

Volevo iniziare commentando il filmato che abbiamo visto sulle pietre d'inciampo realizzato 4 anni fa e le parole di Gunter Demnig.

Diceva una signora al cospetto della pietra dedicata a sua nonna: "La memoria di quel nome torna per sempre dove ha trascorso gli ultimi anni. La mia nonna non sarà più quell'orrendo numero, quel nome emergerà dal buio dell'oblio e brillerà per sempre tra i vivi".

Questo è un aspetto fondamentale degli Stolpersteine: attraverso quella pietra, cioè quel nome e quella storia, una persona annullata come tale perché ridotta a numero prima e in cenere poi, torna a stare e a essere ricordata tra i vivi laddove viveva prima del tragico destino.

Ricordo ancora l'impressione che mi fece, nel 2010, quando il progetto è iniziato a Roma, quando Alberta Levi Temin, sfuggita miracolosamente alla cattura della famiglia mossasi da Ferrara convinta di trovare a Roma un rifugio sicuro, disse di fronte alle pietre offerte dall'Associazione Ebraico-Cristiana di Napoli: «I miei cari, almeno i loro nomi, tornano a casa, non sono più nel vento. Qui, su questo marciapiede cammina la vita, e i loro nomi ne faranno parte».

Arte e politica sono inscindibili.

Per un artista tedesco della sua generazione, concepire un lavoro del genere vuol dire prendere una posizione netta e inequivocabile contro il nazismo e il fascismo. È la sua testimonianza: per installare la pietra si deve chinare e così rende omaggio a una persona perché ogni volta che incide un nome pensa alla persona che lo portava. Per Demnig è una missione, è la sua testimonianza. Ogni volta che incide un nome pensa che sia una persona e inchinandosi rende omaggio alla sua memoria.

L'idea nasce da un episodio di negazionismo o di ignoranza a Colonia nel 1990 quando D. interviene con un lavoro per i 50 anni della deportazione di 1000 Rom e sinti. Realizza una targa a terra con su scritto: maggio 1940 1000 rom e sinti.

Ecco le pietre d'inciampo non possono essere ignorate o equivocate: ci si inciampa e non si può far finta di niente. Si può tirare dritto con l'indifferenza che ha contraddistinto quelli che non hanno voluto vedere quello che accadeva ai loro vicini oppure ci si può fermare, leggere e interrogarsi su cosa ognuno di noi avrebbe fatto in quella circostanza. Quelle pietre raccontano la verità perché i dati sono verificati negli archivi e nei libri della memoria. Il fatto che il progetto nasca come omaggio alla comunità rom e sinti racconta un altro fatto: contro la guerra tra le memorie, contro la concorrenza tra chi è più vittima, sono dedicati a tutti i deportati, razziali, politici, militari, omosessuali... In Italia 10 giorni fa è stata posata la prima pietra ai rom a Trieste.

Demnig dice che con le pietre vuole riunire le famiglie.

In effetti i membri della famiglia, che in alcuni casi ammontano a 20, erano insieme prima della deportazione, vivevano nella stessa casa, poi si sono persi nel caos del campo e si ritrovano oggi tutti insieme per essere ricordati nello stesso luogo. E in occasione delle installazioni le famiglie si ritrovano insieme a volte per la prima volta,

confluite a Roma da tutto il mondo, per ricordare i loro congiunti. E ci sono queste riunioni commoventi di 3-4 generazioni insieme.

Differenza fondamentale tra targa e pietra, l'importanza dello spazio pubblico. Molti non vogliono che si cammini. Lo spazio pubblico diventa luogo di memoria

Numero delle pietre.

21 paesi 60.000 pietre 4 anni fa. Oggi, nel 2023, sono diventate 100.000

Spesso, mentre si installa una pietra, viene recitato il Kaddish, la preghiera per i morti.

Sulle pietre si mettono fiori e candele, come se fossero tombe. In realtà non lo sono ma sicuramente sono luoghi di memoria, gli unici dove quelle persone possono essere ricordate. Da suolo pubblico a luogo di memoria pubblico.

Questi alcuni aspetti messi in luce da Demnig. Ci interessa capire ora che ruolo occupano le pietre d'inciampo nello scenario dei monumenti, anzi dei monumenti per difetto, dove occupano l'ultimo posto in un percorso che è un crescendo di radicalità. Che cos'è un monumento "per difetto"? Evidentemente un monumento che difetta delle prerogative di cui il monumento eccede. Ad esempio: unicità, staticità, ieraticità, persistenza, ipertrofia dimensionale, simmetria, centralità, retorica, indifferenza al luogo, aulicità dei materiali, eloquenza, esproprio delle emozioni.

Sono dunque monumenti che prediligono il vuoto sul pieno, la fruizione dinamica su quella statica, il radicamento al luogo anziché l'indifferenza a esso, la discrezione sulla retorica, la responsabilità sulla delega, la pluralità sull'unicità, la reversibilità sulla permanenza.

Abbiamo visto dal filmato in cosa consistono, come sono fatti, a chi sono dedicati, dove sono collocati, quale ruolo svolgono nella memoria della deportazione, che sono opera di un artista, di un'artista concettuale, privi di immagini, di gestualità, semplice scrittura. Ma non abbiamo ancora detto perché li consideriamo il punto più alto di monumenti per difetto, in base ai parametri che abbiamo indicato. Discreti, certamente, pressoché invisibili se non vi si inciampa visivamente, radicati al luogo al punto di esservi interrati. Sono discreti ma permanenti non fosse che per gli atti di vandalismo di cui sono vittime. Per questo danno così fastidio, non li puoi rimuovere psicologicamente perché non sono legati a una cerimonia, a un giorno preciso dell'anno, ma sono sempre lì a ricordarci quanto è accaduto e a invitarci ad assumerci le nostre responsabilità.

Se non un monumento, cosa sono dunque gli Stolpersteine? Sono un memoriale diffuso, l'unico a scala europea. Non sono una scultura, un oggetto isolato ma costruiscono una mappa della memoria che si estende nello spazio e nel tempo a seconda delle richieste di installazione da parte delle famiglie. Una mappa che visualizzerà in un tempo inimmaginabile la dimensione ipertrofica e l'orrore della deportazione non attraverso un numero che nella sua enormità risulta astratto ma attraverso la somma dei singoli individui che l'hanno subita. Una mappa che non collega i luoghi della deportazione di massa, carceri, stazioni ferroviarie, campi di raccolta e di transito, dove approda la spietata e capillare caccia all'uomo, ma i luoghi privati dove la deportazione è cominciata. Ogni singola pietra diventa un luogo di memoria non solo per ciò che è accaduto lì ma perché è l'unico a ricordarci cosa sia accaduto lì. Di più: nessuna decisione centrale e istituzionale, cioè verticistica, decide la collocazione del monumento, le pietre d'inciampo sono ovunque, perché da ovunque hanno avuto luogo le deportazioni: nel centro storico, nei quartieri borghesi e

residenziali ma anche in quelli popolari e nelle borgate, ovunque sono vissuti gli oppositori al nazi-fascismo. Questo decentramento urbano memoriale comporta che ogni quartiere abbia i suoi monumenti ai suoi caduti; non occorre più recarsi dal monumento, il monumento viene dove loro abitavano e dove noi abitiamo consentendoci di conoscere e di appropriarci della nostra storia.

Gli Stolpersteine sono tutti uguali, a conferma di un destino comune. Sono dunque un memoriale anti-gerarchico. Cosa significa? un monumento che ti sovrasta con le sue dimensioni, che ti espropria della tua elaborazione individuale perchè racconta troppo, è un monumento autoritario. Un monumento invece che non si impone, che lo incontri per caso, ti consente invece i tempi e la concentrazione necessari ad elaborare individualmente il processo di memoria. Diversamente dal cimitero dove le tombe si distinguono a seconda delle possibilità economiche del destinatario, le pietre d'inciampo sono tutte uguali per forma, dimensione, materiali, carattere tipografico: indicano allo stesso tempo un destino comune ma anche quanta ricchezza quel destino abbia conculcato. Infine, avete visto nel filmato tanti giovani, studenti che ogni anno partecipano alla posa delle pietre. Ecco, studiando sotto la guida di insegnanti avvedute la storia dei singoli deportati, partecipando attivamente alle installazioni, gli studenti sentono quei memoriali come loro, ne capiscono il senso, li cercano e trovano come in una caccia al tesoro, perché un tesoro in effetti sono.

Demnig è convinto che sia impossibile separare l'arte, la cultura dalla politica. Concordiamo al 100%. Nella mia relazione ogni opera di arte e architettura sarà anticipata dalla storia che quell'opera intende commemorare. Perchè altrimenti le pietre sarebbero divelte o infangate? Perché alcuni paesi a partire dalla Francia non le vogliono? Raccontava pochi giorni fa Gunter che in Bielorussia gli erano state commissionate alcune pietre; lui era in procinto di partire per andare a installarle, quando improvvisamente è arrivata la disdetta.

Per questo siamo convinti che il progetto delle pietre d'inciampo sia un ottimo strumento, anche per le giovani generazioni, per far conoscere la storia, per mantenere viva la memoria, per rintuzzare ogni tentativo di revisionismo e negazionismo. Sono un progetto in fieri, che ogni anno si alimenta di nuovi tasselli, di nuovi nomi, di nuove storie. Viviamo in un momento molto complesso, con la destra al potere, una destra molto pericolosa perché subdola, che si pronuncia ad esempio contro le leggi razziste ma non contro chi le ha promulgate. I parenti e i testimoni che commissionano le pietre raccontano sempre chiaramente come durante la cattura i tedeschi fossero accompagnati dai delatori fascisti.

Se dunque gli Stolpersteine sono punto di arrivo, qual è il punto di partenza, il primo memoriale che ha posto una problematica anti-monumentale? Non esitiamo a individuarlo nel Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma, esito del primo concorso bandito nella Roma appena liberata il 4 giugno 1944.

Il mio libro è uscito in occasione del 70 anniversario della strage avvenuta il 24 marzo 1944 quando, come rappresaglia all'attentato compiuto a via Rasella contro una colonna di soldati tedeschi che aveva causato 32 morti, 335 innocenti di tutte le età, classi sociali, fedi politiche e religiose, sono stati rastrellati per strada, nella prigione della Gestapo a via Tasso e a Regina Coeli e uccisi con un colpo di pistola alla nuca nelle antiche cave di pozzolana sulla via Ardeatina. Le bombe fatte saltare dai tedeschi hanno nascosto per mesi i corpi sotto le macerie rendendone assai ardua l'identificazione.

Le Fosse Ardeatine sono un caso di memoria divisa. Nonostante ben tre sentenze in primo grado, Appello e Cassazione, abbiano assolto i «mandanti» e gli «esecutori» dell'azione di via Rasella, nonostante la condanna all'ergastolo dei responsabili della strage, Herbert Kappler ed Erich Priebke, dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Ottanta si è assistito alla contrapposizione tra chi ha letto l'attentato del Gruppo di azione patriottica come un eroico atto di resistenza contro l'occupante tedesco, alla stregua di Porta San Paolo l'8 settembre, e chi lo considera un atto terroristico pagato con la vita di 335 innocenti. Come spiega lo storico Alessandro Portelli, nessun nesso di causa ed effetto lega l'attentato al battaglione del Reggimento Bozen annesso all'esercito tedesco e la efferata strage nazista. Il comunicato dell'agenzia ufficiale Stefani, emanato dal comando tedesco alle 22,55 del 24 marzo e pubblicato sui giornali romani il giorno successivo, così recita: "Il Comando tedesco ha ordinato che per ogni tedesco ammazzato dieci criminali comunisti-badogliani saranno fucilati. Quest'ordine è già stato eseguito". Che le Fosse Ardeatine siano invece l'emblema della lotta contro il nazi-fascismo, lo attesta il gesto compiuto dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella che, prima ancora di insediarsi al Quirinale, si è recato al Mausoleo per ribadire il suo impegno contro il fascismo e contro il terrorismo.

Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma è un punto e a capo nella storia dell'architettura memoriale, da molteplici punti di vista.

Il bando prevedeva la costruzione di un sacrario in un'area sopraelevata a sinistra del piazzale d'ingresso, occupata da cinque serbatoi d'acqua; la sistemazione del piazzale e il consolidamento delle gallerie, il massimo rispetto, dunque, per il luogo. Il primo grado si conclude senza vincitori ma con quattro segnalazioni. Il secondo grado, indetto fra i segnalati, assegna la vittoria ex aequo ai due gruppi più innovativi, Risorgere e Uga, coperti dall'anonimato. Nel primo ci sono l'architetto Mario Fiorentino e lo scultore Francesco Coccia; nel secondo l'architetto Giuseppe Perugini e lo scultore Mirko Basaldella. Si tratta di architetti-testimoni. Fiorentino, ebreo, è stato arrestato fuori della tipografia clandestina dove lavorava e condotto a Regina Coeli con Leone Ginzburg e Gastone Manlio Rossi Doria. Si è salvato perché è stato spostato al nord poco prima della strage. Perugini, invece, aveva già lavorato con gli alleati per i cimiteri di guerra. L'iter fino all'inaugurazione dell'opera è irto di difficoltà: il lungo e doloroso processo di riconoscimento delle salme svolto dal professore Attilio Ascarelli ma soprattutto l'opposizione delle famiglie alla tumulazione fuori terra, anziché nelle cave dove l'eccidio ha avuto luogo, in un unico ambiente esterno e l'assenza di qualsiasi presenza monumentale. La soluzione Fiorentino-Perugini alla fine prevale: il 22 novembre 1947 inizia la costruzione del sacrario e, due anni dopo, il quinto anniversario della strage è commemorato dall'inaugurazione di un caposaldo dell'architettura moderna. Pensate intanto a questa anomalia. Roma appena liberata, dunque in macerie, il governo che nella prima seduta pubblica il 2 luglio assume il solenne impegno "a erigere sul luogo della vendetta tedesca un monumento che, nuovo altare della Patria, ricordi nei secoli la guerra del secondo Risorgimento italiano". Bene in 5 anni si svolgono due fasi di concorso, la costruzione del mausoleo e anche le cancellate, fonte anch'esse di accese polemiche. Pensate, per confronto, che la realizzazione del memoriale di Eisenman a Berlino ha impegnato 17 anni!. Perché considerare le Fosse Ardeatine un punto a capo? Per la prima volta un monumento è concepito come percorso dinamico da agire anziché come oggetto statico da contemplare e gli episodi architettonici e artistici che lo scandiscono corrispondono alle tappe della storia da ricordare, consentendoci così di riviverla e attualizzarla, di divenirne dunque testimoni. L'idea, che si fa strada negli anni '60, dell'opera d'arte che implica il coinvolgimento dello spettatore, è già profeticamente presente in questo

esempio. I singoli episodi, cioè la cancellata di Mirko che ci accoglie all'ingresso, la scultura di Coccia che incombe dall'alto, le cave dove ha avuto luogo l'eccidio e il sacrario dove sono allineati i sepolcri tutti uguali, costruiscono un percorso che ciruisce il piazzale, rispettandone il profilo irregolare. E' la prima volta che un complesso memoriale ha come centro un vuoto, il piazzale irregolare, e si adegua ad esso per costruire un piccolo sistema urbano anti-gerarchico nel quale ogni episodio ha un ruolo preciso senza prevaricare gli altri. Kounellis ha associato quel vuoto all'Urlo di Munch!!!!Infatti, entrati nel piazzale, nessun fulcro monumentale primeggia e richiama la nostra attenzione. Nell'assenza di richiami, la scelta di come procedere è libera. Si può seguire il percorso dei condannati, inoltrandoci nelle gallerie ipogeiche, fino al luogo dell'eccidio, circoscritto da altre due cancellate di Mirko, procedere quindi nel sacrario dove, sotto l'incombente/levitante masso di pietra sono allineati i 335 sepolcri tutti uguali, distinti solo dal nome, l'età, la professione, la fede religiosa, il numero attribuito durante l'esumazione: in assenza di direttrici privilegiate, si è liberi di procedere lungo i vicoli che separano le otto doppie file di sepolcri oppure di uscire, per inerpicarsi magari verso la collina e vedere il sacrario dall'alto misurandone l'estensione, quella che è impossibile cogliere dal piazzale dove lo stesso funge da semplice quinta urbana.

Proprio perché ogni episodio monumentale svolge un ruolo distinto ma finalizzato all'equilibrio dell'insieme è possibile che linguaggi così diversi convivano senza creare un pastiche stilistico: il realismo di Coccia, con i tre personaggi con le mani legate dietro la schiena, l'espressionismo della cancellata di Mirko dove lame di bronzo si contorcono e stratificano in tutte le direzioni, l'astrazione del sacrario; le cave, infine, vere e proprie catacombe. Come disse Jannis Kounellis, le Fosse Ardeatine sono un palcoscenico nel quale ogni personaggio recita la sua parte.

Un complesso memoriale dunque che nella sua originalità e modernità sconfessa la definizione stessa di Mausoleo. Dei difetti di monumentalità segnalati all'inizio, infatti, il Mausoleo eccelle nel: prediligere il vuoto sul pieno, la pluralità sull'unicità, la fruizione dinamica, il rispetto topico e il radicamento al luogo della storia, la responsabilità sulla delega, la discrezione sulla retorica.

Ma si può fare ancora di più, nel percorso verso la de-monumentalizzazione dei luoghi di memoria. Il Mausoleo delle FA è frutto della sinergia tra artisti e architetti, un esempio di sintesi delle arti alla pari senza alcuna prevaricazione di un partner sull'altro, come spesso accade all'arte rispetto all'architettura. Il caso del Memoriale ai sei milioni di ebrei di Berlino, cui è dedicato il secondo capitolo, è meno riuscito da questo punto di vista. Partito come collaborazione tra due giganti come l'architetto Peter Eisenman e l'artista minimalista Richard Serra, è arrivato in porto con la firma del solo architetto. Un'odissea dicevamo durata 17 anni, dal 1994, data del primo grado di concorso, al 2005 quando è stato inaugurato. Anche di più se si pensa che l'idea di un memoriale agli ebrei uccisi in Europa risale al 1988. Vi risparmio non perché non sia interessante ma per questioni di tempo, le traversie: a chi dedicarlo – agli ebrei o a tutte le vittime del nazismo, l'opportunità di costruirlo ex novo o utilizzando un luogo esistente, dove costruirlo, nella ex sede della Gestapo o altrove. Alla fine ha prevalso la dedica agli ebrei, un memoriale ex novo e gli ex giardini ministeriali a due passi da Postdamer Platz e alla porta di Brandeburgo come sede. Nel 1994 dunque il primo bando di concorso a partecipazione libera; nessun vincitore. Tre anni dopo secondo grado a inviti. La coppia Eisenman-Serra risulta tra i primi otto selezionati e poi tra i quattro frutto di una ulteriore scrematura. Cosa propongono?

4000 pilastri di cemento, diversamente orientati, larghi 2 metri e 30 cm, spessi 92 cm, di altezza variabile da 0 a 7,50 m. poggiano su una superficie ondulata, una gigantesca griglia deformata e sbilenca, percorribile nello spazio tra una fila e l'altra di pilastri, largo solo 92 cm, per consentire il passaggio di una persona alla volta. Un immenso cimitero? Un cimitero ebraico dalle stele non allineate? Assonanza respinta da Eisenman. In assenza di un segno forte che polarizzi l'attenzione, il modulo elementare ripetuto ossessivamente uguale a se stesso costruisce un brano di città indifferenziato, potenzialmente estensibile, che affida alla relazione dinamica fra spettatore e campo ogni attribuzione di senso. Nulla da vedere, nulla da capire, nulla da raggiungere, solo un'esperienza da vivere in solitudine e silenzio. Un'ipotesi «post-minimalista», che evoca la griglia urbana e le strutture modulari minimaliste ma sovvertendone regolarità, geometria, ortogonalità. Dopo una seduta pubblica che si esprime a favore della coppia, nel 1998 i due sono convocati a Bonn per apportare cambiamenti sostanziali all'elaborato originale. In particolare: una diminuzione del numero dei pilastri (da 4000 agli attuali 2711); una riduzione della loro altezza massima (da 7,5 a 4,5 metri); un ampliamento della larghezza dei corridoi (da 92 a 95 cm); una corona di alberi a ovest come filtro tra il memoriale e la città; una targa ai margini del campo per avvertire i visitatori che stanno entrando in una zona di rispetto; il trattamento, infine, dei pilastri di calcestruzzo con una soluzione che consenta la rimozione di scritte e graffiti. Modifiche che diminuiscono sostanzialmente l'impatto del memoriale nella città e in chi lo fruisce. La vertigine di essere totalmente risucchiati dal campo senza aver più cognizione dell'esterno è fortemente inficiata. Serra si ritira sdegnato mentre Eisenman con più pelo sullo stomaco è disponibile a rivedere seppure a malincuore il progetto. La condizione più dura da digerire, imposta all'indomani dell'elezione del socialdemocratico Schroeder, che ha scalzato nel frattempo Kohl, il grande deus ex machina del memoriale, è la costruzione di un centro d'informazione, ORT sotto il memoriale. Come dire, visto che il memoriale non racconta e non descrive nulla occorre compensarlo con un centro dove sia reperibile il materiale che si trova generalmente nei musei della Shoah. Nel 1999 il progetto è finalmente approvato e l'anno successivo ha luogo la posa della prima pietra. Perché, nonostante le mutilazioni imposte al progetto originario, consideriamo il memoriale di Berlino un passo ulteriore rispetto al mausoleo delle Fosse Ardeatine? Perché registra il passaggio decisivo dal monumento come percorso al monumento come brano di città. Le stele di diverse altezze e inclinazioni costruiscono una enorme griglia che, anziché essere regolare e ortogonale, è deformata e sbilenca, una sorta di slabbratura nel tessuto urbano. Mentre l'itinerario romano, a dispetto dei significativi margini di manovra, è sostanzialmente univoco e focalizzato a collegare gli episodi monumentali dei cancelli, delle cave, del sacrario e della statua di Coccia, a Berlino i visitatori sono liberi di scegliere tra le 54 traiettorie che corrono da nord a sud e le 87 da est a ovest. Soli, privi di indicazioni, di direttrici privilegiate, di fulcri prospettici, vivono un'esperienza che appare da fuori logica e ordinata ma che, nel compierla, si rivela instabile e destabilizzante. Ancora, se il Mausoleo romano è in sé concluso e completo, il memoriale di Berlino è sempre aperto, come il resto della città; come vedremo anche con gli Stolpersteine, i visitatori lo incontrano inavvertitamente mentre camminano nel centro della città e nel Tiergarten. Non è un posto sacro, deputato alla memoria ma un posto vivo dove Eisenman vuole che la gente vada a fare il pic nic, i bambini a giocare, le donne a fare le sfilate di moda. Insomma, come per le pietre d'inciampo cui le stele somigliano per la loro modularità, la memoria è parte della nostra esistenza quotidiana e i luoghi della memoria sono parte integrante del tessuto urbano. Nell'opzione per un modulo e non per una forma, per un sistema e non per una composizione, per l'iterazione temporale

anziché per la composizione spaziale, risiede l'unicità del memoriale di Berlino rispetto ad altri esiti astratti. La griglia di Eisenman, con il suo pavimento ondulato e le diverse inclinazioni delle stele, rappresenta nel modo più eloquente l'impazzimento della modernità. Se il nazismo non è frutto della follia dei singoli ma dell'uso perverso e distorto di un sistema altamente tecnologico, efficiente e moderno, la griglia, di per sé indifferenziata, ossessiva, ripetitiva e silente, si trasforma, nel progetto di Eisenman, in una struttura labile, insicura, altamente disorientante. «Il tema è la follia, la ragione che diviene pazzia, che cresce sino alla follia. Una forma, una cosa, una situazione ripetuta all'infinito smarrisce la sua ragione; di fronte a questa interminabile ripetizione, tutto diventa semplicemente spaventoso».

Concettualmente e visivamente uniforme, razionale e democratica, la griglia diviene, quando agita, folle, instabile, difforme: il terreno vacilla sotto i piedi di chi cammina, i pilastri diversamente orientati creano capogiri e si sperimenta sulla propria pelle quanto la ragione e la modernità possano degenerare nel loro opposto. Tutti uguali ma tutti diversi, i pilastri alludono, come le pietre d'inciampo, al destino comune di singoli individui rammentandoci però il valore della loro diversità.

Abbiamo individuato alcuni parametri che, per via di sottrazione, ci traghettano dal monumento tradizionale al contro-monumento, termine coniato dallo storico americano James Young a proposito delle opere radicali di alcuni artisti tedeschi che portano il processo di riduzione del monumento all'esito estremo della sua scomparsa. Senza più un oggetto cui delegare la memoria, spetta a noi vivi assumerne la responsabilità e la testimonianza. Il memoriale non è più la sua forma, il suo materiale, ma il processo di significazione che attiva nel riguardante. Che l'origine dei contro-monumenti sia in Germania non meraviglia, il paese che è riuscito forse più di altri a fare i conti con il proprio passato erigendo memoriali non alle proprie vittime o ai propri eroi, come generalmente accade, ma ai propri crimini. I 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. Memoria e rimozione dunque: questo il movente dei contro-monumenti. Mi limito a mostrarvi alcuni esempi noti: "Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza, per la pace e i diritti umani", di Jochen Gerz ed Esther Shalev ad Amburgo, che nasce come un oggetto e poi, grazie alle firme dei riguardanti sprofonda progressivamente nel giro di 7 anni; la firma, cioè la responsabilità individuale, rende obsoleto l'oggetto materiale. Dello stesso autore è "2146 pietre-Monumento contro il razzismo", del 1993 a Saarbrücken. Lungo il viale lastricato che dal centro della città conduce al Castello, già quartier generale della Gestapo, 2146 degli 8000 sampietrini che tappezzano la piazza sono divelti in modo casuale, incisi alla base con altrettanti nomi di cimiteri ebraici tedeschi esistenti nel 1939, quindi nuovamente interrati e dunque invisibili. Ancora, la Ashrott Fountain a Kassel, distrutta dai nazisti, ricostruita da Horst Hoheisel e da lui inabissata nel luogo originario; infine la biblioteca sotterranea di Micha Ulmann a Berlino: una stanza bianca ipogeica, foderata di scaffali vuoti atti a contenere un numero di libri pari a quelli che sono stati bruciati. Se, come sostiene il grande scrittore e psicanalista ebreo polacco Gerard Wajcman, l'assenza, l'invisibile è il «cuore assoluto di questo secolo moderno» e solo l'arte è in grado di «far vedere ciò che non è rappresentabile né a parole né in immagini», proprio attraverso la sparizione del monumento, come è possibile applicare gli stessi parametri all'architettura che per definizione è un contenitore, di persone, di oggetti, di documenti? Libeskind non ha dubbi: l'architettura deve farsi carico dei vuoti della memoria. Del resto l'essenza dell'architettura è il vuoto, lo spazio reso tangibile e fruibile attraverso la luce, la materia, la forma.

A questa ineccepibile dichiarazione di Libeskind aggiungerei che: si può progettare e costruire dopo Auschwitz a patto di tener conto di quell'assenza, di quel vuoto e di quel trauma, perché nessuna architettura della memoria può occupare impunemente i vuoti lasciati dalla storia.

Ma la domanda fondamentale che dovrebbe porsi chiunque sia alle prese con la progettazione di un museo della o per la memoria è il seguente: può l'architettura divenire testimone in prima persona o deve limitarsi a ospitare materiale che documenti ciò che bisogna ricordare, dalle fotografie ai libri, dai quadri ai disegni ai video ai reperti materiali? Con la progressiva scomparsa dei testimoni diretti può anche l'architettura prendere in carico le loro testimonianze e tradurle in spazi e percorsi?

Certamente, risponde Andreas Huyssen: «l'architettura articola la memoria e la nostra relazione con essa nell'organizzazione spaziale», anche se, aggiungiamo, testimonianze e reperti, debitamente allestiti, sono sempre un corredo indispensabile.

La storia di Libeskind è esemplare e ricalca quella di tanti ebrei costretti a lasciare la loro terra, a emigrare di paese in paese, per ritornare quindi in Europa e fare i conti con il passato. I suoi genitori, infatti, sopravvissuti alla Shoah, tornano in Polonia dopo la guerra ma si rendono conto di quanto l'antisemitismo sia ancora radicato nel paese. Emigrano quindi in Israele negli anni immediatamente successivi alla fondazione dello Stato, uno stato che si voleva forgiare come riscatto ai milioni di vittime inermi. "Shhh! Noi siamo israeliani, questa non è la Polonia. Sei in un altro posto oggi", si sente apostrofare per strada mentre parla yiddish. Nel '59 la famiglia approda negli Stati Uniti dove Daniel studia architettura a Cooper Union. Nel 1985 si trasferisce in Europa e partecipa a numerosi concorsi pubblici, ma la vera sfida è quello indetto per quella che doveva essere inizialmente l'addizione di un Dipartimento Museale Ebraico al Museo di Berlino e che è ora il Museo Ebraico di Berlino. All'edificio neoclassico esistente, Libeskind affianca una saetta di percorsi frammentari e claustrofobici, interrotti da cesure e da vuoti, mentre alla monotona successione di bucatore tutte uguali contrappone un inventario di ben 1500 aperture di foggia e dimensioni diverse che lacerano l'involucro di ardesia. Continuità e fratture: questa la relazione del museo ebraico con il museo della città, questa la relazione degli ebrei tedeschi e della loro storia con quella tedesca. I due edifici partono insieme ma si separano subito dopo per procedere autonomamente e con linguaggi dissonanti. "La relazione culturale intessuta dagli ebrei tedeschi con Berlino appartiene oggi all'ambito dell'invisibile, è questa invisibilità che bisogna rendere visibile... la nuova ala è l'emblema della possibilità dell'invisibile, del vuoto, di manifestarsi". Di nuovo, manifestazione del vuoto, dell'assenza. La missione di Libeskind allora, e del suo museo, è dare forma a quel vuoto, per renderlo, in tutta la sua angosciosa complessità, una spina nel fianco della storia tedesca.

Nel contraddire Adorno, Libeskind è convinto che si possa continuare a vivere, progettare, fare arte dopo Auschwitz, solo mantenendo aperta la ferita e visualizzandola con un linguaggio anti-classico, insofferente a ogni irreggimentazione. «Questa architettura consentirà finalmente a Berlino di misurarsi con la tradizione culturale ebraico-tedesca nel modo più appropriato: «i berlinesi hanno bisogno di questo edificio per fare i conti con il loro passato»: il verdetto della giuria che assegna nel 1990 a Libeskind il primo premio conferma la centralità dell'architettura nel confronto con la storia e con la memoria tedesche.

«Quando l'architettura neutralizza i problemi cessa di trasmettere la verità», insiste Libeskind. Come dire che dopo Auschwitz non si può far finta di niente; l'architettura non può più essere confortevole e armonica.



Il cantiere apre nel 1992 e nel 2001 il Museo ebraico di Berlino apre finalmente i battenti, senza la collezione. Perché considerarlo allo stesso tempo provocatorio ed eretico? In primo luogo, per il modo in cui risolve architettonicamente il tema di due organismi museali allo stesso tempo uniti e autonomi. Se la continuità ribadisce l'indissolubilità fra le due culture, il linguaggio dirompente di Libeskind denuncia con veemenza una rottura insanabile. All'alternativa tra assimilazione e impossibile convivenza dopo Auschwitz, Libeskind offre una speranza: la compresenza, pur problematica, tra baratro e continuità, tra vuoto e pieno. *Between the Lines* è il titolo del progetto: due linee spezzate, di cui una dritta, l'«asse del vuoto», l'altra tortuosa, si intersecano e separano esponendo vuoti che attraversano il museo in tutta la sua lunghezza e altezza, vuoti impenetrabili, che hanno interrotto ieri la storia, oggi il percorso museale. Il museo si configura così non come spazio, ma come percorso, claustrofobico, disagiata per le improvvise impennate, sterzate direzionali, disequilibrio dei livelli, labirintico più che assiale o prospettico. Solo dall'alto, a volo d'uccello, è possibile percepirne la forma complessiva, risultato della distorsione, fino alla rottura, di una Stella di Davide intenta a connettere sulla pianta della città le abitazioni dei protagonisti della cultura ebraica tedesca. L'ingresso è unico e condiviso: la storia ha dunque un inizio comune ma si separa subito dopo, con due alternative: rimanere nel vecchio edificio dove si trovano le sale espositive, oppure scendere al piano inferiore dove due percorsi impervi e claustrofobici ci raccontano le alternative per gli ebrei tedeschi tra il 1933 e il 1945. L'Asse dell'esilio, che approda all'esterno nel Giardino dell'esilio, una piattaforma quadrata e basculante, e l'Asse dell'Olocausto che lo taglia. Cuore del museo, la sezione dedicata alla Shoah non mostra le immagini note dell'orrore, ma si affida alle microstorie, ai ricordi intimi e famigliari, a una normalità brutalmente e repentinamente interrotta.

La Torre dell'Olocausto, anch'essa esterna, è l'approdo dell'Asse dell'Olocausto: un vuoto di forma trapezoidale, alto 24 metri, di cemento grezzo, gelido d'inverno e bollente d'estate, illuminato solo da una piccola feritoia verticale in alto. Ospita una scala di metallo a pioli, troppo alta per potervi accedere. Dei 5 vuoti che interrompono l'iter museale, l'unico praticabile è il "Vuoto della memoria", interamente occupato dall'installazione *Shalechet* dell'artista israeliano Menashe Kadishman: 10 000 cerchi di ferro, volti con gli occhi incavati e le bocche spalancate, giacciono a terra stratificati, come foglie cadute, suggerisce il titolo. Creano un terreno sconnesso che rende impervio e rumoroso il cammino. "Camminare attraverso il Museo è un'esperienza architettonica...Lo stato di instabilità/stabilità, scollamento /connessione, disordine/ordine sarà compreso intellettualmente e dinamicamente", avverte Libeskind. *Shalechet* è memore di Germania, l'installazione dell'artista Hans Haacke nel padiglione tedesco, in occasione della Biennale di Venezia del 1993. Esattamente sessant'anni prima, appena eletto, Hitler aveva compiuto in compagnia di Mussolini una visita a quel padiglione, ordinando la sostituzione del pavimento ligneo con uno a lastre di marmo. Se la foto di quella visita accoglie sinistramente i visitatori del padiglione nel 1993, il pavimento di marmo voluto dal Führer è ridotto da Haacke in macerie, mentre la scritta «Germania» sulla parete ricorda il nome che il dittatore avrebbe voluto per Berlino capitale del Terzo Reich. Sorge un quesito. Un'architettura personalizzata come quella di Libeskind non ne inficia forse la funzione museale? Al cospetto del museo vuoto e dello stesso allestito, bisogna ammettere che la convivenza gioca a svantaggio di entrambi: più che museale, quell'architettura è infatti straordinariamente memoriale, svolge cioè in prima persona il compito affidato generalmente alle collezioni che ospita.

Quali indicazioni trarre dagli esempi sin qui indicati? In primo luogo, l'idea che l'architettura non è un semplice contenitore della storia ma la racconta in prima persona; è essa stessa un attivatore di memoria. Non ci si reca al museo per «vedere» o «sapere» cosa è accaduto, ma per riviverlo. In secondo luogo, non esiste un modo univoco di ricordare e raccontare la stessa storia: ogni paese la declina a partire dalla propria "religione civile", dai valori che attraverso quella storia vuole trasmettere al presente e al futuro.

Yad Vashem a Gerusalemme, ad esempio, eretto nel 1954 come monumento nazionale all'Olocausto, è un monumento in progress che coincide con la storia stessa dello Stato, ne riflette soprattutto l'elaborazione della memoria nel corso dei decenni: una memoria prima rimossa, poi abbrivio della rinascita, infine, dalla guerra del Kippur, prova provata della necessità dello Stato. Se i primi episodi che si incontrano lungo il percorso sono infatti il Viale dei giusti delle nazioni, la barca che evoca il salvataggio via mare degli ebrei danesi nel 1943, fino alla piazza dedicata agli insorti del Ghetto di Varsavia, con la copia del bassorilievo realizzato da Nathan Rapoport nel capoluogo polacco, il messaggio è chiaro: il nuovo Stato di Israele si riconosce nel versante eroico e combattivo dell'ebraismo, privilegia la rivolta e il coraggio sulla passività, Varsavia su Auschwitz. Se partiamo invece dalla fine, dall'ultimo episodio, lo straordinario Museo storico della Shoah realizzato da Moshe Safdie nel 2005, l'interpretazione della storia è completamente diversa. È un segno architettonico prepotente ma non deturpa né incombe sulla natura. Invisibile nel tratto centrale, ipogeico, dove funge da copertura al percorso museale, riemerge con forza all'estremità aprendosi come una bocca spalancata verso la vallata. La storia di annientamento raccontata nel museo ha così un futuro di speranza nello Stato d'Israele.

Negli Stati Uniti è l'horror vacui a ispirare l'enfatico e spettacolare Museo Nazionale dell'Olocausto di Washington il cui compito è rendere credibile una storia accaduta lontanissimo nello spazio e nel tempo. Ponendo ad abbrivio del percorso la liberazione dei campi da parte dell'esercito alleato, l'"americanizzazione" della Shoah contrappone alla barbarie nazista i valori autentici della democrazia americana. Anziché culmine tragico di una storia millenaria, la Shoah diventa l'elemento identitario degli ebrei americani, l'unica possibile memoria condivisa», commenta lo storico James Young. Non sorprende allora che il museo di Washington sia il più vasto del mondo e che gli Stati Uniti detengano la più esaustiva e organizzata raccolta di testimonianze. Anche qui, quindici anni di diatribe e polemiche sugli intenti e le finalità, il sito, il progetto, il percorso storico attraversano le tre presidenze di Jimmy Carter, Ronald Reagan e Bill Clinton.

Anziché per concorso, come a Berlino, l'incarico della progettazione è affidato a Ingo Freed, allievo di Mies van der Rohe, l'architetto che, con Walter Gropius, ha esportato negli Stati Uniti il razionalismo europeo. Freed è, come Libeskind, fortemente segnato dal suo essere ebreo, dall'aver assistito da bambino alla Notte dei cristalli; dall'essere fuggito a nove anni prima in Francia poi in Svizzera e infine negli Stati Uniti, a Chicago. Per tre mesi non riesce a partorire un'idea. Decide quindi di fare un viaggio ad Auschwitz, che si rivela emotivamente «un punto di svolta». È lì che compie infatti la sua scelta progettuale: non un contenitore neutrale, non un organismo dissonante dal resto del Mall, ma un edificio «espressione dell'evento», «emozionale», «viscerale» e «non intellettuale».

Attraverso l'organizzazione degli spazi, l'uso della tecnologia e la selezione dei materiali, Freed ricostruisce l'atmosfera di distruzione, costrizione e controllo esistenti in un campo di concentramento. Di qui i due cardini progettuali: assecondare, anzi esasperare all'esterno la monumentalità neoclassica degli edifici del Mall,

assumendone la stessa pelle; isolare invece radicalmente lo spazio interno dalla città. Muri di mattoni, travi a vista, finestre murate, cornici di ferro, scale, ponti sospesi, cancelli, torrette, tutto, insomma, evoca, attraverso una metodologia strutturale e tecnologica all'avanguardia, claustrofobia e persecuzione. Secondo Raoul Hilberg, Freed ha «costruito un campo di concentramento nel Mall», consentendo agli americani di assumere nella memoria nazionale le atrocità compiute in Europa. La documentazione è schiacciante, asseconda e radicalizza l'oppressione architettonica: fotografie, documenti, filmati, interviste, ricostruzioni, oggetti in prestito dal campo di Auschwitz come un vagone piombato diretto a Mauthausen, un'intera baracca da Birkenau, il modello in scala di un forno crematorio, mucchi di scarpe e valige, gigantografie di montagne di capelli. Tutto è spettacolarizzato per rendere credibile la storia, per generare orrore verso i persecutori e pietà per le vittime, per immunizzare contro le menzogne negazioniste. Se l'abbrivio è nella liberazione dei campi, l'happy end dopo la liberazione e il processo di Norimberga, è l'approdo nel «nuovo Stato» di Israele e nel «nuovo mondo» degli Stati Uniti.

E in Italia? La situazione è complessa: analoga per certi versi alla Germania ma diversissima nella capacità, anzi nell'incapacità, di fare i conti con il proprio passato. Sul piano culturale e architettonico, questo comporta una sorta di immunità grazie alla quale non solo l'architettura fascista è difesa giudicata intoccabile appena si affaccia l'ipotesi demolizione ma non è ancora riconosciuta come tale nei suoi caratteri monumentali, anacronistici e retorici; viene infatti accomunata a tutta l'architettura prodotta sotto il fascismo, razionalismo compreso. Se è vero che fino al '36 il fascismo ha consentito la convivenza tra linguaggi dissonanti – lo attestano la stazione di Firenze, alcuni edifici della Città Universitaria di Roma e il primo piano regolatore per l'E42, da quella data e soprattutto dopo il '38 ogni convivenza è impossibile. Gli architetti moderni ebrei e antifascisti ma anche quelli fascisti moderni come Giuseppe Terragni sono prima banditi dai concorsi pubblici poi costretti a fuggire per non essere deportati e uccisi, come Giuseppe Pagano, fascista e modernista convinto, arruolatosi nel 1942 nelle fila della Resistenza e assassinato a Mauthausen, come certifica una pietra d'inciampo a lui dedicata davanti alla Bocconi di Milano. Chi ha avuto invece la fortuna di tornare, è diventato un architetto-testimone, come i componenti del gruppo milanese BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti e Rogers) che dedicherà gran parte della sua vita professionale alla progettazione di musei-memoriali, a Milano, Carpi, Mauthausen, Ravensbruck, e Auschwitz. Quest'ultimo, soprattutto, un vero capolavoro, colpevolmente smantellato dal governo polacco e rimontato a Firenze ma in un contesto talmente diverso da inficiarne radicalmente l'identità.

E' ora di concludere.

Con un bilancio e una citazione. Delle architetture qui analizzate, direi che lo United States Holocaust Memorial Museum di Washington, monumentale ed evocativo e il Museo ebraico di Berlino, esplosivo e nevrotico, esprimono due attitudini progettuali antagoniste, cui potrebbe aggiungersi quella razionalista, qui non analizzata, che adotta il linguaggio universale della geometria, è priva di guizzi individualistici e narcisistici, è spazialmente neutrale e psicologicamente distaccata. Agli antipodi, le architetture di Libeskind, Safdie e Eisenman, sono dettate da un individualismo esasperato, insofferente a regole, codici, simmetrie; si affidano al tempo anziché allo spazio, all'esperienza e al processo anziché alla forma. Fortemente protagonisti, sono contenitori problematici e restii a compromessi con i loro destinatari, le opere e le collezioni. Non sono contenitori, abbiamo detto, ma veri e propri dispositivi di memoria. Osserva acutamente Lambert Barthélémy, professore di letteratura comparata a Poitiers: "Ciò che distingue la proposta artistica dal gesto commemorativo è

semplicemente una questione di motivazione; perché l'arte non cerca di avallare il passato, ma di motivare il presente e di guidare il futuro. La particolarità dell'opera d'arte è quella di offrire una memoria eterodossa, anzi direi anarchica e frammentaria del disastro storico, di offrire una critica alla normalizzazione della memoria pubblica e di sorgere inaspettatamente nella mente di ogni individuo che guarda le sue rappresentazioni e i suoi affetti, ai quali poco importa di inserirsi in una "grande narrativa" prevalentemente epica, nazionale e patetica".