

Contributi/20

Monumento, memoria, contro-monumento: una genealogia

Beatrice Atzori

Articolo sottoposto a doppia *blind review*. Inviato il 14/09/2019. Accettato il 10/03/2020.

MONUMENT, MEMORY, COUNTER-MONUMENT: A GENEALOGY

The purpose of this essay is to trace a genealogy of the concept of monument. The path that I have taken attempts to show how Paul Ricoeur's reflections on memory are deeply connected to any discussion on monuments and, in particular, how counter-monuments embody the three paradoxes of memory. The purpose of the first chapter is to clarify the term this essay attempts to investigate. Riegl's *Der moderne Denkmalkultus* has been important in pointing out the close connection between the concept of the monument and the philosophical issue of memory. Since what we recognize in monuments is their value as memory, the second chapter aims to address three paradoxes of memory identified by Paul Ricoeur. In the third chapter I selected four case studies in order to show the evolution of the concept of monument in that of counter-monument.

Introduzione

Lo scopo del presente saggio è quello di tracciare una storia della nozione di monumento. Il percorso si snoda fondamentalmente attorno a tre tappe. Ad ogni tappa è dedicata una sezione. Poiché l'evoluzione dell'idea che si è scelto di trattare ha il carattere di un vero e proprio capovolgimento, la prima e la terza sezione sono da considerare speculari. La sezione centrale, più densa di considerazioni filosofiche, è il ponte che consente di comprendere tale capovolgimento della nozione di monumento in quella di contro-monumento.

Obiettivo della prima sezione è quello di chiarificare i termini del discorso. A questo proposito, si accennerà al complesso rapporto che sussiste tra le nozioni di documento e monumento. Si metterà in luce, poi, la saldatura tra il concetto di monumento e il problema filosofico della memoria. Poiché ciò che noi apprezziamo nel monumento non è altro che il suo valore in quanto memoria, nella seconda sezione si affrontano le tre aporie della memoria individuate da Paul Ricoeur. Esse riguardano rispettivamente l'oggetto, il soggetto e gli usi della memoria. Specularmente alla prima sezione, la terza

costituisce un tentativo di mostrare l'evoluzione della nozione di monumento in quella di contro-monumento. Si propone infine l'analisi di quattro *case studies*: il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Peter Eisenman; il *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* di Jochen ed Ester Gerz; la fontana *Aschrott* di Horst Hoheisel e infine gli *Stolpersteine* di Gunter Denmig.

1. Che cos'è un monumento? I materiali della storia

Documenti e monumenti sono i due mezzi attraverso i quali si costruisce la memoria collettiva e sui quali lavora la sua forma scientifica: la storia. L'idea di documento è infatti tradizionalmente connessa all'idea di collazionamento prima e scelta, poi, da parte dello specialista delle fonti utili alla scrittura della storia. La parola latina *documentum*, derivata dal verbo *docere*, ha progressivamente perso il senso generale di insegnamento per acquisire quello di prova, inteso soprattutto in senso giuridico. La radice del termine *monumentum* invece è da ricollegarsi a concetti che si riferiscono alla sfera della memoria: *men*, la radice indoeuropea che esprime una delle funzioni fondamentali della *mens*; *memini*, il ricordarsi; *monere*, il far ricordare. A partire da un'indagine etimologica si potrebbe dire che il monumento sia tutto ciò che, perpetuando il ricordo, evoca il passato. Pur in assenza di una teoria generale, si è soliti ricondurre il concetto di monumento ad alcune caratteristiche imprescindibili: il monumento è un oggetto facilmente riconoscibile per via delle sue grandi dimensioni, è realizzato in materiali durevoli e ha il preciso scopo di commemorare un evento significativo per la costruzione di una memoria collettiva. Tuttavia fornire una definizione precisa di che cosa sia un monumento risulta difficile: ogni monumento, infatti, sembra essere connesso sia all'esercizio del potere politico e al problema della sua autorappresentazione che all'esperienza della morte. Per questo, la sua definizione non può essere fornita né da una prospettiva esclusivamente estetica né storico-artistica.

Il termine latino *documentum* si è progressivamente evoluto verso il significato di prova o carta giustificativa⁶⁰. Tale evoluzione assume un rilievo significativo in quanto, da quel momento in poi, le idee di documento e di monumento sono state poste in antitesi: la prima si contraddistingue per la sua oggettività, la seconda per la sua intenzionalità⁶¹. Tuttavia, nell'accezione più comune, il termine monumento si riferisce alla sfera artistica e architettonica. A questo proposito meritano considerazione le riflessioni di Alois Riegl, storico dell'arte austriaco che, ne *Il culto moderno dei monumenti*, fornisce una chiara

⁶⁰ Su questo si veda J. Le Goff, voce «Documento/Monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, vol. V, p. 38.

⁶¹ L'idea di documento ha subito un notevole ampliamento in seguito alle riflessioni di M. Bloch contenute nella celebre *Apologia della storia*. Per un ulteriore chiarimento in merito al rapporto tra le nozioni di documento e monumento, si veda invece P. Zumthor, *Document et Monument. A Propos des plus anciens textes de langue française*, «Revue des sciences humaines», 1960, fasc. 97, pp. 5-19.

definizione di monumento: «Per monumento s'intende, nel senso più originale e più antico del termine, un'opera della mano dell'uomo creata con lo specifico scopo di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani nella coscienza delle generazioni a venire»⁶².

1.1 Valore storico e valore artistico

Per meglio comprendere la nozione di monumento presente nell'opera di Riegl è fondamentale ragionare sul rapporto tra due valori: quello storico e quello artistico. Inizialmente presentati come confliggenti, tali valori consentono di distinguere un'opera d'arte da un monumento storico: con opera d'arte si intende ogni creazione umana visibile, tangibile o udibile che manifesti un valore artistico; con monumento storico ogni opera analoga contraddistinta però dal valore storico. Ma in cosa divergono tali valori? Riegl si concentra inizialmente sull'analisi del valore storico: dal suo punto di vista il nucleo di ogni concezione storica è l'idea di sviluppo. A questo proposito, egli sostiene che assume valore storico tutto ciò che è stato una volta e non può più tornare ad essere, e che in questo senso costituisce un anello insostituibile di una catena di sviluppo. Tuttavia bisogna riconoscere che non è solo il valore storico ciò che noi apprezziamo in un monumento. La compresenza nel monumento di valore storico e di un altro valore, ovvero quello artistico, è spiegata in questo modo: se non esistesse tale valore artistico, nessuno potrebbe affermare che un Tiepolo valga più di un'opera manierista. Se esiste la possibilità di apprezzare le qualità artistiche di forma e colore deve esistere allora, dal punto di vista di Riegl, un valore artistico indipendente dal valore che quell'opera assume in quanto anello insostituibile della catena storica. Sembra possibile affermare allora che la divergenza tra valore artistico e valore storico consista in questo: il valore storico è qualcosa di oggettivo, il valore artistico invece possiede un carattere di soggettività, almeno a partire dal XX secolo⁶³. Alla luce dell'analisi di Riegl, sembra possibile affermare che né il riconoscimento dell'esclusivo valore storico né di quello esclusivamente artistico sono condizioni singolarmente necessarie e sufficienti alla definizione di monumento per i seguenti motivi: se considerassimo essenziale esclusivamente il valore storico, non avremmo ragioni per sostenere che un'opera di Michelangelo possieda maggior valore rispetto ad un documento riportante appunti del tutto secondari. Contrariamente alle intuizioni del senso comune, entrambi i documenti, in quanto anelli di una

⁶² A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, trad. it. R. Trost e S. Scarrocchia, Milano 2017, p. 11.

⁶³ Per meglio comprendere tale distinzione è opportuno considerare la nozione riegliana di *Kunstwollen*: dal punto di vista dell'autore non è possibile stabilire, alla maniera di Vasari, un valore artistico assoluto, ma solo uno relativo. La nozione di *Kunstwollen* traduce il gusto di un determinato periodo storico e di un artista particolare. Fino all'Ottocento, un'opera d'arte possedeva un valore artistico in quanto rispecchiava un canone estetico ritenuto oggettivo, ma Riegl osserva che secondo la concezione moderna il valore artistico di un monumento risiede nella sua capacità di assecondare il moderno *Kunstwollen*.

catena di sviluppo storico, assumerebbero lo stesso valore; se invece ritenessimo costitutivo del monumento esclusivamente il suo valore artistico sorgerebbe un ulteriore problema. Il valore artistico è determinato dal *Kunstwollen*, ovvero da un'intenzione d'arte che si modifica nel tempo e da soggetto a soggetto. Se considerassimo il valore artistico come essenza del monumento, non avremmo che monumenti temporanei, destinati a non essere più considerati tali al variare del *Kunstwollen*. Ma questa conseguenza si pone in estrema antitesi rispetto alla definizione di monumento che Riegl offre nell'incipit della sua opera, secondo la quale il monumento, in linea con le nostre intuizioni, si contraddistingue per la finalità di conservazione della memoria nelle generazioni a venire.

1.2 La centralità del valore in quanto memoria

Stabilito il rapporto conflittuale tra valore storico e valore artistico e appurata la non sufficienza dei due valori alla costituzione dell'essenza del monumento, la riflessione di Riegl prosegue concentrandosi sul valore in quanto memoria. Il valore artistico, dipendente dal *Kunstwollen*, è mutevole. Il valore storico, allo stesso modo, non può esaurire l'interesse che nutriamo per le opere lasciate dalle età precedenti. Deve esistere allora un altro valore, simile al sentimento del religioso, che giustifichi l'interesse per un simile monumento: si tratta del *valore in quanto memoria*, che è in grado di evocare, come Riegl ebbe modo di affermare, «la concezione affatto non-locale e generale del tempo che esso 'ha vissuto' e che si manifesta nei suoi segni di antichità immediatamente percepibili»⁶⁴.

Tuttavia la centralità del valore in quanto memoria è una conquista moderna, la quale ha dato origine a un processo di generalizzazione del concetto di monumento. Tutta l'antichità e il medioevo hanno conosciuto esclusivamente monumenti intenzionali, ovvero «solo quelle opere che, per volontà del loro creatore, devono evocare un preciso momento (o un insieme di momenti) del passato»⁶⁵. Una simile nozione di monumento ha esposto opere d'arte quali la colonna Traiana al rischio di essere oltraggiata: andato in rovina l'antico impero, il monumento che intenzionalmente avrebbe dovuto eternarne la gloria, poteva essere mutilato senza che nessuno si preoccupasse del restauro. Il fatto che, nonostante tutto, monumenti quali la colonna Traiana siano stati conservati, è dovuto proprio all'affermazione del valore in quanto memoria e alla conseguente espansione della nozione di monumento. La centralità del valore in quanto memoria ha determinato tre conseguenze significative: in primo luogo ci ha portato a spostare l'attenzione dall'intenzionalità dell'autore all'intenzionalità dell'osservatore. La selezione dei monumenti non dipende più dalla volontà dell'artista e dal suo scopo encomiastico, ma dal gusto artistico dello spettatore contemporaneo; in secondo luogo, la centralità del valore in quanto memoria ha determinato un'estensione della nozione di monumento. L'antichità e il

⁶⁴ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, cit., p. 17.

⁶⁵ Ivi, p. 18.

medioevo hanno concepito il monumento come qualcosa di esclusivamente intenzionale, il Rinascimento ha prodotto invece la nozione di monumento storico, che si riferisce ad ogni opera del passato la cui selezione dipende dalla nostra volontà soggettiva; infine la centralità del valore in quanto memoria consente una riconciliazione dell'opposizione tra valore storico e artistico. Solo un'estensione della nozione di monumento, come quella testimoniata dal passaggio dal monumento intenzionale a quello storico, consentì che l'interesse per i monumenti appartenenti ad un determinato periodo storico non svanisse per la generazione successiva. È possibile allora affermare che solo la centralità del valore in quanto memoria ha reso possibile riconciliare la nozione di monumento alla intuizione più fondamentale del senso comune: quella per cui lo scopo del monumento sia quello di eternare eventi, atti, o singoli destini umani nelle generazioni a venire.

2. Monumento e memoria: tre aporie

Appurato il legame intrinseco tra l'idea di monumento e il problema della memoria, è opportuno considerare le riflessioni che Paul Ricoeur propone in *La memoria, la storia, l'oblio*. Il discorso sulla memoria, per come lo affronta Ricoeur, è però complicato dalla presenza di tre aporie sulle quali è opportuno riflettere ai fini di un discorso sulla nozione di monumento, visto il nesso costitutivo tra le due questioni.

Per il suo carattere eminentemente metafisico e per il fatto che è stata rilevata già nella filosofia greca, è opportuno analizzare per prima l'aporia che concerne il rapporto tra memoria e immaginazione; in seguito si considera l'aporia che riguarda il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva; infine quella concernente gli usi della memoria, in particolare nelle due forme degenerate dell'eccesso o del difetto di memoria. Queste tre aporie della memoria si danno insieme e tuttavia possiamo osservare che costituiscono tre diverse, sebbene complementari, declinazioni del problema del monumento: la prima si presenta quando consideriamo l'aspetto oggettuale della memoria, cioè quando rispondiamo alla domanda 'che cosa si ricorda?'; la seconda concerne il soggetto che governa l'operazione del ricordo e si pone quando cerchiamo una risposta alla domanda 'chi è l'io che ricorda?'; la terza, infine, si riferisce all'aspetto pragmatico della memoria, quello che riguarda il suo uso etico e politico e sorge con la domanda 'in che modo si ricorda?'.

2.1. Prima aporia: presenza di un'assenza

La triplice forma del presente suggerita da Agostino nelle *Confessioni*⁶⁶ è utile per mostrare il sorgere della prima aporia. Delle tre forme del presente,

⁶⁶ Cfr. Agostino, *Confessioni*, trad. it. C. Carena, Milano 2012, p. 322.

quella degna di interesse ai fini di questo discorso è la prima: il presente del passato. Funzione della memoria è quella di rendere presente una cosa assente e per questo, sottolinea a più riprese Ricoeur⁶⁷, è particolarmente arduo individuare in cosa consista la differenza tra memoria e immaginazione. Il forte legame che sussiste tra le due nozioni sembra derivare da questo: la rievocazione del ricordo non può avvenire se non diventando immagine. Tuttavia è opportuno cogliere in cosa divergano memoria e immaginazione per due ragioni: in primo luogo, se non vogliamo sminuire il ruolo della memoria come modalità di accesso al passato, è opportuno distinguerla dall'immaginazione, in quanto quest'ultima è considerata uno dei più infimi modi di conoscenza⁶⁸; in secondo luogo perché le nozioni di immaginazione e di immagine sono centrali nei dialoghi platonici riguardanti il sofista e la possibilità ontologica dell'errore. In altre parole, se non individuiamo la differenza specifica della memoria rispetto all'immaginazione, la memoria viene intaccata dal problema dell'*eikon* (dove *eikon* si riferisce sia alla presenza dell'assente come irreale che alla presenza dell'anteriore come passato).

Tale questione, contraddistinta da un carattere peculiarmente metafisico, ha le sue radici nella filosofia di Platone e Aristotele. In *La Memoria, la storia, l'oblio*, Ricoeur costruisce la sua analisi a partire da due metafore elaborate da Platone: la metafora della cera e quella del ritratto⁶⁹. La metafora della cera, presente nel *Teeteto*, è proposta da Socrate per risolvere il paradosso di Protagora. Il sofista aveva cercato di risolvere l'enigma della presenza dell'assente nell'eristica del non-sapere presente del sapere passato. La risposta che Socrate fornisce al paradosso⁷⁰ mette chiaramente in luce lo stretto legame che sussiste tra ricordo e immagine, legame ulteriormente rafforzato dal riferimento mitologico alla madre delle muse, *Mnemosyne*, o la personificazione della memoria. Il suo dono, paragonato all'impronta più o meno profonda di un sigillo su una tavoletta di cera, evidenzia che se il ricordo è qualcosa di temporaneo, il contenitore che lo può immagazzinare, invece, è stabile e ha natura spaziale. Ma non solo: l'impronta, in quanto segno visibile *hic et nunc*, è presente; in quanto impressa da qualcuno come segno del proprio passaggio, appartiene al passato.

La metafora del ritratto ricorre invece nel *Sofista*. L'imitazione messa in atto dal ritrattista produce copie (*mimemata*) visibili agli occhi, analogamente l'imitazione messa in atto dal sofista produce immagini di discorsi (*eidola legomena*) che sono udibili alle orecchie. Il dialogo prosegue attraverso la diairesi fino a giungere ad una distinzione particolarmente rilevante secondo Ricoeur⁷¹: quella tra arte icastica (*téchne eikastikê*) e arte fantastica (*téchne phantastikê*). L'arte icastica, ovvero l'arte dell'imitazione, produce copie; l'arte fantastica, invece,

⁶⁷ Cfr. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. D. Iannotta, Milano 2003, p. 16 e seguenti.

⁶⁸ Si veda, ad esempio, B. Spinoza, *Etica*, trad. it. S. Landucci, Bari 2009, p. 83.

⁶⁹ Cfr. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 23 e seguenti.

⁷⁰ Platone, *Teeteto*, trad. it. F. Ferrari, Milano 2011, pp. 435, 437.

⁷¹ Cfr. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 23 e seguenti.

apparenze⁷². Più avanti, lo Straniero giunge alla conclusione che «questo discorso ha osato porre che sia ciò che non è: il falso, infatti, non potrebbe prodursi in nessun altro modo»⁷³: ha contraddetto, cioè, l'insegnamento di Parmenide.

Ma se non è possibile distinguere il discorso sulla memoria da quello sull'immagine, bisogna ammettere che il problema ontologico del Sofista intacchi inesorabilmente anche la questione della memoria. E poiché secondo Ricoeur «lo storico intraprende il 'fare storia' come ciascuno di noi si adopera a 'fare memoria'»⁷⁴, sciogliere l'aporia della presenza dell'assente si rivela necessario. La soluzione che Ricoeur propone alla prima aporia, ovvero un tentativo di salvare il discorso sulla memoria, diventa rilevante di conseguenza anche nel discorso a proposito del monumento, dato il legame strutturale tra monumento e valore in quanto memoria analizzato nel capitolo precedente. Memoria e immaginazione, sebbene accomunate dalla funzione di rendere presente una cosa assente, si possono distinguere. Per dimostrarlo, Ricoeur si rivolge ancora alla filosofia antica: al centro della sua analisi è, questa volta, Aristotele.

Nel piccolo trattato intitolato *Della memoria e della reminiscenza*, Aristotele conferma l'esistenza di un nesso fondamentale tra memoria e immaginazione: la memoria appartiene a quella parte dell'anima a cui appartiene anche l'immaginazione, ovvero l'anima sensitiva. Prova di questo è il fatto che la memoria è posseduta anche da alcuni animali: per questo motivo non è possibile affermare che la memoria appartenga alla parte intellettuale dell'anima. Anche in Aristotele è possibile rintracciare l'aporia dell'icona, o della presenza dell'assente⁷⁵. A partire dall'aporia ereditata dal maestro, Aristotele mostra il sorgere di un nuovo enigma:

Ora, se questo si verifica riguardo alla memoria, l'uomo ricorda l'impressione subita o l'oggetto da cui l'impressione è derivata? Se l'impressione, noi non potremmo ricordare nessuna cosa assente: se l'oggetto, com'è che, percependo l'impressione, ricordiamo qualcosa di cui non abbiamo la sensazione, qualcosa che è assente?⁷⁶

Il nucleo fondamentale del trattato, osserva Ricoeur, è il costante riferimento al tempo trascorso. Possiamo avere memoria solo di quanto è avvenuto: questa l'espressione che guida l'intera riflessione di Ricoeur e che, a suo avviso, consente il superamento dell'aporia della memoria e dell'immaginazione. Che Aristotele intenda esplicitamente istituire un forte nesso tra la memoria e il tempo lo si può evincere da numerosi passi del breve trattato: «del passato, invece, si dà memoria. Perciò la memoria implica sempre che sia trascorso del tempo. Di conseguenza gli esseri che percepiscono il tempo, essi soli ricordano - e con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo»⁷⁷; «ma il ricordare per sé non

⁷² Cfr. Platone, *Sofista*, trad. it. F. Fronterotta, Milano 2007, p. 301.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 84.

⁷⁵ Cfr., Aristotele, *I piccoli trattati naturali*, trad. it. R. Laurenti, Bari 1971, p. 48.

⁷⁶ *Ivi*, p. 49.

⁷⁷ *Ivi*, p. 46.

sarà possibile prima che sia passato del tempo: infatti uno ricorda adesso quel che ha visto e sperimentato prima, mentre non ricorda adesso quel che adesso sperimenta»⁷⁸.

Tuttavia, per comprendere la soluzione dell'aporia proposta da Ricoeur, è opportuno soffermarsi sulla distinzione già presente nel titolo, ovvero quella tra memoria (*mnéme*) e reminiscenza (*anàmnēsis*). La memoria riguarda l'esperienza del nuovo apprendimento e dello scorrere del tempo: prima si impara o sperimenta qualcosa senza averne il ricordo, poi, dopo che è passato del tempo, emerge in maniera quasi inconscia il ricordo di quell'esperienza. L'anamnesi invece implica uno sforzo di ricerca, una volontà di riportare alla consapevolezza del soggetto una particolare esperienza che era quasi svanita nella memoria.

È proprio la nozione di anamnesi che fornisce a Ricoeur la soluzione all'aporia della presenza dell'assente: a differenza della memoria, che segue un meccanismo inconscio, l'anamnesi presuppone uno sforzo attivo di ricerca che si contraddistingue per la sua pretesa di verità. Di qui l'evidente scarto con l'immaginazione. Questa distinzione, secondo Ricoeur, inverte quella già proposta da Platone tra arte icastica e arte fantastica, considerati come i due poli dell'arte dell'imitazione: solamente l'arte icastica, come l'anamnesi, mira alla verità; l'arte fantastica, invece, allo stesso modo dell'immaginazione, produce apparenze.

La riflessione di Ricoeur si conclude con l'ammissione dell'inaffidabilità della memoria. Il problema dell'inaffidabilità dei pretesi ricordi però, spiega Ricoeur, non è altro che la dimostrazione che il meccanismo della memoria sia guidato dalla ricerca della verità. Se così non fosse, non sarebbe possibile criticarne il funzionamento laddove si scoprisse fallace. La memoria, al pari dell'immaginazione, è inaffidabile. Tuttavia anche nel modo in cui memoria e immaginazione sono capaci di ingannare è possibile riscontrare una significativa distinzione: la prima si inganna sull'essere-stato prima dell'*eikon*; la seconda invece sembrerebbe caratterizzarsi per una tendenza allucinatoria capace di generare una confusione tra reale e irreale. In altre parole, ciò che distingue memoria e immaginazione è, ancora una volta, il legame della memoria con il tempo.

Bisogna chiarire in che modo il nesso tra memoria e tempo consenta di superare, dal punto di vista di Ricoeur, la prima aporia. L'assorbimento del problema della memoria all'interno di quello dell'immaginazione, le cui radici, come si è cercato di mostrare, sono da rintracciarsi alle origini del pensiero occidentale, ha determinato una concezione del ricordo immobilizzato in immagine. Per questo motivo, la memoria è stata per lungo tempo colpita dall'aporia dell'icona. Il riferimento ad Aristotele si rivela fondamentale proprio per l'importanza attribuita al tempo: il suo scorrere, da una parte, rende fluidi i ricordi e in questo modo li libera dall'aporia; dall'altra è capace di modificarli. Sarebbe ingenuo pensare che i nostri ricordi restino immutati nel tempo, e, che, quando dimenticati, sia sufficiente ritrovarne la prima impronta per ottenerne la versione originale. È necessario pensare alla memoria come ad

⁷⁸ Ivi, p. 52.

uno sforzo di ricerca. Anche questa volta Aristotele è utile per sottolineare il carattere eminentemente attivo della memoria. Potremmo dire che Ricoeur, per accentuare l'aspetto attivo della memoria, utilizza il termine memoria riferendosi a quella che per Aristotele è l'anamnesi. Anche il ricordo fresco infatti costituisce già un'interpretazione da parte del soggetto: la memoria non è mera affezione, ma forza attiva di ricostruzione. La questione dell'interpretazione del ricordo genera un problema di carattere etico-politico sugli usi più o meno corretti della memoria. Prima di considerare questo aspetto è tuttavia necessario indagare il problema del soggetto di questi ricordi e, dunque, rispondere alla domanda 'chi è l'io che ricorda?'.

2.2. Seconda aporia: memoria individuale e memoria collettiva

Il problema che concerne i soggetti di memoria sorge dallo scontro tra la tradizione dello sguardo interiore, che impone il primato della memoria individuale, e la tradizione dello sguardo esteriore, di matrice per lo più sociologica, che afferma, invece, il primato della memoria collettiva.

Ai fini del discorso sulla nozione di monumento, il problema della memoria collettiva si rivela centrale in quanto il percorso dalla memoria individuale a quella collettiva non può essere quello di una semplice analogia. Le nazioni, gli Stati, le istituzioni infatti non dispongono di una memoria paragonabile alle memorie individuali: questi soggetti non *hanno* una memoria ma se ne *fanno* una. I monumenti, a questo proposito, sono uno dei dispositivi fondamentali utili alle comunità per costruirsi una memoria e, con essa, un'identità.

Lo scontro tra le due tradizioni, quella dello sguardo interiore e quella dello sguardo esteriore, avviene, dal punto di vista di Ricoeur, su un terreno comune alla filosofia e alla sociologia: la prima, in particolare con Agostino e Locke, sostiene il primato della memoria individuale; la seconda, con Halbwachs, il primato della memoria collettiva.

Nel *Saggio sull'intelletto umano*, Locke considera la memoria come l'elemento fondamentale e costitutivo dell'identità personale, la quale si contraddistingue per il suo legame con la temporalità. La storia della tradizione dello sguardo interiore tracciata da Ricoeur ha le sue radici più antiche in Agostino: ciò che lo accomuna a Locke sembra essere l'intuizione di unire l'analisi della memoria a quella del tempo. L'analisi del libro XI delle *Confessioni* rivela come in Agostino il problema della memoria e quello del tempo siano strettamente collegati: tra le tre specie di tempi che esistono nell'animo, la memoria costituisce il primo, ovvero il presente del passato. Dal punto di vista di Ricoeur, i tre argomenti utilizzati per sostenere il primato del carattere individuale della memoria sono i seguenti: in primo luogo, poiché i *miei* ricordi non sono i *vostr*i e poiché sembra impossibile trasferire i ricordi dell'uno nella memoria dell'altro, la memoria assume un carattere eminentemente individuale. La saldatura tra ricordo e identità personale, sostenuta, ad esempio, da Locke, si rivela il punto di partenza fondamentale per l'affermazione del carattere personale delle esperienze vissute

dal soggetto e dalla memoria che esso conserva di tali esperienze. In secondo luogo, la memoria è l'unico strumento che ci consente di connettere presente e passato. Da ciò segue che la memoria sia anche l'unico strumento in grado di assicurare la continuità temporale della persona, centro singolare a cui fanno riferimento ricordi plurali. L'identità della persona consente a ricordi diversi e lontani nel tempo di costituire un'unità nella molteplicità: molteplici ricordi fanno capo ad un'unica memoria; infine la memoria è in grado di conferire un senso al passare del tempo, dal passato verso il futuro, secondo il movimento dell'aspettativa, ma anche dal futuro verso il passato, secondo il movimento del ricordo. Poiché anche le aspettative, come i ricordi, sono qualcosa di strettamente personale, segue che anche la memoria sia qualcosa di eminentemente personale.

Per quanto concerne la nozione di memoria collettiva è opportuno volgere lo sguardo alla sociologia. Maurice Halbwachs, sociologo francese, ha così delineato il concetto di *mémoire collective*: la memoria, come il linguaggio e la personalità, è un fenomeno sociale che si sviluppa in noi grazie all'impulso di stimoli esterni e si forma attraverso l'azione e la comunicazione perpetuata all'interno di gruppi sociali. Ne *La memoria collettiva*, Halbwachs considera che ogni volta che vogliamo negare o confermare qualcosa è necessario fare ricorso a delle testimonianze. Sebbene il primo testimone al quale siamo soliti ricorrere siamo noi stessi, quando la nostra impressione trova un sostegno non solo nei nostri ricordi personali, ma anche in quelli altrui, ciò che vogliamo negare o confermare assumerà un carattere di maggiore esattezza. Ma Halbwachs si spinge ancora oltre osservando che:

i nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto. Il fatto è che, in realtà, non siamo mai soli. Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone indistinte⁷⁹.

Tracciare una distinzione netta tra memoria individuale e memoria collettiva è, dal punto di vista di Halbwachs, impossibile: la memoria individuale, in quanto tale, è sociale. Per dimostrarlo è necessario guardare ad una caratteristica specifica della memoria collettiva, ovvero la possibilità di essere ricostruita. Le diverse testimonianze infatti, devono essere in qualche modo concordi affinché la nostra memoria si aiuti con quella degli altri: il ricordo che viene rievocato può essere ricostruito solo sulla base di un fondamento comune e questo è possibile solamente se tutti fanno parte di una medesima società. Questa è la condizione necessaria perché un ricordo possa essere allo stesso tempo riconosciuto e ricostruito. Secondo il sociologo francese «è difficile trovare ricordi che ci riportino ad un momento in cui le nostre sensazioni non erano che il riflesso di oggetti esterni, in cui non mescolavamo nessuna delle immagini e dei pensieri attraverso i quali siamo uniti agli uomini e ai gruppi

⁷⁹ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, trad. it. P. Jedlowski e T. Grande, Milano 2001, p. 80.

che ci circondano»⁸⁰. A dimostrazione di ciò, Halbwachs riporta diversi esempi del funzionamento della memoria infantile: se non siamo capaci di ricordare gli avvenimenti della nostra prima infanzia è perché le nostre impressioni non sono in grado di inserirsi all'interno di nessun rapporto in quanto impressioni di esseri non ancora sociali.

La memoria individuale, intesa come qualcosa di indipendente dal mondo esterno e dagli ambienti che il soggetto attraversa, non è altro che un'illusione dei filosofi: in ogni soggetto immagini e pensieri si presentano seguendo un ordine del tutto singolare e irripetibile e, in questo senso, ognuno di noi ha una storia. I filosofi ritengono che, poiché si dà la possibilità di rievocare attraverso la memoria una o più parti di questa serie personale di pensieri e immagini, deve esistere necessariamente un'unità interna della coscienza sulla quale si fonda la coesione dei nostri ricordi. È ingenuo però pensare che questa sia avulsa da condizionamenti di natura sociale: l'influenza dei gruppi e degli ambienti sociali è subita docilmente ma non per questo dobbiamo postularne l'inesistenza. Halbwachs giunge infine ad affermare che «ciascuna memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva»⁸¹.

Nel monumento, inteso come uno dei documenti scritti di cui si serve la memoria culturale ai fini della costruzione di un'identità, si manifesta dunque una compresenza di passato, presente e futuro: simbolo di un ricordo di ciò che è stato, spesso monito per il futuro, ma che si dà nel flusso della quotidianità. Tra la tradizione dello sguardo interiore, secondo la quale i miei ricordi non sono che miei, e quella dello sguardo esteriore, secondo la quale non si dà memoria al di fuori dei *cadres sociaux*, si situa la posizione di Paul Ricoeur. Tra il punto di vista solipsistico e quello collettivo esiste una terza via che riguarda quelli che il filosofo francese definisce *proches*. Ciò che contraddistingue il rapporto che ogni individuo intrattiene con i *proches* sembra essere un particolare legame con il problema della nascita e della morte: questi due eventi, sebbene fondamentali in quanto confini della vita umana, sfuggono alla memoria dell'individuo. Se escludiamo l'asettico punto di vista demografico, neppure la società ha memoria di questi due eventi. Sono i *proches* che ne custodiscono la memoria, per questo motivo, conclude Ricoeur, «non dobbiamo entrare nel campo della storia con la sola ipotesi della polarità fra memoria individuale e memoria collettiva, bensì con quella di una triplice attribuzione della memoria: a sé, ai più vicini, agli altri»⁸².

Il problema dell'attribuzione della memoria ad un soggetto, sia esso l'individuo, un gruppo sociale o i più vicini, si rivela di particolare importanza anche per una questione di natura pragmatica, quella che riguarda gli usi della memoria. Dal punto di vista di Ricoeur, postulare l'esistenza di un soggetto collettivo della memoria rappresenta un passaggio rischioso: i regimi totalitari storicamente infatti si sono serviti, non senza enfasi retorica, dei ricordi condivisi

⁸⁰ Ivi, p. 94.

⁸¹ Ivi., p. 120.

⁸² P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 187.

al fine di costruire identità nazionali ed etniche solide e durature. Annullare dunque la facoltà di conservazione, organizzazione e richiamo della memoria individuale per delegarla esclusivamente alla memoria collettiva, costituirebbe un rischio di manipolazione, sia per eccesso che per difetto, della memoria. Sorge in questo modo una nuova aporia.

2.3. Terza aporia: sugli usi della memoria

L'analisi dell'ultima aporia può, ancora una volta, trovare il suo principio nelle *Confessioni*. Dopo aver constatato la grande potenza della memoria, Agostino riflette sul suo contrario: l'oblio. A questo proposito, scrive:

Ma allora, quando nomino l'oblio, riconoscendo contemporaneamente ciò che nomino, lo riconoscerei, se non lo ricordassi? [...] Dunque, quando ricordo la memoria, proprio la memoria è in sé presente a se stessa; allorché invece ricordo l'oblio, sono presenti e la memoria e l'oblio: la memoria, con cui ricordo; l'oblio, che ricordo. Ma che cos'è l'oblio, se non privazione di memoria? Come dunque può essere presente, affinché lo ricordi, se la sua presenza mi rende impossibile ricordare⁸³?

La posizione di Agostino sembra mettere in dubbio la contrapposizione dicotomica di memoria e oblio che trova espressione, ad esempio, nei dialoghi platonici⁸⁴. L'arte del ricordare è diametralmente opposta all'arte del dimenticare anche nel *De Oratore*, dove Temistocle, dimostrando così acutezza d'ingegno e la sua grande intelligenza, affermava «che gli avrebbe fatto un piacere maggiore, se gli avesse insegnato il modo di dimenticare anziché di ricordare ciò che volesse»⁸⁵. Questo breve passo del *De Oratore* mostra come, contrariamente alla memoria, che consente di richiamare un ricordo di proposito, l'oblio sia qualcosa di involontario, di cui non si dà un'arte corrispettiva alla mnemotecnica. In Agostino, invece, ciò che rende problematica la nozione di oblio consiste in questo: in primo luogo, il concetto stesso di oblio mette in dubbio l'affidabilità della memoria e ne determina la vulnerabilità. Sotto questo rispetto, la memoria si caratterizza come una vera e propria lotta contro l'oblio; in secondo luogo, l'oblio si manifesta come qualcosa di necessario alla costituzione della memoria stessa e fondamentale alla scrittura della storia e del racconto.

Il paradosso della memoria che nulla dimentica è oggetto di un breve racconto di Borges: il giovane Funes, dopo essere stato travolto da un cavallo e dopo essere rimasto paralizzato senza speranza, acquisì l'incredibile facoltà di ricordare infallibilmente ogni percezione. Da quel momento, *el memorioso*, divenne capace di ricordare ogni cosa. Tale incredibile capacità, tuttavia, si rivela inutile. Infatti «pensò che all'ora della sua morte non avrebbe ancora

⁸³ Agostino, *Confessioni*, cit., p. 266.

⁸⁴ Si veda a titolo di esempio il *Fedro*.

⁸⁵ M. Tullio Cicerone, *De Oratore*, trad. it. G. Norcio, Torino 1970, p. 417.

finito di classificare tutti i ricordi della sua infanzia»⁸⁶. Quello che il racconto di Borges sembra suggerire è che nonostante le nostre intuizioni ci dicano che l'oblio sia il principale nemico della memoria, è forse opportuno che la memoria negozi con il suo contrario per trovare un giusto equilibrio con esso. Ma in che modo l'oblio può minacciare l'ambizione veritativa della memoria e in che misura, invece, si rivela benefico per la costruzione della memoria e della storia?

Ricoeur individua tre tipologie di abuso della memoria naturale cui corrispondono tre piani diversi del discorso: il primo, concernente la memoria censurata e definito come abuso della memoria ferita, è analizzato da un punto di vista patologico-terapeutico e si serve di categorie cliniche mutate dal lessico della psicanalisi freudiana; il secondo, che ha per oggetto la memoria manipolata, è affrontato da un punto di vista pratico; il terzo, infine, riguarda la memoria subdolamente imposta e si colloca sul piano etico-politico del discorso.

Sebbene la prima tipologia di abuso sia affrontata da un punto di vista significativamente originale, è preferibile lasciarla da parte e prendere in considerazione la seconda e la terza tipologia di abuso in quanto più attinenti all'analisi del concetto di monumento.

Il carattere di vulnerabilità della memoria, messo in luce dalla prima aporia, si riversa dunque sull'identità: data la sua natura artificiale (l'identità dei gruppi è, infatti, qualcosa di presunto) essa è costruita al fine di essere usata. Ma nell'uso è inscritta la possibilità dell'abuso. Il problema della fragilità è spostato di un gradino: dalla fragilità della memoria a quella dell'identità. Le cause di tale fragilità individuate da Ricoeur sono tre. In primo luogo il suo rapporto con il tempo. Come è possibile restare il medesimo attraverso il tempo? In secondo luogo, il confronto con gli altri: sembra infatti che la nostra identità sia a tal punto fragile da non poter tollerare che altri abbiano modalità differenti di condurre la loro vita. In terzo luogo, il nesso costitutivo tra l'identità e la violenza fondatrice.

Per queste ragioni, l'identità, costruita su una memoria che già di per sé è fragile, si espone alla manipolazione da parte del potere quando esso esprime pubblicamente la memoria, servendosi soprattutto dei monumenti che, in questo modo possono produrre un effetto di distorsione della realtà. Da questo punto di vista il monumento è uno degli strumenti adoperati dalla memoria quando esercita la sua funzione narrativa. Le molteplici possibilità di configurazione narrativa rendono possibile l'ideologizzazione della memoria. Il fatto che il monumento si presti a queste dinamiche di manipolazione dell'identità è una conseguenza del fatto che sovente esso costituisce un ottimo strumento per la scrittura della storia ufficiale e pubblicamente celebrata. È opportuno sottolineare inoltre che, se consideriamo monumento qualsiasi testimonianza dello sviluppo culturale che merita una tutela per il suo valore in quanto memoria, ciò che contraddistingue il monumento commemorativo consiste nella sua pretesa di natura eminentemente morale: non solo si presenta come un invito al ricordo,

⁸⁶ J. L. Borges, *Finzioni*, Milano 2003, p. 101.

ma anche come monito volto ad educare le generazioni future. In questa forma di organizzazione della memoria secondo un ordine temporale e di attribuzione di senso ai ricordi, il monumento può configurarsi come catalizzatore di eccesso o di difetto di memoria, a seconda della prospettiva adottata dal narratore. E poiché la memoria che tutto ricorda genera il paradosso su cui Borges ha ricamato il personaggio di Funes, è evidente che anche la narrazione della storia debba trovare un compromesso efficiente con l'oblio. Di qui il legame con la terza tipologia di abuso, quella relativa alla memoria subdolamente imposta: il tentativo di costruzione identitaria ha messo in luce le dinamiche relative alla narrazione dei fatti storici e, con esse, il carattere selettivo della memoria. A questo punto dell'analisi si manifesta in maniera ancora più evidente la possibilità dell'uso deliberato dell'oblio. Prima di considerare gli effetti nefasti del difetto di memoria, è opportuno ancora una volta evidenziare la necessità dell'oblio.

Il racconto di Borges ha messo in luce che la memoria che tutto ricorda rende Funes incapace di pensare: immobilizzato non solo nel corpo, ma anche nel pensiero. Non è casuale che in conclusione del racconto, Borges lo descriva così: «Ireneo aveva diciannove anni; era nato nel 1868; mi parve *monumentale* come il bronzo, ma antico come l'Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi»⁸⁷. Il breve racconto mette chiaramente in luce un aspetto paradossale della memoria e di conseguenza suggerisce una riflessione sull'oblio. Da questo punto di vista sembra che Borges abbia colto le suggestioni del Nietzsche della *Seconda considerazione inattuale*: se da una parte è possibile vivere senza alcun ricordo, come mostra il gregge che «non sa cosa sia ieri, cosa oggi [...] legato al puiolo dell'istante e perciò né triste né tediato»⁸⁸, non è possibile, dall'altra, vivere senza oblio. Se, da una parte, dimenticare è necessario per la vita, dall'altra è necessario non fare abuso dell'oblio: questo è quanto accade secondo la considerazione monumentale della storia. Se questa forma di concezione del passato domina sulle altre, ovvero su quella antiquaria e su quella critica, «lo stesso passato ne soffre danno»⁸⁹.

3. Che cos'è un contro-monumento? I limiti dell'idea di monumento

L'aporia concernente gli usi della memoria, che in questo studio si è scelto di trattare per ultima, si rivela significativa in una ricostruzione della storia dell'idea di monumento e della sua più recente evoluzione, ovvero l'idea di contro-monumento. Tale nozione, per diversi aspetti antitetica a quella di monumento, è stata formulata nella seconda metà del XX secolo. Se da una parte il testo di Riegl può essere considerato il testo fondativo della teoria della monumentalità, la teoria del contro-monumento trova espressione, invece, nelle riflessioni

⁸⁷ Ivi, p. 104.

⁸⁸ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. S. Giametta, Milano 2012, p. 7.

⁸⁹ Ivi, p. 21.

che, a partire dagli anni 90 del XX secolo, ha operato James Edward Young.

Prima di fornire una definizione precisa di che cosa sia un contro-monumento, è opportuno soffermarsi sulle ragioni che hanno portato a considerare antiquata e fallace la nozione di monumento e, pertanto, hanno condotto artisti, architetti e studiosi ad elaborarne una nuova, che avesse il merito non solo di esprimere al meglio le esigenze della contemporaneità ma anche di sapersi confrontare con le aporie della memoria analizzate nel precedente capitolo, (in modo particolare con l'annosa questione dell'eccesso o del difetto di memoria). Il capovolgimento dell'idea di monumento nel suo contrario è dovuta sostanzialmente a due ragioni: la prima di natura strettamente filosofica, la seconda di natura storica.

3.1. *Il paradosso del Fedro*

Fra le diverse 'considerazioni sgradevoli' che Musil propone nelle *Pagine postume pubblicate in vita*, una è specificamente dedicata ai monumenti. A tale proposito, egli scrive «la cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile»⁹⁰. In altre parole, i monumenti, pensati originariamente «per suscitare un ricordo, incatenare l'attenzione o dare ai sentimenti un indirizzo pio»⁹¹, finiscono per promuovere l'oblio. Quello che sostiene Musil, sebbene in maniera quasi aforistica, non è altro che il celebre paradosso della scrittura messo in luce da Platone nel *Fedro*. Nelle ultime pagine di questo dialogo, Socrate si propone di raccontare a Fedro il mito riguardante la nascita della scrittura: dono del dio Theuth al sovrano d'Egitto Thamus, la scrittura è definita in maniera non casuale *pharmakon* per la memoria e per la sapienza, nel duplice significato di rimedio e veleno. Ma a mostrare la contraddizione inscritta nel dispositivo della scrittura è il sovrano d'Egitto, il quale afferma che «fidandosi dello scritto, ci si abituerà a ricordare dall'esterno, attraverso segni estranei, e non dall'interno, attraverso se stessi»⁹². Dal punto di vista di questa analisi, il mito di Theuth si rivela fondamentale in quanto anche il monumento, considerato come segno utile alla conservazione della memoria, viene intaccato dal paradosso della scrittura: anche il monumento, a cui noi deleghiamo il compito faticoso della memoria, finisce spesso per fallire il suo obiettivo generando, all'opposto, la dimenticanza. Quello che Musil sottolinea con forza è che i monumenti, fungendo da sfondo della nostra vita quotidiana e contraddistinti da colori monotoni e poco vistosi, non possono che passare inosservati. I monumenti, «quinte della nostra consapevolezza»⁹³, generano un'assuefazione al ricordo, anziché stimolarlo: lo spettatore si *abitu*a alla loro presenza. Tuttavia, come mostrato già nel capitolo precedente, l'attribuzione di un carattere di passività alla memoria è proprio ciò che non consente,

⁹⁰ R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, trad. it. A. Rho, Torino 1970, p. 75.

⁹¹ Ivi, p. 76.

⁹² Platone, *Fedro*, trad. it. S. Mati, Milano 2013, p. 181.

⁹³ R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, cit., p. 76.

dal punto di vista di Ricoeur, di distinguere la facoltà di memoria da quella dell'immaginazione. La prima, infatti, tende alla ricerca della verità, a differenza della seconda, e solamente una considerazione della memoria come sforzo attivo di ricerca, e non come *pathos*, consente a Ricoeur di ipotizzare una soluzione dell'aporia dell'icona.

In altre parole, la tradizionale idea di monumento si rivela contraddittoria e inefficace dal punto di vista filosofico per due ragioni. In primo luogo, l'esigenza di ricordare si capovolge immediatamente nel suo contrario. In secondo luogo, generando l'abitudine al ricordo di un evento o di un personaggio, ci induce a pensare alla memoria come un'affezione passiva e, dunque, riporta alla luce la prima aporia evidenziata da Ricoeur. Tuttavia, i motivi per i quali la teoria della monumentalità è oggi considerata obsoleta non sono esclusivamente filosofici. Vi sono delle ragioni di carattere peculiarmente storico.

3.2. *Il XX secolo e la nascita della contro-monumentalità*

La seconda ragione che ha condotto diversi artisti e studiosi a pensare in termini di contro-monumentalità è di natura eminentemente storica. L'esplosione del dibattito a proposito del monumento è principalmente dovuto, infatti, alla domanda attorno la im-possibile rappresentazione della Shoah. Lo spiegano chiaramente le parole di Eisenman: «l'Olocausto non può venir ricordato con nostalgia sentimentale, poiché ha separato per sempre la nostalgia dalla memoria»⁹⁴. La questione che concerne la possibilità di rappresentazione della Shoah si complica ulteriormente nel caso degli artisti tedeschi: non è un caso, osserva Pinotti,

che sia proprio la lingua tedesca a offrirci un vocabolario più sofisticato per accostare la questione del monumentale, se pensiamo che è soprattutto in riferimento alla cultura e alla storia tedesche che si è sviluppata negli ultimi decenni una mole impressionante di riflessioni 'monumentologiche'⁹⁵.

Se le numerose novità in campo artistico e architettonico provengono dalla Germania, questo è dovuto ad un fatto del tutto singolare: prima della seconda metà del XX secolo, mai una nazione si era posta il problema di commemorare le vittime di crimini da lei stessa commessi e di ricordare la storia per prevenirne la ripetizione. Tradizionalmente, la memoria collettiva promossa in maniera ufficiale da una nazione tende ad affermarne non solo la giustizia della fondazione, ma persino la sua elezione divina. Tuttavia, nel caso della Germania della seconda metà del XX secolo, la memoria collettiva tedesca, osserva Young, si è tramutata

⁹⁴ P. Eisenman, *Peter Eisenman dalla Casa del Fascio al monumento all'Olocausto*, «Dal Co», citato in A. Zevi, *Monumenti per difetto*, Roma 2014, p. 62.

⁹⁵ A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità*, in G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra*, Milano 2014, p. 20.

in un «*mea(morial)culpa*»⁹⁶. Quello che Young denomina ‘*the German memorial dilemma*’, unito ai limiti del concetto tradizionale di monumento messi in luce nel precedente paragrafo, determina una svolta radicale nella storia dell’idea di monumento: tale svolta, spesso, assume il carattere di una vera e propria sparizione; in altri casi dà luogo a soluzioni originali che coincidono con la frantumazione del monumento tradizionale oppure alla sua dispersione.

3.3. *L’idea di contro-monumento*

Il capovolgimento della nozione di monumento nel suo contrario non è un fenomeno immediato: è possibile infatti individuare degli stadi intermedi nella sua evoluzione. Ogni monumento veicola un messaggio, il quale è portatore di un senso. Alla base di ogni monumento vi è, dunque, un’intenzione precisa. Tuttavia, osserva Koselleck, «il messaggio affidato ad un monumento, per cui qualcosa di determinato va ricordato in questo e non in altro modo, non garantisce affatto che ciò che viene ricordato sia o rimanga in sé sensato»⁹⁷. Nello specifico, questo è il caso dei monumenti che si propongono di veicolare un messaggio di assoluta mancanza di senso e di assurdità.

Sebbene il processo di evoluzione dell’idea di monumento preveda degli stadi intermedi e sfoci in soluzioni diverse e originali, è possibile affermare che

se le prerogative acclamate del monumento sono: unicità, staticità, ieraticità, eternità, ipertrofia dimensionale, simmetria, retorica, indifferenza al luogo, aulicità dei materiali, esproprio delle emozioni e della capacità di elaborazione individuale, ogni contro-monumento è contro uno o più di questi aspetti⁹⁸.

Per comprendere il primo passo del processo di decostruzione dell’idea di monumento, ancora una volta è opportuno guardare alla lingua e alla cultura tedesca. Di fondamentale importanza è infatti la distinzione tra *Denkmal* e *Mahnmal*: il primo termine indica un monumento la cui funzione è pubblica e commemorativa; il secondo invece, traducibile con “memoriale”, sottolinea la funzione apotropaica del passato al fine di evitarne un ritorno nel futuro⁹⁹. Un caso emblematico è costituito dal *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*: 2711 pilastri diversi in altezza e inclinazione formano una griglia deformata

⁹⁶ Cfr. J. E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany today*, «Critical Inquiry», XVIII, 1992, p. 270.

⁹⁷ R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, «Discipline filosofiche», XIII, 2003, p. 24.

⁹⁸ A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 104.

⁹⁹ La distinzione tra i due termini è ben spiegata da Pinotti: «il termine tedesco *Mahnmal* [...] pur conservando il *Mal* contenuto anche in *Denkmal* – alla lettera, la macchia, da cui anche *Malerei*, pittura – e dunque sottolineando il punto di saliente concrezione spaziale, attiva con il rinvio al verbo *mahnen* una sfera semantica che tiene insieme, in una costellazione densa di rinvii reciproci, il far ricordare, far pensare, avvertire, ammonire, esortare, consigliare, ispirare, predire e preannunciare. È, a ben vedere, la medesima costellazione evocata dal latino *monere*, da cui *monumentum*». (A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità*, cit., pp. 19-20).

nel cuore di Berlino. Se fino al XIX secolo il monumento sostanzialmente si contraddistingueva per il suo intento rappresentativo (riscontrabile nel realismo delle forme e nell'uso di composizioni consolidate dalla tradizione), il memoriale di Eisenman si contraddistingue per il suo intento evocativo: non forme ma moduli, non un oggetto da contemplare ma un tragitto destabilizzante da percorrere. Scevro di qualsiasi simbolo o rimando alle vittime del genocidio nazista – infatti «dove ogni capacità di senso si nega, anche la rappresentazione si esime dal dare forma alla realtà oggettiva»¹⁰⁰ – è l'intenzione, nel senso riegliano del termine, che ne fa un memoriale. Afasico, non impone che cosa ricordare, ma delega allo spettatore lo sforzo di ricordare attivamente il passato: il memoriale rimane un processo, non una risposta, un luogo che fornisce il tempo per la contemplazione e la riflessione¹⁰¹. In questo modo suggerisce che la memoria non è mera affezione, ma sforzo attivo di ricerca.

Ma la soluzione minimalista adottata da Eisenman non rappresenta l'unica strategia di cui si serve la corrente anti-monumentale dell'arte: l'intento evocativo, che può essere considerato il suo fondamento vero e proprio, raggiunge risultati ancora più originali nel caso dei contro-monumenti. Analogamente a quanto sostenuto da Musil, Zevi afferma che «più il monumento è parlante, più descrive, evoca, commuove, più espropria dalla capacità di elaborazione individuale»¹⁰². Nel capitolo precedente si è cercato di mostrare che la fondamentale aporia insita nell'idea di monumento corrisponda all'aporia della presenza dell'assente. Lo scopo che i contro-monumenti perseguono sembra essere quello di sfidare tale paradosso e rendere possibile il ricordo di un'assenza semplicemente riproducendola. Il progetto di Horst Hoheisel, ad esempio, che prevedeva di far esplodere la porta di Brandeburgo e di trasformarne i frammenti in polvere da spargere nello spazio vuoto creato dall'esplosione, costituisce un tentativo originale, sebbene estremo, di ricordare un popolo distrutto tramite la distruzione di un monumento simbolico. Questa soluzione conferma quanto sostenuto da Widrich che, capovolgendo il paradosso di Musil, osserva: «*it is paradoxical, but undeniably accurate, that destruction often generates interest in what is destroyed*»¹⁰³.

L'intuizione del contro-monumento però è da attribuirsi a Jochen ed Ester Gerz, i quali, attraverso l'opera *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden un Menschenrechte* tentano di rispondere a due esigenze non solo distinte ma anche difficili da soddisfare: in primo luogo, edificare un monumento che ricordasse le vittime di crimini efferati senza ricorrere agli stilemi tipici dell'arte monumentale promossa dai regimi totalitari; in secondo luogo, evitare che tale opera passasse inosservata, incappando nel paradosso di Musil. L'espedito scelto

¹⁰⁰ R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, «Discipline filosofiche», 13, 2, 2003, p. 30.

¹⁰¹ Cfr. J. E. Young, *Memory and Counter-Memory, the end of the Monument in Germany*, «Harvard Design Magazine», IX, 1999, p. 13.

¹⁰² A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 65.

¹⁰³ M. Widrich, *The willed and the Unwilled Monument: Judenplatz Vienna and Riegl's Denkmalpflege*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXXII, 2013, p. 388.

dai Gerz consiste nella realizzazione di una colonna di piombo alta 12 metri, che, abbassandosi progressivamente, è destinata a scomparire. In linea con i principi dell'arte anti-monumentale, i Gerz scelgono di coinvolgere gli spettatori nella dissoluzione del monumento: essi sono chiamati ad apporre firme o iscrizioni di ogni genere sulla superficie dell'opera, contribuendo in questo modo al suo abbassamento – necessario alla creazione di ulteriore spazio per le iscrizioni degli spettatori – e infine alla sua scomparsa. Il ruolo dello spettatore, all'interno di quella che viene definita un'estetica relazionale, è quello di attivare il monumento e, con esso, la memoria¹⁰⁴. La colonna, edificata nel 1986, scompare dopo soli sette anni. Prendono il suo posto le *Istruzioni d'uso* le quali, tradotte in diverse lingue, invitano il lettore a trasformarsi da semplice spettatore del monumento alla memoria a memoria del monumento scomparso. A proposito del *Monumento contro il fascismo*, Young osserva che esso costituisce un monumento contro sé stesso per tre ragioni: in primo luogo contro la tradizionale funzione didattica dei monumenti, in secondo luogo contro la tendenza a modificare il passato che impongono di contemplare e, infine, contro la propensione autoritaria dell'arte in generale che riduce il pubblico a spettatore passivo¹⁰⁵. La soluzione ideata dai Gerz riesce ad esprimere l'ambivalenza tipicamente tedesca nei riguardi della memoria: è, al contempo, un tentativo di ricordare e rimuovere, una continua oscillazione tra memoria e oblio, tra il monumento e la sua rimozione¹⁰⁶.

Il monumento a scomparsa dei Gerz non costituisce l'unico espediente contro-monumentale per rendere visibile l'assenza. Nel 1908, un ebreo di Kassel scelse di donare alla sua città una fontana neo-gotica che trentun anni dopo fu distrutta dai nazisti. Negli anni '80 la Società per la salvaguardia dei monumenti storici propose di ricostruire una copia dell'originale, affidando il progetto a Horst Hoheisel. Tuttavia, dal punto di vista dell'artista, ripristinare la fontana senza alcuna variazione avrebbe significato cancellarne la storia e le traversie: avrebbe, ancora una volta, generato oblio piuttosto che memoria. L'espediente di Hoheisel consiste dunque in una riproduzione effettivamente fedele della fontana originale, ma capovolta e sprofondata nel terreno per 12 metri. Dentro di essa l'acqua continua a scorrere ma come dentro ad un imbuto. Hoheisel descrive il monumento negativo e il suo scopo con queste parole:

I have designed the new fountain as a mirror image of the old one, sunk beneath the old place, in order to rescue the history of this place as a wound and as an open question, to penetrate the consciousness of the Kassel citizens - so that such things never happen again¹⁰⁷.

Il monumento a scomparsa, ovvero il monumento nella sua forma negativa, tuttavia non costituisce l'ultima fase dell'evoluzione dell'idea di

¹⁰⁴ Cfr. T. Stubblefield, *Do disappearing monuments simply disappear?*, «Future Anterior», VIII, 2011, p. 6.

¹⁰⁵ Cfr. J. E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany today*, «Critical Inquiry» XVII, 1992, p. 274.

¹⁰⁶ Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 77.

¹⁰⁷ H. Hoheisel citato in J. E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany today*, cit., p. 288.

monumento. Un'ulteriore risposta all'obsolescenza della nozione tradizionale di monumento sono gli *Stolpersteine*: realizzati dall'artista tedesco Gunter Denmig, essi contravvengono agli aspetti più evidenti del monumento: l'unicità e la centralità. Attraverso l'espedito della nomina¹⁰⁸, le 'pietre d'inciampo' raccontano in modo sintetico la tragica vicenda di numerosissime vittime del nazi-fascismo. Diffuse in tutta Europa, sono collocate personalmente dall'artista in prossimità della dimora di una delle 45000 vittime commemorate a costituire, così, «uno straordinario mosaico della memoria europea»¹⁰⁹. L'unicità non è l'unico aspetto che le pietre d'inciampo negano: interrate nel suolo cittadino, esse sono invisibili. Inoltre, negano la verticalità tipica dei monumenti tradizionali prediligendo un'espansione orizzontale su scala europea. La griglia di stele realizzata da Eisenman a Berlino costituisce il primo passo verso l'abbattimento dell'unicità e della verticalità del monumento, ma è inserito ancora in un luogo circoscritto. Gli *Stolpersteine*, invece, hanno un'estensione imprevedibile e potenzialmente illimitata. Imbattendosi in uno di essi, peraltro, lo spettatore vi inciampa: contrariamente ai monumenti 'invisibili' di cui si occupa Musil, le pietre d'inciampo, volontariamente invisibili, riescono nel loro intento provocatorio e disturbano la memoria dei passanti. A conferma di ciò le numerose critiche da parte dei residenti in prossimità dell'installazione e i tentativi di sabotaggio di quest'ultima. La soluzione delle pietre d'inciampo, invisibili ma capaci di attivare il pensiero e la coscienza, sembra costituire un buon compromesso all'aporia degli usi della memoria. Il loro aspetto non-monumentale infatti conferisce all'installazione quella dose di oblio che, dal punto di vista di Nietzsche, è necessario alla vita. La loro capacità di turbare lo spettatore, garantita dal loro intento apparente di confondersi tra la pavimentazione cittadina e dalla loro collocazione strategica, consente alle pietre d'inciampo di rendere giustizia alle vittime del nazi-fascismo attivando la memoria degli spettatori di diciassette paesi europei, dimostrando così che «l'arte e l'architettura sono strumenti preziosi per una elaborazione creativa, originale, irriverente della storia e della memoria, un antidoto alla passività e all'assuefazione»¹¹⁰.

Beatrice Atzori
Università Vita-Salute San Raffaele
✉ b.atzori@studenti.unisr.it

¹⁰⁸ La strategia evocativa dei contro-monumenti è resa possibile dall'uso ricorrente del nome: esso consente, quando si è in vita, di possedere un'identità e, dopo la morte, che quell'identità sia ricordata dai gruppi sociali o religiosi. Un caso emblematico è costituito dal *Vietnam Veterans Memorial* a Washington: un blocco di granito nero sopra il quale sono incisi 57000 nomi dei caduti in Vietnam dal 1959 al 1975. Anche in questo caso si tratta di un monumento realizzato dagli americani per ricordare un crimine da loro stessi commesso. (Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 92 e seguenti).

¹⁰⁹ Ivi, p. 171.

¹¹⁰ Ivi, p. X.