali', che assolvono la funzione primaria del monumento che è quella di offrire una testimonianza di eventi del passato, re-articolando il passato più che semplicemente commemorandolo.

Il primo capitolo è dedicato allo studio delle teorie sui temi della trasmissione e rappresentazione della memoria post trauma, nell'ottica di definire una griglia concettuale per il progetto di ricerca.

Alla luce di una riflessione che intreccia la storia della scultura con una riflessione sul memoriale nel quadro della riconfigurazione metodologica e formale della rappresentazione della storia del XX secolo, il secondo capitolo offre una ricognizione di monumenti emblematici realizzati dopo la Prima Guerra Mondiale e Post Olocausto, che mettono in questione i codici tradizionali del monumento e del memoriale.

Il terzo capitolo della ricerca si appunta sul film documentario tra testimonianza e costruzione narrativa, prendendo in esame il cinema della memoria di Alain Resnais, e di J. L. Godard, Carl Lanzmann e Harun Farocki come modalità di resistenza alla perdita della memoria.

Infine, il quarto capitolo è un'analisi per casi studio di opere di artisti che negli ultimi dieci anni hanno posto al centro delle proprie ricerche la storia e la sua trasmissibilità, attraverso la metafora dell'archivio e l'uso cinematografico del montaggio, contribuendo a una possibile ridefinizione del monumento in termini performativi e filmici.

⁷ Cfr J. Crary, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in 19th century*, MIT, Massachusetts, 1990 e *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT, Cambridge 2000.

Capitolo 1

Memoria e storia: un'introduzione ai temi della trasmissione e rappresentazione della memoria post trauma

Ciò che resta
Lo fondano i poeti
F. Hölderlin

1.1 Memoria e rappresentazione.

In un video recente di Francis Alys, un bambino gioca con un rullo di pellicola come fosse l'antico gioco del cerchio. Correndo lo sospinge in avanti, disegnando un lungo cerchio attorno a Kabul, per fermarsi nel centro della città. Nel tragitto, la pellicola - uno dei tanti film sequestrati dai Taliban - si srotola, torna cioè a contaminare e contaminarsi con lo spazio pubblico. È un'immagine che mi sembra ben descrivere alcuni aspetti del tipo di memoria che in questo contesto ci interessa indagare: una memoria che viene agita, che si può avvolgere, ma anche ripresentare in superficie, che ha a che fare con il presente anche se parla del passato, che ha a che fare con lo spazio perché è sempre situata, e che agisce nella dimensione pubblica. È anche una memoria 'resistente', disarchiviata e ridistribuita. Sovversiva, poetica. Infine, è una memoria in movimento, che prende spazio nel tempo.

Tra i tanti inizi che il XX secolo potrebbe avere, Alain Badiou ne *Il Secolo* ne propone uno che coincide con l'inizio del primo conflitto mondiale⁸. È una data che delimita anche questa ricerca, perché qualunque sia il suo *incipit*, è chiaro che il nostro è un secolo di guerra, lutto e commemorazione e che, visto così, a dispetto di quanto propone il filosofo francese nel suo libro, forse non si è ancora concluso. I due conflitti mondiali, l'universo concentrazionario e l'Olocausto, il 1989 con la fine del blocco

⁸ A. Badiou, *Il Secolo*, Feltrinelli, Milano 2006.

sovietico e la sua problematica riconfigurazione in stati nazionali, la riunificazione della Germania e Tienanmen, la Guerra del Golfo nel 1991, la guerra in Bosnia del 1992-1995, il Kosovo nel 1998-99, le missioni in Iraq e Afghanistan , l'11 settembre e gli ultimissimi attentati di Parigi devono essere letti in continuità e contiguità, anche nel loro continuo costringerci a ripensare i limiti della legge, della storia e – per quel che ci riguarda più da vicino in questo contesto – della rappresentazione.

Il nostro è certamente un secolo che ha sviluppato un rapporto complesso con la memoria: da un lato ne siamo ossessionati, dall'altro soffriamo di forme di amnesia, ma è certamente vero che il nostro tempo è stato attraversato da fatti che hanno messo in dubbio istituzioni politiche e giuridiche consolidate, al punto tale da aver reso necessario ripensare del tutto anche la possibilità della trasmissione della memoria, oltre alla sua funzione. Viviamo in un tempo che costantemente mette alla prova la modalità, la proprietà e la liceità del ricordo, intriso di un pensiero della memoria e sulla memoria. In che maniera allora la nostra storia recente produce memoria?

L'ossessione per la memoria (e dunque per le sue rappresentazioni) è la cifra del nostro tempo: «Because the world has shrunk – for example, communications have been speeded up fantastically – and people find themselves undergoing the most rapid social transformations in history, ours has become an era of search for roots, of people trying to discover in the collective memory of their race, religion, community and family a past that is entirely their own, secure from the ravages of history and a turbulent time. But this too has provoked very sharp debate and even bloodshed. The modern art of memory is much more subject to inventive reordering and redeploying than that»⁹.

Quello che è evidente è che la memoria comune di un evento che investe la comunità e che si imprime nella storia collettiva oggi si produce molto verosimilmente con un'immagine, più che con un monumento, e questa immagine ha una capacità di rappresentare e formare una memoria comune. Auschwitz si identifica con il cancello d'ingresso del campo visto dalle rotaie, o con i cumuli di corpi ammassati nelle fosse comuni; l'undici settembre con l'immagine di un corpo che si lancia nel vuoto, o con quella dell'impatto del secondo aereo nell'edificio, più che il memoriale da poco edificato sul luogo dove si ergeva il WTO. Non esiste un monumento agli studenti uccisi a Tienanmen, ma l'immagine della fila di carri armati che punta verso un corpo

⁹ E. Said, *Invention, Memory and Place*, in W.T.J. Mitchell (ed) *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, p. 245.

che solo, senza armi, si erge a difesa del diritto alla libertà è più forte e duratura e forse più efficace di una sua traduzione in marmo o bronzo. Così come l'Afghanistan si riassume davvero nelle due orbite vuote, abitate per secoli dai due Buddha scolpiti nella viva roccia.

Vuoti e pieni, lacune e presenze, ma in ogni caso immagini che fanno parte di una memoria condivisa che abbiamo assimilato attraverso i media di massa. I monumenti che non abbiamo edificato, e quelli che ci appaiono incongrui perché la loro sintassi e retorica non corrisponde al modo in cui oggi la storia si traduce nella sua rappresentazione, e ancora quelli che non riescono ad abitare la nostra memoria e a diventare immagini comuni non sconfessano affatto la nostra necessità di dare rappresentazione pubblica a un evento luttuoso collettivo, ma ci dicono con grande chiarezza che la nostra memoria è cinematografica e che un'immagine è capace di costruire un racconto comune con una forza superiore a una rappresentazione d'altro registro. Soprattutto, le immagini sono distribuite capillarmente, globalmente e con rapidità, riuscendo così a diventare 'luoghi comuni'.

All'inizio del secolo, Proust, Freud, Benjamin, da diversi punti di vista, individuano nella frammentazione, disgiunzione, ripetizione le modalità attraverso le quali il tempo dell'esperienza si fa racconto. Non più un racconto lineare, bensì intempestivo e addirittura incoerente, ma che proprio attraverso illuminazioni, choc, lapsus linguistici, sogni è capace di restituire in forma narrativa la memoria.

Per tutti e tre gli autori oggetto d'indagine è la memoria involontaria, che *in quanto tale* è capace di restituire verità. Dal punto di vista psicologico la funzione mnestica è un processo legato a molti fattori, sia cognitivi che emotivi, e attivo: si configura dunque come un percorso dinamico di ricostruzione e connessione di rappresentazioni, piuttosto che come una semplice archiviazione di dati in uno spazio mentale statico.

Per Proust il passato non si produce nel ricordo cosciente, perché alla memoria volontaria sfugge ciò che Deleuze chiama «*l'essere in sé del passato*»¹⁰ ovvero il fatto che esso non è in una relazione di successione rispetto al presente, ma di coesistenza. La percezione cosciente della memoria volontaria stabilisce una successione reale di qualcosa che invece in profondità avvertiamo come coesistenza virtuale.

Il meccanismo che attiva questa particolarità della memoria assomiglia a quello associativo, ma è più complesso perché, al di là della somiglianza tra una sensazione del presente che riporta in superficie una sensazione del passato, la reminiscenza fa rivivere la cosa

¹⁰ G. Deleuze, *Marcel Proust et le signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964 tr. it. a cura di C. Lusignoli e D. de Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967, p. 54.

ricordata con una ‘verità’ che non ha avuto nel reale. In altre parole, il sapore della *madeleine* non riporta indietro nel tempo a Combray, ma fa apparire Combray nella totalità del suo essere, come non è stata mai stata percepibile, perché non era stata contaminata dalle qualità del presente che ne hanno potuto provocare la rievocazione.

La memoria volontaria non è capace di afferrare il passato, perché lo ricompono in una relazione cronologica rispetto al presente: «la memoria volontaria va da un presente che è stato, cioè a qualcosa che fu presente e non lo è più. Il passato della memoria volontaria è dunque doppiamente relativo, relativo al presente che è stato, ma anche relativo al presente rispetto al quale ora è passato».¹¹

La memoria involontaria invece è in grado di situarci nel passato, proprio perché interiorizza il contesto del ricordo e lo rende inseparabile dalla sensazione presente. La reminescenza restituisce il passato come immanente, compresente, ma afferrabile solamente quando si verifichi l’incontro tra due oggetti che hanno una comune qualità, pur essendo differenti e distinti: «la sensazione comune ai due momenti, non interviene che per ricordare qualcos’altro: Combray. Ma a tale richiamo, Combray risuscita sotto forma assolutamente nuova. Combray non sorge quale è stata presente. Combray sorge come passato, ma questo passato non è più relativo al presente che è stato, né al presente quale è adesso passato. Non si tratta più della Combray della percezione, né di quella della memoria volontaria. Combray appare quale non poteva essere vissuta: non in realtà, ma nella sua verità»¹². La reminescenza ci consegna ‘*Un peu de temps à l’état pur*’ ovvero l’essenza del tempo localizzata.

A partire da un’idea di memoria come esperienza – percorso, passaggio – e di un’esperienza situata – localizzata e spaziale –, Proust introduce nella *Récherche* una questione di particolare rilevanza: la differenza tra realtà e verità della memoria.

La realtà è accessibile attraverso la memoria volontaria, ma alla verità, che è una realtà di grado più alto, perché riposa su un presupposto etico, si arriva attraverso la memoria involontaria. Una tale percezione del passato può realizzarsi solamente come una visione fugace: per Proust solo l’arte ha la capacità di trasformarle in una forma durevole (il tempo ritrovato dell’arte, il tempo perduto della memoria). La nozione di verità – che è comune tanto a Proust quanto a Benjamin – è particolarmente interessante perché anticipa la questione del rapporto tra testimonianza e documento che sarà centrale dopo l’Olocausto e cruciale anche in relazione al monumento. Riportando questa ipotesi al piano della nostra ricerca, ragionando

¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹² *Ibidem*, p. 58.

attraverso la categoria della reminescenza potremmo dire cioè che la testimonianza si produce solo attraverso una forma capace di imitare il lavoro della memoria involontaria; in altre parole, attraverso una ridistribuzione del sensibile, come oggi ipotizza Rancière, o grazie alla parola poetica, come hanno affermato Paul Celan e Primo Levi. Resta la parola, una parola che è in sé ‘resto’: una lingua che è tutto ciò che resta¹³, ferita di realtà, in cerca di realtà¹⁴, che parla proprio attraverso le sue mutilazioni e mutismi.

Una simile concezione della memoria – colta anche nel suo aspetto metafisico – attraversa tutto il pensiero di Walter Benjamin, ma se per Proust la memoria è una tappa nel tirocinio dell’arte, per Benjamin la politica della memoria è parte della sua teoria della storia.

Sia Proust che Benjamin sono uomini che appartengono profondamente – e anacronisticamente – al secolo precedente e che però anticipano questioni cruciali che guadagneranno centralità e pregnanza nel Novecento. Di Proust, Benjamin è il primo traduttore in lingua tedesca, gli dedica un saggio intitolato significativamente *Zum Bilde Prousts*: usa la parola *Bild*, che significa sia ritratto che, appunto, immagine. In una lettera a Gershom Scholem del 1925 esplicita l’affinità che sente con il poeta francese: «Conoscerai sicuramente il nome di Marcel Proust. In questi giorni ho concluso un contratto per la traduzione del capolavoro del suo più grande romanzo in più volumi *À la recherche du temps perdu*. [...] Ci è forse capitato di parlare di Proust e ti ho detto come mi sia familiare il tipo di pensiero filosofico che si esprime nei suoi scritti. Ho sentito uno spirito molto affine al mio, in tutte le cose che ho letto. Ora aspetto con impazienza di vedere se e in che misura sarà confermata questa sensazione, da un più stretto contatto con l’opera»¹⁵.

La sua opera più importante – che Benjamin stesso considerava tale, e a cui si è dedicato dal 1927 fino alla morte nel 1940 – incompiuta e giunta a noi solamente in termini di note, è un compendio della vita materiale del diciannovesimo secolo attraverso i suoi oggetti, luoghi, immagini. Nella sua forma frammentaria, e nella discontinuità della sua redazione (il suo ‘disordine produttivo’), il *Passagen-Werk* è il testo che restituisce con più precisione il metodo di lavoro di Benjamin, a sua volta apparentato con un tipo di memoria proustiana.

¹³ La stessa espressione è usata da Celan nel discorso *Der Meridian*, pronunciato in occasione del conferimento del premio Büchner e dichiarazione di poetica, e ancora da Hannah Arendt, in una conversazione con Günther Gaus nel 1964, e infine da Christa Wolf. Un’elaborazione dell’idea di ‘resto’ in relazione alla parola e all’immagine è centrale nel pensiero di G. Didi-Huberman e particolarmente in *Immagini Malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

¹⁴ Ho parafrasato un passaggio nel testo di Celan tratto da *Der Meridian*.

¹⁵ Lettera a Gershom Scholem 21 luglio 1925, tr. it. in W. Benjamin *Lettere (1913-1940)* a. c. di G. Scholem e T.W. Adorno, Einaudi, Torino 1978, p. 130.

Centrali nella riflessione sulla memoria sono i concetti correlati di *Denkbild*, ovvero immagine-pensiero, non narrativa, allegorica e di *Andenken*, rimembranza involontaria. Per Benjamin la memoria è un processo inscritto nel presente, uno scavo che libera progressivamente le immagini del passato depositate nei suoi strati profondi e nel quale il passato trova la sua reale dimensione. L'immagine dialettica è coincidenza di evento storico e momento contemporaneo: il passato potenziale si realizza solo nell'incontro con il presente.

La memoria in Benjamin è spesso restituita attraverso la metafora del cinema: il passato, scrive nelle *Tesi di filosofia della Storia*, è come una immagine fotografica, che non è leggibile nel presente, ma solo quando viene sviluppata. La nozione di memoria che Benjamin formula nei suoi scritti è influenzata tanto da Proust, che dal suo interesse precoce per il cinema, evidente nella formulazione dell'immagine dialettica che evoca il montaggio surrealista: proprio in *Un'immagine di Proust*, Benjamin descrive la memoria come una pellicola formata da fotogrammi montati involontariamente. Il montaggio è centrale nella precisazione dell'immagine-lampo che sola, per Benjamin, è capace di restituire evidenza al passato.

Proprio attraverso l'evocazione dell'appercezione cinematografica possiamo riscontrare uno scarto rispetto a Proust: se entrambi ragionano a partire da un'idea esperienziale del tempo, per Proust la memoria involontaria restituisce il passato nella sua pienezza, per Benjamin invece solamente attraverso questo processo è possibile interpretare il presente e soprattutto comporre una 'memoria del futuro': la *madeleine* che assaporo oggi, riporta alla memoria la Combray della mia infanzia, mentre la Parigi capitale del XIX secolo mi permette di capire la Berlino del XX nel momento in cui si insedia il regime nazista, perché il ricordo per il filosofo tedesco ha una componente etica e politica, e non dimenticare ha un effetto attivo – e collettivo – sul tempo che verrà.

Ma il pensiero di Benjamin sui *mass media* è basato su una antinomia¹⁶, particolarmente evidente perché qui le due posizioni sono entrambe espresse, in *Experience and Poverty* (1933)¹⁷: da un lato, i nuovi media hanno una valenza positiva perché annunciano la liquidazione della tradizione culturale borghese che non è stata capace di arginare la catastrofe politica e militare della Guerra mondiale, e anzi se ne è resa complice, ma dall'altro sono anche responsabili del declino dell'esperienza. L'esperienza per Benjamin è inseparabile dalla memoria, la facoltà che

¹⁶ S. Buck-Moss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT, Cambridge, 1989 e *Idem, Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered* in «October», n. 62, Fall 1992, p. 3-41.

¹⁷ W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, 1933, tr. ingl.: *Experience and Poverty* (1933), in M.W. Jennings (a.c.), *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 2. 1927-1934, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2007.

connette il passato al presente e il cui compito è attivo perché riguarda anche il futuro. L'esperienza si deteriora perché le tecnologie audiovisive, usate come strumento di propaganda nel quadro dei regimi totalitari, diminuiscono la capacità sensoriale dell'essere umano e dunque la sua capacità critica. L'atrofia della percezione ha una ricaduta sulle facoltà cognitive perché il continuo choc sensoriale limita il gioco libero della memoria involontaria, cui sola Benjamin riconosce la capacità di provocare una discontinuità temporale che permette a un passato dimenticato di intromettersi nel nostro tempo, rivelando la natura fittizia (e autoritaria) di una costruzione temporale progressiva.

È piuttosto interessante tradurre in termini di montaggio questa teoria della memoria come facoltà critica¹⁸: le tecnologie audiovisive inibiscono la facoltà critica (l'esperienza), quando replicano la maniera in cui la memoria volontaria è restituita come narrazione cronologica lineare e progressiva, viceversa attraverso il montaggio disgiuntivo che imita il meccanismo della memoria involontaria – come nel caso dei film Surrealisti – possono attivare l'inconscio ottico. Se la memoria involontaria (e, ne consegue, l'immagine cinematografica che ne conserva e ridistribuisce il potenziale critico) ha il potere di interrompere l'ordine cronologico degli eventi come vengono rappresentati da una storiografia al servizio dell'autorità che afferma la propria storia a discapito degli oppressi, interrompere il continuum temporale fittizio è allora un atto politico. Attraverso l'immagine dialettica – in cui confluiscono i temi speculativi del pensiero di Benjamin: «Lo storico [...] afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta ad incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come quell'adesso, nel quale, per così dire, sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico. Questo concetto istituisce una connessione tra storiografia e politica, che è identica a quella teologica tra rammemorazione e redenzione. Questo presente si condensa in immagini che si possono chiamare immagini dialettiche. Esse rappresentano una trovata salvifica per l'umanità»¹⁹.

La memoria involontaria, come questo frammento chiarisce, oltre ad avere i tratti della 'verità', ha dunque anche quelli della 'responsabilità': una storiografia (o un cinema), che ne imiti il funzionamento è dunque rivoluzionaria, in una lettura materialistica della storia, e salvifica, in un'ottica messianica (un'altra antinomia che caratterizza il pensiero di Benjamin).

¹⁸ S. Felman sottolinea come Benjamin usi sempre la parola *Kritik* in una maniera che rimanda – intenzionalmente o meno – all'uso proposto da Kant, legandola cioè al giudizio. Cfr. S. Felman, *The Juridical Unconscious, Trials and Traumas in the XX Century*, Harvard University Press, Cambridge and London, 2002.

¹⁹ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS, V-VII, 1982; ed. it. a c. di E. Ganni, *I Passaggi di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, Ms 442.

Il tema della memoria come responsabilità è cruciale soprattutto quando si mettano in relazione i testi di Benjamin con il quadro storico del dopoguerra in Germania. Con la consueta capacità di preveggenza, Walter Benjamin in *Experience and Poverty*²⁰ un saggio del 1933, scritto proprio nel momento in cui il partito nazista sta prendendo il potere in Germania, aveva già compreso il nesso tra il primo dopoguerra e l'avvento del nazismo. Commenta così la Grande Guerra: «so much is clear: experience has deteriorated in value for a generation that from 1914 to 1918 went through one of the most monstrous experiences of world history... Was it not possible to notice at the time that people returned mute from the battlefields? Not richer, but poorer in communicable experience (...) A generation that had gone to school in horse drawn carriages, now stood beneath the heavens in a landscape in which nothing but the clouds had remained unchanged and in the middle, in a power zone of destructive forces and explosions, was the tiny, fragile human body»²¹. Nell'impoverimento dell'esperienza causato dalla guerra e nella conseguente incapacità di comunicare della popolazione, Benjamin individua il rischio di una sua manipolazione. Attraverso il lavoro della memoria possiamo comunicare esperienza e pertanto opporre resistenza a un potere che vuole deprivarci della libertà e – soprattutto – preservare il futuro.

Una simile concezione della memoria, che unisce i termini di dicibilità, verità, responsabilità e in ultima analisi giustizia già anticipa posizioni che saranno cruciali nel dibattito sulla memoria e la sua trasmissione a partire dal Olocausto. Il pensiero di Benjamin è particolarmente illuminante e fertile proprio perché anticipa l'analisi della memoria in un quadro politico in cui la responsabilità del singolo ha una ricaduta collettiva.

La costruzione dell'identità di una nazione – o di una comunità – implica sempre un racconto progressivo strutturato su miti fondativi, padri fondatori, eventi topici che vadano a comporre una memoria comune: questa ricerca di radici comunitarie è stata strutturale anche nella costruzione ideologica della Germania nazista. Parallelamente alla produzione di una memoria comune, il nazismo ha anche operato sul fronte della rimozione: la preoccupazione di non lasciare tracce, di impedire la produzione della memoria dei campi, ad esempio, è la controparte della fabbricazione di immagini e narrazioni funzionali a una storiografia dell'oppressione. È esattamente questo il nodo precocemente colto e analizzato da Benjamin, su un piano politico, e da Freud, sul piano psicoanalitico e che costituisce il nodo teorico nel dibattito sulla rappresentazione della memoria traumatica dell'Olocausto.

²¹ W. Benjamin, *Experience and Poverty*, cit. p. 276

Ancora nel saggio su Proust, Benjamin sottolinea molto precisamente come la memoria sia intimamente connessa all'oblio: «Non è forse la memoria involontaria – *mémoire involontaire* – di Proust più vicina all'oblio di quanto non lo sia ciò che, comunemente, invece, viene chiamato ricordo?»²².

Lutto e melanconia di Sigmund Freud è una fonte primaria negli studi sulla memoria, soprattutto nella misura in cui chiarisce con precisione i meccanismi che impediscono il funzionamento della memoria involontaria nel soggetto colpito dal trauma. Nel progetto freudiano il tema della memoria viene analizzato alla luce del lutto e della commemorazione a partire dalla fine della guerra. *Lutto e melanconia*, pubblicato nel 1917, è stato scritto nello stesso periodo in cui Freud pubblica due saggi che indagano il nesso tra guerra e morte: *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* e *Caducità*, che anticipa alcune indicazioni sul tema del lutto. In questi brevi testi del 1915, Freud analizza la questione dell'irrapresentabilità e rimozione della propria morte, costitutiva dell'essere umano, in relazione all'eccesso costituito dalla guerra: la morte è ovunque, sempre presente e non può essere negata. Come cambia, in questo quadro alterato, la psiche umana? I meccanismi di difesa messi in atto dall'individuo per sublimare la propria morte e quella dei propri cari possono ancora funzionare? La tesi di Freud è che la guerra, con il suo eccesso di realtà, riconduce la psiche a una posizione primitiva – è una sorta di azzeramento, ma non necessariamente del tutto negativo, così come il lutto è il processo di graduale distacco dall'oggetto su cui si è investito emotivamente, al termine del quale si è in grado di ricostruire una nuova (e potenzialmente più ricca) relazione.

Queste prime intuizioni sono poi il soggetto del saggio metapsichico *Lutto e melanconia*, da collocare in relazione ai successivi studi sulla società e sulla cultura contemporanea *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1920), *Al di là del principio del piacere* (1920), *Il disagio della civiltà* (1929). Nel saggio del 1917 Freud chiarisce la relazione tra memoria e lutto: «Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno – fintantoché esso non richiama alla memoria colui che non c'è più -, la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua

²² W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, 1925, in *Proust e Bandelaire. Due figure della modernità*, tr. it. a cura di F. Cappa, M. Negri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014

memoria»²³. Nel processo di elaborazione del lutto, si verifica un doppio movimento, un attaccamento strenuo all'oggetto perduto e un allontanamento necessario alla ripresa di una vita normale: «La normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento. Tuttavia questo compito non può esser realizzato immediatamente. Esso può essere portato avanti solo poco per volta e con grande dispendio di tempo e di energia; nel frattempo l'esistenza dell'oggetto perduto viene psichicamente prolungata. Tutti i ricordi e le aspettative con riferimento ai quali la libido era legata all'oggetto vengono evocati e sovrainvestiti uno a uno, e il distacco della libido si effettua in relazione a ciascuno di essi. Non è affatto facile indicare con argomentazioni di tipo economico perché tale compromesso con cui viene realizzato poco per volta il comando della realtà risulti così straordinariamente doloroso. Ed è degno di nota che questo dispiacere doloroso ci appaia assolutamente ovvio. Comunque, una volta portato a termine il lavoro del lutto, l'Io ridiventa in effetti libero e disinibito».²⁴

Freud e Benjamin descrivono in maniera molto simile l'esercito di reduci che rientrano dal fronte privati della facoltà di parlare. Per Benjamin l'impoverimento dell'esperienza produce afasia. Freud analizza i meccanismi in cui il lutto profondo agisce sul soggetto (è opportuno sottolineare che nel periodo in cui Freud inizia a studiare il fenomeno, il lutto profondo investe una moltitudine di soggetti, una collettività: è un trauma collettivo) riscontrandone – volendo semplificare – un mal funzionamento della memoria. Il soggetto colpito da trauma non riesce a compiere il lavoro della memoria. La perdita, o evento traumatico – agisce in due modi: ripresentandosi ciclicamente e continuamente – intrappolando cioè la persona in lutto in una circolarità dalla quale non può uscire – o attraverso un blocco, una rimozione del fatto luttuoso che viene come cancellato dalla memoria cosciente e anche da quella involontaria, salvo ripresentarsi sotto forma di patologia. Il lavoro della memoria nell'elaborazione del lutto è dunque connesso tanto al ricordare, quanto – e soprattutto – al dimenticare, perché il trauma è superato una volta che la memoria è, per così dire, liberata e il soggetto può compiere la separazione dall'oggetto perduto.

Archivio, testimonianza, lingua sono i nodi attorno ai quali a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, si articola il dibattito sulla memoria. Se l'eccesso è inarchiviabile, se la testimonianza non può essere resa, se la lingua è considerata incapace

²³ S. Freud, *Lutto e melanconia* (in *Metapsicologia*), *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, Caducità*, in *Opere*, 1915-1917, vol. VIII, Boringhieri, Torino 1976.

²⁴ *Ibidem*.

di verità – perché tradita – quale forma dare allora al racconto? «Narrative frameworks allow for an experience of (life) histories as continuous unities. It is precisely this illusion of continuity and unity that has become fundamentally unrecognizable and unacceptable for many survivors of the Holocaust. The camp experience continues, whereas the camps only persist in the form of Holocaust museums and memorials. The most elementary narrative framework, which consists of the continuum of past, present and future, has disintegrated»²⁵.

In *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* Agamben scioglie la questione della dicibilità e dell'unicità di Auschwitz, proprio partendo dall'idea di archivio in Foucault e di testimonianza in Levi. Se la frase di Theodor W. Adorno «scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie», frase percepita come una interdizione, che lo stesso filosofo confuterà nel 1966, riassume una delle posizioni più radicali sulla possibilità di rappresentare l'Olocausto, per Agamben l'indicibilità dell'Olocausto non è nell'impossibilità di parlarne, ma nella necessità di ripensare la parola, di sottoporre il linguaggio alla prova della sua impossibilità di dire.

Il problema della rappresentazione è dunque un problema in prima istanza di memoria, che trova la sua metafora più letterale nella distruzione degli archivi e nell'invenzione di una lingua che nasconde invece di svelare e nella cancellazione di ogni traccia da parte dei nazisti, nell'impedimento di ogni testimonianza²⁶. Per Primo Levi, il testimone integrale non è chi è tornato dai campi, ma chi non ha fatto ritorno, il cadavere²⁷.

Gli studi sulla memoria hanno avuto una crescente importanza e influenza a partire dal secondo dopoguerra, in particolare nel quadro dei *Cultural Studies*, degli studi di genere e degli studi postcoloniali, che hanno indicato la necessità di riconsiderare la storiografia a partire dall'analisi del modo (e dal luogo) in cui ricordiamo dati eventi. La questione in altre parole non è che cosa ricordiamo, ma come. Il termine 'memoria collettiva' viene coniato per la prima volta da Maurice Halbwachs già nel 1925, che in *Social Frameworks of Memory* (1925) e nel postumo *La mémoire collective* (1940), sostiene che la memoria collettiva trae forza dal gruppo, ma ha le sue

²⁵ E. van Alphen, *Syntoms of Discursivity* in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, University Press of New England, Hanover and London, 1999.

²⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

²⁷ *Ibidem*.

radici nell'individuo: si ricorda con i ricordi altrui, perché la memoria collettiva è formata da tanti diversi atti di memoria individuali ed è il risultato dell' interazione tra singolo e gruppo. Con Halbwachs si precisa dunque una teoria della memoria come interrelazione tra il piano psicoanalitico e quello politico, aprendo di fatto le porte agli studi sulla memoria culturale come fenomeno che può essere analizzato in una prospettiva individuale o sociale.

Se la riflessione attorno alla memoria, l'archivio e la testimonianza assume una dimensione teorica centrale negli studi di filosofia politica – in particolare nel lavoro di Hannah Arendt, Gershom Scholem e Theodore W. Adorno a partire dall'apertura dei campi, è negli anni Ottanta che i *Memory Studies* diventano un ambito d'indagine che attraversa diverse discipline e attraversa il postmodernismo. Il lavoro di Andreas Huyssen e Mieke Bal sulla memoria culturale nelle sue rappresentazioni narrative e formali è stato e continua ad essere un terreno d'indagine fertilissimo ancora adesso per guardare alle modalità in cui produciamo immagini a futura memoria.

Andreas Huyssen, che si è occupato della memoria specificamente in relazione alla rappresentazione e al monumento, afferma: «Does it even make sense, however, to oppose memory to forgetting, as we so often do, with forgetting, at best, being acknowledged as the inevitable flaw and deficiency of memory itself? Is it not rather that, paradoxically, each and every memory inevitably depends both on distance and forgetting, the very things that undermine its desired stability and reliability but which, at the same time, are essential for the vitality of memory itself? Is it not a constitutive strength of memory that can be contested from new perspectives, with novel evidence, from the very spaces it had blocked out. Given the selective and permanently shifting dialogue between present and past, we have come to recognize that our present will inevitably have an impact on what and how to remember. The point is to understand the process, not to regret in the mistaken belief in some ultimately pure, complete and transcendent memory. It follows that the strongly remembered past will always be inscribed in our present, from feeding our subconscious desires to guiding our most conscious actions. At the same time, this strongly remembered past may turn into mythic memory. It is not immune to ossification and may become a stumbling block to the needs of the present rather than an opening in the continuum of history»²⁸.

In particolare le riflessioni di Huyssen hanno contribuito al dibattito sul monumento scaturito in seguito alla edificazione di memoriali commemorativi dedicati alle vittime del

²⁸ A. Huyssen, *Monument and Memory in Postmodern Age* in J. E. Young, *At memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London 2000 p. 9.

genocidio nazista che ha coinciso in Germania con la riunificazione. La Germania è in questo senso metafora e sintomo del problema della memoria e della necessità della testimonianza del nostro secolo, ed è significativo dunque che in questo contesto si sia formulato il termine di *contromonumento* e *contromemoria*, a significare da un lato l'impossibilità del racconto offerto dal monumento tradizionale nella rappresentazione di una storia non celebrativa come è quella del secolo, e in particolare della *Shoa*, ma anche la necessità di ridistribuire pubblicamente la memoria degli eventi traumatici, affinché non si ripetano.

È in questo quadro che si iscrive la natura problematica del memoriale: come acutamente rileva Jay Winter²⁹, i monumenti commemorativi sono una forma di compianto collettivo e pertanto una manifestazione del rito funebre, la cui funzione è quella di permettere la separazione dal defunto ovvero di dimenticare. Ma, come abbiamo visto molto chiaramente attraverso il pensiero di Benjamin, nel Novecento emerge un'idea di memoria che è inscindibile dalla responsabilità: ricordare è un imperativo morale ricordare perché gli eventi della storia recente non si ripetano. Il problema allora diventa eminentemente linguistico: quale parola può ricucire la trama della memoria, mantenendo quella tessitura di rimembranza e lacuna che ci permette di non dimenticare?

Per Bal la memoria culturale ha una funzione sociale e politica: «cultural recall is not merely something of which you happen to be a bearer but something you actually *perform*, even if, in many instances, such acts are not consciously and wilfully contrived»³⁰. Anche Bal individua nella memoria traumatica, che non sa tradursi in racconto, un paradosso che restituisce esattamente la necessità della memoria culturale.

La parola interrotta, la frase spezzata, il frammento ripetuto sono la forma che ci consegna il Novecento, attraverso la scrittura di Virginia Woolf e T. S. Eliot, di Paul Celan, di Primo Levi, di W. B. Sebald, di Christa Wolf. È allora attraverso il linguaggio del trauma che la memoria può prodursi come un atto di denuncia e resistenza che agisca nella sfera pubblica: è la tesi di Cathy Caruth, che insieme a Judith Butler e Shoshana Felman ha contribuito ad arricchire il dibattito interno ai *Memory Studies* e *Holocaust Studies* introducendo il trauma come luogo in cui si produce una narrazione specifica. Posizionando voce e ascolto nella ferita stessa,

²⁹ J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning, The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995.

³⁰ in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, University Press of New England, Hanover and London 1999, p. VII.

Caruth afferma che è possibile individuare «[a] new mode of reading and listening that both the language of trauma, and the silence of its mute repetition of suffering, profoundly and imperatively demand»³¹. Il linguaggio del trauma, una lingua che non sa far racconto e non sa dimenticare, è forse allora anche la sintassi a cui paradossalmente affidare quei ricordi collettivi che non devono smettere di interrogare il presente.

In particolare è opportuno sottolineare il richiamo alla *performatività* fatto da Bal in relazione alla memoria collettiva: l'esperienza è la categoria attraverso la quale è possibile ripensare tempo e spazio, storia e memoria, società e individuo. Il linguaggio del trauma – come vedremo nei seguenti capitoli – continuando a prodursi come ripetizione e discontinuità indica nella performatività, ovvero nel dispiegarsi della memoria come spazializzazione nel tempo, una possibilità di produrre immagini critiche della storia. In questo senso è ancora oggi utile e suggestivo ripensare alla concezione cinematografica della memoria offerta da Benjamin, che nell'orizzonte attuale si manifesta decisamente tempestiva.

Le immagini in movimento hanno una capacità memoriale che è critica, perché si basa sul montaggio: mi propongo dunque di utilizzare questa griglia teorica per ripensare l'idea di monumento a partire dal lavoro di un numero di artisti viventi nati dopo la metà del secolo scorso che negli ultimi dieci anni hanno affrontato la questione della trasmissione della memoria attraverso il medium del film e della performance, facendo uso di fonti documentarie e finzione narrativa, in opere che, mantenendo la funzione primaria del monumento – offrire una testimonianza di eventi del passato - re-articolano il passato più che semplicemente commemorarlo.

È possibile ridefinire la categoria di monumento in una prospettiva performativa che intrecci una lettura cinematografica del monumento, con una lettura memoriale del cinema?

³¹ C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, p. 9.

1.2 Due immagini in appendice: *I borghesi di Calais* August Rodin e *Ottobre* di Sergej Eisenstein.

Una frattura nella configurazione del medium della scultura che anticipi una composizione cinematografica, come modo di vedere, ma anche di pensare alla forma e di distribuirla nello spazio, avviene ben prima del Minimalismo.

Il modello razionalista, su cui si struttura la scultura premoderna, è lo stesso che propone una comprensione della storia come narrazione cronologica di cause ed effetti. La storia era dunque concepita come un racconto progressivo di eventi, di cui la scultura – specificamente nella forma del monumento – e la pittura di storia, danno conto.

Come abbiamo appena visto nelle pagine precedenti, questa concezione del tempo si rompe definitivamente con il primo conflitto mondiale. Ma, come evidenzia Rosalind Krauss in *Passaggi*³² l'idea di un'opera che «nelle sue composizioni coesistenti [possa] utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e [debba] perciò scegliere quello più pregnante»³³ attorno al quale organizzare la composizione per renderla comprensibile a uno sguardo, viene meno ancora prima e specificamente attraverso il lavoro di Auguste Rodin che rompe il principio di unità di spazio e tempo che costituisce la base della logica narrativa.

La nuova logica che sottende la scultura moderna è quella dell'esperienza: da un lato nel corpo della scultura stessa, dove si manifesta come processualità, rendendo visibili i passaggi del suo farsi, dall'altro nel corpo dello spettatore perché non è più possibile identificare un punto di vista unico e unificante. Lo spazio della scultura si sposta dal suo centro, all'esterno.

In questo passaggio, è ovviamente determinante l'influenza dell'immagine fotografica che informa di sé sia lo scultore che lo spettatore. La fotografia isola un istante, ma lo moltiplica nello spazio attraverso le sue copie. Il movimento è prodotto attraverso la frammentazione in singoli fotogrammi fatti scorrere uno dopo l'altro, una ripetizione del quasi identico che tiene conto del tempo come passaggio, non più flusso uniforme.

³² R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT, Cambridge, 1981, trad. it. a cura di Elio Grazioli, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998

³³ G. E. Lessing, *Lacoon* [1766], trad. it. Aesthetica, Palermo 1991, p. 71.

Guardare a Rodin ci è utile allora anche per considerare l'immagine cinematografica come ipotesi di riconfigurazione del monumento oggi. *I borghesi di Calais* sembra in questo senso anticipare una serie di questioni cruciali rispetto a questo specifico campo d'indagine.

Commissionata dalla città di Calais e al centro di lunghe e difficili vicende, questa scultura era stata pensata come monumento diffuso, dove le figure in bronzo e i cittadini che avrebbero attraversato la piazza a cui l'opera era destinata, si sarebbero trovati quasi sullo stesso piano. Per Rodin la relazione tra opera e spazio è cruciale: nel progetto originale, quasi priva di piedistallo (percepita tale, perché le proporzioni del piedistallo erano molti inferiori a quelle canoniche) avrebbe abitato lo stesso spazio del passante.

È opportuno inoltre ricordare il modo in cui Rodin lavorava alle sue opere: attraverso un montaggio che se da un lato si può e si deve ricondurre al suo apprendistato presso Carrier-Belleuse per le Ceramiche di Sèvres, e dunque all'assemblaggio di parti standard per comporre pezzi sempre diversi – una tecnica tipica della produzione industriale di massa, – ha anche a che fare con una sua idea di immagine-in-movimento. I modelli di Rodin camminavano nello studio, e lo scultore non chiedeva di mai di mantenere o assumere una posa. Modellava rapidamente quando il modello avesse preso una movenza interessante, partendo dagli spigoli, per catturarne il movimento, la temporalità.

Questa ricorsiva serialità che percepiamo in figure o in parti di figure nelle singole opere, ma anche all'interno di uno stesso gruppo scultoreo – come è anche il caso dei *Borghesi* – produce un perturbante effetto di ripetizione differente: da un lato il monumento o la scultura è costruito come centripeto, proietta la sua spazialità tutto intorno, si distribuisce nello spazio, dall'altro provoca una circolarità tra le diverse parti che si richiamano, impedendo allo sguardo di fermarsi in un luogo e imponendo una visione attiva e in movimento.

L'interesse di Rodin per la fotografia, e la relazione tra fotografia e scultura sono cruciali nello sviluppo della scultura moderna, tuttavia mi sembra di poter dire che il tipo di costruzione spaziale e temporale di Rodin prefiguri in una certa misura il montaggio cinematografico disgiuntivo.

In quest'ottica accostarvi un fotogramma di *October* non è così peregrino. Sebbene Eisenstein nel suo film includa anche Rodin in un'interpretazione ideologica del medium, è nel suo film, e specificamente nella scena iniziale, che con forza viene messa in evidenza la capacità dei due media di dialogare e di interrogarsi vicendevolmente.

L'abbattimento della statua dello Zar Nicola II è a sua volta diventato un *topos*, in un certo modo, per la capacità che ha l'immagine in movimento di prodursi come memoria collettiva: è quasi come se l'immagine cinematografica avesse sostituito, con qualcosa di più fragile, ma tanto più persistente e pervasivo, il monumento che ha distrutto.

È in questa dialettica tra scultura come esperienza e persistenza dell'immagine che nei capitoli seguenti cercherò di comprendere le vicende del monumento nell'età contemporanea.

Capitolo 2

Il monumento nella sua relazione con la storia, la memoria traumatica e la scultura moderna.

2.1 Monumenti e memoriali: forma e funzione sociale, storica ed estetica

La Convenzione UNESCO del 1972 definisce i monumenti «opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico»³⁴.

Nel 1903 Alois Riegl, come conservatore generale dell'Impero austro-ungarico, nel *Culto moderno dei monumenti*, introduzione e parte integrante del *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria* proponeva di considerare monumento «un'opera della mano dell'uomo creata con lo scopo di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani (o anche loro aggregati) nella coscienza delle generazioni a venire»³⁵

Queste definizioni – entrambe scritte da una prospettiva di conservazione – concordano nel riconoscere il monumento come un mediatore pubblico attorno al quale si costruisce una memoria collettiva, sempre costruito come un ponte temporale: una memoria al futuro, eretta in risposta ad una necessità contingente, ma perché ne trasmetta i valori nel tempo. Ma in quanto espressione di un potere politico – perché per loro natura autorizzati se non direttamente commissionati dalle autorità – i monumenti non sono mai inclusivi (o, come dice la convenzione UNESCO universali), ma – come direbbe la politologa Chantal Mouffe – antagonistici. Proprio perché legati alla restituzione identitaria di una comunità, implicitamente prendono posizione ed escludono le comunità altre, come, per fare un esempio macroscopico, il dibattito sui monumenti in memoria dell'Olocausto ha dimostrato.

Una prima problematicità del monumento è dunque connaturata alla sua dimensione pubblica, da un lato, e alla sua natura politica dall'altro.

³⁴ *Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale*, Unesco 1972
<http://www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=35>

³⁵ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienna 1903, traduzione italiana di R. Trost e S. Scarrocchia *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Milano 2011, p. 16. p. 11

In quest'ottica appare tuttora decisamente moderna la proposta di Riegl di ripensare il monumento – sia che esso sia intenzionale, sia che esso sia non intenzionale – a partire non più dalla committenza, ma dal pubblico.

Riegl sostiene che il monumento non sia qualcosa di statico, il cui senso è dato una volta per sempre (ce lo dimostra il fatto che tanti monumenti hanno cambiato del tutto significato o uso nel tempo), ma il prodotto di un investimento estetico e ideologico da parte di una comunità. Continua a rappresentarci nel tempo – e a fare racconto – quello che a partire da una prospettiva situata – *hic et nunc* –, si rivela capace di comunicare.

A ben guardare in questa intuizione si anticipano alcune delle questioni che saranno cruciali nel dibattito sull'arte pubblica a partire dagli anni Sessanta, il fatto cioè che è arte pubblica quell'opera che viene riconosciuta capace di generare un interesse condiviso – che attiva una comunità attorno a sé –, non l'opera che semplicemente è collocata in uno spazio comune. Ne consegue che il monumento – come l'arte pubblica – è definito tale dall' *esperienza* che ne fa lo spettatore, il cittadino, il pubblico. Adottare questo punto di vista schiude una nuova modalità non solo di fruire, ma soprattutto di interpretare i monumenti.

Andrea Pinotti in un recente saggio³⁶ dice del monumento: «Quanto al suo *ubi consistam*, esso sembra situarsi da qualche parte sulla linea che connette l'esercizio del potere e l'esperienza della morte».

Del principio di autorità al quale è sotteso il monumento abbiamo detto, ma c'è qui un elemento ulteriore, che benché sembri ovvio, vale la pena sottolineare: il fatto che il monumento – come la scultura – è inevitabilmente legato alla morte, ed è attraverso questo *topos* che il monumento può rinnovare il suo significato. In quanto luogo dove si officia una commemorazione, il memoriale rinnova quegli stessi rituali funebri che l'umanità pratica sin dagli albori della civiltà. L'antropologo e filosofo italiano Ernesto De Martino ha ampiamente studiato le pratiche tradizionali del lutto, lasciandoci una analisi accurata delle forme di oggettivazione ritualizzata. Il rituale funebre permette il distacco dal defunto, e si manifesta eminentemente attraverso il gesto e la voce. Il corpo del vivo è il soggetto di una ritualità da agire attorno al sepolcro del morto.

Quanto è vero a un livello privato, nelle cerimonie commemorative pubbliche viene amplificato attraverso una più complessa e ufficiale coreografia del lutto. «Come presenza che segna l'assenza del morto, il monumento è da ritenersi campo d'indagine

³⁶ A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*. in G.P. Piretto (a.c.), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014 (p. 17)

privilegiato sia per la genesi storica della produzione di immagini come risposta al trauma della morte, (non da ultimo in senso evolucionistico: perché l'*homo è pictor*) sia per l'originarsi sempre di nuovo ripetuto del gesto che produce immagini come supplementi a compensazione di una mancanza: esso non solo appartiene alla classe delle tracce mnestiche, ma ne rappresenta l'incarnazione per antonomasia»³⁷

In una ricerca che si propone di analizzare in un'ottica comune monumenti tradizionali e opere che per la loro forma non rispondono al suo canone ma ne dimostrano l'intenzionalità, ricezione e rituale sono dei parametri d'indagine privilegiati, perché permettono di riconoscere in opere che si sottraggono a una forma monumentale consueta, il loro carattere commemorativo.

Specificamente, i memoriali che prenderò in considerazione in questo capitolo e che riconduciamo a una forma tradizionale –in pietra, permanenti e conformi al canone del monumento – sono stati scelti perché tra i tanti edificati, hanno un filo conduttore comune: non nascondono il trauma, ma lo ridistribuiscono attraverso la loro iconografia e il rituale che attorno a essi si sviluppa. In questo senso preludono a quei documenti che analizzerò nella quarta parte della ricerca e che fanno uso di media impermanenti o della immagine cinematografica, e che dunque al canone sfuggono.

2.2.1 Ricordare, dopo la Prima Guerra Mondiale

Quando parliamo di crisi della rappresentazione, ne riconduciamo sempre l'inizio alla Seconda Guerra Mondiale, ma è importante ricordare che il momento in cui l'Occidente percepisce una rottura con l'ordine storico, fin qui letto come una unica, coerente e progressiva narrazione verso la modernità, è proprio al tempo della Prima Guerra Mondiale. È in questo momento, suggerisce Benjamin, che finisce un mondo e inizia un nuovo ordine storico terrificante che nelle *Tesi di Filosofia della Storia* ha il volto dell'*Angelus Novus* di Paul Klee e procede verso il futuro con lo sguardo rivolto su un paesaggio di rovine.

Del resto, i semi del conflitto erano stati dispersi già prima, se ne *Lo scempio del mondo* Johan Huizinga dice: «... la povera Europa si avviava verso la Prima Guerra Mondiale come un'automobile sgangherata in mano di un conducente ubriaco per una strada tutte buche e cunette»³⁸.

³⁷ A. Pinotti *ibid.*, (p. 18).

³⁸ J. Huizinga, *Geschieden wereld*. Trad. it a.c. Lucio Villari, *Lo scempio del mondo*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004, p. 102.

Iniziata con la dichiarazione di guerra dell'Impero austro-ungarico al Regno di Serbia in seguito all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo-Este, (28 giugno 1914) come guerra europea, la Prima Guerra Mondiale (1914 – 1918) assunse nel tempo una portata mondiale coinvolgendo le colonie dell'Impero britannico, gli Stati Uniti d'America e il Giappone. Le maggiori potenze mondiali e le loro colonie si schierarono in due blocchi contrapposti: Germania, Austria-Ungheria, Impero ottomano e Bulgaria, da un lato; Francia, Regno Unito, Impero russo e Italia, dall'altro. Vi presero parte settanta milioni di uomini, nove milioni caddero sui campi di battaglia, sette milioni di civili morirono a seguito di carestie, epidemie e delle operazioni militari. Era stata immaginata come una guerra lampo, da concludersi rapidamente con l'attacco tedesco in Belgio, Lussemburgo e nel nord della Francia, ma la resistenza degli Inglesi e dei francesi nella battaglia della Marna e l'attacco dei russi da est infranse le speranze di una rapida vittoria degli Imperi Centrali. La guerra si concluse definitivamente l'11 novembre 1918 dopo una lunga e logorante guerra di posizione, con la firma dell'armistizio imposto da Inghilterra e Francia alla Germania. A seguito del crollo degli Imperi Centrali, la mappa geopolitica dell'Europa cambiò completamente.

La Prima Guerra Mondiale è la prima guerra di massa, organizzata all'interno di un sistema politico ed economico di stampo fordista: una guerra industriale. Perdono la vita milioni di persone: quasi ogni famiglia subisce un lutto; soprattutto è insostenibile nelle coscienze il peso di una guerra imposta dall'alto, combattuta nel fango, e che ha visto il sacrificio – vano – di una intera generazione decimata dal conflitto. È una guerra di cui non si capisce il senso, alla quale si è andati incontro con fiducia e spirito patriottico e dalla quale si è tornati – per chi è tornato – danneggiati nel fisico e nella psiche: mutilati, afasici, sotto shock, con la sensazione che tutto sia stato vano.

La metafora più efficace della distruzione e della violenza causate dal conflitto si registra proprio nel paesaggio, solcato dalle trincee, devastato dalle bombe e disabitato. La quasi totalità delle opere di Paul Nash realizzate come *Official War Artist*³⁹ sono quadri

³⁹ E' interessante l'analisi del *topos* del paesaggio in relazione alla pittura inglese che fa Sue Malvern nel suo denso *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, Testimony and Remembrance*. New Haven and London, Yale University Press, 2004. In questo testo ricchissimo di spunti e suggestioni, Malvern prende in esame l'operato del War Propaganda Bureau e analizza le opere degli artisti che ne fecero parte. Durante la Prima Guerra Mondiale il War Propaganda Bureau, conosciuto con il nome di Wellington House, sotto la direzione di Charles F. G. Masterman sollecita la collaborazione di artisti visivi inglesi, inviandoli nelle zone di guerra con il compito di documentare le operazioni, la vita al fronte, le trincee. Nato su suggerimento di Muirhead Bone, che in sostanza si autocandida alla posizione ed è il primo artista di guerra inglese, il programma continua fino al termine del

di paesaggio, dipinti frontalmente adottando il punto di vista dalla trincea. I corpi non ci sono, perché – così scrive nelle lettere dal fronte alla moglie – è nella rappresentazione dello spazio che si rende più comprensibile la devastazione della guerra. Il corpo non può raccontare altrettanto bene di un paesaggio straziato, abbruttito, devastato: «Sunrise and sunset are blasphemous, they are mockeries to men, only the black rain out of the bruised and swollen clouds all through the bitter black of night is fit an atmosphere in such a land.. the shells never cease. They alone plunge overhead, (..) annihilating, maiming, maddening, they plunge into the grave which is this land; one huge grave, and cast upon it the poor dead. It is unspeakable, godless, hopeless. I am no longer an artist interested and curious, I am a messenger who will bring back work from the men who are fighting to those who want the war to go on forever. Feeble, inarticulate, will be my message, but it will have a bitter truth and may it burn their lousy souls».⁴⁰

È unanime nelle testimonianze – ad esempio – degli *Official War Artists* la convinzione dell'irrapresentabilità di questo conflitto, sia per la sua portata esorbitante, per il suo orrore e per il modo in cui viene combattuta, sia per una questione morale: se sia cioè legittimo il racconto da parte di chi in fondo non ne fa del tutto parte, perché è vivo.

Lo storico dell'arte tedesco Richard Hamann, già nel 1917 parla dell'impossibilità di mettere in figura la guerra moderna.⁴¹ Non è quindi la Seconda Guerra Mondiale a introdurre l'idea di una impossibilità di rappresentazione e di una legittimità della testimonianza. È viceversa una preoccupazione che nasce prima e che salda fortemente il primo dopoguerra al secondo. La crisi del racconto inizia già qui, e ha una comune origine nel trauma della Grande Guerra.

conflitto, passando nel 1918 dal controllo del Foreign Office a quello del Ministero dell'Informazione, sotto il quale proseguirà ad operare nel corso della Seconda Guerra Mondiale, sotto la supervisione di Kenneth Clark, allora direttore della National Gallery e infine proseguendo tutt'oggi la sua attività in collaborazione con L'Imperial War Museum di Londra. Nelle intenzioni di Masterman, il Bureau avrebbe dovuto provvedere a dare un "racconto informato", ma privo di eccessi, lasciando libertà rispetto ai modi e ai temi affrontati agli artisti che ne facevano parte. E' particolarmente rilevante come la storia dell'arte inglese tra le due guerre sia legata a questo programma e come, all'interno di un progetto di propaganda, gli artisti d'avanguardia abbiano trovato spazio e in un certo modo una legittimazione, sebbene il fatto di aver parte del programma sia stato criticato dalla fazione modernista più radicale – Roger Fry, Clive Bell, e il gruppo di Bloomsbury – perché visto come una apertura a posizioni e forme populiste. La tesi di Malvern, in un certo modo opposta a quella di Jay Winter, è che all'interno di questo programma ufficiale abbia continuato a esistere e trovare addirittura una legittimazione un linguaggio di avanguardia e che l'arte durante la Grande Guerra non sia in fondo così nettamente schierata su due fronti inconciliabili, l'uno tradizionalista (figurativo) e l'altro modernista (astratto).

⁴⁰ Paul Nash a Margareth Nash, 13- 16 novembre 1917, in P. Nash, *Outline: an autobiography and other writings*, London, Faber 1949.

⁴¹ In Annegret Jurgens-Kirchoff, *Schreckensbilder: Krieg und Kunst in 20s Jahrbident*, Berlin Reimer 1993, citato da S. Malvern, *op. cit.*, p. 98.

È questa una guerra che ha a che fare eminentemente con lo spazio: coinvolge tutta l'Europa (e dal 1917 anche gli Stati Uniti e il Giappone), ne riscrive i confini, è una guerra esorbitante anche pensata in termini puramente geografici. Lo spazio è anche percepito in termini di separazione: la lontananza dei soldati al fronte dal proprio paese di origine a cui, in seguito, fa da contraltare il problema della sepoltura o del rientro dei corpi dei caduti perché la comunità ne possa compiangere i resti e celebrare la perdita. La necessità di esorcizzare la distanza e l'assenza, unitamente al carattere di massa della guerra, giustifica le complesse celebrazioni al termine del conflitto, che si inscrivono nello spazio attraverso due modalità principali: da un lato, la sacralizzazione dei luoghi dove si sono combattute le battaglie più sanguinose, che assumono una grande importanza nella commemorazione della Grande Guerra, come rilevano prima Pierre Nora coniando il fortunato termine di *lieu de memoire*, e poi Jay Winter, che in *Sites of memory, sites of mourning*, mette a fuoco la relazione tra memoria, luogo e commemorazione⁴²; dall'altro il proliferare di monumenti ai caduti in ogni città, paese, borgo che riportano al centro dello spazio pubblico il trauma della guerra.

Nella rappresentazione della violenza della Grande Guerra, paesaggio e corpo sono l'uno lo specchio dell'altro. Di questa relazione dialettica, la trincea – una prefigurazione della tomba – è il simbolo perfetto, in quanto si iscrive nel paesaggio ed evoca il corpo. Non a caso, come successivamente avverrà con i campi di concentramento, anche la trincea è stata considerata, nella sua brutale evidenza, un simbolo sufficiente ad assolvere alla funzione di memoriale.

In questo senso il paesaggio è il luogo dove si rende visibile qualcosa che altrimenti non si può (più) raccontare⁴³, ma è anche una tomba, una sepoltura collettiva nel quale il corpo viene rappresentato *in absentia*, oppure – come osserva Hal Foster⁴⁴ – raffigurato secondo canoni nuovi, quasi come se la pressione della guerra avesse imposto un diverso modo di restituire la figura umana. Il corpo, nell'arte del primo dopoguerra, è il termine dialettico del corpo politico, afferma Hal Foster; in quanto tale sia il corpo levigato del

⁴² J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning, The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995.

⁴³ Con riferimento all'arte inglese durante la prima guerra mondiale, Malvern mette in relazione i dipinti di paesaggio di Nash, di C. R. W Nevinson, Wyndham Lewis e Muirhead Boone, con i coevi paesaggi della campagna inglese dipinta come arcadia. Una simile rappresentazione idilliaca è possibile perché il fronte era altrove, lontano. Le due rappresentazioni di senso opposto funzionavano come una sorta di monito affinché non accadesse anche in patria ciò che accadeva sul continente. Cfr anche A. Potts "Constable Country's Between the Wars" in Raphael, Samuel, (a.c.) *Patriotism: The making and unmaking of British National Identity*. Vol 3, National Fictions, Routledge, New York and London, 1998, in cui l'autore sottolinea come il paesaggio ritorni ad essere un soggetto privilegiato per l'arte inglese. Si confronti il revival di Constable e l'interesse di Roger Fry per i primitivi proprio nel periodo tra le due guerre.

⁴⁴ H. Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge 2006 p. 110.

ritorno all'ordine (quasi una reazione alle mutilazioni dei reduci), sia il corpo-macchina (che rappresenta l'uomo nuovo come esso appare all'indomani della prima guerra meccanizzata) è quello di un cadavere: «*both* tended to treat the body as if it was already dead: a kind of statue in the first instance, and a kind of mechanism in the second»⁴⁵.

Il corpo che si iscrive nel paesaggio devastato dalla guerra è allora il *revenant* del film *J'accuse* di Abel Gance (1919), in cui un esercito di cadaveri emerge dalle tombe e torna a casa per vedere se il loro sacrificio è stato vano. È un'immagine che sempre Jay Winter⁴⁶ individua come una metafora terrificante del reale bisogno di ritrovare e ricomporre i propri morti che occupa il primissimo dopoguerra.

La grande guerra – per la sua specificità e all'interno del quadro politico che si presenta all'indomani della sua fine (le cui condizioni, sappiamo oggi, di fatto gettano le basi per il secondo conflitto mondiale) – rende necessaria l'invenzione di un linguaggio capace di esprimere pubblicamente il trauma. I memoriali ai caduti nella guerra sono la forma simbolica a cui viene affidato un compito duplice: da un lato, quello di rendere possibile a livello pubblico una elaborazione del lutto a cui, si avverte, non basta dare risposta privata, dall'altro quello di saldare il racconto della Grande Guerra a specifiche e ovviamente diverse narrazioni nazionali⁴⁷, il compianto pubblico è funzionale all'ideologia politica.

Per questa ragione, in tutta Europa e nelle colonie⁴⁸, al termine del conflitto, sorgono monumenti commemorativi e vengono istituite complesse cerimonie pubbliche delle quali il Milite Ignoto è il fulcro, e il Cenotafio «presenza di un'assenza, il *sema* (sepolcro) che è segno (*semeion*) di un corpo (*soma*) che non è più»⁴⁹, la sua forma simbolica.

A questi monumenti, sempre posizionati in luoghi altamente simbolici e funzionali a una narrazione nazionale – come l'Arc de Triomphe per la Francia, sotto la cui arcata è sempre accesa la luce perpetua del milite ignoto in Francia, il Vittoriano per l'Italia, la

⁴⁵ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁶ J. Winter, *op.cit.* p. 6 e seguenti.

⁴⁷ In Italia e in Germania, per esempio, i memoriali ai caduti, specificamente nella forma di cimiteri di guerra, da una fase spontanea vengono inseriti in un programma ideologico preciso proprio con l'avvento della dittatura, saldando da un lato il racconto della Grande Guerra al Risorgimento per l'Italia e dando forma allo spirito di rivalsa sugli alleati che Hitler cavalcava per la Germania.

⁴⁸ Poiché il monumento è sempre uno strumento attraverso il quale lo stato promuove un determinato racconto per formare un certo tipo di coscienza nazionale, l'erezione di memoriali ai caduti per una guerra geograficamente così lontana è percepita come un'urgenza per mantenere il consenso e in qualche modo accorciare la distanza dalla madrepatria. Cfr. C. Moriarty 'Returned Soldiers' Bug': *Shrine of Remembrance*, in Saunders e Cornish, *Contested Objects*, Routledge, New York and London, 2009.

⁴⁹ A. Pinotti, *op. cit.*, p. 17, riprendendo il gioco di parole che Platone propone nel suo *Cratilo*.

Neue Wache di Berlino⁵⁰, e che riportano nel centro simbolico della vita pubblica un'assenza – corrispondono come termine di una coppia dialettica, i cimiteri di guerra, sorti nei campi di battaglia e sulla lontana linea del fronte, più lontana per chi, venendo dalle colonie, aveva trovato la morte in suolo Europeo.

A una simile spazializzazione della memoria, corrisponde dunque un rituale che ne ripete la logica: il lungo viaggio del corpo del milite ignoto, a cui fa da controparte la processione (o la parata) e il pellegrinaggio per commemorare e raggiungere i propri cari.

Il rito è una forma socialmente codificata dell'elaborazione culturale del lutto che Sigmund Freud indaga a livello individuale in *Lutto e melanconia* e le cerimonie di commemorazione che ogni stato, ha organizzato all'indomani della guerra, non sono altro che un tentativo di elaborare collettivamente il lutto esorbitante della guerra. In questo senso dunque è esatta l'equazione secondo la quale i monumenti non servono per ricordare, al contrario sono meccanismi funzionali alla rimozione. È altresì vero che nel caso della Grande Guerra possiamo notare due elementi di novità, che ritroveremo identici nel secondo dopoguerra: da un lato i monumenti eretti non sono più celebrativi e anche nei paesi che hanno vinto il conflitto, la celebrazione assume i tratti della commemorazione dei caduti, non del festeggiamento dei soldati tornati vittoriosi; dall'altro tali commemorazioni, inizialmente spontanee, vengono poi regolate da un rituale ordinato e complesso, che viene reiterato di anno in anno, dando conto della difficoltà a superare il lutto che questa guerra ha inflitto nella popolazione. Il trauma costringe il soggetto in una circolarità dalla quale non è prevista uscita: riporta continuamente il soggetto a ripercorrere la propria storia.

2.1.2 Ricordare, dopo la Seconda Guerra Mondiale

Se dopo la Prima Guerra Mondiale il bisogno di ricordare è immediato, e prende forma nell'invenzione di riti collettivi come la cerimonia del Milite Ignoto e le celebrazioni dell'Armistizio, di cimiteri di guerra, memoriali e monumenti a memoria dei caduti, al termine del secondo conflitto mondiale è invece necessario dimenticare.

⁵⁰ Nell'intricata vicenda della realizzazione di un memoriale alle vittime dell'Olocausto in Germania, sarà proprio il problema costituito dalla *Neue Wache* a suggerire l'opportunità di un nuovo luogo per commemorare le vittime.

Storia naturale della distruzione di W.G. Sebald⁵¹ inizia con la descrizione del paesaggio devastato dagli attacchi aerei della Royal Air Force, che avevano sganciato su centouno città tedesche un milione di tonnellate di bombe. Intere città vennero rase al suolo, ma a questa distruzione fa significativamente seguito – dice Sebald – una amnesia privata e collettiva, che permette alla Germania di realizzare la sua incredibile ripresa. Le città vengono ricostruite, e in breve lo stesso paesaggio urbano diventa la cartina di tornasole di una gigantesca rimozione.

Questa guerra ha coinvolto per la prima volta nella storia le città e i civili, ha riscritto lo spazio, ha cancellato città intere. Ha anche – soprattutto – inventato i campi di sterminio: dopo Auschwitz, è la tesi di Adorno, come si può parlare? Come si può scrivere? Se la Guerra del 1914-1918 è stata la prima guerra industriale, la Soluzione Finale è stato il primo sterminio pianificato secondo una logica fordista.

L'eccesso che Auschwitz e Hiroshima hanno rappresentato, costituisce un limite al linguaggio stesso: i codici formali a cui era affidato il lutto collettivo non sono più sufficienti⁵².

Non solo. Nella maggior parte dei paesi coinvolti, la memoria che si vorrebbe trasmettere è contesa: l'Italia ha perso la guerra, è stata liberata dalle truppe degli alleati, si è combattuta la guerra partigiana – una vera e propria guerra civile. La Germania assiste inerte all'apertura dei campi; la Francia ha in Vichy la sua pagina nera, gli alleati hanno vinto a prezzo di carneficine impensabili, e che hanno coinvolto – per la prima volta nella storia – la popolazione civile.

Che forma dare al trauma è dunque un problema cruciale sia a livello politico, che linguistico, che giuridico⁵³. L'eccesso, che la Seconda Guerra Mondiale ha significato, costringe a ripensare del tutto le categorie attraverso le quali avevamo, fino a quel momento, l'occidente ha dato ordine alla vita privata e pubblica.

È in questo scenario, all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, che si iscrive quindi il problema del monumento, ovvero della rappresentazione di un evento storico che incarna un eccesso e si fa largo il termine *contromonumento*⁵⁴, che ben descrive un'attitudine a ripensare la scultura pubblica commemorativa in termini

⁵¹ W.G. Sebald *Storia naturale della distruzione. Guerra aerea e distruzione*, Adelphi, Milano 2004.

⁵² J. Winter, *op. cit.* pp. 8-9.

⁵³ Si vedano le posizioni molto distanti, pur in una comune radice heideggeriana di H. Arendt e T. W. Adorno. Recentemente se ne sono occupati in maniera approfondita e diffusamente discussa G. Agamben, S. Felman, J. Butler.

⁵⁴ Il termine usato da J. E. Young, è ormai entrato nell'uso comune per circoscrivere quella tipologia di monumenti che a partire dalla fine degli anni Ottanta cercano di inventare forme di trasmissione della memoria dell'Olocausto che incorporino l'idea di crisi della rappresentazione

antimonumentali e processuali, che tuttavia, pur nel suo sottrarsi alla forma tradizionale, ci restituisce il “desiderio di monumento”, la necessità di ricordare, sottraendo gli eventi della storia allo scorrere del tempo, e dunque all’oblio.

In Germania, dove si è delineata un’oscillazione tra rimozione e denegazione, tra ammissione di colpa collettiva e cattiva volontà nell’accertare (e punire) responsabilità individuali⁵⁵ (e per motivi simili ma non identici anche in Italia⁵⁶), la commemorazione pubblica è ancora più complessa, perché da un lato il monumento è ritenuto una forma troppo compromessa con la dittatura nazionalsocialista (e fascista) perciò non adatta a esprimerne una critica, dall’altro l’erezione di monumenti commemorativi sembra favorire un meccanismo di rimozione del problema.⁵⁷

Rispetto alla furia con cui all’indomani della firma dell’armistizio nel 1918 il paesaggio si riempie di monumenti – veri e propri *memento*, avvertimenti – i tempi con cui si elabora una formalizzazione del lutto post Olocausto sono incredibilmente più lenti (al punto che in molti casi, la costruzione di memoriali alle vittime della Seconda Guerra Mondiale è ancora oggi in corso⁵⁸), e interessano dunque un arco ampio della storia dell’arte moderna dal dopoguerra a oggi, in un gioco di influenze reciproco.

L’orizzonte di riferimento è in sostanza quello più ampio del postmoderno, con la problematizzazione delle grandi narrazioni, dell’universalità e oggettività della storia, delle gerarchie.

In *Expanded Field*, Rosalind Krauss riconosce alla scultura un legame naturale e connaturato con il monumento: ogni scultura è una rappresentazione commemorativa che situata in un luogo specifico restituisce in maniera simbolica l’uso e il significato di un dato spazio. Ma poiché la scultura non è una categoria universale, bensì storica, essa non è immutabile, e il legame tra monumento e scultura viene gradualmente meno. Il modernismo è il momento in cui la scultura, perdendo la sua relazione con uno spazio specifico, si pensa come oggetto autonomo: la scomparsa del piedistallo, o la sua presenza come parte della scultura stessa, ne sono un indizio, tanto quanto il basamento

⁵⁵ G. Agamben, *op cit.* p. 88 e seguenti.

⁵⁶ Nella complessa storia della trasmissione della memoria post 1945, va anche considerata la lettura divisiva della Resistenza, che ha dato luogo a narrazioni completamente opposte e divisive.

⁵⁷ A. Huyssen, *Monument and Memory in Postmodern Age* in J. E. Young, *At memory’s Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2000 p. 9 – 17 e *Idem*, *Monumental Seduction*, in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *op. cit.* pp. 191-207.

⁵⁸ Un esempio tra i tanti è quello del *Memoriale della Shoah al Binario 21 della Stazione Centrale di Milano*, inaugurato nel 2013.

come soglia che delimita lo spazio dell'opera all'interno del contesto in cui essa ha luogo⁵⁹ è necessario per la scultura pre-modernista. La scultura modernista è in questo senso da Krauss definita un negativo dell'idea di monumento, è una possibilità nuova e fertile, e tuttavia limitata, a cui farà seguito la sperimentazione linguistica degli anni sessanta. Ma è all'interno di questa logica che, secondo Krauss, negli anni Sessanta la scultura intraprende un nuovo percorso, che include anche quelle forme che in termini tradizionali apparentemente scultura non sono. Se le opere degli artisti americani all'inizio degli anni Settanta si possono raccontare solamente come un negativo, allora è possibile – argomenta Krauss – ampliare le coppie binarie che ne delimitano il campo di analisi attraverso l'uso del diagramma di Klein, mutuato dagli studi di matematica e già usato in semiotica. La scultura come *expanded field* può dunque tenere insieme opere diverse come *Yard* di Allan Kaprow, *Double Negative* di Heizer e *Mirror Boxes* di Robert Morris. Questo passaggio dall'unità e unicità dell'opera all'opera come campo espanso è però cruciale per comprendere cosa avviene *anche* nel campo del monumento, in un momento in cui esso è messo in crisi.

In *Passages in Modern Sculpture* un saggio che amplia e riprende questioni affrontate già in *Sculpture as Expanded Field* e con il quale conclude la sua indagine sulla scultura del Novecento, Krauss individua alla base della nuova scultura americana degli anni Sessanta e Settanta la logica della ripetizione. Su un piano strutturale, le opere minimaliste negano l'importanza dello spazio interno delle forme: porre “one thing after another” permette dunque ai minimalisti di sfuggire a qualsiasi logica relazionale o compositiva. Una scultura così concepita in termini di spazio centripeto, sposta anche l'attenzione dall'oggetto al soggetto che lo percepisce e allo spazio in cui entrambi si inscrivono.

«Rifiutando di dare un centro o un'interiorità illusionistica all'opera d'arte, quegli artisti non negano qualsiasi significato all'oggetto estetico, ma si limitano a rivalutare la logica di una delle fonti particolari di questo significato. Chiedono (...) che il significato sia considerato come emergente da uno spazio pubblico, e non da uno privato».⁶⁰

È il caso esemplare di *Senza titolo (L-beams)* di Robert Morris del 1965, la cui presenza nello spazio rende esplicita – attraverso la ripetizione differente di un modulo identico – tanto la loro identità ideale come preesistente all'esperienza, quanto la loro diversità nell'appercezione in uno spazio esperienziale. Serra, Heizer, Smithson

⁵⁹ Uno dei lavori di Rachel Whiteread nel ciclo è appunto il raddoppiamento del piedistallo attraverso calco in resina trasparente del basamento di Trafalgar Square rimasto senza statua, all'interno del progetto per il *Fourth Plinth*.

⁶⁰ R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 264.

porteranno in seguito a conseguenze ancora più estreme la nozione di eccentricità della scultura, in opere che chiedono di essere attivate dal corpo dello spettatore. Sono opere che si inscrivono nel paesaggio, e che cambiano continuamente in rapporto al movimento, come *Double Negative*, (1969), nel deserto del Mohave, in Nevada, di Michael Heizer, *Spiral Jetty*, (1969-70) realizzata da Robert Smithson a Rozelle Point, sul Great Salt Lake in Nevada. O *Shift* (1971) in Ontario, di Richard Serra. Sono sculture in cui la scultura contemporanea realizza – è la tesi di Krauss – le premesse già anticipate da Rodin e che trasformano un medium statico, come la scultura, in un medium temporale.

Intorno alla fine degli anni Ottanta, non a caso in coincidenza con il crollo del muro di Berlino e con l'inizio della fine del blocco sovietico, si assiste in Germania a una vera e propria febbre commemorativa, che attualizza il dibattito sulle forme del monumento contemporaneo, e che è inimmaginabile senza la mediazione dell'arte processuale e della *Land art*, attraverso la proposizione di una «monumentality that can do without permanence and without destruction, that is fundamentally informed by the modernist spirit of fleeting and transitory epiphany, but which is no less memorable and monumental for that»⁶¹. Sono monumenti performativi, come quelli di Jochen Gerz o Günter Demnig: discreti, quasi invisibili, dialettici rispetto alla costruzione retorica che è alla base di ogni monumento, anti gerarchici, processuali.

Mutuando dall'artista Jochen Gerz il termine *contromonumento*, (*Gegendenkmal*) Young individua, nelle forme sottrattive proposte da una serie di artisti tedeschi tra cui Gerz, Horst Hoheisel, Simon Attie, «Una nuova generazione di artisti tedeschi [che] s'interroga oggi se il monumento costituisca un ostacolo o un incentivo alla memoria pubblica. Forse la risposta più sconcertante alla questione dei memoriali tedeschi è proprio il sorgere dei *contromonumenti*: spazi memoriali concepiti per sfidare le premesse stesse delle loro esistenze. Il loro autori sono gli eredi di una duplice eredità post bellica: una profonda sfiducia per le forme monumentali e un profondo desiderio di distinguere la loro generazione da quella degli assassini attraverso la memoria»⁶².

Il *contromonumento* è allora un monumento che scompare nel tempo nel terreno, come il *Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza, per la pace e i diritti umani*, realizzato da Jochen Gerz e Esther Shalev Gerz ad Amburgo nel 1986; o il monumento in negativo realizzato da Hoheisel nel 1987, una replica speculare della Aschrottbrunnen, donata da

⁶¹ A. Huyssen, *op.cit.* p. 204

⁶² J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, cit. in A. Zevi, *op. cit.*, p. 71.

un cittadino ebreo alla città di Kassel e distrutta dai nazisti; o ancora quasi invisibile, come le *Stolpersteine* di Gunter Demnig, sampietrini alla memoria collocati davanti alle abitazioni dei deportati. In ogni caso, il *contromonumento* nella sua forma cerca di sottrarsi all'estetica del monumento tradizionale, inadatta perché compromessa, e – nelle parole di Young – costituisce il tentativo di uscire da una logica redentiva che un'opera pubblica potrebbe rappresentare.

Il nodo che ancora oggi continuiamo a dover affrontare è quello della relazione tra storia, memoria e rappresentazione. Il tipo di tempo che stiamo abitando ci ha abituato a pensare in termini di frammento: le grandi narrazioni lineari non esistono più – convenzionalmente la fine di un tempo che si percepiva come una naturale progressione di fatti si individua proprio nella crisi della rappresentazione aperta dall'eccedenza che l'Olocausto costituisce in termini simbolici e giuridici. Il problema che mi propongo di affrontare è però il fatto che, se da un lato non abbiamo più fiducia nelle narrazioni lineari, non abbiamo però cessato di desiderarle: o almeno così sembra ponendo particolare attenzione alla continua produzione di opere pubbliche atte a celebrare la memoria collettiva di fatti storici traumatici. In altre parole: parliamo di post-monumenti e abbiamo eletto il termine *unmonumental* a categoria, ma continuiamo nondimeno a erigere memoriali e (soprattutto) musei che assicurino una narrazione delle memorie non celebrative che hanno punteggiato il ventesimo secolo.

Se dobbiamo pensare quindi a un luogo dal quale partire in una ricognizione che si preoccupi di affrontare la formalizzazione del lutto collettivo, non è allora così strano pensare di iniziare da una tomba.

Nell'analisi delle linee di frattura e di continuità nella commemorazione tra i due conflitti mondiali, Winter individua proprio il *fallen*, come termine di contatto⁶³: Winter argomenta che i morti delle due guerre formano infatti una unica comunità di caduti. Come nei monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale, anche nei i monumenti realizzati dopo il Secondo conflitto mondiale che ne reinterpretano l'iconografia alla luce della crisi di rappresentazione aperta da Auschwitz e Hiroshima, forma simbolica, trauma e rituale sono tratti costitutivi.

Come vedremo più dettagliatamente nelle prossime pagine, tutti i memoriali che prendo in esame in questa sezione – il *Cenotaph* di Eduard Lutyens, il *Sacrario del monte*

⁶³ J. Winter, *op.cit.* p. 9. Questo è evidente nel riuso dei monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale, ri-dedicati ai caduti nella seconda, e nel caso opposto in cui una stele dedicata ai caduti nella Seconda Guerra Mondiale è occasione della commemorazione di vittime della prima, come non è infrequente nell'Italia del sud.

Grappa di Greppi e Castiglioni, *Tirgu Jiu* di Brancusi, successivi alla Prima Guerra Mondiale, il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* di Perugini, Aprile, Fiorentino, Coccia e Basaldella, il *Mahnmal und Gedensstaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich* di Rachel Whiteread e il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Eisenmann (e Serra), che commemorano le vittime dell'Olocausto e infine il *Vietnam War Veterans Memorial* che ricorda le vittime della guerra in Vietnam – si contraddistinguono da altri coevi per due caratteristiche: in primo luogo, questi memoriali non nascondono, ma danno forma al trauma, ovvero non permettono di dimenticare, perché di fatto riportano al centro della scena pubblica la morte, l'assenza e la perdita proprio nella forma della tomba⁶⁴. In seconda istanza, ed è una specificità cruciale, la loro forma induce una fruizione rituale, tanto nella commemorazione pubblica (e ufficiale), quanto in quella privata (e informale); questi memoriali hanno bisogno, per poter essere completati di senso, del pubblico: chi li guarda ne ricuce le parti saldandole tra di loro e allo spazio circostante, è cioè un'azione che rende possibile il lavoro della memoria e del lutto, e che fa da argine alla perdita di memoria. Infine, nella loro articolazione architettonica tutti questi memoriali reiterano la centralità del nodo corpo-paesaggio nel linguaggio del trauma.

Sono proprio queste caratteristiche, inoltre, che costituiscono un elemento di continuità anche con quelle opere che analizzerò nell'ultima sezione di questa ricerca e che non assumono più la forma del memoriale tradizionale, ma che propongo possano essere considerate tali perché assolvono alla stessa funzione.

Questi memoriali non servono semplicemente per trasmettere (ovvero costruire) la memoria di un evento storico e consegnarlo al futuro: i fatti a cui danno forma non sono celebrativi o semplicemente luttuosi, ma traumatici. Il trauma, ed è questo il suo problema a livello individuale, ma anche il suo potere a livello politico, non si dimentica: si ripresenta incessantemente. Un memoriale che nelle sue caratteristiche formali sembri tradurre in una forma il modo in cui la memoria traumatica lavora, può essere un ostacolo alla volontà di dimenticare che spesso – come abbiamo detto – i monumenti ufficiali nascondono. In questo, sono efficaci strumenti di resistenza politica e opere pienamente pubbliche, perché sfuggono a quel compito che era stato imposto, e si riconfigurano continuamente nel presente – come già aveva compreso Riegl.

⁶⁴ J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, New York 2003. In questo testo Edkins mette a confronto, in quest'ottica, il Cenotaph e il Vietnam Veterans Memorial. A me è sembrato che anche altri memoriali, che prendo in considerazione in questa sezione, si comportino in maniera simile. Per la definizione di forma del trauma tutta questa ricerca è in debito con Edkins che – sulla base degli studi di Caruth e Felman, ne dà una articolata e esauriente analisi in questo libro.

2.2 Monumenti e memoriali: casi studio

2.2.1 Il *Cenotaph*

Il monumento al milite ignoto si trova all'interno di Westminster Abbey, luogo altamente simbolico per il Regno Unito perché qui sono sepolte le alte personalità del regno e vengono incoronati i sovrani. Tuttavia, fin dall'inumazione del corpo del milite ignoto, nel 1920, fu chiaro che la tomba, collocata lungo la navata centrale della chiesa, non aveva una collocazione adatta a una commemorazione di massa.

A questa funzione assolve invece, ancora oggi, il *Cenotaph*, monumento ai caduti durante la Prima Guerra Mondiale, ideato di Sir Eduard Lutyens ed eretto poco lontano dalla cattedrale, di fronte a Whitehall, di fronte a Downing Street. Il *Cenotaph* rappresenta l'esatto termine dialettico della tomba del milite ignoto: da un lato, un corpo di un soldato scelto tra i tantissimi dei caduti sul fronte occidentale, e lì sepolto, inumato nella chiesa più importante per la Chiesa anglicana; dall'altro una tomba vuota collocata nel mezzo di una strada trafficata, attorno alla quale si raduna ogni anno una moltitudine. In un caso e nell'altro, è all'uomo senza qualità che viene affidato il compito di ricordare la Grande Guerra di fronte a una folla altrettanto indistinta, non all'eroe.

La storia del *Cenotaph* inizia con l'istituzione di un comitato - il War Cabinet Committee on Peace Celebration, presieduto da Lord Curzon, riunitosi nel giugno 1919, per organizzare la celebrazione dell'armistizio⁶⁵. Il primo ministro era allora Lloyd George, che aveva partecipato ai festeggiamenti per la pace in Francia ed era rimasto colpito dalla parata organizzata a Parigi, in cui l'esercito marciava dietro un catafalco, come in una processione funebre e ne aveva compreso l'importanza simbolica, proponendo di istituire anche a Londra una forma di tributo ai caduti.

Approvata l'idea di celebrare l'armistizio con una cerimonia pubblica e di rendere omaggio ai caduti, l'idea di un catafalco venne ritenuta troppo drammatica e poco adatta allo spirito della popolazione inglese. Dopo numerose discussioni tra il gabinetto del Primo Ministro, il comitato e lo stesso re Edoardo, si arrivò in fondo piuttosto speditamente alla commissione al celebre architetto Sir Eduard Lutyens di un monumento temporaneo, da erigere a Whitehall, come forma di tributo ai caduti.

⁶⁵ Per una puntuale e dettagliata ricostruzione della commissione del *Cenotaph*, cfr J. Edkins, *op.cit.*

Esattamente un mese dopo le celebrazioni dell'armistizio in Francia, il *Cenotaph*, un alto sarcofago in legno dipinto, semplice, spoglio e austero, adorno soltanto di due corone di alloro e di sei bandiere poste sui due lati più lunghi, costituiva il fulcro dei festeggiamenti per la pace. L'idea di un sarcofago come approdo delle celebrazioni di pace a seguito di una guerra percepita come una lunga, orrenda carneficina, riporta in maniera letterale il trauma nel cuore della città. Il potere simbolico di quest'opera è sorprendente ed esorbitante proprio per la sua forma: una tomba, e per di più vuota, che evoca un corpo senza riposo, per la sua collocazione proprio nel mezzo di una strada trafficata⁶⁶, ma anche per il rituale che dal 1920 dà ordine e regola la folla che si riversa a depositare corone di fiori alla base del monumento⁶⁷.

Sir Eduard Lutyens aveva già fatto parte della Commonwealth War Graves Commission, istituita nel 1917 quando l'ipotesi della traslazione in patria dei corpi dei caduti dalla linea del fronte in Inghilterra era già stata reputata impraticabile, ed era apparso dunque necessario dare una forma unitaria e composta alle sepolture spontanee disseminate sui campi di battaglia. Insieme a F. Wade, C. Aitkens (allora direttore della Tate Gallery) e a H. Baker, Lutyens aveva visitato questi luoghi già nel luglio del 1917.

In una lettera del 12 luglio alla moglie descrive il paesaggio che gli si apre davanti allo sguardo: «The graveyards, haphazard from the needs of much to do and little time thought. And then a ribbon isolated graves, like a milky way. (...) One thinks for the moment that no other monument is needed. Evanescent, but for the moment is almost perfect (...) Tomorrow we go again to the battlefields to a scene of obliterated villages, scarred soil and destroyed lands».

È interessante come Lutyens, in questa lettera, restituisca in parola la stessa visione che Nash ha rappresentato in pittura: quella di un paesaggio sconvolto, dal quale la vita - città, villaggi, persone - sono stati cancellati. Le povere tombe che punteggiano il terreno gli sembrano già un monumento: è in fondo in questa prima intuizione, che si inizia a presentare l'idea che troverà compimento nel *Cenotaph*, e che mi sembra prefigurata dallo *Stone of Remembrance*, ideato da Lutyens come elemento centrale dei cimiteri militari inglesi eretti in Francia. Questi cimiteri sono tutti unificati da tratti architettonici improntati alla semplicità e austerità, coerenti con il linguaggio formale della commemorazione e perdita ideato e implementato da Lutyens.

⁶⁶ Vedi J. Winter, *op.cit.* e J. Edkins, *op. cit.*

⁶⁷ Vedi J. Winter, *op.cit.*, e G. Koureas, *Memory, Masculinity and National Identity in British Visual Culture, 1914-1930*, Ashgate, London 2007.

La vicenda dello *Stone of Remembrance* non è così lineare: Aitken e Baker avevano infatti a lungo lottato perché il fulcro dei cimiteri militari fosse una croce, funzionale alla retorica del sacrificio per la patria. È una scelta che Lutyens, che ha lavorato e abitato in India e che attraverso la moglie è a conoscenza delle teorie teosofiche, osteggia, perché consapevole che la croce non è un simbolo universale ed è viceversa irricevibile dai (tanti) soldati provenienti dalla madrepatria o dalle colonie, di fede diversa da quella cristiana, che hanno combattuto la guerra⁶⁸. Cosa è invece il simbolo universale, per tutti quelli che hanno preso parte alla guerra, per chi è sopravvissuto, e per le famiglie dei caduti, se non la tomba? Così nel memorandum preparato per la commissione, già immagina esattamente lo *Stone of Remembrance*: «...one great fair stone of fine proportions, twelve feet in length, lying raised upon three steps, of which the first and third shall be twice the width of the second»⁶⁹

Ma Lutyens non inventa solamente una forma, prevede già un rituale che essa suggerisce: questo sepolcro lungo e basso, appena elevato da terra attraverso una breve scalinata⁷⁰, che si allarga talvolta a coprire alcune tombe, e sembra riassumere in un solo luogo, le centinaia e migliaia di lapidi postevi di fronte, unificando in un luogo il sacrificio dei tanti individui seppelliti lì attorno, è un altare, un luogo dove si officia un rito: che serve cioè – attraverso la ripetizione di un’azione condivisa – a mantenere viva la memoria di quei morti. È un’invenzione geniale, ma che viene inizialmente percepita dagli altri membri della commissione sacrilega, al punto che Lutyens ne sottopone, in una lettera del 1917, la liceità all’arcivescovo di Canterbury, al quale sei anni dopo scrive ancora «I was glad to see in today’s paper that the Great War stone in a cemetery was used as an altar for the administration of the holy communion».

Sebbene diverso a livello formale, mi sembra che l’idea del *Cenotaph* possa trovare un precedente preciso proprio in questo oggetto che è allo stesso tempo un sepolcro e un altare⁷¹.

⁶⁸ Cfr. Tim Skelton e Gerald Gliddon, *Lutyens and the Great War*, Frances Lincoln, London 2008.

⁶⁹ Memorandum per F. Ware, 1917 in G. Stamp *Silent Cities. An Exhibition of the Memorial and Cemetery Architecture of the Great War*, RIBA, London 1977.

⁷¹ Formalmente il *Cenotaph* di Whitehall è identico a uno dei propilei posti ai due lati dell’altare nel cimitero di Etaples, dove però ha una funzione del tutto diversa. Il prototipo del *Cenotaph* di Whitehall è il *Southampton Cenotaph* del 1919, dove però il sarcofago è sormontato da un corpo, coperto da un drappo. L’altezza a cui la figura è collocata e il drappo che ne copre le fattezze erano intesi per impedire una individualizzazione e permettere a chiunque di proiettarvi l’immagine dei propri caduti. È noto e ampiamente riportato l’aneddoto di come Lutyens abbia per la prima volta sentito il termine ‘cenotafio’, in relazione a una seduta da lui disegnata per Munstead Wood, la casa che aveva progettato per Gertrude Jeckyll – un’asse di olmo posata su una base larga e bassa di pietra, che il comune amico Charles Liddell aveva ribattezzato ‘Il Cenotafio di Sigismonda’. Forse proprio questo passaggio chiarisce la relazione tra le apparentemente diverse forme dello *Stone of Remembrance* e del *Cenotaph*.

Il successo del *Cenotaph* nel 1919, come riportano Winter, Edkins e Koureas, fu dirimpante e al di là delle previsioni: migliaia le persone venute come in processione a depositare ai piedi del cenotafio corone di fiori, anche nei giorni seguenti alle celebrazioni ufficiali. A dispetto della sua forma decisamente spoglia, così diversa dai coevi e geograficamente vicini monumenti di Jagger, Nevelson e Frampton, al *Cenotaph* – è davvero incredibile – non viene mai rivolta la critica di essere un monumento troppo ermetico né la mancanza di figurazione viene avvertita come un problema.

Immediata fu anche la pressione per far riedificare il memoriale in una forma permanente sullo stesso luogo del primo cenotafio temporaneo.

La realizzazione di una copia permanente del catafalco temporaneo fu ratificata dal parlamento in seguito a una mozione pubblica – sostenuta anche dal «Times»⁷². Risulta unanime nei commenti dell'epoca il riferimento alla semplicità del monumento, caratteristica a cui viene imputato il successo, perché da un lato renderebbe più diretto e comprensibile il suo messaggio⁷³, ma anche perché la semplicità viene letta come tratto specifico del 'carattere inglese'⁷⁴.

Il nuovo *Cenotaph* in marmo bianco fu significativamente inaugurato il 19 luglio del 1920, in concomitanza con l'inumazione della salma del Milite Ignoto a Westminster Abbey: Il *Cenotaph* «An abstract architectural form had somehow managed to transform a victory parade, a moment of high politics, into a time when millions could contemplate the timeless, the eternal, the inexorable reality of death in war».⁷⁵

La struttura e la forma del cenotafio nella sua seconda e permanente versione, fu lasciata inalterata: senza simboli religiosi – per non recare offesa alle professioni di fede dei soldati provenienti dalle diverse parti dell'Impero – e senza iscrizioni a parte la dedica – ideata da Rudyard Kipling, che aveva perso in guerra il suo unico figlio Jack nel 1915 – *Our Glorious Dead*. Rispetto alla cerimonia del 1919, colpisce sin dall'anno seguente l'ideazione di un cerimoniale ordinatissimo e regolamentato, in netto contrasto con la

⁷² G. Koureas, *op. cit.*

⁷³ Winter sostiene che il linguaggio tradizionale sia il più adatto a veicolare il lutto, e che l'equazione modernismo e grande Guerra sia fazioso. Lutyens, è il suo corretto argomento, non era certo un architetto d'avanguardia. Ma le forme astratte del *Cenotaph* non sono nemmeno però quelle della *Pietà* di Kathe Kollowitz, altro memoriale studiato da Winter nel suo libro e accostato al *Cenotaph* come sito di compianto. G. Koureas rileva che sotto la pretesa universalità del semplice linguaggio usato da Lutyens, si imponeva viceversa il gusto – e la lingua egemone – di una classe come quella dell'alta e media borghesia. Per una analisi del dibattito su astrazione e figurazione nell'arte pubblica, cfr: Charlotte Benton (a. c.), *Figuration/ Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Ashgate, London and Henry Moore Institute, 2004 Alex Potts, *Experiments in Modern Realism. World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2013. Benché entrambi i testi si concentrino sul secondo dopoguerra, offrono spunti egualmente interessanti per inquadrare in un contest meno piano gli elementi di astrazione della scultura di Lutyens.

⁷⁴ G. Koureas, *op. cit.*

⁷⁵ J. Edkins, *op.cit.* p. 66.

riposta spontanea ed emotive che la presentazione del *Cenotaph* temporaneo aveva incoraggiato. Viene introdotto il rispetto di due minuti di silenzio, regolata la deposizione di fiori ai piedi del monumento, distribuito il pubblico in cerchi concentrici che rispettano una sorta di gerarchia della perdita. Nota Koureas che il rituale ideato per essere più possibile inclusivo e che vedeva al centro delle celebrazioni le madri, le vedove, le famiglie dei caduti, in ultima analisi escludeva proprio chi quella guerra l'aveva combattuta ed era tornato a casa, ferito nel corpo e nell'anima. I reduci erano stati ugualmente esclusi nella cerimonia di inumazione del Milite Ignoto. Lo stesso irreale silenzio che cadeva sulla folla era percepito in maniera ambivalente, è un atto di rispetto ovviamente, ma è anche la trasposizione letterale del vuoto lasciato dai caduti, e l'opposto, per i reduci, del rumore assordante del fronte. L'ordine e la compostezza imposte dal rituale ideato per le celebrazioni, sembra in questi termini una deliberata presa di distanza dal caos, dal rumore, dal movimento della guerra.

Anche la collocazione del memoriale rimase invariata, benché all'indomani del primo anniversario dell'armistizio ci si fosse immediatamente resi conto che la scelta di collocare il cenotafio al centro di una importante arteria per il traffico non fosse delle più felici. È importante sottolineare che l'argomento usato per confermare la posizione originaria ha in un certo modo a che fare con il rito: il suolo dove era stato eretto il monumento temporaneo era stato consacrato: «the ground on which the *Cenotaph* has been built has been consecrated.. it would be highly undesirable to let the traffic again move over that portion of the road», e viepiù era stato reso sacro dall'omaggio pagato dai soldati e civili che avevano assistito alla cerimonia: «The site has become qualified by the salutes of Foch and the allied armies and by our men and their great leaders»⁷⁶. Reso sacro, insomma, due volte, per moto popolare.

L'unica, ma significativa, differenza tra la prima versione e quella definitiva, dovuta anche al cambiamento di materiale, è costituita dall'*entasis*, che già Lutyens aveva impiegato per lo *Stone of Remembrance*, ovvero un accorgimento ottico che consente di percepire le linee del monumento come perfettamente diritte, e che si ottiene trattando le superfici come sezioni di sfera. Se già in una lettera dalla Francia risalente al 1917 Lutyens aveva scritto alla moglie che anche una sfera di bronzo poteva essere un efficace monumento, il *Cenotaph* – sotto mentite spoglie – lo è.

⁷⁶ WORK 20/239, 29 Luglio 1919, in Edkins, *op. cit.*, p. 64.

Sebbene la percezione sia quella di un monumento costruito di rette ortogonali, la sua superficie è invece curva: non c'è una sola linea retta, il *Cenotaph* è modellato su una sfera, una forma che evoca la circolarità. E sono proprio l'assenza e la circolarità, come rileva Edkins, le forme narrative del trauma. La forma segreta – per così dire – del *Cenotaph*, sembra suggerire l'invenzione di un rituale tutto orchestrato sui gesti, sulla relazione tra la tomba vuota e i corpi dei vivi che la attorniano in una sorta di abbraccio, ma anche rappresentare ciò che per definizione è irrappresentabile.

Il trauma è, in termini psicanalitici, l'eccesso che non si può rimuovere, perché non si riesce a rappresentare in una forma simbolica.

Collocato al centro di White Hall, il *Cenotaph* oggi è lambito dal traffico delle macchine, e parte del suo senso è proprio nel suo essere un ostacolo fisico al traffico, simbolico, alla perdita di memoria, che le restituisce ancora oggi la sua funzione.

Questo monumento funebre, situato al centro della carreggiata, non smette di rappresentare alla città, e al governo inglese, il sacrificio dei suoi cittadini durante la Prima Guerra Mondiale. Lo fa utilizzando nuovamente un vocabolario che rifiuta la figurazione e la rappresentazione, e che lavora per metafora: una tomba nel mezzo della strada, un ostacolo alla rimozione della memoria.

Oggi la cerimonia dell'armistizio è una parata orchestrata e regolata da un protocollo che lascia poco spazio alla commemorazione spontanea ed emotiva delle prime celebrazioni. Tuttavia la presenza del memoriale resta a significare forse non più la sua originaria funzione, ma quella più generica di un ritorno del rimosso, della realtà del trauma.

2.2.2 *Sacrario militare del monte Grappa*

I monumenti non vengono eretti semplicemente per celebrare personaggi meritevoli, sono strumenti attraverso i quali chi detiene (in un dato momento) il potere - stato o privato che sia - promuove determinate narrazioni nel tentativo di formare un certo tipo di coscienza. Sono - lo abbiamo ripetuto spesso - oggetti privilegiati per riconoscere non tanto chi si vuole celebrare, ricordare o commemorare, ma perché. Il monumento è sempre una costruzione ideologica che legittima pubblicamente una storia e ne trasmette la memoria. Allo stesso tempo però, c'è sempre qualcosa che sfugge al controllo, e i monumenti a volte intenzionalmente, a volte involontariamente, finiscono per raccontare anche altre storie, oltre a quella per cui sono stati costruiti. Abbiamo visto ad esempio che il *Cenotaph* in fondo non fa che ribadire il sentimento diffuso all'indomani dell'armistizio, quello cioè di una carneficina. I monumenti trasformano il paesaggio, e in questo modo riscrivono l'immaginario dei luoghi. Sono il risultato di una negoziazione tra potere politico e cittadinanza, tra le necessità ideologiche e le istanze artistiche, in quanto tali sono non già tracce della storia, ma testimonianze del modo in cui la memoria è costruita.

Nel caso della storia italiana, i monumenti sono una importante cartina di tornasole per analizzarne la storia e i suoi rimossi: è dunque utile collocare la storia del *Sacrario militare del monte Grappa* nel più ampio quadro della costruzione narrativa della storia italiana proprio perché ancora più dei monumenti, i memoriali di guerra, benché costruiti per veicolare un messaggio, spesso ne rivelano altri, involontari e altrettanto significativi, proprio a partire da una lettura attenta delle loro parti: il luogo dove sono eretti, le scritte che vi sono incise, le cerimonie che vi vengono officiate.

Nell'analisi dei sacrari militari italiani, bisogna innanzi tutto ricordare un fatto cruciale, ovvero che l'Italia è l'unico paese europeo a entrare in guerra contro la volontà della maggioranza della sua popolazione: se il primo conflitto mondiale rappresenta un trauma collettivo, nel nostro paese questo trauma è stato vissuto due volte. È inoltre la prima guerra combattuta dall'esercito di un'Italia da poco unificata e le cui truppe ancora parlano lingue diverse. Il fronte è a nord, al sud la guerra è sentita come molto lontana, i generali piemontesi sono percepiti come degli stranieri. L'Italia è alla fine tra i paesi vincitori, ma il prezzo della vittoria è stato altissimo in termini di vittime: 651.000 militari italiani caduti durante il conflitto circa 1.000.000 di feriti di cui 700.000 invalidi (per fare

un raffronto si pensi che le vittime delle tre guerre d'indipendenza italiane sono stimate in meno di 10.000 uomini in totale, mentre i caduti militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale sono stimati in poco più di 291.000 uomini). Il fronte resse anche grazie alla coscrizione straordinaria della leva del'99, e la memoria di questi giovani non ancora diciottenni, mandati impreparati al fronte, eppure fondamentali per le sorti della guerra, è ancora presente nell'immaginario italiano. Infine, a causa della guerra furono evacuate vaste aree del paese e trasferita una ingente parte della popolazione.

La distanza – sia nel senso della lontananza dagli affetti e dalle proprie comunità – sia in termini di spazio – e che interessano tanto i militari quanto i civili – rimane il termine chiave anche nell'elaborazione dei memoriali a cui si affida il compito di trasmettere la memoria della Prima Guerra Mondiale anche in Italia. La celebrazione della pace e l'omaggio ai caduti ha inoltre un'altra funzione nell'Italia del primo dopoguerra, quella cioè di creare attorno alla guerra un consenso postumo. «Da una parte – osserva Mario Isnenghi – il monumento provoca, perché sancisce il prevalere di una scelta da molti voluta, ma da molti altri subita; dall'altra, sposta il discorso dal terreno politico a quello umano, sociale e religioso [...]. Il problema – di ardua soluzione – è rappresentare scultoreamente ed epigraficamente la guerra di chi – e a chi – l'ha voluta, e di chi – e a chi – l'ha subita».

La topografia e il paesaggio hanno una indubitabile pregnanza nella costruzione della memoria; ne è un esempio la toponomastica, e – come si è già detto – la guerra di trincea crea una sorta di relazione inscindibile tra corpo e paesaggio, nel quale uno è rappresentazione, traccia e metafora dell'altro.

Il primo problema che si trova ad affrontare il governo italiano nei primissimi mesi del dopoguerra, è quello di liberare dai cadaveri campi di battaglia e la linea del fronte. I cadaveri in decomposizione che costellavano il paesaggio restituivano una precisa immagine dell'oscenità della guerra, combattuta in modi e luoghi inimmaginabili prima d'ora. È dunque un problema di ordine pubblico, in primo luogo, ma che ha una ricaduta immediata anche sul piano del simbolico perché i campi di battaglia, divenuti luoghi di sepoltura sono considerati suolo sacro. La retorica del sacrificio e della sacralità dei luoghi della linea del fronte, che verrà cavalcata dal governo fascista, ha la sua radice in un sentimento spontaneo e diffuso⁷⁷.

⁷⁷ Daniele Pisani, *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della grande guerra*. In «Engramma» n. 120, ottobre 2014, Venezia. www.egramma.it.

A emergenza contenuta, alla fine del 1919, con l'istituzione dei cimiteri militari nell'area del fronte, segue una fase di "invasione monumentale"⁷⁸ con l'erezione di monumenti ai caduti che interessa tutta la penisola. Quasi ogni borgo ha visto tra i propri cittadini fila di caduti e si può dire che ogni piazza d'Italia abbia un monumento ai propri morti durante il primo conflitto mondiale. Sul «Corriere della Sera» del 3 aprile 1919 Ugo Ojetti scinde la pessima qualità dei monumenti (per lo più affidati agli stessi scultori, il che si traduce in una sorta di campionario iconografico ripetuto con variazioni minime) dalla loro necessità (sono "inevitabili, anzi rispondono a sentimenti lodevoli"). Ojetti propone, nello stesso articolo, di vincolarne la realizzazione all'approvazione del Consiglio Superiore delle Belle Arti, su base di concorso pubblico, mettendo un argine a quello che in questa prima fase si può ben definire una iniziativa dal basso, di carattere quasi spontaneo.

Le tipologie di questi monumenti sono tratte da un repertorio tradizionale: la lapide, l'obelisco, il cippo, la statua, le figure del soldato, della vittoria, della madre, gli attributi delle armi, l'aquila. I monumenti sono simili tra di loro, quasi fossero prodotti seriali, un aspetto in parte imputabile al tempo così esiguo di realizzazione in relazione alla quantità, in parte al fatto che le commesse vengono affidate sempre agli stessi scultori: due aspetti che non hanno favorito una variazione da temi e interpretazioni tradizionali.⁷⁹

Una configurazione consapevolmente ideologica della commemorazione si può però già intravedere nella celebrazione del Milite Ignoto, proposta nel 1920 ai tempi del governo Bonomi da Giulio Douhet, su modello di Inghilterra e Francia, come tentativo di offrire una celebrazione condivisa di un lutto percepito come perdita individuale e insensata e di costruire una narrazione unitaria che saldasse questa guerra al mito fondativo del Risorgimento.

La cerimonia del Milite Ignoto ha una preparazione e uno svolgimento complessi, che ben corrispondono al suo significato simbolico e che in Italia risulta ulteriormente rafforzato dall'interpolazione con il mito dei luoghi di battaglia come luogo sacro. Il corpo del Milite Ignoto rimanderà, nella costruzione del rituale funebre pubblico, ai luoghi della battaglia, che hanno nel monte Grappa il loro simbolo, come sottolinea Daniele Pisani⁸⁰. L'Ortigara, l'altopiano di Asiago, il Pasubio e la cima Grappa sono infatti

⁷⁸ E. Janni, in «Emporium», 1918 in D. Pisani, *op. cit.*

⁷⁹ Le notizie sulla vicenda dei memoriali italiani degli anni Trenta sono tratte da Daniele Pisani, *op. cit.*

⁸⁰ D. Pisani, *Il primo e più grande monumento della vittoria. Un caso di iconografia aniconica*, in «Engramma» n. 113, gennaio 2014, Venezia www.engramma.it.

parte del racconto epico della guerra, teatro di battaglie feroci, di atti eroici e di resistenza, riportano al termine della guerra le tracce dei combattimenti come un corpo ferito: le pareti colpite dai colpi dell'artiglieria sono franate, la vegetazione è scomparsa, resta solo una distesa di ghiaia e massi. Queste stesse rocce, recuperate e trasportate a valle, vengono poi a costituire parti di monumento o monumento esse stesse, «contribuendo a diffondere l'immagine e il mito della montagna resa sacra dalla guerra»⁸¹. Il corpo della montagna, reso sacro dallo spargimento del sangue dei caduti, viene smembrato e disperso su tutto il suolo patrio: corpo e paesaggio sono una metafora dell'altro.

Dopo l'approvazione del Parlamento nel 1921, il Ministero della Guerra istituisce una commissione per raccogliere nei campi di battaglia dal Carso agli Altipiani, dalle foci del Piave al Montello, undici salme di ignoti, e nel disegno di legge presentato alla Camera dei Deputati il 20 giugno 1921, il Monte Grappa è definito un 'altare'.

Le undici bare sono traslate nella Basilica di Aquileia, dove a Maria Bergamas – madre di un soldato triestino, coscritto dall'esercito austriaco, ma arruolatosi in quello italiano, morto in battaglia e disperso durante i combattimenti – è affidato il compito di sceglierne una a simboleggiare il Milite Ignoto. La salma inizia il suo lungo viaggio attraverso il Paese, in un vagone del treno sormontato da un altare realizzato in pietra del carso, e fermandosi in centocinquanta località. A Milano, in occasione del corteo viene portato anche un masso estratto dal monte Grappa, davanti al quale sfila la popolazione. Il corpo del Milite Ignoto viene infine tumulato nel Vittoriano di Roma sotto la statua equestre di Vittorio Emanuele II, il «Padre della Patria»⁸². È interessante notare il particolare carattere di rituale collettivo impresso alla celebrazione del Milite ignoto: un vero corpo in cammino che si ferma in visita in ogni paese nel suo lungo viaggio verso il proprio sacello.

L'inumazione, che vede le celebrazioni avvenire in contemporanea a Roma e in tutte le città italiane di fronte al proprio monumento ai caduti, mette in rapporto l'intero territorio peninsulare in una cerimonia dal carattere centripeto.

L'importanza simbolica delle celebrazioni dei caduti nel primo conflitto mondiale e la sua funzionalità nella costruzione retorica del potere è ben compresa non solo dal governo liberale allora in carica, ma vieppiù da Mussolini, le cui squadre già accompagnano l'arrivo

⁸¹ A. Ferlenga, *Montagne in città. La migrazione dei 'massi sacri' nei centri italiani*, in «Engramma» n. 113, gennaio 2014, Venezia www.engramma.it. Per una lettura comparata dell'uso dei massi sacri in Germania si veda C. Fuhrmeister, *The Advantages of Abstract Art: Monoliths and Erratic Boulders as Monuments and (Public) Sculptures*, in C. Benton, *op.cit.*, pp. 107-125.

⁸² E quando durante il ventennio si provvederà a realizzare una cappella e una cripta per il Milite Ignoto, l'altare verrà realizzato in pietra del Grappa. cfr. D. Pisani, *op.cit.*

a Roma del Milite Ignoto. Il culto del Milite Ignoto sarà infatti strumentale al governo fascista, che racconta se stesso come erede della Grande Guerra e del Risorgimento, e altrettanto strumentale sarà per esso l'istituzione di un coordinamento dall'alto dei monumenti e sacrari da dedicare ai Caduti, attraverso il Commissariato straordinario per le onoranze ai caduti in guerra. Il generale Giovanni Faracovi, primo commissario, imposta a partire dal 1927 un programma di sepoltura definitiva dei caduti in grandi sacrari, ma è a Ugo Cei, che gli succede, che si deve lo sviluppo di un progetto stilisticamente omogeneo – e funzionale al governo fascista – come quello dei sacrari militari nel triveneto.

In questo passaggio si registra inoltre uno slittamento di tono dal compianto dei caduti alla celebrazione dell'eroe: i sacrari militari sono da considerare in quest'ottica una efficacissima e massiccia operazione di propaganda volta a riscrivere la storia del paese, e funzionale alla pedagogia della guerra che era alla base dell'ideologia fascista⁸³. Visibili anche a grande distanza, sono costruzioni monumentali che non solo si iscrivono nel paesaggio, ma lo modificano. Viene da dire che sono monumenti all'ennesima potenza, per la grandiosità dell'opera architettonica che ha come fondamenta un luogo ormai mitico per l'immaginario collettivo.

L'idea di compiere un intervento monumentale sul monte Grappa - luogo che le autorità locali avevano già chiesto di proclamare «monumento nazionale» - viene proposta già nel 1918.

Sono inizialmente coinvolti due comitati in costante conflitto, uno religioso, l'Opera regionale Madonna del Grappa, e l'altro liberale, il Comitato Nazionale pro Cimitero Monumentale del Grappa. Nel 1928 gli interventi realizzati consistono in un ossario ipogeo a colombario, e in una strada che lo collega con la statua della Madonna inaugurata nel 1901 da Pio X.

Giudicata inadeguata da Cei, commissario del Governo per il cimitero monumentale del Grappa dal 1932 e Commissario straordinario del Governo per le onoranze ai caduti in guerra in Italia e all'estero dal 1935, la struttura originaria viene completamente ripensata dall'architetto Giovanni Greppi e dallo scultore Giannino Castiglioni e inaugurata nel settembre del 1935. È il primo della serie di ossari di Greppi e Castiglioni e probabilmente il punto più alto della storia monumentale fascista⁸⁴, capace di riassumere in un'unica architettura i tratti caratteristici di diversi sacrari eretti

⁸³ cfr. S. Taiss, *Presente! I memoriali del fascismo italiano*, in G.P. Piretto op. cit, p. 69 e segg.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 80

precedentemente (l'idea di una struttura ascensionale come quella del Montello, ad esempio, o percorribile, come a Schio), ma di inventare quello che ai fatti è il primo monumento mobile e dinamico.

Nel suo recente libro *Monumenti per difetto*, Adachiara Zevi definisce il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine*, come monumento che scrive «una nuova pagina nella lunga storia di monumenti e memoriali, invischiata nella migliore delle ipotesi, nella contrapposizione tra figurazione-rappresentazione e astrazione-sublimazione» per il suo «carattere rivoluzionario: ... è concepito come un percorso dinamico, anziché come oggetto statico, ma gli episodi architettonici e artistici posti in relazione corrispondono esattamente a quelli della storia da ricordare, consentendoci di riviverla e attualizzarla»⁸⁵. Ma non sono queste caratteristiche già prefigurate dal *Sacrario militare del monte Grappa*?

Realizzato in pietra locale, l'ossario ha una struttura a gradoni, percorribile, centripeta, che si appoggia sul fianco del monte e ospita le tombe dei caduti. La suggestione originaria della tomba a colombario, completata nel 1928, è ripresa in questa versione in direzione opposta. Se il colombario era pensato come tomba ipogea, la tomba viene portata in superficie; laddove si costruiva attorno a un vuoto, qui il sacrario si appoggia a un pieno. È anche il primo monumento concepito come percorso a tappe.

Si parte dal lato rivolto verso i campi di battaglia in cui sono custoditi i morti, al termine dell'ascensione si giunge al sacello che contiene una Madonnina, da cui si diparte la via Eroica, affiancata da 14 cippi, ciascuno dedicato a una battaglia per arrivare al preesistente Portale di Roma, dietro il quale si apre una terrazza panoramica, da cui sono indicati i principali luoghi di battaglia, e il cimitero austro-ungarico (una sorta di copia in scala ridotta di quello italiano).

I cinque cerchi concentrici percorribili che ospitano i sacelli sono in marmo scolpito a bugnato, punteggiato da loculi in bronzo semicircolari, soluzione formale che consente di risolvere la questione dell'individualità dei dodicimila caduti qui sepolti.⁸⁶ Su ciascun loculo è iscritto il nome del soldato che vi è sepolto. Anche in questo caso elencare i caduti produce un effetto duplice: da un lato permette l'individuazione del singolo a fronte di una guerra (e di un lutto) di massa, dall'altro favorisce il rispecchiamento dei vivi nei morti, perché i nomi dei caduti corrispondono a quelli delle famiglie in lutto, una caratteristica formale che Winter individua come tipica della commemorazione traumatica e sulla quale, lo vedremo, è costruito il *Vietnam War Veterans Memorial*.

⁸⁵ A. Zevi, *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli 2014.

⁸⁶ S. Taiss, *op.cit.*, p. 82.

Il *Sacrario del monte Grappa* è perfettamente rispondente ai canoni dell'architettura fascista e funzionale alla sua ideologia: «esprime, con la plastica forma che gli imprime la pedagogia totalitaria, la legittimazione del potere e la rivelazione dei suoi valori e del suo presente». È una tomba ed è un altare, che ricorda il sacrificio dei caduti e li celebra come eroi. (Il *Sacrario di Redipuglia* ne riprende in seguito i tratti e, semplificandone la struttura, ne esaspera il disegno ideologico: il percorso ascensionale diventa una scala, sulla quale sono incisi i nomi dei caduti sormontati dalla parola Presente ripetuta quaranta volte, in una sorta di appello: qui si è ormai compiuta la sovrapposizione del rito fascista alla Grande Guerra e il memoriale più che essere funzionale alla commemorazione pubblica, è uno strumento di propaganda dell'ideologia della guerra, in questo ben diverso e lontano dal *Sacrario del monte Grappa*⁸⁷.

Ma il *Sacrario del monte Grappa* è anche il primo memoriale italiano capace di rappresentare il conflitto mondiale come una morte di massa perché nella sua forma racconta precisamente quello che è stato il fronte: una montagna di morti, un cumulo di cadaveri.

In questo senso, si sottrae alla sua funzione celebrativa che il regime vi aveva imposto e – come già il *Cenotaph* – rimette in scena il trauma che avrebbe il compito di esorcizzare rendendo visibile, nel nitore del marmo con cui è eretto, quel paesaggio che è stato teatro di morte. È una lapide grande quanto la cima del Grappa, impossibile da cancellare, un girone dantesco, e se questa soluzione formale interpreta la morfologia del sito in cui è edificato il memoriale, il tipo di percorrenza che impone – circolare, lenta, a tappe e simile non tanto ad una ascensione ma ad una processione – non fa forse pensare al viaggio del Milite ignoto? Del resto la narrazione del Milite Ignoto e quella del Sacrario – abbiamo visto - hanno in comune sia l'idea del monte Grappa come altare, sia l'uso stesso della pietra del Grappa. Lì era una salma ad attraversare i corpi dei vivi venuti a rendergli omaggio, qui è il corpo del visitatore che attraversa le file di morti allineate sul fianco della montagna.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 87.

2.2.3 *Tirgu Jiu*.

Con il termine *Tirgu Jiu* si definisce, un po' impropriamente, il memoriale ai caduti della Prima Guerra Mondiale, progettato da Constantin Brancusi per la città di Tirgu Jiu e realizzato nel 1937 su commissione del 1935 da parte della Lega Nazionale delle donne di Gorj a memoria dei soldati che l'avevano difesa dall'avanzata dell'esercito tedesco nel 1916.

Brancusi – che viveva a Parigi dal 1904 – aveva già da tempo manifestato il desiderio di costruire un memoriale nella sua città d'origine in occasione dei due viaggi in Romania del 1920 e del 1921. Dedicato nel 1938, fu donato alla città, che ne è tuttora proprietaria. Negli anni '50 erano stati resi pubblici da parte del governo piani per la sua demolizione, fortunatamente mai attuati. Dopo la Rivoluzione del 1989, che porta alla caduta del regime di Nicola Ceusescu, il memoriale torna al centro dell'attenzione pubblica e viene dichiarato sito di “pubblica utilità e interesse nazionale” dal nuovo governo. Nel 1996 – a causa del cattivo stato di conservazione – è iscritto al World Monuments Watch List, e il suo restauro è stato completato nel 2000 grazie agli sforzi incrociati del governo rumeno, del World Monuments Fund, dell'UNESCO, della Henry Moore Foundation e di sponsor privati⁸⁸.

Oltre ad interventi di consolidamento e conservazione delle singole parti che compongono il memoriale, il progetto di restauro ha interessato anche il parco sul quale questo monumento diffuso è collocato, nel tentativo di facilitare la comprensione dei singoli elementi come sistema, e di rendere leggibili le sculture all'interno di un paesaggio ben diverso ormai da quello rurale in cui aveva lavorato Brancusi.

Tirgu Jiu era infatti stato pensato da Brancusi come un percorso che collegasse la riva del fiume Jiu, teatro di una cruenta battaglia nel 1916, e il parco che lambiva il centro della città. Dal 1937 a oggi, la città è naturalmente avanzata, e il paesaggio di colline, campi e fattorie che faceva da cornice al memoriale e costituiva un termine di raffronto con le sue forme è ormai scomparso.

Il viale che unisce le diverse parti del monumento – chiamato via Eroica – era attraversato da altre strade che di fatto hanno separato le sculture, isolando la colonna.

⁸⁸ Per un'analisi approfondita del restauro e delle sue vicende, cfr A. Parigoris, *Endless Column Restored*, in «Sculpture Magazine», vol. 21, n. 1, Washington, International Sculpture Centre, gennaio-febbraio 2002.

Gli interventi nel parco dopo il restauro del 2000, affidati allo studio di architettura del paesaggio di Laurie Olie, hanno cercato dunque di restituire unità al complesso⁸⁹.

Il memoriale di *Tirgu Jiu* è composto di tre elementi scultorei: la *Colonna infinita*, la *Porta del Bacio*, il *Tavolo del silenzio*, oltre a due panche in pietra – situate accanto alla porta – e a un gruppo di sgabelli, sistemati lungo il viale.

Il *Tavolo del silenzio*, in travertino locale, ha una superficie scabra, ed è composto di due cilindri di altezza più o meno uguale, di diametro diverso, in modo che la lastra inferiore rientri di qualche centimetro. Tutto attorno sono sistemati a distanza di circa sessanta centimetri, delle sedute composte da due semisfere unite nella parte curva, a uguale distanza l'una dalle altre. Il tavolo somiglia sia al tavolo da pranzo e da lavoro nello studio dell'artista, che a diverse basi dei suoi lavori. La *Porta* – modellata sull'idea de *Il bacio* – sempre in travertino, è costituita da diverse lastre e blocchi di pietra, ma sembra si componga solo di due colonne appaiate su cui è inciso un motivo simile a quello de *Il bacio*, più astratto, ripetuto per otto volte, e un pilastro orizzontale sulla cui superficie è ancora inciso lo stesso motivo. A seconda della distanza tra lo spettatore e la porta, i particolari scompaiono o si rivelano: la percezione come processo di avvicinamento e di relazione con il luogo è del resto alla base di quest'opera. La *Colonna*, alta 28.33 metri, è composta di moduli ripetuti e compresi tra due mezzi moduli. È in bronzo lucidato (il restauro le ha restituito il color oro originale). Tutti e tre gli elementi del memoriale suggeriscono una reminescenza dell'architettura vernacolare delle zone rurali rumene, tuttavia hanno altre risonanze: sono tre possibili modalità di articolare la forma nello spazio: la massa, il piano, la linea; tre articolazioni di ordine inanimato, animale, spirituale.

Né scultura, né architettura, anche *Tirgu Jiu* è un sistema che fa uso e attiva una topografia, e che chiama lo spettatore a montare le diverse parti in un'unica visione. In questo memoriale costruito come un sistema di parti, entrano a far parte anche elementi preesistenti: la Chiesa ortodossa⁹⁰ che si incontra a metà del percorso e il fiume Jiu, che contribuiscono a connotarne la visita come un rito di passaggio.

Al centro – anche simbolico – del memoriale c'è la colonna infinita, la cui centralità nell'opera di Brancusi è testimoniata anche dalla quantità di versioni di cui siamo a

⁸⁹ Notizie reperite dal sito del World Monument Fund:

http://www.wmf.org/sites/default/files/wmf_article/pg_32-39_brancusi.pdf.

⁹⁰ S. Faucherou rigetta l'idea che la chiesa dei SS. Pietro e Paolo sia da inserire nel sistema del memoriale, viceversa per D. Gheorghiou questa ipotesi rafforza la lettura di Tirgu Jiu in relazione al contesto popolare ortodosso, come architettura religiosa. Si veda S. Faucherou, *Sur le Pas de Brancusi*, Cercle d'Art, Parigi 1995 e D. Gheorgius, *Il contesto popolare ortodosso*, in «Revue de l'histoire des religions», 213, 1996, entrambi ripubblicati in traduzione in «Riga» n. 19, Milano, Marcos y Marcos, 2013.

conoscenza, e declinate in diversi materiali. Sidney Geist ne individua una sua prefigurazione – in marmo – nella base della *Maiistra* del 1912, poi in un elemento in legno lavorato solo su due lati nel 1915 e inserito in *Il bambino al mondo. Gruppo mobile*, (perduto), che regge una coppa nel 1917. La prima *Colonna* diventata scultura autonoma, se non immediatamente concepita come tale e non più come basamento, è quella conservata nella collezione del MoMa, del 1918, cui segue la *Colonna senza fine* di sei metri, collocata nel giardino di Edward Steichen a Voulangis⁹¹. Geist sottolinea che in nessuno di questi casi la colonna aveva avuto significato o funzione funeraria (diversamente da *Il bacio*). Friedrich Feja Bach⁹² rintraccia una prima idea di colonna di dimensioni grandiose in una nota del 1926, in occasione della prima visita a New York. Per F. Feja Bach la struttura assiale di *Tirgu Jiu* sarebbe in effetti da porre in relazione a un'idea di urbanistica moderna che Brancusi incontra sia nelle città che visita negli Stati Uniti, sia nei progetti che poteva aver visto, come il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier, nel quadro dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative dove si potevano vedere due grandi diorami: *Una città contemporanea di 3 milioni di abitanti* e il *Plan Voisin per Parigi*. Spazi organizzati sulla relazione assiale tra porta e colonna erano del resto ancora dibattuti nel 1929-31 in occasione della presentazione dei progetti di Perret e Mallet-Stevens per Port Maillot. È un argomento che Faucherau rifiuta, e che tuttavia se non esaurisce l'invenzione di questo monumento diffuso, non sembra del tutto da rigettare – anche perché è ben documentato sia il rapporto dell'artista con Mallet-Stevens, sia l'interesse di Brancusi per l'architettura e l'urbanistica moderna. È invece unanime l'assimilazione della *Colonna infinita* all'*axis mundi* caratteristico dell'architettura vernacolare rumena – come sottolineano sia Carola Giedion-Welcker⁹³, che Mircea Eliade⁹⁴ – e che nel folklore rumeno è collegata all'idea di ascensione e di volo.

Nel linguaggio di Brancusi, il movimento è reso attraverso la ripetizione di un modulo identico, e va sottolineato che gli elementi della colonna sono tutti uguali, non è usata né compensazione né entasi: «the tension between the sameness of what is known and the perspectival variety of what is seen is unique in art»⁹⁵.

⁹¹Cfr S. Geist, *Brancusi, A Study of the Sculpture*, Hacker Art Books, New York 1983.

⁹² In *Constantin Brancusi 1877-1957*, catalogo della mostra al Centre Pompidou, Parigi 1995, e ripubblicato in «Riga» n.19, Milano 2001.

⁹³ C. Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi. 1876 – 1957*, Schwabe, Basel 1958.

⁹⁴ M. Eliade, *La prova del labirinto*, Jacabook, Milano 1979.

⁹⁵ S. Geist, *op. cit.*, p. 125.

La *Colonna infinita* di *Tirgu Jiu* incarna insomma un'idea attraverso la materia. Ha uno statuto di verità, perché ciò che si vede è quello che è. Non è un caso che in particolare questo lavoro di Brancusi – attraverso la versione del 1918 del MoMa (e in mancanza di documentazione sul sito di Tirgu Jiu,) – sia stato di interesse e stimolo per artisti legati al minimalismo, come in particolare Carl Andre, Richard Serra e soprattutto Robert Morris, che ne coglie la relazione con lo spazio circostante. Per Morris, che sotto la supervisione di William Rubin si laurea nel 1966 con una tesi sulle classi di forma nell'opera dell'artista rumeno, la colonna è un «aggiornamento del monumento pubblico astratto, che era probabilmente finito con le piramidi e gli obelischi d'Egitto». La nozione di sito, con le sue implicazioni tra spazio della scultura e spettatore, abbozzata in questo testo, viene poi sviluppata da Morris nei due articoli pubblicati su «Artforum» che sono una sorta di manifesto della nuova scultura: *Notes on Sculpture I* e *Notes on Sculpture II*⁹⁶.

Rosalind Krauss in *Passages*, individua del resto nell'opera Brancusi e Rodin l'inizio di un percorso che porta la scultura a invadere gradualmente ed inesorabilmente lo spazio esperienziale dello spettatore: *Tirgu Jiu* sembra in questo senso quasi una prefigurazione di intuizioni e interventi successivi, e mi viene da dire proprio nella direzione di opere come *Double Negative* di Heizer e *Spiral Jetty* di Smithson, in cui l'idea di scultura nella sua relazione con lo spettatore non investe semplicemente lo spazio come sito – ma mette in campo un linguaggio che fa leva su un simbolismo arcaico. Un aspetto che ritroviamo anche nel memoriale di Brancusi, in cui la scelta di adoperare un linguaggio astratto non risponde alla necessità di sottrarsi a una problematica figurazione (come nel caso dei memoriali all'Olocausto), ma è una forma di realismo: quello di forme e simboli tanto antichi e sedimentati, da essere per ciò immediatamente riconoscibili: una linea che collega terra e cielo, una soglia da attraversare, una mensa.

Questo memoriale diffuso prelude anche a un episodio molto più vicino nel tempo, che però non permette alcuna trascendenza del fatto di cui testimonia e già adopera un linguaggio diverso, plasmato in maniera decisa e definitiva da una memoria post-traumatica.

⁹⁶ R. Morris, *Notes on Sculpture I* e *Notes on Sculpture II*, in «Artforum», February and October 1966.

2.2.4 *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine*

Adachiara Zevi ha recentemente analizzato la relazione tra architettura e memoria, alla luce della felice categoria che ha chiamato *monumento per difetto*, elaborata a partire dalla nozione di *contromonumento* proposta da E. J. Young e di cui, propone Zevi, il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* può costituire il prototipo. Se Zevi individua in questo memoriale il primo monumento da agire, in realtà gran parte dei suoi elementi costitutivi (il fatto che sia concepito come un monumento dinamico, e si trovi sul luogo dove si è compiuto l'evento storico di cui esso racconta), come ho anticipato poche pagine fa, sono già presenti nel sacrario del Monte Grappa, sebbene qui vengano ripresi in una forma più radicale. L'idea di monumento performativo e costruito secondo una logica cinematica al centro del quale si va precisando la relazione tra corpo e paesaggio, inizia infatti – come ho cercato di dimostrare attraverso gli esempi del *Cenotaph* e del *Sacrario del monte Grappa*, e ancora *Tirgu Jiu* – già all'indomani della Prima Guerra Mondiale – primo momento in cui si apre quella crisi della rappresentazione che costituisce in qualche modo l'ordito della storia dell'arte del novecento.

Ciò non toglie che il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* introduca molti elementi di novità, che ne fanno un imprescindibile termine di confronto per strutture commemorative a venire. In primo luogo, in questo caso la corrispondenza tra il percorso e la storia da ricordare è totale, e produce un rispecchiamento tra vittima e visitatore, che si vede trasformato in testimone. In seconda istanza il percorso non è lineare e costruito su un asse ascensionale, come nel caso del Sacrario, ma circolare: impedisce di uscirne, riporta sempre al centro di quel vuoto – ed è questa la grande invenzione di questo memoriale – attorno al quale lo spazio si organizza.

È – soprattutto – il primo monumento che ha il vuoto come fulcro concettuale e centro strutturale: assenza e vuoto sono elementi centrali nell'articolazione spaziale dei contromonumenti, perché «necessarily open ended, the countermonument does not turn the absence of the Holocaust victims into a presence through their complete memorial (monumental) representation.»⁹⁷ Il monumento non è una rappresentazione dell'assenza a cui un oggetto restituirebbe presenza – ma la manifestazione – proprio attraverso la rimessa in scena del vuoto e la forma simbolica della frattura – della rimozione dalla scena sociale politica e culturale delle vittime dell'Olocausto.

⁹⁷ R. Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust in Contemporary Literature and Culture*, Palmgrave MacMillan, London 2010.

Il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* è in questo senso decisamente già un *contromonumento*, perché modellato attorno alla ferita letterale operata sul paesaggio, per cancellare i segni della ferita simbolica inferta alla popolazione della città.

L'eccidio delle Fosse Ardeatine si compie il 24 marzo 1944, in seguito all'attentato antifascista di via Rasella – a Roma – a un battaglione di poliziotti del reggimento Bozen annesso all'esercito tedesco. 335 persone di età, credo politico e classe sociale diversa, verranno prelevate dal carcere di via Tasso, sede della Gestapo, dal carcere di Regina Coeli, e dalle loro case nel corso di rastrellamenti, portate nelle cave del Forte Ardeatino, e lì fucilati, uno dopo l'altro.

Per occultare i corpi, i nazisti fanno brillare delle mine che provocano all'interno delle cave di pozzolana i crateri ancor oggi visibili. Come chiarisce Alessandro Portelli, non fu possibile impedire la rappresaglia, perché nel momento in cui i giornali riportarono il comunicato emanato dal comando tedesco, l'ordine era già stato eseguito. La pubblicazione nel 1999 de *L'ordine è già stato eseguito* costituisce un fondamentale contributo nel ricucire i fatti e redimere la memoria di questo episodio della Resistenza antifascista. Una memoria – quella della Resistenza – ancora oggi problematica per il nostro paese e mai ricomposta (memoria divisa, la definisce con un efficace termine Zevi) che accompagna anche le stragi di Sant'Anna di Stazzema, Civitella Val di Chiana, Guardistallo e che si produce in una sorta di guerra dei monumenti, combattuta tra due fazioni, due Italie.

Anche per questa ragione, la ricostruzione attenta di Portelli, che fa uso di documenti ufficiali d'archivio, ma anche di racconti e storie orali sia di ex partigiani, sia di ex fascisti, è particolarmente importante, perché oltre che alla storia, restituisce verità anche anche al Mausoleo delle Fosse Ardeatine, che la trasmette.

All'indomani della liberazione di Roma il 4 giugno 1944 le cave diventano meta di pellegrinaggio da parte della popolazione, e le famiglie delle vittime si organizzano in associazioni.

Il 2 luglio 1944, mentre il Nord del paese è ancora nel pieno del conflitto, il governo assume l'impegno a erigere sul luogo dell'eccidio un monumento definito significativamente «nuovo altare della patria, che ricordi nei secoli la guerra del secondo Risorgimento italiano»⁹⁸. Il mito fondativo di una parte d'Italia è la Resistenza: ma è su una memoria divisiva che si costruisce il nuovo stato repubblicano, con tutte le

⁹⁸ F.R. Castelli, *1944-1949. Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine. Genesi di un Monumento*, in *Roma, architettura e città*, atti della Giornata di studio del 24 gennaio 2003, Gangemi, Roma 2004 pp. 126 sgg, cit in A. Zevi *op.cit.*, p. 11.

conseguenze non solo a livello politico, ma anche sul piano estetico – ovvero dell’elaborazione delle forme di trasmissione della memoria – che questo comporterà⁹⁹.

Il mausoleo, inaugurato il 24 marzo 1949, nel quinto anniversario dell’eccidio delle Fosse Ardeatine, a pochissima distanza temporale dai fatti che testimonia, è nelle intenzioni del nuovo governo dedicato non solo alle vittime dell’eccidio, ma più in generale ai caduti della Guerra di Liberazione.

Sono i famigliari delle vittime a indicare la strada del concorso pubblico nazionale, che viene indetto il 15 gennaio 1945, e la consegna viene fissata da lì a cinquanta giorni. Sarà il primo concorso pubblico di architettura della Repubblica italiana.

Il concorso prevede la costruzione di un sacrario in un’area sopraelevata, la sistemazione del piazzale d’ingresso, il consolidamento delle gallerie. Le famiglie caldeggiano la sepoltura nelle gallerie stesse, sconsigliata tuttavia in sede di concorso perché il terreno è franoso. In ogni caso non viene mai messa in dubbio né l’identificazione del monumento con il luogo della strage, né il mantenimento della sua topografia.

Degli undici progetti presentati, ne vengono selezionati solamente quattro, dei quali vincono ex aequo il progetto di secondo grado, bandito alla fine del 1945, due gruppi: l’uno formato dagli architetti Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino e dallo scultore Francesco Coccia e l’altro dagli architetti Giuseppe Perugini e Mirko Basaldella¹⁰⁰. Ai due gruppi viene assegnato l’incarico di un progetto comune, ma l’iter della realizzazione del mausoleo è travagliata: le soluzioni proposte sono oggetto di forte critica dall’associazione dei famigliari delle vittime. Viene respinta l’idea di una sepoltura modellata sul *topos* del cimitero di guerra, viene proposta una soluzione a gallerie o a colombario o ancora all’interno delle gallerie in un unico tumulo.

Difficile sarà anche la ricerca di equilibrio tra commemorazione e celebrazione, interpretate dalla committenza alla luce del binomio astrazione e figurazione¹⁰¹.

Anche in questo, il Mausoleo è un precedente precoce, perché questo dibattito continua ad intrecciarsi con la questione del monumento e della rappresentabilità. La proposta che verrà infine accettata è frutto di una efficace e felice negoziazione tra istituzioni e cittadini e si registra anche nel dispiegarsi di diversi linguaggi formali.

⁹⁹ E. Pirazzoli, *Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945* in «Engramma», n. 95, dicembre 2011, Venezia, www.egramma.it.

¹⁰⁰ Per una accurata ricostruzione delle tappe del concorso, si veda A. Zevi, op. cit. p. 10 e seguenti

¹⁰¹ Cfr. A. Zevi, *op. cit.*

Il mausoleo è circondato da un muro in *opus incertum* di tufo, che ritroviamo anche all'interno nei muri di consolidamento delle gallerie. Si accede varcando una cancellata di ferro di Mirko Basaldella, e lasciandosi sulla sinistra il gruppo scultoreo di Coccia. Sulla sinistra una grande lastra appena sopraelevata, custodisce le sepolture individuali allineate in file regolari, che la luce che penetra dalla fenditura illumina. Di fronte si apre l'ingresso alle cave. Tutto il percorso è costruito come un viaggio simbolico, volto a provocare il rispecchiamento tra vivi e morti, e a far coincidere il nostro tempo e quello della storia.

Anche la cerimonia ne assume i tratti: ogni anno, al culmine della commemorazione dell'eccidio, i nomi dei 335 trucidati vengono scanditi ad alta voce. Questa lettura, nota Zevi, sembra rievocare l'appello compiuto da Erich Priebke nel momento dell'arrivo delle vittime alle cave di pozzolana dove si sarebbe consumata la strage. Ma l'enumerazione è anche un modo per restituire individualità ai caduti, che qui prende una forma performativa, impermanente, che riscrive ogni anno attraverso la voce recitante in un qui e ora, la memoria della strage.

Voce recitante e corpo in azione: quello del visitatore che ripercorre a sua volta il percorso compiuto dalle vittime, e vale la pena sottolineare ancora una volta che nel sacrario il percorso non è univoco, in questo luogo non c'è una strada da percorrere, ma un territorio da attraversare, senza gerarchie o seguendo istruzioni scritte a priori.

Le Fosse Ardeatine sono un monumento senza fulcro, senza centro, e forse per questo senza retorica. Sono anche una gigantesca, diffusa tomba: lo è la grotta, e ce ne rendiamo ancora più conto non solo camminando nel buio fino alla lapide che ricorda l'eccidio, ma quando sollevando lo sguardo vediamo, in due punti del percorso, il cielo sopra di noi, attraverso il buco aperto dalle mine, lanciate per occultare la strage. Lo è la grande lastra tombale che copre tutte le sepolture, e che sembra chiudersi anche su di noi, lo è la cancellata che somiglia a una selva oscura e impenetrabile, una soglia da varcare.

Cosa fa allora questo mausoleo, se non riportare qui e ora la morte, rimettere in scena il trauma, impedendo di dimenticare questa, ma anche ogni strage, ogni guerra? Insieme al muro di via Rasella, che ancora oggi conserva le tracce della bomba lanciata sulla brigata Bozen dai partigiani, Il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* costituisce un sistema di memoria, che si articola nello spazio e attraverso diversi luoghi della città.

2.2.5. *Mahnmal und Gedensksaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich*

Se il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine*, organizzato attorno a un vuoto, nella sua forma costruita in negativo, sembra prefigurare soluzioni che appartengono al vocabolario del contromonumento, dovendo indicare un referente iconografico per il *Mahnmal und Gedensksaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich*, verrebbe certamente in mente il *Cenotaph*. Eppure a ben guardare tutti questi tre monumenti sono costruiti su una dialettica di vuoti e pieni, di corpo e di spazio.

Nell'analisi del *Monumento alle vittime ebraiche austriache della Shoah* a Vienna (in origine commissionato per essere inaugurato il 9 novembre del 1996, in realtà inaugurato nel 2000), è utile guardare a un'altra celebre opera di Whiteread: *House* (1993). Entrambe sembrano non iscriversi necessariamente in un'idea di scultura come campo espanso, quanto piuttosto prendere alla lettera la logica della scultura pre-modernista e la logica della scultura modernista e farle coincidere, riuscendo peraltro nel paradosso di realizzare attraverso questa strada, una idea di spazio architettonico che Anthony Vidler chiama *warped space*¹⁰²: uno spazio postmoderno.

È importante mettere le due opere in relazione, perché da un lato *House* è stato un caso molto dibattuto a livello di opinione pubblica e di critica la cui eco è andato ben oltre i confini nazionali – come ne è testimonianza proprio l'invito, immediatamente successivo alla realizzazione dell'opera, a partecipare al concorso per la Judenplatz – dall'altro perché proprio quest'opera – più che *Mahnmal und Gedensksaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich* in sé – ha contribuito a riaprire, non solo in Gran Bretagna – la questione della centralità del monumento in un momento in cui se ne dava per certa la scomparsa, a favore di forme di arte pubblica partecipata e relazionale.

Il *Mahnmal und Gedensksaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich* (1996) è un volume costruito accostando i calchi dello spazio interstiziale tra i libri riposti e la spalliera della libreria. È una superficie, uno spazio sottile: è un pieno introverso, costruito da negativi, dalle tracce di un vuoto che si compongono a creare un volume. *House* è invece un interno, un pieno, è pensato come volume. Ma la sua solidità costitutiva – la scultura è stata realizzata utilizzando una *terraced house* vittoriana destinata alla

¹⁰² A.Vidler, *Warped Space*, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture, MIT, Cambridge, 2000.

demolizione come calco – è minata dalla sua proporzione rispetto al paesaggio circostante, dal colore pallido e livido del cemento impiegato, dal contesto in cui essa si situa, assumendo a dispetto della sua presenza materiale, i tratti di un fantasma o di un *revenant*.

Entrambe le sculture rievocano l'idea di una sepoltura e mettono in scena, in modo inverso, un'assenza.

Del resto tutto il lavoro di Rachel Whiteread ruota attorno ad un corpo che non c'è, ma che viene raccontato attraverso la traccia di oggetti d'uso comune – armadi, sedie, materassi, sanitari, librerie – che ne raccontano le azioni nello spazio intimo della casa.

I lavori di Whiteread sono ottenuti attraverso il calco in gesso, resina o cemento di un oggetto che ne costituisce il modello. Il calco è una traccia materiale, una memoria diretta, e in scultura una tecnica che, prima ancora di farci pensare a *The space under my chair* di Bruce Nauman, rimanda alla tradizione della maschera funebre¹⁰³ e in parte rafforza, in parte ci spiega, perché la scultura di Rachel Whiteread sembra avere così a che fare, più che con la memoria, con la morte. La vasca da bagno – *Untitled (Bath)*, 1990 o *Untitled (Bath, Black)* 1996 – , lo spazio sotto al letto – *Shallow breath*, 1988; *Untitled (Bed)* 1991 – sono altrettanti sepolcri, i luoghi del nostro quotidiano, che nel rimandare così immediatamente alle proporzioni del corpo, sono già una allegoria della nostra sparizione (non è un caso che l'artista per tanti anni abbia avuto sulla parete del suo studio la riproduzione del *Marat di David*¹⁰⁴).

Il lavoro precedente a *House*, che più vi si accosta per scala, ha peraltro proprio il nome di *Ghost*: fantasma. Presentato per la prima volta a Chisenhale nel 1990, è un volume ottenuto unendo le superfici ricavate prelevando un calco delle pareti della stanza di una casa. Il fantasma che richiama il titolo però non è tanto quello della casa, quanto quello del pubblico che, nel momento in cui osserva l'opera e vi gira intorno, si trova ad abitare una posizione impossibile, o come suggerisce David Bachelor finzionale (*fictional*); il che è quasi un paradosso trattandosi di una poetica che è viceversa letterale e diretta. È solo quando lo vede montato nello studio che l'artista realizza il fatto che in quest'opera

¹⁰³ Cfr J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs. Ein Versuch*, 1911, tr. it. di P. Conte, *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011 e ripreso poi in G. Didi Hubermann, *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009

¹⁰⁴ D. Bachelor, *Rachel Whiteread, Plaster Sculptures*, Luhring Augustine Gallery, Karsten Schubert Ltd., New York 1993.

lo spettatore condivide lo stesso punto di vista del muro¹⁰⁵, o ancora è, come Alice, dietro lo specchio¹⁰⁶.

La relazione tra positivo e negativo e la questione del punto di vista nell'appercezione dello spazio che le sue sculture dispiegano è del resto, ancora più che altrove, un aspetto cruciale nel funzionamento delle due opere che qui analizziamo.

House nasce come una commissione di Artangel 1994, un progetto di arte pubblica ideato da James Lingwood alla fine degli anni Ottanta e che nel corso del tempo ha visto la realizzazione di alcuni tra i progetti più interessanti di artisti internazionali nel loro confronto con la città di Londra. È la prima opera pubblica dell'artista, e la sua presentazione coinciderà con la sua partecipazione al Turner Prize, che poi vincerà.

Probabilmente la ragione dell'impatto mediatico di *House* è anche una conseguenza della natura e del prestigio del premio, percepito come un evento di interesse nazionale, tanto che la premiazione viene trasmessa in diretta sulle reti nazionali e l'attenzione del pubblico generale e della stampa generalista è sempre altissima. Il Turner Prize è – mi si consenta il paragone benché sembri azzardato – una sorta di Sanremo dell'arte contemporanea.

Ai fini di questa ricerca, la dimensione pubblica allargata a dei fruitori non solo del settore è del resto cruciale proprio nel dirimere le condizioni di ciò che è – o può aspirare ad essere – un monumento, cioè un oggetto artistico riconosciuto da una comunità come un veicolo di trasmissione memorie, aspirazioni o ideali.

House non nasce come monumento, ma lo diventa suo malgrado, forse proprio a causa della sua opacità che permette di proiettarvi diverse e opposte letture per cui un villino vittoriano può rappresentare tante, diverse cose nello stesso momento, come la storia della gentrificazione della città, la tensione tra le diverse comunità, l'impossibilità di identificare in una prospettiva globale e postcoloniale una *britishness* che l'età vittoriana cercava di rappresentare e via dicendo, chiamando direttamente in causa la complessità del luogo in cui sorge, una strada dell'Est di Londra tradizionalmente depressa dal punto di vista economico, abitata da immigrati, la cui casa scelta da Whiteread rappresentava il sogno piccolo borghese: abitarvi significava essere uno scalino poco più su nella scala sociale. Bow era abitato da una piccola borghesia bianca tradizionalista e anche un po' bigotta.

¹⁰⁵ L. Neri (a. c.), *Looking up*, Scalo Publishers, London, 1999 p. 141.

¹⁰⁶ D. Bachelor, *op. cit.* p. 13.

House dimostra di essere un monumento ancora nel fatto che, sebbene l'artista l'abbia sempre pensata come scultura temporanea, ha decisamente diviso il pubblico in un fronte tanto irriducibile quanto variegato di oppositori che ne proponevano l'immediato abbattimento e di sostenitori, dei quali una parte si è fatta promotrice di una petizione per mantenere la scultura in situ, come era già avvenuto nell'altro caso di opera temporanea che per volontà dei cittadini è diventata pubblica nella città di Londra, ovvero il *Cenotaph*. O ancora dimostra di essere un monumento nella quantità di letture, tutte diverse e appassionate, che ha suscitato, da parte dei maggiori critici, scrittori e accademici nel corso degli anni, e ben oltre la sua scomparsa materiale. E infine, ribadisce la sua natura di monumento nel riportare alla ribalta una antica querelle che vede figurazione e astrazione al centro del dibattito sul monumento e la sua relazione con la comunità, come sottolinea Anthony Vidler¹⁰⁷.

Commissionata all'inizio del 1993, *House* ha richiesto un lungo lavoro per trovare un edificio adatto allo scopo: che fosse destinato all'abbattimento, che potesse essere concesso per un dato periodo dal Council locale, che consentisse grazie allo spazio circostante una sufficiente agibilità per i lavori. In questo senso la scelta del sito è casuale, ma la presenza dell'opera come *marker* lo ri-semantizza nell'orizzonte socio economico della gentrificazione che inizia a farsi visibile e aggressiva proprio alla fine degli anni Novanta. Grazie a questa operazione, riemergono le specificità storiche e si rilegge la cronaca, si riscoprono altri accadimenti che hanno avuto luogo su Grove Road e strade limitrofe, come ad esempio il discorso di Atlee all'indomani dei primi bombardamenti di Londra che colpirono proprio il quartiere di Bow.

Costata £ 40.000.000, è in sostanza una gettata di cemento versato direttamente all'interno dell'edificio – precedentemente rinforzato e armato di tondelli e griglie di ferro - che è stato usato come una sorta di grande modello. Abbattute le pareti esterne, ciò che rimane è il calco di una abitazione, un volume. Il pieno di un vuoto fino ad allora e per cento anni abitato. Una memoria resa solida, e nemmeno – a dirla tutta – troppo monumentale, se si mette in relazione la casa di Grove Road 193 con gli edifici circostanti: la chiesa, Canary Wharf visibile e poco distante, le palazzine moderne. Dal

¹⁰⁷ Scrive Vidler che per un architetto *House* è riconoscibile come un modello in scala, del tipo e veniva comunemente usato per analizzare spazi e volumi nell'analisi dello spazio urbano nel periodo modernista: "Far from undermining modernism's spatial ideology, reinforces it. In this sense her House would arouse the ire of the entire postmodern and traditionalist movement in Britain and elsewhere, dedicated to the notion that 'abstraction' equals 'eyesore.'" A. Vidler, *Full House*, in J. Lingwood (a.c.), *House*, Phaidon, London 1994, pp. 144 e 145. È interessante notare che anche il fronte dei detrattori di Whiteread ricomponesse fazioni opposte e che solitamente occuperebbero due posizioni distinte in qualsiasi altra *querelle*.

giorno dell'inaugurazione inizia un vero e proprio martellamento mediatico, che porterà a questo indirizzo un numero impensabile di persone e a costruire – questo indelebilmente – una immagine durevole e collettiva di questo luogo e di questa scultura.

La competizione per il *Mahnmal und Gedenskaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Österreich* prende forma nel 1995 su suggerimento di Simon Wiesenthal, immediatamente accolto dal sindaco della città, Michel Haupl e organizzata con l'appoggio degli assessorati alla Cultura e all'Urbanistica. È una commissione pubblica e sostenuta politicamente dal Municipio – tardivamente, nota J. E. Young¹⁰⁸, sottolineando come l'Austria a dispetto del fatto che il cinquanta per cento delle S.S. fossero austriache, e che Hitler sia nato in Austria si sia sempre sottratta a discutere pubblicamente il proprio ruolo durante il regime nazista, come *Und Ihr habt doch gesiegt*, opera realizzata da Hans Haake a Graz, ha dimostrato nel 1988¹⁰⁹.

Il comitato promotore che viene a formarsi per la commissione di Vienna è variegato e comprende circa venti persone oltre lo stesso Wiesenthal, tra intellettuali, giornalisti come Hugo Portish e Michael Meier, storici come Erika Weintzierl e Botz, la comunità ebraica nella figura del suo presidente Paul Grosz. Il sito adatto ad accogliere un memoriale all'Olocausto per gli Ebrei di Vienna è individuato nella Judenplatz, nel cuore della città, dove già si trova il monumento a Lessing.

Il bando a invito viene inviato a un numero ristretto di artisti: Valie EXPORT, Rachel Whiteread, Heimo Zehring, Karl Prantl, Zbynek Sekal, Clegg e Guttmann, Peter Eisenmann, Zvi Hecker, Ilya Kabakov. Diversi per età, nazionalità, credo religioso. La giuria, presieduta da Hans Hollein, che giudicherà gli elaborati è composta, tra gli altri, da Robert Storr, Harald Szeemann e Amnon Barzel, direttore del Jewish Museum di Berlino, oltre a Wiesenthal, in rappresentanza del Centro per gli Studi Ebraici di Vienna, e del sindaco per la città. Una giuria transnazionale, prestigiosa e differenziata, dunque.

¹⁰⁸ J.E. Young, *At Memory's Edge*. cit. p. 112

¹⁰⁹ In occasione della ventesima edizione per l'anno 1988 della manifestazione culturale annuale *Steirischer Herbst*, che avrebbe coinciso con il cinquantesimo anniversario dell'Anschluss, il festival – organizzato con fondi pubblici – ha invitato una serie di artisti a realizzare opere temporanee in luoghi pubblici che avevano avuto una funzione attiva negli anni del regime. Uno dei siti della città era la Marienstaule, una colonna commemorativa risalente al XVII secolo a celebrazione della vittoria dell'Austria contro i Turchi. In occasione del conferimento da parte di Hitler dell'onorificenza 'città dell'Insurrezione' a Graz, la colonna fu ricoperta e addobbata con insegne naziste. L'operazione di Haacke era esattamente mimetica: una sorta di *re-enactment* del monumento vestito di un catafalco ricoperto di stoffa rossa, ma sul quale campeggiava il conteggio delle vittime Stiriane del regime tra Zingari, Ebrei, prigionieri politici, civili uccisi in guerra, scomparsi e soldati morti in battaglia. L'installazione fu vandalizzata da un gruppo di neonazisti una settimana prima della fine del festival. I responsabili furono identificati e condannati a due anni e mezzo di prigione.

Leggendo le *Norme procedurali e termini di riferimento della competizione*, pubblicate in versione ridotta nel catalogo della mostra dei progetti presso la Kunsthalle di Vienna, al paragrafo dei prerequisiti si raccomanda che:

«By employing the means of expression of the visual arts, the memorial should convey its significance in a clear, impressive and convincing manner. Its effect and impact. Its effect and impact should be derived both from its visual aspect and from its interaction with the particular, unique urbanistic and architectural character of Judenplatz square»¹¹⁰.

È richiesta dunque l'interazione con l'edificio della Judenschul, al civico 8 e - per quanto sia possibile - con i resti recentemente ritrovati della sinagoga che si trovava in questo luogo «these facts reflecting the great historical and ideological significance this place has for the Jews of Austria and Vienna»¹¹¹.

In questo caso, diversamente da *Hause*, l'opera proposta da Whiteread, proclamata vincitrice del concorso nel 1996, ha dunque una relazione a priori con il luogo che a sua volta è stato scelto proprio perché estremamente connotato. La gestazione sarà tuttavia piuttosto lunga e accidentata, in parte per permettere i lavori di scavo dei resti della sinagoga sottostante la piazza luogo di un Pogrom nel 1421, in parte perché proprio la planimetria della sinagoga scomparsa renderà necessario in corso d'opera lo spostamento rispetto alla Bimah del *Mahnmal und Gedensksteatte fur die judischen Opfer des Naziregimes in Österreich*, e infine perché la commissione aveva portato ad emersione il rimosso che la costruzione identitaria dell'Austria del dopoguerra aveva cercato di arginare, dando la stura a un dibattito feroce che ha avuto come epicentro proprio, e naturalmente viene da dire, il monumento. All'indomani della famosa sentenza Richard Serra – Financial Plaza, l'argomento di una ri-collocazione di un'opera *site specific* era diventato un tema chiamante avvertito come particolarmente sensibile da parte dell'artista, ma alla fine si è arrivati a un compromesso che ha permesso di mantenere l'opera nella piazza a cui era destinata, collocandola però in maniera decentrata, in modo da permettere così l'ingresso agli scavi e di inaugurarla finalmente nel 1998.

Nel paragrafo del documento dedicato ai requisiti dell'opera, si torna sulla questione del luogo, sottolineando che la relazione spaziale tra i vari elementi preesistenti e sottostanti la piazza devono essere presi in considerazione, e che il monumento deve contenere i nomi dei campi di concentrazione verso cui partirono gli ebrei austriaci

¹¹⁰ *Judenplatz Wien 1996. Wettbewerb Mahnmal und Gedensksteatte fur die judischen Opfer des Naziregimes in Osterreich*, folio Verlag, Wien 1996 p. 113

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 113.

deportati. È interessante poi analizzare il seguente punto : «The memorial should be highly visible, recognisable and visually impressive. *The parties interested in the erection of the memorial, together with the City of Vienna have expressed reservations regarding a figurative design*[corsivo mio]. This is however, the only restriction regarding the artistic means selected. No requirements are laid down concerning the dimensions, materials and techniques employed». ¹¹² È ormai un dato acquisito, a questa data, che l'astrazione sia il linguaggio adatto a un monumento pubblico dedicato alla Shoah ¹¹³.

Ma l'opera proposta da Rachel Whiteread è realmente definibile come astratta, o non figurativa, quando è il risultato meccanico di un contatto diretto tra la materia e un oggetto? Quando è un'impronta del reale? E in che cosa questo la differenzia allora da un altro celebre monumento all'Olocausto, realizzato anch'esso attraverso il calco di un corpo, quale è quello realizzato da Georges Segal per Lincoln Park a San Francisco (1984)? O il problema è allora il corpo, e non la figura in sé?

Il *Mahnmal und Gedenskaette fur die judischen Opfer des Naziregimes in Österreich* realizzato da Whiteread è un parallelepipedo che riproduce le esatte proporzioni di una stanza di uno degli appartamenti privati che si affacciano sulla piazza. Restituisce in maniera letterale all'attenzione pubblica un luogo intimo, richiamando alla memoria il fatto che questo quartiere, fino al Pogrom del 1421, era il ghetto ebraico. È uno spazio privato negativo, che nell'estrovertersi chiama in questione l'assenza della comunità tedesca dalla vita pubblica della città nei tanti, diversi momenti della sua persecuzione: le porte di questa libreria privata sono sigillate. Ma è anche, come scrive Wolfgang Fetz, ¹¹⁴ una combinazione dei due media ai quali affidiamo la memoria: la scrittura e la scultura. La storia (e le storie) e il monumento. Allude alla vicina *Judenschule* (i libri), e allo stesso tempo si apre ad altre interpretazioni: quella che definisce gli Ebrei come il Popolo del Libro, ad esempio, ma evoca anche i roghi nazisti dei libri a Berlino, e sembra dialogare esplicitamente con *Bibliothek*, memoriale di Micha Ullmann che si trova sul sito del rogo, a Bebelplatz, lì collocato nel 1996. una biblioteca vuota, sui cui scaffali non ci sono libri.

¹¹² *Ibidem*, p. 114.

¹¹³ Una approfondita analisi di questo nodo concettuale in una prospettiva storica e socio-politica è offerta da Charlotte Benton *Figuration/ Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Ashgate e Henry Moore Institute, 2004. Sulla stessa questione James E. Young torna in tutti i suoi testi dedicati al soggetto dei memoriali dell'Olocausto. È interessante anche la tesi sostenuta da Alex Potts in *Experiments in Modern Realism. World making, Politics and the everyday*, Yale 2014, in cui l'autore porta alla luce anche nelle avanguardie e nel modernismo la traccia del realismo (che non è, per Potts, esclusivamente relativo alla figurazione, ma include la citazione del reale, ad esempio con il collage, nell'opera) dimostrando come i due approcci non siano esclusivi, ma a volte possano coesistere e come insospettabilmente il realismo si produca anche dove non sembra possa aver luogo. Sarebbe il caso di Whiteread, anche.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

Anch'esso uno spazio rovesciato, che nella logica sottrattiva del contro-monumento si sviluppa in profondità. Sono tutte interpretazioni che nascono da una lettura del residuale figurativo dell'opera. È ben più alto il grado di astrazione di tutte le altre opere in concorso, come ad esempio la proposta di Eisenmann, che con Whiteread – dice Vidler – condivide il fatto di non rappresentare la memoria, ma di emulare il processo. Per Whiteread il processo della memoria è inserito nel quotidiano, ci parla da quei luoghi che l'osservatore sente familiari e che pertanto può ripercorrere attingendo nel proprio vissuto¹¹⁵.

Il monumento realizzato da Whiteread allora è forse accettabile benché figurativo, o – direbbe Paul Celan – impastato di realtà, perché pur generato per contatto con la realtà materiale, nelle sue forme più di tutto richiama il luogo del lutto e del ricordo per eccellenza, quello dove si piange un corpo assente, che non è più: il monumento funebre.

Il volume superiore ne è il sarcofago, il basamento, sul quale sono incisi i nomi dei campi di sterminio dove hanno perso la vita le vittime del nazismo in Austria, ne costituisce la lapide. Ed è forse in questa percezione del memoriale come tomba che si comprende il disagio e la violenza che ha attirato *House*, una scultura che in fondo evoca, con lo stesso linguaggio del monumento di Vienna, una sepoltura. Quello insomma che forse non è tollerabile di *House* è lo scandalo della morte, che la società moderna si è adoperata attraverso i secoli a rimuovere dalla nostra vista – perciò non abbiamo più le statue dei Lari in casa, mentre le città sono punteggiate da luoghi dove officiare memorie pubbliche (e dunque ideologiche). Al contrario, il monumento all'Olocausto di Whiteread riesce nell'impossibile equazione di mettere insieme simbolicamente presenza e assenza, dentro e fuori, privato e pubblico.

¹¹⁵ Vidler sostiene che rispetto al progetto decisamente astratto di Eisenmann, il memoriale di Whiteread non sia improntato al realismo, e guardi al monumento pensandosi a partire dall'architettura, tra arte e uso e confondendo i confini tra architettura e scultura. Ma non sono quasi tutti i monumenti lo stesso intreccio di architettura e scultura?

2.2.6 *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*

Il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, (Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa), conosciuto anche come *Holocaust-Mahnmal*, come quasi tutti i monumenti commemorativi, ha una storia lunga e travagliata in cui le ragioni della politica, quelle della comunità di destinazione, e infine quelle dell'artista che lo realizza spesso confliggono. La storia di questo memoriale in particolare è però ancora più complessa, perché si iscrive nella vicenda della trasmissione della memoria post Olocausto in Germania e tocca la questione della rappresentabilità dei fatti di cui il monumento deve dare conto, l'opportunità di dare corpo a tale memoria, il rischio infine che il monumento serva a far dimenticare, piuttosto che a ricordare.

È interessante allora il racconto che J. E. Young fa della vicenda in *Germany's Holocaust Memorial Problem – and Mine*¹¹⁶, perché offre una prospettiva due volte particolare: quella di un giurato, perché Young era stato invitato a far parte della *Findungskommission*, ma anche quella dell'autore di due testi chiave sulla rappresentazione della memoria post Olocausto, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, 1993¹¹⁷ e *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, 1994¹¹⁸, in cui ha messo in dubbio la capacità di racconto del monumento.

Come membro della giuria, Young si trova nella posizione di giudice di una commissione alla quale si sarebbe dovuto opporre – ammette lui stesso – perché ideologicamente contrario a un memoriale concepito come forma singola e unitaria, che si configurerebbe – seguendo la logica del *contromonumento* – come un meccanismo compensatorio al seguito del quale poter dimenticare i fatti che l'*Holocaust Mahnmal* evoca¹¹⁹.

Il progetto di un memoriale alle vittime dell'Olocausto da realizzare a Berlino, nasce per iniziativa di un gruppo di cittadini capitanati dalla giornalista televisiva Leah Rosh e dallo storico della Seconda Guerra Mondiale Eberhard Jäkel, nel 1988. Con la caduta del muro di Berlino, la proposta ottiene l'appoggio del governo federale e del

¹¹⁶ J. E. Young *At memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2000 e ripubblicato in una versione adattata in «The Public Historian», vol. 24, n. 4, Autunno 2002, pp. 65-80.

¹¹⁷ J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London 1993.

¹¹⁸ J. E. Young, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Prestel Verlag, Munich and New York 1994.

¹¹⁹ J. E. Young, *Germany's Holocaust Memorial Problem, and Mine* in «The Public Historian», vol. 24, n. 4, 2002, p. 65.

senato di Berlino, e viene assegnato un lotto di terreno in quella che all'epoca era ancora una terra di nessuno, nei pressi del Reichstag, della porta di Brandeburgo e della Todesstreifen – la striscia della morte ai piedi del muro. Soprattutto, il nuovo memoriale doveva servire a sciogliere il problema costituito dalla *Neue Wache*, fatto erigere da Federico Guglielmo III di Prussia per commemorare i caduti nelle guerre Napoleoniche. Con l'avvento del regime nazista, la *Neue Wache* viene dedicata ai caduti della Prima Guerra Mondiale. Gli interni vengono riprogettati dall'architetto Tassenow: al centro dell'ambiente, sotto un'apertura circolare, viene collocato un blocco di marmo nero sul quale è appoggiata una corona d'alloro in quercia. In seguito, il governo della DDR dedica il memoriale ai caduti dell'antifascismo e lo ribattezza *Mahnmal für die Opfer des Faschismus und Militarismus*. L'altare è stato danneggiato dai bombardamenti, ma non viene sostituito. Accanto al Milite Ignoto, viene inumato anche il corpo di una vittima di un campo di concentramento, e infine, con il governo Kohl, in seguito alla riunificazione della Germania, dedicato nel 1993 più genericamente alle vittime della violenza. All'altare viene sostituita la replica di una pietà di Käthe Kollwitz.

La storia della *Neue Wache* è un esempio piuttosto efficace di come i monumenti possano rappresentare cose diverse in diversi tempi, ma anche scontentare tutti. Ed è proprio con la vicenda della sua nuova e troppo generica (e percepita come auto assolutoria) dedica che l'assenza di un luogo a ricordo degli ebrei sterminati nei campi di concentramento nella città di Berlino inizia a diventare un problema a cui è necessario dare una risposta politica.

È in questo quadro che l'idea di un nuovo memoriale di dimensioni monumentali diventa una scelta opportuna e funzionale alla *governance* di una nuova Germania sia a livello locale, che in vista di una futura *leadership* in Europa.

Nel 1994 viene quindi indetto il concorso per un monumento nazionale da dedicare agli Ebrei d'Europa che hanno perso la vita nella Seconda Guerra Mondiale, a cui partecipano 528 artisti e architetti, immediatamente revocato dopo l'assegnazione ex aequo del premio perché il progetto vincitore di Christine Jacob-Marz, a cui sarebbe stato affiancato Simon Ungers, ma solo come collaboratore, viene ritenuto troppo divisivo. Immaginato come una grande lastra inclinata sulla quale sono incisi i nomi dei quattro milioni di ebrei europei morti nei campi di sterminio, e sulla quale sono posti diciotti massi portati da Masada (luogo della resistenza contro i Romani nella prima guerra giudaica, conclusasi con il suicidio collettivo dei resistenti), il memoriale non piace perché ritenuto troppo letterale, da un lato – è una grande lapide, una enorme sepoltura collettiva

– e perché il riferimento a Masada è ritenuto inappropriato (come assimilare il suicidio a un eccidio?). Vengono però esposti in mostra tutti i 528 progetti, e a tale proposito Young afferma che il miglior memoriale sarebbe poter indire un concorso annuale: non realizzare un monumento, ma immaginarne cinquecento ogni anno per riproporne il dibattito all'opinione pubblica.

Nel 1997 prende corpo l'idea di bandire nuovamente il concorso per un *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. In questa occasione, insieme ad altri studiosi, Young viene coinvolto in una serie di tre incontri pubblici volti a discutere il ruolo, l'opportunità e il rischio di erigere un simile memoriale, e in seguito viene invitato a far parte della commissione del nuovo concorso. Il racconto in prima persona di Young è davvero interessante, oltre a essere divertente e divertito, perché restituisce un'idea delle posizioni in gioco in quel momento e soprattutto mette alla prova il suo stesso approccio teorico, come del resto lo stesso Young riconosce. La commissione d'indagine indetta per questo secondo bando è composta da Young, dal direttore del Museo di storia tedesca a Berlino, Christoph Stölzl; dal direttore del Museo d'arte contemporanea di Bonn, Dieter Ronte e dall'architetto berlinese Joseph Paul Kleihues. Sono invitati a partecipare al bando venticinque artisti: i nove finalisti del bando del 1994, e Eduardo Chillida, Peter Eisenman, Jochen Gerz, Dani Karavan, Zvi Hecker, Hans Hollein, Rebecca Horn, Daniel Libeskind, Markus Lüpertz, Gerhard Merz, Gesine Weinmiller, David Rabinowitch, Ulrich Ruckriem, James Turrell, Rachel Whiteread e Christian Boltanski (gli ultimi cinque declinano l'invito per ragioni diverse – Whiteread, abbiamo visto è impegnata con il memoriale di Vienna). Vengono selezionati otto finalisti, tra i quali non compare nessuno dei progetti più radicali, va detto¹²⁰.

Il bando ribadisce che il memoriale è dedicato agli Ebrei d'Europa morti nei campi di sterminio, non alle altre vittime del sistema concentrazionario, anche se proprio questo limite era stato uno dei punti di problematicità del primo concorso. Vince, come è noto, il progetto Eisenmann-Serra, originariamente concepito come un sistema di 4000 pilastri di cemento, larghi 2,30 m, di 92 cm di profondità e di altezza variabile fino a 7 m. In questa prima versione, il passaggio tra i blocchi di cemento è stretto, e l'altezza dei pilastri spesso chiude la vista, impedendo la percezione dello spazio circostante: è evidente l'impronta fenomenologica che Serra dà all'opera. Siamo all'interno della sua poetica e di una concezione della scultura come *expanded field* e performatività.

¹²⁰ Rudolf Herz e Reinhard Matz avevano proposto, per esempio, un monumento decentrato: un tratto di autostrada realizzato con sampietrini, accompagnato da un testo indicante che quello era il luogo del *Mahnmal*.

Per ragioni di sicurezza viene chiesta al duo di diradare la presenza dei pilastri per allargare i corridoi. Serra ritiene inaccettabili le modifiche richieste e si ritira. Eisenmann propone una versione rivista¹²¹, che è quella che oggi vediamo in quel tratto di città ormai del tutto ricucita tra Posdamer Platz e la Brandenburg Tor, e che comprende 2711 pilastri dall'altezza massima di 4,5 m, una fila di alberi a ovest come filtro tra la città e il memoriale, e una targa. I lavori prendono avvio nel 2002 e vengono conclusi nel 2005, si chiude così il lunghissimo iter di questo monumento.

Nel suo testo, Zevi si interroga sulle ragioni per cui Young afferma di approvare queste richieste¹²², ma in realtà non è un fatto del tutto sorprendente perché le modifiche operate al progetto originale servono a facilitare una fruizione ritualistica del memoriale: il filtro degli alberi, la targa che avverte che ci si trova in un luogo dedicato al ricordo, la possibilità di officiare cerimonie pubbliche, sono tutti aspetti che in quanto legati al rito funebre collettivo, attivano il memoriale. Pur assumendo forme in parte riconducibili al monumento tradizionale – quantomeno nella sua dimensione¹²³ – il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* interpreta la performatività sia in termini di monumento da agire, che di ritualità.

È anche in questa chiave, che si può cogliere una somiglianza tra il *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine* e l' *Holocaust Mahmal*, acutamente suggerita da Adachiara Zevi: i due monumenti sono – nella bella definizione della studiosa – brani di città. Si inseriscono nel tessuto urbanistico e ne imitano la struttura. Il monumento di Roma riprende però tipicamente quello che secondo C. N. Schultz è il suo vero *genius loci*: il suo carattere ctonio¹²⁴; similmente il monumento di Berlino è invece modulato sulla griglia, che rimanda a un ordine del tutto diverso, ovvero quello della città costruita, la griglia urbana¹²⁵.

La griglia è anche – è un argomento che Rosalind Krauss solleva in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti moderni*, un saggio del 1978 e riprende nuovamente in *Sotto la*

¹²¹ Viene richiesta anche una variante Eisenman III, che includeva una targa commemorativa e un centro di documentazione, ma alla fine viene scelto il progetto Eisenman II, più coerente a livello progettuale e per l'impatto estetico, cfr. Young *op cit*, e Zevi, *op. cit.*, p. 52

¹²² A. Zevi, *op.cit*, p. 51

¹²³ È una delle critiche più diffuse da parte della critica più aderente a una ipotesi di monumento sottrattivo, cfr. ad esempio C. Wiedmer, *The Claims of Memory, Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999.

¹²⁴ C. N. Schultz, *Genius Loci, Paesaggio, ambiente, architettura, Electa, Milano 1992*

¹²⁵ Analizzando la relazione tra costruzione della memoria e architettura, Godfrey legge la griglia come una topografia che allude alla razionalità strumentale al regime nazionalsocialista, ma la cui struttura labirintica, attivata dallo spettatore che la percorre, restituisce anche gli effetti irrazionali del regime.

Per Godfrey la struttura organizzativa di questo memoriale è postmoderna: non ha inizio né fine.

M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven and London 2007.

tazza blu nel 2011 – il dispositivo attraverso il quale l'arte del XX secolo rinuncia alla rappresentazione (e alla prospettiva) eleggendo la superficie a suo tema e aprendo alla nozione di specificità del medium. Affermatasi nei primi anni del Novecento «la griglia annuncia tra l'altro la volontà di silenzio dell'arte moderna, la sua ostilità nei confronti della “letteratura”, del racconto e del discorso» e «proclama lo spazio dell'arte come autonomo e autoteleutico»¹²⁶. È un dispositivo: in quanto tale continua a prodursi in diversi media e linguaggi, e naturalmente la sua struttura è alla base dell'arte minimalista e concettuale. Per Stella, Judd e Le Witt, la griglia permette di non pensare l'opera in termini di composizione, quindi non narrativi e antigerarchici. Da Serra, Morris, Smithson, la griglia è pensata in termini di processualità: attraverso la ripetizione di un modulo, l'attenzione si sposta dall'oggetto al soggetto che la guarda. Lo spettatore allora ha un ruolo attivo perché con la propria posizione, il proprio corpo, restituisce i rapporti di senso tra oggetto e spazio. È in questo quadro che il memoriale di Eisenmann si può inscrivere, soprattutto se abbiamo in mente l'intimazione del suo autore di non pensare quest'opera in termini di rappresentazione, ma puramente percettivi; del resto, il lavoro di Serra è tutto fortemente influenzato da Merleu Ponty.

Ed è però sempre il *topos* della griglia a dischiudere l'altra lettura, che Eisenmann non autorizza, ma che è inevitabile, quella cioè che l'*Holocaust Memorial* sia un campo aperto, sterminato, indifferenziato, ripetibile di tombe. In quanto struttura mitica – dice Krauss – la griglia è un dispositivo che sussume argomenti apparentemente opposti: «nello spazio culturale dell'arte moderna, la griglia non serve solo come emblema, ma come mito [...] Il potere mitico della griglia consiste nel convincerci che siamo sul terreno del materialismo (o talvolta della scienza, o della logica), mentre ci fa contemporaneamente entrare nel campo della fede (o dell'illusione, o della finzione)»¹²⁷.

Questo è ciò che fa di *Black form* di Sol LeWitt tanto un'opera ascrivibile alle sue *Structures*, quanto un monumento agli Ebrei di Kassel, o dei parallelepipedi di acciaio di Richard Serra il più convincente cenotafio dedicato a Pasolini. E il dispositivo della griglia fa del *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* un contro monumento che non avendo una struttura narrativa non permette di adottare logiche redentive, che nella struttura diffusa afferma la compresenza dell'evento da ricordare e dello spazio del presente, ma anche un memoriale che non si sottrae alla logica del compianto pubblico.

¹²⁶ R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti moderni*, Fazi, Roma 2011 p.13 e 14.

¹²⁷ *Idem*, p. 16.

2.2.7 Vietnam Veterans Memorial.

Inaugurato l'11 novembre del 1982, questo memoriale da dedicare ai caduti nella guerra in Vietnam non era stato inizialmente previsto¹²⁸: non è infatti frutto di un'iniziativa del governo federale, ma deve la sua costruzione al veterano Jan Scruggs¹²⁹, che insieme al suo ex commilitone Robert Doubeck fonda nel 1979 il Vietnam Veterans Memorial Fund, con l'obiettivo di costruire un memoriale dedicato ai veterani del Vietnam esclusivamente attraverso fondi privati. Il memoriale doveva inoltre esplicitamente essere dedicato ai caduti e non rappresentare una celebrazione della guerra¹³⁰: premessa necessaria, questa, per creare una comunità a supporto dell'iniziativa e per evitare polemiche su quella che di fatto restava una ferita non rimarginata. La sua costruzione si basa su una consapevole negoziazione del desiderio di riconoscimento pubblico della comunità dei veterani – costruitasi proprio attorno alla vicenda – e sulla natura conflittuale di erigere un monumento a celebrazione di quella che nella migliore delle ipotesi era una guerra persa¹³¹.

«Finally, we wish to repeat that the memorial is not to be a political statement, and that its purpose is to honor the service and memory of the war's dead, its missing, and its veterans—not the war itself. The memorial should be conciliatory, transcending the tragedy of the war.»¹³².

A dispetto delle intenzioni, la natura inevitabilmente politica di tale operazione è più evidente quando si considera la topografia del memoriale, perché sin dall'inizio il comitato aveva chiaro di voler costruire il memoriale tra quello di Washington e quello di Lincoln¹³³. Sin qui abbiamo dunque un monumento che celebra una disfatta, da edificarsi su un luogo altamente simbolico per la storia patria, eretto attraverso fondi esclusivamente privati, ma con una vocazione pubblica che si evince in ogni stadio

¹²⁸ J. Edkins, *op.cit.*, p. 73.

¹²⁹ J. Scrugg e J.L. Swelow, *To Heal a Nation, The Vietnam Veterans Memorial*, Harper Row, New York, 1985, cit. in J. Edkins, *op. cit.* p. 73.

¹³⁰ *ibid.* p. 74.

¹³¹ K. Hass, *Carried to the Wall: American Memory and the Vietnam Veterans Memorial*, University of California Press, Berkley, 1998, p. 10.

¹³² In D. Abramson, *Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines, and Minimalism*, in «*Critical Inquiry*» XXII, n. 4, Summer 1996, p. 685.

¹³³ *Ibidem*, p. 685.

dell'operazione, a partire dalla decisione di indire un bando pubblico per la scelta dell'autore del memoriale.

La competizione si rivelò la più grande degli Stati Uniti per la quantità di proposte ricevute: 2573 registrati e 1421 proposte presentate. Come è noto, la vincitrice fu Maya Lin, all'epoca una studentessa di architettura, oggi un'artista e architetto che ha continuato a lavorare sul tema del memoriale.

Il *Vietnam Veterans Memorial* consiste di due pareti a forma di triangolo retto, di marmo nero lucido, accostate ad angolo e speculari rispetto all'altezza a formare un triangolo isoscele di tre metri d'altezza, e poste a taglio nel terreno, nel quale sembrano quasi affondare. Sulla superficie del monumento sono scritti i nomi dei cinquantottomila soldati americani morti o dispersi durante la guerra in Vietnam disposti in ordine cronologico crescente, dalla prima vittima (1959), nel vertice del triangolo di sinistra, all'ultima (1975) nell'angolo destro in basso del triangolo di sinistra. In questo modo le date d'inizio e fine della guerra convergono nel punto dove le due lastre si uniscono, andando a formare un percorso circolare¹³⁴. Trovare un nome richiede di passare in rassegna l'intero muro, come se attraversassimo le file di tombe di un cimitero militare o come se cercassimo un corpo nei campi di battaglia¹³⁵.

L'assegnazione della commissione all'allora sconosciuta Maya Lin fu accolta con grandi polemiche di natura diversa¹³⁶: da un lato, era in questione la forma stessa del monumento, il materiale usato, il colore del granito (identificato come il colore della vergogna), la forma, il parziale interrimento del muro (definito *a ditch*: una fossa, ma anche una trincea), per fare alcuni esempi; dall'altro, l'età, l'etnia e il genere della vincitrice, e infine il richiamo a forme minimaliste, di per sé ritenute élitarie. Argomento ricorrente, quest'ultimo, nel dibattito sui monumenti, ma colpisce il fatto che proprio una forma astratta era stato l'elemento di maggior successo del *Cenotaph*.

Le controversie sul *VVM*, cavalcate dalla stampa conservatrice, furono oggetto di lunghe negoziazioni, e la contesa venne risolta alla fine con l'aggiunta di un breve testo a introduzione e chiusura della litania di nomi originariamente prevista da Maya priva di intestazioni o dediche; dalla collocazione di una bandiera americana; e dalla commissione di un'opera figurativa in bronzo, *The Three Servicemen* allo scultore Frederick Hart, collocato al margine dell'area bosco, che rappresenta tre soldati in armi (inaugurata nel

¹³⁴ J. Edkins, *op. cit.* p. 77.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹³⁶ M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997 pp. 49 – 51.

1984), e infine – molto tempo dopo, ma in conseguenza dell’erezione del gruppo di Hart¹³⁷ – da un altro gruppo figurativo, dedicato alle donne e alle infermiere che avevano servito l’esercito americano durante la guerra in Vietnam (inaugurato nel 1993).

Le critiche cessarono immediatamente all’indomani dell’inaugurazione: «the debate about aesthetics and remembrance surrounding its design simply disappeared. The experience of viewing Lin’s work was so powerful for the general public that criticism of its design vanished».¹³⁸

Alla positiva ricezione dell’opera, dopo la sua inaugurazione, va ascritta anche la realizzazione di una replica in scala ridotta del *VVM*, il *Vietnam Traveling Memorial Wall*, che dal 1984 viaggia attraverso gli Stati Uniti, e che è stato commissionato da un gruppo di ex veterani dopo la loro visita al memoriale per condividere con chi non potesse vistarlo, «il potere positivo del muro»¹³⁹. In qualche modo questa versione trasportabile del monumento, non ha una funzione diversa dalle versioni del *Centonaph* commissionate a Lutyens dopo il successo del memoriale di Whitehall e che ancora oggi si stagliano nelle piazze di tante città inglesi, tutte identiche, fatte salve piccole variazioni.¹⁴⁰

Lo statement di Maya Lin che accompagnava i disegni del progetto, ne descriveva la struttura così:

«Walking through this park-like area, the memorial appears as a rift in the earth, a long, polished, black stone wall, emerging from and receding into the earth. Approaching the memorial, the ground slopes gently downward and the low walls emerging on either side, growing out of the earth, extend and converge at a point below and ahead. Walking into this grassy site contained by the walls of the memorial we can barely make out the carved names upon the memorial’s walls. These names, seeming infinite in number, convey the sense of overwhelming numbers, while unifying these individuals as a

¹³⁷ J. Edkins, *ibid.*, p. 79.

¹³⁸ M. Stuken, *op. cit.* p. 58.

¹³⁹ «The Moving Wall is the half-size replica of the Washington, DC Vietnam Veterans Memorial and has been touring the country for almost thirty years. When John Devitt attended the 1982 dedication in Washington, he felt the positive power of "The Wall." He vowed to share that experience with those who did not have the opportunity to go to Washington. John, Norris Shears, Gerry Haver, and other Vietnam veteran volunteers built The Moving Wall. It went on display for the first time in Tyler, Texas in October of 1984. Two structures of The Moving Wall now travel the USA from April through November, spending about a week at each site. A *Sponsor* is any organization or group of individuals that wants The Moving Wall to visit their area and is willing to do the work to make the local arrangements as described in "Scheduling a Visit of The Moving Wall." Sponsors are frequently civic groups, schools, or veterans' organizations. Sponsoring normally requires months of planning by dozens of local volunteers». Notizia tratta dal sito ufficiale del Moving Wall: www.themovingwall.org/about.html

¹⁴⁰ J. Edkins in *Trauma and the memory of politics*, mette a confronto proprio queste due sculture, paragonandole a livello di ricezione da parte del pubblico.

whole»¹⁴¹. Nelle parole di Lin il memoriale è descritto dal punto di vista di uno spettatore che si avvicini gradualmente all'opera. Il luogo che accoglie l'opera è paesaggio e non mero sito, rappresenta un contesto emotivo e non solo storico.

«We the living are brought to a concrete realisation of their deaths, brought to a sharp awareness of such a loss. For death is in the end a personal and private matter, and the area contained within this memorial is a quiet place, meant for personal reflection and private reckoning»¹⁴²

Sottolinea Edkins che questo memoriale rappresenta un luogo in cui la distinzione tra la commemorazione pubblica e il lutto privato viene meno, e l'uno trova rispondenza nell'altro. Per Edkins, questo è anche il caso del *Cenotaph*, ma – aggiungerei – anche quello del *Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine*.

Ma come mai proprio la forma di quel memoriale, inizialmente considerata inadatta alla commemorazione, provoca invece, ai fatti, una risposta positiva così unanime?

Arthur Danto, in un articolo pubblicato su «The Nation» del 31 agosto 1985, ne dà una risposta che tiene conto di due aspetti correlati: in prima istanza, sostiene il filosofo americano, perché il *VVM* rimanda a forme archetipiche di commemorazione, e cita la stele recante i nomi dei trecento spartani morti alle Termopili di cui abbiamo notizia nelle Storie di Erodoto, o il Monumento Funebre a Maria Cristina d'Austria di Canova, ovvero a un linguaggio simbolico che conosciamo: il *VVM* è in questo senso una struttura non figurativa, ma non per questo – afferma Danto – non rappresentativa.

In seconda istanza, il memoriale di Lin proprio perché tiene conto del suo contesto non solo in termini spaziali ed estetici, ma morali, è un'opera compiutamente pubblica e in quanto tale pienamente accolta.

La lettura del *VVM* è ricondotta nel solco della tradizione, la cui origine – ci ricorda Danto – è proprio una stele inscritta dei nomi di chi ha sacrificato la vita per il proprio paese. In sostanza, ci ricorda Danto, la forma tanto criticata, è proprio quella più adatta a restituire una memoria collettiva in uno spazio pubblico, perché ha conservato nel tempo la sua natura testuale.

Il commento dello scrittore Tom Wolfe, tra i più fieri oppositori del memoriale di Lin, ne conferma la fonte iconografica: «There is a discordance between the sophisticated wall and the unsophisticated statue. There is also disharmony between the nay-saying wall

¹⁴¹ M. Lin, nota a corredo del progetto, marzo 1981, in Vietnam: *Echoes from the Wall*, 2003 e citato da J. Edkins in op. cit. 2003 p. 77.

¹⁴² M. Lin, dichiarazione, in <http://www.vvmf.org/wall/design.htm>, 27 December 1998

and the unequivocally proud flag [...] And nothing has happened to make Maya Lin's creation look less like what it suggests to some veterans and some non-combatant citizens: an open grave»¹⁴³.

L'argomento offerto da Wolfe è particolarmente interessante perché Danto è stato tanto un sostenitore della riuscita dell'opera di Lin, di cui registra l'efficacia nel dare una forma a un sentimento comune: «It gave form to feelings, as public art is supposed to do: the issues are never solely aesthetic»¹⁴⁴, quanto della rimozione di un'altra opera pubblica, inaugurata solo l'anno precedente a New York, ovvero *Tilted Arc*. In un articolo pubblicato su «Artforum» nel 2003, ricordando la sua posizione rispetto all'opera di Serra, Danto afferma: «The advocates for *Tilted Arc* did not think of the users of Federal Plaza as by definition the artwork's relevant public. Instead, they defined "the public" in abstract terms, as deserving the best art there is, as it deserves the best knowledge that can be had. But where that art is to be placed, how it is to be lived with, and what its meaning will be for the lives on which it immediately impinges are among the issues the bitter debate barely touched. This left a wound that public-art practitioners are now attempting to dress. Let's hope they remember: Specific unto a site is the form of life therein».¹⁴⁵

Sembra in effetti strumentale che nella sua lettura del memoriale di Lin nell'articolo su «The Nation», Danto non faccia alcun riferimento a Serra: una delle critiche più aspre al *VVM* era proprio la sua ascrivibilità al lessico minimalista, percepito come elitario, e dunque inadatto a farsi latore del messaggio che un memoriale ai caduti e dispersi della guerra in Vietnam avrebbe dovuto portare¹⁴⁶. A Yale, Maya Lin aveva studiato con Richard Serra, e le polemiche che accompagnarono le vicende di *Tilted Arc* sin dall'inizio, e che portarono alla fine alla sua rimozione, forse non furono d'aiuto anche alla ricezione dell'opera di Lin. Formalmente, il *VVM* sembra effettivamente avere un preciso referente in *Shift* realizzato dall'artista americano nel 1970-72 a King City, Ontario, nel parco allora di proprietà del collezionista canadese Roger Davidson.

E tuttavia Danto non vi fa alcun riferimento, ma riconosce invece la matrice del memoriale di Lin nella stele funebre, la lastra tombale. Una forma cioè perfettamente comune, quando si pensa al culto privato dei morti, meno frequentata invece – ci avverte

¹⁴³ T. Wolfe, *Art disputes War*, in «Washington Post», 13 Ottobre 1982, cit. in M. Sturken, *op.cit.*, p. 48-9

¹⁴⁴ A. C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, in «The Nation», 31 agosto 1985 pp. 154

¹⁴⁵ A. C. Danto, *The removal of Tilted Arc*, in «Artforum», aprile 2006

¹⁴⁶ M. Stuken, *op. cit.* p. 58

M.C. Ruggieri Tricoli¹⁴⁷, nella rimemorazione *pubblica*, particolarmente negli Stati Uniti. La ragione è che la valutazione attraverso cui Danto decreta il carattere pubblico di un'opera rispetto all'altra è dunque affidata alla ricezione del pubblico e a un giudizio che non è esclusivamente estetico, ma basato anche sulla risposta emotiva del fruitore, e sulla capacità dell'opera di intrecciare con lo spettatore una relazione in cui *aisthesis* e *ethos* si risignificano a vicenda. Danto torna successivamente a parlare del *Vietnam Veterans Memorial* anche ne *L'abuso della bellezza*: come suggerisce Filippo Fimiani, per il filosofo americano la questione posta dall'opera d'arte pubblica è identica a quella che pone l'opera d'arte *tout court*: «perché si possa avere qualche comprensione di cosa voglia dire un'opera d'arte, coglierne la ricchezza semantica e immaginativa, bisogna che ci sia una familiarità innanzi tutto percettiva con fenomeni, forme e stili, che, però, non sono solo della storia dell'arte ma sono dominio della cultura in generale e, di fatto, appartengono a un immaginario storicamente determinato.»¹⁴⁸

In questo modo, «Danto elegge la retorica, e più precisamente l'entimema, a modello per descrivere il funzionamento di un'opera d'arte e per comprendere l'efficacia del significato che, in maniera specifica e singolare e non altrimenti comunicabile, incorpora»¹⁴⁹.

Ecco perché per Danto è necessario allontanare l'opera di Lin dal lavoro di Serra, perché il minimalismo è esattamente la negazione di un'arte che rappresenti altro dalla sua presenza.

Per il *VVM*, viceversa, tutto, dalla scelta del materiale, all'orientamento della struttura che si colloca esattamente tra il Lincoln Memorial e il Washington Monument, all'ordine in cui sono scritti i nomi, ha il compito di rimandare a una memoria depositata alla quale lo spettatore possa attingere per decodificarne il messaggio.

La superficie specchiante del muro è allora metafora in pietra della «comunità del vivente e del defunto»¹⁵⁰, capace addirittura di restituire senso al gruppo scultoreo di Hart che vi si riflette, irredimibile sul piano del giudizio estetico, ma che nella sua evocazione fantasmatica, al pari del paesaggio circostante, trova la sua ragione d'essere come riflesso sul muro, o nel suo farsi immagine.

Ma come suggerisce Fimiani, questa comunione tra vivi e morti, che avviene attraverso un rispecchiamento – tanto letterale quanto metaforico – offre uno scarto in

¹⁴⁷ M.C. Ruggieri Tricoli, *Trauma. memoriali e musei fra tragedia e controversia*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2009.

¹⁴⁸ F. Fimiani, *Fantasma dell'arte*, Liguori Editore 2012, p. 117.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵⁰ A. C. Danto, 1985, p. 153.

più nella nostra decodifica del monumento, perché complica la temporalità del memoriale in relazione allo spettatore, proprio all'interno del suo spazio: il tempo di chi vive, che è per sua natura un tempo che trascorre, che è solo nell'istante in cui lo pronuncio, viene a coincidere con il tempo immanente del memoriale, che è edificato per rappresentare nel presente un passato («we erect memorials so that we shall never forget»¹⁵¹). Sulla superficie del monumento vengono cioè a coincidere due tempi, uno della storia e uno della vita, che il memoriale mette in figura in un'unica immagine, e che nel suo essere effimero resta tuttavia potenzialmente rivivificabile nei tempi a venire.

Come sottolinea Edkins, il tempo che il *VVM* mette in scena, scegliendo di far collapsare inizio e fine nel punto in cui le due ali che compongono il monumento si incontrano, è circolare. Il tempo narrativo, lineare appartiene alla retorica, quello che non ci lascia liberi di sfuggire, è invece quello del trauma, che anche questo memoriale rappresenta.

¹⁵¹ A. C. Danto, *op.cit.*, p. 152.

Capitolo 3

Il film: una nuova forma di memoriale

«La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell'*adesso*. Dove il passato è carico di questo esplosivo, la ricerca materialistica accosta la miccia al '*continuum* della storia'. Con questo procedimento essa ha in mente di far saltare fuori dal continuum l'epoca (e così far saltare fuori dall'epoca la vita di un uomo, e dall'opera di una vita, un'opera). Il risultato di questo procedimento consiste in ciò, che nell'opera è conservata e custodita l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca, nell'epoca l'intero decorso storico. La legge che sta alla base di questo metodo è quella di una dialettica in condizione di arresto. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha al suo interno, come seme (nocciolo) prezioso, ma certo insapore, il tempo»

W. Benjamin, Ms 443 (ad XIV e XVII)

3.1 Pellicola

L'aspetto più sorprendente del memoriale di Maya Lin è, a ben vedere, proprio quella sottile superficie specchiante su cui si riflettono i vivi mentre affiora l'immagine dei defunti, e sulla quale «riappare, nel presente, ciò che non si riesce né a dimenticare, né a ricordare – e che rende proprio per questo altrimenti leggibile il presente che lo ospita. Leggibile, cioè percepibile, ciò che appare sulla superficie connette due o più dimensioni temporali incomparabili, come i segni presenti in un *templum* divinatorio in cui il passato si ricongiunge con il futuro»¹⁵².

¹⁵² F. Fimiani, *op. cit.*, p. 125

Il muro è allora non solo uno specchio, ma più esattamente uno schermo o una pellicola sulla quale tempo presente e passato si ricompongono in un'unica immagine. È un'immagine dialettica, direbbe Benjamin.

Il rituale del lutto – l'essere una comunità con il defunto – determina la forma di questo memoriale e ne garantisce – era l'argomento di Danto – una *pulchritudo adoberens*, una bellezza morale, che a sua volta favorisce da parte del pubblico la comprensione del memoriale. Questo aspetto del monumento è colto esattamente da un film di Harun Farocki (Nový Jicin, attuale Repubblica Ceca, 1944 – Berlino, 2014) cineasta indipendente che ha realizzato nella sua lunga carriera film e video documentari sul significato della tecnologia nella società moderna, sui meccanismi del consumo, sulla guerra, la rivoluzione e l'immagine che ne danno i mezzi di comunicazione.

Transmission è un film scritto e realizzato nel 2007, commissionato dal Kunst Öffentlichkeit Zürich con il supporto della Schwyzer-Winker Stiftung. In questo film di 40 minuti circa, la macchina da presa restituisce la visione di alcuni monumenti sparsi in tutto il mondo, iniziando dal *Vietnam Veterans Memorial* di Washington per poi proseguire con altre mete di pellegrinaggio – dal piede della statua di san Pietro nella Basilica Vaticana alla Bocca della Verità a Roma, dall'impronta del diavolo nella chiesa medievale di Santa Maria a Monaco, al monumento nel campo di concentramento di Buchenwald. L'oggetto dello sguardo del regista non è la superficie del monumento, ma la relazione tra esso e il pubblico: infatti il film è un catalogo di gesti, tutti simili, tutti ascrivibili alla ritualità del lutto¹⁵³ che vengono compiuti attorno e sui monumenti. La macchina da presa si sofferma sulla superficie come luogo di contatto tra la mano dell'artista che ha plasmato l'opera e quella del pubblico che nel toccarla cerca conforto, purificazione, assoluzione; il regista cerca, in altre parole, una rispondenza tra la ritualità dei gesti legati al lutto e la sintassi filmica nel restituire al presente un'assenza, nel dare forma alla memoria.

L'esplorazione della topografia del monumento è un *topos* cinematografico che ritroviamo, ad esempio, nella scena d'apertura di *October* di Eisenstein, in cui la macchina da presa scandaglia il monumento dello Zar Nicola II, attraverso *close up* ravvicinati e montaggio incrociato, e in *Notte e Nebbia*, di Resnais, dove la telecamera esplora le rovine di Birkenau con lunghi piano-sequenza. Nel film di Farocki lo sguardo è più ravvicinato, si appunta sul rituale, sulla necessità di ricordare che questi luoghi manifestano, e in ultima analisi restituisce entrambi gli aspetti di quella che Eelco Ruina chiama con un termine efficace

¹⁵³ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 (1985) e R. Pogue Harrison, *Il dominio dei morti*, Roma, Fazi 2004.

mementomania, di cui il turismo dei luoghi di memoria e il desiderio che abbiamo di erigere monumenti non sono che due facce della stessa medaglia¹⁵⁴.

Il film si apre proprio con il *Vietnam Veterans Memorial*, evidentemente scelto per il suo valore simbolico. Il primo *close up* è sulla data d'inizio della guerra del Vietnam, il secondo sulla data di fine. Lo sguardo della telecamera non è impersonale: nella scelta di usare la camera a mano per le riprese è implicito il voler indicare nella telecamera un corpo.

È un punto di vista situato: il regista è un corpo accanto ai corpi delle persone filmate nell'atto di accostarsi al muro, è nella loro stessa posizione. Un corpo che si accosta al monumento come gli altri visitatori e che su di essi circoscrive lo sguardo dal piano lungo, al mezzobusto, alla sola mano. La superficie riflettente del memoriale moltiplica le mani che indicano, si soffermano, accarezzano i nomi che occupano per intero il memoriale. Un'immagine mi colpisce più delle altre: quella di dita femminili che si accostano alla lapide, vi si abbandonano, lasciano scivolare, quasi in caduta libera, poi si aggrappano alla fessura tra una lastra e l'altra: *pathosformel*. Il suono è in presa diretta, ci arriva attutito, ma è quello di un luogo aperto, e ha la qualità del silenzio abitato delle moltitudini che lo visitano.

Questo film di Farocki – e in particolare la sequenza dedicata al *VVM*, tutta orchestrata attraverso *close up* ravvicinati e montaggio incrociato, in una deliberata citazione del montaggio alla Ejsenstein – racconta con precisione le caratteristiche per cui un monumento è memoria vivente: è un luogo in cui una comunità si riconosce, e in cui riconosce la propria storia.

Ciò che è sorprendente nel *VVM* è la letterarietà di questo rispecchiamento, che Farocki coglie e restituisce attraverso una *mise en abime*: come il *VVM* è il luogo in cui memoria e presente si fondono in una immagine, ma una immagine che si può percepire solamente in presenza e che non si può fermare perché soggetta al trascorrere del tempo, così il film non è che il montaggio di impressioni su fotogrammi che si susseguono, un racconto che si dischiude nel suo essere composto di frammenti temporali e spaziali diversi, impermanente e in movimento.

Questo riconoscimento avviene attraverso il montaggio di immagini su una superficie: allora quella attivata dal memoriale di Lin è già una fruizione cinematografica del monumento.

¹⁵⁴ «Battlefield tourism is not the perverse inclination to fondle sore spots, or the toffee-nosed alternative to freak shows and horror movies, but, rather, one of the most straightforward manifestations of our desire to *commemorate*. This desire to commemorate is, in my opinion, the prime historical phenomenon of our time. Let me just mention the fact that people do not only flock to battlefields, but also have an irrepressible urge to erect monuments». In E. Runia, *Burying the Dead, Creating the Past*, in «History and Theory», n. 46, October 2007, p. 313-325.

La trasposizione del *VVM* nel film di Farocki da un lato ci fa mettere a fuoco la fascinazione mai sedata per il monumento e il memoriale, dall'altro evidenzia la relazione elettiva tra film e monumento. *Transmission* ci permette cioè di notare che il film e il monumento si somigliano più di quanto immaginassimo.

La didascalia che accompagna il film riporta Limmanplatz come luogo della sua prima proiezione, e una nota dice: «video art work for public spaces». È un fatto di un certo interesse, soprattutto perché questa nota sostituisce quella in cui si indica il tipo di supporto su cui l'opera deve essere riprodotta: monitor, plasma, videoproiezione e che dunque in questo caso indica il pubblico come dispositivo; al pari di un monumento, anche questo film chiede di essere fruito collettivamente in uno spazio pubblico. *Transmission* di fatto 'ridistribuisce' il sensibile che è costituito dai monumenti filmati, usando il termine nella maniera in cui lo intende Rancière¹⁵⁵.

In questo film allora Farocki ci indica la strada attraverso la quale i confini tra monumento di pietra e cinema memoriale si confondono perché, proprio attraverso la sequenza del *VVM*, mette in luce la somiglianza della pellicola cinematografica con la superficie specchiante e in movimento del memoriale di Lin.

Il passaggio dalla permanenza dell'oggetto alla performatività della scultura – a una sua fruizione 'in presenza' – si compie come sappiamo attraverso la nozione di *site specificity* per cui «site-specific works used to be obstinate about 'presence', even if they were materially ephemeral, and adamant about immateriality, even in the face of disappearance and destruction»¹⁵⁶, ma anche attraverso il riconoscimento di una prossimità sorprendente tra pellicola e pietra come supporti di memoria: per Barthes, il *noema* della fotografia è il concetto di 'è stato'¹⁵⁷, per Didi-Huberman¹⁵⁸, fotografia e scultura si apparentano nell'essere entrambe, in origine, traccia, impronta. Il gesto della mano, raddoppiato dalla superficie riflettente, e filmato da Farocki, è allora il luogo attraverso il quale questo transfer si manifesta.

¹⁵⁵ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004.

¹⁵⁶ M. Kwon, *One Place after Another*, in «October», n. 80, Spring, 1997, pp. 85-110.

¹⁵⁷ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.

¹⁵⁸ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

3.2 *Notte e nebbia*: genesi e ricezione

Il primo film a cui si riconosce un valore memoriale, praticamente ancora prima che esca nelle sale, è *Notte e nebbia* di Alain Resnais. Per la specificità del suo linguaggio, genesi e ricezione, costituisce un termine di confronto imprescindibile, come testimonia la sua fortuna critica.

Oltre a essere un testo fondamentale per il cinema della memoria, *Notte e nebbia* è ancora oggi un documento cruciale per analizzare la relazione tra immagine e rappresentazione entrata in crisi con la *Shoa* e, in quanto tale, oggetto di critiche ma anche di riletture che continuano a illuminarne aspetti che ne riconfermano l'importanza e centralità nel dibattito sulle politiche della rappresentazione.

Per lo spazio che occupa nel nostro immaginario, e per gli immaginari che ha a sua volta generato, esso costituisce un testo fondamentale anche ai fini di questa ricerca, perché detta delle linee guida metodologiche rispetto all'ipotesi che un film possa essere concepito e fruito come un monumento.

Sia *Notte e nebbia*, che – in diverso grado – i film successivi di Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), *L'anno scorso a Marienbad* (1961), e *Muriel, il tempo di un ritorno* (1963) sono comparabili ad atti commemorativi perché «they invite their audience to participate in stylised symbolic re-enactments of selected events to collective past. The aim of commemorative acts, however is to link past with present, and present with future, in one seamless and unifying whole: ideally, such acts construct a collective historical memory, seal the gaps between factions and generations, and invoke a collective identity committed to common values»¹⁵⁹.

Notte e Nebbia (1955) di Alain Resnais è un film costruito alternando filmati e fotografie d'archivio in bianco e nero a lunghi piani sequenza a colori, girati dal regista in Polonia nei campi di Birkenau, Auschwitz e Majdanek. La sceneggiatura è di Jean Cayrol - egli stesso un internato del campo di Mauthausen-Gusen come prigioniero politico N.N. (*Nacht und Leben*, appunto), le musiche sono di Hanns Eisler.

Notte e nebbia di Alain Resnais è ben più di un documentario sui campi di sterminio: Siegfried Kracauer lo annovera in *Theory of Film*¹⁶⁰ tra i *film of fact*, descrivendolo come un film capace di redimere la memoria dei fatti che racconta, e individuando nel montaggio

¹⁵⁹ A. Duncan, *The problematic commemoration of war in the early films of Alain Resnais*, in W. Kidd, B. Murdoch (a.c.), *Memory and Memorials. The Commemorative Century*, Ashgate, London 2004, p. 207.

¹⁶⁰ S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.

una facoltà critica che il documento diretto non garantisce; Jean Cayrol ne dice: « questo film non è un reliquiario cimiteriale (...), un monumento eretto alla memoria disgregata dei nostri morti»¹⁶¹ e sebbene in forma negativa, questa affermazione dichiara la consapevolezza che questo film si configura come un memoriale, anche se come un memoriale che rifiuta di essere pacificatorio o assolutorio.

Resnais, all'epoca trentatreenne, aveva già al suo attivo due film che affrontavano il tema della storia e della sua rappresentazione: due anni prima aveva realizzato con Chris Marker *Les statues meurent aussi*, un film che affronta il problema della colonizzazione dell'Africa, mettendo sotto accusa il museo come dispositivo funzionale al potere (è un *topos* sul quale il regista ritorna in seguito anche in *Hiroshima mon amour*) e *Guernica* del 1950, che racconta la guerra civile in Spagna attraverso immagini di repertorio alternate a opere di Picasso.

Le decisioni relative al montaggio, la scelta di una voce narrante, la sceneggiatura affidata a un poeta (Eluard, nel caso di *Guernica*), e il ruolo della musica – che ritroveremo in *Notte e Nebbia* ulteriormente affinati, sono già elementi caratteristici della poetica del regista francese e, come i suoi film precedenti, anche *Notte e Nebbia* è una sorta di saggio filosofico attraverso il quale restituire una memoria che sia «soprattutto la testimonianza vivente, incredibile, degli esiti estremi dell'oppressione e della forza che non ebbe rispetto per i diritti elementari dell'essere umano, nella sua originalità e nelle sue peculiarità»¹⁶² perché «il ricordo permane soltanto se illuminato dal presente»¹⁶³. L'idea di strutturare la narrazione attraverso due segmenti temporali e quella di saldare anche nel testo il passato al futuro caratterizzano *Notte e Nebbia* allo stesso tempo sia come un 'memoriale', sia come film di denuncia.

Eppure il film è meno lineare di quanto a prima vista sembri, ha numerose zone d'ombra, che – come spesso accade – sono proprio i luoghi in cui a guardare bene si possono comprendere meglio sia le intenzioni del film (e del suo regista), sia la sua specificità: generalmente riconosciuto come un film sull'Olocausto – al punto che l'immagine dell'ingresso di Auschwitz, filmato frontalmente da Resnais, ne è diventata un simbolo – *Notte e Nebbia* in realtà non è né esclusivamente un film sul genocidio degli ebrei, né un film sulla deportazione, come doveva in origine essere. Nel film vengono sovrapposti luoghi simili, ma strutturalmente diversi come erano i campi di concentramento, aperti già dal 1933, e i campi di sterminio, inaugurati nel 1942. La distinzione tra materiale d'archivio e

¹⁶¹ J. Cayrol, in «Les Lettres française», n. 606, 15 febbraio 1956.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

girato è meno netta di quanto appaia e, infine, il modo in cui il materiale d'archivio è stato usato non è così oggettivo come sembra.

Ripercorrere la genesi del film, già nota, ma oggi arricchita di parecchi dettagli dalla storica del cinema Sylvia Lindepergh, è allora molto utile per capire le ragioni della sua diffusione, le modalità di ricezione e la sua capacità di incidere nell'immaginario collettivo¹⁶⁴.

La proposta di realizzare un film sulla deportazione, in concomitanza con il decennale della liberazione dei campi, era stata lanciata nel novembre del 1954 dalla storica Olga Wormser insieme a Henri Michel, segretario del Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, su sollecitazione di *Réseau du souvenir*, un'associazione di ex deportati appartenenti alla resistenza francese, fondata nel 1952 con l'intento di promuovere la memoria della deportazione.

Wormser e Michel avevano appena pubblicato per l'editore Hachette il libro *Tragédie de la deportation 1940-1945: Témoignages des survivants des camps de concentration allemandes*, e curato una omonima mostra presso il museo pedagogico di Parigi sulla storia della resistenza, deportazione e liberazione.

Nella collaborazione tra il Comitato e l'associazione *Réseau du souvenir* si può probabilmente rintracciare una prima ragione per cui il film intreccia i piani della storia con quelli della memoria, mentre, a livello metodologico, l'idea di usare documenti d'archivio (pur compatibile con la poetica di Resnais) era stata proposta anche in conseguenza del successo della mostra, apprezzata per il suo valore di testimonianza: nel contratto firmato dal regista è infatti specificato che il film dovesse includere una parte iconografica di documenti e oggetti legati alla memoria della deportazione; materiale di repertorio tratto da archivi francesi; nuove riprese dei luoghi della deportazione.¹⁶⁵

Guardando ai materiali montati nel film oggi, colpisce soprattutto la loro eterogeneità sia per media impiegati – documenti fotografici, e riprese video – sia rispetto alla loro provenienza. La scelta di Resnais di strutturare il film articolandolo in due piani temporali, riconoscibili attraverso l'adozione di due codici diversi (montaggio e bianco e nero, *versus* piano sequenza e colore) è da intendersi come un modo per uniformare i materiali, e allo stesso tempo renderli più facilmente leggibili.

In particolare i materiali d'archivio utilizzati per il film provengono da una varietà di collezioni pubbliche e private: da associazioni di deportati, dal *Centre de documentation juive contemporaine* e dal Comitato di Storia della Seconda Guerra Mondiale, per quanto riguarda le

¹⁶⁴ Cfr S. Lindepergh, *op.cit.*

¹⁶⁵ S. Lindepergh, *Night and Fog, A History of Gazes*, in G. Pollock, M. Silverman, *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*, Berghahn Books, New York and Oxford, 2011.

fonti francesi, oltre che da Film Polski, dalla Missione Belga, dall'Ente Polacco per i Crimini di Guerra, dai Musei di Auschwitz e Majdanek. Molti spezzoni di film e immagini provengono dall'Istituto Olandese per la Documentazione della Guerra, a cui si rivolsero Resnais, Michel e Wormser, quando l'archivio militare francese e l'Imperial War Museum gli negarono i diritti per le immagini che aveva selezionato. L'Istituto Olandese per la Documentazione della Guerra conservava infatti le bobine dei documentari girati dagli alleati, dalle quali Resnais attinse le sequenze dell'apertura dei campi usate alla fine del film e per il materiale che documenta la partenza dal campo olandese di transito di Westebrok, dei convogli di Ebrei, Sinti e Rom per Auschwitz.

Sia gli Alleati che l'Armata Rossa avevano pianificato una documentazione dell'ultima fase della guerra, in concomitanza con l'invasione della Germania: se la guerra di Crimea è la prima guerra fotografata, e la guerra del Vietnam la prima trasmessa in mondovisione, i film girati al momento della liberazione dei campi sono il primo documento che rivela una consapevolezza nell'uso del medium per costruire una evidenza di fatti storici a futura memoria.

Confrontando gli stessi fotogrammi nel montaggio di Resnais e nei filmati originali¹⁶⁶ è però chiara la loro radicale differenza: è infatti importante sottolineare che i filmati degli alleati non erano destinati al pubblico della madrepatria, ma furono invece mostrati alla popolazione civile tedesca con finalità tanto pedagogica ('ecco cosa è successo, come potevate non saperlo') quanto punitiva ('ecco cosa è successo, a causa della vostra indifferenza'). Il nodo testimonianza-rappresentazione ha, in questa fase, un legame diretto con la colpa. Gli stessi filmati furono anche usati come documenti con valore giuridico nei processi ai gerarchi nazisti¹⁶⁷.

La motivazione dietro alla realizzazione di questi film ne fa qualcosa di radicalmente diverso da *Notte e Nebbia*, proprio perché Resnais non affida alla sequenza d'archivio un valore testimoniale assoluto, ma individua nel montaggio la capacità di restituire leggibilità all'immagine fotografica e quindi di restituirne la verità.

In *Notte e nebbia* la relazione tra girato e montato è infatti cruciale. La decisione di ambientare le nuove riprese proprio nei campi situati in Polonia – ovvero dove si trovavano sia i campi di sterminio, sia i campi misti di Auschwitz e Majadenek – si dimostra in effetti

¹⁶⁶ Si confronti ad esempio con fotogrammi tratti dal girato di George Stevens poi montato da John Ford e inserito nella serie di film della raccolta *Why We Fight*.

¹⁶⁷ I filmati girati dall'esercito tedesco furono montati da Alfred Hitchcock per essere proiettati per il processo di Norimberga, A Gerusalemme in occasione del processo ad Eichmann viene invece mostrato *Notte e nebbia* in una versione senza suono. cfr Lindeperg *op. cit.* e G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

strategica anche nel reperimento e diffusione del materiale di repertorio girato dall'Armata Rossa. Usando queste fonti d'archivio, il film risulta anche funzionale a una narrazione della liberazione diversa da quella degli alleati, e rende note le collezioni conservate presso l'Istituto di Storia Ebraica di Varsavia che includono, ad esempio, il celebre 'Album Auschwitz', contenente fotografie documentarie delle selezioni nel campo di Auschwitz-Birkenau.

Oltre all'uso di tre diversi archivi – quello che si riferisce alle immagini girate dai nazisti nei campi, quello delle immagini girate all'apertura dei campi dagli alleati, e quello delle immagini girate all'apertura dei campi dai Russi – Resnais fa anche ampio uso di estratti da film di finzione, come ad esempio da *Ostatni Etap* della regista cecoslovacca Wanda Jakubowska, ex prigioniera e prima regista a girare a Birkenau, e – come è noto – dal film di Leni Riefensthal *Il trionfo della volontà*. Altri fotogrammi che sembrano di repertorio sono stati invece girati *ex novo* da Resnais ad Auschwitz: sono le immagini della camera del Kapò, e la successione di ambienti completamente riempiti di oggetti appartenenti ai prigionieri e accuratamente conservati dalle SS: pettini, occhiali, scarpe, abiti, mucchi di capelli di donna. Il regime nazista, così preoccupato di occultare le prove dei crimini perpetrati nei campi di sterminio, era anche ossessionato dalla produzione di liste, cataloghi, tassonomie. A una produzione morbosa di archivi corrispondeva la cancellazione delle tracce. Resnais per realizzare questi fotogrammi ha filmato quella parte di Auschwitz che era già stata convertita in museo, ma degli oggetti conservati ha alterato lo statuto: trasformando un oggetto conservato in museo – e dunque reso muto dal contesto in cui è presentato – in una immagine che sembra provenire dal passato e che si riaffaccia oggi a interrogarci, le restituisce verità.

Compagno nel film anche due delle quattro fotografie scattate da un membro del *Sonderkommando* a Birkenau, precisamente identificate (tranne l'autore, che oggi sappiamo essere Alex, un ebreo greco) già nel 1955. E tuttavia a queste immagini Resnais non conferisce valore diverso dalle altre impiegate nelle sequenze in bianco e nero, sembra non coglierne l'eccezionale valore di testimonianza, non ne coglie l'orrore: per Primo Levi¹⁶⁸ il crimine più demoniaco del nazionalsocialismo è proprio aver creato le squadre di ebrei che nei *Todeslager*, dove – diversamente dai campi di concentramento – chi arrivava non sopravviveva una notte, si occupavano di rimuovere i corpi dalle camere a gas e di bruciarli perché non ne rimanesse traccia. Per Didi-Huberman queste immagini rappresentano l'incrocio di due impossibilità: scomparsa del testimone (perché i membri del

¹⁶⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986,

Sonderkommando erano infine uccisi, affinché non potessero raccontare cosa accadeva nelle camere a gas), e irrepresentabilità della testimonianza: in questo senso queste immagini – come ha dimostrato anche la querelle tra il filosofo Georges Didi-Hubermann e lo psicanalista lacaniano Gerard Wejcman sul loro uso - sussumono tutto il senso dell'Olocausto come problema di rappresentazione e di testimonianza¹⁶⁹. Se Resnais non ne restituisce l'eccezionalità, la ragione è in parte imputabile al fatto che la riflessione sulla rappresentabilità, dicibilità e testimonianza nel 1954 era posta in termini differenti da come si sarebbe strutturata in seguito e si è poi cristallizzata dagli anni Ottanta nel dibattito sull'improprietà e illiceità dell'uso dell'immagine d'archivio posta da Claude Lanzmann con il suo film *Shoa*. Ma in parte questa apparente mancanza di precisione, questa zona d'ombra, è un'ulteriore prova che Resnais con *Notte e Nebbia* non vuole in realtà realizzare né un film sull'Olocausto – inteso come sterminio basato su pregiudizio di razza di Ebrei, Rom e Sinti – né sulla persecuzione degli Ebrei, e nemmeno sui deportati di Francia, come gli era stato richiesto, ma viceversa restituire il senso di quello che oggi chiamiamo sistema concentrazionario¹⁷⁰ come cardine del programma politico del Nazismo nello specifico, e come variante impazzita di un sistema economico tardo-capitalista imperniato su una logica produttiva fordista. L'uso tassonomico e cumulativo delle immagini, che rendono evidente la somiglianza tra l'architettura dei campi e quella della fabbrica, reiterata dal commento di Cayrol 'la morte si doveva produrre in fretta', restituisce in immagine la lettura politica del sistema concentrazionario proposta dal regista.

È una tesi a ben vedere simile a quella che Hannah Arendt sviluppa negli stessi anni ne *L'Origine del Totalitarismo* (1951) e nel breve saggio sui Campi di concentramento pubblicato su «Partisan Review» nel 1948, ovvero che sebbene il regime totalitario ne abbia fatto la sua istituzione centrale di governo, la logica concentrazionaria gli preesiste e anzi nasce all'interno di un sistema politico capitalista e imperialista. In *Quel che resta di Auschwitz* e in *Stato di Eccezione*,¹⁷¹ Agamben riprende queste argomentazioni, esaminando il campo come estensione degli spazi disciplinari attraverso i quali il potere moderno esercita il proprio controllo sulla massa (sulla scia di Foucault), ma avvertendo che una volta che – all'interno di uno 'stato di eccezione' – i diritti basilari dell'umanità siano sospesi, questo costituisce un precedente, e dunque un rischio a cui le democrazie a venire sono per sempre esposte. In

¹⁶⁹ G. Didi-Huberman, *op. cit.*

¹⁷⁰ La lettura del sistema concentrazionario a partire dall'analisi di *Notte e nebbia* è stato argomento del seminario tenuto da Griselda Pollock all'interno del corso in Visual Studies dell'Università di Leeds a.a. 2010-2013.

¹⁷¹ G. Agamben, *Che cos'è un campo?* in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, e *Idem, Stato di Eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

questo senso è il sistema concentrazionario – non solo l'Olocausto – ad aver reso necessario riscrivere i termini giuridici per le democrazie moderne.¹⁷²

Tornando allora alle due immagini scattate dal membro del *Sonderkommando* Alex, la loro eccezionalità risiede nel fatto che non esiste altra documentazione delle camere a gas oltre a questa, ottenuta a rischio della vita: i campi di sterminio di Chelmno, Treblinka, Sobibor e Belzec¹⁷³ non furono infatti 'liberati' (e dunque filmati), ma abbandonati nel 1943 e distrutti in modo da occultarne le tracce, mentre le camere a gas e i forni crematori di Birkenau furono fatti saltare prima che le SS in fuga abbandonassero il campo. Possiamo certamente dire che Resnais montandole in questo modo abbia 'tradito' l'indicibilità dei *Todeslager*, ma che allo stesso tempo abbia cercato di restituirne l'immanenza – ciò che ne fa una memoria inarchiviabile (indimenticabile, sempre presente).

La sceneggiatura del film presenta le stesse zone d'ombra delle immagini, e come riscontra Lindepergh¹⁷⁴, anch'essa è il risultato di diversi passaggi e alterne voci. Una prima sceneggiatura era stata infatti stesa dai due storici prima ancora che Resnais venisse ingaggiato. Modellata sulla committenza, descrive la storia della deportazione francese attraverso le testimonianze dei sopravvissuti. Nella versione rivista da Resnais sono invece già delineati il ruolo della telecamera, la forma abbozzata del film, e soprattutto è più evidente l'ambizione di raccontare tutto l'universo concentrazionario attraverso una cornice storica. Il montato è sottoposto poi a Jean Cayrol, che però esce ammutolito dalla proiezione e propone di scrivere un monologo basato sulla memoria delle immagini che ha appena visto. Sul monologo di Cayrol, interviene Chris Marker, già collaboratore di Resnais, che a sua volta rimonta il testo sulla base della parte visiva del film, puntellandolo con date e luoghi che ne costituiscono la griglia storica.

Un altro elemento linguistico del film su cui è interessante soffermarsi, è infine il suono, che non è evocativo, né narrativo e anzi decisamente antiretorico¹⁷⁵. La colonna sonora è stata composta sulla base delle immagini girate da Resnais dal compositore tedesco Hanns Eisler, collaboratore di lungo corso di Bertold Brecht. La maggior parte dei brani sono originali, tranne uno spezzone che appare nella scena di Westebrok: è una versione

¹⁷² Cfr. H. Arendt, *The Human Condition*, 1958, tr. it. di S. Finzi, *Vita Activa, la condizione umana*, Bompiani, Milano 1994 e *The Life of the Mind*, 1978, tr. it. di G. Zanetti, a.c. A. del Lago, *la vita della mente*, Il Mulino, Bologna 2009; G. Agamben, *op. cit.*, 2003; S. Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge and London 2002.

¹⁷³ I campi di sterminio erano strutture molto più piccole dei campi di concentramento, data la sua funzione. La gestione delle mansioni di pulizia dei forni e inumazione dei cadaveri era affidata al *Sonderkommando*, una squadra di prigionieri che sarebbero stati a loro volta uccisi e sostituiti da nuovi arrivati.

¹⁷⁴ S. Lindepergh, *op. cit.*

¹⁷⁵ Cfr. A. Duncan, *op.cit.*, p. 209.

distorta del *Lied der Deutschen*, un'aria popolare al tempo del Nazismo, bandita nel 1945 dagli alleati e poi adottata dalla Germania dell'Ovest come inno nazionale, che in questa versione viene restituita solo attraverso le percussioni. È una parodia, ma agisce in due direzioni: «the pastiche could refer not only to the song perverted by the Nazis but also to the song belonging to West Germany, where the economic requirements of reconstruction had outweighed the political requirements of denazification»¹⁷⁶.

In conclusione, la genesi di questo film lo restituisce effettivamente come un palinsesto, in cui affiorano diverse voci e intenzioni, tutte alla fine compresenti. Allora è forse questa coralità, la mancanza di linearità del racconto – o, con le parole di Rothberg, la sua 'multidirezionalità' – a fare di *Notte e Nebbia* un «*dieu de memoire portatif*», nella felice espressione di Lindeperg.

Dopo aver inquadrato la committenza, e ricondotto alcune scelte del film alla sua preparazione, è utile capire la sua ricezione.

Come è noto, il film ha subito ben due tentativi di censura¹⁷⁷: nel dicembre 1955, la commissione di censura presieduta da Henry de Ségogne solleva la questione della sua violenza e soprattutto della presenza di una guardia francese nel posto di sentinella del campo di Pithiviers, che denuncia la connivenza con il regime nazista da parte della Francia di Vichy. Di questo fotogramma la commissione chiede la soppressione. Il film verrà distribuito fino al 1997 con questo fotogramma coperto da un bollino.

Il secondo episodio risale al 7 aprile del 1956, quando Maurice Lemaire, Segretario di Stato all'Industria e al Commercio, in accordo con il Ministero degli Esteri, sostituisce *Notte e Nebbia* con *Tant qu'il y aura des bêtes* di Brassai dalla selezione dei film francesi che saranno presentati al Festival di Cannes. Le proteste sono immediate sia da parte dell'ambiente del cinema sia da gruppi di ex partigiani e deportati. Il ministero risponde con una nota, elogiando il contenuto pedagogico del film, ma riscontrando nell'atmosfera del festival un contesto poco adatto e sconveniente per mostrarlo. Quello che in realtà imbarazzava, non era il contrasto tra la mondanità di Cannes e la violenza del film, bensì la tensione che esso avrebbe potuto creare con la Germania in un momento di delicata ricostruzione dell'ordine Europeo, e forse anche i riflessi che avrebbe potuto gettare sui fatti d'Algeria. Il commento di Jean Cayrol su «Le Monde» sembra cogliere esattamente la questione: «La Francia rifiuta di essere la Francia della verità perché accetta, solo nella clandestinità della memoria, la più grande carneficina di tutti i tempi. Per motivi di opportunità politica, strappa dalla storia pagine che non gli piacciono più, toglie la parola ai testimoni; si fa complice dell'orrore

¹⁷⁶ S. Lindeperg, in G. Pollock, M. Silverman, *op. cit.*, p. 64

¹⁷⁷ S. Lindeperg, *Nuit et bruillard. Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007

perché la nostra denuncia non era indirizzata al solo sistema dei campi di concentramento, ma su quel sistema in generale, che si estende a macchia d'olio e di sangue su tutta la terra vittima della guerra»¹⁷⁸. Soprattutto, questa frase sottolinea ancora una volta che *Notte e nebbia* non riguarda solo il passato, ma che programmaticamente si proietta nel futuro e riguarda ogni luogo, come è del resto enunciato nella frase finale del film: luogo di memoria portatile e riproducibile.

Il film sarà poi presentato a Cannes fuori concorso, e la polemica in realtà avrà come effetto quello di rendere immediatamente noto quello che in fondo rischiava di essere un piccolo film, dalla distribuzione molto limitata.

Ado Kyrrou scrive che si trattava di «un film necessario [...] in cui si sono infranti i limiti di quanto si reputava possibile realizzare» e che aveva trovato «le forme adatte alla trasmissione nell'esperienza dell'intrasmissibile»¹⁷⁹.

Come reazione alla *querelle*, il film vince il prestigioso Premio Jean Vigo e viene richiesto per la selezione ufficiale del festival di Berlino e il Governo delle RFT ne commissiona immediatamente una versione doppiata in tedesco (il commento viene tradotto da Paul Celan), in vista della sua distribuzione in Germania.

A Gerusalemme, in una versione editata, senza colonna sonora e sottotitolato, il film è proiettato durante la seduta dell'8 luglio 1961 del processo ad Eichmann e sottoposto all'imputato in una sorta di faccia a faccia con la storia.

Infine, nel 1990, in risposta alla profanazione del cimitero ebraico della città francese di Carpentras, viene mandato in onda contemporaneamente da sei canali televisivi in Francia: nessun film ha mai avuto una simile esposizione e un simile ruolo.

Ma, come è ovvio, il film è stato anche oggetto di forti critiche: l'ambiguità tra campi di concentramento e campi di sterminio e la generalizzazione del genocidio rispetto alla provenienza delle sue vittime – ovvero quell'indeterminatezza che abbiamo appena letto come deliberata e funzionale a un racconto del sistema concentratorio come qualcosa che riguarda tutti e che può accadere ancora – è stata motivo di attacchi, soprattutto da Claude Lanzmann dopo la realizzazione di *Sboa* (1985), questo sì pensato e realizzato come film sull'olocausto, perché costituisse un monumento alla memoria delle vittime dei campi di sterminio. *Sboa* è un film sull'assenza e sulla cancellazione della memoria, girato nei luoghi in cui sorgevano i campi di sterminio. Il racconto è tutto affidato alle testimonianze in prima persona dei sopravvissuti, in alcuni casi riportati nei luoghi dell'orrore, che rievocano con le

¹⁷⁸ J. Cayrol, citato in J. Mandelbaum, «Le Monde», 22 agosto 2006

¹⁷⁹ A. Kyrrou, *Nuit et bruillard, le film nécessaire*, 1956, citato in G. Didi-Huberman, *op.cit.* p. 163.

parole e con i gesti, percorrendo le distese erbose sotto le quali riposano rovine e macerie, e di persone che potevano aver visto: ferrovieri, agricoltori, abitanti dei villaggi limitrofi. È interamente filmato nel presente: è una citazione del gesto d'apertura del film di Resnais, ma Lanzmann non fa uso di immagini d'archivio, perché mostrale non farebbe altro che reiterare la violenza operata dai colpevoli sulle vittime¹⁸⁰. Il film di Lanzmann contrappone dunque alla sintassi impiegata da Resnais, una resistenza alla rappresentazione: dichiara che, di fronte ad eventi e crimini di portata smisurata, non esista ancora un linguaggio o una convenzione per poterli esprimere, e che dunque questa impossibilità segni i limiti della rappresentazione. La memoria, che non può essere restituita da un'immagine, è allora affidata al racconto, alla voce, alle espressioni del volto. Lanzmann inventa un linguaggio cinematografico basato sulla durata, il ritmo, la ripetizione e la testimonianza vivente, capace di riportare il passato nel presente: è – a guardare bene – la stessa strategia che, non a caso nello stesso momento, mette in atto il *contromonumento*. Raccontare un'assenza attraverso l'assenza: è il linguaggio – come abbiamo visto – del trauma.

Ma, come sottolinea Griselda Pollock, il dibattito sulla legittimità dell'archivio e sulla rappresentazione che è emerso dopo *Shoa*, e che ha messo in discussione il valore critico ed etico di *Notte e nebbia*, spesso non ha considerato il fatto che la forza del film di Resnais non risiede nelle immagini in quanto fotografie d'archivio, ma nel loro montaggio e nella loro articolazione all'interno di quel sistema cinematico di pellicola, suono e parola che Resnais ha saputo costruire con Marker, Eisler e Cayrol¹⁸¹.

3. 3 Notte e nebbia: il montaggio, l'archivio e la memoria post-traumatica

Ciò che ha assicurato a *Notte e nebbia* il ruolo di «classico della commemorazione», è la sua costruzione formale che – abbiamo già detto – ha influenzato anche un film che si situa programmaticamente ai suoi antipodi: *Shoa*.

Come ha chiarito Joshua Hirsh¹⁸², *Notte e nebbia* è un film che va analizzato alla luce delle convenzioni del cinema di storia – canonizzate da D.W. Griffith in *Nascita di una*

¹⁸⁰ Per un caso più recente di discussione sull'improprietà di ri-presentare immagini legate alla memoria dell'Olocausto, si veda la già citata *querelle* con Didi-Hubermann per le immagini scattate dal *Sonderkommando*.

¹⁸¹ G. Pollock, M. Silverman, *op. cit.* p. 43.

¹⁸² J. Hirsh, *Night and Fog and Posttraumatic Cinema*, in G. Pollock, M. Silverman, *op.cit.*, pp. 183-199.

Nazione, ad esempio, un cinema realista, narrativo e lineare – all'indomani di un trauma di portata così esorbitante da aver reso necessario ripensare le forme di racconto storico.

In *Notte e Nebbia* il passato non è raccontato, ma 'rimontato' in contrasto con il presente, attraverso giustapposizioni di immagini che hanno una fonte precisa nel cinema di avanguardia, e in particolare nella *Teoria generale del montaggio* di Sergej Ejsenstein; il presente è la trama sulla quale rendere leggibili i frammenti che dal passato affiorano. Nella memoria post-traumatica, diversamente da una memoria narrativa, la cronologia collassa, il tempo è frammentato e incontrollabile, il passato rimane sepolto oppure si ripresenta in forme patologiche. Il montaggio incrociato (sia tra i diversi fotogrammi in b/n, sia tra il b/n e il colore), sembra dare forma proprio a una memoria post traumatica (o meglio: averne la stessa forma), e rappresentare quella che Cathy Caruth definisce 'una voce che urla dall'interno della propria ferita'¹⁸³.

In un'intervista del 1986 Alain Resnais chiarisce che il problema del film, al netto del soggetto, era un principalmente relativo alla forma¹⁸⁴, perché nel tempo l'effetto delle immagini, all'inizio dirompente, si era indebolito. È un argomento che Susan Sontag affronta in *On Photography*: alla violenza e all'orrore dell'immagine ci si abitua. Se la sola immagine non è capace di racconto, allora deve essere riattivata attraverso la sua articolazione narrativa perché possa riprendere il suo originario potere di shock: è esattamente quello che Walter Benjamin intuisce quando parla di allegoria della storia, e che il montaggio associativo del cinema d'avanguardia restituisce nella pratica.

La nozione di storia che Benjamin affida al suo ultimo scritto, pubblicato postumo in forma di abbozzo con il titolo di *Tesi di Storia*, è particolarmente interessante quando viene confrontata con il cinema di Resnais. Con questo non voglio certo dire che il regista sia stato influenzato dal filosofo, ma viceversa, come è noto, tutto il pensiero di Benjamin indirettamente e a volte direttamente (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), è influenzato dall'invenzione del cinema, e massimamente, del cinema di montaggio. La stessa scrittura di Benjamin è cinematografica – lo sono i *Passaggi*, lo è la serie di saggi raccolti in *Immagini di città*, e il suo stesso modo di scrivere, ne sembra informato, costruito com'è di frammenti montati e rimontati nelle diverse versioni in nostro possesso dei suoi testi. Per Benjamin la cinematicità è anche capace di cogliere la relazione tra individuo e paesaggio, di cui la figura del *flâneur* – quasi un vertoviano uomo con la macchina da presa – è la metafora.

¹⁸³ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, John Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 2.

¹⁸⁴ R. Raskin, *Nuit et bruillard by Alain Resnais: On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film, Including a New Interview with Alain Resnais and the Original Shooting*, Aarhus University Press, 1987, p. 52.

È attraverso questa lente che a Benjamin è possibile formulare un'idea di tempo come successione di attimi, di lampi: «la vera immagine del passato *guizza* via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nel momento della sua conoscibilità che il passato è da trattenere. Se essa è autentica, lo deve alla sua fugacità. In essa sta la sua unica *chance*. Proprio perché questa verità è caduca e basta un alito di vento a spazzarla via, molto dipende da essa [...]»¹⁸⁵ e ancora «Non è che il passato getti luce sul presente o che il presente getti luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente come in una costellazione. Mentre la relazione dell'allora con l'adesso è puramente temporale (continua), la relazione del passato con il presente è dialettica (a salti)»¹⁸⁶. In questa chiave allora gli è possibile formulare un'idea di storia come «oggetto di una costruzione il cui luogo non è costruito dal tempo omogeneo e vuoto, ma quello riempito dall'*adesso*».

In un'altra immagine benjaminiana, il lavoro dello storico è simile a quello del pescatore di perle, che libera coralli e conchiglie dalle concrezioni conferitegli dal tempo, affinché splendano.

Affinché la storia che il suo film deve raccontare continui a produrre senso e getti una luce sul futuro, Resnais affronta il film, «malgrado il suo soggetto, come un esperimento formale»¹⁸⁷, e pertanto sfrutta le possibilità narrative del tempo cinematografico, aprendo e chiudendo il film nel presente, e rompendo il continuum temporale con *lampi e bagliori* che affiorano dal passato.

Questa stessa intuizione, ovvero che sia necessario costruire attorno alle immagini d'archivio una cornice narrativa che metta a confronto passato e presente, affinché esse possano dispiegare la loro forza e mostrarsi nella loro attualità, è anche alla base del film di Emil Weiss del 1988, in cui Samuel Fuller è filmato mentre ripercorre i luoghi della battaglia del suo battaglione a Falkenau, e poi mentre rivede proiettato, il filmato che lui stesso ha girato alla liberazione dei campi. In maniera simile, nel 1985, lo stesso Fuller aveva riutilizzato parte del filmato originale all'interno del suo film di finzione *The Big Red One*: in entrambi i film, ciò che assicura la leggibilità del filmato originale non è il suo valore testimoniale, ma il suo montaggio. Nel caso invece dei filmati girati da George Stevens per l'Esercito Americano (di cui alcuni spezzoni sono stati usati, come abbiamo detto, anche da Resnais), la narrazione non ha fratture temporali: viene restituita una tassonomia dei campi,

¹⁸⁵ W. Benjamin, Ms 440 (ad V), *Materiali preparatori delle tesi*, in W. Benjamin, *Sul concetto di Storia*, 1940, tr. it. a.c. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino Einaudi 1997, p. 73.

¹⁸⁶ *Idem*, Ms 474, p. 87.

¹⁸⁷ J. Hirsh, *Night and Fog and Postraumatic Cinema*, in G. Pollock, M. Silverman, *op.cit.*, pp. 183-199

un accumulo di immagini tutte identiche per orrore. Questi filmati furono realizzati in prima istanza come testimonianza, e in seguito utilizzati come prove a carico degli imputati nel processo di Norimberga, il primo processo della storia in cui il proiettore compare nella sala del tribunale. Ma, pur di fronte all'imponente quantità di prove che essi portavano, si avvertì la necessità di presentarli insieme a un commento – redatto contestualmente alle riprese video e accompagnato da un protocollo legale – perché alle immagini fosse garantito un regime di leggibilità¹⁸⁸. La questione della leggibilità è centrale anche nel pensiero di Benjamin, quando chiarisce che l'immagine solamente in un momento preciso, può restituire la sua verità storica: «For the historical index of the images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time (...) Every present is determined by the images they are synchronic with it: each now is the now of a particular recognizability»¹⁸⁹

Notte e nebbia inizia con una inquadratura fissa su un orizzonte basso, una campagna piatta e sterminata sotto un grande cielo azzurro, che riempie quasi tutta l'inquadratura, un paesaggio immobile e vuoto: «anche un paesaggio tranquillo, anche un prato con dei corvi che volano, dei covoni e dell'erba che brucia, anche una strada con delle macchine che passano, dei contadini, delle coppie, anche un villaggio di vacanza, con tanto di fiera e campana, possono portare a un campo di concentramento [...] Oggi sulla stessa strada è giorno e c'è il sole. La percorriamo lentamente, alla ricerca di cosa?». Il testo sovrascrive il *travelling* senza soggetto, inventato da Resnais per raccontare l'irrapresentabile.

La telecamera scende poi lentamente e inquadra una fitta recinzione di filo spinato, situando il nostro punto di vista all'interno del campo. Percepriamo questa piano sequenza come fosse una soggettiva mentre lo sguardo della telecamera si sposta dall'interno del campo all'esterno, poi ancora da fuori a dentro: questo paesaggio a un primo sguardo indifferente, deve invece essere scandagliato con uno sguardo archeologico, come suggerisce Didi Hubermann: «è per questo che il suolo ricopre una grande importanza per il visitatore di questi luoghi. Bisogna guardare come guarda un archeologo: in questa vegetazione riposa un'immensa desolazione umana; in queste fondamenta rettangolari e in questi cumuli di mattoni riposa tutto l'orrore delle camere a gas; in questa toponimia aberrante riposa tutta la logica folle di un'organizzazione razionale dell'umanità concepita come materiale, residuo da

¹⁸⁸ P. Levi, R. Anteleme e L. De Benedetti compilarono il commentario delle immagini filmate dall'Armata Rossa a Monowitz, su richiesta dell'esercito sovietico.

¹⁸⁹ W. Benjamin, *The Arcades Project*, tr. H. Eiland e K. MacLaughlin, Harvard University Press, London 1999, p. 461.

trasformare; in queste tranquille superfici paludose riposano le ceneri di innumerevoli morti assassinati»¹⁹⁰.

Ancora per Walter Benjamin, la conoscenza parte da una comprensione della sua topografia, l'immagine è sempre una spazializzazione del tempo: in *Cronaca Berlinese*, il racconto autobiografico è tutto affidato a immagini di luoghi, a spazi e momenti discontinui e già ne *L'Origine del dramma tedesco Barocco* afferma che «il movimento cronologico è colto e analizzato in un'immagine spaziale».

Le rovine – segni del presente – in *Notte e nebbia* sono giustapposte con i documenti della storia – le immagini d'archivio –: le une sono necessarie alla decodifica dell'altro.

Il gesto d'apertura del film è la carrellata, forma cinematografica per eccellenza per filmare questi luoghi¹⁹¹, perché richiede l'uso di un binario ed evoca così il dispositivo ferroviario funzionale alla Soluzione Finale: quel binario del treno che porta i convogli in arrivo da tutta Europa all'ingresso di Birkenau. Ma il piano sequenza realizzato con il *travelling* è anche un modo per ricostruire una unità spaziale tra le rovine delle strutture del campo e il paesaggio circostante, per rendere intelligibile il fatto che contrariamente alle prigioni, questi luoghi di sospensione di ogni diritto erano in piena vista, circondati da filo spinato, ma in prossimità di abitazioni e villaggi. La telecamera compie prima un movimento dall'alto verso il basso, poi da dentro verso fuori, poi da destra a sinistra, allargando lo sguardo dall'interno del campo verso fuori, e ogni volta riportandovelo dentro, come vi fosse imprigionato: a essere rappresentata in questa ripresa circolare, è di nuovo la circolarità della memoria post traumatica.

Dopo questo inizio, l'immagine d'archivio irrompe, la voce narrante riporta il racconto a una cornice storica. Se la telecamera aveva compiuto un movimento da sinistra verso destra, in questo spezzone montato da *Il trionfo della volontà* una fila di soldati in marcia entra dalla destra del fotogramma: le due immagini sembrano scontrarsi, ed esattamente come avviene nel cinema di Ejsenstein, sono in una relazione strutturale l'una con l'altra, in questo modo mantengono un grado più alto di realismo: non perché la fotografia sia ontologicamente una traccia del reale, ma perché la giustapposizione tra due immagini – il montaggio – è capace di restituire realtà.

Il piano sequenza, rispetto al controcampo, è un tipo di ripresa che permette anche di mantenere il rapporto tra luogo, vittime e carnefici. Questo stesso problema si era posto per

¹⁹⁰ G. Didi-Hubermann, *Scorze*, Nottetempo, Roma 2014. Il filosofo francese ha dedicato a *Notte e nebbia* una approfondita analisi in *Immagini malgrado tutto*, in relazione alla lettura dei fotogrammi scattati dal *Sonderkommando*. In *Scorze*, una sorta di reportage autobiografico, ne visita i luoghi e riprende alcuni temi.

¹⁹¹ Vedi anche in G. Didi-Hubermann, *op. cit.* 2010, p. 38.

George Stevens quando filmò l'apertura dei campi, per Sam Fueller, quando riprese l'arrivo al campo di Falkenau, e anche per Alfred Hitchcock quando gli venne chiesto di montare le immagini girate dall'esercito britannico a Bergen-Belsen: in tutti questi film sono frequenti lunghi piani sequenza che permettono di non separare i campi dal paesaggio circostante, quale che fosse, urbano o agricolo, abitato o meno. La continuità di corpi e spazi, che il piano sequenza assicura, era necessaria soprattutto perché, l'insostenibilità di questi archivi avrebbero potuto suscitare il diniego, o il sospetto di manipolazione o falsificazione (ciò che infatti accaduto, come è noto dalle ipotesi negazioniste, sostenute anche da diversi storici con diversi gradi di gravità). È in questo senso che anche Lanzmann usa il piano sequenza, sottolineando il valore testimoniale del suo film. Ma nel film di Resnais il *travelling* senza soggetto restituisce sempre uno sguardo incarnato (Resnais non usa mai la gru o i campi lunghi – che evocano un narratore onnisciente)¹⁹²: la telecamera è sempre ad altezza dell'occhio. Attraverso questo accorgimento, l'occhio della telecamera e lo sguardo dello spettatore coincidono, permettendo una immedesimazione che la sola sequenza d'archivio – come nel film di Stevens ad esempio – non rende possibile. Il testo riprende e amplifica questa suggestione visiva nell'uso insistito della parola 'noi'. Attraverso questo accorgimento linguistico e retorico, la dimensione documentaria del film si presta a una fruizione di commemorazione collettiva, restituita in tutto lo svolgersi del film, nella forma mimetica del trauma: attraverso l'alternanza di tempi, luoghi e forme: secondo quel tipo di narrazione che abbiamo detto, sola per Benjamin e Ejsenstein, permette la comprensione della verità della storia.

In maniera molto precisa *Notte e nebbia* mette dunque a fuoco la relazione tra memoria e trauma, istituendo un rapporto dialettico tra archivio e testimonianza.

È un nodo intricato: l'archivio – come ha chiarito Foucault – non è un riflesso oggettivo, puro, del reale, ma una scrittura dotata di sintassi e ideologia; in quanto tale, non garantisce la verità di una testimonianza. Ma, come chiarisce Didi Huberman, riprendendo il filo del pensiero di Benjamin e rigettando la posizione lyotardiana della testimonianza come assoluto¹⁹³ (e in parte simile del silenzio come testimonianza integrale di Agamben), bisogna continuare a leggere le testimonianze vieppiù nella loro tensione tra documento e narrazione.

¹⁹² Per una politica della visione dall'alto e per un uso strumentale legato al potere disciplinare si veda T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in *The Birth of the Museum*, Routledge, London and New York, 1995 e J. Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, MIT Press, Cambridge and London 1992.

¹⁹³ J.-F. Lyotard, *Le différend*, 1983, tr. it. A. Serra, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985.

Siegfried Kracauer, come Walter Benjamin, già negli anni Venti aveva ravvisato nel cinema un punto di vista privilegiato per analizzare la società: l'industria cinematografica non è solamente uno strumento ideologico per controllare le folle, ma anche di elaborazione inconscia di attese collettive. Tutto il lavoro teorico di Kracauer si interroga sul rapporto tra l'immagine e il reale: a partire dal suo saggio del 1929 *Sulla fotografia*, a *Theory of Film* del 1960 – diversamente da Eisenstein – Kracauer riconosce lo specifico del cinema nella qualità di catturare il reale, che deriva dal valore indessicale proprio della fotografia. Tuttavia il suo valore critico non risiede nella singola immagine, ma nella frammentazione e ricostruzione del suo *continuum* temporale. Il realismo critico si ottiene attraverso un lavoro di smontaggio e montaggio che è caratteristico anche del cinema che per Kracauer ha un ruolo di primaria importanza, il *film of fact*, il documentario. Il cinema è infatti capace di rivelare cose che altrimenti non potremmo vedere, e nel montaggio l'immagine è capace di redimere la storia. L'ultima parte di *Theory of film* prende in esame la violenza delle immagini: se per Kracauer lo schermo cinematografico è come lo scudo di Atena, sul quale Perseo può guardare il volto della Gorgone, «facendo esperienza delle schiere di teste decapitate, o delle barelle su cui giacciono i corpi umani torturati, nei film girati nei campi di concentramento nazisti noi salviamo l'orrore dalla sua invisibilità dietro il velo del panico e del fantasma. Quest'esperienza è liberatrice perché rimuove il tabù più potente. L'impresa maggiore di Perseo non fu forse quella di decapitare la Medusa, ma di vincere la paura e guardare il suo riflesso nello scudo. Non è proprio questo exploit che gli ha consentito di mozzare la testa al mostro?»¹⁹⁴. Per Kracauer l'immagine di archivio ridistribuita attraverso il film è fonte di conoscenza, così come per Godard «il montaggio .. è ciò che fa vedere»¹⁹⁵. Questa stessa questione è centrale per Jacques Rancière che ha recentemente affrontato in una serie di saggi molto influenti, la relazione tra estetica e politica, quando afferma che il reale, per poter essere pensato, deve essere restituito attraverso una finzione.

L'arte – il pensiero poetico, la rappresentazione strutturata e strutturante – diversamente da una nozione di storia come semplicistica sequenza di fatti ed eventi, solamente può creare le condizioni di intelligibilità dell'immagine storica. Sembra una posizione paradossale, eppure coglie esattamente la forza del film di Resnais (o della poesia di Celan, di Mandel'stam, della scrittura di Levi.): «The poetic 'story' or 'history' henceforth links the realism that shows us the poetic traces inscribed directly in reality with the artificialism that assembles complex machines of understanding. This connection was transferred from literature to the new art of narrative, film, which brought to its highest

¹⁹⁴ S. Kracauer, *Theory of Film*, cit. p. 305.

¹⁹⁵ J.L. Godard, *Alfred Hitchcock est mort*, in *J.L. Godard par J.L. Godard*, I 1950-1984, p. 415.

potential the double resource of the silent imprint that speaks and the montage that calculates the values of truth and the potential for producing meaning»¹⁹⁶.

Per Kracauer, così come per Benjamin, (e per Godard, e così per Rancière) il cinema è luogo d'azione politica e costituisce una sfera pubblica alternativa perché permette di ridistribuire il sensibile in una forma narrativa (e perciò critica)¹⁹⁷ decentrata, distratta, e perciò mimetica rispetto alle forme di ricezione della modernità, ovvero di usarne – e sovvertirne – i canali di distribuzione¹⁹⁸.

In ragione di questa 'pubblicità' e politicità costitutiva del cinema, *Notte e nebbia* può dirsi un film che tenta di dare una risposta collettiva al trauma: sia in virtù della sua commissione, che del suo circuito di distribuzione, è manifestamente un'opera pubblica e continua ad assolvere il compito che gli era stato assegnato, anche a prezzo delle necessarie semplificazioni che abbiamo analizzato.

Nella sua forma estetica, mette in scena i meccanismi in cui la memoria traumatica si manifesta: la cinematicità veicola il passaggio da trauma a memoria culturale.

3.4 Harun Farocki

Il film, un medium quasi privo di sostanza, puramente indessicale, è capace di produrre memoria proprio perché non diventa materia, resta in uno stato di perenne divenire, si manifesta in presenza e in questo modo si rimette al giudizio del presente. Come la memoria, esiste come processo, nel suo farsi. Il montaggio, come decostruzione e ricostruzione critica del reale, nel suo mimare il processo di rammemorazione (*Andenken*) e lasciando depositare sulla pellicola immagini-lampo, discontinue, intempestive, e nel loro anacronismo rivelatrici della storia, mostra la funzione politica della memoria.

In quest'ottica, nella sua lunga indagine sullo sguardo e l'immagine, attraverso il pensiero di Benjamin, Warburg e Freud, Georges Didi-Huberman ha individuato nel vedere una pratica politica. Ma dove e come può oggi esercitarsi una politica dello sguardo?

¹⁹⁶ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004, p. 38

¹⁹⁷ Con riferimento alla parola, e non all'immagine, ma in maniera identica, per Levi come per Celan la parola poetica è capace di redimere l'orrore del reale e di restituire verità alla storia. In questa chiave si può ad esempio leggere l'episodio in cui in *Se questo è un uomo*, Levi recita un lungo canto di Dante, e Celan scrive *Una/stella/ancora fa luce./Nulla,/nulla è perduto*. (Come specifica Ingeborg Bachman nella seconda delle sue lezioni francofortesi, per Celan le stelle rappresentano l'opera dell'uomo, la parola). Le lezioni sono raccolte in I. Bachmann, *Letteratura e Utopia*, Adelphi, Milano 1993.

¹⁹⁸ Cfr J. Rancière, *op. cit.*

Vilém Flusser su *Il politico nell'era delle immagini tecniche*¹⁹⁹, afferma che lo spazio pubblico non è più – oggi – il luogo in cui le informazioni vengono distribuite. Come è noto, le informazioni sono diffuse attraverso la televisione, pertanto fruite in uno spazio privato: è questo meccanismo a svuotare progressivamente di senso il politico come sfera dell'azione comune in senso arendtiano. Spazio, presenza e azione non combaciano più, e questa circostanza impedisce il formarsi di una comunità politica in atto.

Per Didi Huberman è necessario allora restituire le informazioni alla sfera pubblica al di là dei limiti imposti da questo apparato, «istituendone i resti», ovvero far circolare le immagini scartate, censurate e dimenticate affinché tornino ad essere pubbliche.

Ma è anche possibile immaginare che queste immagini restituite possano circolare e pervertire proprio quel dispositivo che ha facilitato la frantumazione della sfera pubblica? Non è una ipotesi che Didi Huberman prende in considerazione, né lo fa Harun Farocki, regista tedesco di origini turche sul cui lavoro si è concentrato in tempi recenti il filosofo francese e tuttavia in un'ottica di ripensamento dei meccanismi di distribuzione del sensibile, è certamente vero che bisognerebbe prendere in esame quelle piattaforme che oggi permettono una produzione e diffusione non gerarchica e orizzontale delle produzioni culturali e, attraverso le quali, ben più che non attraverso la televisione, oggi accediamo alle informazioni.

Vicino alla poetica di J. L. Godard, (a cui ha dedicato un libro scritto insieme a Kaja Silverman), per la comune interpretazione del film come teoria in atto che trova la sua forma nel montaggio, come ha chiaramente definito Volker Patenburg²⁰⁰, Harun Farocki ha ispirato il lavoro di molti artisti nati all'inizio degli anni Settanta, e il cui lavoro affronta il rapporto tra estetica e politica.

Legato all'ambiente del cinema indipendente fino a tempi relativamente recenti, dal 1993 Farocki ha ritirato i suoi film dal circuito di distribuzione cinematografico e ha iniziato a esporli all'interno di mostre in musei e gallerie.

Di questa scelta apparentemente anacronistica – soprattutto quando si consideri che una delle questioni centrali nel cinema di Farocki risiede nel «rendere le immagini a chi spettano di diritto»²⁰¹, aggirando e piegando a volte il copyright, al fine di una libera circolazione delle immagini – l'artista ha raccontato le ragioni motivandole da un lato, con il fatto che il cinema sperimentale negli ultimi anni ha mostrato una flessione di pubblico

¹⁹⁹ V. Flusser, *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 144

²⁰⁰ V. Patenburg *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2006.

²⁰¹ G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, in «Aut Aut» n. 348 2010, p. 8

allarmante tale da rendere i suoi film di fatto *invisibili* («Il giorno della prima di *Videograms for a Revolution* venne un solo spettatore in ognuno dei due cinema berlinesi dove veniva proiettato)²⁰², dall'altro, con il fatto che il pubblico che visita le mostre ha una predisposizione diversa verso le immagini e il suono.

«Quando uno dei miei film passa alla televisione, ho come l'impressione di lanciare una bottiglia in mare e, per potermi immaginare uno spettatore, devo inventarmelo di sana pianta. In una sala cinematografica, invece, mi pare di sentire la minima fluttuazione nell'attenzione degli spettatori e di poterla mettere in rapporto con la sequenza delle immagini. Le persone che vedono i miei film nelle sale di una mostra mi parlano più spesso rispetto a quelle che li vedono al cinema, ma io faccio più fatica a capire quello che mi dicono»²⁰³.

È una questione sulla quale vale la pena soffermarsi: la galleria – come il cinema – non è per Farocki uno spazio pubblico deputato a creare una comunità attorno a un'azione comune (è di nuovo la definizione di spazio pubblico che propone Arendt, e ripresa da Nancy); la televisione invece, impedendo una com-presenza degli individui, pur nella sincronicità della visione, non permette la formazione di una sfera pubblica. Mentre il cinema *d'essai* ha avuto un progressivo declino (probabilmente imputabile anche ai nuovi mezzi di distribuzione dell'immagine video), il museo e la galleria, che tradizionalmente hanno avuto lo stesso pubblico di nicchia, sembrano essere stati interpretati negli ultimi anni come luoghi di ridefinizione della sfera pubblica. Questo è avvenuto da un lato perché le stesse istituzioni hanno ripensato il proprio ruolo rispetto al pubblico, dall'altro perché alcune opere hanno messo in crisi il museo interpretandolo come luogo *della e per la* comunità²⁰⁴.

Come Resnais nei suoi 'film memoriali' e come Godard, anche Farocki individua nell'archivio la metafora del secolo: «l'impulso archivistico»²⁰⁵, come rileva Hal Foster, si è imposto nel linguaggio dell'arte dalle avanguardie in poi, senza aver ancora esaurito la sua forza di suggestione e soprattutto, per ciò che ci interessa maggiormente in questo contesto, sovrapponendosi in anni recenti alla riflessione sul *contromonumento*.

²⁰² H. Farocki, *Influences trasversale*, in «Trafic» n. 43, 2002, pp. 23-24.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Mi riferisco a poetiche legate all'*Institutional Critique* e all'estetica relazionale, e ai protocolli di *outreach* e formazione di nuovi pubblici a cui sono sottoposti i musei. tuttavia in questo dato apparentemente brillante e positivo, di 'ri-politicizzazione' del museo come luogo pubblico, credo che vada anche considerato il fenomeno meno virtuoso – e certamente meno durevole – della partecipazione a eventi culturali come fenomeno di consumo.

²⁰⁵ H. Foster, *An Archival Impulse*, in «October», n. 110, 2004, pp. 3-22.

Ma a Farocki interessa ‘disarchiviare’ gli archivi visivi della storia non tanto in un’ottica di post-produzione, ma per restituire alla sfera pubblica quelle immagini prodotte dalle istituzioni, ma che le istituzioni stesse non vogliono farci vedere, perché, ad esempio, riguardano il modo in cui le scelte di *marketing* ci impongono dei comportamenti coatti (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001), oppure perché rivelano il lato abietto del sistema carcerario americano (*Gefängnisbilder*, 2000), o ancora perché rivelano tecniche psichiche di condizionamento a cui vengono sottoposti i soldati, (*Immersion*, 2009)

Come *Notte e nebbia* e come *L’Histoire(s) du cinéma*, i film di Farocki affrontano e problematizzano l’archivio, individuando nel montaggio la capacità intrinseca del cinema di far vedere meglio: si pone, anche per Farocki, la questione della leggibilità come condizione di verità dell’immagine della storia.

La relazione tra documento, testimonianza, distribuzione è centrale nel lavoro di Farocki, e non è un caso che la sua riflessione si sia di conseguenza appuntata sugli archivi legati alla memoria dell’Olocausto. In maniera diretta questo tema è affrontato nei film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Immagini del mondo e iscrizioni della guerra), 1988 e *Respite*, 2010, per i quali Farocki ha usato le stesse immagini dell’*Album Auschwitz* e del campo di transito di Westerbork che ricorrono nel film di Resnais e in *Histoire(s) du Cinéma* di Godard.

È un dato piuttosto interessante, perché in prima istanza, ognuno di questi film richiama necessariamente l’altro, quasi tutti insieme creassero una sorta di sistema di analisi incrociata dei dati dell’archivio. In seconda analisi, interrogando nuovamente le stesse immagini, questi film ci dicono della necessità di continuare a guardare anche dove lo sguardo si è già posato. Infine, in tutti e tre i casi, le stesse immagini, in virtù del diverso montaggio, hanno funzione diversa, ci fanno porre domande distinte, non dicono mai la stessa cosa.

Histoire(s) du cinéma è un film sul ruolo del cinema, nella sua relazione con la Storia e con le storie: è un film realizzato montando immagini tratte dalla storia del cinema, citazioni e parole, in modo da inventare tra esse nuove relazioni, e interrogare la sostanza del medium. Per Godard le immagini dei campi sono ancora un problema aperto, perché il modo in cui sono state raccontate (ovvero, per Godard, montate) non è sufficiente: rappresentano il momento in cui il cinema ha fallito, perché non è stato capace di racconto. Per racconto Godard non intende l’impressione del reale sulla pellicola, ma la restituzione di quelle immagini attraverso un montaggio capace di far comprendere i fatti. Nelle *Histoire(s)* i fotogrammi di Bergen Belsen, di Auschwitz, di Birkenau sono giustapposti con quelli dei resti di un corpo bruciato a Hiroshima, associati ai *Disastri della guerra* di Goya, mentre il

primo piano del volto di un cadavere filmato da Stevens (a colori, non nella più astratta versione in b/n in cui li conosciamo nella serie *Why We Fight*) è messo a confronto con il volto abbandonato di Montgomery Cliff sulle gambe di Elizabeth Taylor, filmato dallo stesso regista, sul quale si sovrainprime l'immagine girata di 90 gradi della Maddalena dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, e infine con uno strappo che chiude la sequenza. Le immagini dei campi sono per Godard un modo per interrogare la capacità del cinema di intervenire nella storia, per richiamare il cinema a un compito politico.

Diversamente in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* Farocki non ne fa oggetto di una analisi metanarrativa, ma le mette in relazione con l'imminente riunificazione della Germania, riportando all'attenzione dello spettatore la questione mai sanata tra memoria e negazione. In questo film, le immagini sono montate in parallelo ad altre cinque scene, apparentemente sconnesse, il cui soggetto è il guardare e il vedere: un album di fotografie di donne algerine fotografate per la prima volta nel 1960 da soldati dell'esercito francese (queste donne non avevano mai permesso prima ad altri che ai propri familiari di essere viste senza velo); il funzionamento di uno strumento ottico che permette di realizzare copie grafiche di oggetti ed edifici in scala da fotografie; una vasca per misurare l'energia prodotta dalle onde; l'analisi delle fotografie aeree realizzate nel 1944 dagli alleati nei voli di ricognizione per identificare le fabbriche tedesche obiettivo dei bombardamenti.

Il punto centrale del film è in queste ultime immagini: nel 1977, consultando queste stesse fotografie, la CIA scoprì che erano ben visibili non solo gli edifici industriali della IG Farben, ma anche il campo di concentramento di Auschwitz. Negli ingrandimenti si può capire esattamente la topografia degli edifici, e soprattutto è visibile la fila di persone, appena scese da un convoglio e radunate per la prima ispezione, quella che divideva gli idonei, destinati al lavoro, dai non idonei: destinati alle camere a gas. La pellicola offre una testimonianza, ma solo quando la testimonianza viene raccolta, è l'agghiacciante evidenza offertaci da questo fotogramma.

Il campo non fu riconosciuto dagli Alleati perché nelle fotografie si può vedere solo ciò che si cerca, dice Farocki. Per questo, dunque, bisogna continuare a scrutare la loro superficie e a confrontarle con altre immagini, perché attraverso la giustapposizione anacronistica continuano a produrre senso: l'immagine d'archivio solleva allora la questione non solo della testimonianza, ma soprattutto della responsabilità. Il montaggio incrociato con le vittime di questo mancato riconoscimento mette a nudo l'intempestività della scoperta di cosa dicono queste fotografie aeree.

Più che l'immagine, per il regista tedesco, è allora lo sguardo ad essere politico.

Il film è accompagnato dal commento di una voce narrante e da una traccia sonora che si interrompe, come fosse cancellata. In un certo modo questo suono disarmonico, fastidioso, ricorda l'uso della musica fatto anche da Resnais: entrambi i registi rifiutano un suono narrativo *à la Hollywood*, che enfatizzando il ritmo delle immagini ne indirizzi la lettura, a vantaggio di uno che disturbandola, si ponga come una ulteriore possibilità di apertura dell'immagine.

Il suono è un elemento cruciale anche nella costruzione di *Respite*, per sottrazione: Farocki elimina completamente il sonoro costringendo lo spettatore a confrontarsi solamente con ciò che si è impresso sulla pellicola. Senza commento sonoro, le immagini sono pura evidenza, pura testimonianza (*Notte e nebbia* senza il sonoro è stato usato nel processo Eichmann: il suono interpreta e sovrascrive)

In questo film, diversamente da *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* Farocki usa una sola fonte d'archivio: il film girato da Rudolph Breslauer su commissione del comandante Gemmerk nel campo di Westerbork.

Conservato negli archivi dell'Istituto Olandese per la Documentazione della Seconda Guerra Mondiale, questo materiale era noto: dello stesso Breslauer sono anche le celebri riprese della partenza del convoglio verso Auschwitz, ma diversamente da quelle scene, gli altri spezzoni non hanno avuto diffusione pubblica, prima che il regista tedesco li usasse. Il film di Breslauer, rimontato oggi, si intreccia con la storia del campo di Westerbork e getta luce anche sul ruolo che l'Olanda ha avuto nell'Olocausto: Westerbork era stato infatti istituito nel 1939 come campo di accoglienza per i rifugiati di fede ebraica in fuga dalla Germania, e realizzato grazie all'iniziativa e ai fondi della comunità ebraica olandese. Nel 1942, con l'occupazione dell'Olanda, Westerbork viene convertito in campo di transito, gli Ebrei tedeschi che vi risiedevano diventano prigionieri, e vi vengono deportati anche Sinti e Rom, oltre a Ebrei olandesi.

Le riprese montate di Breslauer mostrano una realtà che ci è altrettanto insostenibile di quella raccontata dai filmati dell'apertura dei campi a noi noti: sono immagini di un luogo dove una comunità è impegnata in varie attività lavorative: nei campi agricoli, nelle fabbriche, ma anche in attività creative (vediamo uno scultore modellare il modello di una statua), dove non mancano i servizi: ospedale, nursery per i bambini, e dove c'è anche tempo per lo svago: ginnastica, e poi musica e teatro.

Il film, commissionato nel 1944 probabilmente per dimostrare l'efficiente organizzazione del campo a Berlino e impedirne la chiusura (la maggior parte degli Ebrei olandesi erano già stati deportati a Est a quella data) non venne mai finito, mentre Breslauer e la sua famiglia persero la vita ad Auschwitz. Quello che appare dagli spezzoni non montati sembra un film di propaganda. Dai documenti sappiamo che a Westerbork c'era davvero un cabaret, un ospedale ben funzionante e che il campo era meno disumano, ma sappiamo anche che tutto questo serviva solamente perché il transito fosse gestito in maniera più efficiente. Da questi filmati Farocki fa emergere allora quello che le immagini non riescono a nascondere, cioè che Westerbork era iscritto nel sistema concentrazionario di cui il campo di sterminio era il termine ultimo e che il sistema di organizzazione fordista del lavoro in questo campo era lo specchio del sistema fordista di sterminio. Viste oggi, queste immagini restituiscono una storia diversa da quella che dovevano raccontare: il tempo che è trascorso da quando sono state girate al momento in cui le vediamo, fa sì che esse dischiudano una verità più completa e che evocino tutte quelle altre immagini che dall'apertura dei campi sono state distribuite, che conosciamo, e che perciò Farocki vi sovrappone. Come intuisce Sylvie Lindeperg, «in *Images of the World and the Inscription of War*, Farocki juxtaposes photographs from diverse sources in order to decode the traces of the event inscribed in the pictures while simultaneously taking the measure of what is not immediately represented. In *Respite*, however, he starts with a single source in order to evoke memory-images. The sequences of Westerbork thus become palimpsest to images, which summon to the surface other image-strata, which recall the memory and history of cinema»²⁰⁶. Guardare di nuovo queste immagini è allora per il regista come un atto di responsabilità: significa anche montarle cambiandone il punto di vista, sottrarle alla lingua perversa del regime nazista che nasconde invece di raccontare e in qualche modo anche restituire alla storia la figura del regista che le ha dovute girare.

Lindeperg descrive l'uso del filmato di repertorio e d'archivio in Farocki come una 'esumazione': è un termine molto efficace pensando a questi due film, perché riporta all'attenzione lo statuto stesso delle immagini dell'Olocausto. L'assurda burocrazia nazista prevedeva infatti che tutto dovesse essere registrato, filmato, archiviato, ma per la ragione perversa che quelle cose di cui si doveva conservare l'immagine, sarebbero di lì a poco sparite.

L'immagine fotografica è allora qui colta nel suo *noema*: la morte. Così questi due film di Farocki, riportando un fantasma a interrogare il presente, sono anche un atto di

²⁰⁶ S. Lindeperg, *Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film Respite*, in «Trafic», n. 70, 2009.

commemorazione di quelle persone che ci guardano dalla pellicola: « Detached from the intentions of the film, the luminous faces of the persecuted appear before us as revenent images. This spectral effect allows an emotion to surge forth that assures the posthomous victory of these captive men, women and children placed in front of the camera at the whim of the jailor, since time can foil the designs of the conquerors, and the image, as Chris Marker observed, has the power to transform the dead into something eternal»²⁰⁷.

Liberato il campo di Falkenau, e presa coscienza di cosa accadeva nei campi dalle testimonianze dei detenuti superstiti e dalle tracce dell'operato dei nazisti, il comandante del battaglione Americano *The Big Red One* fa tre cose, in questo ordine: chiede agli abitanti del villaggio di Falkenau se fossero al corrente di cosa accadeva nel campo limitrofo, manda il soldato Fuller a recuperare la sua telecamera, e poi ordina a chi aveva negato di sapere di dissotterrare i cadaveri buttati nelle fosse comuni, rivestirli con cura, e dar loro sepoltura degna, sotto l'occhio della telecamera che registra tutto. Questo filmato restituisce la commemorazione come un atto intrinsecamente legato alla testimonianza e alla responsabilità, che trova nel film un medium capace di riassumerne gli aspetti.

Il cinema di Farocki fa qualcosa di molto simile: nel rimettere in circolazione immagini che ci erano state sottratte e rimontandole in modo che producano conoscenza, ricompone i resti. Secondo Giambattista Vico, la parola umanità è legata al verbo *humare*²⁰⁸. Siamo umani perché seppelliamo i nostri morti. Seppellire i morti ci permette da un lato di prenderne congedo, dall'altro di perpetuarne il ricordo. La commemorazione fa parte del rituale del lutto, ne è un complemento necessario laddove si verifichi un eccesso di memoria o un'assenza di memoria. Nell'analizzare la commemorazione in relazione alla storia, Eelco Runia²⁰⁹ sottolinea che il monumento come forma simbolica del lutto serve a prendere distanza dai fatti – spesso esorbitanti – che esso commemora, *affinché li possiamo vedere meglio*, e dunque affrontare la responsabilità che abbiamo di fronte alla storia.

In questo senso, anche il medium del film, nei termini che abbiamo analizzato, può assolvere a una simile funzione.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ G.B. Vico, *Scienza Nuova*, 537.

²⁰⁹ E. Runia, *Burying the Dead, Creating the Past*, in «History and Theory», n. 46, October 2007, p. 313-325.

Capitolo 4

Casi di studio: opere contemporanee per una rilettura del monumento in termini performativi e cinematografici.

Non c'è quasi più una piazza in Europa, la cui struttura segreta non sia stata profanata o rovinata nel corso del XIX secolo, con l'installazione di un monumento.

W. Benjamin, *Diario moscovita*

4.1. Luoghi comuni portatili

Il cinema di Resnais e di Farocki ci suggerisce dunque che è possibile pensare a un *monumento per difetto* che, oltre a essere performativo – una caratteristica che, come abbiamo visto, appartiene anche a molti memoriali di pietra –, sia anche immateriale, come è la pellicola, e impermanente, come è il suo statuto. Questo tuttavia, proprio per la specificità linguistica inscritta nel medium, imitando il meccanismo attraverso il quale la memoria si produce, è capace di restituirla e riprodurla nel tempo.

Come sottolinea Andreas Huyssen, la monumentalità come categoria estetica è storicamente contingente e instabile al pari di ogni altra categoria: per poter capire come il monumento può prodursi oggi, in modalità diverse, occorre storicizzarlo²¹⁰.

Il monumento tradizionale dopo il 1945 diventa un oggetto problematico per diverse ragioni: sul piano dell'estetica, perché connesso al cattivo gusto populista, da un punto di vista politico, perché viene interpretato come espressione del nazionalismo e del totalitarismo, da un punto di vista psicoanalitico, perché sembra una riparazione narcisista di una ferita. Ma come abbiamo visto, specialmente nella sua variante di memoriale, è una risposta pubblica al bisogno

²¹⁰ A. Huyssen, *Monumental Seduction*, in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, University Press of New England, Hanover and New York, 1999, pp. 191-207.

di superare collettivamente un trauma, ed è per questa ragione che, sebbene in alcuni aspetti – estetici, politici o sociali – un certo tipo di monumento può oggi non essere accettabile, cionondimeno non siamo mai liberi dal suo potere di seduzione. In questo senso, per Huyssen, ed è la stessa tesi che abbiamo cercato di restituire attraverso la lettura continua e contigua di forme di memorializzazione del primo e del secondo dopoguerra che solitamente vengono letti per contrapposizione, e poi ancora mettendo in relazione media diversi come scultura e cinema, anche il contromonumento partecipa del nostro ‘desiderio di monumento’ e ne restituisce, seppure in negativo, il potere e la funzione.

Possiamo allora provare ad applicare la metodologia attraverso la quale Rosalind Krauss perviene a una nozione di scultura come *expanded field*: attraverso l’inclusione dei suoi opposti, e nella permanenza delle sue operazioni logiche effettuate su una serie di termini culturali, possiamo oggi parlare di monumento come campo allargato, al cui interno si possa prevedere una sua condizione postmediale.

Il monumento, in altre parole, non è scomparso, solamente non si manifesta più soltanto nelle forme che conoscevamo. Del resto la relazione privilegiata pre-moderna tra scultura e monumento era entrata in crisi già all’inizio del XX secolo, come sottolinea Krauss, ed è con Rodin che il movimento, il montaggio, la ripetizione e la multifocalità inizia a insinuarsi sia nel corpo della scultura, sia nella storia del monumento.

Il tipo di monumentalità che oggi sappiamo accogliere è dunque «a monumentality that can do without permanence and without destruction, that is fundamentally informed by the modernist spirit of a fleeting and transitory epiphany, but which is no less memorable or monumental for that»²¹¹. Huyssen ha in mente la capacità dell’*evento* (nello specifico, l’impacchettamento del Reichstag di Berlino, opera di Christo e Jeanne Claude del 1995) di diventare memoria comune e acquisire, a dispetto della sua natura efemeride, una dimensione monumentale attraverso la diffusione nei media di massa.

È una modalità che si ataglia perfettamente all’immagine cinematografica, per due ragioni: in primo luogo, perché nel caso del video, mezzo di distribuzione e medium combaciano perfettamente; in seconda istanza perché, come abbiamo ricordato, la nostra stessa memoria lavora in maniera cinematografica, o ne è una prefigurazione: in questo senso ne costituisce una perfetta allegoria (in termini benjaminiani).

È una possibilità che Huyssen intravede: «[...] the fate of the monumental in our postmodern times [...] has migrated from the real into the image, from the material into the

²¹¹ *Ibidem*, p. 204.

immaterial, and ultimately into the digitalized computer bank» al punto tale che «fifty years and some later, our own monumental seduction may indeed no longer tied up with real built space at all»²¹².

Questo punto è particolarmente interessante proprio perché tanto il monumento quanto il *contromonumento* manifestano sempre una relazione specifica con lo spazio: quasi sempre la loro topografia rimanda direttamente all'evento che essi ricordano (l'*Holocaust Denkmäl* è stato eretto sul terreno che avrebbe dovuto ospitare la *Grande sala* di Albert Speer, ad esempio), e sempre sono il fulcro di una celebrazione collettiva: riconfigurano cioè lo spazio pubblico attraverso un'azione comune. Ma, ci dice Huyssen, il luogo comune oggi non è più necessariamente uno spazio fisico, viceversa, in una società dell'immagine come la nostra, può identificarsi con quel luogo in cui le immagini vengono distribuite e fruite.

L'immagine cinematografica – come avevano compreso a una data molto precoce sia Benjamin che Kracauer – ha la capacità di incidere sull'immaginario collettivo: per Kracauer il cinema è infatti sia un efficace strumento di propaganda, come si evince dal suo saggio *Da Caligari a Hitler*, sia «un'officina di elaborazione inconscia di attese collettive»²¹³, e in quanto tale costituisce un punto di osservazione privilegiata sulla società, ma anche di ridefinizione della sfera pubblica, nei suoi comportamenti, aspirazioni e desideri.

Ma ciò che è per noi interessante, in questo contesto, è un *luogo comune portatile* per cui l'appercezione di un'immagine cinematografica, per poter essere un'esperienza comune, non necessita di una relazione di identità tra spazio, tempo e pubblico.

È in virtù delle possibilità che il medium stesso apre rispetto al questo canale di distribuzione che il fotogramma del cancello di Auschwitz attraverso il film di Resnais può diventare memoria collettiva e costituire quindi un punto di riferimento, una fonte primaria, alla quale ricondurre immagini simili (o identiche) prodotte in seguito, come fosse – appunto – un monumento.

In questa ottica però, come affrontare la nozione di spazio che caratterizza sempre un monumento e che, abbiamo visto, resta una categoria imprescindibile anche nel caso del *Milite ignoto* – attraverso l'uso della pietra carsica come rimando simbolico alla linea del fronte – o finanche nei *contromonumenti*, ed è addirittura strutturale in memoriali che presuppongono, nella

²¹² *Ibidem*, p. 205.

²¹³ R. Bodei, *Le manifestazioni della superficie: filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer*, in S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 1930, tr. it. Di M. G. Pappalardo e F. Maione, a. c. di R. Bodei, *La Massa come ornamento*, Prismi, Milano 1983, p. 18.

loro fruizione, l'identificazione tra spettatore, evento celebrato e luogo (come nel caso di *Tirgu Jiu*, del *Sacrario militare del Monte Grappa*, o del *Mausoleo delle Fosse Ardeatine*)? Come ripensare la spazialità dell'immagine cinematografica in relazione alla specificità di luogo che il monumento conserva e in alcuni casi costruisce attorno a se (come nel caso del *Cenotaph*, ad esempio)? Occorre di nuovo guardare alle caratteristiche del medium del film: per Kracauer attraverso la macchina da presa e il montaggio, ovvero la sua sintassi, il cinema può non solo analizzare, ma anche restituire una visione *situata* dello spazio, ciò che Erwin Panofsky definisce «dinamizzazione dello spazio» per cui alla fissità del punto di vista fisico di uno spettatore in un cinema, corrisponde sul piano estetico

«..un movimento continuo perché il suo occhio si identifica con quello della macchina da presa che cambia continuamente distanza e direzione. E lo spazio offerto allo spettatore è mobile quanto lo spettatore stesso. Non soltanto i corpi solidi si muovono nello spazio, ma lo stesso spazio si muove, muta, si dissolve e si cristallizza di nuovo»²¹⁴. È del resto proprio partendo dall'indagine dello spazio, che *Notte e nebbia* ci restituisce la storia dei campi, e attraverso la soggettiva trasforma il nostro sguardo da quello di un osservatore che guardi un paesaggio, a quello di un testimone il cui occhio è capace di leggere, e di evocare, in quei luoghi, le cose e le persone e i fatti che ne sono stati cancellati.

Il monumento è una costruzione complessa anche considerando la nozione di tempo che esso articola: viene edificato per i posteri a memoria di un evento passato, ma il suo tempo è il presente. È un testo che ci racconta il momento in cui è stato realizzato e che – per essere considerato tale – deve essere capace di produrre senso nel presente.

La memoria stessa, sebbene abbia a che fare con il passato, avviene nel presente. Come sottolinea Michael Rothberg, essa è un fenomeno contemporaneo ed è proprio a partire da questa sua qualità anacronistica, che si può dischiuderne una lettura multidirezionale, vale a dire capace di evocare tempi, luoghi ed eventi diversi. Rothberg individua nella memoria dell'Olocausto un *topos* globale, capace di sussumere tanti diversi atti di memoria: «the early postwar period contains an important insight into the dynamics of collective memory and the struggle over recognition and collective identity that continue to haunt contemporary, pluralistic society»²¹⁵. In maniera simile, *Notte e nebbia* attraverso la denuncia del sistema concentrazionario, prefigura la violenza che di lì a poco esploderà nel processo di

²¹⁴ E. Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures*, in «Transition», 1937, pp. 124-125, cit. in S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton University Press, 1947, t. it. *Da Caligari a Hitler*, Lindau, Torino 2001 p. 52.

²¹⁵ M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 7

decolonizzazione dell'Algeria; per Farocki in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* immagini di Auschwitz servono per interrogare il presente.

La *presenza* dell'Olocausto nell'immaginario comune è anche la risposta simbolica alla permanenza del campo come nuovo *nomos* biopolitico: per Agamben il campo è «la matrice nascosta della politica in cui ancora viviamo, che dobbiamo imparare a riconoscere in tutte le sue metamorfosi»²¹⁶. In questo senso allora il secondo dopoguerra non è mai finito, e – come suggerisce anche Judith Butler – gli eventi storici di cui siamo testimoni sono iscritti in una narrazione che ne continua le premesse.

In che maniera allora, in questo quadro, l'arte può oggi rappresentare il lavoro della memoria, e cosa chiediamo al monumento? Cosa succede se, alla luce del rapporto tra cinema, trauma e memoria, guardiamo a opere cinematografiche di artisti contemporanei, come se fossero monumenti di pietra?

Il medium del film ha dimostrato negli anni di poter essere il luogo dove la memoria non si dà semplicemente in quanto impressione del reale sulla pellicola – spazializzazione sul fotogramma di una presenza temporale – ma dove invece essa si produce.

Se, come abbiamo visto, il meccanismo di elaborazione del lutto si attua attraverso il rituale, che rimette in scena l'assenza, il film, che è di per se pura presenza, sembra interpretare all'interno del medium stesso l'idea di commemorazione.

²¹⁶ G. Agamben, *Homo Sacer, Il potere Sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995, p. 186.

4.2 Susan Philipsz: paesaggio

La storia della Documenta di Kassel è inscindibile da quella della storia della Germania all'avvento del Nazismo: Kassel era infatti la sede della fabbrica Henschel & Sohn, aperta nel 1800 per la produzione di locomotive e in seguito, nel corso della Prima Guerra Mondiale, riconvertita alla produzione di armamenti. Nel 1942 la fabbrica produceva aerei, carri armati, munizioni, mitragliatrici. La notte del 22 ottobre 1943, 569 bombardieri scaricarono sulla città 1800 tonnellate di bombe e 460.000 barre di magnesio, provocando una tempesta di fuoco simile a quella che nel luglio dello stesso anno aveva raso al suolo la città di Amburgo.

Nella serie di saggi raccolti in *Storia universale della distruzione*, W.G. Sebald interpreta la frenetica ricostruzione del dopoguerra in Germania come una delle modalità di rimozione messe in atto dalla popolazione tedesca all'indomani degli attacchi degli alleati. Nelle città rase al suolo dai bombardamenti aerei, le persone continuavano a rimettere in scena il rituale della normalità. Che nella letteratura tedesca non vi sia traccia di questi episodi così esorbitanti per il paese è per Sebald comprensibile solo nei termini psicoanalitici di rimozione collettiva, che ha avuto come controparte l'infaticabile opera di ricostruzione del paesaggio occorsa nell'immediato dopoguerra.

Sebald suggerisce che la ricostruzione, cancellando le ferite inferte al tessuto urbano, sia dunque stata funzionale alla soppressione delle memorie traumatiche della guerra.

L'elaborazione di una memoria collettiva all'indomani della Seconda Guerra Mondiale e della divisione della Germania è stata – e resta – un'operazione complessa: «How does a state incorporate its own crimes against others into its National memorial landscape? How does a state recite, much less commemorate, the litany of its misdeeds, making them part of its reason for being? Under what memorial aegis, whose rules, does a nation remember its own barbarity? Where is the tradition for a mea culpa, when combined remembrance and self self-indictment seem so hopelessly at odds?».²¹⁷ È un problema di codici, che fino alla Seconda Guerra Mondiale non prevedono l'ipotesi di un memoriale eretto da uno stato per autodenunciare le proprie responsabilità a memoria futura. La mostra quinquennale Documenta²¹⁸ si iscrive in questo quadro come una risposta all'attacco all'arte moderna da parte del regime nazista e rappresenta ancora oggi uno spazio critico dove continuare a

²¹⁷ J.E. Young, *The Texture of memory*, p. 22.

²¹⁸ E in un certo senso anche Skulptur Projekte di Münster.

discutere pubblicamente quel nodo sensibile che abbiamo individuato nella relazione tra memoria, paesaggio, storia. Ma la stessa città, con la sua storia, è allora spesso interpretata come un contesto particolarmente significativo più che come un semplice luogo geografico, in quanto tale luogo per eccellenza di interrogazione di quell'eccesso che la memoria post Olocausto indaga.

A Kassel l'artista Horst Hoisel ha realizzato un progetto per la ricostruzione della fontana Aschtott-Brunnen, costruita in stile neo gotico nel 1908 dall'architetto Karl Roth, finanziata dall'imprenditore locale Sigmund Aschrott e distrutta nella notte tra l'otto e il nove aprile del 1939. Ricostruita nel 1987 in forma di negativo per sottolineare la memoria della sua distruzione proprio reiterandola, restituendo cioè una presenza attraverso l'assenza, l'opera è stata il luogo di una manifestazione neo-nazista nel 1997 – a dimostrazione che rimane un monumento significativo per la città e che la sua funzione di catalizzatore di memoria, funziona anche per sottrazione. Di Heisel è anche un altro progetto di matrice pedagogica legato al recupero della memoria della comunità ebraica di Kassel, interamente cancellata negli anni del regime nazista. Il progetto si è svolto dal 1988 al 1995 ed era rivolto alle classi della scuola dell'obbligo della città. Nel corso degli incontri con gli studenti, l'artista distribuiva il libro *Namen und Schicksale der Juden Kassel*, raccontando poi la storia di uno dei deportati citati nel libro e invitava ciascun studente a studiare la vita di uno degli ebrei di cui il libro testimonia l'esistenza ma anche la scomparsa, chiedeva di scriverla e di avvolgere con quel foglio un ciottolo da depositare in un cesto che si sarebbe andato riempiendo nel corso del tempo. Un monumento fatto di pietra e di racconto, di storie individuali che compongono un unico oggetto e che mettendo in relazione il passato con il presente e il futuro, il *Denk Stein Sammlung Memorial Project 1988-95* nella fase finale del progetto è stato presentato in forma installativa sulla banchina del binario numero 3 della Hauptbahnhof, a memoria dei treni partiti per Theresienstadt.

Invitata alla tredicesima edizione di Documenta, curata da Carolyn Christov Bakargiev, anche Susan Philipsz sceglie di lavorare a partire dalla storia della città, ed esattamente nello stesso luogo che già era stato ricontestualizzato dall'opera di Heisel: «The thing that struck me initially about Kassel Hauptbahnhof was how the station was large but quiet. There used to be a lot of rail traffic here but it has since been relocated. During my research I found out that Kassel Hauptbahnhof was the site of three major transportations organized to deport Jewish Families to ghettos and concentration camps»²¹⁹.

²¹⁹ J. Lingwood, B. Franzen (a.c.), *Susan Philipsz: You Are Not Alone*, Walther König, Colonia 2014, p. 192.

Study for Strings è un'installazione sonora in cui otto altoparlanti collocati sui tralicci del binario numero 3 diffondono, a intervalli sincronizzati con il passaggio dei treni, un frammento di una composizione scritta dal Pavel Haas nel 1943. La composizione originale era stata rappresentata davanti al pubblico degli internati del campo di Theresienstadt il 1 settembre del 1944, durante le riprese del tristemente famoso film di propaganda *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Haas morì ad Auschwitz nel 1944 e la partitura originale andò persa, ma venne ricostruita da Karl Ancerl, che aveva diretto l'orchestra dei detenuti di Terezin.

Questa opera di Susan Philipsz è in un certo senso un doppio memoriale: agli Ebrei di Kassel vittime delle deportazioni, e a Karl Ancel che ricostruendo da note, appunti e brani a memoria la composizione di Pavel Haas, ha sottratto la sua voce all'oblio.

La poetica di Philipsz si sviluppa sempre a partire da una ricerca che ricuce in una unica tela storie, memorie e narrazioni che appartengono a diversi archivi. L'archivio per l'artista non è solamente una scatola dalla quale estrarre frammenti di passato, ma una rete di relazioni nascoste e sorprendenti che una volta fatte emergere illuminano retrospettivamente la storia di cui sono un frammento residuale.

L'artista si è formata come scultrice alla Scuola d'Arte di Glasgow, ma il medium che ha adottato sin dai tempi degli studi è il suono, quasi sempre diffuso nello spazio pubblico. A volerle definire meglio, le sue sono grandi sculture sonore per luoghi pubblici, o monumenti vocali, perché il suono che pervade lo spazio, diffuso attraverso grandi altoparlanti da esterno è nella quasi totalità dei casi un suono musicale articolato dalla sua stessa voce. È un suono incarnato. La sua è una voce educata, ma non di una professionista, e quindi restituisce fragilità, inciampi e incertezze, ma anche la felicità imperfetta delle cose umane.

La musica non afferisce alla categoria della percezione, come la pittura e la scultura, ma a quella degli affetti, per questo è capace di rappresentare una dimensione spazio temporale inclusiva²²⁰: le strofe cantate da Susan Philipsz appartengono sempre a un repertorio popolare; più o meno note, affondano le radici in una memoria comune, cui rimandano.

²²⁰ Per la relazione tra musica e vita pubblica, si veda: M. Benasayag e G. Schmidt, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2003. Relativamente alla relazione tra memoria e suono: C. Severi, *Il Percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi Torino, 2004 e A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

La nostalgia, che è un timbro caratteristico del suo lavoro – spesso letto come compianto²²¹, e come restituzione spaziale del rituale del lutto attraverso la ripetizione, il silenzio, l'assenza nel suono – è una strategia che attiva la disponibilità all'ascolto e all'identificazione, funzionale alla vocazione politica del suo lavoro. Questo si evince in maniera diretta da opere come *The International*, realizzata a Lubiana in occasione di Manifesta 3, e installata in un sottopassaggio, in cui l'inno socialista cantato a cappella da Philipsz inevitabilmente evocava la secessione della Slovenia dalla Jugoslavia nel 1991: «So the song, while functioning as a memorial to something lost, is nevertheless very much alive, a half-full vessel that is topped up each time it is reframed by new contexts and references. It provides a temporal paradox that is central to Philipsz' work: that which is past, or absent, used as a device to return the viewer to the present»²²². E del resto, come rileva Judith Butler, nello spazio pubblico il compianto e la commemorazione come legami relazionali, diventano azioni politiche²²³.

In *Study for Strings* l'artista affida il suono a due strumenti musicali: «I asked a viola and a cello player to play their parts of the composition separately. The viola and cello parts are more associated with the accompaniment and not with the main melody, so a lot of the original composition is absent and the viola and cello accompaniment is foreground. I asked the musicians to record each note of the chromatic scale separately, playing consecutively each note of the composition and then passing onto the following and so on»²²⁴. Come sottolinea Barbara London, parlando di quest'opera²²⁵, è allora il silenzio a costruire il suono e ad articolarlo, attraverso pause e risposdenze, come un dialogo.

Study for Strings non è ovviamente un film, ma ritengo che quest'opera abbia un funzionamento assimilabile a quello di un'opera cinematografica per due aspetti di questo lavoro, che ricorrono nell'intera poetica dell'artista: la questione del punto di vista, che in un'opera sonora non è sempre ovvia, e nemmeno sempre rilevante, ma che nel caso di Philipsz e nella maniera in cui il suo lavoro è documentato appare cruciale nella sua costruzione e ricezione, apparentandola con il paesaggio, e quella della dimensione emotiva dischiusa dalla voce come espressione di una memoria incarnata e trasmissibile.

²²¹ In questo senso ne parla Carolyn Christov Bakargiev, in particolare con riferimento alla figura della madre in lutto in *When Day Closes*, Helsinki Central Rail Station, 2010 in J. Lingwood, B. Franzen (a.c.), *Susan Philipsz: You Are Not Alone*, Walther König, Colonia 2014, vedi anche P. Aguirre *When the Body Speaks*, in E. Exposito, E. Mc Tigue, M. Segade, *Susan Philipsz: There is nothing left here*, Xunta de Galicia e Centro Galego de Arte Contemporanea, 2008.

²²² J. Griffin, *Susan Philipsz: Songs as memorials, the presence of the past in empty spaces*, in «Frieze», n. 116, 2008

²²³ J. Butler, *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, Postmedia, Milano 2013.

²²⁴ B. London e S. Philipsz, *Study for Strings*, in J. Lingwood, B. Franzen, *op.cit.*, p. 200.

²²⁵ *Ibidem*, p. 203.

L'immagine che vediamo quando apriamo il catalogo dell'artista, o digitiamo su google il nome di quest'opera e la vediamo nelle foto di chi ha visitato Documenta 13 è quella di un paesaggio che si apre al termine della banchina del treno. O meglio, l'immagine che corrisponde a *Study for Strings*, e che *Study for Strings* isola, è precisamente un *paesaggio*, e le linee ortogonali descritte da marciapiedi, rotaie, orizzonte e pali elettrici, travi ferroviari e semafori non sono che una *mise en abime* che indica nella veduta – questa veduta – il soggetto dell'opera. In questa immagine il luogo costituisce dunque il *punctum* del lavoro.

Il luogo è il binario della vecchia Hauptbahnhof di Kassel, ancora in uso seppur meno trafficata di un tempo, da cui tra il 1941 e il 1942 partirono tre trasporti diretti a Terezin (Theresienstadt) e Auschwitz. Un luogo, a guardarlo oggi, del tutto neutro e che niente ci dice di cosa è accaduto proprio qui. Davvero «anche un paesaggio tranquillo, una prateria con il volo dei corvi e la mietitura, anche una strada su cui passano auto e coppie di innamorati, anche un villaggio costruito per trascorrervi le vacanze possono condurre a un campo di concentramento. Stüthof, Belsen, Ravensbrück, Auschwitz, Dacahu, Mathausen erano nomi come altri su una cartina geografica»²²⁶.

L'immagine che guardiamo non restituisce l'esperienza dell'opera, ma la sua topografia. Per fare esperienza dell'opera, a Kassel, bisognava camminare lungo il binario, e raggiungere il termine della banchina. Il punto di vista sul paesaggio coincideva allora con quello che restituisce l'immagine che stiamo guardando (siamo *dentro l'opera*). Nell'intervallo tra il passaggio di un treno e un altro ascoltiamo una musica di violini. Una didascalia posta al limite del binario ci dice che la musica che stiamo ascoltando è una composizione scritta dal musicista Pavel Haas nel 1943, a Theresienstadt, dove era stato deportato.

Punto di vista, testo e suono in quel momento si componevano cinematicamente, restituendo la specificità di quel luogo come *lieux de memoire*.

Ma l'opera presuppone, per compiersi, l'esperienza dello spettatore il cui corpo deve ripercorrere i passi dei deportati che attraversarono questa banchina e che, aspettando il convoglio che li avrebbe condotti al campo, hanno guardato lo stesso paesaggio.

Saperlo, prenderne coscienza (la coscienza che per la maggioranza di quelle persone, questo è stato l'ultimo paesaggio visto fuori dal campo), cambia radicalmente il modo in cui guardiamo questo luogo (così come accade dopo aver visto – e sentito – *Notte e nebbia*). In secondo luogo, il corpo si comporta, nell'appercezione di quest'opera, come la macchina da presa per Resnais. Compie una carrellata, quell'unico movimento di macchina usato nelle riprese dei campi dal regista, e di cui abbiamo già detto: la carrellata che ben si capisce,

²²⁶ J. Cayrol, commento a *Nuit et bruillard*.

visitando Birkenau, come possa essere l'unica possibile sintassi per raccontare questo luogo perché presuppone un binario, ovvero allude (si apparenta, è il termine che usa Didi-Hubermann) al dispositivo ferroviario come elemento funzionale nella Soluzione Finale. La carrellata in soggettiva è anche un tipo di ripresa che manifesta un punto di vista incarnato. Non ci sono tagli, il luogo (di un eccidio) è proprio di fronte a noi, in un continuum di spazio e di tempo e non tagliare, rinunciare al montaggio se non puramente accumulativo, è come abbiamo visto un modo per mettere in evidenza la consustanzialità di carnefice, vittima, luogo. In sostanza, *Study for Strings* attiva nella sua appercezione lo stesso meccanismo che fa del *Monumento delle Fosse Ardeatine* un memoriale così riuscito, perché attiva nel nostro presente la memoria dell'eccidio, attraverso il transfer del nostro stesso corpo.

Il suono che solitamente nelle opere di Susan Philipsz viene trasmesso attraverso il corpo dell'artista, è qui invece ricevuto dal corpo degli spettatori che funzionano da *shifters* di un tempo (e di un corpo, quello del deportato) altro.

Torniamo a leggere Didi-Hubermann e riportiamo la sua analisi del campo da lui visitato e fotografato (e anche 'visto' attraverso il film di Resnais), all'analisi di quest'opera. La questione del punto di vista - di un punto di vista situato - è cruciale per dirimere la difficoltà della produzione in immagine/riduzione a immagine /inimmaginabilità che il filosofo affronta in *Immagini malgrado tutto*²²⁷.

Adottare nella produzione di questa immagine una prospettiva centrale ci mette al centro di un luogo, un luogo specifico, e ci consente di adottare una prospettiva archeologica²²⁸: paragonando cioè ciò che è sopravvissuto a quello che sappiamo essere scomparso. «Non si dice la verità con le parole [...] ma con le frasi. La mia fotografia della "strada del campo" è ancora soltanto una povera parola. Chiede di essere collocata in una frase. Qui, la frase non è che il mio intero racconto, un racconto di parole e immagini inseparabili. Ma una stessa parola non acquisisce senso se non è utilizzata in contesti che bisogna saper far variare, *mettere alla prova*: contesti diversi, frasi, montaggi diversi. Per esempio il montaggio che può consistere, dopo aver percorso su e giù in modo solitario questa strada, i volti di coloro [...] che vi passarono in un giorno di maggio o giugno del 1944 [...] e che oggi ci guardano dalle pagine [...] dell'*Album Auschwitz*»²²⁹.

²²⁷ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

²²⁸ È evidente in Didi-Huberman il riferimento a Walter Benjamin, ancora più che a Warburg, dove "l'immagine insepolta" non è solamente *Nachleben*, ma ha una facoltà critica ed è più efficace nella messa a fuoco della realtà attuale. Nello specifico vedi: G. Didi-Hubermann *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; W. Benjamin, *Illuminations*, edited by H. Arendt, Harcourt Brace Jovanovic, New York, 1968 e *Passagen Werke*, op. cit.

²²⁹ G. Didi Huberman, *Scorze*, cit. p.41.

Allora nel caso di *Study for Strings*, il montaggio è affidato allo spettatore, la didascalia non produce un'evidenza, è un elemento ulteriore per costruire un proprio montaggio, riannodando a questo luogo, e al proprio essere lì, in quel punto esatto, le immagini viste, le parole lette. Così, un suono diventa in qualche modo un memoriale, sempre riproducibile e sempre diverso, perché composto di tutti quei corpi che si trovano a occupare – nel tempo dell'esposizione – lo stesso punto di vista, e a risvegliare le proprie – differenti – memorie.

4.3 Steve Mc Queen: corpi in caduta.

Steve Mc Queen (Londra, 1969) ha studiato scultura e fotografia presso il Chelsea College of Art and Design e il Goldsmiths College di Londra. Fin dagli esordi ha lavorato quasi esclusivamente con il video e il film, dimostrando un interesse per il cinema come linguaggio e come oggetto teorico, decostruendone e ricomponendone la sintassi e tuttavia pensando sempre allo schermo in termini spaziali e in relazione allo spettatore. Negli ultimi anni ha realizzato tre lungometraggi: il primo film *Hunger* (2008), una lettura della figura di Bobby Sands, presentato a Cannes nella sezione *Un Certain Regard*, viene premiato come migliore opera prima; *Shame* (2011) presentato alla Biennale del Cinema di Venezia vince la Coppa Volpi per miglior protagonista maschile; infine *12 Years Slave* vince tre Oscar come *Miglior Film*, *Migliore Sceneggiatura non originale* e *Miglior Attrice non Protagonista*, agli Oscar, dove Mc Queen concorre anche per la miglior regia.

Come artista ha rappresentato la Gran Bretagna in occasione della 53 Biennale di Arti Visive di Venezia, ha vinto il Turner Prize nel 1999 e gli sono state dedicate mostre personali nei più importanti musei del mondo.

I due percorsi artistici sono tenuti distinti, e tuttavia in dialogo, come se attraverso l'impiego di due diversi canali di presentazione il discorso che è alla base dell'intero lavoro di Mc Queen artista e cineasta potesse più efficacemente prendere corpo.

Ed è proprio il corpo il tema ricorrente del suo lavoro, tanto nei lungometraggi, quanto nei video: il corpo come luogo di violenza ed erotismo, come in *Shame* e anche in *Bear* (1993) dove vediamo due corpi in lotta. Con *Deadpan* (1999), opera con la quale vince il Turner Prize, è il corpo dell'artista che rimane in piedi mentre la scenografia di una casa attorno a lui crolla, in una *re-enactment* di una scena tratta dal film *Steamboat Bill* di Buster Keaton. Il corpo è quello

connotato di un personaggio noto in *Girls, Tricky*, dove la telecamera riprende il cantante mentre registra una canzone, o in *Charlotte*, un primo piano dell'occhio di Charlotte Rampling, le cui palpebre vengono delicatamente, ma insistentemente toccate dall'artista. Un altro tema ricorrente è la relazione tra il corpo e la morte: *Running Thunder* è una ripresa di undici minuti di un cavallo che giace immobile su un prato, mentre l'erba si muove, le mosche gli volano attorno: un'allegoria della morte e dell'immagine fotografica come sua metonimia. In ogni situazione, il corpo per Mc Queen è politico: è testimone, è il luogo dove la storia si incarna e per questa ragione, va ricordato.

L'immagine cinematografica intreccia i due piani della testimonianza (ovvero dell'impegno, della denuncia, della rimessa in circolo di memorie nascoste), e della commemorazione, precisandosi nel *caduto*, figura che attraversa tutta la poetica dell'artista.

Jay Winter ha individuato nella figura del caduto un *topos* che lega i memoriali delle due guerre, ma l'iconografia del *fallen* continua a prodursi ancora dopo, tanto nelle forme tradizionali derivate dalla Pietà o dalla Vittoria, quanto nelle versioni astratte che dal *Cenotaph* passano per *Die* di Tony Smith, al *Monument to Pasolini* di Richard Serra: *in presentia* o *in absentia* del caduto, un corpo o il sarcofago che lo contiene, continuano a significare un lutto non solo personale, e a denunciare la necessità (o l'incapacità) del compianto pubblico.

L'idea di memoriale, che è alla base della quasi totalità dei lavori di Mc Queen, è affrontata direttamente in una delle sue pochissime opere scultoree: *Queen and Country*, 2008.

Nel 2008 l'artista ha partecipato al programma dell'Imperial War Museum come artista di guerra, ed è stato inviato presso la guarnigione inglese di stanza a Basra durante la guerra in Iraq²³⁰. A Basra però Mc Queen non riesce a realizzare un documentario, ed è interessante rilevare che anche per lui, come già per gli artisti del primo *Official War Artist Programme*, il problema della rappresentazione è legato alla distanza dai luoghi dove si svolgono le operazioni. Non condivide realmente spazi e tempi con i soldati, visita delle scuole, dei luoghi, ma non vede ciò che vedono le truppe: è lo stesso problema della distanza dal fronte che nei disegni di M. Boone del 1915 prendeva forma nella visione prospettica dall'alto, e che Nash rifiuta, situando lo sguardo nella trincea²³¹.

²³⁰ Si tratta dello stesso programma ideato nel corso della Prima Guerra Mondiale dall'Ufficio Propaganda e passato al termine della guerra dal Ministero degli Esteri al Ministero dell'informazione in collaborazione con l'Imperial War Museum, e attivo durante la Seconda Guerra Mondiale sotto la direzione di Kenneth Clark. La centralità di questo programma per l'arte inglese si evince anche dalle collaborazioni con artisti come Nash, Lewis, Neveson, Moore nel corso dei due conflitti che proprio nella collaborazione a questo progetto sviluppano temi e linguaggi che rimarranno centrali per la loro poetica.

²³¹ Sia Paul Nash che C. N. R. Nevinson avevano ottenuto dal comando militare il permesso di avvicinarsi al fronte, cfr. S. Malvern, *op. cit.*

«I knew I'd be embedded with the troops, but I didn't imagine that meant I'd eventually stay in bed. It was ridiculous. We went to see some schools the army was rebuilding. I could talk to the guys but that was it. Obviously for the military you are just a token artist. You are in the way»²³².

Immagina, invece di un film, un'opera pubblica: una serie di francobolli recanti l'immagine di ciascuno dei soldati caduti in Iraq tra il 2003 e il 2008, sostituendo con il loro ritratto, quello della regina che campeggia su tutti i tagli di francobolli della Royal Mail.

Il lavoro, una commissione pubblica, non ha ad oggi ricevuto il *non obstat* del servizio postale nazionale, nonostante petizioni sostenute dai familiari delle vittime (coinvolti nella realizzazione dell'opera) e dall'interessamento del partito laburista nella persona di Gordon Brown, allora primo ministro.

Nella petizione pubblica lanciata da Art Fund a sostegno dell'opera, Mc Queen dichiara «An official set of Royal Mail stamps struck me as an intimate but distinguished way of highlighting the sacrifice of individuals in defense of our national ideals. The stamps would focus on individual experience without euphemism. It would form an intimate reflection of national loss that would involve the families of the dead and permeate the everyday – every household and every office»²³³. I francobolli sono stati allora conservati in teche di vetro, che tutte insieme, una accanto all'altra, compongono una sorta di archivio – fruibile, perché le teche sono mobili e si possono consultare – che ha la forma di un sarcofago. Inaugurata a Manchester, nella Great Hall della Central Library nel Marzo 2008, l'opera è stata presentata in diverse città in Gran Bretagna. Mc Queen considera l'opera incompleta fino a quando i francobolli non saranno realmente distribuiti dalle poste nazionali.

Rimettere in circolazione in maniera letterale l'immagine di un caduto, è un modo per preservarne la memoria e per ricordare la storia di cui ha fatto parte – non è un caso perciò che proprio quest'opera abbia trovato resistenza, perché le modalità dell'intervento inglese in Iraq sono una di quelle cose che il governo inglese vorrebbe decisamente rimuovere. Il corpo di un individuo riscrive continuamente la storia collettiva, la testimonia e la rimette in circolo: e rendendola visibile offre la possibilità di interrogare le sue ragioni.

Se in *Queen and Country* il caduto è raccontato attraverso un meccanismo simile a quello attivato dal *Cenotaph*, del quale condivide la forma, ma anche la suggestione di essere un oggetto

²³² A. Searle, *Last Post*, in «The Guardian», 12 Marzo 2007.

²³³ <http://www.artfund.org/queenandcountry/index.php>.

itinerante²³⁴, *Carib's Leap* (2002) è invece un film vero e proprio che rimette in circolazione la figura del caduto saldandone l'iconografia all'immagine tradizionale di un corpo in abbandono, sottoposto alla gravità, offerto in ostensione e che nella sua derivazione dalla figura della *Pietà* suggerisce l'idea del sacrificio (cui rimandano tutti i memoriali della Prima Guerra Mondiale). Ma allo stesso tempo il film evoca un'altra, più recente e altrettanto riconoscibile immagine del *fallen*: quella di quei corpi in caduta, in fuga dal WTO in fiamme. La storia recente non riscrive solamente leggi, ordinamenti politici, spazi, ma anche i simboli.

Carib's Leap è un'opera concepita in due parti e completata da un terzo film: *Western Deep*. Originariamente commissionati da Documenta 11, e co-prodotti da Artangel, agenzia per la commissione e produzione di opere pubbliche, l'opera è stata presentata nel 2002 prima a Kassel, e poi presso l'ex cinema Lumière di Londra. Questo trittico è il primo lungometraggio di Mc Queen, e, riprendendo la sintassi già sperimentata con il film precedente *Exodus* (2008), è girato con una telecamera a mano ed evoca deliberatamente – dopo i primi lavori legati al montaggio vertoviano e al cinema d'avanguardia – il *cinéma vérité*.

L'opera ruota attorno all'idea di discesa e di caduta. *Western Deep* è stato filmato nella miniera di Tau Tona, nella zona del Witwatersrand Reef vicino Johannesburg. È una discesa al centro della terra, dalla luce al buio, fino ad arrivare nel cuore della miniera. La telecamera segue i minatori nell'ascensore che li conduce in fondo, registra i cambiamenti di luce e scruta volti, forme, sagome nell'oscurità. Non vengono usate lampade, le riprese sono effettuate nelle reali condizioni di luce della miniera, e il tempo della discesa dei tre chilometri e mezzo di profondità di Tau Tona, è esattamente lo stesso dello svolgersi del film. I rumori compongono una colonna sonora meccanica e assordante che accompagna lo spettatore nel suo viaggio. Il buio, il rumore, la sensazione di claustrofobia aumentano man mano che discesa procede. I minatori non parlano, sembrano inermi vittime, sepolti vivi (a beneficio dell'economia del tardo capitalismo). Soggetto dell'opera è un corpo che scende nel ventre della terra, un corpo costretto e che riempie la ripresa.

Carib's leap si compone di due parti: su uno schermo più piccolo è raccontata una giornata a Granada, Caraibi: «*Carib's Leap* 'locates us' on a beach at dawn overlooking a promontory across the bay»²³⁵; il tempo scorre lentamente e la camera si sofferma a osservare i piccoli accadimenti della baia, attende che una barca entri nell'inquadratura prima di rivolgere

²³⁴ Repliche del *Cenotaph*, o sue variazioni, sono presenti nella maggior parte delle piazze principali delle città inglesi, e una maquette del primo *Cenotaph* temporaneo è conservata all'Imperial war Museum. L'artista Stuart Brisley tra il 1987 e il 1991 ha realizzato un progetto itinerante che ha previsto la presentazione di cinque versioni in scala 1/5 del *Cenotaph*, sottolineando la sua centralità nell'immaginario comune, ma anche l'intercambialità tra l'originale e le sue variazioni.

²³⁵ J. Fisher, in *Intimations of the Real: On Western Deep and Carib's Leap*, in *Western Deep and Carib's Leap*, 2002, p. 119.

l'attenzione a un altro soggetto. Registra le diverse attività che hanno luogo lungo la spiaggia: un bambino che gioca con un aquilone, persone a passeggio, dei cani sdraiati all'ombra, dei ragazzi che giocano. Si vede un uomo che sbuccia una noce di cocco con l'aria concentrata, del fumo in lontananza, poi la telecamera si sposta, siamo in una cappella funeraria, circondati da bare. La ripresa si chiude al tramonto, di nuovo davanti al promontorio. È una ripresa che ci restituisce un'idea di spazio circolare, mentre il *loop* sottolinea che anche la dimensione temporale del film è ciclica. Le immagini comunicano una struggente nostalgia, sembrano appartenerci; le riprese sembrano dirette, come quelle di qualsiasi film di vacanza, a cui ciascuno di noi può riandare con la mente: attraverso la sintassi filmica e l'uso di un immaginario comune Mc Queen ha costruito uno spazio condiviso, una narrazione nella quale ciascuno può identificarsi. È in questo senso allora, che l'artista con questa parte più narrativa di *Carib's Leap*, 'situa' il nostro sguardo: disegna i confini di un terreno comune funzionale all'appercezione e identificazione anche delle altre parti che compongono l'opera. La seconda proiezione, più grande, è un vasto cielo azzurro, attraversato all'improvviso da un corpo che si libra nell'aria. Non lo vediamo compiere un balzo né atterrare: è in caduta libera.

Nell'isola di Granada c'è un promontorio – quello che la telecamera scruta all'inizio e al termine del primo film – che viene chiamato *Carib's Leap*, da dove si dice si siano gettati gli ultimi nativi dell'isola per sottrarsi a un destino di schiavitù sotto la corona francese nel 1651. Il film prende il titolo dal luogo dell'eccidio, e il corpo ripreso in una caduta senza inizio è una sorta di *sineddoche*: un corpo solo per i molti che si gettarono da queste scogliere.

È l'immagine di un *fallen* la cui caduta non si arresta mai, di un corpo che continua a cadere. È un'immagine esasperante, intollerabile, soprattutto nella sua capacità di evocare il trauma. Fa da contrappunto alle sequenze narrative degli altri due film e ne restituisce *in figura* il senso. Se i due film narrativi compongono un dittico sulla schiavitù contemporanea e sulla violenza del colonialismo, situando la storia in due precisi luoghi e momenti, questa immagine veicola il senso di una memoria multi direzionale, diffusa. Le tre parti del trittico assicurano l'una all'altra leggibilità, l'una sovrascrive l'altra, l'una serve da contrappunto all'altra, e insieme restituiscono il trauma attraverso quella combinazione di spazio e tempo che è la pellicola.

Il meccanismo di distribuzione come forma simbolica del ricordo torna anche in un recente gruppo di opere generate attorno a uno spezzone di pellicola scartato durante la lavorazione di *Carib's Leap*, e fortuitamente ritrovato a distanza di dieci anni²³⁶.

La sequenza ritrovata mostra un ragazzo di Granada sulla sua barca, in mezzo al mare, mentre sorride alla telecamera, parla, e infine si tuffa in mare descrivendo una parabola. Un

²³⁶ Steve Mc Queen, *Ashes*, presso Thomas Dane, Londra 14 Oct – 15 Nov 2014

corpo al centro di un riquadro azzurro. È un'immagine piena di gioia e di vita. Mc Queen, ritrovato il film, si reca a Granada e chiede del ragazzo, ma scopre che è morto. Nel film le riprese del ragazzo da vivo scorrono mentre il suono restituisce le voci di due persone, dalle quali apprendiamo che il giovane aveva trovato sulla spiaggia un sacchetto di droga che aveva pensato di rivendere, ne aveva parlato pensando di far fortuna, e invece era stato ucciso. Il contrasto tra il racconto e le immagini è straziante: ma Mc Queen non riprende qui forse un'iconografia romantica del *fallen*, giovane e bello, strappato prematuramente alla vita?

Perché il ricordo di una vita sia vivo bisogna mettere in circolo l'immagine del defunto: così l'artista ha realizzato un poster con il mezzo busto di *Ashes*, il ragazzo, che il pubblico può portare via con sé. Parte di questo gruppo di lavori sono anche due sculture identiche, ma diverse per misura. Si tratta, nel primo caso, di una colonna spezzata su un cippo nero, poggiata su un pallet, e idealmente pronta ad essere sollevata per essere portata altrove, e in una seconda versione, la stessa colonna è più piccola, apparentemente più semplice da far viaggiare. Adrian Searle in un articolo sul Guardian a commento della mostra²³⁷, riscontra una somiglianza tra questa scultura e *Broken Obelisk* di Barnett Newman, in collezione al MoMA, realizzato nel 1967 come una sorta di monumento alle tante, diverse vittime di quell'anno poco felice nella storia americana, ma mi sembra ancora più ovvio accostarvi quei primi monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale, che si trovano in tante città d'Europa, e che hanno la forma di una colonna spezzata, a simboleggiare una vita precocemente e violentemente interrotta.

Nelle intenzioni dell'artista *Ashes* è un monumento alle vite perdute, alle morti premature per droga, malattia, suicidio. Morti che non hanno memoriali, né monumenti. Corpo e memoriale sono qui restituiti attraverso diversi media, sono degli equivalenti, e alludono alla *circolazione* come *conditio sine qua non* per ricordare.

Attraverso questa nuova opera, anche *Carib's Leap* si precisa come memoriale. Le due parti che compongono *Carib's Leap* sono come i due elementi che compongono un cenotafio: una forma scultorea che identifica il luogo di riposo del corpo, e quella che ha una funzione narrativa che in alcuni casi è sviluppata come epigrafe, in altri come un gruppo figurativo. Separato dal secondo video che lo compone, il corpo in caduta è iconograficamente identico a quello – apparso su tutti i giornali del mondo – di una delle tante vittime dell'attentato alle Torri Gemelle. *Carib's Leap* nel reiterare e risemantizzare l'iconografia del caduto – che abbiamo visto essere al centro della ricerca e della poetica dell'artista, moltiplicato nei corpi e nei cenotafi di

²³⁷ A. Searle, *Steve Mc Queen*, in «The guardian», 14 ottobre 2014.

Running Thunder, di *Queens and Country*, di *Ashes* – è un memoriale a tutti i caduti che la memoria ufficiale non ha ancora saputo ricordare.

C'è un'immagine apparentemente molto lontana e diversa, che a me sembra trovare una corrispondenza imprevista con la poetica di Steve Mac Queen: è una fotografia realizzata dai collaboratori di Philippe Petit, presumibilmente su sua indicazione, durante la realizzazione di quello che il celebre funambolo ha chiamato *le coup*, la traversata sul filo dello spazio tra le torri del World Trade Center, compiuta il 7 agosto del 1974. La congruità di questo corpo che si muove nello spazio con forme del corpo che ci restituisce l'arte in quello stesso periodo è totale. Vale a dire: io credo che nell'azione di Petit, attraverso queste immagini, si possa riscontrare una consapevolezza estetica (e dunque un valore artistico) della sua azione. Soprattutto, questa immagine, inserita nel film di recente realizzazione che ne racconta le vicende – costituisce di fatto un altro memoriale alle vittime del 9/11: è nuovamente il corpo – un corpo solitario, che si staglia in uno spazio, un pieno all'interno di un grande vuoto (opposto, ma per questo così vicino al cenotafio, un pieno che custodisce un vuoto) a essere il veicolo di questa identificazione. Il corpo in presenza o in assenza, comunque rimane lo *shifter* e testimone irriducibile di una assenza.

4.4 Omer Fast, *il revenant*

Al centro della *Neue Wache*, al posto dell'altare che una volta vi era installato, in occasione della riconsacrazione della cappella in concomitanza con la riunificazione delle due Germanie, è stata installata la copia ingrandita di una piccola *Madre con figlio morto* (1937) di Käthe Kollowitz, dedicata ai caduti di tutte le guerre, ma l'artista ha anche realizzato un gruppo scultoreo per il cimitero militare di Vladslo, dove riposano i caduti dell'esercito tedesco che avevano combattuto nelle Fiandre, e i cui corpi per decisione della *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*, non rientrarono in patria.

Nel cimitero militare di Roggevelde a Vladslo è sepolto anche Peter Kollowitz, figlio dell'artista, andato volontario in guerra e ucciso in battaglia il 30 ottobre 1914 all'età di diciotto anni. Dai diari dell'artista sappiamo che l'idea di realizzare un memoriale dedicato al sacrificio di tutti i giovani volontari caduti in guerra risale al dicembre dello stesso anno. È una sorta di promessa, un patto stretto tra madre e figlio: l'idea originaria era quella di un gruppo formato da tre figure, e in cui il corpo di un giovane caduto sarebbe doveva essere

sostenuto alla testa dal padre, ai piedi dalla madre. Nel 1917 Kollowitz decide di scolpire le sole figure dei due genitori in lutto, nel 1919 interrompe il progetto, con la promessa di riprenderlo più tardi. Nel 1926 visita il cimitero per la prima volta e ricomincia a lavorare alle sculture. Le termina nel 1931, l'anno seguente verranno collocate nel cimitero dove ancora si trovano, non accanto all'ingresso, come aveva pensato, ma in prossimità della tomba di Peter. I diari ci restituiscono il senso di quest'opera come una forma di elaborazione di un lutto durato diciotto anni. Kollowitz considera la perdita di Peter una 'ferita che non si rimarginerà mai, e che mai deve rimarginarsi' e il lavorare al memoriale – scrive Jay Winter – come la preghiera, come il suo dialogo con lui nei diari: è un modo per compensare l'assenza del figlio.

Le due figure sono elaborate a partire dall'iconografia del compianto sul corpo del Cristo morto, ma qui il corpo come oggetto del rituale, significativamente, non c'è. Per Freud il lutto profondo si manifesta con l'incapacità di separarsi dall'oggetto perduto: nella scultura di Kollowitz la perdita dell'oggetto amato è rappresentata letteralmente come assenza, vuoto. Ma il trauma si manifesta anche con un sintomo opposto, che si manifesta come incapacità di 'localizzare' l'oggetto perduto che così occupa un continuum di spazio tempo. In *Lutto e melanconia* Freud individua due risposte patologiche alla perdita, la mania e la malinconia. Se l'una è contraddistinta dall'incapacità di azione, la malinconia invece è descritta come un lavoro (*Arbeit*), ma mentre il lavoro della malinconia preserva l'adesione all'oggetto, il lavoro del lutto permette viceversa di simbolizzare la perdita e di ristabilire la possibilità dell'esperienza libidica del mondo. La realizzazione della scultura sembra restituire l'elaborazione del lutto di Kollowitz attraverso la fase malinconica e il suo superamento.

Le due figure in lutto nel cimitero di Vladslo sono il ritratto di Käthe e Karl Kollowitz: mettendo in figura l'assenza, Kollowitz ha potuto separarsi dall'oggetto amato. «I stood before the woman, looked at her – my own face – and I wept and stroked her cheeks. Karl stood close behind him – I did not even realize it. I heard him whisper: 'Yes, yes'. How close we were to one another then!»²³⁸

Jay Winter commenta questa pagina del diario dell'artista scritta al rientro da Roggevelde, sottolineando l'importanza del contatto fisico con il memoriale: «touching war memorials, and in particular of those who died, is an important part of the ritual of separation which surrounded them». I luoghi di memoria sono anche, sempre, luoghi di commemorazione: se la malinconia intrappola chi è in lutto nella perdita, allora «rituals at

²³⁸ Cit. in J. Winter, *op.cit.* p. 108

war memorials (reading names, touching the statues or the names) are way to separate from the dead»²³⁹.

Grieving Parents, che rappresenta il caduto attraverso la sua assenza, come nel caso del *Cenotaph* – tomba vuota – da un lato è l'elemento di mediazione simbolica che permette di delimitare e superare il lutto profondo, dall'altro però – nelle sue caratteristiche formali : separazione, vuoto, assenza e rispecchiamento – è anche una figura del trauma. Impedisce cioè, di dimenticare del tutto, mette in scena ciò che la morte rappresenta: «la capacità immaginaria dell'uomo occidentale [...] è la capacità di trasferire senso nel luogo stesso in cui si è perduto nella morte [...] Sopravvivenza dell'idealizzazione: l'immaginario è miracolo, ma è contemporaneamente la sua polverizzazione: un'autoillusione [...] esso afferma l'onnipotenza della soggettività provvisoria: quella che sa dire sino alla morte»²⁴⁰

In *Sole nero*, Julia Kristeva analizza come figura del lutto il *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane, dipinto nel 1522, e conservato al Kunstmuseum di Basilea; un lutto prefigurato, perché Holbein dipinge quest'opera in concomitanza con la nascita di suo figlio. Se *Grieving parents* di Käthe Kollwitz è un compianto *in absentia*, nel quadro di Holbein il corpo del Figlio è solo, occupa l'intero spazio della predella, è sola presenza. Dostoevskij lo descrive ne *L'idiota* come un quadro che può far perdere la fede: non ricordo una rappresentazione della morte più spietata di questa, soprattutto pensando che la deposizione è sempre rappresentata come preludio alla resurrezione.

Continuity (2013) di Omer Fast si colloca tra il memoriale di Kollwitz e questo dipinto di una morte definitiva.

È un memoriale immateriale, composto dalle tre figure archetipe di una madre, un padre, un figlio. Come *Grieving Parents* è costruito sulla ripetizione, sul *re-enactment* e sull'assenza, ma non mostra e non consente alcun superamento della perdita, perché il meccanismo narrativo non fa che riportare in scena l'evidenza di una morte irrimediabile.

Il tema della memoria, della testimonianza e della denuncia della pervasività della violenza e della guerra sono temi cardine della poetica di Omer Fast, artista israeliano, formatosi negli Stati Uniti, che da anni vive a Berlino.

Commissionato nell'ambito di Documenta 13, *Continuity* è un film di quaranta minuti in cui la stessa scena si ripete tre volte con delle variazioni. Come sempre per il lavoro di Fast, anche questo film è una sorta di *mise en abime* del cinema stesso. Apparentemente il film

²³⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁴⁰ J. Kristeva, *Sole nero. Malinconia e depressione*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 91.

ha una struttura narrativa lineare, con un inizio e una fine: «Continuity is a technical concept in filmmaking and relates to the production of a sense of linear time from disparate shots. In a mainstream film, different temporal and spatial techniques are used to smooth over the inherent discontinuity of the material from which a story is made. When thinking about the work, I was interested in how this concept applies psychologically in the context of loss and mourning».

La scena si apre con il montaggio incrociato di un soldato in attesa ad una piccola stazione ferroviaria di campagna, e una coppia borghese di mezza età in automobile. La coppia arriva alla stazione, capiamo che il ragazzo è il figlio di ritorno dall’Afghanistan. I tre si dirigono verso casa, siedono a tavola per cena. La storia comincia qui ad assumere contorni surreali. La relazione tra i tre personaggi è disfunzionale, i gesti tra madre e figlio, figlio e padre sono perturbanti, oscillano tra violenza e allusione sessuale. Il rientro a casa, che si prospettava come una festa, somiglia a un incubo. L’episodio termina con il padre che esce di casa e ripone un grande sacco nero nel portabagagli della macchina. Il film ricomincia da capo, ma il ragazzo è interpretato da un altro attore. Il secondo episodio è ancora più inquietante del secondo. Iniziamo a dubitare del fatto che il ragazzo sia effettivamente tornato dal fronte. Non sappiamo – perché il film non ce lo dice – se il giovane sia un escort pagato dalla coppia per mettere in scena uno strano rituale di elaborazione del lutto, dove scompaiano i giovani, o se la sua presenza, e tutta la storia, sia piuttosto una allucinazione dei genitori incapaci di affrontare la perdita.

Nella ripetizione dell’identico, il film mette in scena la melanconia al lavoro, e sembra rappresentare l’incapacità di elaborazione simbolica del soggetto colpito da lutto profondo: «Tenete presente la parola del depresso: ripetitiva e monotona. Nell’impossibilità di legare, la frase si interrompe, si estenua, si blocca»²⁴¹. La linearità del film è spezzata da una impossibile progressione narrativa, la storia si spezza e il piano della realtà sembra frantumarsi. «Un ritmo ripetitivo, una melodia monotona, prendono a dominare le sequenze logiche spezzate e a trasformarle in litanie ricorrenti, ossessive. Infine [...] il malinconico sembra sospendere con la proferizione anche qualsiasi ideazione, sprofondando nel bianco dell’asimbolia o nel troppo pieno di un caos ideativo non ordinabile»²⁴².

In ognuno dei tre episodi di *Continuity* il piano del presente viene perturbato da immagini che non vi appartengono, minando la possibilità di linearità che il film nel titolo sembra dichiarare. Del resto quella vissuta dal soggetto malinconico, è una temporalità

²⁴¹ *Ibidem*, p. 37.

²⁴² *Ibidem*, p. 37.

decentrata: «fissato al passato, regredendo al paradiso o all'inferno di un'esperienza insuperabile, il melanconico è una memoria strana: tutto è passato e compiuto, egli sembra dire, ma io sono fedele a questo passato, sono inchiodato a esso, non c'è rivoluzione possibile, non c'è avvenire. Un passato ipertrofizzato, iperbolico, occupa tutte le dimensioni della continuità psichica»²⁴³.

Se le due figure del padre e della madre continuano a mettere in scena quella riunione che – immaginiamo – non è mai avvenuta, anche il personaggio del figlio, nelle sue tre differenti versioni mostra nei suoi racconti, ricordi e visioni – resi cinematicamente attraverso il *flashback*, ma anche il *tableau vivant*: di fatto una sospensione del tempo diegetico – di essere a sua volta intrappolato in un tempo ciclico. Ciò che vediamo sulla pellicola potrebbe allora essere la rappresentazione del punto di vista del soggetto colpito da PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*): in *Al di là del principio del piacere* Freud individua nel ripetersi dell'evento traumatico una caratteristica del soggetto che è sopravvissuto a una catastrofe, il trauma sembra pervadere allora il tempo presente, e ripresentarsi in sogno o come allucinazione, in maniera letterale e senza mediazione simbolica.

Continuity diversamente da *Grieving parents* non permette allo spettatore di identificarsi in uno dei personaggi: il punto di vista è intercambiabile, la storia si avvolge su se stessa incessantemente.

L'evocazione dell'evento traumatico che è il motore narrativo della storia, non è affidato a un'immagine d'archivio. Questo film, che nelle intenzioni dell'artista intende sottoporre allo sguardo la realtà di una guerra a cui i governi occidentali hanno voluto dare altri nomi, rimuovendone così il vero significato, è un film dove la finzione è dichiarata e strutturale. Le scene di guerra sono a loro volta modellate su rappresentazioni tratte dalla storia dell'arte. È proprio attraverso uno di questi inserti che vediamo il giovane che interpretava il figlio nel primo episodio, giacere con altri soldati americani per terra, dopo un attacco, mentre un soldato afghano si aggira tra i cadaveri e ruba le loro armi: è una citazione da una celebre opera di Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, realizzata nel 1992. Questo grande light box dell'artista canadese, a sua volta elaborato a partire da *Gli orrori della guerra* di Goya, è una versione contemporanea del quadro di storia. Non è un documento, perché la scena è stata ricreata nello studio dell'artista e interpretata da attori. Susan Sontag individua nella messa in scena – evidente e grottesca anche perché i cadaveri dei soldati russi mutilati e sanguinanti, sono rappresentati mentre ridono e chiacchierano svagati – la capacità di raccontare più

²⁴³ *Ibidem*, p. 57.

precisamente la realtà. Se i media di comunicazione di massa ci hanno assuefatto all'immagine della violenza, allora è il più alto grado di finzione che è capace di restituire la verità della storia. Questo esercito di non morti – nota Sontag – non è interessato a noi vivi: nessuno dei personaggi ritratti cerca il nostro sguardo :«Noi [...] non capiamo. Non ce la facciamo. Non possiamo immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventa»²⁴⁴. Se il *light box* di Wall racconta la distanza insuperabile (l'indicibilità) della guerra, la sequenza di Fast, che la rimette in scena, ci consegna un messaggio ancora più agghiacciante, cioè che la storia sembra non smettere mai di ripetersi.

Anche per Fast la storia si racconta con più efficacia attraverso una costruzione: il *reenactment* è una possibilità narrativa specifica del cinema stesso, e che permette di far emergere memorie nascoste e racconti complessi.

In *Casting* (2007), il racconto di due esperienze traumatiche vissute da un soldato colpito da PTSD è rappresentato in forma di *tableau vivant* interpretati da diversi gruppi di persone e diretti apparentemente dal soldato stesso; in *Spielberg's List* (2003), le comparse locali che hanno preso parte a *Schindler's List* di Spielberg sono filmate sui luoghi delle riprese, mentre il racconto dei fatti a cui il film si riferisce e le impressioni vissute sul set si sovrappongono, i limiti tra finzione e memoria collassano, e il testo dà voce a un racconto impossibile (il racconto, ad esempio, dalla prospettiva agghiacciante della camera a gas, possibile attraverso un racconto in prima persona di un'azione filmica, ma restituita in *Spielberg's List* come realmente vissuta); in *Godville* sono protagoniste le guide in costume di Williamsburg, ricostruzione di una cittadina della frontiera americana, prima della guerra d'indipendenza, che raccontano di una America dove è ancora in vigore la schiavitù. Il *reenactment* permette la sovrapposizione di tempo, spazio e memoria, è la reificazione dell'immagine lampo che per Benjamin è capace di restituire verità: «Certi eventi del passato riaffiorano continuamente nel presente come rappresentazioni, storie e film, produzioni culturali. Questi mi permettono di sovrapporre fasce temporali diverse e guardare come il passato alla luce del futuro interagisca con il presente alla luce del passato [...] Sono interessanti anche per il fatto che un evento storico traumatico viene trasformato in una rappresentazione di una tale imponenza, che la riproduzione dell'evento diventa essa stessa evento storico, che si fissa sull'originale»²⁴⁵.

²⁴⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, p. 108

²⁴⁵ C. Löffelholz, *Omer Fast. A nice breaded schnitzel. Su narrazione e concettualismo, verità e costruzione*, in «Arte e Critica», n. 12, 2009, p. 52.

I *tableaux vivants* e la citazione di Wall funzionano nella stessa maniera perché entrambi ci permettono in fondo di mettere meglio a fuoco la realtà, rispetto al documento vero e proprio, all'archivio.

È il caso anche di un altro film di Fast, girato proprio prima di *Continuity*, *5000 feet is the best*. In questo caso il racconto di un pilota di droni, la cui testimonianza è stata registrata da Fast, viene interpretata da un attore. Quasi tutti i lavori dell'artista nascono da un'intervista: un racconto in prima persona, una *testimonianza*. I testi poi vengono editati, imitando lo stesso processo di montaggio dell'immagine: la testimonianza – così come la relazione con la storia presente – è un elemento portante del suo lavoro, e tuttavia viene resa attraverso una sua interpretazione, le pause e le omissioni diventano allora fessure attraverso le quali il racconto prende forza e consistenza attraverso la finzione e si riavvolge poi su se stesso: come sostiene Rancière, è la parola poetica, la finzione, a restituire valenza politica all'immagine.

Se quasi tutti i film dell'artista israeliano sono strutturati attraverso una frammentazione temporale che dà conto di un tempo traumatico, *Continuity* sembra costituire un'eccezione, perché la circolarità è nelle singole scene, ma il film ha un inizio e una fine. Tuttavia, come dice Fast, non c'è catarsi in questo racconto, perché la ripetizione differente a cui assistiamo, ci restituisce l'evidenza di un dolore insanabile: «The film shows a middle-aged couple whose son appears to have died while serving in Afghanistan. We see them continuously reenacting their encounter with the son and other scenes of domestic life, which occasionally veer into the sexual or the surreal. There is no sense of closure or catharsis: we only see the couple compulsively performing their domestic roles with different young men, in spite of the inherent rupture and crisis that accompanies them».

Se la guerra in Afghanistan 'non è una vera guerra', come possiamo spiegare i caduti, come possiamo rappresentarli? Come separarcene?

Recentemente uno studio inglese ha applicato la *multimodal critical discourse analysis* alla lettura di monumenti di guerra dal primo conflitto mondiale a oggi²⁴⁶. Il monumento di guerra non racconta le condizioni né la realtà della guerra, ma ne banalizza il discorso attraverso la celebrazione delle virtù nazionali. Ma la guerra è ricontestualizzata anche attraverso il linguaggio, in modo da riformulare le sue rappresentazioni nell'interesse di un certo particolare gruppo. Da questa prospettiva di critica linguistica, anche il campo della comunicazione visiva attraverso i media di massa ha un ruolo²⁴⁷: la rimozione dalle immagini della violenza e della

²⁴⁶ G. Abousnoug, D. Machin, *The Language of War Monuments*, Bloomsbury, London 2013.

²⁴⁷ L. Chouliaraki, *Spectacular Ethics, On the Television Footage of Iraq War*, «Journal of Language and Politics», n. 4, 2005, p. 143-159.

sofferenza della guerra – dalla prima guerra del golfo a oggi raccontata ‘a distanza’, gli obiettivi sono sempre inanimati, non vediamo l’effetto dei bombardamenti sui corpi – rimuove anche il senso di responsabilità. Inoltre non solo il testo visivo dimostra di non prendere una posizione, ma agisce verso lo spettatore in maniera egemonica, non permettendogli di leggere le immagini in maniera critica.

Mass media e monumenti funzionano nella stessa maniera, sono – per gli autori – luoghi in cui il linguaggio manifesta un intento mistificatore che permette la continuazione di un meccanismo di perpetrazione del potere tipico degli stati nazioni e che perdura fino a oggi in forme diverse, ma simili, nell’attuale assetto geo-politico.

Continuity viceversa mette in scena il lavoro del lutto profondo, e non offre allo spettatore alcuna consolazione: è un monito a chiamare le cose con il proprio nome perché il rimosso tornerà altrimenti sempre a visitarci.

4.5 Deimantas Narkevičius: la fine della storia

Il lavoro di Deimantas Narkevičius è intimamente connesso al crollo dell’Unione Sovietica e all’indipendenza della Lituania, dove è nato nel 1964 e vive tutt’ora. La ‘rivoluzione di velluto’, come indica il nome, è stata di fatto una transizione relativamente pacifica, facilitata dall’appoggio dell’élite comunista, senza scontri etnici, a cui è seguito un periodo di grande apertura e, come testimonia Narkevičius, «un tempo di felicità e libertà assolute, dato che l’ideologia era finita e la nostra storia era diventata semplicemente un atto di libertà»²⁴⁸.

Diplomatosi in scultura, Narkevičius inizia ad usare il video alla metà degli anni Novanta, individuando nel film un medium attraverso il quale prendere le distanze dalla tradizione artistica delle postavanguardie sovietiche e allo stesso tempo poter raccontare la storia a partire da un punto di vista personale.

La scultura gli sembra, in quel momento, troppo legata all’arte di propaganda: «Sculpture, for example, was limited to bombastic monuments. Under those circumstances, everyone was creative, except the sculptors»²⁴⁹.

Narkevičius si forma artisticamente nel momento di passaggio dal regime sovietico all’indipendenza e nel suo lavoro il presente e il passato della Lituania, analizzati attraverso la

²⁴⁸ D. Narkevičius, *Into the Unknown*, in E. Galasso e M. Scotini (a.c.), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 45.

²⁴⁹ D. van den Boogerd, *Deimantas Narkevičius*, in «Metropolis M», n. 1, Febbraio 2009.

tecnica del documentario soggettivo, diventano la metafora per parlare dei radicali cambiamenti che in tempi recenti hanno investito l'Europa.

L'immagine d'archivio o un oggetto del periodo sovietico, scultura e video, sono termini equivalenti attraverso i quali interrogare il nostro tempo: «I have never seen much difference between film and sculpture. Both have to do with space and motion. You have to walk around a sculpture. You learn to understand it in successive views of it. Something of the same nature happens in film, where the sequence of images generates an illusion. It is, of course, not the same thing, but both are based on the aspect of the passage of time. I presented my first films as installations, with the projectors as objects in space, and viewers were free to walk around the exhibition space. You can read that presentation as an extension of my sculptural work»²⁵⁰.

La nozione di tempo che Narkevičius indaga è quella di un passato così vicino da essere immanente, che ha con il presente una relazione allo stesso tempo di discontinuità, perché è il risultato di una frattura con il sistema politico economico precedente, e di continuità, perché la distanza (anche emotiva) dalla storia precedente è minima: «con la riunificazione ci trovammo ad avere lo stesso sistema politico del resto del mondo, ma eravamo diversi, avevamo le nostre peculiarità. Ci differenziava la nostra cultura che è condizionata dal passato e, per noi, da un passato molto recente. Si tratta di un passato che possiamo ancora ricordare, non vicende remote, ma una storia vissuta da persone ancora vive. Il socialismo di stato vive nel ricordo delle persone non come storia conclusa e archiviata, ma come memoria soggettiva, mutevole, individuale»²⁵¹.

In una prospettiva simile si sta muovendo recentemente anche la storiografia: Eelco Runia individua infatti nell'assunzione di un punto di vista che sappia cogliere continuità e discontinuità la possibilità di restituire 'presenza' alla storia: «Coming to grips with discontinuity requires an adjustment many philosophers of history will hesitate to make: to focus not on the past but on the present, not on history *as what is irremediably gone*, but on history *as ongoing process*»²⁵². Lo storico, sostiene Runia, deve operare una rivoluzione nel suo approccio all'indagine del tempo, imitando il metodo ideato da Freud all'inizio del Novecento, quando, sulla scorta di un'osservazione del reale, comprende che il passato non va cercato in maniera lineare e diretta cercando di tornare alle fonti: «By sticking to the present as steadfastly as he could, by exploring the symptoms and the transferences that made themselves *felt in the here and now* of the analytic encounter, Freud was able to come forward with much more "original," much more "convincing," much more "effective," versions of the past of his patients than they

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ D. Narkevičius, *Into the Unknown*, *op. cit.*, p. 47

²⁵² E. Runia, *Presence*, in «History and Theory» vol. 45, n. 1, February 2006, p. 7.

had entertained themselves. Freud, in short, discovered that what looks like the royal road to the past never takes you anywhere but to places within sight of your point of departure, whereas exploring the present may have you, somewhere, someplace, tumbling into depths you didn't suspect were there»²⁵³.

Il lavoro di Narkevičius sembra plasmarsi intorno a una simile nozione di storia, che la storiografia ha mutuato da Freud, ma che indubitabilmente ha echi in Proust e in Benjamin, e come quella (si confronti il lavoro di Pierre Nora e l'analisi dei *lieux de memoire* come documenti storici, in questo senso), trova nella riflessione sul monumento un punto di vista privilegiato, proprio per la sua capacità di interrogare non solo la dimensione temporale, ma anche lo spazio.

Il monumento sopravvive alla storia? La racconta? E in che modo? Narkevičius si interroga su quale sia il modo per ricordare senza celebrare, dal momento che la memoria è viva solo quando viene trasmessa e integrata nel presente. Coerentemente il monumento non è interessante di per sé: «tutto quello che sta attorno al monumento ha significato, tutto eccetto il monumento», afferma Narkevičius in una intervista con Hans Ulrich Obrist²⁵⁴, in altre parole, il monumento è interessante in quanto *luogo comune*, tanto quanto lo sono i mass media, che costituiscono l'altro 'osservatorio del reale' per Narkevičius.

Se infatti l'arte nella Lituania Sovietica era legata a un linguaggio ideologico – e dunque principalmente espressa sotto forma di monumento – cinema e televisione rappresentavano un medium più complesso in cui il significato, nella tradizione filmica dei media sovietici, poteva essere letto tra le righe, presupponendo pertanto una lettura critica da parte dello spettatore e rappresentando «una forma narrativa in cui lo spettatore partecipa alla creazione del significato in base alla sua esperienza»²⁵⁵.

In questo quadro è allora interessante considerare *Once in the XX Century*, (2004), *The Role of a Lifetime* (2003) e *The Head* (2007), come costituissero un gruppo di opere unitario che riflettono attraverso l'immagine filmica sulla rimozione dei monumenti dalle piazze delle città dell'est dell'Europa come riorganizzazione visiva dello spazio pubblico, e alterazione della storia di un paese.

Once in the XXth Century mostra l'installazione di una statua di Lenin in una piazza di Vilnius alla presenza del pubblico acclamante. Il film sembra una ripresa amatoriale, in realtà è stato realizzato montando al contrario il filmato di repertorio della televisione di stato lituana e

²⁵³ *Ibidem*, p. 7

²⁵⁴ H.U. Obrist, *Deimantas Narkevičius: Against Monumentality*, «Flash Art International», October 2003, p. 97.

²⁵⁵ D. Narkevičius, *op. cit.* p. 52

le riprese di un reporter indipendente, della rimozione di un monumento di Lenin dalla piazza principale di Vilnius. L'immagine di Lenin che ondeggia al di sopra della folla, e la cui mano sembra quasi salutare è un'immagine connotata e notissima, perché è stata ritrasmessa innumerevoli volte da CNN come simbolo della disgregazione dell'Unione Sovietica e del fallimento del comunismo. Non ci sono sentimenti nostalgici dietro la realizzazione di questa riflessione sulla rimozione dei simboli del potere in seguito a un cambiamento: la maggior parte dei monumenti dell'epoca socialista sono stati rimossi in seguito a iniziative spontanee dei cittadini, o dei nuovi governi indipendenti, e ora, spesso ricollocati in parchi di sculture, non sono che tracce esauste della in una società alternativa. Nel suo video, Narkevičius capovolge letteralmente le immagini per riportare nel presente la celebrazione pubblica di simboli del passato. *Once in the XXth Century* è una cronaca ironica del rituale e delle rappresentazioni dell'ideologia in diverse epoche, e della conseguente iconoclastia posta a misura radicale di correzione storica. Quella della gru che ricolloca Lenin in alto su un piedistallo, tra gli applausi della folla raccolta intorno, è una immagine veramente potente: evocando la famosa scena d'apertura di *October* di Sergej Ejsenstein, in cui il popolo prende d'assalto la gigantesca statua in bronzo di Alessandro III e, rimettendola in scena in maniera inversa, Narkevičius sembra da un lato voler smascherare il racconto ideologico della storia come progressione e rappresentarne la natura ciclica, e allo stesso tempo affermare l'importanza dei suoi simboli nella trasmissione della memoria e costruzione politica. Da cosa viene riempito, sembra dire l'artista, il vuoto lasciato da queste statue? E quali sono le conseguenze di questa denegazione (tanto ideologica quanto il regime che ha voluto queste statue)? A quale rischio ci esponiamo rimuovendo un passato scomodo da un luogo dove esso è bene in vista?

Nella sua costruzione formale, il film ricorda il celebre mediometraggio di Harun Farocki e Andrei Ujica Videograms for a Revolution (1992), risultato dal montaggio di 125 ore di video amatoriali, immagini di repertorio e estratti dalle riprese nello studio di Bucharest TV occupata dai manifestanti durante la rivoluzione del dicembre 1989. Videograms for a Revolution è un documentario sulla fine del regime di Nicola Ceausescu, ma soprattutto mostra in medias res il potere dei mezzi di comunicazione di massa nell'influenzare la percezione del reale e nella sua relazione ideologica o sovversiva con il pubblico.

The Role of a Lifetime (2003) – immediatamente precedente e idealmente legato a *Once in the XX Century* – prendendo a pretesto una riflessione sul significato che può avere oggi un parco tematico come Grutas, una località limitrofa alla capitale lituana, che raccoglie le statue erette abbattute dopo l'indipendenza dall'URSS, interroga il rapporto tra documentazione e rappresentazione, soggettività e responsabilità artistica, ed è una sorta di manifesto artistico.

Commissionato all'interno del progetto *Art and Sacred Space*, per essere esposto nella Chiesa parrocchiale di St Peter di Brighton, il film è costruito unendo tre elementi distinti: l'audio di un'intervista con il regista inglese Peter Watkins; una sequenza di disegni del parco di sculture di Grutas; riprese amatoriali di scene di vita quotidiana, tratte da un archivio di Brighton che raccoglie riprese amatoriali.

Il film di Narkevičius unisce questi diversi componenti, collegando il suono e l'immagine per produrre uno strano gioco tra le riflessioni in *voice off* di Peter Watkins e le immagini che appaiono sullo schermo. La capacità del cinema di costruire immaginari comuni è spesso guardata da Narkevičius come punto di partenza nella realizzazione dei suoi lavori.

Peter Watkins e Deimantas Narkevičius hanno in comune un profondo scetticismo rispetto alla possibilità delle immagini di restituire un'autentica rappresentazione della realtà. Entrambi hanno realizzato film che in maniera molto simile cercano di decostruire la retorica della testimonianza storica attraverso l'uso di un linguaggio che non imprigioni la storia nelle maglie dell'ideologia o della sua rappresentazione massificata.

The Role of a lifetime si apre con la voce di Watkins che racconta come *Forgotten Faces*, il suo primo film, ambientato a Budapest nel 1956, e che sembra un documentario di montaggio da filmati di repertorio, sia in realtà stato girato in Inghilterra nel 1977, e i fatti di cui narra ricostruiti non da filmati dell'epoca, ma dal reportage fotografico apparso all'indomani dei fatti d'Ungheria su *Paris Match*. Per Watkins la realtà va ricreata, in modo da poter interrogare la forma di ciò che chiamiamo realtà. La rappresentazione del reale nel cinema – afferma il regista – non ha un grado di verità assoluta, né è oggettiva, né può essere autoriale: viceversa il racconto storico ha sempre una relazione con la memoria personale. In questo punto del monologo del regista, fino a ora accompagnato da piani sequenza del disegno di un paesaggio innevato, Narkevičius inserisce spezzoni tratti da filmati amatoriali raccolti nell'archivio di Brighton. Le scene utilizzate dal regista lituano raccontano momenti di svago, di condivisione, di gioia: trasudano nostalgia, una felicità perduta, ma soprattutto sono immagini di cui possiamo appropriarci perché rimandano a un indistinto passato comune, sembrano memorie personali o viceversa brani di film che appartengono all'immaginario collettivo. Immagini aperte, attraverso le quali passato e presente, personale e collettivo si incontrano. Il documentario per Watkins deve essere una creazione, anzi, addirittura una falsificazione, ma non per una ragione estetica: la forma da conferire all'opera è sempre una decisione politica e ha una ricaduta sociale.

Le immagini d'archivio vengono sostituite di nuovo dal paesaggio. La telecamera però è fissa, e vediamo la mano del disegnatore comporre il disegno. Poi di nuovo, un piano sequenza

commentata dalla voce di Peter Watkins che ci racconta di essere a Grutas, un parco tematico dedicato all'età sovietica: certamente deposito di memorie divisive, ma anche un luogo che può far pensare alla follia dell'uomo e ai suoi ricorsi. Nel film continuano ad alternarsi i disegni e le immagini d'archivio. Per Watkins, di cui continuiamo a sentire la voce, ma le cui parole sembrano raccontare anche la poetica di Narkevičius, il documentario deve essere un'operazione di interrogazione collettiva della storia e presupporre un pubblico attivo, perciò la registrazione del reale non è sufficiente: raccontare la storia attraverso il film significa imitare il processo di costruzione della memoria, mettendo a confronto immagini, documenti e narrazioni che non hanno altrimenti posto. Questo avviene montando le immagini per farne dischiudere una dimensione allo stesso tempo personale e pubblica, cercando di coinvolgere il pubblico nella decodifica di ciò che è mostrato sulla pellicola, sovvertendo le convenzioni, perché il cinema possa raccontare la storia non in maniera autoriale e autoritaria, ma più vicina al modo in cui anche la memoria è costruita, ovvero in costante movimento.

Il montaggio disgiuntivo nel film di Narkevičius sembra tradurre le affermazioni di Watkins perché mette in scena tre diverse rappresentazioni della realtà, e tre diversi modi di documentare: il ritratto, la memoria orale, la memoria d'archivio.

Il richiamo alla collettività nel formulare giudizi, nei processi decisionali, nel mantenere un'attitudine critica di fronte alla storia e alla politica è un elemento cardine del lavoro di Narkevičius e quasi una risposta alla problema dell'autorialità del medium cinematografico sollevata da Watkins: «Uniamo immagine e suono, ma non discutiamo mai con il pubblico di che effetto produca sulla società, che effetto abbia sulla storia, che effetto abbia sui sentimenti personali, che effetto abbia sul modo in cui parliamo l'uno all'altro, che effetto abbia sul tempo, lo spazio, la struttura, i processi di distribuzione».

Attore, regista e pubblico sono ugualmente responsabili nella creazione di senso, l'analisi della realtà diventa quindi un processo collettivo, e il documentario un mezzo attraverso il quale costituirsi parte attiva nella società e di fronte alla Storia.

L'opera proposta da Narkevičius per l'edizione 2007 di Skulptur Projekte a Münster, intitolato *The Head*, è forse la sua riflessione più complessa e completa, e sembra condensare le preoccupazioni e suggestioni che attraversano tutti i suoi lavori.

Il progetto che l'artista ha sottoposto al comitato curatoriale di Skulptur Projekt, è un documento molto utile per rileggere tutta la sua poetica:

«On my way home, walking along Gediminas Avenue (formerly called Lenin Avenue), I dived into a mob, which, overcome with enthusiasm had been waiting for something to

happen. This was an ubiquitous feeling, during August and September of 1991, right after the hapless Moscow coup attempt to regain its Lithuanian colony. The atmosphere was brimming with anticipation for change - although it wasn't clear what type of change or what it would bring. The 'Velvet Revolutions' passed by quite peacefully (they were also endorsed by the Communist elite) and did not draw borders of ethnic or political separation, at least at the time, there was no clearly distinguished enemy (apparent collaborators disappeared in the far reaches of Russia or mingled in the same rejoicing mob), which could be identified as 'the defeated'. Initially, the enthusiastic mob began spontaneously disassembling Communist regime symbols (although Communism in its true sense had never been implemented), and its objects of public political propaganda - monuments. In the Soviet Republics these sculptures were primarily interpreted as domination marker of the occupying state. Public mobilization to peacefully break free from Russian occupation was a principal desire of the Lithuanian people and was successfully implemented with firmness and patience in the few years to follow. Meanwhile, the disintegration and transformation of the Socialist bureaucratic state has been continuing ever since; though is yet to have been implemented in all areas of the state sector. Hence, in a matter of days, with the support of the joyful crowd, the monuments to Socialist Realism were dismantled: Communist ideologists, creators of the Soviet state and portraits of subsequent political figures. Monuments of the same period and style, depicting Lithuanian cultural figures escaped this fate. The demounted monuments were stored away and left - as if any concept of what to do with them had, for the moment, been exhausted. No historic period passes without trace and its aftermath does not disappear naturally, especially such a dramatic, extensive, radical, and overwhelming tide as the Soviet area»²⁵⁶.

È il nodo tra rappresentazione, ideologia e storia che l'artista ha analizzato con i due film appena descritti.

«After nearly two decades, it remains difficult to reflect upon the period without guilt and it feels uncomfortable to analyze the cultural genesis of this period. Moreover, the change in contemporary aesthetics is so complete that the Soviet past is simply difficult to recognize, and the heritage is so sizeable, its impact is being felt on a longer term than it was possible to expect. The historical circumstances of the Cold War are well known and are often remembered with nostalgia not only in the former East. Despite this awareness, one might question whether the visual synecdoche of that time - Social Realism - has been properly evaluated; and if people are generally aware that one of its functions was to duplicate

²⁵⁶ D. Narkevičius, bozza di progetto per Skulptur Projekte 7

international modernism. Readings of this neoclassical style, that synthesized an everyday realism, provide more authentic information than a number of political evaluations of the period. The art of the Soviet era has preserved its astonishing and apparent expressive cynicism; as individual creativity was reduced to minimum in the face of canonical requirements. Consequently, these objects constitute a visual heritage of political terror, and monuments of the psychological pressure (and intentional and financial repression) exerted on individual creativity. We shouldn't, however, confuse things. Objects from that time are not a crime. They are rather witnesses to the crimes of history, a visual heritage of the epoch, which must be preserved and cherished: if we are to feel any sympathy for what was lost by people living in that era; and to separate individuals from their creatively constrained art works - even if the consequences of this aesthetic repression are still felt in the former East. Meanwhile, the 'competing' arts in the West made dynamic developments that seem accelerated - even now - because of relative political situations. The removal of monuments from central squares of East European cities visually softens or falsifies the development of the history of art and politics. A new generation of artists (and citizens) can hardly perceive, that for 45 years freedom of individual expression, and criticism of the domination ideology, was not tolerated. By their very nature Socialist Realist monuments are representative of their epoch. We might well ask; on what grounds, by what rights should they be preserved? As a visual design of the historical period or simply a fashionable style, Socialist Realism is an equally valuable art style within the canon of 20th century art movements, although its principles are radically divergent from Modernist art. It was an art-style in service to ideology that formally referred to a classicism that was equally far from democratic. This essential difference seems paradoxical and ensures its vitality by inspiring contemporary artists from the very beginning of collapse of Communism, closing the veil of nostalgia for the collapsed Utopia, even several decades prior to its 'official' end. As such, Socialist Realist works can be displayed in art museums next to works of other canonical movements as equally valuable historical indexes; representative of the gap which evolved at that time and split the formerly united Europe. Monuments, that until recently were symbolic markers of the most important public spaces, should not become carousels within theme parks built as undefined testaments: displayed as if for the appreciation of important achievements of the past- fetishizing something corrupt (There is one such Soviet sculpture park in Lithuania and another in Hungary; I refer to Grūto Parkas in Lithuania in my work *The Role of a Lifetime*, 2003).

No doubt, the biggest impact would be, given the means, returning the sculptures to their former locations, at least for some time. Not that the enthusiasm of the early 1990s was futile;

the spontaneous and sincere campaigns of the mob changed the symbolic meaning of the monuments. The gigantic sculptures lost their political meaning and ideological significance. They were 'de-sacralized'. Monuments became sculptures again, just like any other - that can be transported, deposited, displayed elsewhere or returned to their former sites. My proposal for Skulptur projekte Münster 07 is to dismount the monumental sculptural portrait of Karl Marx in the town of Chemnitz, and transport it to Münster for the period of the exhibition, and then return it to the same place in Chemnitz. »

La proposta, accettata dal comitato curatoriale di Skulptur Projekte, non si è però potuta realizzare per la resistenza della città di Chemnitz a procedere al prestito. Non potendo portare la scultura a Münster, Narkevičius ha allora fatto un film sulla sua realizzazione. Anche in questo caso Narkevičius non ha girato nuovi materiali, ma utilizza filmati provenienti da vari archivi.

La scultura di Marx, nota a Chemnitz semplicemente come 'la testa' (i monumenti hanno anche questa particolarità, i loro nomi sono spesso quelli con cui vengono ribattezzati dai cittadini), era stata realizzata da Lev Kerbel, scultore russo che nel secondo dopoguerra ha realizzato le statue delle più importanti personalità legate alla Russia sovietica.

Il film è costruito da due nuclei narrativi: uno incentrato su Kerbel, il suo lavoro di scultore, la presentazione del busto di Marx a Chemnitz, l'altro su scene di vita quotidiana nella ex DDR degli anni Settanta: la città, coppie a passeggio, *close up* dei volti di bambini che raccontano le proprie aspirazioni, desideri e miti.

Il *deplacement* della scultura si traduce in questo film nello spaesamento che lo spettatore prova di fronte a questo racconto così diverso di un'Europa oggi scomparsa. L'artista ha composto un ritratto di Kerbel epurato dell'ideologia e della politica, riuscendo in questo modo da un lato a farci mettere a fuoco che esiste sempre un residuale artistico, anche nella più compromessa arte di propaganda, che dobbiamo cercare sotto la patina dei monumenti, perché altrimenti la nostra storia dell'arte rimane incompleta e altrettanto ideologica, dall'altro a restituirci il senso di una quotidianità dell'Est europeo che le nostre narrazioni non includono e non accettano.

4.6 Specificità di luogo e memoria: Hiroshima. Resnais, Moore, Starling.

I told our story
I was unfaithful to you tonight with this stranger.

I told our story.
It was, you see, a story that could be told.

M. Duras, *Hiroshima mon amour*

Come abbiamo ripetuto nel corso di questa ricerca, spesso il luogo dove viene eretto un monumento coincide con quello dove è avvenuto l'evento che si commemora, in altri casi è la toponomastica a rappresentare un archivio della memoria collettiva: è in questo contesto che il monumento si può considerare come una rappresentazione culturale e narrativa della relazione tra spazio e tempo.

Il confronto tra *Nuclear Energy* di Henry Moore conservata al MOCA di Hiroshima, *Project for a Masquerade* (2010-11) di Simon Starling, commissionata dallo stesso museo, e il film *Hiroshima mon Amour* di Alain Resnais, può aiutarci a mettere a fuoco il problema della specificità di luogo *versus* quello della circolazione (o distribuzione) dell'opera attraverso il confronto tra un oggetto che possiamo identificare più facilmente come opera pubblica e un'opera come quella di Simon Starling, di segno apparentemente opposto, nel loro intrecciarsi con la storia di Hiroshima che costituisce referente e contesto.

Hiroshima rappresenta un eccesso, il luogo di un trauma di portata e conseguenze inimmaginabili, ed è quindi – come Auschwitz – una sineddoche, e nello stesso tempo, oggetto privilegiato di rappresentazione (o della discussione della sua possibilità)²⁵⁷.

Il film di Resnais costituisce un termine di riferimento nella rappresentazione della memoria, mostrandone la natura problematica e restituendone una lettura allo stesso tempo multidirezionale e situata. Per questa ragione può illuminare la lettura delle due opere di Moore e di Starling, mettendo in luce la facoltà memoriale del lavoro del secondo e quella (sorprendentemente e forse involontariamente) cinematografica del primo.

Hiroshima mon amour è una coproduzione franco-giapponese; girato in parte in Francia, in parte in Giappone, con una troupe di tecnici di entrambe le nazionalità, e due protagonisti dei due paesi coinvolti: il film ottenne una nomina agli Oscar per la sceneggiatura, mentre fu escluso

²⁵⁷ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

dalla selezione ufficiale del Festival di Cannes del 1959, perché il soggetto poteva risultare offensivo per la sensibilità degli Stati Uniti.

Come *Notte e nebbia*, anche *Hiroshima mon amour* costituisce un testo primario in questa ricerca e non è un caso che anche questo film sia stato frutto di una commissione diretta, suscitata peraltro dalla visione del precedente: la richiesta iniziale era infatti quella di realizzare un documentario sulla bomba atomica.

Resnais propose alla produzione di girare invece un film di finzione (e impose Marguerite Duras come sceneggiatrice), proprio per discostarsi da *Nuit et bruillard*: il regista temeva che un documentario su Hiroshima, basato sul materiale d'archivio, rischiasse di essere solamente una ripetizione del suo film precedente; scelse perciò di raccontare un fatto storico attraverso un racconto che prendeva le sembianze di una storia d'amore.

Ancora oggi riconosciuto come oggetto di una rivoluzione linguistica, *Hiroshima mon amour* è forse il film attraverso il quale Resnais più compiutamente riflette sulle modalità cinematiche del racconto di storia e sul cinema come memoriale²⁵⁸.

Costruito principalmente sull'uso del primo piano che visivamente segmenta il tessuto narrativo restituendolo come frammento, il film è il risultato del montaggio incrociato di due linee temporali: il presente degli amanti in una Hiroshima ricostruita e il passato della protagonista femminile in Francia. Ed è proprio attraverso la segmentazione e frammentazione del piano temporale e spaziale che il film riesce ad assolvere a un compito duplice, quello cioè di rappresentare - e raccontare - una memoria oppositiva: ovvero la fine della guerra che in Europa è salutata con gioia, mentre in Giappone si identifica con la bomba sganciata su Hiroshima, con il genocidio.

«Lui: Che significato ha avuto per te, in Francia, Hiroshima?

Lei: La fine della guerra, intendo, davvero la fine..

Lui: Tutto il mondo era felice. Festeggiavi insieme al mondo intero»²⁵⁹.

La pace dell'occidente è la morte dell'altro, ma attraverso il riemergere di una propria memoria traumatica, si può comprendere il dolore dell'altro, è la tesi del film. La memoria di cui parla il film è una memoria situata, corporea. Vedere non è conoscere, ci ripete il personaggio maschile:

²⁵⁸ Cfr. C. Caruth, *Unclaimed Experience*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996.

²⁵⁹ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960.

«Lei: L'ospedale per esempio, l'ho visto. Ne sono sicura. Come avrei potuto non vederlo?

Lui: Non hai visto l'ospedale a Hiroshima. Non hai visto nulla a Hiroshima.

Lei: Quattro volte al museo..

Lui: Che museo, quale museo a Hiroshima?»²⁶⁰

Il documento in sé, in altre parole, non restituisce la verità delle cose, non testimonia, non racconta. La possibilità di ricordare – e di commemorare – è negata per la maggior parte del film: né il museo, né la visione delle rovine, né il film sulla pace che la protagonista sta girando (il film impiega anche l'artificio retorico della finzione nella finzione) sono capaci di *dire* l'eccesso che Hiroshima rappresenta, e quindi di testimoniare e trasmettere memoria.

Il ricordo è possibile solamente nel verificarsi dell'immedesimazione di un personaggio nell'altro, addirittura nel luogo impossibile che è quello del cadavere, che dischiude la possibilità di rispecchiamento di una storia nell'altra. È possibile nel racconto di una morte che si è svolta in un altro luogo e in un altro tempo, il giorno della liberazione in Europa, giorno che per la protagonista è viceversa il giorno di una perdita irreparabile e definitiva. La telecamera racconta per *close up*, mentre il racconto si fa corpo, un corpo che non è più un tutto, ma che si può dare solamente in frammenti e che registra morte, perdita, follia. Attraverso il transfer del cadavere, la storia dell'uomo si iscrive in quella della donna.

«Lui: Quando sei nella cella, io sono morto?»²⁶¹

È la tesi che Agamben formula in *Quel che resta di Auschwitz*: «testimoniare significa porsi nella propria lingua nella posizione di coloro che l'hanno perduta, insediarsi in una lingua viva come se essa fosse morta o in una lingua morta come fosse viva»²⁶². La parola poetica, conclude Agamben, è capace di abitare questo luogo, perché si situa ogni volta come resto, residuo.

In tal senso questo film ci offre l'immagine di una memoria de-localizzata, e che sa testimoniare perché si produce in un luogo impossibile. *Hiroshima mon amour* suggerisce anche che il documentario, come il monumento (il museo, l'immagine d'archivio, il memoriale sono costantemente evocati nel film), non può trasmettere memoria, perché solo spostandoci (fisicamente o mentalmente) dal luogo del nostro trauma, possiamo elaborare il lutto e addirittura accogliere l'altrui memoria.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² G. Agamben, *op. cit.* p. 150.

Letta in questa cornice, *Nuclear Energy* (1963) di Henry Moore sembra, *sans le savoir* o deliberatamente, mettere in crisi l'idea di specificità di luogo e con un *coup di théâtre* trasformare ciò che sembra un mero atto cinico in una critica sotterranea all'arte pubblica e alla sua facoltà memoriale.

Henry Moore viene avvicinato nel 1963 dall'Università di Chicago per realizzare un'opera sul sito in cui era stato edificato il laboratorio temporaneo dove Enrico Fermi aveva realizzato la prima reazione nucleare controllata. Quando riceve la visita del comitato dell'Università, lo scultore inglese sta lavorando a una scultura che idealmente si riallaccia a una serie iniziata nel 1939 e proseguita nei primi anni cinquanta: « It's a rather strange thing really, but I'd already done the idea for this sculpture before Professor McNeill and his colleagues from the University of Chicago came to see me on Sunday morning to tell me about the whole proposition. They told me (which I'd only vaguely known) that Fermi, the Italian nuclear physicist, started or really made the first successful controlled nuclear fission in a temporary building. I think it was a squash court - a wooden building - which from the outside looked entirely unlike where a thing of such an important nature might take place. But this experiment was carried on in secret and it meant that by being successful Man was able to control this huge force for peaceful purposes as well as destructive ones. They came to me to tell me that they thought were such an important event in history took place out to be marked and they wondered whether I would do a sculpture which would stand on the spot. Behind it later was going to be a building for the university, I think a library. As they told me the story and the situation, I gradually remembered that only a fortnight previously, I'd been working in my little maquette studio (because I was trying to think as they told me what form or what shape such an idea brought to my mind) and the story reminded me of a sculpture I'd already done, about six inches high which was just a maquette for an idea. I said to them that I thought I had done the idea as far as I would be able to and I showed them the maquette, and I said, 'I'm going to make this sculpture into a working model' because the maquette was only about six inches in height. I said to them, 'Would you wait until I've made this working model which will be about four or five feet in height and then when you see it, we could come to a decision whether it would really be suitable for your purpose?' When I had made this working model I showed it to them and they liked my idea because the top of it is like some large mushroom, or a kink of mushroom cloud. Also it has a kind of head shape like the top to the skull but down below is more an architectural cathedral. One might think of the lower part of it being protective form and constructed for human beings and the top being more

like the idea of the destructive side to the atom. So between the two, it might express to people, in a symbolic way, the whole event»²⁶³.

L'opera a cui Moore stava lavorando ha forme meno organiche rispetto alla produzione dello stesso periodo: è una sorta di guscio esterno che contiene una figura, un viso incastonato da un elmetto, o una figura imprigionata. Moore ne parla semplicemente in termini di 'registrazione di una cosa dentro un'altra' (a recording of things inside other things), ma quest'opera ricorda molto precisamente *Helmet* e *Drawings for Metal Sculpture (Two Heads)*, due lavori del 1939, la serie delle teste viene ripresa all'indomani dell'inizio delle ostilità in Corea e dell'inasprirsi della Guerra Fredda. Iniziata nel 1939, la serie viene ripresa intorno agli anni Cinquanta, rimanendo un *topos* ricorrente su cui lo scultore torna spesso a lavorare.

Atom Piece (che diventa poi il bozzetto di *Nuclear Energy* assomiglia nella sua forma alla serie *Helmet Heads*, ma soprattutto evoca chiaramente il poster disegnato da F. H. K. Henrion per la campagna antinucleare della Campaign for Nuclear Disarmament (CND) del 1963, di cui Moore era membro dal 1958. Sappiamo sia dalle sue lettere dal fronte quando, giovanissimo, prende parte al primo conflitto mondiale, che dal suo attivo coinvolgimento con il War Artists' Advisory Committee (WAAC) di Kenneth Clark (quando realizza gli *Shelter Drawings* nel 1940-42) e infine dalla sua adesione alla CND che Moore era un convinto pacifista²⁶⁴. Benché Moore abbia in seguito cercato di depoliticizzare l'opera, è dunque versosimile che essa sia nata sull'onda di un dibattito sul nucleare che Moore stesso seguiva[8].

Come che sia, il comitato dell'Università di Chicago non coglie la somiglianza con il poster della CND, accetta la proposta e chiede solamente di cambiare il titolo, poiché '*piece*' suonava troppo simile a '*peace*', dando perciò adito fraintendimenti. Il memoriale dedicato a Fermi e alle sue ricerche ha la sinistra forma di un fungo atomico. Moore si riferirà a questo

²⁶³ H. Moore citato in «Art Journal», Spring 1973, p. 286.

²⁶⁴ In un'intervista con A. Rose, Mary Moore, figlia dell'artista, suggerisce una chiave di lettura interessante per l'opera dello scultore: «I think the shelter drawings are like a repetition of a deeply embedded memory. When you think about memorials to the war dead – both here and in Russia – they are such an enormously important part of our national consciousness, a public expression of it. Yet I think the shelter drawings are also memorials in their way, completely different from the very public memorials we're familiar with, but perhaps prescient about death, rather than death-after-the-fact. What you see are people lying down together and sleeping in large groups – almost like a sleep of death – yet it's such an intimate activity. What is remarkable about those drawings is that they make something intrinsically private and personal into something public, without sacrificing the sense of witnessing something precious and intimate. I feel the same is true about the family groups. I think that they have often been misunderstood. I think that people think that they are about looking to a brave new future, and that it's about a family group and you know, 'Hooray, we've left the war behind'. But I think, in a way, families are again an intimate grouping that only those within it really know and understand, and yet here they are again being made public, but with all their small gestures intact, so that they preserve their intimacy – and individuality. When you look at the little terracottas – the faces, every single gesture such as the way their hands are – they are actually very realistic, and they express pain, or resignation, or perseverance rather than expressionism».

In <http://www.britishcouncil.org/blog/henry-moores-daughter-remembers-her-father>.

lavoro sempre con il nome di *Atom Piece* ed è impossibile non pensare a questa opera come a un riuscito scherzo, un'opera di segno opposto rispetto alle intenzioni della committenza.

Un decennio dopo il Museum of Contemporary Arts di Hiroshima commissiona a Moore *Arb*, un'opera che, esposta nel giardino che circonda il museo, ne diventa quasi il logo. In concomitanza con questa commissione, un corpus di opere dell'artista viene acquisita per la collezione permanente. Tra queste c'è una delle sette versioni di *Atom Piece* – apparentemente i conservatori del museo non si erano accorti o non erano al corrente dell'esistenza della versione dell'Università di Chicago. Va da sé che in questo contesto, l'opera significa tutt'altro, e che proprio l'essere contemporaneamente in due posti così fortemente connotati, ne cambia il funzionamento.

In un certo modo Moore riesce a far funzionare in maniera multidirezionale la scultura dislocandola, facendole occupare in altre parole due diversi luoghi nello stesso momento, realizzando la stessa possibilità che si intravede nel film di Resnais: che una memoria multidirezionale si produce nell'abitare quel luogo impossibile che è l'altro, l'opposto, nel collasso di una individualità nell'altra, di una storia nella storia che ne rappresenta il suo termine opposto. Dalla metà degli anni Quaranta Moore aveva notorietà internazionale: nel 1946 il MOMA di New York gli dedica una retrospettiva, nel 1948 vince il Premio internazionale per la Scultura della Biennale di Venezia. Ma, a fronte del pubblico riconoscimento e plauso, iniziano anche gli attacchi alla sua poetica: Greenberg lo stigmatizza come un 'moderno accademico'. Nel rilevare con precisione la sua continuità con la scultura tradizionale, Greenberg non vede però un aspetto del tutto nuovo che il lavoro di Moore possiede. È il primo scultore globale: non c'è luogo significativo che tra gli anni Cinquanta e la morte dell'artista non abbia ritenuto necessario acquisire un suo lavoro e, intenzionalmente o meno, questo eccesso di presenza si traduce in un gioco di rimandi tra opere e luoghi diversi, che a volte, come in questo caso, dischiude una possibilità di lettura del memoriale più complessa e densa di quanto si potesse pensare ad uno sguardo distratto.

Questo aspetto, che a Greenberg chiaramente non poteva interessare, è invece colto da Simon Starling, artista inglese che con la figura di Henry Moore si è confrontato in due occasioni: per una prima commissione pubblica a Toronto *Museled Moore* 2006, e in seguito nel progetto realizzato su invito del Museum of Contemporary Arts di Hiroshima.

Project for a Masquerade nasce proprio dalle considerazioni dell'artista inglese sul rapporto dialettico tra *Nuclear Energy* e *Atom Piece* e prosegue una ricerca sulle implicazioni involontarie dell'artista con la Guerra Fredda, dell'individuo con la Storia.

L'opera è composta di due parti: una serie di maschere per il teatro Noh realizzate da un artigiano, e un film che ne documenta e racconta la realizzazione. Nella presentazione al MOCA lo schermo su cui il film era proiettato divideva la stanza, e il suo retro era uno specchio, così che le maschere venivano duplicate.

Le maschere rappresentano i personaggi di una pièce di teatro tradizionale, chiamata Eboshi-ori in cui il personaggio principale si rende irriconoscibile grazie a un cappello che gli viene confezionato, e grazie a questo stratagemma riuscirà a riconquistare il trono che gli era stato usurpato. Ogni maschera è stata realizzata con tecniche tradizionali da un artigiano specializzato di Osaka Yoi Miichi, le fattezze di ogni personaggio erano quelle di Henry Moore e di altri personaggi a lui vicini, che avevano avuto negli anni della guerra fredda un ruolo ambiguo, come lo storico dell'arte Anthony Blunt, rivelatosi una spia sovietica, ma che era anche colui a cui Moore deve la prima commissione pubblica in Nord America. Una delle maschere è plasmata a immagine di *Atom Piece*, e rappresenta il cappello che permette al protagonista di travestirsi ed essere irriconoscibile.

Atom Piece, tradotto in un altro oggetto scultoreo, diventa dunque il luogo del disvelamento della doppia natura di *Nuclear Energy*.

Project for a masquerade rimette in circolazione la storia e ne riattiva la memoria, e allo stesso tempo moltiplica il rispecchiamento tra le sculture e tra i loro autori, attraverso l'immedesimazione del personaggio Moore con l'artista Starling, e con l'artigiano Miichi, che è allo stesso tempo il reale artefice delle maschere e il protagonista del film realizzato da Starling.

Di nuovo, la finzione, non la realtà, diventa il luogo di una *coincidentia oppositorum*, e non è peregrino sottolineare che le stesse maschere sono realizzate oggi con i materiali che erano comuni nel quindicesimo e sedicesimo secolo, nel momento della fioritura massima del teatro Noh: è una finzione temporale, di nuovo a costituire l'ossatura sulla quale il corpo narrativo viene intessuto.

Project for a Masquerade è un progetto che nasce in un contesto preciso, e della specificità di luogo ha le caratteristiche, ma che è pensato per essere ripresentato altrove, sia come film, che come installazione, e addirittura come oggetto di scena se una compagnia teatrale volesse usare le maschere per una rappresentazione della *pièce*. È un progetto allo stesso tempo localizzato e globale, disponibile ad una appropriazione. O identificazione.

In ogni caso, rimane sempre in relazione dialettica con i due lavori di Moore che ne sono il termine di riferimento e costringe a ripensarli in una chiave che in fondo è quella che, forse involontariamente, Moore stesso ci ha consegnato.

4.7 Corpi e stanze della memoria: Francesco Arena, Flavio Favelli, Gianluca e Massimiliano de Serio.

Il corpo – soggetto di ogni memoriale, in quanto corpo assente che viene evocato²⁶⁵ – e il paesaggio – luogo su cui il monumento si iscrive, ma anche il nome che evoca memoria²⁶⁶ – sono i termini comuni di opere molto diverse di tre artisti italiani, attraverso le quali vorrei proporre una riflessione sulla relazione tra memoria e storia in Italia.

Se è inesatto dire che l'arte italiana non si è più occupata della propria storia a partire dal biennio '68-69, perché singoli percorsi – Alberto Burri, Fabio Mauri, Cesare Pietroiusti, per fare alcuni esempi – dimostrano il contrario²⁶⁷, è corretto però affermare che, chiusa la fase più politica dell'Arte Povera (che andrebbe tuttavia ridimensionata, perché questa lettura è valida solo se il movimento si riconduce a specifiche figure e in particolare a Michelangelo Pistoletto)²⁶⁸, la storia e la politica non hanno più avuto forza di racconto pubblico. La presenza del racconto della storia nell'arte italiana recente è episodica, frammentaria e non costruisce né immaginari, né immagini specifiche: diventa dunque interessante riflettere sul fatto che la generazione di trenta-quarantenni si è concentrata proprio sul periodo che va tra gli anni Sessanta e la fine dei Settanta, quel periodo cioè che soffre una crisi di rappresentazione e che ritorna, nella nostra storia, come un rimosso. In *Geopolitiche dell'arte* Michele Dantini delinea il periodo attuale in questi termini: «Potremmo periodizzare l'arte italiana contemporanea recente stabilendo che una svolta 'politica' nelle pratiche e il dibattito sulle crescenti difficoltà di affermazione internazionale degli artisti più giovani hanno caratterizzato gli ultimi anni. La generazione dei trenta-quarantenni ha ritrovato interesse per la storia nazionale, la compulsazione di archivi sociali e politici, la ricomposizione di memorie dolorose, tacitate o disperse»²⁶⁹. È possibile in questo senso individuare una linea nell'arte italiana che sembra costituire l'elaborazione estetica inconscia di un trauma storico, attraverso poetiche e approcci

²⁶⁵ Per la trattazione della relazione tra corpo e immagine: H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013; per la relazione tra corpo, archivio e testimonianza: G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

²⁶⁶ Nello specifico la relazione tra corpo e paesaggio è centrale in G. Didi-Hubermann, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005 e *Scorze*, Nottetempo, Roma 2014.

²⁶⁷ M. Dantini, *Geopolitiche dell'Arte*, Marinotti, Milano 2012 p. 196.

²⁶⁸ *Ibidem*, ma per una lettura di segno opposto, che radicalizza la natura eminentemente politica dell'Arte Povera si veda tutto il numero 124 di «October» 2008, dedicato all'arte italiana, e in particolare il saggio di N. Cullinan, *From Vietnam to Fiat-nam. The Politics of Arte Povera*.

²⁶⁹ M. Dantini, *op.cit.*, p. 197.

radicalmente diversi, come cercherò di dare conto in questo confronto tra opere di Francesco Arena (Torre Santa Susanna, Brindisi, 1978), Flavio Favelli (Firenze 1967), Gianluca e Massimiliano de Serio (Torino 1978), e passando dalla scultura al film, attraverso le figure del corpo e del paesaggio.

Francesco Arena fa parte di una generazione di artisti italiani che ha ripreso a interrogare, attraverso le proprie opere, la storia italiana recente. È una generazione che parla di una storia che non ha vissuto, parafrasando il titolo di una mostra curata da Marcella Beccaria al Castello di Rivoli di due anni fa che tentava di fare un punto sull'argomento.²⁷⁰ Una delle prime opere importanti che già prefigura i lavori maturi di Francesco Arena nasce proprio con l'intento di restituire una forma ad una lacuna. Si tratta di *3,24 mq*, presentata in occasione della sua prima mostra personale presso la galleria Monitor di Roma nel 2004. È una ipotetica ricostruzione in scala 1:1 della cella in cui fu imprigionato Aldo Moro nei 55 giorni del suo sequestro.

«Il nome di Aldo Moro – racconta Arena – quello di Pinelli, oppure parole come Democrazia Cristiana, Partito Comunista, Brigate Rosse, le ho sentite da bambino, tante volte. Erano suoni che si ripetevano, erano parte della vita quotidiana, come molti altri argomenti. Al tempo per me non significavano nulla, scivolavano via insieme alle mie normali giornate di bambino che amava guardare i cartoni animati in televisione. Mio nonno era un democristiano convinto. Era iscritto alla DC e frequentava la sede del partito che c'era nel suo paese. Con i miei genitori parlava spesso di politica e ne parlava anche con me. O meglio, lui parlava e io lo ascoltavo. Mi piaceva passare del tempo con lui. Allora, non vedevo e neppure intuivo il lato tragico contenuto in quei discorsi. È solo dopo, quando sono cresciuto e quei ricordi sono riaffiorati, che ho cominciato a pormi delle domande e ho sentito la necessità di scavare in quel passato»²⁷¹.

Nel racconto della genesi di quest'opera l'artista ci dice che in occasione dell'invito a Roma, decide di fare un giro diverso, chiede alla gallerista di portarlo in Via Montalcini, e «da quel momento ho pensato alla cella, alla mancanza di un luogo reale, al bisogno di veder per capire, il cattolico poi ha anche bisogno di toccare altrimenti stenta a credere»²⁷² Tra le

²⁷⁰ Con molte polemiche invero: sia per l'inserimento che per l'esclusione di alcuni artisti, e per il fatto di istituzionalizzare qualcosa che attraversa la poetica di diversi artisti, ma non ne esaurisce la lettura. *La storia che non ho vissuto (testimone indiretto)*, 16 settembre-16 novembre, Castello di Rivoli, Torino.

²⁷¹ Francesco Arena ne parla con Marcella Beccaria, cat. *La Storia che non ho vissuto*, Milano 2012

²⁷² S. Chiodi *La bellezza difficile*, Le lettere, Firenze 2008, p. 43.

immagini che raccontano nei giornali il rapimento Moro, non ce ne è nessuna della stanza in cui era rinchiuso. Ne conosciamo i contorni e le misure approssimative attraverso le deposizioni dei brigatisti che parteciparono al suo sequestro. La prigione immaginata da Arena contiene un letto, una risma di fogli, una toilette chimica, ed è contenuta all'interno di una cassa di legno, simile a quelle per il trasporto delle opere d'arte, ma anche riconducibile a un modulo minimalista.

Si delinea già da quest'opera la poetica dell'artista in cui l'opera è una messa in figura di dati storici, di lacune e amnesie: dare forma a qualcosa che non ha nemmeno un'immagine. Un procedimento che si precisa poi trovando nel corpo una unità di misura inserendo le proporzioni del proprio corpo nell'opera come modo di testimoniare e non solo di ricordare, e allo stesso tempo di inscrivere una storia individuale in quella collettiva.

Il peso del mio corpo in un blocco di pietra del peso di una barca (2010) ha una relazione formale diretta con *32,4mq*. È una stele scavata all'interno, un blocco in pierre bleu, una pietra friabile e molto fragile, del peso di uno dei barconi che solcano il mediterraneo nel tentativo, che spesso non riesce, di raggiungere l'Europa attraccando a Lampedusa. Nell'isola c'è un cimitero di barche dove vengono depositati i relitti sottoposti a perizia. Facendo una media dai documenti, si evince che la maggior parte delle barche pesa circa 700 kg, dato grezzo che ha determinato la scelta di questo specifico blocco di pietra. A questa massa Arena ha sottratto materia fino a raggiungere il peso del proprio corpo. L'opera è dunque effetto di una sottrazione, è lo scarto tra due misure, che nel disegnare un corpo in particolare fa spazio – il grande vuoto che si apre al centro, e che è il vero soggetto della scultura – a una assenza di corpi: quelli delle vittime. Non è una scultura descrittiva, non ci sono, ad esempio, nemmeno i nomi delle vittime, o una frase che indichi a quali corpi questa scultura restituisce presenza, ma nella forma *Il peso del mio corpo* allude a una pietra tombale (o, se vogliamo, proprio alla forma archetipica della stele). È un Cenotafio, seppure paradossale: è un pieno – il corpo dell'artista – a costruire la cornice entro la quale si manifesta l'assenza dei corpi dei clandestini annegati, a delimitare i contorni di questa tomba vuota.

Minimalismo, arte povera e arte concettuale sono i riferimenti formali e teorici entro cui si articola il lavoro Arena, ma l'importanza del corpo – e di un corpo specifico, quello dell'artista, che veicola perciò una storia, una cultura e una geografia – indica una ascendenza precisa nel lavoro di Giuseppe Penone – come rileva anche Ara H. Merjian in un saggio di recente pubblicazione sul lavoro dell'artista italiano, e di Giovanni Anselmo, se si mette in

relazione *Il peso del mio corpo* con *Entrare nell'opera* (1971). La processualità, l'autobiografia inserita in un'orizzonte pubblico, la sostanza materiale dell'opera (materiali che viceversa sembrano essere principalmente supporti ad una forma per gli artisti americani, strutturali e non – per così dire - allegorici) sono allora elementi costitutivi di una genealogia dell'artista. In questi due lavori, pur lontane per intenti, la relazione tra corpo e spazio/corpo e paesaggio, è il soggetto dell'opera, ma in uno il corpo costituisce il centro visivo dell'immagine, nell'altro invece il centro è il vuoto che si apre all'interno della forma, come se le due opere rispondessero a due forze opposte. E in un certo senso *Il peso del mio corpo* è proprio una scultura che espelle il paesaggio (cioè lo spazio dell'azione, la topografia del dramma, il luogo da ricordare, che è qui restituita come ipotesi iniziale nel peso complessivo del blocco prima di essere scavato) e nella quale il corpo è dato come residuo.

Cerimonia-India Hotel 870 è una parte del progetto *Itavia Aviolinee* di Flavio Favelli. Il progetto *Itavia Aerolinee* inizia nel 2007, per la mostra *Ambient Tour* alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino: una un'immaginaria produzione di merchandising della compagnia aerea *Itavia*: un modellino in scala del DC-9 *Itavia*, cartoline, gadget e un foulard.

Cerimonia consiste di 400 metri quadrati di *Airtex*, tela tecnica leggera usata per le inaugurazioni dei nuovi veicoli, tagliata e cucita sulle misure del relitto del DC-9, con due scritte rosso pompeiano *Itavia* ai lati della fusoliera.

L'opera è stata esposta per due giorni in piazza Maggiore e in piazza VIII Agosto a Bologna nel giugno 2010 in occasione del trentesimo anniversario della strage di Ustica.

Il lavoro di Favelli è sempre incentrato sulla memoria, ma su una memoria personale evocativa degli anni della sua infanzia, e il fatto che *Cerimonia* sia un monumento temporaneo è quasi un fatto secondario, accidentale e quasi non intenzionale. E tuttavia l'in-intenzionalità non ne inficia una lettura memoriale, per la regola che è monumento, come scriveva Riegl, ciò che come monumento viene riconosciuto da una comunità.

Il tema di tutta la poetica dell'artista è la memoria, una memoria personale sulla quale a volte si innesta la dimensione collettiva della storia: Ustica è prima di tutto il ricordo di Flavio da piccolo che apprende della strage attraverso le notizie, e che rimane vivido e ineludibile.

L'opera viene concepita in concomitanza con l'apertura del Museo della Memoria della Strage di Ustica a Bologna, voluto dall'associazione dei parenti delle vittime, che conserva i resti del velivolo e una installazione di Christian Boltanski, che idealmente compongono un tutt'uno. In un certo modo è come se a una memoria collettiva, l'artista volesse rispondere con la sua

memoria personale: quello di Favelli è un ricordo infantile proiettato nel presente, nella storia che ha segnato il nostro Paese.

Alla presentazione dell'opera l'artista ha coinvolto l'Associazione dei parenti delle vittime, fuori da ogni retorica e come semplice atto di rispetto. I gadget, le cartoline, e la fodera che compongono le diverse parti dell'opera hanno il compito di riportare in vita la compagnia del DC-9 affondato, di fermare il tempo. Un tempo che coincide: quello delle vittime e quello dell'infanzia protetta dell'artista, prima che la sua biografia personale prendesse una piega diversa, di cui Favelli racconta nelle sue opere.

«Ricreando i gadget della compagnia Itavia è come se non fosse successo nulla, come se l'aereo dovesse ripartire»²⁷³, e ancora: *«alcune volte vorrei sentirmi come se non fosse successo nulla. Gli episodi personali della mia vita o la tragedia di Ustica. Ho pensato a una produzione di gadgets, i classici souvenir per l'aereo: cartoline, modellini, foulards, posters e anche un accessorio, una specie di muta, un vestito per il DC-9, di tela color crema. Quel DC-9 è la Sfinge, la Gradiva del nostro tempo»*²⁷⁴. La fodera è realizzata nello stesso tessuto di quello usato per coprire le automobili di formula 1 quando escono dai box, prima di iniziare la corsa. Vuole nelle intenzioni alludere alla sua novità. Eppure stesa a terra, e specialmente a Bologna, da dove l'aereo abbattuto sul cielo di Ustica è partito ha l'effetto di un sudario, una veste che copra una salma.

E mentre l'opera di Boltanski ospitata nel Museo si compone di elementi diversi che mirano a ricordare i morti come individui (81 luci che si accendono e spengono al ritmo del respiro, 81 specchi neri, sussurri, e infine – a unificare in un unico luogo la strage – una scatola che contiene gli effetti personali che si sono potuti recuperare nelle acque del mare al largo di Ustica), l'opera di Favelli sembra fare esattamente l'opposto – in questo somigliando più a un monumento tradizionale dell'opera dell'artista francese, ma nella sua forma impermanente e soprattutto trasportabile (quasi una traduzione contemporanea del viaggio del milite ignoto) meglio sembra rappresentare il ricordo di un aereo disperso, la strage incollocabile, la sua difficile geografia.

Daria Bonfietti, Presidente dell'Associazione Vittime della strage di Ustica commenta così la presentazione dell'opera: «fare memoria anche attraverso la ricostruzione personale del proprio vissuto e riuscire a interpretare il dolore degli altri attraverso l'arte a me sembra importantissimo. Questi sono dei mezzi materiali, un pezzo di tela, e con dei mezzi materiali si

²⁷³ Intervista su RAI 3, archivi RadioTelevisione RAI <http://www.letteratura.rai.it/articoli/daria-bonfietti-memoria-e-verit%C3%A0-per-ustica/22334/default.aspx> e http://www.museomemoriaustica.it/video/rai_educational_favelli.swf.

²⁷⁴ Statement dell'artista pubblicata nella brochure della mostra 20metricubi, Museo del Novecento, Milano, 12 gennaio-18 marzo 2012.

riesce a rappresentare qualcosa di immateriale come è l'atto di ricordare, l'atto di fare memoria. Questo è il merito dell'arte e il privilegio di chi riesce a trasmettere queste sensazioni»²⁷⁵.

Per Benjamin la memoria è un'arte 'epica e rapsodica' perché «il ricordo reale deve offrire anche un'immagine di colui che si sovviene»: ²⁷⁶ nel lavoro di Favelli la dimensione collettiva è resa possibile sempre e soltanto dall'iscrizione dell'artista nell'opera.

Il tema del memoriale, che affiora nel suo lavoro anche in opere diverse come *la Rotonda* (una ricreazione in scala 1:1 in legno ingiallito del mausoleo di Teodorico, la prima opera che Flavio bambino riconosce come opera d'arte e una tomba), e *Sala d'attesa* (opera permanente per la Certosa di Bologna, dove vengono celebrati i funerali laici), si precisa ancora in un lavoro recentissimo, *Gli angeli degli eroi*, ispirata a una fotografia pubblicata su un quotidiano della famiglia di un caduto in Afghanistan, che l'artista descrive così: «Tutto mi è sembrato lontano ed estraneo guardando questa foto apparsa anni fa su un giornale, eppure oltre alla bandiera e alla lingua, che sono quelle del mio Paese, c'era qualcosa che mi faceva sentire in qualche modo partecipe. Nel gennaio 2011 muore in Afghanistan il militare Luca Sanna e i parenti e amici lo ricordano a Roma con questo cartello. L'Italia ha avuto, ad oggi, più di 40 caduti in Afghanistan, più di 170 dopo varie campagne in Congo e in Libano e poi in Kosovo, Bosnia, Somalia e Iraq. Sono 18 i paesi democratici dell'area europea che hanno pianto - solo in Afghanistan- quasi 900 morti. L'opera che propongo è un grande e semplice elenco, come solitamente è tradizione sulle lapidi commemorative, con i nomi dei militari italiani caduti, dipinto su un muro della città. Una lunga lista dalla prima vittima del 1950 fino ad oggi. In tutte le città e i piccoli paesi ci sono le lapidi che ricordano i caduti delle due Grandi Guerre, ma dopo la nascita della Repubblica un silenzioso esercito ha continuato a servire l'Italia in paesi lontani. L'opera si chiama *Gli Angeli degli Eroi*, ispirata al cartello scritto dai parenti di Luca Sanna. In Italia, la *fine della guerra, la Liberazione e l'inizio della Repubblica non hanno chiuso tante questioni. Le marcate differenze politiche, le spinte autonomiste, la cronica divisione fra Nord e Sud e la storia antica e differente di infiniti territori, minano un'idea di Paese, di Nazione e di Stato, che non è mai stata solida. L'Italia, a differenza di altri paesi europei, ha un rapporto contraddittorio e sofferto con il suo esercito che è spesso percepito come un ente estraneo e lontano, mai reale e politicamente sembra appartenere solamente alla cultura del centro-destra. Le polemiche sulle missioni in Iraq e Afghanistan hanno evidenziato questo distacco divenuto contraddittorio con la strage di Nasiriyya e la vicenda Sgrena-Calipari. Le notizie dei militari caduti all'estero* hanno dato ai soldati volti di persone normali, spesso giovani, con le loro storie quotidiane e le loro immagini, ritratti in divisa ma anche nella vita civile e quotidiana.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ citato in G. Didi-Hubermann, *Scorze*, *op.cit.*, p. 67.

Nonostante le cesure epocali del mondo civile, il mondo della guerra rimane immutabile e aleggia sospeso, fra le parentesi del fascino delle marce marziali e l'orrore dei morti di ogni conflitto, sopra il nostro indaffarato quotidiano digitale. Patria, sacrificio, onore, che il mondo civile sente come parole desuete e lontane, sono recitate ogni volta dai Ministri della Difesa ai funerali di Stato, dove, in cerimonie e riti antichi, le uniformi dei militari si confondono con quelle del clero. L'opera *Gli Angeli degli Eroi* vuole essere tutto questo».

L'elenco dei nomi dei militari caduti in missione, presentato al MAXXI di Roma il 1 aprile 2015, in attesa di essere realizzato a Bologna sulle pareti esterne di un edificio pubblico, è – come il sudario di *Cerimoniale* – un memoriale che riscrive nel paesaggio i corpi assenti. All'opposto di Arena, non è l'artista che iscrive la propria biografia nel corpo della storia, ma il racconto della storia per come si iscrive nei nostri corpi. In questo mi sembra di poter individuare l'aspetto profondamente politico e il valore civico dell'opera di Favelli.

Stanze è un mediometraggio girato dai gemelli Gianluca e Massimiliano De Serio, il cui lavoro intreccia costantemente arti visive e cinema (*Sette opere di misericordia*, il loro primo film distribuito nelle sale cinematografiche, è stato premiato lo scorso anno al Festival del Cinema di Locarno). I De Serio lavorano insieme dal 1999 e negli anni hanno realizzato film, documentari e installazioni, partecipando a mostre e festival di cinema nazionali e internazionali. La loro poetica si incentra su identità in continua ridefinizione di sé o identità collettive, in un percorso ibrido tra messa in scena, memoria e performance.

Realizzato nell'anno del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, *Stanze* è, parafrasando le parole dei due artisti, una riflessione sull'incapacità di affrontare momenti della nostra storia e di reagire alle mancanze della nostra legislazione in tema di immigrazione. La storia del colonialismo italiano è del resto uno dei grandi rimossi della nostra storia nazionale e ancora oggi poco affrontato tanto nelle arti visive quanto nella letteratura.

In *Stanze* alcuni uomini e una donna, per lo più in piedi, sempre soli tranne che in un caso, ripresi in un ambiente spoglio e apparentemente semi abbandonato, recitano in versi la propria storia di migrazione attraverso la forma poetica. Il passaggio da una scena all'altra è segnalato da una variazione di luminosità, che va verso il nero o verso un bianco abbacinante.

Le persone che raccontano sono migranti somali residenti a Torino ospiti della Caserma La Marmora di via Asti a Torino, fondata durante il primo periodo coloniale italiano, sede della Guardia Nazionale Repubblicana negli anni del fascismo e oggi adibita a Centro di Accoglienza. I testi sono le loro vere storie, scritte utilizzando una antichissima metrica caratteristica della

poesia orale somala. Ma gradualmente, alla testimonianza del proprio viaggio attraverso il deserto e poi il mare (i racconti dei migranti sono sempre molto dettagliati, le mappe estremamente precise e ricche di particolari: dalla precisione di questo racconto – e quindi dalla verifica della sua verità – dipende infatti che al migrante venga o meno riconosciuto lo stato di rifugiato politico), si sovrappone un'altra narrazione: la testimonianza dei giovani partigiani e prigionieri politici torturati e uccisi nella stessa caserma.

Il film è stato girato in un solo giorno, la telecamera è fissa e inquadra ogni figura al centro dello spazio. Non esiste in pratica montaggio perché non c'è stata la possibilità di girare più volte la scene e anche le dissolvenze che segnalano i cambiamenti di scena sono state realizzate in macchina.

Se le riprese restituiscono la contiguità tra corpi, spazi e tempo, i testi invece sono il risultato di un lavoro di mesi che ha prodotto una scrittura condivisa in cui gli artisti e i migranti collaborano per riscrivere le storie della memoria migrante e le storie degli antifascisti rinchiusi nella caserma come un unico racconto.

L'occhio della telecamera ci conduce gradualmente dall'ultimo piano dello stabile ai suoi sotterranei, dalla luce all'ombra. La telecamera è fissa, ma per effetto dei tagli, delle inquadrature e della luce si percepisce come un carrello verticale. Campo lungo, come in *Shoa* di Lanzmann e carrello, come in *Notte e nebbia* di Resnais sono le inquadrature attraverso le quali i due film mettono in evidenza la relazione di continuità tra corpo e spazio che si fa garante – abbiamo visto – del valore testimoniale della memoria.

Nel racconto, che passa di corpo in corpo, si sovrappongono memorie individuali e collettive, la storia dell'altro e la nostra storia, in un efficace e continuo riposizionamento e rispecchiamento in cui ciascuno si fa carico della memoria dell'altro: « Che sensazione ci suscita l'idea che dei giovani migranti, giunti in Italia attraverso sofferenze indicibili, siano di qui in avanti i depositari della memoria della sofferenza patita settanta anni prima dalla gente torturata dai nazi-fascisti in Italia? Può un migrante portare con sé una storia che non sia la sua? Può *performare*, recitare, mettere in gioco davanti a “noi” il “nostro” passato? Non quello coloniale però che ci lega già in un vincolo di dominato/dominatore, dove il nostro ruolo di detentori del “senso di colpa” ci esonera dal vero rovesciamento di punto vista. Ma un passato che conserviamo gelosamente come “nostro”, un passato che è un'eredità difficile della quale solo “noi” possiamo farci carico. E se discutendo animatamente come tenere viva quella

memoria della Resistenza, specie ora che i testimoni del tempo vanno purtroppo tutti morendo, vedessimo passare un ragazzo somalo che si fa carico di quella memoria?»²⁷⁷

Il corpo, con *Stanze*, si rivela come archivio e testimone che restituisce voce a storie apparentemente diverse e lontane, ma che fanno parte della nostra storia e dei suoi rimossi.

4.7 Jeremy Deller e il *re-enactment*

Il 1984, per qualunque inglese che abbia meno di quarant'anni, riporta alla memoria, oltre all'omonimo libro di George Orwell, lo sciopero dei minatori durato un anno intero e terminato con la sconfitta dei lavoratori e del sindacato²⁷⁸, simbolo della contrapposizione tra la sinistra socialista e la nuova destra liberista. Uno degli scontri più violenti tra polizia e occupanti avvenne nel villaggio di Orgreave, dove per la prima volta nelle operazioni di sorveglianza di uno sciopero venne impiegata la polizia in tenuta antisommossa: proprio questo episodio è oggetto di uno dei lavori più complessi dell'artista inglese Jeremy Deller (Londra, 1966).

The Battle of Orgreave, 2001 è un'opera esemplare nel contesto di questa ricerca per la modalità di commissione, ricezione e distribuzione, per il modo in cui affronta in tutte le sue diverse fasi la relazione tra la dimensione pubblica della storia e la memoria individuale, e infine per la scelta del supporto tecnico dell'opera²⁷⁹: il *re-enactment*, come strumento e metodo atto a veicolare il lavoro della memoria collettiva.

The Battle of Orgreave è stata per Artangel la prima opera pubblica selezionata attraverso concorso. All'*open call*, promosso da Artangel con il sostegno di *The Times* e da A4E National Lottery risposero settecento artisti, le cui proposte vennero sottoposte a una commissione composta dagli artisti Rachel Whiteread, Brian Eno, Richard Cork e da James Lingwood e Michael Morris di Artangel.

Il progetto di Jeremy Deller, vincitore della competizione insieme a Michael Landy, consiste di due parti: la ricostruzione degli scontri di Orgreave, in cui ottomila poliziotti avevano dato la carica ai cinquemila minatori disperdendoli tra i campi, interpretata dal vivo da diversi gruppi di rievocazione storica, ex occupanti, ex poliziotti e alla presenza di spettatori, e

²⁷⁷ V. Gravano, *Performing History. Isegoriae. Le storie nel film Stanze dei fratelli De Serio*, in «roots-routes», n. 17, Aprile 2014.

²⁷⁸ Per una strana coincidenza, le strade dello scrittore e delle miniere si incontrano anche altrove: Orwell ha infatti documentato in un libro fotografico la vita dei minatori gallesi.

²⁷⁹ R. Krauss, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori, Milano, 2011. Krauss lo propone in sostituzione al termine *medium*.

un film diretto da Mike Figgs e co-prodotto da Channel Four che documenta la rievocazione e costituisce un secondo canale di distribuzione del progetto.

Una prima idea di questo lavoro si può già intravedere in un poster realizzato nel 1995, intitolato *The English Civil War (Part II)* che recita: "The Sealed Knot.. Re-enacting the bloody battle of Orgreave, The King's Mounted Troops versus the Northern Rebellious Barebacks"²⁸⁰ e cita il (fittizio) sostegno dell'English Heritage²⁸¹

Il lavoro prodotto da Artangel è nelle intenzioni dell'artista il tentativo di analizzare un episodio divisivo della storia inglese che ha lasciato un trauma nel suo tessuto sociale: «I've always described it as digging up a corpses and giving it a proper post-mortem»²⁸².

Come sottolinea Cuahutémoc Medina il valore paradigmatico di *The Battle of Orgreave* « [...] lies in great part in having demonstrated the possibility of turning the open platform of contemporary art production into a means of living experience, which almost singlehandedly infused a new meaning to the ailing concept of public art, by activating the promise of social memory from the dead tradition of the monument»²⁸³.

Questo passaggio avviene, a mio giudizio, proprio nella scelta del *re-enactment* come strategia di rappresentazione della storia, che imitando il lavoro della memoria traumatica, trasforma la ripetizione in commemorazione. Allo stesso tempo, la rievocazione, che ha previsto la partecipazione di comparse, ex minatori ed ex poliziotti traduce l'idea di una memoria vivente che incarna posizioni divergenti, capace dunque di restituire, coerentemente con la poetica dell'artista, un racconto che sovverta la narrazione autoritaria e unidirezionale imposta dai media e dalle autorità²⁸⁴.

Il lavoro dell'artista, come quello dello storico è per Deller un lavoro archeologico attraverso il quale riesumare il cadavere della storia. Hal Foster si interroga sul significato di *post-mortem*, dare una degna sepoltura non mette a riparo dal rischio di mettere a tacere la memoria che si vuole raccontare correttamente? Chiaramente qui Foster, come Medina, interpreta *The Battle of Orgreave* come un monumento, anche se ne rileva il rischio.

Ma Deller interpreta l'operazione di riesumazione e sepoltura come un processo e compone un memoriale a partire dal rituale. Dalla commemorazione: «On 18 June 1984, I was

²⁸⁰ Cit in R. Rugoff, *Middle Class Hero*, in S. Hall, R. Rugoff, *Joy in People*, Hayward Publishing, London 2012, p. 16.

²⁸¹ The Sealed Knot è uno dei principali gruppi di rievocazione storica. La rievocazione storica è molto popolare in Gran Bretagna dal 1960, e viene impiegata all'interno di programmi didattici promossi da English Heritage un ente non profit indipendente per la promozione della tutela di luoghi storici e per la diffusione della storia nazionale, all'interno del programma Living History: <http://www.english-heritage.org.uk/about-us/>.

²⁸² H. Foster, *History is a Hen Herrier*, in Jeremy Deller, *The Infinitely Variable Ideal of the Popular*, catalogo, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City, 2015.

²⁸³ C. Medina, *History Repeats Itself, Otherwise it Wouldn't Be History*, in Jeremy Deller, *The Infinitely Variable Ideal of the Popular*, 2015.

²⁸⁴ Nel lavoro di Jeremy Deller è sempre evidente una posizione politica di deriva gramsciana, riprese recentemente da Ernesto Laclau e Chantal Mouffe con il concetto di *antagonistic democracy*.

watching the evening news and saw footage of a mass picket at the Orgreave coking plant in South Yorkshire in which thousands of miners were chased up a field by mounted police. The image of this pursuit stuck in my mind and for years I wanted to find out what exactly happened on that day with a view to re-enacting or commemorating it in some way. It would not be an exaggeration to say that the strike, like a civil war, had a traumatically divisive effect at all levels of life in the UK. Families were torn apart because of divided loyalties, the union movement was split up on its willingness to support the National Union of Mineworkers, the print media especially contributed to the polarization of the arguments to the point where there appeared to be little space for the middle ground. So in all but name it became an ideological and industrial battle between two sections of British Society»²⁸⁵.

La commemorazione, come componente strutturale del lavoro della memoria, si produce in questo progetto in due momenti: nel *re-enactment* come momento performativo la cui specificità è la compresenza in un continuum di spazio e tempo di performer e spettatori e in un film che ridistribuisce l'evento. In questo modo *Battle of Orgreave* è capace di interpretare contemporaneamente una memoria locale e situata, e una mediata e de-localizzata, funzionando perciò a diversi livelli a seconda di chi sia, in un dato momento, il pubblico di riferimento.

Nel raccontare la genesi dell'opera l'artista pone inoltre l'accento sulla rappresentazione mediatica degli scontri, che attraverso i servizi televisivi dei telegiornali della BBC e di ITV ha contribuito a una lettura pro forze armate degli scontri e a un isolamento dei minatori a livello di opinione pubblica. Il documentario di Figgs costituisce in questo senso una rappresentazione di senso opposto: è il tentativo di restituire un'immagine di una diversa versione dei fatti, ma per la circolazione che ha avuto il film, e il dibattito che ne è seguito e che ha letteralmente inondato le pagine di quotidiani e riviste è in sé *evento*: capace cioè di generare una sua propria memoria.

Come ha scritto Rosalyn Deutsche a proposito del progetto *If You Were Here*, l'arte non può risolvere un problema sociale, ma rendendo possibile una sua presentazione pubblica attraverso un'immagine che lo metta correttamente a fuoco, può contribuire a una sua risoluzione. *The Battle of Orgreave* come nota Alice Correia si iscrive in una narrazione dei fatti esistente che assume il punto di vista dei minatori, ma non si apre ad includere posizioni che non hanno voce (come ad esempio quella dei minatori che non parteciparono allo sciopero), è il tentativo di messa in figura di un racconto esistente, ma senza immagini.

Bisogna inoltre sottolineare che per l'artista Orgreave non è soltanto un episodio tra i tanti nel corso di un momento particolarmente delicato per la storia del suo paese, con ricadute

²⁸⁵ J. Deller, *Foreword* in G. van Noord (a cura di) *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Artangel, London 2002, p. 7.

sulla sinistra laburista e le Union, ma la metafora di uno scontro sociale che riguarda le democrazie occidentali in generale e che ha influito – come del resto è noto – sulle politiche economiche a livello globale. Il cadavere che Deller riesuma, è quello di un rimosso storico: la fine di un'altra idea di lavoro, di società, di cultura.

Nel preparare il lavoro, la ricerca ha richiesto un periodo di studio approfondito su diverse fonti: nell'arco di diciotto mesi l'artista ha consultato gli archivi di BBC e ITV, di quotidiani nazionali e locali, fotografie e reportage e soprattutto ha incontrato gli ex minatori, ex poliziotti e testimoni oculari: l'indagine storica è condotta sulla base di fonti d'archivio, ma anche di testimonianze dirette e memorie orali.

Il *re-enactment* viene preparato con l'aiuto di Howard Giles, precedentemente direttore di English Heritage Special Events, con l'obiettivo di avere un effetto più realistico possibile, attraverso dettagli che riconducano all'episodio originale: abiti, oggetti, ma anche slogan e gesti, e soprattutto attraverso lo spazio – che coincide con la topografia dell'evento originale – e il tempo, che viene condensato nei due momenti simbolici del confronto tra polizia e minatori e della fuga tra i campi. Se la verosimiglianza è necessaria per facilitare l'identificazione, e rimanda alla natura performativa del progetto, la nozione di spazio e di tempo dispiegata dall'opera ne indica invece ancora una volta la sua derivazione dal monumento e dal memoriale, alla cui costruzione retorica è funzionale la topografia e una narrazione simbolica dei fatti.

La dimensione performativa del progetto è particolarmente complessa e vale la pena analizzarla in dettaglio: la partecipazione di duecento persone tra minatori e membri delle forze armate che avevano preso parte agli scontri, trasforma il *re-enactment* da una forma di *edutainment*, quale è la rievocazione storica, in una sorta di seduta collettiva di psicoanalisi, dando spazio a rimossi e sentimenti repressi di tornare in superficie e di essere affrontati. Al *re-enactment* partecipano anche gruppi amatoriali di rievocazione storica che per la prima volta ricreano un evento così vicino nel tempo, alla presenza dei veri protagonisti. I gruppi di rievocazione storica manifestano sempre una precisa a-politicità, ma riportando gli attori all'interno di una situazione di conflitto, Deller connota politicamente la rievocazione. Infine, il *re-enactment* si è svolto alla presenza del pubblico: in questo senso il progetto ha anche le connotazioni di un carnevale bakhtiniano in cui sia gli attori che gli spettatori partecipano della performance catartica.

In questo senso *The Battle of Orgreave* unisce il piano della memoria pubblica, che è proprio del monumento, con quello della memoria individuale, che è proprio della testimonianza orale.

Ma, come abbiamo anticipato, il progetto ha un'ulteriore fase che coincide con la distribuzione del *re-enactment* attraverso il documentario di Mike Figgis. Ritengo che sia in

particolare grazie a questa estensione del progetto che *The Battle of Orgreave* si possa considerare un memoriale multidirezionale che continua a interrogare la storia e a produrre memoria.

Ogni volta che il film è stato trasmesso ha sollevato nuovamente polemiche, discussioni e riaperto il dibattito, riportando i fatti che hanno originato il progetto all'attenzione della società. Come spesso accade per i monumenti, per il fatto che il progetto si colloca in una sfera pubblica che va ben oltre i confini del mondo dell'arte, il nome dell'artista in queste discussioni non compare. *The Battle of Orgreave* viene commentato come un *re-enactment*, non come opera d'arte, e forse è questa la prova che Deller abbia realmente realizzato un memoriale, perché il suo progetto appartiene al pubblico che ne ridefinisce uso, funzione, senso.

4.9 Breve nota conclusiva

In questo capitolo ho dunque guardato a una serie di lavori che hanno come soggetto la produzione della memoria post traumatica: quell'eccesso di memoria che si manifesta attraverso la rimozione (perdita dell'archivio, impossibilità della testimonianza) o *re-enactment* (ripetizione del trauma). Del monumento tradizionale condividono la logica nell'orizzonte che abbiamo qui delineato, pur non avendone lo statuto: sono opere fruite pubblicamente, ma non sono commissioni nazionali, ad esempio, né sono riconosciute come monumenti di per se.

Tuttavia manifestano la seduzione o desiderio del monumento attraverso la permanenza di riti, simboli e figure del lutto e hanno come soggetto la memoria collettiva. Sono opere di artisti la cui poetica verte sul tema della memoria, ma scelte specificatamente non perché raccontano la storia, o restituiscono la difficoltà del racconto, la sparizione dell'archivio o l'inarchiviabilità, ma perché utilizzano una iconografia già di suo saldata a ciò che raccontano e in virtù della quale possono essere riconosciute come monumento.

Soprattutto, mi auguro che guardare a queste opere possa dischiudere altre strade per pensare a come oggi possiamo dare corpo a una memoria complessa come quella del tempo in cui viviamo, in forme che ridisegnino i confini delle comunità, che usino altri canali di commissione e di distribuzione, e sottratte a un uso competitivo della memoria – un argomento che troppo spesso viene usato per far tacere la storia e i suoi moniti.

Bibliografia generale

- G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- A. Badiou, *Il secolo* [2005], Feltrinelli, Milano 2006
- M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, University Press of New England, Hanover and New York, 1999
- H. Belting, *Antropologia delle Immagini* [2002], Carocci editore, Roma 2011
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Einaudi, Torino 1966
- W. Benjamin, *I passage di Parigi* [1940], Einaudi, Torino 2002
- W. Benjamin, *Tesi di Filosofia della Storia*, [1940], Einaudi, Torino 1997
- T. Bennett, *The Birth of the Museum*, Routledge, London and New York, 1995
- M. Bloch, *Apologia della Storia o il mestiere di storico*, [1949], Einaudi, Torino 1969
- S. Buck-Moss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT, Cambridge , 1989
- P. Burke, *Il significato storico delle immagini* [2001], Carocci, Roma 2002
- C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996
- J. Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, MIT Press, Cambridge and London, 1992
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, [1985], Bollati Boringhieri, Torino 2008
- J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, [1995], Filema, Napoli 1996
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006
- G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle Immagini* [2000], Bollati Boringhieri, Torino 2007
- G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* [2008], Bollati Boringhieri 2009
- G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione espiazione delle immagini* [1998], Bollati Boringhieri 2011
- J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, New York 2003
- S. Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge and London, 2002

- M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, [1969], Rizzoli, Milano 1971
- M. Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago 1998
- S. Freud, *Opere*, 1915-1917, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976
- A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York and London 1995
- A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003
- D. Laub, S. Felman, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York and London 1992
- S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land art* [1981], Bruno Mondadori, Milano, 1998
- J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e Melanconia* [1987], Feltrinelli, Milano 1988
- M. Kwon, *One Place after Another*, MIT, Cambridge, Massachusetts 2001
- D. Massey, *For Space*, Sage, London 2005
- G. Pollock, Max Silverman (ed) *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*, Berghahn Books, New York and Oxford 2011
- A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903], Abscondita, Milano 2011
- J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible* [2000], Continuum, London, 2004
- M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009
- J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, [1911], Quodlibet, Macerata 2011
- J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning, The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995
- J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London, 1993
- J. E. Young, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Prestel Verlag, Munich and New York, 1994
- A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014

Bibliografia specifica

- D. Abramson, *Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines, and Minimalism*, in «Critical Inquiry» XXII, n. 4, Summer 1996
- G. Abousnoug, D. Machin, *The Language of War Monuments*, Bloomsbury, London 2013
- G. Agamben, *Homo Sacer, Il potere Sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995
- G. Agamben, *Mezzogi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996
- G. Agamben, *Stato di Eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- E. Alessandrini, *Luoghi della memoria, memoria dei luoghi*, 2005
- E. van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books, London 2014
- Francesco Arena - 3,24 mq*, catalogo, Nomads Foundation, Roma 2008
- Francesco Arena. Masse sepolte*, catalogo, Cura Books, Roma 2013
- H. Arendt, *Vita Activa, la condizione umana*, [1958], Bompiani, Milano 1994
- H. Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1948], Einaudi, Torino 2004
- H. Arendt, *Walter Benjamin*, [1968], SE, Milano 2004
- H. Arendt, *La vita della mente*, [1978] Il Mulino, Bologna 2009
- D. Bachelor, *Rachel Whiteread, Plaster Sculptures*, Luhring Augustine Gallery, Karsten Schubert Ltd New York 1993
- Y. Bauer, *Ripensare l'Olocausto* [2001], Baldini, Castoldi, Dalai, Milano 2009
- A. Badiou, *Philosophy and the Event* [2010], Polity Press, Cambridge, 2013
- M. Bal, *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto 1997
- M. Bal, *Travelling Concepts in Humanities*, University of Toronto Press, Toronto 2002
- M. Balshaw, L. Kennedy (eds.), *Urban Space and Representation*, Pluto Press, London 2000
- P. Barraz e T. Gleadowe, *The Role of a Lifetime*, Brighton 2003
- R. Barthes, *La camera chiara* [1979], Einaudi, Torino, 1980
- M. Beccaria, *La Storia che non ho vissuto. Testimone indiretto*, catalogo, Electa Milano 2012
- M. Benasayag e G. Schmidt, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2003
- W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, 1962
- W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Einaudi, Torino 1991
- W. Benjamin, *Illuminations*, Random House, London 1999
- W. Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, [1932, 1938], Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2006

- W. Benjamin, *Selected Writings, vol. 2. 1927-1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2007
- W. Benjamin, *Immagini di città* [1963], Einaudi, Torino 2007
- W. Benjamin, *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità* [1925], Raffaello Cortina Editore, Milano 2014
- W. Benjamin, *Strada a senso unico* [1928], Einaudi, Torino 2006
- C. Benton (a. c.), *Figuration / Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Ashgate and Henry Moore Institute, London, 2004
- L. Berggren, L. Sjostedt, *L'ombra dei grandi monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1885)*, Roma 1996
- S. Berresford, *Italian Memorial Sculpture 1820-1940*, Frances Lincoln, London 2004
- D. Boorman, *A Century of Remembrance, One Hundred Outstanding British War Memorials*, Pen and Sword Books, London 2005
- D. van den Boogerd, *Deimantas Narkevicius*, in «Metropolis M», n. 1, Febbraio 2009
- A. Borg, *War Memorials*, Leo Cooper, London 1991
- A. Bowness (a.c.), *Henry Moore. Complete sculpture*, vol 2-5, Lund Humphries, London, 1986
- M. Brathu Hansen, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2012
- G. Bruno, *Atlante delle Emozioni* [2002], Bruno Mondadori, Milano 2006
- G. Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, Chicago University Press, Chicago 2012
- J. T. Burk, J. Oppenheimer, *Killer Images*, Columbia University Press, 2012
- J. Butler, *Vite precarie. Poteri del lutto e della violenza* [2004], Postmedia Books, Milano 2013
- M. V. Cardi, *Le rovine abitate. Invenzione e morte in luoghi di memoria*, Alinea Ed. 2005
- A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003
- A. Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano 2007
- S. Chiodi *La bellezza difficile*, Le lettere, Firenze 2008
- S. Chiodi, *Una sensibile differenza*, Fazi, Roma 2006
- M. Corgnati, G. Mellini, F.Poli, *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, Editris, Torino 1990
- J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT, Cambridge 2000
- R. Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust. Memory in Contemporary Literature and Culture*, Palmgrave Mcmillan, London 2010

- P. Curtis, *Scultura lingua morta*, catalogo, Henry Moore Institute, Leeds e MART, Rovereto 2003
- M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012
- A. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, postmedia, Milano 2008
- A. Danto, *L'arte dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008
- Deimantas Narkevičius, *The Unanimous Life*, catalogo, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, Madrid; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009
- G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* [1964], Einaudi, Torino 2001
- G. Deleuze, *L'immagine-movimento* [1983], Ubulibri 1984
- G. Deleuze, *L'immagine-movimento* [1985], Ubulibri 1989
- J. Deller e A. Kane, *Folk Archive. Contemporary Popular art from the UK*, Bookworks, London 2005
- J. Deller, M. Thompson, *Marlon Brandon, Pocahontas and me*, catalogo, Aspen Art Press, 2008.
- M. De Micheli, *Monumenti della Resistenza in Europa*, Vangelista, Milano 1985
- E. Del Drago, *Francesco Arena*, Edizioni Exorma, Roma 2011
- G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [1992], Fazi, Roma 2008
- G. Didi-Huberman, *Scorze* [2011], Nottetempo, Roma 2014
- T. Ducci, *In memoria della deportazione: opere di architetti italiani*, Mazzotta, Milano 1997
- M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960
- T. Elsaesser, *Harun Farocki, Working on the Sight Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004
- M. Eliade, *La prova del labirinto*, Jacabook, Milano 1979
- E. Exposito, E. Mc Tigue, M. Segade, (a.c.) *Susan Philipsz. There is nothing left here*, Xunta de Galicia e Centro Galego de Arte Contemporanea, 2008
- Flavio Favelli, catalogo, Museo Marino Marini, Mousse Publishing, Milano 2013
- Flavio Favelli. *La rotonda*, catalogo, Silvana, Milano 2010
- S. Faucherau, *Sur le Pas de Brancusi*, Cercle d'Art, Parigi 1995
- J. Fiduccia, *Omer Fast, An Interview*, «Uovo», n. 161, 2008
- F. Firmiani, *Fantasmî dell'arte. Sei storie con spettatore* Liguori editore Napoli 2012
- H. Foster, *An Archival Impulse*, in «October» n. 110, Fall 2004, pp. 3-22
- H. Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge 2006
- S. Freud e A. Einstein, *Perchè la guerra* (1932), Bollati Boringhieri, Torino 2012
- S. Freud, *Caducità*, [1915] in *Opere*, 1915-1917, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976

- S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte [1915]* in *Opere*, 1915-1917, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976
- A. Gallagher (ed) *Rachel Whiteread, catalogo*, British Pavilion XLVII Venice Biennale 1997, British Council London 1997
- L. Gehermann, Marianne Greber. *Judenplatz Wien 1996. Competition. Monument and Memorial Site dedicated to the Jewish victims of the Nazi Regime in Austria 1938-1945*, Folio Verlag, 1996
- S. Geist, *Brancusi, A Study of the Sculpture*, Hacker Art Books, New York 1983
- E. Grazioli, M. Belpoliti, *Constantin Brancusi*, «Riga» n. 19, Milano 2013
- V. Gravano, *Performing History. Isegoriae. Le storie nel film Stanze dei fratelli De Serio*, in «roots-routes», n. 17, Aprile 2014.
- D. Getsy, *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain c. 1880 – 1890*, Ashgate, London 2004
- C. Gideon -Weckler, C. *Constantin Brancusi*, Basel-Stuttgart 1958
- J.L. Godard, *J.L. Godard par J.L. Godard*, I 1950-1984, Cahiers du Cinema, Paris 1998
- J.L. Godard, *J.L. Godard par J.L. Godard*, I 1984-1998, Cahiers du Cinema, Paris 1998
- M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven and London 2007
- E. Grasso, M. Scotini (a. c.), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014
- M. Greber (a.c.), *Judenplatz Wien 1996. Wettbewerb Mahnmal und Gedenskstatte fur die judischen opfer des Naziregimes in Osterriech*, folio Verlag, Wien 1996
- J. Griffin, *Susan Philips. Songs as memorials, the presence of the past in empty spaces*, in «Frieze», n. 116, London 2008
- G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente: arte italiana 1960-2010*, MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 2010
- K. Hass, *Carried to the Wall: American Memory and the Vietnam Veterans Memorial*, University of California Press, Berkley, 1998
- J. Hillmann, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il libro rosso di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino 2014
- M. Halbwachs, *Le Cadre Sociaux de la Memoire*, Paris 1925
- J. Huizinga, *Lo scempio del mondo*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004
- M. Isnaghi, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Bari 2010
- J. Jacob, *Memorialising the Holocaust. gender, Genocide and Collective Memory*, I. B. Tauris, London 2010
- C. G. Jung *L'uomo e i suoi simboli [1967]*, TEA, Milano 2013

- W. Kidd, B. Murdoch (ed.), *Memory and Memorials. The Commemorative Century*, Ashgate, London 2004
- A. King, *Memorials of the Great War in Britain: the symbolism and politics of remembrance*, Berg, Oxford and New York 1998
- R. Kirchmayr, L. Odello, *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, «Aut Aut» n. 348, dicembre 2010
- A. Kluge, O. Negt, D. Fore, R. Langston, *History and Obstinacy*, Zone Books, New York 2014
- G. Koureas, *Memory, Masculinity and National Identity in British Visual Culture, 1914-1930*, Ashgate, London 2007
- S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960
- S. Kracauer, *La Massa come ornamento* [1930], Prismi, Milano 1983
- S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler* [1947], Lindau, Torino 2001
- R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, [1990], Bruno Mondadori, Milano 1996
- R. Krauss, *Reinventare il medium* [2004], Bruno Mondadori, Milano 2005
- R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers per esempio*, [1999], Postmedia, Milano 2005
- R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* [1985], Fazi Editore, Roma 2007
- R. Krauss, *L'inconscio ottico*, [1993], Bruno Mondadori, Milano 2008
- R. Krauss, *Sotto la tazza blu* [2011], Bruno Mondadori, Milano 2012
- M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley (a cura di), *Material Memories, Design and Evocation*, Berg, Oxford and New York 1999
- S. Lacy (ed), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle and Washington, 1995
- C. Lange, *Blurred Visions. What Do Drones See?* in «Frieze», n. 155, May 2012
- G. E. Lessing, *Lacoonte* [1766], trad. it. Aesthetica, Palermo 1991
- S. Levinson, *Written in Stone. Public Monuments in Changing Societies*, Duke University Press, Durham and London 1998
- S. Lindeperg, *Nuit et bruillard. Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007
- S. Lindeperg, *Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film Respite*, in «Trafic», n. 70, 2009
- F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardocapitalismo* [1991], Fazi, Roma 2007
- J. Lingwood (a.c.), *House*, Phaidon, London 1994
- J. Lingwood (a.c.) *Steve Mc Queen. Carib's Leap/Western Deep*, Artangel 2000
- J. Lingwood, B. Franzen (eds.), *Susan Philips: You Are Not Alone*, Walther König, Colonia 2014

- C. Löffelholz, *Omer Fast. A nice breaded schnitzel. Su narrazione e concettualismo, verità e costruzione*, in «Arte e Critica», n. 12, 2009, p. 52
- J.-F. Lyotard, *Il dissidio* [1983], Feltrinelli, Milano 1985
- S. Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, testimony and remembrance*, Yale University Press, New Haven and London, 2004
- Charles Merewether (a.c.), *Archive*, Whitechapel and MIT, Cambridge Massachussets 2006
- D. Mangone, S. Pace, O. Selifolta, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città*, Skira, Milano 2007
- C. Medina, *Jeremy Deller, The Infinitely Variable Ideal of the Popular*, catalogo, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City, 2015
- S. Michalski, *Public Monuments. Art in political bondage 1870 – 1997*, Reaktion Books, London 1998
- W.T.J. Mitchell (a.c.), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994
- H. Moore, *My Ideas, Inspiration and Life as an Artist*, Ebury Press, London, 1986
- D. Montero, *Thinking Images. The Essay Film as Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Bern, 2012
- R. Morris, *Notes on Sculpture I e Notes on Sculpture II*, in «Artforum», febbraio e ottobre 1966
- P-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2007
- A. Neill, A. Ridley (a.c.), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, New York 2002
- G. Van Noord (a.c.) , *Steve Mc Queen*, catalogo, CA London and Kunsthalle Zurich, 1999
- P. Nora, *Les Lieux de Mèmoire*, Gallimard, Paris 1984
- Omer Fast, 5,000 Feet is the Best*, catalogo, Henie Onstad Art Center, Oslo and The Power Plant, Toronto 2011
- H. U. Obrist, *Deimantas Narkevicius: Against Monumentality*, «Flash Art International», October 2003, p. 97
- E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* [1956], Phaidon, London 1992
- A. Parigoris, *Endless Column Restored*, in «Sculpture Magazine», vol. 21, n. 1, January-February 2002
- V. Patenburg *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2006
- B. Pietromarchi, *Italia in Opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, Bollati Boringhieri, 2011

- E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010
- E. Pirazzoli, *Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945* in «Engramma» n. 120, ottobre 2014
- G.P. Piretto (a.c.), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014
- D. Pisani, *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della grande guerra*. In «Engramma» n. 120, ottobre 2014
- D. Pisani, *Il monumento ai caduti nel rito di fondazione nazionalsocialista*, in «Casabella» 714, settembre 2003 pp. 48-52
- A. Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press, New Haven and London, 2000
- R. Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], Roma, Fazi 2004
- A. Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven and London, 2000
- A. Potts, *Flesh and Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press New Haven and London, 1994)
- A. Potts, *Experiments in Modern Realism. World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2013
- E. Pozzi, *Il Duce e il Milite Ignoto: dialettica di due corpi politici*. In «Rassegna italiana di sociologia» a. XXXIX, n. 3, settembre 1998, pp. 333-357
- J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible* [2000], Continuum, London, 2004
- J. Rancière, *The future of the Image* [2003], Verso, London 2004
- J. Rancière, [2001], *La favola cinematografica*, ETS, Pisa 2007
- J. Rancière, *Il disagio dell'estetica* [2004], ETS, Pisa 2009
- J. Rancière, *The Emancipated Spectator* [2008], Verso, London, 2009
- R. Raskin, *Nuit et bruillard by Alain Resnais: On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film, Including a New Interview with Alain Resnais and the Original Shooting*, Aarhus University Press, 1987
- H. E. Read, *Henry Moore Sculptor*, A. Zwemmer, London 1934
- P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare* [1998], Il Mulino, Bologna 2004
- A. Rieth, *Monuments to the Victims of Tyranny*, Frederick A. Praeger, Publishers, New York, Washington and London 1969

- J. Rondeau, (ed.) *Steve McQueen: Works 1993-2012*, catalogo, Schaulager, Basel 2013
- M. C. Ruggieri Triccoli, *Trauma. Memoriali e Musei fra tragedia e controversia*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2009
- J. Rugg, *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*, I. B. Tauris, London, 2010
- R. Rugoff, *Jeremy Deller. Joy in People*, catalogo, Hayward Publishing, London, 2012
- E. Runia, *Burying the dead, creating the past* in «History and Theory» n. 43, October 2007 pp. 313-325
- E. Runia, *Presence* in «History and Theory» n.46, February 2006, pp. 1 -29
- S. Saltzman (a.c.), *Constantin Brancusi*, catalogo, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1976
- N. J. Saunders, P. Cornish (ed.), *Material memories of the Great War*, Routledge, London and New York 2009
- K. Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. race, War and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton
- L. S. Schwartz, *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*, Seven Stories Press, New York 2007
- A. Searle, *Last Post*, in «The Guardian», 12 Marzo 2007
- A. Searle, *Steve McQueen*, in «The guardian», 14 ottobre 2014
- W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], Adelphi, Milano 2004
- C. Severi, *Il Percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi Torino, 2004
- P. Sherlock, *Monuments and Memory in Early Modern England*, Ashgate, London 2008
- T. Skelton, G. Gliddon, *Lutyens and the Great War*, Frances Lincoln, London 2008
- S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1979
- S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003
- Simon Starlin. Cuttings*, catalogo, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2005
- Simon Starling. Metamorphology*, catalogo, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2014
- M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkley 1997
- D. Sylvester, *Henry Moore*, Arts Council of Great Britain, London, 1968
- D. Sylvester (a.c.), *Henry Moore. Complete sculpture*, vol 1, Lund Humphries, London, 1969
- M. Verhagen, *Pleasure and Pain. Interview with Omer Fast*, in «Art Monthly» n. 330, October 2009

- A. Vidler, *Warped Space, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT, Cambridge Massachusetts, 2000
- B. Wallis (ed.), *If you Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Roesler*, New Press, New York 1991
- M. Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*, Manchester University Press, Manchester 2014
- C. Wiedmer, *The Claims of Memory: Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999
- F. Yates, *L'arte della memoria* [1966], Einaudi, Torino 1972
- J. E. Young, *At memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2000
- S. Žižek, *Evento*, Utet, Novara 2014