

GIULIA DE LORENZIS

La dimensione performativa della memoria: monumenti a Berlino dopo la caduta del Muro

In questo lavoro De Lorenzis esamina il tema della memoria e delle sue forme monumentali nella società contemporanea prendendo come caso la città di Berlino.

Chiamata a ricoprire una posizione di primo piano nel difficile processo di riunificazione del Paese, in qualità di capitale politica, economica e culturale, la città di Berlino è divenuta il luogo privilegiato per promuovere interventi legati alla memoria. Le macerie dei bombardamenti del '45 e i vasti spazi lasciati vuoti dal Muro all'indomani della caduta, si manifestano sotto forma di frammenti e testimonianze ancora tutte da decifrare e costituiscono un'eccezionale fonte di indagine e di ispirazione per tutti coloro che intendono misurarsi con l'eredità del passato. De Lorenzis affronta il delicato tema nella sua duplice identità di storica dell'arte e di artista, fortemente suggestionata dall'esperienza diretta dei luoghi da lei visitati e documentati. De Lorenzis rileva così come artisti e architetti coinvolti nella produzione dei nuovi monumenti hanno modificato radicalmente il tradizionale statuto celebrativo o didascalico con cui veniva comunicata la storia: alcuni monumenti berlinesi post-unificazione si configurano, infatti, più come dispositivi in grado di attivare non solo il senso della vista

ma tutto l'apparato sensoriale, emotivo, somatico, introducendo nella dimensione della memoria i percorsi più evanescenti e sfumati dell'esperienza performativa. Gli aspetti di questa nuova stagione creativa del Monumento sono stati affrontati attraverso tre significativi progetti memoriali: il Jüdisches Museum di Daniel Libeskind; il Denkmal für die ermordeten Juden Europas di Peter Eisenman e Richard Serra e il Memoriale per l'unificazione della Germania Bürger in Bewegung, ideato da Sasha Waltz insieme al collettivo Milla und Partner, in fase di realizzazione. Se nel Jüdisches Museum la memoria si sviluppa a partire da una poetica artistica all'insegna del vuoto, si può dire che nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas questa particolare modalità evolve attraverso il pieno incombente dei volumi e delle masse. Infine nel progetto di Milla e Waltz la proposta di una struttura mobile sottolinea l'aspetto variabile e soggettivo della memoria, un gioco di equilibri tra stabilità e instabilità. Il lavoro di De Lorenzis si arricchisce e si completa di una sua opera artistica con il video da lei girato e montato durante la visita/esperienza del vuoto sconvolgente del Jüdisches Museum.

Antonella Huber

In seguito alla caduta del Muro di Berlino le istituzioni governative della neo-Repubblica Federale, accogliendo gli umori e le riflessioni di una parte della comunità nazionale inerenti la rielaborazione collettiva della storia del Novecento tedesco, si sono rese promotrici della realizzazione di importanti opere pubbliche tese ad alimentare il dibattito culturale.

Le tematiche oggetto di discussione sono state molteplici, come altrettanto numerose le forme di commemorazione; dalla volontà di erigere monumenti in memoria della Shoah, nell'ottica di approfondire questa dolorosa pagina della storia europea, si è sviluppato un percorso via via volto ad ampliare l'orizzonte della riflessione, tanto da contemplare il

fenomeno, non ancora in realtà del tutto compiuto, dell'Unificazione nazionale.

Chiamata a ricoprire una posizione di primo piano nel difficile processo di riunificazione del Paese, in qualità di capitale politica, economica e culturale la città di Berlino è divenuta il luogo privilegiato per sostenere interventi creativi in chiave memoriale. La centralità di Berlino nel ruolo di salvaguardia della memoria storica risiedeva certamente nell'esigenza di conferire un volto nuovo e un'identità istituzionali al centro urbano ormai ridotto a degradata periferia, ma anche in motivazioni più concrete e circostanziate: le macerie dei bombardamenti indiscriminati del '45 ed i vasti spazi lasciati vuoti dal Muro all'indomani della caduta delle ideologie, manifestandosi



sotto forma di frammenti e testimonianze ancora tutti da decifrare, costituivano un'eccezionale fonte di indagine ed ispirazione per tutti coloro che intendevano misurarsi con l'eredità del passato storico e comprendere quali possibilità, il *background* di ricordi collettivi, avrebbe potuto sviluppare in tutte quelle persone che si apprestavano a ricongiungersi in una comunità.

Di fronte alla particolare sospensione tra pieni e vuoti (spaziali, affettivi, culturali), passato e futuro, necessità di non dimenticare e bisogno di trasformare, le scelte con cui istituzioni, pensatori e operatori dell'arte hanno provato ad orientarsi in quel multiforme e contraddittorio sistema di simboli, si sono certamente indirizzate verso una rivalutazione della primordiale "co-

noscenza del sentire"¹, facoltà senza dubbio connaturata a ciascun individuo. Da sensibilità culturale implicita e quasi inconscia, la consapevolezza sulla possibilità di acquisire saperi mediante l'integro apparato psico-fisico è gradualmente progredita in una concezione più complessa, espressione questa volta di volontà manifeste e intenzionali.

Seguendo un percorso in grado di far emergere processi di conoscenza più concreti e tangibili, gli artisti e gli architetti coinvolti nella produzione di tali nuove strutture monumentali hanno modificato radicalmente il tradizionale statuto nozionistico e didascalico con cui veniva comunicata la storia: alcuni monumenti berlinesi post-unificazione si configurano infatti come dispositivi che, attraverso scelte architettonico-allestitive non convenzionali, stimolano l'attivazione, oltre che del fin troppo abusato senso della vista, anche dell'apparato sensoriale *tout court*, emotivo, somatico, introducendo nella stessa dimensione della memoria i percorsi più evanescenti e sfumati dell'*esperienza performativa*. Tali nuove dinamiche sono state ampiamente investigate nello studio *Le ragioni del museo* di Antonella Huber, che così si esprime a proposito di alcune fondamentali acquisizioni della museografia contemporanea:

[...] i messaggi trasmessi da un allestimento, oltre che verbali ed espliciti, possono essere anche subliminali, agire cioè sotto la soglia della coscienza: la luce, i colori, le proporzioni dello spazio, la distanza fra gli oggetti sono tutti espedienti che possono essere utilizzati per comunicare; la memoria individuale provvederà poi all'elaborazione cosciente.²

La Storia così percepita non si configura allora al pari di un'entità astratta, statica e cristallizzata, ma come il risultato di molteplici significati che ogni essere umano produce in un confronto con gli eventi; una modalità di conoscenza che restituisce dignità al patrimonio di ricordi derivanti dal proprio vissuto.

Gli sviluppi di questa nuova stagione creativa del Monumento, insieme alle diverse modalità con cui gli autori hanno affrontato, nello specifico, l'azione memoriale e le dinamiche di fruizione dell'opera commemorativa, vanno inevitabilmente identificati nel visionario *Jüdisches Museum* di Daniel Libeskind, nel ludico-ricreativo *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di



Peter Eisenman e Richard Serra, e nell'innovativo Memoriale, in fase di realizzazione, dal titolo *Bürger in Bewegung*, ideato da Sasha Waltz in collaborazione con il collettivo Milla und Partner.

Tre diversi lavori, tre diverse interpretazioni, tre diversi punti di vista sulla storia, l'arte, la memoria, l'uomo.

Prove di riparazione ad un "vuoto" storico: la memoria racchiusa nel museo di Libeskind

Originariamente pensato come estensione del preesistente Berliner Museum dedicato alla cultura ebraica di Berlino, successivamente divenuto istituzione museale autonoma, l'attuale *Jüdisches Museum* dell'architetto ebreo polacco-americano Daniel Libeskind, progettato tra il 1989 e il 1999, si presenta quasi come un "archetipo" delle ricerche artistico-architettoniche volte a privilegiare le dinamiche di fruizione memoriali di tipo partecipativo, punto di riferimento imprescindibile nel panorama delle opere pubbliche monumentali nella capitale tedesca.

Il Museo Ebraico si configura innanzitutto come un'opera complessa, al cui interno sono condensati significati e tipologie architettoniche diversi: alcuni spazi del palazzo storico settecentesco, infatti, s'inse-

riscono e trovano nuova funzione all'interno di un edificio risultante da una visione decostruttivista e attraverso due opere memoriali innalzate in ricordo degli eventi storici dell'Esilio (degli ebrei dalla città di Berlino) e dell'Olocausto.

Un ibrido dunque, una struttura architettonica dove istanze di conservazione del passato, dalle sue forme materiali a quelle più immateriali (connesse cioè al ricordo), dialogano con esigenze museografiche contemporanee, in cui è ormai impossibile non considerare il fruitore. Ma è proprio a partire dalla specificità dell'operazione compiuta da Libeskind, dalla ferrea volontà dell'autore di introdurre una concezione dinamica dello spazio di fruizione, che sembra essere originata la trasformazione delle convenzionali, predeterminate modalità di "ostensione" della memoria: in un'idea di rimembranza più concreta e fisiologica, legata al processo stesso di emersione del vissuto collettivo.

Questa metamorfosi ha avuto origine da una precisa idea dell'architetto, in rapporto al contesto berlinese innanzitutto, sviluppata poi in piena autonomia, anche rispetto alle regole del bando di concorso inizialmente individuate dalla commissione pubblica giudicatrice³.

La genesi del progetto libeskindiano è da rintracciarsi in una riflessione sul tema dell'Olocausto. La richiesta di conferire memoria alla cultura ebraica collide però con la cancellazione di alcune tracce storiche (il riferimento è innanzitutto alla perdita delle stesse reliquie delle vittime coinvolte nello sterminio nazista), che impedisce in effetti di ricomporre interamente un percorso di conoscenza, seppur istituito a partire dalle "macerie", dal lutto. Tali motivazioni inducono l'architetto a elaborare un itinerario impostato sul concetto di "vuoto" in relazione alla Shoah, promuovendo una lettura di quell'assenza mediante l'attraversamento fisico di uno spazio volutamente privo di volumi solidi, vuoto appunto, che sia in grado di dichiarare la mancanza di memoria e indurre il fruitore a sperimentare in prima persona il sentimento dell'oblio, della dememorializzazione.

Nonostante l'idea museografica originaria abbia dovuto confrontarsi successivamente con la scelta di inserire, perlomeno in alcuni ambienti, opere d'arte, documenti d'archivio e cimeli, la visita museale si configura, ancora in gran parte, come un itinerario costituito da spazi desolati.



Con il museo di Libeskind siamo di fronte a un'inedita iniziativa di carattere museografico fondata sulla possibilità di includere nella diacronia di transito attraverso diverse "stazioni narrative", identificabili con tre tematiche/traiettorie (Asse dell'Esilio, Asse dell'Olocausto, Asse della Continuità), la sincronia di "stasi" arcaiche e sinistre in cui, a causa dell'annullamento del tempo raccontato, è facile sconfinare in un *tempo interno*⁴ capace di generare una autonarrazione; "stasi"

che nel loro farsi esperienza di spazi vuoti, bui e freddi, inducono il fruitore a fare del *vissuto corporeo* l'oggetto del proprio racconto/ricordo; "stasi" insignite del compito di esprimere in maniera discreta, a livello subliminale e quasi inconscio, l'*innominabile*, e al tempo stesso di far elaborare una presa di coscienza sulla gravità della "perdita". Lungo il percorso museale, la strana sovrapposizione che si determina tra tempo reale e tempo ricordato, presente e passato, crea un cortocircuito che annulla i confini spazio-temporali, proiettando il fruitore in poco ortodossi assiomi dimensionali nei quali si ha la sensazione di vivere quelle zone di assenza, come se uno strano potere della reversibilità favorisse il passaggio da una materia ad un'altra. È proprio il caso di dirlo, dunque: "Viviamo in un'epoca in cui lo spazio ci si offre sotto forma di dislocazione".⁵

Il processo di rievocazione, e quindi di conoscenza, non è dunque il risultato dell'osservazione di qualcosa di materiale che rimanda a un'idea astratta della Storia, ma la conseguenza del confronto con uno spazio che spinge l'uomo a guardarsi dentro e a misurarsi con il proprio passato, che è anche un passato "storico" appunto. Sono le sottili simbologie celate dietro le alchemiche composizioni architettonico-luministico-ambientali, e insieme il circuito di relazioni che esse intessono con il visitatore, a introdurre nella dimensione della memoria; una dimensione organica, in cui i diversi organi della percezione, quelle facoltà somatico-sensoriali insite in ciascun individuo, sono messi in condizione di creare-ricreare associazioni tra azioni presenti a saperi pregressi, determinando un'esperienza di conoscenza che tuttavia, filtrata dalla sensibilità e dal background culturale del visitatore, si propone ormai come il frutto di una ermeneutica personale.

Gli spazi di accesso al museo e il Memoriale in ricordo delle vittime dell'Olocausto rappresentano, seppur in maniera differente, un esempio di come le qualità dello spazio (vuoto) possano promuovere e arricchire la riflessioni sulla storia ebraica.

Il fruitore, oltrepassato il vestibolo d'entrata del palazzo storico, si confronta con uno spazio tutt'altro che confortevole e rasserenante: una scalinata formata da due rampe irregolari, protesa verso uno spazio sotterraneo. L'uso predominante di colori plumbei nei rivestimenti delle superfici e la presenza di vaste aree in penombra convergenti verso le estremità dell'accesso, l'adozione di dispositivi luministici volti ad incidere



come ferite le pareti e gli effetti di debole intensità luminosa sul percorso, e inoltre l'impiego di un tracciato digradante sotto il livello della terra e l'attraversamento di uno spazio "poco convenzionale", sono requisiti semantico-formali ben contraddistinti, tali da inserirsi attivamente nei processi di narrazione e concorrere ad influenzare il "clima emotivo" della fruizione.

Il repentino cambiamento in cui si immerge la visione nell'atto di osservare un'immagine ormai divenuta più scura ed imprecisa, altera il punto di vista. Le nuove digradazioni spaziali e luminose determinano un movimento in "dissolvenza" dello sguardo che, traducendosi in contrazione corporea, provocano un'oscillazione dell'attività psichica: questa azione riporta a uno stato d'animo di chiusura ed inquietudine, tramite cui ci si connette alle qualità del racconto. I bordi sfumati ed i colori sommessi sembrano dilatare gli argini della scalinata conferendo al passaggio l'aspetto di un ponte in bilico tra la vecchia e la nuova architettura, Berlino e gli ebrei di questa città, passato e futuro. Percorrere questo tratto coincidente nient'altro che con se stesso, può voler significare letteralmente l'intenzione di superare i confini tra le due istituzioni, guardando alla Storia da una prospettiva sfumata, che attenua le differenze culturali; ma il mondo evocato da quest'immagine può

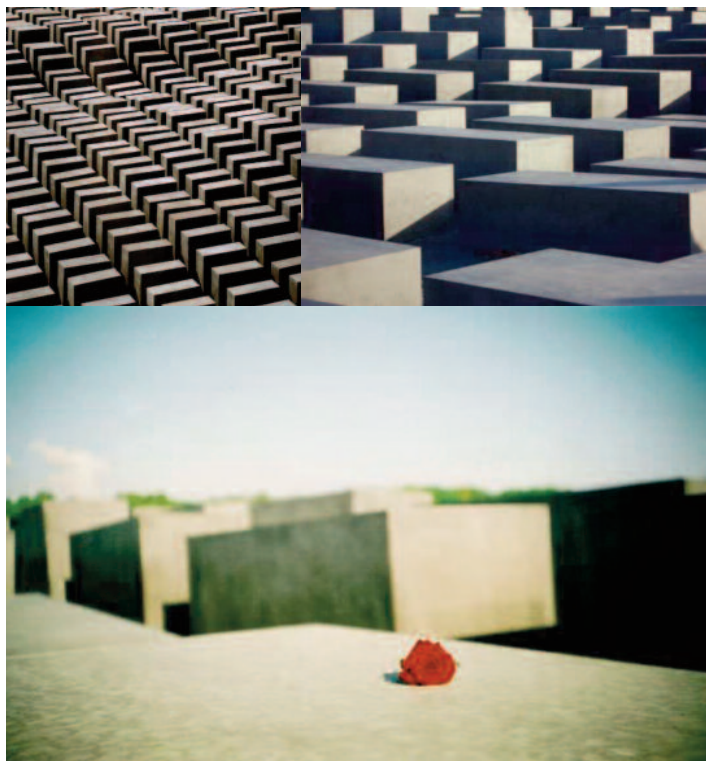
coincidere anche con l'allegoria di un viaggio illusorio a ritroso nel tempo, in cui possono insorgere dubbi ed interrogativi di "gauguiniana memoria".

Il sotterraneo a cui dà accesso la scalinata d'entrata, centro di convergenza di tre differenti corridoi, presenta un'illuminazione diffusa da dispositivi a neon che, nell'avvolgere la vista in un gelido velo bianco, isolano ancor di più il museo dalla realtà circostante.

Le pareti non ortogonali e il pavimento leggermente inclinato introducono incongruenze prospettiche inafferrabili se non attraverso l'istintivo senso di orientamento rifratto dai diversi organi della percezione. A rendere ancor più impegnativa la percorrenza degli spazi museali, interviene la mancanza non solo di una vera e propria segnaletica, ma anche di un itinerario prestabilito che vincoli il fruitore, e in un certo qual modo lo sollevi dall'onere della scelta individuale. Le incongruenze e variazioni nei confronti di un'ortodossia museografica messe in atto, se da un lato collocano lo spettatore in una condizione di disagio, che richiama alla mente la storica questione dell'emarginazione sociale della stirpe ebraica, dall'altro legittimano le sue interpretazioni personali e gli restituiscono un ruolo da protagonista.

La multiforme fuga dei punti di vista, l'accurata disposizione degli elementi architettonico-luministici, la conturbante ricchezza di percezioni sensoriali meta-narrative che si determinano nel comparto della fruizione, oltre a essere il risultato di una concezione architettonica di derivazione post-moderna, sono espressione di una approfondita conoscenza della cultura artistica, teatrale e cinematografica tedesca d'avanguardia, in un repertorio che dalle articolate inquadrature filmiche del regista Robert Wiene, passando per il concetto di soliloquio espresso dal filone operistico della *Kammersmusik*, giunge fino alle trasposizioni narrative in formato di trittico pittorico dell'artista esponente della *Neue Sachlichkeit*, Max Beckmann.

Il Memoriale dedicato alle vittime dell'Olocausto si configura invece come una torre in cemento armato a vista, alta ventiquattro metri, priva sia di servizi di climatizzazione sia di impianti di illuminazione, a eccezione del flebile fascio di luce naturale che filtra da una feritoia posta nella zona più alta della struttura architettonica. Una volta raggiunto il buio, spoglio e freddo ambiente, sembra prendano sottile rilievo gli altri visitatori che da semplici presenze di passaggio assurgono



a diventare veri e propri punti di riferimento: la fruizione da individuale diviene collettiva, dove è il senso comune dello sguardo a gettare le basi per la narrazione.

La quasi totale oscurità dell'ambiente, impedendo di comprendere pienamente la forma e le dimensioni della torre, provoca un diffuso senso di panico e agitazione. In questo luogo l'insicurezza e la confusione giungono al culmine, al punto da far confondere il reale con l'immaginario: è possibile sentire lo spazio come un territorio sconfinato, dove solo le voci degli altri visitatori tendono a ristabilire un senso di gravità e concretezza all'azione performativa. L'effetto è sconcertante nel percorrere la strada della sovrapposizione tra sfera del percepito e sfera dell'illusorio, attraverso un processo governato da libere associazioni – si potrebbe “fantasticamente” giungere fino alla suggestiva identificazione tra il corpo dei visitatori e gli individui che affrontarono quell'infausto destino di morte collettiva:

[...] non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma al contrario, in uno spazio carico di qualità, uno spazio che è anche, probabilmente, abitato da fantasmi; lo spazio della nostra percezione primaria, quella dei nostri sogni, delle nostre passioni, [...] lo spazio dell'interno.⁶

Libeskind dimostra, ancora una volta, come il vuoto dello spazio non sia a tutti gli effetti un “vuoto-vuoto”, ma un vuoto colmo delle molteplici sfumature generate dalla dimensione interpretativa e di in-comprensione elaborata da ciascuno spettatore. L'atto di fruizione della memoria così filtrato attraverso le esperienze intime e personali di ciascun individuo riempie il nulla con significati non prestabiliti, orientando la pratica museografico-memoriale verso dinamiche di rielaborazione singolari. Da passiva e per così dire rivelatoria, la memoria diviene un procedimento attivo, mutevole, pulsante.

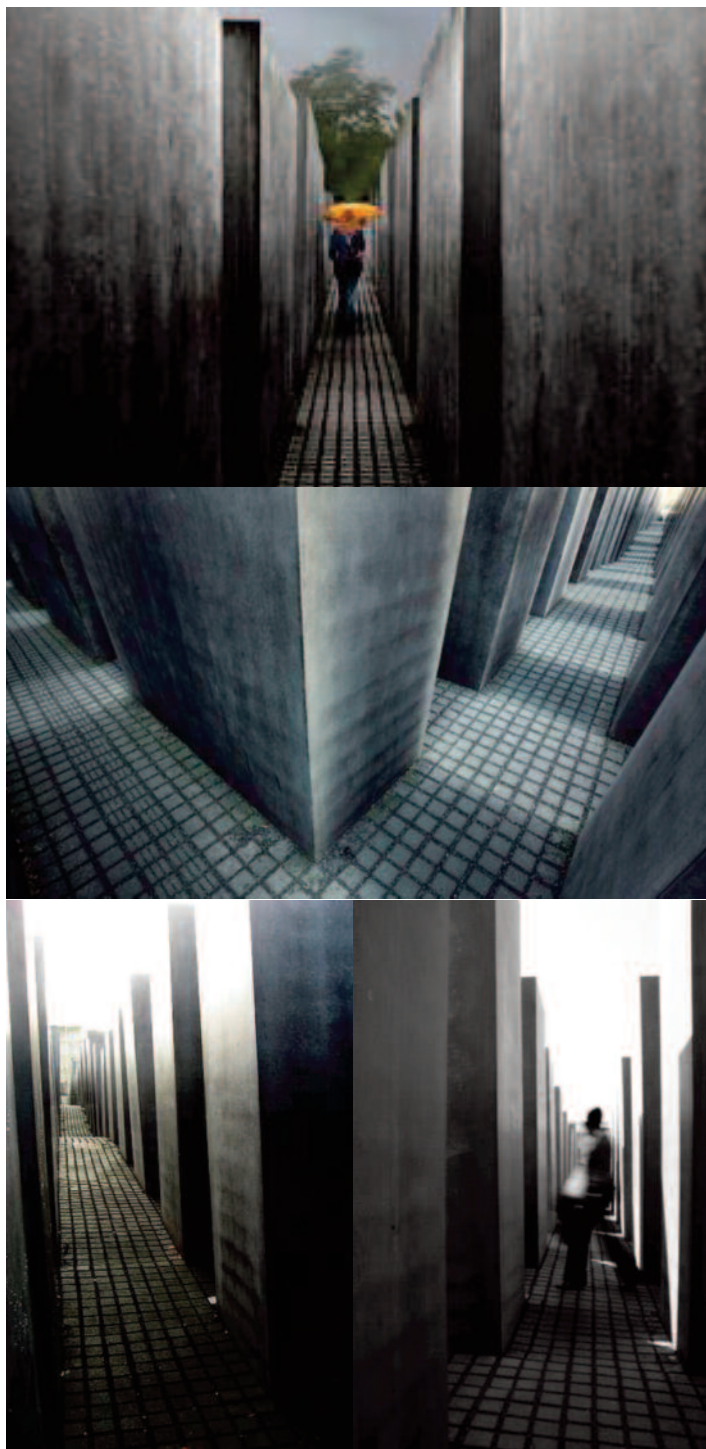
Proprio per suggerire, durante l'inaugurazione del museo nel 1999, un uso *corporeo* dello spazio, una *performance* di teatrodanza ha avuto luogo, dal titolo *Dialogue '99/II*, visionaria opera della geniale coreografa e performer tedesca Sasha Waltz.

Il monumento a pezzi: dolore e superamento del dolore nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas

L'intuizione di Libeskind, il suo aver introdotto una dimensione performativa e corporea nello spazio dedicato alla memoria, ha avuto i suoi più o meno immediati riverberi nel contesto berlinese: in importanti opere pubbliche monumentali propriamente dette, innanzitutto, dalle quali è nata una vera e propria tradizione nel settore.

Con l'aprirsi del nuovo millennio, a ribadire che la memorializzazione della Storia, nella contemporaneità, *deve* legarsi in maniera peculiare alla “densità” dell'atto partecipativo, sono intervenuti l'architetto decostruttivista Peter Eisenman e l'artista esponente della *Processual Art* Richard Serra, attraverso la progettazione del “Monumento in memoria degli ebrei sterminati in Europa”.

Un lungo e dispendioso dibattito ha accompagnato l'opera architettonica nelle diverse fasi di realizzazione, dalla presentazione del progetto finalista, avvenuta nel 1997, fino al momento dell'inaugurazione, nel maggio del 2005. Inizialmente, infatti, il monumento aveva l'obiettivo di ricordare tutte le minoranze etniche e sociali coinvolte nell'Olocausto, prospettiva nel corso degli anni parzialmente modificata in ragione della discutibile decisione, da parte della Comunità ebraica, di commemorare “esclusivamente” le sue perdite. Inoltre,



pochi mesi prima dell'inaugurazione, Serra rifiuta la paternità della costruzione, manifestando in questo modo il disaccordo con l'idea delle istituzioni di includere, a supporto della visita al memoriale, un centro di documentazione ebraico. Nonostante la sua uscita di scena, il monumento non ha perso la particolare impronta

poetica dell'artista, ovvero quella di un' "arte come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza, mentale e fisico"⁷, totalmente integrata, è bene sottolinearlo, con la concezione architettonica eisenmaniana in cui "sono i diagrammi delle percorrenze (cioè del movimento) a dettare l'organizzazione dello spazio secondo [...] sistemi aperti che si modificano di continuo in rapporto all'uso"⁸.

In effetti, il complesso memoriale si predispone ad aprirsi a differenti punti di vista e letture interpretative, presentandosi mutilo di precisi riferimenti alla retorica della monumentalistica novecentesca, pienamente individuabile ad esempio, nella capitale tedesca, nel Sacrario dei soldati sovietici caduti nella Seconda guerra mondiale.

Una superficie di diciannovemila metri quadrati collocata nel quartiere di Mitte, in uno spazio situato prima della caduta del Muro nella cosiddetta *no man's land*, ospita 2711 sculture in cemento armato a forma di parallelepipedo, tutte di uguali dimensioni,⁹ distanze uniformi ma altezze variabili (da pochi centimetri a quattro metri). Il monumento non ha un ingresso principale e barriere di separazione con l'ambiente circostante: l'esperienza di visita può aver inizio da un punto qualsiasi che lambisce la struttura, da una delle innumerevoli corsie ricavate tra le interposte e massicce masse geometriche. L'assenza di un tragitto prestabilito (anche qui) si ripercuote ovviamente sulla durata della fruizione, essendo questa modulata in relazione alle "esigenze" della persona ospitata.

Le innovative strategie comunicative promosse dagli autori, se da un lato hanno destato non poche perplessità in relazione all'efficacia dell'azione commemorativa, dall'altro hanno sicuramente restituito al visitatore una notevole autonomia nel ricomporre idealmente in significati sempre differenti la struttura nel suo complesso: egli è, in definitiva, l'unico vero depositario delle sorti della memoria dell'Olocausto.

Le incombenti statue geometriche non mancano della possibilità di essere associate a lapidi, a rudimentali sepolcri, sebbene le singole unità che compongono la costruzione memoriale siano prive di elementi descrittivo-didascalici sulla Shoah e le sue vittime. Una scelta quella di non inserire simboli, simulacri o semplicemente i nomi delle persone coinvolte nel genocidio, che tende a superare non solo i canoni dell'architettura commemorativa del secolo scorso, ma anche le



poetiche manifeste in importanti monumenti pubblici realizzati nei primi anni del XXI secolo in ambito internazionale. Come non menzionare, a tal proposito, cioè proprio in antitesi al progetto di Eisenman e Serra, il memoriale nazionale israeliano Yad Vashem a Gerusalemme, anch'esso dedicato alla salvaguardia della memoria dell'Olocausto e inaugurato nel 2005, dove il processo di rimembranza è attivato a partire dall'osservazione di reperti fotografici e materiale d'archivio.

La particolare disposizione dei volumi nello spazio architettonico pubblico incoraggia inoltre il confronto con le forme del labirinto, rappresentazione artistica dai significati variabili, oscillanti tra orizzonti introspettivi spirituali-magico-allegorici, fino ai territori di una simbologia, paradossalmente opposta, di tipo ricreativo-giocosa.

Compiendo appena qualche passo verso il suo interno, il capillare sistema di contrazione e dilatazione dello spazio, al variare delle altezze e al modificarsi delle distanze, destabilizza l'azione del visitatore: le modulazioni geometriche riscontrate durante la fruizione da un punto di vista esterno al percorso, vissute al di qua di

quella *visione*, cioè all'*interno*, si offrono come imprevisi cambiamenti di *prospettiva* (visiva, acustica, somatica, ecc.) per l'apparato sensoriale. Nell'inoltrarsi verso il centro del memoriale l'incombenza dei volumi provoca una sensibile frammentazione del campo visivo, al punto da impedire allo sguardo di spingersi oltre, in profondità. Esposto all'esclusiva interazione con le sculture, nell'atto di cercare ma non riuscire a trovare elementi altri a cui ancorare la propria esperienza razionale, la ricerca di nuovi baricentri psico-fisici s'indirizza verso l'interno del fruitore mettendo in crisi la percezione di sé. La natura labirintica del memoriale si configura così come uno strumento chiamato a rompere le griglie del quotidiano e del già vissuto, tramite il quale è possibile instaurare un confronto con la pluralità degli "io" che albergano in ciascun individuo, a cui spesso è negata l'opportunità di vivere un *destino personale*. Un implicito invito a coltivare il diverso, l'insolito, il non prestabilito, che potenzialmente potremmo rintracciare negli altri.

Partendo dai caratteri "perturbanti" del labirinto, ci si può spingere fino a capovolgere gli esiti dell'esperienza di fruizione, pervenendo alle forme più estroverse del gioco e alle sue, talvolta inquietanti, rappresentazioni. Non deve destare stupore che, sviluppando le potenzialità intrinseche del labirinto, il fruitore interpreti la memoria come un atto comunicativo *espansivo*, conferendo a questo spazio pubblico l'aspetto di un parco dei divertimenti. Seguendo tale linea, quelle scatole vuote potrebbero ritornare a esprimere la loro vocazione mondana e funzionale a creare relazioni sociali concrete. Nel passaggio attraverso il memoriale, appare verosimile la probabilità di imbattersi, ad esempio, in gruppi di persone che si divertono a rincorrersi ed a cercarsi, beneficiando del brivido del gioco di presenza-assenza della visione.

È come se il memoriale, nel promuovere l'atto del gioco, un processo di regressione verso fasi arcaiche sul piano dell'ontogenesi quindi, permetta in linea filogenetica il ritorno al significato originario di cultura, per cui nell'interpretare lo spazio in senso ludico il fruitore coltiva la conoscenza attraverso inedite, talvolta contraddittorie, esperienze di vita.

L'approccio al monumento attraverso l'esperienza del gioco può essere identificato inoltre come manifestazione del superamento del lutto storico. Il dolore conseguente a una perdita, secondo le teorie psicanali-



tiche, è transitorio, e, una volta superato, le pulsioni emotive acquistano integralmente le loro innumerevoli capacità.

“Quando il lutto sarà superato, apparirà che la nostra alta considerazione dei beni della civiltà non ha sofferto per l’esperienza della loro fragilità. Torneremo a ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima”.¹⁰

Nel solco di una (ormai) tradizione: Cittadini in movimento

La libertà è una pratica. [...] La libertà degli uomini non è mai assicurata dalle istituzioni e dalle leggi che hanno la funzione di garantirla. È la ragione per cui possiamo aggirare la maggior parte delle leggi e delle istituzioni. Non perché queste siano ambigue, ma perché la “libertà” è ciò che si deve esercitare.¹¹

Nel futuro panorama dei monumenti pubblici, non solo a Berlino, pare che un ruolo di primo piano sarà assunto dal memoriale dal titolo *Bürger in Bewegung* (Cittadini in movimento), la cui inaugurazione è prevista nel 2017 – risultato della collaborazione artistica tra Johannes Milla, architetto e designer della comunica-

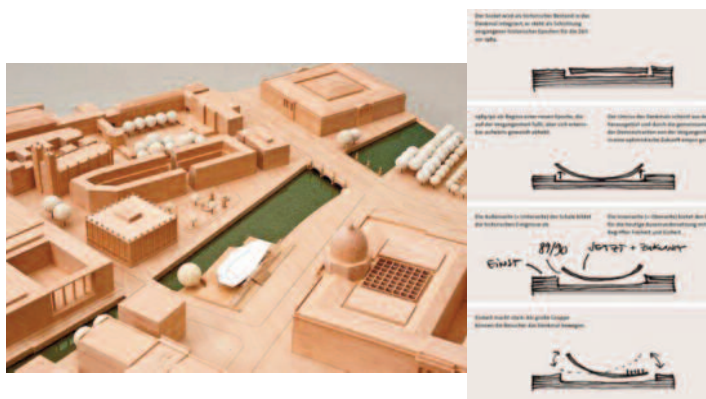
zione, e la già nominata Sasha Waltz, personalità di spicco a livello mondiale nel campo della danza contemporanea.

Il monumento intende celebrare il ricordo degli eventi connessi alla caduta del Muro di Berlino, oltre che rendere omaggio al valore civile dimostrato in quel particolare contesto storico dai cittadini dell’Est, offrendo una riflessione inedita sui concetti chiave della “rivoluzione pacifica” del 1989: *unità e libertà*.

L’idea di rappresentare tramite una forma stabile l’unità della nazione, matura nell’opinione pubblica durante il decimo anniversario della Repubblica, divenendo oggetto di discussione nelle sedi istituzionali il 9 novembre del 2007, in seguito alla presentazione di una mozione parlamentare. Le tappe successive sono l’indizione di due bandi di gara pubblici e il vaglio, da parte di quindici giurati appartenenti al mondo dell’arte, di oltre 800 progetti; fino alla proclamazione dei vincitori, il 3 ottobre del 2010, a opera del Ministro della Cultura Bernd Neumann.

Nel presentare il lavoro primo classificato ai cittadini tedeschi, in un discorso pronunciato nell’aprile 2011, Neumann si è così espresso: “Gli altri monumenti del mondo sono costruiti per essere osservati, con questo progetto invece le persone ci faranno dentro qualcosa [...] non è un monumento morto ma permette ai cittadini di partecipare”.¹² Le parole del ministro ben evidenziano come la dimensione performativa della memoria sia ormai una pratica di conservazione del patrimonio storico-sociale ben accettata in Germania, a tutti i livelli. Pratica che, se nel museo di Libeskind si proponeva quasi a livello inconsapevole, frutto della geniale intuizione del suo autore, e nel monumento di Eisenman e Serra mostrava, non senza parentesi critiche, le sue più disparate potenzialità, è oggi ormai totalmente integrata nella cultura tedesca. La scelta dei promotori del bando pubblico consistente nel premiare il progetto di due esponenti del mondo dell’arte contemporanea, nella sua accezione più ampia (intesa al pari di una continua contaminazione tra i differenti linguaggi), può definirsi come la definitiva affermazione visioni “altre” sulla memoria.

Il memoriale sorgerà a Schlossplatz, una piazza, appunto, ubicata nelle vicinanze del fiume Sprea, nella parte Est, dove sono condensate e stratificate diverse tracce della storia tedesca, non solo del Novecento. Troverà posto infatti su un basamento già esistente, fino al



1950 sormontato da una statua di Guglielmo II, antistante il luogo dove è in costruzione il *Berliner Stadtschloss*,¹³ un edificio che è in realtà una rivisitazione in chiave contemporanea del *Castello degli Hohenzollern*, storica residenza dei principi prussiani andata distrutta insieme alla scultura dell'Ultimo Kaiser di Germania.¹⁴

Per rappresentare la *memoria* della Riunificazione, un processo in realtà ancora in atto, gli autori hanno orientato la loro attenzione verso le potenzialità di una struttura mobile, in grado di tradurre più efficacemente il processo dinamico di una società in trasformazione. La struttura del memoriale sarà infatti caratterizzata da una superficie ovale convessa in acciaio lucido, lunga 55 metri e pesante 330 tonnellate, issata su un resistente cardine centrale, simile ad una sospensione, risultato della più sofisticata tecnologia ingegneristica (poggiante a sua volta sull'alto basamento preesistente). Una doppia rampa di scale disposta intorno al perimetro ovoidale dell'impianto congiungerà la piazza allo spazio interno della costruzione architettonica, in grado alla fine di ospitare fino a 1400 persone. Sottoposta alla pressione di un peso corrispondente alla somma di almeno venti persone, che non ricada però sul baricentro impostato sul sostegno centrale, la struttura azionerà un complesso meccanismo, caratterizzato da elementi di sospensione e ammortizzazione, che provocherà la perdita di equilibrio dell'intera architettura e quindi la sua oscillazione lungo l'asse maggiore.

La forma convessa della scultura in acciaio, il fatto che essa non entra direttamente in contatto con il ponderoso basamento in pietra e il movimento oscillatorio, sono caratteristiche in grado di veicolare l'idea di fragilità e transitorietà connesse al processo di riunificazione.

Sottoposto alla particolare legge di staticità vigente in questo spazio, concepita su un delicato sistema di

equilibri, di pesi e contrappesi, il visitatore è più o meno volontariamente coinvolto in un processo instabile: al variare della posizione del corpo nell'ambiente egli sperimenterà nuove prospettive visive, sensoriali, emotive, relazionali. Inoltre, il movimento dei visitatori nello spazio produrrà una specie di rappresentazione coreografica collettiva, tanto più evidente quanto più alto sarà il numero di persone che sceglieranno di provocare il dinamismo del corpo architettonico. Nell'epoca degli internettiani *social networks*, una rivincita del corpo.

Tramite questi semplici spostamenti, stimolati da un'installazione che sembra già da ora assomigliare ad un moderno carosello, il gesto del singolo si rispecchierà nell'atto collettivo, producendo una sempre più profonda presa di coscienza della dialettica, tutta post-moderna, che intercorre tra l'individuo e la società.

Concorre a rimarcare l'importanza dell'individuale nel risvolto del collettivo, la riproduzione in forma di grandi lettere scultoree, disposte sulla superficie interna al monumento, dello slogan con cui ebbe inizio la "storica" rivoluzione dell'89, "Wir sind das Volk, Ein Volk Wir sind" (Noi siamo il popolo, noi siamo un popolo): questi voluminosi elementi tipografici sono stati ideati per essere funzionali a creare spazi di sosta o di aggregazione, su cui il fruitore potrà scegliere di accomodarsi o farne un punto di riferimento del complesso sistema di simboli. Una vera attrattiva nella futura Berlino.

Riassumendo, l'indagine svolta in questo studio ha voluto porre in evidenza come l'introduzione di una dimensione performativa, nel suggestivo contesto berlinese post-unificazione, abbia permesso alla forma artistica del Monumento pubblico di emanciparsi dallo statuto cristallizzante che spesso vige nelle forme culturali sottoposte a processi di conservazione, in un percorso che da implicito e quasi inconsapevole è divenuto manifesto e intenzionale.

Se nel Jüdisches Museum la dimensione performativa della memoria è stata sviluppata a partire da una poetica artistica all'insegna del vuoto, non è fuori luogo affermare che nel Denkmal für die ermordeten Juden Europas questa particolare modalità di fruizione si sia evoluta attraverso il pieno incombente dei volumi e delle masse. Infine, Milla e Waltz propongono una struttura mobile, che sottolinea l'aspetto variabile e soggettivo della memoria, con un progetto dal complesso meccanismo, un gioco di equilibri tra stabilità e instabilità.



Note

¹ Con questa espressione intendiamo far riferimento all'idea secondo cui "[...] la dimensione dell'esperienza individuale, quella fruizione solo sensoriale che, pur interpretando l'arte come 'machine à sensation' (R. Arnheim), è il presupposto della facoltà universale che mette tutti in grado di sentire", A. Huber, *Le ragioni del museo. Una lettura museografica delle collezioni dell'Università di Bologna*, Clueb, Bologna 1999, pp. 80-81.

² A. Huber, *Le ragioni del museo*, cit., p.102.

³ È noto come il progetto di Libeskind non rispettasse gli originari requisiti museografici individuati dal comitato scientifico attraverso il bando di concorso. Nonostante la proposta dell'architetto apparisse fin da subito "a-museale", la commissione accettò comunque di far costruire un edificio che sarebbe stato quasi impossibile poi utilizzare a fini espositivi.

⁴ Per un approfondimento sul concetto di "tempo interno" nello spazio architettonico si consulti, di veda F. Fabbrizzi, *Tempo materia dell'architettura. Frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Alinea, Firenze 2010.

⁵ M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2008, p. 21.

⁶ M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 22.

⁷ L. Vinca Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità: arte come volontà e non rappresentazione*, Giunti, Firenze 1989, p. 938.

⁸ F. Rinaldi, *Il surreale e l'architettura del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2004, p.106.

⁹ Le dimensioni delle sculture geometriche sono: larghezza 95 cm; lunghezza 2375 cm.

¹⁰ Si tratta del passo conclusivo del saggio "Caducità" scritto da Freud nel novembre del 1915, in pieno svolgimento del Primo conflitto mondiale, in cui l'inventore della psicanalisi affronta le dinamiche di elaborazione del lutto. In S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 222.

¹¹ M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 60.

¹² Rif. in <http://limbolives.blogspot.com/2011/04/01archive.html>.

¹³ Il memoriale si troverà così a convivere, idealmente e concretamente, con un simbolo dello stato tedesco-prussiano espresso dalla moderna costruzione progettata dall'architetto italiano Franco Stella. Ma se tale scelta da un lato conferma sì il desiderio della società tedesca di promuovere una connessione tra il presente e il passato storico, dall'altro essa è stata oggetto di non poche critiche (si tratta in fondo di affiancare almeno in un campo prospettico-visivo la metafora di una libertà tutta post-moderna ad un emblema dell'imperialismo ottocentesco) sull'adeguatezza dell'incontro tra due categorie simboliche che in fin dei conti rappresentano due sfaccettature differenti e anzi contrapposte dell'idea di unità e libertà.

¹⁴ Rif. in www.artinfo.com/news/story/37524/berlins-baffling-new-seesaw-of-a-monument-german-reunification/.

Crediti fotografici

IMMAGINI CAPITOLO 1 (Jüdisches Museum, Libeskind)

- Figura 1: <http://www.nikla.net/uploadimages/museo-ebraico-berlino1.jpg>
 Figura 2: <http://us.123rf.com/400wm/400/400/semolina/semolina1112/semolina111200001/11478310-una-foto-del-museo-ebraico-di-berlino-in-germania-progettato-dall-39-architetto-daniel-libeskind.jpg>
 Figura 3: Giulia De Lorenzis
 Figura 4: <http://www.scrical.it/viaggi/estero/berlino/DISO-RIENTA.JPG>
 Figura 5: Giulia De Lorenzis
 Figura 6: contenuta in Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin, Prestel, Munich, London, New York, and Daniel Libeskind 1999, p. 50
 Figura 7: <http://deboragallo.blogspot.it/>
 Figura 8: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210011370> (Max Beckmann, Springtime, 1918, Metropolitan Museum of Art New York)
 Figura 9: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210013902> (Max Beckmann, The last ones, 1919, Metropolitan Museum of Art New York)
 Figura 10: <http://imageshack.us/photo/my-images/508/36058816kd7.jpg/>
 Figura 11: <http://www.lettereifilosofia.it/wp-content/uploads/2011/04/Gabinetto-dottor-Caligari.jpg>
 Figura 12: <http://3.bp.blogspot.com/BvLm3VH0LPE/Tf1-TyCxGLEI/AAAAAAAAAEw/ZGjmdAWb918/s1600/cabinet-du-dr-caligari-03-g.jpg>
 Fig. 13: <http://www.soundonsight.org/emotional-ornaments-the-wonderful-film-sets-of-german-expressionist-cinema/>
 Figura 14: <http://www.tumblr.com/tagged/das%20cabinet%20des%20dr%20caligari>
 Figura 15: <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/43/72743-004-86DA2A48.jpg>
 Figura 16: <http://ein-bleistift-und-radiergummi.tumblr.com/post/26360395589>
 Figura 17: <http://www.carloscarpa.it/attivita/immagini/00077.jpg>

IMMAGINI CAPITOLO 2

(Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Eisenman - Serra)

- Figura 18: http://www.viagginews.com/wp-content/uploads/18884_berlino_memoriale_all_olocausto.jpg
 Figura 19: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Mahnmalrose.jpg>
 Figura 20: [\[msn.com/i/81/E60C788621BD172CAEF8535E38572.jpg\]\(http://msn.com/i/81/E60C788621BD172CAEF8535E38572.jpg\)
 Fig 21: <http://freeforumzone.leonardo.it/lofi/Inagurato-il-memoriale-dell-Olocausto-a-Berlino/D2546384.html>
 Figura 22: <http://www.stsenzaititolo.it/files/imagecache/full-page/catalogo/BERLINO-monumento-olocausto.jpg>
 Figura 23: \[http://www.nikonphotographers.it/site/var/upload/thumb//srv/www/wwwdocs/www.nikonphotographers.it//site/var/upload/NPU/167485/cp_50c7036a05d0ffoto%2013.jpg\]\(http://www.nikonphotographers.it/site/var/upload/thumb//srv/www/wwwdocs/www.nikonphotographers.it//site/var/upload/NPU/167485/cp_50c7036a05d0ffoto%2013.jpg\)
 Figura 24: \[http://farm4.staticflickr.com/3008/2607139138_be60c85d23.jpg\]\(http://farm4.staticflickr.com/3008/2607139138_be60c85d23.jpg\)
 Figura 25: \[http://image.nanopress.it/r/FGD/www.lettera43.it/upload/images/09_2012/143-berlino-memoriale-olocausto-120903172650_medium.jpg\]\(http://image.nanopress.it/r/FGD/www.lettera43.it/upload/images/09_2012/143-berlino-memoriale-olocausto-120903172650_medium.jpg\)
 Figura 26: <http://vastano.blogautore.espresso.repubblica.it/files/2010/05/berlin-holocaust-mahnmal2.jpg>
 Figura 27: <http://www.nationalgeographic.it/images/2010/03/22/134127033-media-22deebdd-1f1e-407f-a1ab-3460e6c43354.jpg>](http://db2.stb.s-</p>
</div>
<div data-bbox=)

IMMAGINI CAPITOLO 3 (Bürger in Bewegung, Waltz)

- Figura 28: http://www.kunstkopie.nl/kunst/noartist/b/berlinationdenkmal_kaiser_wil.jpg
 Figura 29: http://ag-schlossplatz.de/pics/luftaufnahme_30.jpg
 Figura 30: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Berlin,_Mitte,_Schlossplatz,_Fundamentgewoelbe_Nationaldenkmal_Kaiser_Wilhelm_I.jpg
 Figura 31: http://s3.amazonaws.com/europaconcorsi/project_images/2135113/1007b__Umgeb.modell_property_poster_large.jpg
 Figura 32: http://s3.amazonaws.com/europaconcorsi/project_images/2135118/Herleitung_property_poster_large.jpg
 Figura 33: http://www.gitti-scherer.de/Ausstellungsgestaltung/03_einheitsdenkmal_front.jpg
 Figura 34: <http://images.zeit.de/kultur/kunst/2010-10/einheitsdenkmal-3/einheitsdenkmal-3-540x304.jpg>
 Fig 35: <http://www.jemand.de/resist/dialogues.html>
 Fig. 36: <http://www.sashawaltz.de/index.php?lg=en&main=Gallery&site=05:01:00>
 Fig. 37: <http://www.sashawaltz.de/index.php?lg=en&main=Gallery&site=05:01:00&id=80&part=>