

# Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento

a cura di  
Laura Quercioli Mincer





## *Responsabile Collana*

Elisa Bricco  
(*Università di Genova*)

## *Comitato scientifico*

Alessandro Amenta ( <i>Università di Roma Tor Vergata</i> )	Francisco Lomelí ( <i>University of California at Santa Barbara</i> )
José Belmonte Serrano ( <i>Universidad de Murcia</i> )	Julien Longhi ( <i>Université de Cergy-Pontoise</i> )
Ornella Discacciati ( <i>Università di Bergamo</i> )	Magali Nachtergaele ( <i>Université Bordeaux III Michel de Montaigne</i> )
Estefanía Flores Acuña ( <i>Universidad Pablo Olavide</i> )	Maddalena Pennacchia ( <i>Università Roma Tre</i> )
Maria Gottardo ( <i>Università di Bergamo</i> )	Michele Prandi ( <i>Università di Genova</i> )
Maria Cristina Iuli ( <i>Università del Piemonte Orientale</i> )	Arianna Punzi ( <i>Università di Roma La Sapienza</i> )
Giovanni Iamartino ( <i>Università di Milano - La Statale</i> )	Dan Ringgaard ( <i>Aarhus Universitet</i> )
Sven Kramer ( <i>Leuphana Universität Lüneburg</i> )	Stefania Stafutti ( <i>Università di Torino</i> )
Patrizia Lendinara ( <i>Università di Palermo</i> )	Valeria Tocco ( <i>Università di Pisa</i> )

## *Comitato Editoriale*

Elena Errico ( <i>Università di Genova</i> )	Laura Quercioli ( <i>Università di Genova</i> )
Roberto Francavilla ( <i>Università di Genova</i> )	Laura Santini ( <i>Università di Genova</i> )
Anna Giaufret ( <i>Università di Genova</i> )	Elisabetta Zurru ( <i>Università di Genova</i> )

# **Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento**

a cura di  
**Laura Quercioli Mincer**



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

© 2022 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore.

ISBN: 978-88-3618-190-2 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-191-9 (versione eBook)

Pubblicato a novembre 2022

Realizzazione Editoriale

**GENOVA UNIVERSITY PRESS**

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: [gup@unige.it](mailto:gup@unige.it)

<https://gup.unige.it>



Stampato rispettando l'ambiente da  
[www.tipografiaecologicakc.it](http://www.tipografiaecologicakc.it)  
Tel. 010 877886

## SOMMARIO

Introduzione	9
<i>Laura Quercioli</i>	
Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità	19
<i>Patrizia Violi</i>	
L'ombelico di Adamo e i relitti di Teseo. Memoria, monumenti e paradossi	33
<i>Michele Di Monte</i>	
Eredità del fascismo	41
<i>Andrea Cortellessa</i>	
Omologazione e revisionismo: il caso Eur a Roma	63
<i>Adachiara Zevi</i>	
Rovine, reliquie, relitti. Gli artisti tedeschi e il peso della storia	75
<i>Elena Pirazzoli</i>	
<i>Landscape After the Battle: how Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe</i>	99
<i>Robert Traba</i>	
From Treblinka to <i>Herbarium</i> and back. For a Holocaust History of the Environment	113
<i>Elżbieta Janicka</i>	
<i>After the Tribes. Arte contemporanea israeliana tra archeologia del presente e memoria del futuro</i>	145
<i>Giorgia Calò</i>	
Cultura e sviluppo. Il ruolo della domanda culturale	161
<i>Alessandro F. Leon</i>	
Bibliografia	181
Abstracts	201
Autori	207



# Introduzione<sup>1</sup>

Laura Quercioli

... perché la realtà non si forma che nella memoria,  
i fiori che qualcuno mi mostra oggi per la prima volta non mi sembrano fiori veri

Marcel Proust

Il tema centrale di questo volume è la questione di quanto il luogo fisico sia portatore di memoria, e di quanto tale memoria – iscritta nel paesaggio e negli artefatti umani<sup>2</sup> – sia (per forza di cose? per scelta etica o estetica?) parte costitutiva dell'opera. Riferimento esplicito sono gli studi di Pierre Nora sui *lieux de mémoire*, a partire dai quali (così come dall'intuizione di Bergson, secondo cui la memoria si situa nel punto di incontro fra la mente e la materia), è entrato a fra parte della

---

<sup>1</sup> Gli articoli qui presentati raccolgono gli interventi del convegno svoltosi il 18 e il 19 giugno del 2019 presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici e l'Istituto Polacco di Roma: *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell'artista*. Al convegno avevano preso parte anche, in ordine alfabetico, Elisa Bricco (Università di Genova), *Memorie di guerra in bianco e nero: Zeina Abirached e Marjane Satrapi*, Stefano Chiodi (Università di Roma Tre), *Menzogna storica e verità artistica*, e Joachim Schlör (Università di Southampton), *Landscapes of Hope, Fear and Memory. The Spatial Dimension of Jewish/non-Jewish Relations*. Avevano presieduto, oltre a chi scrive, Tonino Grifferio dell'Università di Roma Tor Vergata, e Roberta Ascarelli, allora Presidente dello IISG. A lei, ed anche al Direttore dello IP, Łukasz Paprotny, e ad Agnieszka Bender, Direttrice dello IP nel 2018, va la mia più viva riconoscenza.

<sup>2</sup> Di cui anche il paesaggio è parte: «Landscapes are culture before they are nature: constructs of the imagination projected on the wood and water and rock» (Schama 1995: 160).

conoscenza comune quanto la facoltà del ricordo sia strettamente legata ai luoghi: luoghi fisici o metaforici, ma comunque definibili, delimitati. Nel titolo è citato anche Martin Pollack, creatore della definizione ‘paesaggi contaminati’, che nel suo volume del 2014, a metà strada fra il saggio e la *Belletristik*, riflette sui meccanismi storici e i loro effetti sul paesaggio, e si interroga:

Come nascono i paesaggi contaminati? Paesaggi che nascondono fosse comuni occultate, alcune delle quali sono conosciute e altre no. Come vivono le persone accanto e, in alcuni casi, letteralmente sulle fosse? Non riguarda solo le persone che abitano lontano da noi [...], ma anche quelle più vicine. Perché anche noi viviamo in paesaggi contaminati (Pollack 2016: 35).

Riferimenti impliciti sono gli studi riferiti allo *Spatial Turn*, ovvero quella peculiare ‘rivincita dello spazio sul tempo’, diventata negli ultimi decenni una sorta di paradigma interdisciplinare dominante, una ‘svolta’ percettiva, cui si è soliti dare inizio, se non altro simbolico, con un celebre dibattito fra Michel Foucault e la redazione della rivista di geografia militante «Hérodote» (Foucault 1976).

Partendo da questi assunti, ci si concentra su alcune questioni fondamentali: la capacità delle arti visive di stimolare, o rappresentare, il *memory-work* richiesto dalla contemporaneità, così come sostenuto, ad esempio, da Joan Gibbons in *Contemporary Art and Memory* (Gibbons 2007: 13); il collegamento fra arte e luogo fisico, intendendo qui non solo la collocazione di opere *site specific* quanto l’inevitabile connessione fra luoghi geografici, memoria storica e biografia del singolo artista; l’impegno infine, che si vorrebbe implicito nella creazione artistica, di costituire, in forme sempre diverse, una testimonianza e una presa di posizione, di responsabilità etica di fronte all’esistente.

Il convegno a cui si ispirano i contributi di questo volume (cfr. nota 1) era stato preceduto da due incontri svoltisi nelle stesse sedi l’anno precedente (il 4 e il 18 maggio 2018), dedicati all’arte e all’identità nazionale. Loro caratteristica era stata riunire non solo ‘studiosi puri’ e accademici, ma artisti e curatori: il 4 maggio avevano partecipato gli artisti Mirosław Bałka ed Eugenio Tibaldi e, con il contributo dell’Istituto Svizzero di Roma, il curatore Tobia Bezzola; il 21 maggio gli artisti Gian Maria Tosatti e Yosuke Taki, e le curatrici Irene Biolchini e Marinella Paderni. Entrambi gli incontri erano stati coordinati dal critico d’arte Ludovico Pratesi, e facevano parte, insieme al convegno qui presentato, del progetto dell’Istituto di Studi Germanici di Roma *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell’arte contemporanea fra Germania e Polonia*, che verrà completato

da un volume in cui si tenterà di evidenziare momenti centrali della riflessione artistica incentrata sulla memoria collettiva di entrambi i paesi, con anche alcuni cenni alla situazione italiana.

Sempre all'interno dell'intersecarsi fra opera-memoria-luogo, scopo precipuo dei primi colloqui, intitolati *Arte, memoria e identità nazionale*, era stato indagare quanto il discorso collettivo del paese di residenza o di nascita influisca sulla, spesso apparentemente impalpabile, creazione artistica contemporanea: un'arte che è momento di produzione e di acquisizione di memoria, e gioco di costanti rimandi fra la percezione e la memoria individuale e la memoria collettiva.

Sotto la definizione un po' *passée* di 'identità nazionale' si è esaminato quanto i parametri del discorso collettivo della nazione possano, eventualmente, determinare o indirizzare l'espressione degli artisti – tenendo ben conto del fatto che l'arte visiva appare essere il più fluido e globalizzato dei mezzi di produzione e comunicazione, il più facilmente 'spendibile' su di un mercato internazionale dalle stravaganti, spesso incomprensibili valutazioni.

In particolare, soffermandosi solo sugli esempi polacchi e tedeschi: Mirosław Bałka aveva presentato due installazioni video girate ad Auschwitz (le straordinarie *B* e *Winterreise*, tra i capolavori dell'arte contemporanea in Polonia) e ne aveva descritto la genesi e il senso come profondamente iscritti all'interno della sua esperienza personale e diretta: l'infanzia nella Polonia rurale e quasi miserabile del tempo del socialismo reale, la prima comunione, l'improvvisa conoscenza, dopo il 1989, del passato ebraico rimosso di Otwock e della Polonia intera. La realizzazione di queste opere era stata infine determinata anche da apparenti dettagli: il tempo atmosferico, degli incontri casuali, o la possibilità di acquistare una videocamera di piccole dimensioni, diventata una sorta di prolungamento del corpo dell'artista.

Altrettanto caratteristico di quello che possiamo definire un'arte nazionale' era stato l'esempio portato da Tobia Bezzola, direttore del MASI Lugano, ovvero il monumentale ciclo *18 Oktober 1977* di Gerhard Richter, documentazione del suicidio dei leader della banda Baader-Meinhof nel carcere di Stammheim, basato su fotografie effettuate dalla polizia e diffuse dai giornali. All'inaugurazione, nel 1988 il ciclo, che per alcuni versi sembrerebbe anche anticipare elementi della *Forensic Art*<sup>3</sup>, aveva suscitato scandalo e riprovazione, vi si vedeva infatti una sorta

---

<sup>3</sup> Sulla *Forensic Art* cfr. ad es. il gruppo con base a Londra Forensic Architecture <https://forensic-architecture.org/>, la cui opera, mostrata a documenta 14 a Kassel, è stata definita il suo «most important piece»: <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701>. A questo tipo di ricerca artistica può essere

di santificazione degli assassini, ma quando, solo 6 anni dopo, l'artista aveva deciso di cederlo al Moma di New York, era esploso un vero e proprio appassionato dibattito nazionale, durato diversi mesi: quelle opere erano intimamente tedesche, parte della storia tedesca e non potevano essere cedute all'estero. Si tratta di una rara testimonianza, ha commentato Bezzola, di «un'arte contemporanea che arriva a proporsi come creatrice di memoria e di immaginazione collettiva».

Il convegno di cui qui presentiamo gli interventi nasce dunque da queste esperienze e riflessioni. Vi aveva partecipato, con un saluto iniziale, il Rabbino Capo di Roma Riccardo Di Segni. Una presenza non casuale, in quanto, in particolare laddove maggiormente si appunta la mia ricerca, la Polonia e i paesi di lingua germanica, la memoria ebraica è elemento costitutivo non solo della forma latamente culturale del paese ma anche, e altrettanto, della struttura topografica della terra, contrassegnata dalla presenza, o dall'assenza, o dalla tentata rimozione, di innumerevoli tracce: di dove gli ebrei avevano vissuto, e dei posti della loro morte e della commemorazione: cimiteri, lapidi, memoriali, musei, luoghi della sterminio. È dunque impossibile, almeno in questa parte d'Europa, parlare di memoria storica e di luoghi della memoria senza aver presente la memoria ebraica.

Lo sterminio degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale ovvero la sua rappresentazione artistica è al centro di tre interventi, di Violi (che parla anche di forme monumentali di commemorazioni delle stragi dei *desaparecidos* in Argentina), di Pirazzoli e di Janicka. Raccontano di vestigia del fascismo, e si tratta per qualche verso di un tema affine Cortellessa e Zevi. Di Monte, Traba e Calò, da un punto di vista filosofico, storico, sociale e culturologico e infine artistico e curatoriale spiegano i meccanismi del ricordare in connessione con prodotti monumentali, e in genere artistici, e con le politiche della memoria. Meccanismi questi che appartengono alla sfera intima dell'osservatore, ma altrettanto a quella sociale delle memorie più o meno condivise e che infine, come rimarca Leon, sono messi in atto dalla possibilità materiale di fruizione dell'opera e del luogo di memoria, ovvero dai dispositivi economici presenti per renderli disponibili.

\*\*\*

La riflessione proposta in queste pagine non ha lo scopo di mostrare la sofferenza o lo sgomento del singolo di fronte all'agnizione del crimine, né di tentare

---

collegato anche il sempre assai vivo tema dell'archivio, e dunque anche il celebre *Atlas* di Richter, citato da Violi in questo volume.

autoassolutorie vie d'uscita dal trauma (un 'trauma' che spesso appare come un fragile pretesto al non-agire), ma parte da una semplice constatazione: la sempre maggiore importanza della rappresentazione delle 'colpe collettive' nelle arti visive contemporanee. È da qui che muove Patrizia Violi che, nell'intervento introduttivo, afferma: «l'arte contemporanea sempre più, e sempre più spesso, è un'arte della memoria», e precisa: «la grande arte contemporanea». Benché Violi aggiunga che non sia certamente la «memoria individuale, la ricerca proustiana del proprio tempo perduto ad essere al centro della produzione artistica della seconda metà del Novecento», si potrà forse replicare, sulla scia di quanto affermato da Mirosław Bałka, che l'indagine proustiana sugli elementi culturali e memoriali del paesaggio, i soli che consentono di goderne l'esperienza empirica, ha spesso molto a che fare con le intuizioni dell'arte e delle correnti di studio attuali. Un altro tema di fondamentale importanza menzionato da Violi riguarda la sempre crescente difficoltà di distinguere «i confini fra commemorazione memoriale ed esperienza estetica». Nell'articolo non si trovano risposte a questa strana aporia. Lasciando dunque la questione aperta, ci si può limitare a riflettere sulle domande poste da Brett Ashley Kaplan nell'introduzione al suo volume *Unwanted Beauty*: «How can we make sense of the often contradictory claims of aesthetics and history? How can we understand the incredible beauty of much Holocaust Art? And is there something indecent or unethical about this beauty?» (Ashley Kaplan 2007: 1).

Spaziando da Plutarco a Borromini ad Arthur Danto, nel suo ragionamento sulla memoria e le sue forme monumentali Michele Di Monte si incentra sul legame fra memoria oblio e monumento, ovvero quella forma di arte che spesso si presenta «come la traccia reale di un passato per molti aspetti solo virtuale».

Il 'paradosso' della nave di Teseo, a cui si intitola il saggio, viene interpretato da Di Monte nel senso di una memoria monumentale che esiste solo nella continua trasformazione. Ma il vero paradosso, scrive lo studioso, sta nel «moderno 'culto' del monumento» che arriva a «trasformare il monumento stesso in oggetto di culto, di cui si pretende di conservare tutto»... La leggenda greca, in questa lettura, propone dunque un tipo di sensibilità forse analoga a quella dei paesi orientali, laddove 'originale' è ciò che viene perennemente rinnovato, ma anche nel senso dei contemporanei contro-monumenti, molti dei quali ideati con l'idea del loro mutare e scomparire. Ma anche nel suo costante e inevitabile fluire il 'valore di memoria' – e la forma monumentale o memoriale che lo vuole agganciare e rappresentare – rimane (anche se, secondo Di Monte, non necessariamente) legato al luogo e alla forma: «per potersi organizzare in forma efficacemente immaginativa o diegetica, la memoria ha pure bisogno di dettagli, di appigli, di contenuti ed eventualmente: di un'identità formale».

Del legame fra monumenti, «monumenti invisibili» (nella definizione di Alessandro Portelli), del paesaggio architettonico anzitutto di Roma, e della necessità di continue rielaborazioni e interpretazioni che essi pongono, trattano i contributi di Andrea Cortellessa e di Adachiara Zevi. È, quella che diventa quasi tangibile nel paesaggio architettonico delle nostre città, una straripante mancanza di rielaborazione critica: «Di che è mancanza questa mancanza, cuore, che a un tratto ne sei pieno?», scriveva Mario Luzi (1999: 190). Un vuoto che ben emerge dai due saggi: mancanza di progettazione e stimoli senza i quali la memoria potrebbe «attenuarsi, vacillare o addirittura recalcitrare» (Cortellessa), mentre l'assenza di visione critica porta frotte di turisti più o meno nostalgici «a visitare il Colosseo Quadrato, il *brand* del made in Italy» (Zevi). Ma forse più dolorosa è la 'presenza' che di tali mancanze è matrice: quella di una società profondamente frammentata, l'incapacità di progettare un discorso comune e una cultura della memoria (anche solo in parte) condivisa, che consenta di avere alle proprie basi non solo «eventi eroici e figure nobili del passato, ma di elaborare le pagine più oscure della propria storia» (Traba 2018: 40).

Partendo da un «monumento invisibile», la scritta a tutte maiuscole *eredità del fascismo* fino a pochi anni fa ancora visibile in via dei Reti, nel quartiere di San Lorenzo a Roma, Cortellessa propone un panorama italiano costellato di simili 'monumenti invisibili' o anche 'monumenti involontari', molti dei quali cancellati per incuria o per bassezza, magari «con furiosi colpi di scalpello», e termina con la vicenda «della sostanziale rimozione che dell'*eredità* così spinosa *del fascismo* ha operato la Repubblica seguita a quel regime»: e il Foro Italico si presenta come quasi grottesca antitesi ai contro-monumenti di area germanica già menzionati, simbolo – e anzi tragica evidenza – di un passato incapace di rigenerarsi.

Nel suo contributo Zevi racconta della 'controstoria dell'Eur', mettendone in luce i progetti bocciati nei concorsi del 1937, cancellandone la vulgata di «quartiere moderno, razionalista, vivibile e godibile», ma alle cui origini si trova «lo scontro violento e insanabile» fra «l'accademia e la modernità, il classicismo e il razionalismo, vittorioso il primo, sconfitto il secondo». Ad alcuni architetti del tempo, come Giuseppe Pagano, poi partigiano e deportato a Mauthausen, era toccato illudersi «della possibilità di una committenza pubblica illuminata»; ad altri, come Marcello Piacentini, l'architetto favorito dal regime, proporre modelli ispirati alla 'romanità' e redigere liste di prescrizione. Ma monumenti o artefatti, ribadisce Zevi citando Dell Upton, non possono venir considerati «come oggetti isolati o semplici opere d'arte»; e la studiosa potrebbe concludere con le parole di Elzbieta Janicka: «Any attempt of addressing it and dealing with it in a depoliticized way is illegitimate».

Zevi ben evidenzia come l'arte pubblica e museale in Germania abbia saputo elaborare fondamentali segni di discontinuità e di elaborazione critica del passato. È appunto di arte tedesca che parla il contributo di Elena Pirazzoli, dei suoi raggiungimenti e dei suoi limiti. Sulla base delle opere di tre artistici iconici della germanicità del secondo dopoguerra (Joseph Beuys, Gerhard Richter e Anselm Kiefer) la studiosa esplora come l'arte visiva abbia tentato di «attraversare [...] il *paesaggio contaminato*»: l'ambiguità di Beuys, «l'Epifania negativa» di Richter, la sospetta monumentalità di Kiefer. A prescindere dal valore estetico, le strade spesso tortuose (intraprese anzitutto da Beuys e Kiefer) di questi artisti stanno forse a indicare una difficoltà, impossibile da superare, nella completa ammissione delle colpe nazionali da parte dei rappresentanti di una generazione che aveva visto la luce ancora durante la guerra? Lo sembrerebbe indicare anche l'aggiunta, in calce al saggio, di brevi paragrafi dedicati a due artiste, giovani e donne, nate nel 1972 (Suzanne Kriemann) e nel 1977 (Nora Krug), che di tali ambiguità sembrano esenti. Il saggio termina con una citazione di Krug su una celebre marca di colla: «anche se la Uhu è la colla più forte che esista, non riesce a nascondere le crepe». E un'arte che rifletta sulla «memoria traumatica di un'intera collettività» (Violi) tali crepe non le nasconde ma le evidenzia: come il restauratore giapponese, che ricalca con vernice d'oro le tracce della frattura su di un vaso. «Nulla è più integro di un cuore spezzato», diceva Rabbi Nachman di Bratslav.

In *Eredità del fascismo*, Andrea Cortellessa lamenta la mancanza di «un progetto di un Museo del Fascismo: «mediante il quale il mio paese possa fare finalmente i conti con questa sua problematica memoria». Probabilmente la Polonia è il paese europeo dove con più frequenza e ardore si progettano e si inaugurano musei storici – che purtroppo ben poco, probabilmente, contribuiscono alla «resa dei conti» con la problematica memoria di questo paese. Come suggerisce Robert Traba, è solo contenendo la cosiddetta 'politica della memoria' e riducendo «the political pressure on the social 'demand for history'» che in Polonia (così come in altri paesi della democrazia 'ibrida', situazione nella quale, anche in seguito alla pandemia del Coronavirus, molte zone d'Europa potrebbero trovarsi) sarebbe possibile incamminarsi sulla strada di una «*polyphony of various European memories*», possibilmente libere da visioni coloniali. Nonostante le sue mancanze e fallimenti, e l'inarrestato emergere di tendenze nazionalistiche e conservatrici, anche dal testo di Traba risulta quanto in Germania la libera riflessione pubblica sulla memoria, iniziata almeno nel 1968 (se non forse nel dicembre del 1970, quando l'allora Cancelliere Willy Brandt si inginocchiò davanti al monumento agli Eroi del ghetto di Varsavia), abbia raggiunto dei risultati invidiabili, che hanno fatto sì

che, come sintetizza lo studioso, già direttore del Centro per le ricerche storiche dell'Accademia polacca delle scienze a Berlino, «*the culture of memory became a German memory place*».

\*\*\*

«E una persona peccherà in quanto [...] essendo testimone oculare o auricolare, non abbia riferito, e così incorra in colpa» (Levitico 5:1). Quanti sono, in Germania, in Polonia e altrove, i 'testimoni oculari' che hanno taciuto, incorrendo in colpa – una colpa «volontaria», come sottolinea nel suo commento al Pentateuco il rabbino Disegni? E come ben si addice a questa parte d'Europa la frase di Nietzsche citata da Di Monte «Io ho fatto questo – dice la mia memoria. Io non posso aver fatto questo – dice il mio orgoglio, e resta irremovibile. Alla fine, è la memoria ad arrendersi».

In particolare laddove la società e la cultura rifiutino di ammettere la propria responsabilità, gli elementi non umani – l'aria, l'acqua, il fuoco, il suolo – il *paesaggio contaminato* – parlano, per chi li sappia udire, con voce assai netta. Elzbieta Janicka, che all'impegno di saggista e storica della cultura unisce quello di fotografa, presenta un articolo legato alla recente evoluzione degli *Environmental Studies*, che applica questa corrente di studi, che premette una serie di conoscenze anche al di là del campo umanistico come la biologia, la geologia o la botanica, alla riflessione sulla Shoah<sup>4</sup>. Un campo di studi che negli ultimi anni ha avuto in Polonia un importante sviluppo e che in questo paese, come emerge dal testo di Janicka, deve basarsi su due postulati: la visione del «*landscape of Poland as a Jewish cemetery or rather as a sarcophagus that directly absorbed Jewish dead bodies and other remains*» e la coscienza di quanto il paesaggio, il suo aspetto e le sue interpretazioni siano sempre legati alla cultura dominante e non consentano una lettura irenicamente 'apolitica'.

Un modello ancora diverso dell'intrecciarsi fra arte, paesaggio e memoria è quello offerto dall'esperienza israeliana di cui scrive Giorgia Calò, un paese dove il legame fisico e metafisico con la terra trova un'espressione spesso critica, ma dall'inconfutabile evidenza – e non è certamente un caso che proprio da qui provengano alcuni dei grandi esponenti della Land Art a livello mondiale,

---

<sup>4</sup> È degno di nota il fatto che il recente *Oxford Handbook of Environmental History* (Oxford University Press, Oxford-New York 2014) citi il termine 'Holocaust' solo nel contesto di 'Indian Holocaust'.

come Micha Ullman o Dani Karavan. A differenza che in Europa, l'arte contemporanea in Israele tende a mostrarsi portatrice di un patrimonio culturale condiviso. Mi sembra difficile immaginare una versione israeliana della *Venere degli Stracci* di Michelangelo Pistoletto (1965), dove uno dei simboli dell'arte classica e della sua perfezione viene accomunata a oggetti in disuso. Anche nelle interpretazioni più polemiche e programmaticamente 'laiche' i modelli della trasmissione culturale (in sostanza, la tradizione biblica e il suo legame intrinseco con la terra) si propongono come un codice condiviso, attuale e immediatamente comprensibile al fruitore.

Conclude il volume lo studio di Alessandro F. Leon, esperto di economia della cultura, che propone un'analisi dettagliata di flussi turistici, offerta culturale, e intervento pubblico in Italia, anzitutto per quanto riguarda musei e aree archeologiche (nello specifico, il Programma Operativo Nazionale - PON), esponendone effetti positivi e criticità. Benché Leon premetta che un'analisi degli aspetti economici dei fenomeni della cultura costituirebbe per molti un qualcosa di «incomprensibile o persino sospetto», credo possa risultare ben ovvia a chi legge l'indispensabilità dell'apporto statale e ministeriale alla 'cultura' in genere e alla sua fruizione, soprattutto laddove, come finora nel nostro paese, lo Stato fondamentalmente non si arroghi il compito di definire in maniera univoca la politica culturale e memoriale vigente. Ma nel momento in cui questo articolo è stato rivisto, il maggio del 2020, la situazione generale, e quella italiana nello specifico, hanno subito uno stravolgimento fino a poco tempo fa del tutto inaspettato. I pericoli derivanti dal contatto fisico fra esseri umani, la crisi economica mondiale, i blocchi dei flussi turistici stanno già portando a dei cambiamenti culturali «che gli economisti non esiterebbero a definire *strutturali*». Fra questi, anche la mancata o comunque ridotta «interazione tra uomo, opera d'arte, memoria individuale o collettiva».

Restano dunque aperte domande con cui forse, in futuro non troppo lontano, gli autori di questo volume potranno confrontarsi: se la memoria individuale e collettiva è suscitata da monumenti e luoghi, quanto vi influiranno i tempi lunghi della pandemia a livello mondiale? Che effetto avranno le prolungate difficoltà di spostamento, le chiusure delle frontiere? Quanto, e come, potranno sopperire all'esperienza diretta le riproduzioni mediatiche, e chi ne avrà il controllo? In sostanza quanto gli ulteriori, eventuali stravolgimenti economici e politici che avranno a seguire modificheranno in genere i meccanismi del ricordare, la nostra fruizione e percezione dell'arte, del paesaggio, dei luoghi di memoria?

*Un fervido ringraziamento a chi ha redatto le schede di valutazione per questo volume.  
In ordine alfabetico:*

*Jan Czarnecki (Università di Colonia)*

*Andrea De Carlo (Università "Orientale" Napoli)*

*Raffaella Di Castro (Unione Comunità Ebraiche Italiane)*

*Simona Leonardi (Università di Genova)*

*Dario Prola (Università di Varsavia UW)*

*Katrin T. Tenenbaum (Università "Sapienza" Roma)*

# Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità

*Patrizia Violi*

Università di Bologna

patrizia.violi@unibo.it

## 1. Arte e memoria, una parentela non casuale

Arte e memoria paiono intrattenere nella nostra contemporaneità un rapporto particolare e fortissimo di implicazione reciproca. Potremmo dire che la grande arte contemporanea sempre più, e sempre più spesso, sia un'arte della memoria, che spesso esplicitamente trova la propria ispirazione essenziale nell'idea di archivio, come nel caso del monumentale *Atlas* di Gerhard Richter, per non fare che l'esempio più celebre. Ma di quale memoria stiamo parlando? Non è certo la memoria individuale, la ricerca proustiana del proprio tempo perduto ad essere al centro della produzione artistica della seconda metà del Novecento. La memoria che l'arte riflette, rielabora, trasforma, è la memoria traumatica di un'intera collettività, una memoria che rilegge i grandi traumi che hanno segnato in maniera irrimediabile la nostra storia recente. Si pensi all'opera di artisti come Christian Boltanski, o Robert Rauchenberg, o alle numerose artiste latino americane, da Doris Salcedo a Regina José Galindo, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Teresa Margolles e le tante che hanno fatto del loro stesso corpo uno strumento per riflettere sul nesso fra arte, trauma e memoria.

Ma non è solo il lavoro dei singoli artisti a evidenziare questo nesso particolare, esso emerge con forza anche nei luoghi dedicati alla memoria traumatica. Sempre più spesso oggi questi luoghi – siano essi musei, memoriali, siti o monumenti – paiono intrattenere un rapporto non casuale con le più svariate forme di espressione artistica: divengono luoghi di esposizioni temporanee, ospitano performance, rappresentazioni teatrali o atelier creativi, nei casi più radicali sono essi stessi trasformati in opere d'arte, rendendo sempre più evanescenti e di difficile distinzione i confini fra commemorazione memoriale ed esperienza estetica.

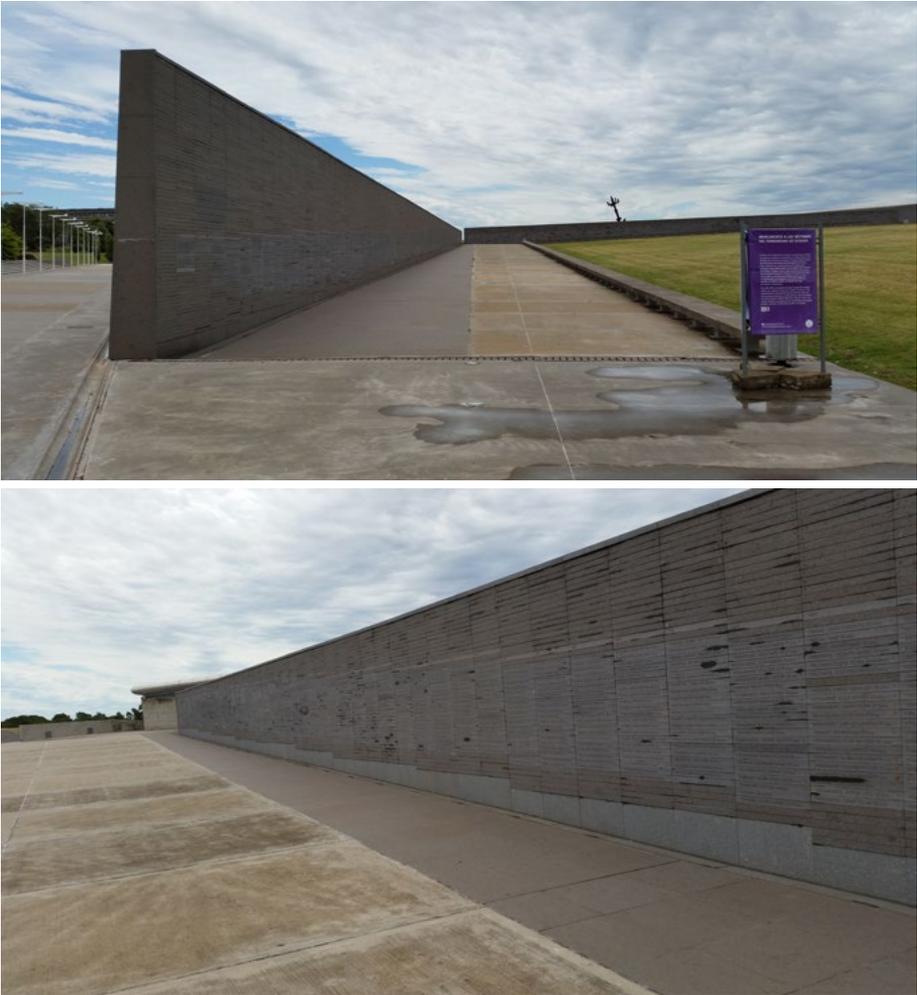
L'arte si pone, in questi contesti, come una possibile alternativa alla paralizzante opposizione fra una ripetizione ossessiva degli eventi e un oblio che cancella ogni traccia, un'alternativa capace di pensare, evocare, rappresentare il trauma attraverso una forma simbolica. Il trauma infatti non è soltanto lacerazione dei corpi e della carne viva, è anche, e forse in primo luogo, rottura di nessi simbolici, impossibilità di integrare fra loro elementi cognitivi, emotivi, simbolici; in un simile quadro l'espressione artistica può assumere una funzione immaginativa capace di ricostruire i nessi perduti, suggerire nuove immagini, sospendere la ripetitività del sintomo. La necessaria integrazione dell'esperienza traumatica nella vita dei soggetti, e soprattutto delle comunità, può anche passare per forme semiotiche altre rispetto al racconto diretto di tale esperienza e trovare proprio nell'elaborazione artistica l'espressione più adeguata.

Certo, la trasformazione dei luoghi del trauma in funzione estetico-artistica non è senza problemi. Può un luogo che è stato teatro di violenza e terribili sofferenze diventare un luogo di fruizione artistica, può la sua visita costituire un'esperienza di natura estetica, o dovrebbe piuttosto mantenere il carattere tragico che ha contraddistinto il suo passato? Il rischio è, naturalmente, quello di una possibile estetizzazione del trauma, che ne potrebbe uscire edulcorato e in qualche misura snaturato. A questo problema non esiste una risposta univoca, né sarebbe possibile pensare a una sola soluzione valida per tutti i casi. Nel seguito di questo articolo vorrei provare a interrogare alcune risposte che a queste domande sono state date, provando a trarne un primo, provvisorio, bilancio.

## 2. Lo spazio artistico totale

Inizierò dal caso più prototipico: un luogo memoriale immaginato come spazio artistico totale. Il primo esempio nella modernità è forse il complesso di Targu-Jiu, in Romania, un parco tematico a opera di Constantin Brancusi per commemorare i caduti contro i tedeschi del 1916, interamente progettato dall'artista e abitato dalle sue sculture (cfr. Corrain 2012).

Affine nella ispirazione, ma più vicino a noi nel tempo, è il *Parque de la memoria* di Buenos Aires, nato per ricordare e commemorare le vittime della feroce dittatura militare argentina, la *Guerra sucia*, che tra il 1976 e il 1979 fece oltre 30.000 vittime, la maggior parte delle quali *desaparecidas* senza lasciare traccia. Il *Parque* ricopre una vasta superficie di 14 ettari a nord della città, lungo la grande arteria della Costanera Norte e il Rio della Plata, là dove venivano gettati i prigionieri ancora vivi e storditi da droghe. Il Parco non è lontano dall'aeroporto da



Figg. 1/2: Parque de la Memoria – Buenos Aires.

dove partivano i famigerati voli della morte, e anche oggi, dal Parco, si sentono i motori degli aerei che decollano, quasi un implicito ricordo del passato che riallaccia sul filo della memoria presente e passato (cfr. Demaria & Violi 2017).

Il Parco è articolato in varie partiture: uno spazio verde alberato, opere di grandi dimensioni dislocate all'aperto, un centro di esposizioni temporanee, il tutto attraversato dalla grande struttura del muro dei nomi (Figg. 1 e 2).

Il muro, disegnato da Alberto Varas, evoca, nella sua forma spezzata, una ferita aperta, che volutamente non può essere suturata. Il muro reca incisi i nomi delle vittime della dittatura, inclusi quelli dei *desaparecidos*, e assolve in questo una valenza funeraria per tutte quelle vittime di cui non è rimasta traccia.

La maggior parte delle installazioni sono state affidate a giovani artisti argentini appartenenti alla prima generazione della cosiddetta post-memoria della dittatura, la generazione dei figli e delle figlie delle vittime, nati negli anni Sessanta, bambini o adolescenti ai tempi del regime militare, creando così un forte coinvolgimento diretto che si manifesta in opere che, tutte, intrecciano strettamente memoria, autobiografia, trauma ed elaborazione artistica. Mi limiterò qui a un accenno a due di queste opere, particolarmente significative da questo punto di vista.

La prima è la scultura di Claudia Fontes: *Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez*. Il lavoro di Claudia Fontes, concepito proprio per la sede del Parco, è una complessa operazione concettuale oltre che artistica che articola il tema della apparizione-scomparsa. Pablo Miguez era un adolescente di 14 anni quando venne arrestato insieme alla madre; fu probabilmente torturato e fatto assistere alle violenze subite dalla madre prima di essere ucciso e scomparire senza lasciare tracce. Claudia Fontes è colpita da una coincidenza particolare: Claudia e Pablo sono coetanei, sono entrambi nati nel 1964 e avrebbero oggi la stessa età, se Pablo non fosse stato trucidato. Claudia decide di ricostruire la figura di Pablo, ma del ragazzo esistono solo due fotografie, quella della carta di identità e una istantanea sbiadita durante una gita sul fiume. Da quelle foto, con l'aiuto del team di antropologia forense argentino famoso nel mondo<sup>1</sup> e del padre del ragazzo, viene ricostruita al computer l'intera figura di Pablo, che viene poi fusa a grandezza naturale e situata sull'acqua, a circa 70 metri dalla costa, sopra una piattaforma fluttuante, che impone alla statua un lieve movimento oscillatorio che segue il rollio delle onde. La statua volge le spalle al Parco e alla terra, e guarda l'orizzonte dalla parte del fiume, in modo che il volto di Pablo non sia visibile per i visitatori del parco, che potrebbero vederlo solo dal fiume (Fig. 3).

La statua, ma anche la storia della sua costruzione che ne viene a costituire parte integrante, costituisce un oggetto semiotico complesso, in parte oggetto artistico materiale, in parte narrazione della sua propria costruzione, in parte monumento funebre. Fusa in acciaio inossidabile, riflette la mobile luce del Rio della Plata scintillando al sole o, al contrario, scomparendo nella nebbia; la sua stessa

---

<sup>1</sup> Fondato oltre 35 anni fa, nel 1984, il team E.A.A.F. (Equipo Argentino de Antropologia Forense) è una organizzazione non governativa e no-profit ormai famosa nel mondo che iniziò a lavorare in Argentina per recuperare i resti dei desaparecidos di quel paese, individuandone il DNA e quindi l'identità personale. Da allora hanno lavorato in tutto il mondo, dall'Africa al Messico, alla ex Jugoslavia all'Asia.



Fig. 3: Claudia Fontes: *Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez*.

natura fisica allude a un regime di alternanza fra visibilità/invisibilità che così profondamente si iscrive nella tragica storia delle vittime della dittatura.

Anche Nicola Guagnini è un giovane argentino della generazione della post memoria, e la sua opera, *30.000*, ha una forte connotazione autobiografica e personale. L'opera si compone di 25 steli bianche di metallo, equidistanti fra loro a formare la griglia di un cubo. A seconda del punto di osservazione, i pali possono apparire interamente bianchi, oppure mostrare macchie e frammenti scuri, che a poco poco prendono forma rivelando un volto, la foto di un uomo in bianco e nero che è il padre *desaparecido* dell'artista (Figg. 4 e 5).

Vi è un solo punto prospettico in cui il volto appare nella sua completezza, permettendo al viso, e alla sua memoria, di venire ricostruito. La foto è quella che la nonna di Nicola, nel movimento delle *Madres*, portava in corteo su un cartello, e rinvia alle migliaia di ritratti fotografici della stessa natura che compaiono in tutti i luoghi della memoria in Argentina, nonché in tutte le manifestazioni di commemorazione. Anche in questo caso, seppure in forme diverse rispetto all'opera di Carla Fuentes, è evidente una chiara isotopia della visibilità/invisibilità: il volto appare e scompare a seconda della nostra posizione di osservatori, quindi della capacità del nostro sguardo di cogliere una forma sfuggente, ricostruita dalla stessa attività della visione e dalla sua memoria.



Fig. 4: Nicola Guagnini, *30.000*.



Fig. 5: Nicola Guagnini, *30.000*.

Che tipo di spazio è il *Parque*? Il Parco in realtà è molte cose al tempo stesso: un luogo di memoria, uno spazio pubblico che si può attraversare seguendo un percorso, un ideale cimitero senza tombe né corpi, ma con la memoria dei nomi iscritta nella pietra, un racconto e una forma di narrazione, un momento rilevante nell'elaborazione collettiva del trauma.

Un luogo evocativo ed estremamente interessante, ma che forse più che suscitare dubbi e porre interrogativi trasmette una memoria ormai assestata, e in parte istituzionalizzata. Una memoria autorizzata che, anche se racconta una terribile e inquietante passato, lo fa ormai da una distanza per così dire 'di sicurezza', che si muove all'interno di valori condivisi e non problematici. In parte questo effetto dipende, forse, anche dal fatto che il *Parque de la memoria* è appunto in primo luogo un parco, un luogo dove si può andare a passeggiare, prendere il sole o godere della vicinanza del fiume, anche senza una particolare consapevolezza della sua natura memoriale. Il risultato è un luogo certamente di grande valore ma che forse più che mettere in discussione e problematizzare la trasmissione memoriale riconferma quella memoria, suturandola. Più stimolanti e provocatorie appaiono le sperimentazioni esercitate sulle forme della monumentalizzazione stessa, che tendono a metterne in questione i suoi stessi fondamenti artistici, etici e politici.

### 3. La contro-monumentalità

Fino a un certo punto della nostra storia, che collocherei verso la metà del secolo scorso, i monumenti sono generalmente, salvo rare eccezioni, opere di scarso valore estetico, tendenzialmente quasi invisibili nel panorama urbano delle nostre città. È questo il loro paradosso, già messo in luce da Robert Musil, che osservava come i monumenti, fatti apposta per ricordare qualcuno o qualcosa, siano poi gli elementi meno percepiti dell'arredo urbano, i più invisibili, quelli che meno si notano e si ricordano (Musil 1957: 480-483).

Come sottrarsi a questa contraddizione? Come sfuggire a questa invisibilità, apparentemente insuperabile?

Una possibile risposta a queste domande ci viene dai cosiddetti contro-monumenti (cfr. Young 1992) che, nel loro lavoro di decostruzione della monumentalità classica, rompono la percezione abituale e si impongono con nuova forza all'attenzione. L'espressione 'contro-monumento' viene utilizzata per riferirsi a realizzazioni e pratiche molto diversificate. Il prefisso 'contro' lascia intendere la natura polemica e oppositiva di queste particolari opere, che si differenziano e contrappongono ad altre forme monumentali. Tuttavia non è sempre così evidente a cosa si oppone un contro-monumento. Ci si sta riferendo a una opposizione relativa ai soggetti in gioco, quindi a un monumento eretto per memorizzare una figura normalmente non ricordata? Oppure è in gioco un'opposizione nei confronti di una certa retorica monumentale? Una radicale differenziazione estetica? Un contrasto con qualcosa che già esiste? A volte tutte queste dimensioni si intrecciano e sovrappongono. Forse più che di contro-monumenti come oggetti definiti converrà parlare di differenti strategie di contro-monumentalizzazione, che hanno tutte in comune una contro narrazione, che si oppone alla narrativa dominante, o per il punto di vista focalizzato su soggetti differenti, spesso marginali, o per una più profonda opposizione valoriale, tematica, estetica.

La contro-monumentalità a cui farò riferimento in questa sede è essenzialmente una strategia retorica che decostruisce e ribalta le forme della rappresentazione classica; essa verte quindi soprattutto sul piano delle modalità espressive, anche se come vedremo la necessità di modificare il piano dell'espressione nasce da una profonda trasformazione dei contenuti e valori che si intendono veicolare.

È infatti, almeno in Europa, a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale e soprattutto dall'Olocausto che si sviluppa un vero e proprio discorso di contro-monumentalità: anche per i monumenti vale quella crisi della rappresentazione che ha investito tutte le forme espressive dopo la tragedia della Shoah. È sempre più diffusa la sensazione che non sia più possibile alcuna forma di arte



Fig. 6: *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman a Berlino

o di rappresentazione che prosegua senza soluzione di continuità la tradizione precedente. Come si può monumentalizzare nelle modalità abituali qualcosa che pare sottrarsi a ogni possibilità di retorica monumentale, perché troppo terribile, troppo atroce, troppo ‘irrappresentabile’? Anche in questo ambito si ripropone il dilemma dell’arte ‘dopo Auschwitz’: se, come sostenne Adorno, dopo Auschwitz non era più possibile scrivere ancora poesia (Adorno 2018), a maggior ragione apparivano improponibili i monumenti tradizionali, e nuove forme espressive cominciarono a essere indagate.

Quali sono le principali dimensioni su cui opera la contro-monumentalità? Possiamo partire dai tratti caratterizzanti un monumento tradizionale classico, come quelli che si trovano, su un piedistallo, nelle piazze delle nostre città: condottieri a cavallo, scrittori, uomini politici, eccetera. Tre sembrano essere le loro caratteristiche fondamentali: figuratività, visibilità e durata nel tempo.

Innanzitutto si tratta, nella maggior parte dei casi, di individui specifici, di unità singolari potremmo dire, attori individuabili attraverso il loro nome. Anche quando il monumento è una figura generica – *un* soldato e non *quel* particolare soldato – è pur sempre un individuo, anche se non specifico. Conseguentemente la rappresentazione scultorea è realistica e di natura figurativa.

Figuratività, realismo rappresentazionale e individualità dell’oggetto sono dunque i primi tratti della retorica monumentale ‘classica’.

La contro-monumentalità decostruisce in profondità questi tratti, optando spesso per forme astratte e non figurative. Moltissimi sono i monumenti dedicati alla Shoah che presentano queste caratteristiche, a partire da quello che è oggi forse il più famoso e visitato di tutti, il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman a Berlino (Fig. 6). Il memoriale, come noto, consiste in una vasta

distesa di parallelepipedi di cemento grigio di forme e misure diverse, e si oppone radicalmente alla rappresentazione figurativa dei monumenti tradizionali. Alla classica figuratività monumentale si sostituisce qui una sollecitazione sensoriale, un forte impatto a livello corporeo, a partire dal senso dell'orientamento ostacolato dalla struttura labirintica: «La significazione prevista [...] potrebbe essere qui quella del disorientamento e del sentimento di perdita, di un lungo percorso da compiere in uno stato di mancanza e di ricerca prima di ritrovare le coordinate abituali», come osserva Isabella Pezzini (2011: 84).

Labirinto e cimitero insieme, si potrebbe dire. Da questo punto di vista il monumento di Berlino ha precisi antecedenti. Anche il memoriale di Treblinka, costruito sul luogo del campo di sterminio distrutto dagli stessi nazisti, allude a un simbolico cimitero costituito da migliaia di grosse pietre che formano una distesa di forme irregolari una diversa dall'altra, quasi a evocare le singole individualità delle vittime, perdute nell'oblio. E gli esempi potrebbero moltiplicarsi, come nel caso del *Monumento alle vittime del ghetto* di Cracovia, o quello di Gottinga, nel luogo della vecchia sinagoga. Anche questi casi possono essere considerati contro-monumenti in quanto modificano radicalmente la retorica monumentale classica, il suo linguaggio figurativo e le sue forme espressive.

Se in tutti questi casi la caratteristica della figuratività viene sospesa, restano tuttavia inalterate le altre due dimensioni fondamentali dei monumenti tradizionali: duratività temporale e visibilità.

I monumenti in genere sono fatti per rimanere nel tempo, questa è certamente una delle loro caratteristiche fondamentali; da questa particolare aspettualità fortemente durativa deriva la scelta dei materiali che ne costituiscono comunemente la sostanza espressiva: pietra, cemento, bronzo o altre leghe metalliche, tutte materie destinate a permanere nel tempo e a non essere soggette a trasformazioni. Connessa alla durata temporale è la dimensione della visibilità: i contro-monumenti, come ho detto, vogliono soprattutto essere visibili. Queste due caratteristiche sono entrambe presenti nei contro-monumenti che abbiamo appena menzionato: certamente visibili – collocati in piazze centrali sono spesso diventati attrazioni turistiche – sono stati pensati e progettati per rimanere nel tempo. Solo la loro struttura formale è dunque in contrasto con la monumentalità classica tradizionale.

Vi sono tuttavia altri casi in cui la contro-monumentalità è più radicale e investe le due dimensioni più costitutive dei monumenti, la tenuta nel tempo e la visibilità. Si tratta sempre di monumenti in ricordo della Shoah e si trovano quasi tutti in Germania, non a caso il paese che più a fondo ha elaborato strategie alternative per ricordare il proprio terribile passato.

Uno dei più famosi è il *Monumento contro il Fascismo, la Guerra e la Violenza, per la Pace e i Diritti Umani* installato a Harburg, alla periferia di Amburgo, nel 1986. Progettato dagli artisti Jochen ed Esther Gerz, il monumento include nella sua progettazione la propria stessa cancellazione e autodistruzione (cfr. Young 1992). Inizialmente il monumento consisteva in una semplice stele a base quadrata di alluminio, alta 12 metri, vagamente simile nella sua forma al camino di un forno crematorio. La stele era coperta da una sottile lamina di piombo, su cui si potevano incidere frasi, disegni, o altro con un apposito punteruolo; un cartello invitava i passanti a farlo. Quando la superficie per l'altezza di un metro e mezzo era interamente ricoperta di scritte, la stele si abbassava nel terreno in misura corrispondente, e una nuova porzione di un metro e mezzo era disponibile per nuove iscrizioni, fino alla sua scomparsa totale. Di conseguenza, il monumento è rimasto visibile solo per un periodo limitato di tempo, tra il 1986 data della sua costruzione e il 1990 quando l'ultima porzione della stele è scomparsa al livello del suolo. A quel punto del monumento non è rimasto più nulla, solo una targa a ricordarne la storia e la traccia del perimetro quadrato della superficie superiore. Il monumento era ormai affidato solo alla memoria di chi lo aveva visto; come gli artisti ebbero a commentare: «il miglior monumento è la memoria di un monumento assente» (ivi: 279).

Siamo qui di fronte a una operazione ben più radicale di quella di Eisenman; il monumento dei Gerz si oppone non solo alla figuratività retorica classica, ma all'idea stessa di monumento, alla sua visibilità e durata nel tempo. Lo scarto appare fin dalla scelta del luogo: il comune di Amburgo voleva infatti erigere il monumento nella piazza principale della città, nel suo centro simbolico e topografico, ma gli artisti si rifiutarono, chiedendo espressamente un luogo marginale e privo di qualsiasi qualità estetica. Dunque una prima opposizione si instaura fra centro e periferia, significatività e insignificanza del luogo. Più rilevanti ancora le opposizioni che si vengono a creare sul piano della temporalità e della visibilità. Contrariamente ai monumenti tradizionali questo è un monumento che non deve essere visto, un monumento creato per scomparire, di cui resterà appunto solo la memoria; un monumento 'a termine', che contesta il permanere proprio di ogni manufatto monumentale.

Alcune caratteristiche semiotiche specifiche ne discendono, sia sul piano della aspettualità che delle modalità significative. L'aspettualità del monumento di Harburg non è durativa ma terminativa, e, almeno per i quattro anni della sua vita, segnata da una ciclica incoatività ripetuta, in cui il completamento delle incisioni su una sua sezione ne segnava la fine e al contempo iniziava una nuova fase.

La stele scompare per sempre così come le vittime dell'Olocausto sono sparite nel nulla, senza lasciare traccia. Il monumento, con la sua debole impronta appena visibile sulla superficie del terreno, pare evocare anche lo svanire della memoria stessa, la sua labilità di fronte al trascorrere del tempo. La invisibilità e impermanenza della sostanza materiale del monumento rimanda così alla dialettica fra presenza e assenza, memoria e oblio sul piano dei contenuti, introducendo la dimensione temporale al cuore dell'opera stessa. La tradizionale significazione monumentale, basata sulla durata, ne risulta sovvertita, mentre oblio e cancellazione prendono il posto della visibilità monumentale.

Un'ultima osservazione importante: il monumento scompare a seguito dell'azione dei cittadini e dei passanti che con le loro iscrizioni prendono parte attiva al progetto degli artisti. Sono dunque delle pratiche condivise, ma non programmate né interamente prevedibili, a fare la storia del monumento di Harburg, aprendo una nuova riflessione sul ruolo di un'arte, e di una memoria, pubblica e partecipata.

Una strategia simile si ritrova in altri classici esempi di contro-monumentalità, come la *Aschrott-Brunnen*, la Fontana Aschrott di Kassel, opera dell'artista Horst Hoheisel (ivi: 288 sgg). La fontana originaria era stata finanziata da una ricca famiglia ebraica di Kassel – gli Aschrott appunto – all'inizio del Novecento, e consisteva in una piramide neogotica di 12 metri di altezza, circondata da un piccolo bacino d'acqua. Nel 1939 i nazisti la distrussero, coprendola di terra. Nel 1960 viene reinstallata una fontana, ma senza la piramide originaria, e la memoria del manufatto originale comincia a svanire: nessuno ricorda più la vera storia di quella distruzione. Così, nel 1984, l'amministrazione locale decide di fare un monumento per ricordare l'evento e affida il compito all'artista Horst Hoheisel, che si trova di fronte a un dilemma di difficile soluzione. Cosa fare per tramandare quella memoria? Ricostruire la stessa fontana? Fare una cosa nuova e diversa? Trovando ogni alternativa impraticabile, decide allora per un'immagine specchio della vecchia fontana, che continuerà a esistere ma in forma invisibile. La vecchia piramide viene ricostruita esattamente identica e, dopo qualche settimana, viene interrata ribaltata, come l'immagine speculare che si riflette in uno specchio d'acqua.

Anche in questo caso l'assenza viene memorizzata attraverso la sua riproduzione fisica: la piramide inversa affonda nell'acqua del bacino e la memoria della famiglia ebraica continua sotto la superficie della città. I passanti possono sentire il rumore dell'acqua che scorre e che diventa via via più intenso man mano che ci si avvicina allo spazio vuoto della fontana. Una targa in prossimità ne racconta la storia.

Sia nel caso di Harburg, che in quello di Kassel, il monumento svanisce e rimane soltanto una traccia che deve essere attivata da chi vi si avvicina, suggerendo l'idea che la memoria non può essere imposta, ma può solo rivivere nel pensiero di chi la riattualizza. Per monumenti di questo genere possiamo pensare a una sorta di meta-memoria: il monumento non è più l'artefatto, l'oggetto materiale, ma una modalità di attivazione della nostra stessa memoria. O della sua assenza, dato che la significazione stessa del monumento poggia sull'attivazione di categorie del contenuto elementari, come passato/presente, presenza/assenza.

Monumenti a termine, già previsti come destinati a scomparire, si ritrovano anche in altri contesti, più marcatamente segnati dalla cifra di una operazione artistica. È il caso dell'installazione dell'artista Carlos Castro Arias, *El que no sufre no vive. Celui qui ne souffre pas ne vie pas*, del 2009 a Bogotá: una statua di Simon Bolivar delle stesse dimensioni e forma di una statua realmente esistente in una piazza della capitale colombiana, ma è realizzata con una diversa materia. Invece del bronzo della statua modello, l'opera di Castro Arias è fatta di mangime per uccelli, e quindi viene progressivamente beccata e mangiata fino a scomparire. Anche in questo caso la dinamica della scomparsa (qui significativamente dovuta all'azione del tutto esterna degli uccelli) si collega alla categoria di presenza–assenza, e alle stratificazioni di senso che da qui si possono attivare.

A volte la contro-monumentalità si esprime in modi più semplici e meno concettualmente elaborati, ad esempio attraverso la scelta di forme minimaliste, come le pietre di inciampo (*Stolpersteine*) inserite nella pavimentazione stradale, che recano inciso il nome delle vittime che intendono ricordare. Progettate nel 1992 dall'artista tedesco Gunter Demnig i primi *Stolpersteine* sono posti per ricordare dei deportati rom con riferimento alle vittime della Shoah, si sono poi diffuse in tutto il mondo per ricordare eventi tragici diversi; sono ad esempio frequentissime in America Latina in memoria delle vittime delle feroci dittature che si sono succedute in quei paesi. In particolare, in Cile e Argentina sono frequentissimi, oltre alle pietre di inciampo vere e proprie, piccoli mosaici con il nome e la data delle persone scomparse, murali, riproduzioni o foto dei loro volti. Rarissimi sono i monumenti veri e propri; quasi ovunque ormai, anche in situazioni molto diverse fra loro, la monumentalità classica pare oggi in crisi, sostituita da forme alternative di vario genere.

La contro-monumentalità pare così esprimersi attraverso un fascio di tratti che non sono sempre tutti necessariamente compresenti, e che rinviano a differenti livelli di organizzazione semiotica: non figuratività, ridotta visibilità, durata temporanea, dimensioni ridotte, ruolo attivo del pubblico, forme diverse di *agency*. In America Latina, ad esempio, molti contro-monumenti sono il risultato di



Fig. 7: Contro-monumento spontaneo a Buenos Aires.

operazione spontanee, non programmate dalle autorità, ma creati autonomamente dagli abitanti del quartiere (Fig. 7).

Non esiste in questo senso una definizione precisa di cosa sia, o debba essere, un contro-monumento; esiste piuttosto una discorsività contro-monumentale diffusa, che di volta in volta può esercitarsi su uno o più dei tratti indicati, e che non è legata solamente a oggetti, a forme predefinite, ma anche, e forse soprattutto, a pratiche alternative, attuate nel coinvolgimento diretto e non programmato dei cittadini, nella direzione di un'arte che sempre più spesso si fa pubblica e partecipata.

## L'ombelico di Adamo e i relitti di Teseo. Memoria, monumenti e paradossi

*Michele Di Monte*

Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma

michele.dimonte@beniculturali.it

*L'être sans présence n'a pas été et ne sera pas plus  
là où il y a la cendre et parlerait cette autre mémoire.  
Là, où cendre veut dire la différence entre ce qui reste  
et ce qui est, y arrive-t-elle, là?*

J. Derrida, Feu la cendre

All'inizio del secolo scorso, Sigmund Freud affrontava nella *Psicopatologia della vita quotidiana* il problema del meccanismo della dimenticanza, del *Vergessen*, e in particolare di quel genere di dimenticanza 'strategica', o meglio inconsciamente strategica, che lo stesso Freud considerava «una tendenza elementare di difesa» che ci spingerebbe a rimuovere e dimenticare rappresentazioni spiacevoli, dolorose o sgradevolmente imbarazzanti. Come noto, inoltre, questa inclinazione, per Freud, non agisce solo a livello individuale, ma ha un ruolo significativo anche nella «formazione delle tradizioni e della storia di un popolo», in quanto tenderebbe appunto a «eliminare dal ricordo tutti i fatti penosi per il sentimento nazionale», talché potrebbe forse persino sussistere «una perfetta analogia nelle maniere in cui si formano le tradizioni dei popoli e i ricordi d'infanzia dei singoli individui» (Freud 1989: 183). Nessuno ha saputo sintetizzare questo fenomeno e la sua motivazione psicologica – riconosceva Freud – meglio e più efficacemente di Nietzsche, nell'apofteuismo, poi divenuto famoso, tratto da *Al di là del bene e del male*, che recita così: «Io ho fatto questo – dice la mia memoria. Io non posso aver fatto questo – dice il mio orgoglio, e resta irremovibile. Alla fine, è la memoria ad arrendersi» (Nietzsche 1968: 61).

Ora, giusto negli stessi anni in cui Freud si interrogava sui limiti, i difetti e gli 'inganni' della memoria, un suo connazionale, Alois Riegl, nominato soprinten-

dente della neonata commissione centrale per la conservazione dei monumenti storici e artistici dell'Impero austro-ungarico, pronunciava la prolusione – anch'essa in seguito divenuta celebre, e non solo tra gli storici dell'arte – dedicata al *Culto moderno dei monumenti* (Riegl 1981). Non so se Riegl avesse presenti, direttamente o almeno indirettamente, le pagine di Freud che abbiamo evocato qui, ma credo non sia illecito rilevare come il punto di vista dello storico viennese delinea una prospettiva complementare, più che semplicemente opposta, a quella freudiana (cfr. Scarroccia 1995: 455-465). È proprio Riegl, infatti, a sancire quell'atteggiamento, o quella tendenza, che diventeranno in tutti i sensi normativi – persino in un'accezione tecnicamente giuridica – per la cultura contemporanea intorno al problema del rapporto tra arte, memoria e pubblico. Ed è proprio Riegl a esplicitare senza mezzi termini il passaggio, lo spostamento, dal 'valore artistico' dei monumenti al loro 'valore di memoria' (*Erinnerungswert*), al loro valore di 'antichità' (*Alterswert*), che non dipende più da una comprovata intenzionalità originaria ma dalla moderna percezione del loro carattere temporale, testimoniale o, più generalmente, documentale. Tutti i monumenti, per Riegl, sono anche e comunque documenti 'involontari'.

A questo riguardo è utile sottolineare come una tale concezione dichiaratamente 'moderna' si opponga solo apparentemente, o retoricamente, a una presunta concezione antica, né in questo senso è veramente essenziale accertare come gli antichi, anche un po' più precisamente specificati, abbiano in effetti inteso e praticato il concetto di monumento, o di monumento artistico. Quel che è invece importante per Riegl – e per la linea di pensiero che ne discende – è appunto una preliminare operazione di *neutralizzazione estetica*, di 'anestetizzazione', per così dire, in forza della quale il valore artistico sarebbe «da eliminare – scrive recisamente Riegl – dal concetto di monumento» (Riegl 1981: 31), se non altro perché «secondo le idee di oggi – così ancora Riegl – non esiste un valore artistico assoluto, ma solo un valore relativo, moderno». E a proposito di fenomenologia del *Vergreifen* e di simili disattenzioni freudiane, dovrebbe essere forse sintomatico che a Riegl sfuggisse la pur evidente incongruità formale che consegue dal formulare un simile giudizio di carattere assoluto basandolo però esplicitamente sulla riconosciuta relatività delle «idee d'oggi». Ma ciò che stava evidentemente a cuore allo studioso era appunto il culto e la conservazione della memoria, più ancora che il culto dei monumenti: quel 'nuovo valore' memoriale da cui scaturisce la specifica *Stimmung* di colui che contempla: uno stato d'animo intuitivo che «non presuppone nessuna esperienza scientifica» e che ha la pretesa di potersi diffondere «non solo tra gli specialisti, ma anche tra le masse, tra tutti gli uomini senza distinzione di formazione culturale» (ivi: 33).

Quella di Riegl e quella di Freud – culto della memoria e analisi della sua debolezza – sono dunque due visioni complementari ancorché distanti, e affacciano un paradosso forse solo apparente, giacché in fondo sembrano muovere, sia pure per ragioni diverse, da una medesima consapevolezza, dalla coscienza che la nostra memoria, individuale o collettiva, è sempre prona o esposta al rischio di ‘arrendersi’, come avvertiva Nietzsche, ad altre istanze, anche se non necessariamente ed esclusivamente all’orgoglio.

Anzi, entrambi gli autori avrebbero probabilmente apprezzato e tratto profitto dai più recenti risultati empirici della ricerca psicologica, che hanno mostrato in termini sperimentali quanto i ricordi personali, anche quelli più intimamente personali, possano rivelarsi più plastici, malleabili e manipolabili di quanto istintivamente tenderemmo forse a credere. Ed è particolarmente significativo, in specie per il tema che ci riguarda qui, che gli strumenti maggiormente efficaci di una tale processo di interferenza e manipolazione siano le immagini e le strutture narrative, orali o scritte, quanto dire gli strumenti per antonomasia della finzione rappresentazionale: ciò che in inglese si può rendere ancora più icasticamente con l’espressione *make-believe*. Proprio di ‘far credere’, infatti, letteralmente, si tratta.

Gli esperimenti condotti negli ultimi anni da psicologi come Elizabeth F. Loftus, una veterana in questo specifico ambito di ricerca, Kimberley Wade, Maryanne Garry e altri, hanno messo in luce una propensione percentualmente piuttosto diffusa che indurrebbe molti soggetti a ricostruire i propri ricordi personali, meglio se remoti nel tempo, ovviamente, sulla base di indizi e stimoli esterni e spuri, artatamente falsificati, appunto attraverso materiali fotografici o narrativi. Fino al punto non solo di convincersi, ma addirittura di arrivare a descrivere con vivacità di dettagli, tra l’altro, gite infantili in mongolfiera che in realtà non hanno mai avuto luogo o ameni incontri con Bugs Bunny durante una visita a Disneyland – cosa evidentemente già di per sé poco plausibile, visto che a Disneyland Bugs Bunny, che è un personaggio della Warner Bros, non sarebbe proprio di casa (cfr., fra gli altri: Loftus 1979b: 312-320; Loftus 1979a; Loftus 1995: 720-725; Berkowitz et al. 2008: 643-660; Garry et al. 2005: 321-325; Wade et al. 2002: 597-603).

Non ci interessa qui soffermarci dettagliatamente sui metodi e gli esiti di simili *test*, se non per sottolineare il ruolo che in fenomeni del genere assumono le immagini, in particolare quelle fotografiche, che, almeno fino a poco tempo fa, si tendeva a considerare una sorta di affidabile estensione protesica della memoria, e alle quali si poteva attribuire un *Erinnerungswert*, un valore vestigiale, proprio in quanto impronte, impressioni, tracce congruenti di forme e fatti particolari, strumenti di un’apprensione ‘per contatto’, per usare l’espressione di Didi-Huberman (2009). E di qui il privilegiato statuto indiziario di affidabilità e credibilità di

questi ‘indici’, almeno fino ai tempi recenti della manipolazione digitale delle immagini, anche se in verità la qualificazione temporale sarebbe superflua, perché certo non da ieri le impronte e le tracce non solo si lasciano, involontariamente, ma anche si fabbricano, e a fabbricarle può essere talvolta il produttore, magari con intenti non necessariamente fraudolenti, ma anche il ricettore, o l’interprete, che può produrre inferenze abduttive erranee o fuorvianti a partire dagli elementi a sua disposizione (cfr. Di Monte 2013).

D’altra parte, proprio perché la pura struttura formale della traccia non consente un’inferenza univoca ed esclusiva, l’abduzione, dopotutto, «is nothing but guessing», come ricordava Peirce nel 1901 – di nuovo, coincidenza, nello stesso momento in cui Freud e Riegl riflettevano su possibilità e limiti di una memoria documentale (Peirce 1958: § 219). Proprio per questo il valore testimoniale delle immagini – tanto più di quelle che, a torto o a ragione, e spesso con ragioni poco chiare, chiamiamo artistiche – è problematico e il loro uso come ‘evidenze storiche’, per riprendere il titolo del fortunato libro di Peter Burke, è tutt’altro che pacifico (Burke 2002). Almeno se qui ci interessa l’aspetto epistemologico del problema, che naturalmente non riguarda né solo le immagini né solo l’arte, ma più in generale ogni forma di conoscenza storica e inferenziale del passato, la quale ammette gradi variabili di incertezza, dubbio e persino scetticismo.

L’ampiezza di questa variabile non dipende tanto dal fatto che si possa realmente dubitare della realtà del passato, ché anzi persino filosofi di comprovata ortodossia antirealista in fatto di metafisica e gnoseologia sono disposti a fare ampie concessioni al realismo quando si tratti degli asserti sulla verità degli eventi passati. Negare la loro effettiva sussistenza, infatti, anche in assenza di prove e testimonianze accessibili, apparirebbe in primo luogo intuitivamente ‘ripugnante’, come ha scritto Michael Dummett (2006: 51). Almeno su questo punto, lo stesso Dummett avrebbe potuto convenire con Agostino e Tommaso d’Aquino, per i quali neppure Dio onnipotente «e aliquo quod factum est, potest facere quod factum non fuerit»<sup>1</sup>. Il problema, piuttosto, è come stabilire di cosa siano effettivamente tracce le tracce che ci restano.

Molti anni fa, Arthur C. Danto, nel suo volume sulla *Filosofia analitica della storia*, aveva contemplato, chiaramente come esperimento mentale radicale, l’ipo-

---

<sup>1</sup> Tommaso d’Aquino, *Quaestiones de quolibet*, V, q. 2, a. 1. Nel *Respondeo* Tommaso cita anche Agostino, che in *Contra Faustum Manichaeum*, XXVI, 5, aveva usato una simile espressione: «Chiunque dice: ‘Se Dio è onnipotente, faccia che le cose che sono state fatte non siano state fatte’, non si accorge che sta dicendo questo: ‘Se è onnipotente, faccia che le cose che sono vere siano false, in virtù di ciò stesso per cui sono vere’».

tesi non logicamente impossibile, e già suggerita a suo tempo da Bertrand Russell, che il mondo potrebbe essere stato creato, pur con tutte le sue 'evidenze' e le sue memorie disponibili, solo cinque minuti fa e, se così fosse, ciò non consentirebbe di fare asserzioni o intrattenere credenze vere sul passato, contro ogni apparente evidenza (Danto 1971: 47-50). Lo stesso Danto, bisogna dire, ammetteva che ben pochi avevano preso sul serio un simile argomento, a parte forse Russell, peraltro solo per liquidarlo come insostenibile. Tuttavia, a voler essere precisi, e a dispetto di quanto pensava Danto, qualcun altro, un secolo prima di lui, aveva già formulato proprio un'ipotesi del genere e l'aveva presa fin troppo sul serio. Nel 1857, il naturalista inglese Philip Henry Gosse, in un saggio significativamente intitolato *Omphalos*, l'ombelico, aveva infatti cercato di accomodare il creazionismo con le tracce sempre più cospicue della complessa 'memoria' geologica e paleontologica della terra, che le nuove ricerche mettevano in quegli anni progressivamente in luce – basti ricordare che la teoria darwiniana verrà presentata nel 1858 e pubblicata nel 1859. Nella sua teoria, oggi giustamente una sorta di cimelio d'interesse tutt'al più antiquario, Gosse suggeriva che, così come Adamo, per essere propriamente il primo uomo, sarebbe stato creato con un ombelico reale ma funzionalmente e ontogeneticamente posticcio, per rispetto di una norma a venire, così, più in generale, tutta la terra, per poter essere comprensibile all'uomo, sarebbe venuta alla luce *ex nihilo* con i segni, le tracce e le impronte di un passato immemorabile che in realtà non sarebbe mai esistito. Gosse aveva addirittura battezzato questo tempo virtuale e semantico, ma irreale, come un passato 'procronico', per distinguerlo appunto dal naturale sviluppo del tempo diacronico posteriore alla creazione.

Ora, non ci sarebbe bisogno di dirlo, non è qui mia intenzione soffermarmi a illustrare o discutere le bizzarre congetture di Philip Gosse, ma può essere utile tenere a mente che, come è stato giustamente osservato, per quanto inverosimili le ipotesi dello studioso inglese non erano dopotutto incompatibili, almeno in linea di principio, con i fatti e le osservazioni naturali a disposizione degli scienziati (Gould 1987: 81-91). E così come si può congetturare un passato fittizio che paia accordarsi comunque con le tracce superstiti, si può anche costruire un oggetto che appaia o come la finta traccia di un passato reale o come la traccia, doppiamente finta, di un passato in realtà solo fittizio. Qui, il monumento e il documento finiscono per condividere lo stesso controverso destino, anzi, proprio l'interpretazione essenzialmente documentale del concetto di monumento – che abbiamo visto già esplicitamente affermata nelle riflessioni di Riegl – rischia, pur senza volerlo, di gettare un'ombra di sospetto sull'effettiva utilizzabilità dei *monumenta memoriae*. Se, in altri termini, le due categorie divengono interscambiabili,

per una sorta di relatività disciplinare, talché, come suggeriva Panofsky, «quelli che sono i ‘monumenti’ per uno diventano ‘documenti’ per un altro e viceversa» (Panofsky 1972: 14), allora non sorprende che si arrivi a concludere che ogni documento è monumento, vale a dire la deliberata costruzione proiettiva di una certa immagine della realtà, vera e falsa insieme, «perché un monumento è in primo luogo un travestimento, un’apparenza ingannevole, un montaggio», in breve: «ogni monumento è menzogna» – né dovrebbe stupire che a scriverlo sia stato uno storico come Jacques Le Goff (1978: 46). Il sospetto che abbiamo evocato riguarda dunque essenzialmente la rappresentazione, che la si chiami monumentale o documentale. «E il sospetto – si è chiesto giustamente Paul Ricoeur nel suo ponderoso lavoro sulla memoria, la storia e l’oblio – non è forse portato al suo culmine dalla parentela fra rappresentazione e finzione?» (2003: 340). Anche queste, almeno in termini di immagine, rischiano sempre di essere interscambiabili, e non si può dare per scontato che sia sempre possibile riconoscere «la differenza di principio fra l’immagine dell’assente come irreal e l’immagine dell’assente come antecedente» (ibid).

Non di rado, infatti, l’arte monumentale e il culto del monumento, antico e moderno, hanno promosso un tipo di memoria ‘procronica’, se vogliamo chiamarla così, presentandosi come la traccia reale di un passato per molti aspetti solo virtuale, per le ragioni più diverse, da quelle ideologico-politiche a quelle più innocuamente estetiche. Un po’ come nel celebre ‘ponte ruinante’ concepito (verosimilmente) da Gian Lorenzo Bernini a Palazzo Barberini nella seconda metà del XVII secolo: progettato ex novo ma con l’aspetto di un’antica rovina, con i segni palesi di un tempo che non gli appartiene veramente, magari più per stupire che per ingannare, per conferire a quel luogo, la residenza della famiglia di Urbano VIII, uno spessore temporale scenograficamente illusivo, non più profondo delle prospettive anamorfiche e illusionistiche che lo stesso Bernini, e il suo rivale Borromini, avevano congegnato altrove nel gran teatro della Roma Barocca (cfr. Spila 2013: 663-665). Il tempo, e la sua memoria visiva, può essere plastico, come lo spazio.

Queste considerazioni profilano uno scenario oppositivo, se posso dire così, attraversato da una tensione polare. Da una parte, proprio perché, come abbiamo detto, le tracce visibili possono non essere le vestigia di ciò cui apparentemente rimandano, o dichiarano di rimandare, i luoghi di memoria e la loro fruizione aspirano e pretendono invece al riconoscimento che sottende la logica vestigiale della reliquia, la garanzia di poter credere all’identità materiale e l’identità numerica della cosa, per poco che sia, che di quel passato reale fa ancora parte, in un certo modo. D’altro canto, per potersi organizzare in forma efficacemente immaginativa o diegetica, la memoria ha pure bisogno di dettagli,

di appigli, di contenuti, di costruzioni e ricostruzioni, eventualmente: di un'identità formale, per quanto inautentica sotto il profilo strettamente materiale.

Gli effetti che la diversa distribuzione di questi elementi produce nei reciproci rapporti di influenza tra dimensione cognitiva e dimensione affettiva della credenza (e dell'esperienza memoriale che ne dipende) sono ovviamente variabili. Se, durante una visita ad Auschwitz, mi dicessero che ho visitato un set cinematografico, pur perfettamente e filologicamente ricostruito, ma allestito in un luogo che non ha nulla a che fare con il luogo reale dell'originale campo di sterminio in cui si consumò la tragedia, il 'valore di memoria', come lo chiamava Riegl, verrebbe probabilmente meno e forse la *Stimmung* corrispondente neppure si affaccerebbe. Tuttavia, non è detto che questa debba essere l'unica reazione possibile. Se, per un esempio diverso, scoprissi che la basilica di San Pietro non sorge sull'originaria memoria storica dell'Apostolo, che invece è sepolto da qualche altra parte, la mia esperienza potrebbe forse risentirne di meno. Se l'*intentio* del monumento, in quanto tale, è quello di una localizzazione, o rilocalizzazione, condivisa di un ricordo o una memoria, allora la struttura della *res* che lo costituisce può svincolarsi da tutta una serie di condizioni materiali<sup>2</sup>.

Possono però anche darsi casi in cui l'esigenza formale, nel senso che abbiamo appena precisato, sia preponderante, proprio da un punto di vista memoriale, e ciò riguarda indifferentemente i monumenti, i documenti e persino le reliquie. È certamente vero che la funzione mnemonica, come avvertiva Edward Casey, non deve necessariamente fondarsi su una corrispondenza mimetica o iconica tra il 'reminder' e il 'remindand', ed è piuttosto qualcosa come un 'adombramento figurale' e sensibile di ciò che deve essere ricordato<sup>3</sup>. Tuttavia, alcuni oggetti possono svolgere la funzione di *reminders* ricordando in primo luogo se stessi, e ciò produce un effetto di risonanza cognitiva ed estetica del tutto peculiare. Prendiamo, per restare al tema della Shoah, l'esempio dei cosiddetti treni dell'Olocausto. Ce ne sono vari esemplari: alcuni sono originali, anche se ovviamente molto restaurati, altri saranno certamente ricostruiti. In tal caso, una copia o una

---

<sup>2</sup> Vedi, su questo punto, Carruthers 2006: 58. L'esempio discusso a questo proposito dall'autrice è il *Vietnam War Memorial* di Washington.

<sup>3</sup> «I would suggest – scrive Casey – that we consider this function to reside in *the figurative and schematical adumbration of an object, action, or state of affairs*» (corsivo nell'originale), dove il termine «figurative» si riferisce al fatto che «in order to function effectively, a reminder is normally presented to the remindee in a sensuous or quasi-sensuous format». La distinzione terminologica tra *reminder*, *remindand* e *remindee* è proposta dallo stesso Casey (Casey 2000: 97).

ricostruzione moderna, purché fedele, consente un'esperienza che non solo non è necessariamente inautentica, ma che non potrebbe essere ugualmente promossa, negli stessi aspetti qualitativi e fenomenologici, da un altro signacolo astratto qualsiasi o da un altro oggetto, quand'anche assolutamente e documentatamente originale, in forza dell'idea che la commemorazione dovrebbe indirizzarsi all'evento verificatosi nel passato, e non all'oggetto che lo rievoca, il quale, dunque, da questo punto di vista, potrebbe sempre essere sostituibile *salva veritate*.

A questo proposito sarebbe forse opportuno distinguere tra i sensi e i livelli diversi del concetto di autenticità, così come si distingue tra i diversi sensi di identità, ma ciò richiederebbe uno spazio che qui non abbiamo. Il problema, del resto, non è nuovo e, almeno sotto questo rispetto, neppure tipicamente moderno. Già Plutarco, nella vita di Teseo (23, 1), ricordava che

Fino ai tempi di Demetrio Falereo gli Ateniesi conservavano la nave su cui Teseo partì insieme coi giovani ostaggi e poi ritornò salvo, una trireme. Toglievano le parti vecchie del legname e le sostituivano con altre robuste, saldamente connettendole fra loro, in modo che essa serviva di esempio anche ai filosofi quando discutevano il problema della crescita, sostenendo alcuni che era la stessa nave, altri che non era più la stessa (Plutarco 1992: 117).

L'esempio della famosa nave greca sarebbe infatti diventato un classico rompicapo di metafisica a proposito di identità spazio-temporale, ma quel che qui ci interessa è che, in linea di principio, per conservare la memoria delle imprese eroiche di Teseo, fintanto che la comunità lo trovasse utile o necessario, non era indispensabile conservare anche la sua nave o qualche altro simile simulacro. Il culto di Teseo non trasforma quel monumento in un idolo o un feticcio funzionalmente intransitivo, ma lo conserva pur sempre come *luogo* di un 'tropismo', come avrebbe detto Alphonse Dupront, di un'anamnesi (1993: 113). In questo senso, la nave di Teseo, ancorché contaminata, costantemente rinnovata e ricostruita, può ricordare e raccontare, esteticamente, le gesta di Teseo meglio di quanto potrebbe fare un relitto o una reliquia materialmente originaria e autentica, ma irrimediabilmente irricognoscibile.

In realtà – e questo sì, può essere un paradosso – è proprio il moderno 'culto' del monumento a trasformare il monumento stesso in oggetto di culto, di cui si pretende di conservare tutto, il suo stato originario e insieme il suo inevitabile status temporale, con i suoi segni, le sue tracce, le sue patine, persino le sue rovine. Ed è quel moderno culto del monumento *in quanto documento storico* che inevitabilmente pretende di dover conservare tutto e memorizzare tutto, giacché non c'è nulla nell'orizzonte della storia che non abbia o non possa avere un valore storico-documentario.

## Eredità del fascismo

Andrea Cortellessa

Università di Roma Tre

andrea.cortellessa@uniroma3.it

Questo sintagma, EREDITÀ DEL FASCISMO, è impresso nella mia psiche a grande profondità. Giorno dopo giorno, devo averlo letto migliaia di volte: negli anni in cui, dall'inizio degli Ottanta alla fine dei Novanta, quasi tutti i giorni appunto approdavo nel quartiere dove ho frequentato il Liceo e poi l'Università. Era scritto in carboncino, a caratteri cubitali, sul muro di un edificio lesionato di via dei Reti, nel quartiere romano di San Lorenzo<sup>1</sup>. Dove nel luglio del Quarantatré,

---

<sup>1</sup> Cfr. Lidia Piccioni, *Quartieri resistenti. «Eredità del fascismo»*. San Lorenzo 19 luglio 1943 (<https://www.irsifar.it/2020/04/19/quartieri-resistenti-eredita-del-fascismo-san-lorenzo-19-luglio-1943/>) e della stessa, per un inquadramento, *San Lorenzo. Un quartiere romano durante il fascismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, 2002. Si vedano i documenti raccolti da Sara Capriello: <https://www.saracapiello.com/portfolio/eredita-del-fascismo/> (il *rendering* della scritta sul muro, però, è un fotomontaggio recente e non è proiettato sul muro in questione). Alla medesima ricercatrice e grafica si deve l'ideazione di un cortometraggio intitolato a sua volta *Eredità del fascismo*, realizzato nel 2017 dal videomaker Edoardo Belotti. Dall'11 al 16 maggio 2018 alla Casa della Memoria e della Storia di Trastevere, Cecilia Cecchini e Maurizio Di Puolo hanno curato la mostra *1943-2018. Memoria e spazio pubblico*, che presentava dodici progetti presentati da apprendisti designer e volti a rinnovare la memoria dei bombardamenti (cfr. <http://www.cittapaese.it/casa-della-memoria-e-della-storia-1943-2018-memoria-e-spazio-pubblico-progetti-per-ricordare-il-bombardamento-di-san-lorenzo/>). *L'eredità del fascismo* è il titolo di una monografia di Luca La Rovere – sottotitolo: *Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo (1943-1948)* – pubblicata da Bollati Boringhieri nel 2008. *Fascist legacy* s'era intitolato invece un documentario diretto da Ken Kirby per la BBC del 2004, dedicato ai crimini di guerra commessi dagli italiani durante la Seconda Guerra Mondiale, i cui diritti vennero acquistati dalla RAI che però non risulta averlo mai trasmesso.

sotto le bombe delle Fortezze Volanti, il nodo del Fascismo veniva catastroficamente al pettine; e l'Autobiografia del Paese, come all'inizio di quel Ventennio l'aveva definita Piero Gobetti, giungeva a una delle sue pagine più dolorose: i tremila morti gli undicimila feriti i quarantamila senz'altro del bombardamento del 19 luglio 1943 (la prima di cinquantuno incursioni che nelle settimane seguenti colpirono la Città Eterna, in precedenza risparmiata dalla guerra aerea)<sup>2</sup> diedero un'accelerazione decisiva alle vicende politiche che, la notte di cinque giorni dopo, portarono il Gran Consiglio del Fascismo a esautorare il suo Duce; e a porre così le premesse di quella tragedia nella tragedia che sarà, nei ventuno mesi successivi, la Guerra Civile (cfr. a sintesi della vasta bibliografia in tema, Gentile 2018).

L'immagine più icastica che si sia tramandata, di quell'estate violenta, è quella di papa Pio XII che, in conforto dei sopravvissuti e contro ogni etichetta e consuetudine pontificia, si affrettò a recarsi sul luogo della catastrofe per invocare il soccorso divino (anche se tutti la colleghiamo al bombardamento di San Lorenzo, dove comunque il discusso Pontefice si recò in visita la sera del 19 luglio, in realtà la fotografia venne ripresa a San Giovanni il 13 agosto dello stesso anno: dopo il secondo, meno grave, bombardamento sull'Urbe)<sup>3</sup>. Era assente dalla città Mussolini, a Feltre per un incontro con Hitler (a quanto pare quella notte tornò a Roma pilotando l'aereo in prima persona; così poté vedere dall'alto la città in fiamme, non si sa se rivolgendo un pensiero alla cetra)<sup>4</sup>, mentre alla zona bombardata fece visita anche Vittorio Emanuele III: ma, a differenza di quella riservata a Pacelli, l'accoglienza nei suoi confronti fu alquanto fredda (partì qualche sasso, pare, nonché il grido «mandaci quell'altro!») (Fig. 1).

---

Non più semplice circolazione ha avuto nel 2013 *Pays barbare*, uno dei grandi lavori coi quali i videomaker Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (scomparsa nel febbraio del 2018), manipolando materiali d'archivio, dalla fine degli anni Ottanta hanno raccontato in forma analitica e poetica la storia del nostro paese. Questo lavoro, dedicato specificamente al Fascismo e prodotto in Francia, non ha avuto da noi una distribuzione paragonabile a quella della precedente, celebrata «Trilogia della Guerra» degli stessi autori.

<sup>2</sup> Cfr. Gentiloni Silveri & Carli 2007. Si veda, più in generale, Patricelli 2007, Gioannini & Massobrio 2008.

<sup>3</sup> Cfr. De Simone 1993; cfr. però il fotoreportage uscito su «La Semaine» il 29 luglio 1943, scoperto nel febbraio 2017 da Carlo Galeazzi (<https://www.tpi.it/2018/07/19/foto-pio-xii-bombardamento-san-lorenzo/>).

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4Ik8Mi1DP48>.



Fig. 1: Papa Pio XII benedice la folla davanti alla basilica di San Giovanni dopo il secondo bombardamento sulla capitale, avvenuto il 13 agosto del 1943.

Qualche anno dopo l'ossessione gentrificante della giunta Veltroni – proprio mentre con sussiego inaugurava Case della Memoria e della Storia – pensò bene di stendere, su quel muro così eloquente, una mano d'oblio. Si confrontavano emblematicamente, così, due opposte concezioni della memoria pubblica. Già nel 1997, nell'isolato fra via Tiburtina, via dei Corsi e via dei Luceri, in uno spazio che verrà poi omonimamente ribattezzato dall'Anagrafe comunale, era stato inaugurato il (maiuscole registrate) Parco Caduti del 19 luglio 1943, cioè un intervento basato su un disegno presentato a un apposito concorso dagli alunni di una scuola media della città: un giardino di rampicanti perimetra il limitrofo circolo bocciofilo, mentre in un angolo una giostrina è destinata ai bambini del quartiere, decorata con arborescenze esotiche. Il monumento vero e proprio è stato progettato da Luca Zevi, si trova al centro dell'area ed è stato inaugurato da Veltroni il 19 luglio 2003: nel sessantesimo anniversario dei bombardamenti.

L'intera area – com'è tipico delle gentrificazioni che le amministrazioni seguite a quella che le ha realizzate non riescono, non avendo in tal senso concreti interessi, a mantenere – versa da qualche anno in uno stato di grave degrado<sup>5</sup>, non sanato dai modici restauri ordinati dal II Municipio, nel 2018, per il 75° anniversario dei bombardamenti.

La scritta sul muro di via dei Reti, di contro, appartiene a pieno titolo alla tipologia che Sandro Portelli ha definito «monumenti invisibili» (Portelli 2001: 383). Espressione di una memoria dal basso insistente e resistente che, come non è sollecitata né autorizzata da alcuna autorità politica, neppure si assoggetta a scontate commemorazioni a orologeria né a più o meno interessate politiche di riqualificazione urbana. Portelli tende ad associarne il funzionamento a quello della «storia orale, che non tratta la memoria come un sacramento ma come oggetto di critica, non mera rappresentazione della storia ma essa stessa fatto storico che produce altri fatti». E che però – proprio come la memoria orale, aggiungo io – necessita di un atto di post-memoria (parafraso in altro senso questa definizione che la storiografia recente ha dato della trasmissione intergenerazionale della memoria traumatica; cfr. ad es. Hirsch 1997 e 2012) che consiste nella sua registrazione, trascrizione e persino filologica conservazione. Se «la memoria è un lavoro di ricerca di senso, incessante elaborazione del rapporto mutevole fra presente e passato, fra sé e il mondo», prosegue Portelli, «la cattiva memoria sostituisce questo processo con un testo intangibile, una soggettività congelata in difesa dal cambiamento» (Portelli 2001: 436).

La memoria dei *monumenti visibili* – innalzati proprio per essere tali, cioè – per David Bidussa «si ossifica in storia ontologica, diviene atto di fede e come tale non chiede di essere discusso ma solo di essere accolto» (Bidussa 2000. Sui paradossi e le nuove responsabilità dell'età post-memorale, fondamentale il suo volume del 2009). È la dicotomia che già in passato ha finito per logorare – sino a renderle, in certi casi, controproducenti – tante commemorazioni *ossificate* (e addirittura mercificate; cfr. Pisanty 2012 e 2020) in date-cippo come il 25 aprile, il 1° maggio o il 27 gennaio: date-simbolo che assai interessati poteri di oggi censurano come «divisive» ma che *proprio per questo*, in effetti, dimostrano – una volta de-ontologizzate, cioè sottoposte a pubblica discussione – di poter ancora funzionare quali *pietre d'inciampo*, come con citazione paolina Gunter Demnig ha definito gli esemplari della «memoria diffusa» da lui depositati a partire dal

---

<sup>5</sup> <https://video.corriere.it/san-lorenzo-degrado-incuria-parco-caduti-19-luglio-1943/8b319310-2fb6-11e5-882b-b3496f35c4c0>

1992 (dal 2010 anche in Italia) nel tessuto urbanistico delle città europee; ad essi Adachiara Zevi<sup>6</sup> pochi anni fa ha dedicato un bel libro

Perché una soluzione a questo problema, così urgente e persino tormentoso, non può essere quella di rinunciare alle forme visibili, istituzionali della memoria. Le parole scritte, in particolare quelle scritte sui muri – ‘dal basso’ o ‘dall’alto’ che siano –, rappresentano un decisivo collante sociale di quella che chiamiamo appunto *com-memorazione*. Lo ha ripetuto in tante occasioni Andrea Zanzotto, ossia il nostro poeta che più ha riflettuto – soprattutto nelle due sue raccolte-capolavoro, *La Beltà* del ’68 e *Il Galateo in Bosco* del ’78 – sulla valenza etimologicamente ‘politica’ della scrittura come installazione storica e vitale meccanismo retorico della memoria collettiva. Quanto mai simbolico che proprio nel ’68 esca, in particolare, *La Beltà*: i muri del mondo, in quei mesi, sono pieni di scritte che rappresentano, e insieme performativamente *sono*, la rivoluzione in atto. Durerà poco, quel momento di sospensione e trascendentale rilancio della storia; ma ciò non toglie che *sia stato* (come dimostra il fatto che fa ancora incazzare tanta gente). All’epocale «Teatro delle mostre» ideato proprio in quelle settimane di maggio da Plinio de Martiis alla storica galleria romana La Tartaruga, il compianto Nanni Balestrini scelse di partecipare – così riportando nello spazio istituzionale della galleria d’arte materiali nati e sviluppatasi negli spazi non giurisdizionali dei muri parigini – col riprodurre gli slogan del Sessantotto: dettandoli prima al telefono e poi, preso *in extremis* l’ultimo aereo da Orly, arrivando a tracciare in prima persona, al *finissage*, le ultime scritte sul muro (Bernardi 2014: 56-58).

In effetti le scritte sui muri – attraverso le quali, aveva profetizzato un secolo e mezzo fa Lautréamont, tutti un giorno saremmo stati poeti – non hanno mai cessato di prodursi. Sono rimaste un atto simbolico e performativo di grande importanza, nella formazione e nella vita politica delle generazioni più giovani; nonché, a ben vedere, un efficace tramite di memoria intergenerazionale. Cioè di storia.

In quella *Beltà* atroce e sublime di Zanzotto – il libro più importante, se non il più bello, della nostra poesia contemporanea – si rincorrono non a caso diciotto grandi poesie-*tableaux* che recano il titolo complessivo di «Profezie o memorie o giornali murali» (Zanzotto 1999: 318-347); poche pagine prima, invece, si legge un grande componimento dal titolo «Retorica su: lo sbandamento, il principio-’resistenza’» (ivi: 305-309). I lampeggiamenti corruschi delle guerre civili di venticinque anni prima si sovrimprimono a quelli bituminosi del napalm che brucia all’orizzonte, a Oriente; e il «principio resistenza» (mutuato, spiega il

---

<sup>6</sup> Zevi 2014.

poeta, da quello *speranza* di Ernst Bloch (ivi: 352, p. 352. Rinvio ai miei articoli: 2001: 74-79; 2003: 197-222). illustra proprio come la storia brilli in quelle che Walter Benjamin aveva chiamato «immagini dialettiche»<sup>7</sup>: sovrapposizioni, sovrimpressioni di figure diverse che insistono sugli stessi luoghi, geografici o psichici. La macrostoria che produce «retorica» – cemento linguistico vitale a qualsiasi comunità – si ricapitola così in mille rivoli di microstorie<sup>8</sup>, e viceversa. L'ontogenesi dell'evento, la filogenesi della memoria.

Proprio a Zanzotto si deve del resto un modello di quella registrazione, e conservazione filologica che invocavo poco fa, della memoria 'dal basso' dei *monumenti invisibili*. Se a differenza di quello perduto a San Lorenzo un altro esempio, di questa tipologia così fragile e peritosa, ha lasciato almeno un'impronta nella nostra memoria letteraria, lo si deve infatti proprio a lui. 1944: *FAIER* è il titolo di una prosa da lui pubblicata dieci anni dopo i fatti, il cui titolo riproduceva una grande scritta a carbone nero tracciata sul muro di un casolare da un contadino veneto: il quale così s'era tatuato quel tempo e quel suono, «Feuer», trascritto senza conoscere la lingua che l'ordine brutale aveva pronunciato nella terribile estate in cui tedeschi e fascisti misero a ferro e fuoco il quartiere del Piave, con le proprie mani così incidendo quel trauma a futura memoria. Proprio quella scritta, a distanza di un tempo infidamente cauterizzatore, testimonia con ostinazione che *questo è stato*: laddove, in «anni [...] più freddi», «una mite paralisi, una ignava voluttà di dimenticare, ci sta intorno». Nel 1954-1955 siamo infatti in piena *latenza* della memoria del trauma<sup>9</sup>: quella sospensione che fotografa in maniera

---

<sup>7</sup> «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio» (Benjamin 2000: 516).

<sup>8</sup> Il neologismo «microstoria», prima di entrare nel lessico della storiografia vera e propria (Ginzburg 2019) era stato coniato proprio da Zanzotto 1999: 1137. Cfr. anche Ginzburg 2006: 268-269 e 2019.

<sup>9</sup> Dopo la primissima ondata di testimonianze e pubblicazioni del 1945-46, «in questo periodo segnato dalle ricostruzioni e dalle tensioni della Guerra Fredda, una diffusa indifferenza, se non addirittura un totale silenzio, circonda i crimini nazisti commessi contro gli ebrei e il sistema concentrazionario» (Gordon 2013: 14). Fra il 1952 (della pubblicazione in lingua inglese del *Diario* di Anna Frank) e il 1961 (del clamoroso processo mediatico ad Adolf Eichmann, a Gerusalemme), si assiste

lancinante l'incipit del primo, magnifico film di Alain Resnais, *Nuit et bruillard*, con il paesaggio quietamente oleografico della Polonia del 1955 ripreso a colori, col sottofondo d'un flauto bucolico<sup>10</sup>. (Vedi anche in bibliografia a p. 191).

Senza un atto di *ri-memorazione*, quali sono quelli del poeta e del cineasta, quella scritta lasciata a se stessa, e così ridotta a «formula», rischierebbe di restare senza significato, come i fili spinati e le torrette d'osservazione che pure occhieggiano nel paesaggio polacco ripreso da Resnais: di «*tacere*, come sotto un vetro che la rende non vera» (Zanzotto 1999: 998). Il *vetro* è l'ufficializzazione *dall'alto* del *monumento visibile*, che offusca il bruciare della memoria nell'accezione più negativa, e a sua volta cauterizzante, della *retorica*. Eppure, senza la protezione di quel *vetro* quelle parole, così *esposte* e perciò così brucianti, risultano anche quanto mai fragili – passibili di più o meno interessate cancellazioni. Così, abbiamo visto, è avvenuto a San Lorenzo. Ma lo stesso è accaduto anche al casolare veneto di Zanzotto: il quale nel 2005 – in uno dei suoi ultimi discorsi pubblici, tenuto al fianco della staffetta partigiana Tina Anselmi nella sua Pieve di Soligo – ha rivelato tempo prima, rivisto quel muro, con amarezza avesse dovuto constatare che la scritta *FAIER* era stata cancellata<sup>11</sup>.

Quella del *muro* è un'icona – o meglio un *medium*, più che un mero supporto iconografico – che in quegli anni Quaranta e Cinquanta aveva conosciuto grande ed eloquente fortuna artistica. Chissà quanto consapevolmente trasvalutando (e così *ri-memorando*) il suo uso spregiudicatamente *retorico* da parte delle estetiche degli anni Trenta, l'una contro l'altra armata (politicamente) ma (linguisticamente) tanto più solidali di quanto ci piacerebbe pensare (si pensi alla fortuna parallela della *pittura murale* in Italia, perfetto esempio secondo Mario Sironi di «un'arte fascista che trasformasse la propaganda politica in una nuova esperienza estetica e

---

al graduale mutamento di prospettive che – è appena il caso di ricordarlo – consentì anche al memoriale-chiave della nostra letteratura, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, di finalmente apparire nel 1958 presso la sede editoriale designata, Einaudi (nel 1947, rifiutato da Natalia Ginzburg per conto della casa editrice, una prima e poco circolata edizione era uscita presso il piccolo editore torinese De Silva, diretto da Franco Antonicelli).

<sup>10</sup> Sull'esemplarità del film di Resnais, e il cortocircuito di visibile e invisibile che già dal titolo illustra, si veda ora Mazzarella 2022, 207-212

<sup>11</sup> Già in una nota alla seconda edizione di *Sull'Altopiano e prose varie*, introduzione di Cesare Segre, Neri Pozza, Vicenza 1995, Zanzotto segnalava: «Per una ristrutturazione dell'edificio avvenuta molti anni dopo, la scritta 1944: *FAIER* è entrata nel nulla» (cit. in Zanzotto 1999: 1703).

che unificasse l'evento storico e l'interpretazione artistica» (Braun 2003: 188), ossia «pittura sociale per eccellenza» in grado di farsi «perfetto strumento di governo spirituale»<sup>12</sup>, e del *muralismo* nel Messico rivoluzionario di Rivera, Orozco e Siqueiros: fortuna mediale che si prolungò ben oltre la fine della Seconda Guerra Mondiale; cfr. Golan 2009), e riprendendo magari l'interpretazione in chiave esistenzialista che della medesima icona aveva dato Jean-Paul Sartre nel racconto *Il muro*, ambientato nei momenti più drammatici della guerra civile in Spagna (Sartre 1948), sono a loro volte 'murali' – in senso metaforico ben diverso, appunto, da quello invalso nella temperie precedente – le tele degli *informels* classici come Jean Fautrier, ma anche quelle di un loro discendente come il Gastone Novelli di *Scritto sul muro*, memore della carcerazione e delle torture subite a Regina Coeli, diciottenne, nel 1943: pittura fatta di «parole» e «macchie», «graffiate con le unghie, fino a quando le unghie si romperanno del tutto e rifiuteranno di ricrescere» (Novelli 2019: 122-123. Cfr. anche Simon 1963, 1997 e Cortellessa 2019).

Sino ad ora ho parlato di monumenti visibili e monumenti invisibili. Ma tutti intenzionali. Ciascuno di essi è stato realizzato cioè, con o senza fini estetici, per adempiere alla specifica funzione di *ricordare* – in senso, vale la pena precisare, *attivo*; di *farci ricordare*, cioè: sollecitando quelle memorie che, in assenza di stimoli, potrebbero attenuarsi, vacillare o addirittura recalcitrare («Meditate che questo è stato»: per dirla con le celebri, intimidatorie parole da Primo Levi poste in esergo a *Se questo è un uomo*). Esistono però anche quelli che definirei, a questo punto, *monumenti involontari*. E non è affatto detto che siano i meno efficaci.

In una bella mostra tenutasi a Roma, a Palazzo Braschi, alla fine del 2015 – *War is Over!*, a cura di Gabriele D'Autilia ed Enrico Menduni, che restituiva un paesaggio inedito della fine della Seconda Guerra Mondiale riportando le immagini in bianco e nero dell'Istituto Luce e quelle a colori degli U.S. Signal Corps – si è vista per esempio quest'altra immagine emblematica (cfr. D'Autilia & Menduni 2015. Rinvio ai miei testi 2015 e 2016) (Fig. 2).

---

<sup>12</sup> Sironi et al. 1980: 155-156. Sull'ideologia sottesa alla pittura murale di Sironi cfr. Braun 2003: 204-281. La prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista si tenne al Palazzo Ducale di Genova dal 14 novembre 1934 all'11 gennaio 1935. Anche *questo* Sironi ha danneggiato in profondità, psicologicamente, la mia memoria di ascoltatore musicale: in questo caso delle stagioni dell'Istituzione Universitaria dei Concerti che si tenevano (e si tengono) presso l'Aula Magna del Rettorato dell'Università «La Sapienza» dominata – schiacciata, anzi – dalla grande pittura murale di Sironi, *L'Italia fra le arti e le scienze*, dopo la fine della guerra, peraltro, a più riprese danneggiata e rimaneggiata (cfr. Coen & Lux 1985: 19; 72-75).



Fig. 2: Gli effetti del bombardamento, Genova 1943. In D'Autilia & Menduni 2015.

Sul marciapiede a brevi passi, senza affanno, cammina una donna. In braccio ha un involto che non sembra pesarle troppo; fra le mani raccolte sul grembo tiene un'altra busta, più piccola. Osserva, senza particolare curiosità, chi la sta fotografando; la sua espressione è calma, forse assorta. I capelli, si direbbe bianchi (la foto è in bianco e nero), sono resi ancor più chiari dalla luce, vivida e fredda, che la illumina da dietro; e che sul marciapiede ai suoi piedi proietta un'ombra dura e aguzza. Anche tenendo conto della strada in salita, il taglio dell'inquadratura è obliquo, asimmetrico. Al margine inferiore si vede la strada; c'è dell'acqua, forse è piovuto da poco; più probabilmente è esondato un tombino, attorno al quale si notano dei detriti; forse spazzatura, forse frammenti di calcinaccio. Dietro la donna, il *punctum*: sotto le finestre, dalle imposte ben chiuse, sfilano le vetrine di un locale (si legge un'insegna a grandi caratteri modernisti, GRANDE ALBERGO PALAZZO), anch'esse ermeticamente serrate. Ma le saracinesche, sottili, aggettano sul marciapiede come vele gonfiate dal vento. La didascalia, lapidaria, recita:

«Gli effetti del bombardamento, Genova 1943». Sopra, a mo' di timbro a stampa, si legge «CENSURATO». Non sappiamo di quale bombardamento si tratti, se quello dell'8 agosto o del 29 ottobre di quell'anno (dall'abbigliamento della donna si direbbe quest'ultimo), ma in effetti la città ne subì molti, sino al maggio del '44, a causa delle sue attrezzature portuali e cantieristiche (Gibelli 1993: 11-28) (quello che ai genovesi resta più nella memoria non venne dall'aria, ma appunto dal mare: fu uno dei primi, quello delle corazzate inglesi che sorprese la città il 9 febbraio 1941; come una reliquia resta nel duomo di San Lorenzo il proiettile da 381 mm che vi cadde inesplosivo – se non è invece un diverso proiettile installatovi *a posteriori*, dopo la rimozione del pericoloso residuo reale). In un film del '49, *Le mura di Malapaga* di René Clément, Jean Gabin e Isa Miranda si aggirano in una città che ancora conserva – in certi punti quasi come la Berlino di *Germania anno zero*, girato da Rossellini l'anno prima – segni evidenti della guerra<sup>13</sup>. Ma il segno più inequivocabile – *monumento involontario*, oltre che *invisibile*: se non in questa traccia fotografica fortunatamente residua – sono queste saracinesche che, come vele spettrali, hanno raccolto il vento della Bufera della storia di cui parla l'ormai logora, e (per eccesso di gravidanza) così difficile da citare, Nona Tesi di Walter Benjamin. Il metallo urlante di Genova, che salda lo spostamento d'aria causato dalle esplosioni, potrebbero essere l'equivalente per l'Italia bombardata (trauma in sostanza sino a circa un decennio fa del tutto rimosso – come lamentato, per la Germania, dal Sebald di *Storia naturale della distruzione*, 2004) delle invece celeberrime fotografie delle «ombre» dei cittadini di Hiroshima dissolti dall'atomica, il 6 agosto del '45: nella coscienza collettiva, per decenni, uno dei *segni della guerra* in assoluto più eloquenti (ma che oggi forse persino il Giappone comincia a dimenticare, se ha da poco modificato la propria Costituzione passando dal «pacifismo passivo» a quello «attivo» – con la coazione all'eufemismo consueta al lessico bellicista contemporaneo).

L'emblema delle saracinesche-vele è indubbiamente potente. Ma come tutti gli emblemi della storia in forma di immagine necessita di una didascalia, la quale in questo caso consiste nella semplice stampigliatura CENSURATO. Come segnala Menduni nel catalogo di *War is Over!*, tale avvertenza ha finito per funzionare, per i ricercatori chiamati a scavare nell'immenso repertorio iconografico raccolto dall'Istituto Luce, come un segnalatore di qualità: a cadere sotto le forche caudine della censura fascista sono infatti tutte le immagini inidonee ai fini della

---

<sup>13</sup> Il film si aggiudicò i premi per la miglior regia e la migliore interpretazione femminile al Festival di Cannes del 1949, e nel 1951 vinse l'Oscar come miglior film straniero.

propaganda, ma che viceversa possono adempiere, per noi, alla funzione di *monumenti involontari* (D'Autilia & Menduni 2015: 23-31); le immagini di morte violenta, le cerimonie funebri, il rientro in patria delle salme dei caduti, ma anche quelle delle fucilazioni di ribelli, spie e partigiani – più avanti invece, al tempo della R.S.I., queste immagini conosceranno a scopo intimidatorio una fortuna breve ma intensa –; un soldato esausto, raccolto in preghiera, non può essere mostrato per i fori di proiettile ben visibili dietro l'altare (ivi: 129); impresentabile la foto di un muro sul quale campeggia la targa VIA BENITO MUSSOLINI in quanto, dietro il muro, nulla di quella casa è rimasto in piedi (ivi: 77). Nel caso della nostra immagine genovese è stata con tutta evidenza la violenza perturbante del *monumento involontario* a turbare e attirare la censura. In casi come questi, involontario è appunto il *détournement* operato dalla *sovrimpressione* – per citare un altro titolo emblematico di Zanzotto – : la quale di per sé segnala un atto brutale, repressivo, in questo caso appunto censorio.

Un artista di oggi, Flavio Favelli, lavora su questa sorta di *slittamento involontario del senso storico*, manipolando immagini ossessivamente risalenti al Ventennio fascista e in particolare al suo torvo, tragico crepuscolo. Si comporta come aveva fatto credo inconsapevolmente, mezzo secolo prima di lui, Gastone Novelli. La sua ricerca, invece perfettamente consapevole, si è infatti concentrata negli ultimi quindici anni sulla pittura murale – *medium* questo, come abbiamo visto, pesantemente pregiudicato dal suo impiego ossessivo, nel periodo fra le due guerre mondiali, da parte dei contrapposti sistemi propagandistici. E in un lavoro recente di indubbia potenza, dal titolo *Serie Imperiale* (progetto vincitore dell'Italian Council nel 2017, e la primavera dell'anno successivo esposto alla Casa del Popolo e nell'ex Minicoop del comune di Bazzano, in Emilia; cfr. Favelli 2018), la violenza della storia è evocata anche dalle circostanze impietose del processo produttivo: le due pitture in questione, alla fine della mostra, sono state infatti 'strappate' e trasferite su tela mentre i 'buchi' sono rimasti 'otturati' da due «anti-dipinti», come li chiama Favelli: stuccature e rattoppi su intonaco. Sulle pareti dei due luoghi di una provincia che quella memoria ha fretta di denegare e dismettere, ma di per sé legati alla vicenda del movimento operaio e dei suoi consumi avanti lettera equo-solidali, l'artista ha dipinto due singoli francobolli, della stessa serie che dà il titolo del suo lavoro (uscita fra il 1929 e il '42): due facce di Vittorio Emanuele III, il re formato-francobollo<sup>14</sup>, dall'artista ingrandite

---

<sup>14</sup> Un incidente non indifferente, nel percorso emblematico di Sironi, fu rappresentato dalla sua direzione della V Triennale di Milano, nel 1933, che diede vita a un rumoroso

a dismisura, ci osservano intimidatorie; il suo volto imperscrutabile è reso ancora più enigmatico, sin quasi all'irriconecibilità, da sovra-scritte a pesanti caratteri neri, del territorio di Zara occupato dalla Wehrmacht, e rossi, della Repubblica Sociale Italiana. L'esito è severo, laconico, dalla cupezza suprematista e quasi minacciosa. (Figg. 3/4).

L'arte del Novecento, da Duchamp in avanti, ci insegna come basti isolare un qualsiasi oggetto dal suo contesto per fargli fare qualcosa di diverso dalla funzione che quell'oggetto, in origine, era stato destinato a svolgere. Non fanno eccezione quegli oggetti ingombranti, e per noi oggi così imbarazzanti, che sono i moloch della monumentalità fascista. Nel *Contagio* – emblematico romanzo che nel 2008 affondava le sue antenne golose nella rifascistizzazione del sottoproletariato periurbano della Capitale – Walter Siti fa menzione di una leggenda metropolitana secondo la quale i lotti delle borgate attorno all'Urbe concresciute, in apparenza magmaticamente e senza alcun ordine, invece «visti dall'elicottero si racconta scrivano DVX» (Siti 2017: 173). Ed è un suo discepolo, Francesco Pecoraro, che con doppio sguardo di urbanista e scrittore (per lunghi anni ha lavorato come architetto al Comune di Roma) nel recente *Lo Stradone* – che al magma antropologico della mia città è per intero dedicato – ha inserito una sfuriata contro «i distruttori di statue che a ogni finale di regime [...] escono dalle loro tane di risoluti progressi oppositori e si palesano nelle piazze a segare gambe di bronzo con fiamma ossidrica, a sfregiare di buona lena volti di pietra a martellate, a livellare fasci, falcemmartelli, svastiche, iscrizioni di ogni tipo con furiosi colpi di scalpello»: «momenti di collettivo implicito imbarazzo politico (dov'erano tutti fino a un anno fa?) esorcizzati e come risolti tramite furiosi insensati atti di obliterazione iconica di massa, mentre della Storia si dovrebbe conservare tutto: ogni statua ogni tempio ogni monumento ogni cornice, ogni arma insanguinata ogni singolo libro discorso editto, tutto [...] dovrebbe essere archiviato o messo a verbale» (Pecoraro 2019: 90).

L'ultimo caso di *monumento involontario* che vi voglio presentare, come il primo *monumento invisibile* della scritta sul muro a San Lorenzo, è penetrato a fondo

---

strascico di polemiche fra i diversi indirizzi della cultura del regime. A parte questo, però, notevole imbarazzo destò il trono da lui progettato per Vittorio Emanuele III in occasione dell'inaugurazione del Salone delle cerimonie, il quale risultò di proporzioni eccessive per la sua statura. I piedi del re seduto non arrivavano a toccare il pavimento; subito qualcuno accorse con uno sgabellino, che però il Re scalcìò via zittito (cfr. Braun 2003: 224; 336n).



Fig. 3/4: Flavio Favelli. Serie Imperiale. MiniCoop di Bazzano.  
Foto di Dario Lasagni.

nella mia memoria, dove deve aver fermentato con esiti a me stesso in parte oscuri; ma a differenza di quello sono tuttora in grado di poterlo ri-vedere, questo, e ri-discutere nel mio foro interiore: oltre che farlo con voi, qui, in un foro viceversa perfettamente essoterico. Si tratta del Foro Italico, in origine Foro Mussolini, concepito nel 1929 dall'Opera Nazionale Balilla e inaugurato dal suo dedicatario il 4 novembre 1932 (in vista delle Olimpiadi del 1940, che Roma si era candidata a ospitare)<sup>15</sup> (e che ospita alcuni degli assoluti capolavori dell'architettura italiana del Novecento, come l'Accademia di Scherma o Casa delle Armi, in origine Casa Sperimentale Balilla, progettata da un ventottenne Luigi Moretti e inaugurata nell'aprile del 1936)<sup>16</sup>, sono stato lungamente assiduo durante la mia adolescenza, negli anni Ottanta, abbonato com'ero in forma gratuita alle prove della perenta Orchestra Sinfonica di Roma della RAI.

In generale il Foro Italico, come ha scritto Vittorio Vidotto presentandone a un convegno di una ventina di anni fa il caso emblematico, è «la più significativa sequenza celebrativa del fascismo sopravvissuta alla caduta del regime» (Vidotto 2003: 112; nonché, secondo diverse testimonianze, quella più apprezzata dal Duce in persona) in quanto, ha sintetizzato invece Emilio Gentile, «modello effettivo di integrazione fra le varie arti nella composizione monumentale» (Gentile 2007: 106). Il luogo era destinato, come si legge ancora in una sua lapide, «a creare lo spirito romano nelle future legioni dell'Italia fascista»; e oggi vede sfilare – credo abbastanza incuranti di una simbologia, peraltro, alla maggioranza di loro tutt'altro che sgradita – le legioni dei tifosi delle squadre di calcio della Roma e della Lazio che ogni domenica percorrono l'attuale Viale del Foro Italico, già Piazzale dell'Impero, per raggiungere lo Stadio Olimpico (in prece-

---

<sup>15</sup> In occasione del congresso del C.I.O. destinato a decidere la sede delle Olimpiadi del 1940, che si tenne a Oslo nel 1935, il C.O.N.I. pubblicò un opuscolo dal titolo *Roma Olimpica*. I Giochi (che poi non si tennero a causa della guerra) vennero però assegnati a Tokyo (Roma si candidò anche a organizzare la successiva edizione, ma al congresso del C.I.O. del 1939 le venne preferita Londra che infine ospiterà, nel 1948, i primi Giochi postbellici). Cfr., sull'ideazione e le diverse varianti, nel progetto e nella realizzazione del Foro Mussolini, Lermano 2004: 100-111.

<sup>16</sup> L'edificio ha avuto, nella sua storia, vicissitudini eloquenti. Esiste un filmato dell'Istituto Luce del novembre 1936 (<https://www.youtube.com/watch?v=weidl-nrD50>) in cui si vede Mussolini, nel corso di una sua visita, «cimentarsi con due dei più provetti sciatori del terzo corso». Nel 1981, in occasione del maxiprocesso ai membri delle Brigate Rosse, venne adattato ad aula bunker del Tribunale di Roma, subendo gravi manomissioni (cfr. Nizzi & Giunta 2010). Non risulta ancora ultimato un restauro dell'edificio iniziato nel 2013.

denza Stadio dei Cipressi; il suo ampliamento venne inaugurato nel 1953, in vista delle Olimpiadi di sette anni dopo; del 1990, in occasione dei Mondiali di Calcio, un'ulteriore ristrutturazione ne ha definitivamente sfigurato l'impianto).

La mancata (o piuttosto, come vedremo, già dimenticata) discussione pubblica sulla sua storia, sulla sua conservazione e sul suo significato è un esempio ai miei occhi illuminante della sostanziale rimozione che dell'*eredità* così spinosa *del fascismo* ha operato la Repubblica seguita a quel regime. Nel Piazzale delle Adunate per fortuna non venne mai realizzata una statua colossale di Mussolini come Ercole di Nemea, in bronzo e dell'altezza di ottantasette metri, disegnata dallo scultore Aroldo Bellini e che Renato Ricci – il gerarca allora Presidente dell'Opera Nazionale Balilla – aveva immaginato sovrastare un Arengo della Nazione capace di contenere trecentomila persone. Ma emblematica, delle esitazioni e degli imbarazzi della Repubblica, è l'icona oggi di gran lunga più visibile dell'ex Foro Mussolini: l'obelisco (ivi: 104): l'obelisco alto diciotto metri di marmo bianco di Carrara, disegnato da Costantino Costantini ma ideato dal solito Ricci, con su scritto a lettere gigantesche MUSSOLINI DUX (e la cui estrazione nelle cave di marmo apuane, il cui trasporto via mare e la cui erezione furono, fra il 1928 e il maggio del 1932 uno degli episodi più epici dello *storytelling* di regime)<sup>17</sup>. La scritta è oggi tornata, anche a distanza, perfettamente leggibile; ma più di trent'anni mi divertiva e turbava indovinarla – pudicamente cancellata ma proprio per questo, ad aguzzare la vista, ancora più minacciosa – negli incavi profondamente incisi nella pietra. Alla medesima dialettica temporale fra visibilità e invisibilità delle scritte monumentali risponde la scoperta d'archivio da parte di due filologi olandesi, nel 2016, del cosiddetto *Codex Fori Mussolini*: un testo encomiastico di *res gestæ* del Duce redatto in latino nel '32 dal filologo Aurelio Giuseppe Amatucci, ma allora non divulgato, che giacerebbe celato a futura memoria alle fondamenta dell'Obelisco (cfr. Lamers-Reitz Joose 2017).

Il particolare che mi ha sempre colpito con maggiore violenza, della sistemazione celebrativa del Foro, sono però i massicci cippi parallelepipedi di marmo che scandiscono ai lati il percorso lungo il viale, pavimentato da mosaici disegnati fra l'altro da Gino Severini, che oggi conduce allo Stadio e che, nei progetti di Moretti, doveva portare al Piazzale delle Adunate (questa parte del Foro venne inaugurata il 19 maggio 1937)<sup>18</sup>. Riattualizzando, per una volta con qualche

<sup>17</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=w8ahv2indPg>; <https://www.youtube.com/watch?v=0I0Zq9owaiY>

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Riud3RqRXUE>



Foro Italico. Foto dell'Autore.

scrupolo filologico, la funzione *storiografica* che consimili iscrizioni avevano nella feticizzata Roma imperiale, e così componendo «un sacrario dei fasti del fascismo e del suo duce» (Vidotto 2003: 114), i cippi scandivano il passo degli Adunati 1940 colle date simbolo del Regime di Mussolini, a partire dai suoi prodromi: la fondazione nel 1914 del «Popolo d'Italia», l'entrata dell'Italia nella Grande Guerra nel maggio del 1915, la battaglia di Vittorio Veneto nell'ottobre del 1918, la fondazione dei Fasci di Combattimento nel marzo del 1919<sup>19</sup>. La serie prosegue ordinata, lungo la successione dei cippi posti a sinistra dell'osservatore: sino alla fondazione di Littoria, cioè l'attuale Latina, nel giugno del 1932; e ricomincia nella serie di destra con l'annuncio della guerra in Abissinia, ottobre 1935, e la proclamazione dell'Impero, maggio 1936 (Fig. 5)<sup>20</sup>.

Nel corso dei lavori per la ristrutturazione dell'area in vista delle Olimpiadi, negli anni Cinquanta, non mancò una discussione, anche parlamentare, su cosa fare di quei segni così immanenti del passato regime. Vidotto ne riporta ampi estratti. Per esempio un deputato socialista, Oreste Lizzadri, nel 1959 si prese la briga di contare quante volte, in tutti gli spazi celebrativi dell'area, figurasse scritta la parola «Duce» (lo era 264 volte); e nella sua interrogazione parlamentare aggiunse: «Al Foro Italico la Repubblica italiana non esiste. E se il Presidente

<sup>19</sup> Per la verità l'ordine era in origine diverso: nella ristrutturazione del 1960, di cui si dice più avanti, si spostò la fondazione del «Popolo» in terza sede: cfr. Vidotto 2003: 121.

<sup>20</sup> Un video amatoriale del 2015, precedente ai lavori di pulizia dei cippi, ne mostra utilmente la successione: <https://www.youtube.com/watch?v=VAgKLux3zIs>

della Repubblica, recandosi al Foro per le grandi manifestazioni sportive, invece che per il passaggio appositamente costruito, attraversasse l'entrata principale, dovrebbe proprio domandarsi dove diavolo egli sia capitato» (Vidotto 2003: 118-119). A lui altri parlamentari di sinistra si unirono chiedendo che, se non era possibile (come proposto in passato da esponenti comunisti e non solo) radere al suolo ogni icona ivi presente del regime fascista, ad esse ne venissero aggiunte altre che «segnassero nel marmo anche i sacrifici, gli eroici sacrifici, che ha compiuto il popolo italiano per la sua liberazione dalla servitù del ventennio». L'anno seguente la questione si ripropose con urgenza: non solo per l'imminenza dei Giochi, la cui inaugurazione era prevista il 25 agosto, ma soprattutto per il clima politico arroventato dal Governo Tambroni, fondato sull'ingresso nella maggioranza parlamentare del Movimento Sociale.

Caduto Tambroni – non prima dei fatti tragici di Reggio Emilia e degli sconti a Porta San Paolo –, il nuovo governo di centrosinistra presieduto da Amintore Fanfani con Alberto Folchi ministro del Turismo con delega allo Sport (entrambi con alle spalle un consistente *curriculum* nei quadri del Regime, come non mancò di far notare «Il Secolo d'Italia») prese così la decisione, *in votis* salomonica, di cancellare le scritte più imponenti e imbarazzanti (come la formula del giuramento fascista iscritta a caratteri cubitali sul pavimento del Piazzale) senza però stravolgere l'impianto scenografico di Moretti: il che si poté fare solo aggiungendo nuovi cippi con nuove iscrizioni: celebranti – nello stesso inconfondibile *lettering* delle precedenti – la caduta del fascismo, luglio 1943, il referendum istituzionale, giugno 1946, e la proclamazione della Costituzione repubblicana, gennaio 1948. Che è appunto l'aspetto col quale l'area si presenta ancora oggi. Per la cronaca «Il Secolo» esultò, mentre «l'Unità» denunciò il «trucco grossolano e volgare» che in sostanza «afferma una sorta di mostruosa 'continuità' fra l'Italia fascista e l'Italia democratica»<sup>21</sup>. In effetti, come commenta Vidotto, risultava evidente l'intento,

---

<sup>21</sup> *Un obelisco da scalpellare*, in «l'Unità», 2 agosto 1960; Vidotto 2003: 120. In fondo una logica non diversa ha seguito la prosecuzione dei lavori urbanistici di 'sventramento', nel cuore della città antica, rinascimentale e barocca, promossi da Mussolini sin dal 1925. Come denunciava Antonio Cederna in un classico intervento alla fine degli anni Settanta (2001: 193-199) a sei anni dalla caduta del regime, nel 1950, l'intervento simbolo di quella stagione – l'abbattimento della Spina di Borgo antistante il Vaticano, per realizzare il Viale della Conciliazione, deciso nel 1936 – venne completato, con l'erezione di ventotto obelischi trionfali di travertino ai lati del Viale, in occasione dell'Anno Santo del 1950: sotto la direzione dei medesimi architetti, Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli, che quell'intervento avevano a suo tempo progettato.



Foro Italico. Foto dell'Autore.

da parte dell'«inventivo trasformismo democristiano» e in nome di «un disinvolto relativismo storico», di «occultare o attenuare la caratterizzazione mussoliniana in nome di una illusoria oggettività delle date, trasformando il piazzale in un luogo di memorie nazionali» (Vidotto 2003: 121). *Memorie nazionali*, però, in tal modo rese subalterne alla volontà politica, plasticamente espressa in termini stilistici, del regime che il corpo materiale della nazione ha condizionato e funestato una volta per tutte (Fig. 6).

Quelle della modernità, ha scritto Hannah Arendt mutuando un'enigmatica formula del grande poeta partigiano francese René Char, sono «eredità senza testamento»<sup>22</sup>. Eredità oscure, provenienti dal cuore di tenebra del secolo, e sempre infestanti il *nostro* cuore tenebroso, che continua a battere nel secolo seguente. Ma proprio per questo, noi eredi, siamo tenuti a maneggiarle con la massima cura. La sistemazione 1960 del Foro Italico, viceversa, è ai miei occhi l'esempio più eloquente dell'*incuria storica* nella quale, da allora a oggi e sempre più spesso, sono da noi tenute le eredità di un passato che in questo modo davvero è destinato a non passare mai. La perdurante attesa che si metta mano ai lavori per realizzare a Villa Torlonia, residenza ufficiale del Duce dal 1925 al 1943, un museo italiano della Shoah (da tempo progettato da Luca Zevi e Giorgio Maria Tamburini), è

---

<sup>22</sup> «La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento»: Arendt 1991: 25. La citazione è dal frammento 62 di René Char 1968: 49.



Fig. 7: Nina Fisher e Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, 2017 (fermoimmagine).

un altro segno di tale incuria<sup>23</sup>. Nel settembre 2021 è stato annunciato l'inizio dei lavori di costruzione, la cui durata è prevista in tre anni. Ma manca ancora, invece, il progetto di un Museo del Fascismo: mediante il quale il mio paese possa fare finalmente i conti con questa sua problematica memoria.

*A Difficult Heritage* si è intitolato, la scorsa primavera, un interessante convegno tenutosi all'American Academy e alla Biblioteca Hertziana su *The Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*. Il caso del Foro Italico non vi è stato discusso ma nel *flyer* della mostra è riprodotto lo *still* di un video degli artisti Nina Fischer e Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, sposto per la prima volta al MAXXI nel 2017: un ragazzo di colore in tenuta atletica corre a piedi nudi sfilando accanto ai cippi ominosi – e in particolare, nello *still* in questione, passando per quello che celebra il V MAGGIO MCMXXXVI la CONQVISTA DI ADDIS ABEBA – come, giusto in quelle Olimpiadi del 1960 vincendo la medaglia d'oro, fece il leggendario maratoneta etiope Abebe Bikila<sup>24</sup> (Fig. 7).

Sta a noi operare una *memoria attiva*, di quell'eredità. Che non vuol dire certo, a mio avviso, sbarazzarsene. Vuol dire al contrario assumersela in profondità, farci i

<sup>23</sup> Ricostruisce le traversie del progetto Gordon 2013: 29-43.

<sup>24</sup> Un estratto si può vedere qui: <https://www.fischerelsani.net/film/installations/freedom-of-movement/>

conti davvero, riconoscendo come gli errori e gli orrori del passato recente facciano parte integrante del nostro codice genetico. Solo prendendo atto della circolazione di queste tossine si potrà evitare che esse infettino, inosservate e proprio per questo segretamente operanti, il nostro organismo sociale. E come sono stati artisti, anche artisti importanti come l'architetto Moretti, i responsabili allora della prima proliferazione di quegli agenti tossici, credo siano oggi di nuovo gli artisti i clinici più in grado di operare l'analisi del DNA storico della comunità. Solo loro, credo, possono assumersi la responsabilità di operarne una *trasvalutazione attiva*. Ho già ricordato il modo in cui Flavio Favelli, per esempio, sta lavorando in questi anni sulla memoria del fascismo. Ma voglio concludere con un altro esempio, in cui un altro artista di oggi ha saputo rilanciare in avanti *un'altra eredità* – questa per la verità, come vedremo, provvista di testamento, e quanto eloquente! –, che ci viene dallo stesso periodo storico ma ci è stata lasciata dall'altra parte in causa.

Il 25 aprile 2012 una giovane artista torinese, Paola Monasterolo, ha realizzato una *performance*-installazione dal titolo *Lettere da un fronte*: un singolo gesto iconico di straordinaria efficacia che interpreta con efficacia, mi pare, tutti questi stimoli concettuali. Sui muri del cortile del Museo Diffuso della Resistenza di Torino sono state riprodotte in formato gigante le parole finali di una delle lettere dei condannati a morte della Resistenza: quella spedita dal ventitreenne Pietro Ferreira ai compagni del Partito d'Azione di Torino il 22 gennaio 1945, alla vigilia della sua esecuzione da parte dei fascisti della Repubblica Sociale. È una lettera di sorprendente serenità, dal tono di grande fermezza e lucidità, che però nel finale s'impenna in una lampeggiante immagine del futuro: «Tra poco le armate alleate spezzeranno l'ultimo baluardo difensivo tedesco, anche l'Italia tutta verrà liberata e terminerà per voi questo lungo periodo di lotta cospiratoria che tanto ha assottigliato le vostre file; e allora sarà per voi la vita, l'aria, la luce, il sole, la gioia di aver combattuto e di aver vinto e l'esultanza della libertà raggiunta..... siate felici..... Addio... un abbraccio a tutti vostro Pedro» (Pietro Ferreira, *alias* «Pedro», ai compagni del Partito d'Azione, 23 gennaio 1945, in Malvezzi & Pirelli 2003: 112). L'Italia liberata, oggi lo sappiamo bene, quel futuro d'aria e di luce non lo conoscerà mai davvero. Ma quell'aria e quella luce *sono state*: una sera, a Torino, nella mente e nella lingua del partigiano Pedro.

Paola Monasterolo ha scelto di gigantografare queste righe utilizzando una tecnica particolare, desunta dai racconti dell'ex partigiano Enzo Pettini, il quale ha rievocato una forma di resistenza che, seppur minima, ha lasciato tracce nella memoria orale e sui muri di alcune case del quartiere operaio torinese di Borgata Vittoria. Su questi muri slogan antifascisti venivano scritti da donne e bambini impiegando un particolare inchiostro ottenuto lasciando a mollo la calce spenta

nell'olio di motore. E durante la com-memorazione del 25 aprile, giorno inaugurale della scritta al Museo Diffuso, il pubblico presente è stato coinvolto in un canto collettivo da Marco Testa, e ha potuto proseguire e completare con le proprie mani il decoro murale.

Davvero il «principio resistenza» è un'immagine dialettica. Sovrimprime il presente al passato, ne fa sprizzare scintille. È un esempio di quella che il grande filosofo Paul Ricœur ha chiamato «rimemorazione»<sup>25</sup>. Se *commemorare*, come detto, è il più delle volte un atto retorico (nel senso più deteriore), un rituale istituito e non davvero sentito, in definitiva il manifestarsi di un'ipocrisia collettiva, *ri-memorare* significa al contrario rifare presente *l'essere stato* nel passato o, diciamo, *l'esserci stato*: ed è attraverso la passione dei *luoghi* – nei quali la memoria è di una *situazione*, non di un *avvenimento* – che si aziona il cortocircuito decisivo. Non può essere inteso come una generica, ancorché condivisibile, posizione etica collocata nell'oggi. Non è insomma una citazione, l'omaggio reverenziale (o il *re-enactement* meramente spettacolare) di una Resistenza di ormai quasi settant'anni fa. Deve invece raccogliere almeno uno dei testimoni, concettuali e pratici, di quelle staffette.

È significativo che il Museo della Resistenza di Torino si definisca «Diffuso»; così come che il progetto d'arte per lo spazio pubblico che ha promosso il lavoro di Monasterolo si chiami «SITUA.TO». Appunto *situati*, ce ne rendiamo sempre meglio conto, sono tutti i movimenti politici che negli ultimi anni hanno assunto significato e valore: dal Teatro Valle a No TAV sino a Occupy Wall Street. Tutti incentrati su un luogo, un sito storico e simbolico che si fa, per tutti, segno di riconoscimento<sup>26</sup>: proprio perché tutti noi, nel nostro quotidiano, subiamo la virtualizzazione della nostra esistenza in non-luoghi telematici, nel *trompe-l'œil*

---

<sup>25</sup> Faccio riferimento all'opera capitale di Paul Ricœur *La memoria, la storia, l'oblio* (2003: 14; 33). Se «i Greci avevano due termini, *mneme* e *anamnesis*, per designare, da una parte, il ricordo come ciò che appare, al limite passivamente [...]; d'altra parte, il ricordo come oggetto di una ricerca ordinariamente denominata richiamo, reminiscenza», la *rimemorazione* coincide con questa seconda forma di memoria: «il semplice ricordo sopravviene al modo di un'affezione, mentre il richiamo consiste in una ricerca attiva».

<sup>26</sup> «Il passaggio dalla memoria corporea alla memoria dei luoghi è assicurato da atti tanto importanti quali l'orientarsi, lo spostarsi, ma soprattutto l'abitare [...]. Così le 'cose' ricordate sono intrinsecamente associate a dei luoghi. E non è inavvertitamente che diciamo di ciò che è accaduto che esso ha avuto luogo. [...] I luoghi 'restano' come le iscrizioni, i monumenti, potenzialmente i documenti, mentre i ricordi trasmessi con la sola voce volano come le parole» (Ricoeur 2000: 62).

a-social nel quale da tempo s'è polverizzata qualsiasi idea di società. La sfida di questo *spatial turn* storiografico consiste nel trascendere la miseria di un localismo identitario – che ha prodotto nell'ultimo quarto di secolo più o meno gravi catastrofi politiche, dalle carneficine balcaniche alla fiera dell'intolleranza leghista – per elevare questa concretezza di *situazione* a paradigma idealmente universale<sup>27</sup>.

Questa sfida del pensiero e della volontà ha un nome: si chiama politica.

---

<sup>27</sup> «Noi sentiamo e sappiamo allora che qualcosa è accaduto, che qualcosa ha avuto luogo, che ci ha implicati come agenti, come pazienti, come testimoni. Chiamiamo fedeltà questa domanda di verità» (Ricoeur 2000: 81).

## Omologazione e revisionismo: il caso Eur a Roma

*Adachiara Zevi*

Associazione Arteinmemoria

adachiara@tiscali.it

Nell'articolo assai controverso pubblicato nel 2017 su «The New Yorker» (Fig. 1), la storica americana Ruth Ben-Ghiat pone un quesito inquietante: «Come mai, mentre gli Stati Uniti sono impegnati nel contenzioso dello smantellamento dei monumenti dedicati al passato Confederato, mentre la Francia ha cancellato dalle strade il nome del collaborazionista Marshall Pétain, l'Italia ha consentito ai suoi monumenti di sopravvivere indisturbati?» (Ben Ghiat 2017). Apriti cielo! Nonostante Ben-Ghiat sia un'esperta di fascismo, di architettura razionalista ed esponente del comitato scientifico del Museo di Predappio, le reazioni alle sue parole sono state aggressive, offensive e volgari, arroccate nella difesa del nostro glorioso patrimonio nazionale contro ogni ingerenza straniera. Analoghe a quelle che hanno accolto nel 2015 la proposta del Presidente del Senato Laura Boldrini di cancellare la scritta MUSSOLINI DUX dall'obelisco del Foro Italico. Del resto un giornalista rispettabile come Paolo Conti (2015), uno storico di valore come Vittorio Vidotto, ritengono impensabile la cancellazione di monumenti e scritte fasciste perché parte integrante della nostra storia. Due osservazioni: il consenso unanime, intanto, su tale posizione. Fu Walter Veltroni, infatti, nelle vesti di Ministro dei Beni Culturali, a proporre nel 1996 di scoprire *L'Apoiosi del Fascismo*, dipinto nel 1928 da Luigi Montanarini nel Salone d'onore del Foro Italico e pietosamente coperto dagli Alleati nel 1944. Ne spiega lui stesso il motivo: «Abbiamo girato la pagina del fascismo senza averla metabolizzata e compresa. E quindi continuiamo a occultare le tracce fisiche del ventennio» (Veltroni 2013). Come dire che la riesumazione dei cadaveri del fascismo aiuta a metabolizzarne la lezione storica. Davanti allo stesso fondale, anche il Presidente del Consiglio Matteo Renzi annuncerà trionfalmente la candidatura di Roma alle Olimpiadi del 2024! E se vogliamo proprio mettere il carico da undici, nel 1995 l'allora sin-

CULTURE DESK

# WHY ARE SO MANY FASCIST MONUMENTS STILL STANDING IN ITALY?

By Ruth Ben-Ghiat October 5, 2017



Fig. 1: Ruth Ben-Ghiat, in «The New Yorker», 5 Ottobre 2017.

daco di Roma, Francesco Rutelli, propose di dedicare la scalinata prospiciente la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma a Giuseppe Bottai, firmatario delle leggi razziali. La protesta fu talmente vibrata, e il presidio così determinato, che la mattina scelta per l'affissione della targa il sindaco pensò saggiamente di non presentarsi. La seconda osservazione riguarda il fatto che molte prese di posizione a favore dell'intoccabilità dell'architettura fascista adducono come motivazione che il razionalismo è il movimento italiano più studiato al mondo, facendo, è il caso di dire, di tutt'erba un fascio. È possibile equiparare l'architettura razionalista a quella fascista? Il quesito ne trascina almeno altri due: esiste uno stile architettonico che possiamo definire fascista? È possibile individuarlo al di fuori del contesto ideologico, politico e culturale del fascismo? La maggior parte degli italiani, indifferentemente di destra, di centro o di sinistra, risponderebbero negativamente: Mussolini non ha mai definito uno stile architettonico specificamente fascista, ne ha accolti anzi di molteplici e contraddittori convinto che potessero tutti contribuire alla grandezza e gloria del regime. Concorda lo storico del fascismo Emilio Gentile:

Nessun movimento politico in quanto tale è capace di produrre autonomamente una creatività artistica, una creatività filosofica o letteraria che possa identificarsi con i suoi valori politici. Esistono determinati valori politici in un movimento, che poi però va alla ricerca, specialmente nell'epoca della rappresentazione di massa, di un linguaggio che ritiene più congeniale alla propria ideologia (intervento alla presentazione di Adachiara Zevi, ed, *Una guida all'architettura moderna dell'Eur*, Roma 20 ottobre (Gentile, 2008).

Ipotizziamo invece che un linguaggio architettonico fascista esista, con caratteristiche precise e riconoscibili, e che venga utilizzato all'occorrenza anche da regimi e governi che, pur non professandosi fascisti, hanno inclinazioni decisamente autoritarie e antidemocratiche. La monumentalità, la retorica, l'ipertrofia dimensionale, la ripresa pedissequa della tradizione, l'indifferenza al contesto, la simmetria, la staticità, il disinteresse per lo spazio interno e per chi lo abita, il ricorso a materiali aulici e celebrativi, sono certamente prerogative ricorrenti nell'architettura che definiamo ipoteticamente fascista. Allo stesso modo, ritengo sia possibile definire un linguaggio moderno razionalista, le cui caratteristiche sono esattamente l'opposto di quelle appena nominate. Basta dare un'occhiata al dialogo tra sordi che ha luogo, sulle rispettive riviste, tra Giuseppe Pagano, membro del Gruppo 7 e del Movimento italiano per l'architettura razionale (M.I.A.R.), nonché direttore dal 1933 della rivista «La Casa Bella», e Marcello Piacentini, l'architetto favorito dal regime, presidente di commissione nei principali concorsi di architettura del Ventennio, direttore della rivista «Architettura». Mentre il primo caldeggia forme strettamente razionali, funzionali, sobrie, a misura d'uomo, costruite con i nuovi materiali e con lo sguardo rivolto all'Europa, Piacentini inneggia a una modernità forgiata nella tradizione della 'romanità', dunque monumentale, simmetrica e proterva. Nel 1931, in occasione della seconda mostra italiana dell'architettura razionale a Roma, quest'ultimo liquida le opere esposte come «internazionaliste e bolsceviche» (Alici 2018: 35-58; 42). Su cosa poggia dunque il dialogo tra i due protagonisti/antagonisti? Sulla diversa accezione dei termini 'modernità' e 'tradizione', come bene spiega Umberto Eco nel decalogo degli archetipi dell'Ur-Fascismo (Eco 2018). Accomunare allora o addirittura confondere linguaggi così distanti come il razionalismo e il fascismo solo perché coevi 'sotto il fascismo', avvicinare architetti come Terragni, Pagano, Piacentini e Del Debbio solo perché fascisti, costituisce una grave forma di revisionismo storico che porta ad assolvere prima la politica culturale e poi la politica *tout court* di un regime antidemocratico e razzista. Effettivamente, fino al 1936,

alla fondazione cioè dell'Impero, gli architetti moderni ebbero una libertà di manovra che rendeva possibile la partecipazione e anche la vittoria nei concorsi più importanti per la realizzazione di opere pubbliche: si pensi a quello per la nuova stazione di Firenze vinto nel 1933 dal Gruppo Toscano guidato da Giovanni Michelucci ma, soprattutto, nello stesso anno, quello per la Città Universitaria di Roma dove, sulla piattaforma rigidamente simmetrica disegnata da Marcello Piacentini, convivono gli osceni Propilei di Arnaldo Foschini, il trionfo Rettorato di Piacentini (Fig. 2), il sobrio razionalismo della Facoltà di chimica di Pietro Aschieri, e di quella di fisica di Giuseppe Pagano. Ma il vero banco di prova è l'Esposizione Universale di Roma (EUR), la cui inaugurazione, con il sottotitolo *Olimpiade della Civiltà*, avrebbe dovuto celebrare nel 1942 i vent'anni della dittatura, sull'ampia area delle Tre Fontane, lungo la direttrice verso Ostia, compromettendo così definitivamente qualsiasi espansione alternativa della città. Come nel caso della Città Universitaria, il primo piano regolatore del 1937 è 'bypartisan', commissionato a Piacentini ma anche a Luigi Piccinato, Giuseppe Pagano, Luigi Vietti ed Ettore Rossi (Fig. 3). L'esito è decisamente moderno: grattacieli trasparenti che si elevano sui nodi autostradali e il grande parco ai bordi di un lago, riprendono gli elementi del piano regolatore di Sabaudia, realizzato da Piccinato nel 1933 e applaudito da Mussolini. Fino al 1932, sostiene Gentile:

Mussolini decide che vuole cose modernissime – allora si pensa che il fascismo vada nella direzione della modernità – poi, a partire dal 1936-1937, decide invece che tutto questo non va più bene. Attribuire questa svolta solo alla disinvoltura o all'ignoranza di Mussolini sarebbe difficile, perché questi architetti, sia i classicisti sia i razionalisti, partecipavano consapevolmente a una sorta di competizione interna per lasciare l'impronta della loro creatività artistica su un regime di cui conoscevano benissimo e condividevano la natura (cfr. Gentile, 2008).

Così si spiega perché tanti architetti moderni, nella speranza di aggiudicarsi incarichi professionali, aderirono al fascismo. Già nel 1934 però, Pagano percepisce che l'aria sta cambiando: nell'articolo *Mussolini salva l'architettura italiana* pubblicato su «Casabella» (che nel 1932 perde l'articolo del titolo originario) esprime sdegno per il comportamento di alcuni «deputati rivoluzionari», che «avrebbero potuto sbarazzare Roma di tutte le brutture architettoniche ufficialmente riconosciute (a partire dalla mole sacconiana dell'Altare della Patria), e che hanno invece attaccato, in nome di una 'apocalittica romanità internazionale' l'architettura moderna e quanti si rifiutano 'di fornicare coi cinque ordini



Fig. 2: Marcello Piacentini, Rettorato dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1932-1935 (foto Philadelphia, licenza Creative Commons).

Fig. 3: EUR – Primo piano regolatore, Roma, 1937 (copyright Fondazione Bruno Zevi, Roma)

vitruviani'» (Pagano 1934: 3). Ma, s'illude ancora Pagano, grazie al comunicato Stefani del 10 giugno XII (1934), in cui il Duce plaude ai progetti della Stazione di Firenze e degli edifici di Sabaudia, «l'architettura moderna è arte di Stato [...] e gli architetti italiani ufficialmente autorizzati ad assumere la divisa di Mussolini» (ivi: 3). È evidente dunque che l'adesione convinta di Pagano al fascismo è subordinata alla possibilità di praticare il suo credo moderno contro un'architettura alla Sacconi, infarcita di ordini classici. La conquista dell'Etiopia nel 1935 e la fondazione dell'Impero l'anno successivo, cambiano radicalmente i termini della questione: al posto di un confronto più o meno civile tra tendenze diverse, lo scontro frontale tra posizioni inconciliabili. Nel 1937, Vittorio Cini, commissario generale dell'Ente Eur, dichiara: «In questo grande evento sarà possibile rivelare pienamente lo stile fascista. Lo stile degli edifici sarà l'ornamento della città futura che obbedirà ai criteri di grandezza e monumentalità» (Alici 2018: 49). Nel 1938, l'anno delle Leggi Razziali, Piacentini estromette i colleghi dalla competizione e redige il piano finale su un modello strettamente cardodecumano che accentua l'asse principale con una sequenza scenografica di piazze intese come Fori. Nell'articolo *Classicità dell'E42* (Piacentini 1940) lo stesso Piacentini chiarisce che il punto di riferimento della città di Mussolini non è più l'architettura moderna ma sono le città storiche, da Priene a Mileto, da Pergamo ad Assos, dal Foro Imperiale di Roma a Versailles. Pagano e Piccinato, disgustati, si ritirano; bocciando i progetti di Terragni, Lingeri, Cattaneo, Albini, Gardella e dello Studio B.B.P.R., Piacentini decreta la sconfitta definitiva del razionalismo italiano. Concorde Gentile:

Si rivela la realtà di un regime che sceglie consapevolmente di abbandonare ogni collusione, ogni preferenza per l'architettura razionalista, per la modernità tanto vantata da Mussolini fino a quel momento e si imbecca decisamente la strada del monumentalismo romaneggiante, abbandonando anche quella sorta di sincretismo eclettico che l'architettura fascista mantiene nel primo periodo (Gentile 2008).

Le ragioni addotte dallo storico sono essenzialmente due: la necessità di adottare un linguaggio immediatamente comprensibile dalle masse, e l'intenzione di incarnare i valori eterni della romanità, della civiltà romana, senza farsi sopraffare dal classicismo nazista.

Nel coraggioso saggio *Le occasioni perdute*, pubblicato nel 1941 su «Casabella Costruzioni» (il nuovo nome della rivista dal 1938) così denuncia Giuseppe Pagano:

Ad uno ad uno vedemmo precipitare nel fango della retorica o nella scolastica banalità di un vago internazionalismo stilistico i nostri sogni troppo arditi e fiduciosi. E quando, in questa babelica confusione, si volle dar vittoria alle 'sacre tradizioni romane', si ricorse alla democratica finzione dei concorsi. In tale ipocrisia si seppellirono tutti i diritti dell'arte nuova, e 'l'olimpiade della civiltà' si trasformò in un famedio da marmorino. Potrà forse sembrare impossibile a qualcuno che, proprio attraverso il procedimento dei concorsi, si siano portate agli onori della ribalta tante inutili colonne e tanti archi posticci. Io stesso, se non fossi stato giudice a uno dei concorsi, non saprei credere alla decadenza del gusto, alla povertà di fantasia, alla incapacità di giudizio architettonico di tante persone 'autorevoli'. Così vinse l'accademia, e sulla piattata acropoli delle Tre Fontane i due miliardi e mezzo finora spesi monumentalizzarono il vuoto. Ma lo spirito ha le sue rivincite. Magari soltanto sulla carta, magari in sede polemica, magari nella gloria della sconfitta.

La rivincita di Pagano è stata la pubblicazione, sullo stesso numero della rivista, dei progetti moderni bocciati in quei concorsi: la Fontana dell'Acqua e della Luce di Franco Albini e Ignazio Gardella (Fig. 4); l'arco luminoso e audacissimo di Adalberto Libera; il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Cattaneo, Lingeri e Terragni, quello di Luccichenti e Monaco; il Palazzo della Civiltà Italiana dei B.B.P.R., di Albini e Gardella, di Bianchetti e Pea. La nostra rivincita è continuare a rivendicare la verità storica, contro ogni omologazione, revisionismo, negazionismo, assenza di giudizio critico. Per questo la Fondazione Bruno Zevi ha pubblicato nel 2008 la *Guida all'architettura moderna dell'Eur* (Zevi 2008) (Fig.

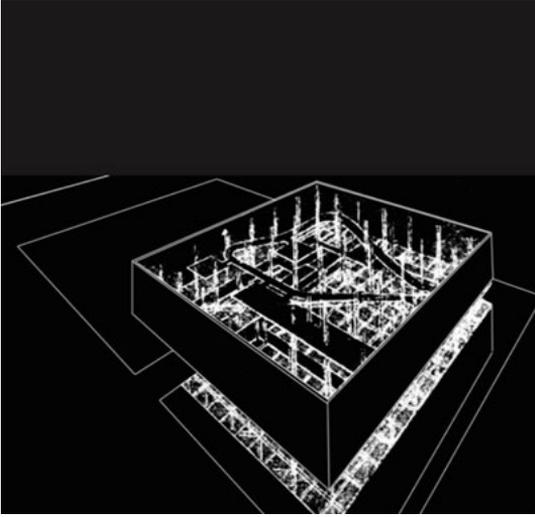


Fig. 4: Franco Albini, Ignazio Gardella, progetto di concorso per la Fontana dell'Acqua e della Luce, Roma, 1939 (copyright Fondazione Bruno Zevi, Roma).



Fig. 5: AAVV, *Guida all'architettura moderna dell'Eur*, Roma, 2006 (copyright Fondazione Bruno Zevi, Roma).

5) dove mancano tutti gli edifici gloria e vanto del fascismo e dove al loro posto, come fece Pagano, ci sono i progetti bocciati nei concorsi del 1937, introdotti dal suo testo *Le occasioni perdute*. Se la vulgata sull'Eur è quella di un quartiere moderno, razionalista, vivibile e godibile, la 'controstoria dell'Eur' racconta lo scontro violento e insanabile che lì ha avuto luogo, fino al 1942, ma anche alla ripresa dei lavori dopo la guerra, tra due fronti contrapposti, l'accademia e la modernità, il classicismo e il razionalismo, vittorioso il primo, sconfitto il secondo.

Deluso e disperato, nel 1942 Pagano si unisce alle file della Resistenza, pur continuando a scrivere per «Casabella». Arrestato dai tedeschi nel 1943, è imprigionato prima a Brescia e poi a Milano prima di essere deportato a Melk e quindi a Mauthausen dove è assassinato tre giorni prima della Liberazione.

Nel gennaio 2018 l'artista tedesco Gunter Demnig, ideatore del progetto *Stolpersteine*, ha installato a Milano, davanti all'Università Bocconi, una pietra d'inciampo dedicata a Giuseppe Pagano «Nato 1896, Arrestato 5.9.1944, Deportato Mauthausen, Assassinato 22.4.1945 Melk» (Fig. 6). Pochi dati che, davanti all'edificio razionalista da lui progettato, ne ricordano l'altissimo profilo etico e professionale. Un contro-monumento, discreto, quasi invisibile, degno di chi si è sempre battuto contro il monumentalismo e la retorica. Pagano ha sperato nella possibilità di una committenza pubblica illuminata. È in fondo il sogno di tutti gli artisti. Anche oggi. Quando nel 1993 Antonio Bassolino fu



Fig. 6: Gunter Demnig, Pietra d'inciampo in memoria di Giuseppe Pagano, Milano, 2018 (Foto Francisco Peralta Torrejón, licenza Creative Commons).

eletto la prima volta sindaco di Napoli, commissionò ad artisti contemporanei interventi di arte pubblica a piazza del Plebiscito: in molti si illusero in un nuovo Rinascimento, e non solo napoletano.

Purtroppo, gli edifici del regime, con la loro prosopopea romana imperiale, mandano in visibilio italiani nostalgici, altri poco consapevoli, frotte di turisti che si affrettano a visitare il Colosseo Quadrato, il *brand* del made in Italy, una scatola di marmo bucata noiosamente da archi tutti uguali, che ospita la casa di moda delle sorelle Fendi, grandi mecenati di arte contemporanea. Forse ad attrarre è la scritta, tratta dal discorso in cui Mussolini annunciava a un popolo di poeti, artisti, eroi, santi, pensatori, scienziati, navigatori e trasmigratori, l'invasione dell'Etiopia. Poiché riteniamo che quei monumenti siano strettamente legati all'ideologia che li motiva, la loro fortuna critica è direttamente proporzionale alla presenza della destra al timone di questo paese, da Berlusconi a Salvini. «Trattare questi monumenti come oggetti isolati o semplici opere d'arte è perdere il loro significato profondo». Così Dell Upton, architetto californiano, animatore del dibattito intorno ai monumenti confederati. E aggiunge:

I monumenti non sono arte pubblica nell'accezione che in genere attribuiamo loro. Sono *statements* politici il cui significato è stato ben compreso dai loro bersagli. Facevano parte di una campagna per riaffermare la supremazia bianca [...] erano l'affermazione che la politica americana era la politica dei bianchi [...]. Non è

questione di conservare o cancellare la storia [...]. I monumenti pubblici mettono in luce gli aspetti della storia che il pubblico ritiene degni di essere commemorati e interpretano quell'aspetto da un punto di vista specifico. Il problema è quale aspetto della storia debba essere celebrato nell'ambito pubblico (Upton 2017).

In Italia non solo non si pone il problema del destino di quei monumenti ma, anzi, li si difende a spada tratta e li si valorizza attribuendogli nuove funzioni.

È il caso del Museo del fascismo a Predappio, voluto da una giunta di sinistra, il cui coordinatore è uno storico insospettabile come Marcello Flores. È recente, successiva al convegno, la notizia che fortunatamente il progetto del Museo non avrà corso. Ospitato nella ex casa del Fascio, non avrebbe fatto che rafforzare il ruolo della città quale meta di fanatici e nostalgici. Ammesso e non concesso che in un paese in cui non esiste neppure un museo dedicato alla storia del Novecento, quello sul fascismo sia una priorità assoluta, perché mai realizzarlo nella città natale di Mussolini, in un edificio così platealmente fascista (Carrattieri 2018: cfr. inoltre Collotti 2016; Levis Sullam 2016; Carioti 2017)? Anche i tedeschi, si dirà, hanno eretto un museo al nazismo a Berlino, ma la sede della *Topografia del Terrore* è un prisma vitreo, sobrio ed essenziale, un segno di discontinuità rispetto all'orrore che ospita. Il problema non è di poco conto. Poiché i tedeschi hanno avuto il coraggio di fare i conti con il proprio passato, sia in termini politici sia in quelli di politica culturale, hanno potuto immaginare e progettare memoriali moderni e innovativi alla memoria delle vittime dei loro stessi crimini: non solo i contro-monumenti che scompaiono trasformando i fruitori in testimoni, come la famosa colonna di piombo di Rudolf Herz ad Amburgo, inabissatasi dopo sette anni, o la biblioteca vuota di Micha Ulman a Bebelplatz a Berlino, dove ebbe luogo il rogo dei libri, o la fontana rovesciata di Horst Hoheisel a Kassel, ma anche l'innesto moderno della cupola di Norman Foster nel Reichstag di Berlino (Fig. 7), la griglia sconnessa e sbilenco del memoriale di Peter Eisenman (Fig. 8) nel cuore della città, o il museo nevrotico di Daniel Libeskind (Fig. 9), dove è l'architettura e non ciò che ospita il vero dispositivo memoriale.

Il grande storico Saul Friedländer ha osservato che «ogni società, per identificare i propri ideali e la natura delle proprie istituzioni, deve mostrare l'esatto opposto della sua immagine» (Williams 2008: 184), come ha fatto la Germania che, nel moltiplicare musei e memoriali contro il nazismo, mostra di aver fatto i conti con quel passato. Nulla di tutto ciò è accaduto in Italia, come abbiamo detto: non solo gli edifici fascisti non vengono riconosciuti come tali, ma nel continuare a essere oggetto di indiscriminata ammirazione, non se ne individua alcuna valida controparte. Che fare dunque? Vigilare intanto e sventare ogni tentativo di erige-



Fig. 7: Norman Foster, *La cupola del Reichstag sulla Spree*, Berlino, 1999 (Foto Arnoldius, licenza Creative Commons).

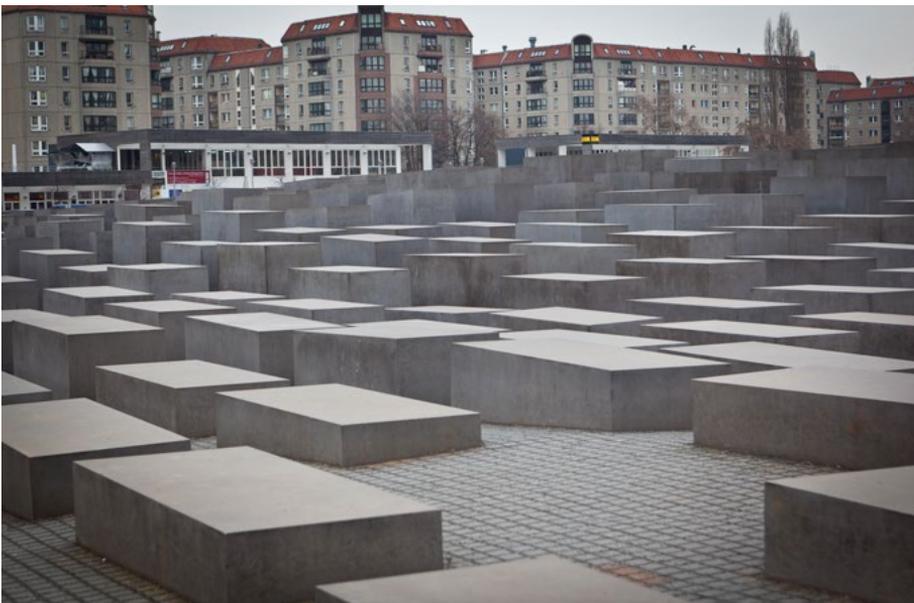


Fig. 8: Peter Eisenmann, *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, Berlino, 1999 (Foto jimmyweee 2011, licenza Creative Commons).



Fig. 7: Daniel Libeskind, *Museo Ebraico di Berlino*, 1989 (foto Chwe 2004 licenza Creative Commons).

re nuove mostruosità a criminali fascisti, come è accaduto nel 2012 ad Affile in memoria del generale Graziani, o a Termini Imerese nel 2018, con la proposta di intitolare una strada al repubblicano Giorgio Almirante. Quanto a quelli esistenti, continuare a spiegarne la storia riconducendoli al contesto che li ha generati e metterne a fuoco le prerogative linguistiche contro ogni equiparazione ai loro antagonisti. Il suggerimento di Ruth Ben Ghiat di distruggerli, come è stato fatto in America con quelli confederati, o quello di Dell Upton di rimuoverli dalla sfera pubblica, decidendone in un secondo momento i singoli destini, è allettante ma impraticabile visto il numero, la dimensione e la disseminazione. C'è però la possibilità, affidata all'arte, di renderli inoffensivi, veicoli per messaggi dissonanti e antiapologetici. Alcuni esempi. L'artista tedesco Rudolf Herz ha trasformato il monumento a Lenin di Dresda in un monumento itinerante: quando nel 1991 l'originale è stato abbattuto e venduto a una ditta specializzata in lapidi e sculture per cimiteri e giardini, Herz ha recuperato i frammenti, eseguito i calchi, caricato questi ultimi su un camion per un tour che ha toccato le principali città europee. Un monumento itinerante è l'esatto opposto di un monumento. Come le teste monumentali di Mussolini e del re Vittorio Emanuele III, trovate dall'artista Rossella Biscotti negli scantinati dell'Eur. Mai utilizzati, causa l'interruzione

dei lavori dovuta allo scoppio della guerra, sono stati recuperati dall'artista ed esposti a terra, su sobrie pedane di legno, in spazi espositivi contemporanei – dalla Fondazione Nomas al MAXXI. Pensati per la sommità degli edifici, sono ora frammenti da guardare dall'alto in basso, senza soggezione né rispetto. Un altro suggerimento viene dalle proiezioni di Krzysztof Wodiczko sui monumenti esistenti per sovvertirne il messaggio: in *Abraham Lincoln: War Veteran Projection*, ad esempio, l'artista polacco ha proiettato sulla statua di Lincoln a Union Square immagini e discorsi dei veterani della guerra del Vietnam.

Anche in Italia ci sono esempi interessanti: il fregio marmoreo *Il trionfo del fascismo*, ad esempio, lungo 200 metri, scolpito da Hans Piffraeder nel 1942 sul Palazzo degli Uffici finanziari di Bolzano. Al centro del fregio Mussolini siede sul suo cavallo accompagnato dalla scritta: «Credere, obbedire, combattere». Dopo la caduta del fascismo il 25 luglio, Bolzano è stata occupata dalle truppe tedesche e il fregio è rimasto incompiuto; fino al 1957, quando è stato portato a termine per decisione del Presidente della Repubblica Italiana nata dalla Resistenza, Giovanni Gronchi. Contro un raduno di Casa Pound che nel 2011 rivendicava l'eredità fascista della città, l'Amministrazione comunale e provinciale, l'Archivio storico e alcuni storici hanno proposto interventi per problematizzare e storicizzare quel patrimonio. Due quelli principali: nel 2014, la mostra *BZ '15-'45 un monumento, una città, due dittature*, ospitata nell'atrio e nella cripta del monumento alla Vittoria, progettato nel 1928 da Marcello Piacentini come ingresso trionfale a Bolzano, che legge la storia del monumento sullo sfondo di quella locale tra le due guerre. Per quanto riguarda il fregio, invece, un concorso indetto nel 2017 premia due artisti locali, Arnold Holzknacht e Michele Bernardi e la loro proposta davvero originale. La frase di Hanna Arendt «Nessuno ha il diritto di obbedire», scritta con il neon in italiano, ladino e tedesco, attraversa l'intero fregio rendendone problematica la lettura. Una soluzione semplice, sobria, concettuale, altamente disturbante: cancella il contenuto del fregio e nello stesso tempo oppone alla tradizionale retorica del marmo la tecnologia del neon. Un atto critico come valida alternativa, sia alla demolizione sia allo *status quo*.

**Rovine, reliquie, relitti.  
Gli artisti tedeschi e il peso della storia**

*Elena Pirazzoli*

Università di Colonia

elena.pirazzoli@gmail.com

*Ein Mann, den manche für weise  
hielten, erklärte, nach Auschwitz  
wäre kein Gedicht mehr möglich.*

*Der weise Mann scheint  
keine hohe Meinung  
von Gedichten gehabt zu haben –  
als wären es Seelenröster  
für empfindsame Buchhalter  
oder bemalte Butzenscheiben,  
durch die man die Welt sieht.*

*Wir glauben, dass Gedichte  
überhaupt erst jetzt wieder möglich  
geworden sind, insofern nämlich als  
nur im Gedicht sich sagen lässt,  
was sonst  
jeder Beschreibung spottet<sup>1</sup>.*

Hans Sahl

---

<sup>1</sup> «Un uomo, che alcuni ritenevano/ saggio, dichiarò che dopo Auschwitz/ non era più possibile alcuna poesia./ Sembra che l'uomo saggio/ delle poesie non abbia avuto/ alta considerazione –/ come se fossero una consolazione/ per le anime di contabili sentimentali/ o un vetro decorato/ attraverso cui guardare il mondo./ Noi crediamo che le poesie/ proprio solo ora siano diventate/ di nuovo possibili, in quanto/ solo in poesia si può dire/ ciò che altrimenti/ si fa beffe di ogni descrizione» (Sahl 2009: 11). Laddove non altrimenti specificato, le traduzioni sono dell'Autrice. Un ringraziamento a Carlo Gentile per l'attenta lettura e i suggerimenti bibliografici.

## 1. La crisi dell'arte dopo il 1945

Nel 1949 nel saggio *Kulturkritik und Gesellschaft* (pubblicato nel 1951), Theodor W. Adorno asserì che «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», ovvero che dopo Auschwitz scrivere una poesia è barbaro<sup>2</sup>. Questa affermazione – inserita in un ben più complesso quadro sulla possibilità etica della cultura dopo il 1945 – è stata per lungo tempo evocata ogni qual volta si è cercato di riflettere sul rapporto tra l'arte e la Shoah, generando quasi un nuovo divieto mosaico, che sanciva l'impossibilità della rappresentazione di «das, was war», quello che era stato, per riprendere le parole che usava il poeta Paul Celan per riferirsi a quella catastrofe della storia.

Il dibattito attorno a questa enunciazione è divenuto cruciale all'interno della riflessione estetica del dopoguerra: se poeti e scrittori sono intervenuti per mostrare al contrario la necessità della poesia (e dell'arte in genere), Adorno stesso è tornato più volte sulle proprie parole, a volte ribadendole e in altri casi mitigandole. Il più noto dei suoi interventi di chiarificazione si trova in *Negative Dialektik* (1966):

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen<sup>3</sup>.

La poesia (e l'arte) viene considerata come una forma per esprimere il dolore, quindi la 'deroga' sembra essere riferita alle vittime, sopravvissute, che hanno scelto quella via per non soccombere. Paul Celan, Primo Levi, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Jean Cayrol: sopravvissuti, salvati in senso leviano, che trovano nella parola poetica la via per dire quello che i nazisti non volevano che venisse

---

<sup>2</sup> «La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie [barbaro], e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie» (Adorno 2018: 21).

<sup>3</sup> «Il dolore incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato [torturato] di urlare; perciò forse è falso aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia [poesia]. Invece non è falsa la questione, meno culturale, se dopo Auschwitz si possa ancora vivere, se specialmente lo possa chi vi è sfuggito per caso, e di norma avrebbe dovuto essere liquidato» (Adorno 1970: 327).

detto. Trovano la possibilità di rispondere al *warum* di quello che avevano vissuto: «hier, es gibt kein warum» (qui non c'è nessun perché) viene risposto a Levi ad Auschwitz.

Tuttavia, la poesia, e l'arte, che hanno guardato a quello che era accaduto, alla persecuzione e allo sterminio, non sono state realizzate solo dai sopravvissuti. Molti sono stati (e continuano ad essere) i poeti e gli artisti che hanno rivolto il proprio sguardo, la propria attenzione, cura e ossessione, a questa catastrofe – intesa etimologicamente come cesura – per l'Europa del Novecento.

In particolare, anche nell'immediato dopoguerra, periodo cui si riferisce l'affermazione di Adorno e il dibattito che ne seguì, non furono solo e necessariamente le vittime – intendendo sia coloro che hanno subito la violenza in prima persona, sia i loro familiari – a cercare espressione. Alcuni artisti che si sono focalizzati su questo soggetto – e su temi correlati, come vedremo – appartengono anche alle altre categorie sociali individuate dallo storico Raul Hilberg: i *perpetrators* e i *bystanders*. Il gruppo di coloro che hanno agito per il regime (come soldati in guerra, come funzionari del sistema burocratico, ecc.) e la grande massa di spettatori che li circondava, più o meno coinvolti a loro volta dal nazismo<sup>4</sup>.

Altri artisti appartengono alla cosiddetta generazione dei *Nachgeborenen*, quei tedeschi 'nati dopo' – definiti così riprendendo una poesia di Bertolt Brecht del 1939<sup>5</sup> – che, a partire dal Sessantotto, hanno sollevato domande nei confronti della generazione precedente: cosa avevano fatto? Avevano aderito? Avevano resistito? O non avevano fatto nulla, rimanendo osservatori passivi, passivamente colpevoli?

L'arte diviene quindi un possibile strumento di evocazione ed elaborazione del passato tedesco per tutti coloro che l'hanno vissuto direttamente o sotto forma di conseguenza. La crisi – in ambito culturale e artistico – che si determina dopo il 1945, dopo l'apertura dei campi e la scoperta della qualità e la proporzione dei crimini del nazismo, non è quindi espressiva, quanto formale. La riflessione artistica, che sia quella mossa da intime esigenze personali che da concorsi e commissioni pubbliche, si interroga su quale forma si possa dare a – o meglio, attraverso quale forma si possa indicare e interpretare – *quello che è stato*.

---

<sup>4</sup> Le categorie che Hilberg individua sono tre: *victims*, *perpetrators*, *bystanders*. Il termine *perpetrators* fa riferimento al tedesco *Täter*, ovvero colui che compie l'azione violenta e criminale (Cfr. Hilberg 1994).

<sup>5</sup> Bertold Brecht, *An die Nachgeborenen*, pubblicata la prima volta dall'esilio in «Die neue Weltbühne» 35 (15.6.1939).

Tre artisti tedeschi, in particolare, hanno reso il recente passato della Germania un soggetto della loro opera: in modo diverso, e diversamente ambiguo, Joseph Beuys, Gerhard Richter e Anselm Kiefer, hanno cercato di attraversare il proprio *paesaggio* – culturale e sociale – *contaminato*.

## 2. Mitopoiesi e omeopatia: la guerra e Auschwitz per Joseph Beuys

*The crime was of such stupendous proportions  
that any work of art must be on an appropriate scale.  
But apart from this, is it in fact possible to create a work of art  
that can express the emotions engendered by Auschwitz?  
It is my conviction that a very great sculptor  
– a new Michelangelo or a new Rodin –  
might have achieved this.*

Henry Moore

Dopo la conclusione del conflitto emerse pian piano la complessa organizzazione del sistema concentrazionario nazista, *ramificato su tutto il territorio europeo: i primi Konzentrationslager furono aperti in Germania, non lontano dalle principali città del Reich, già nel marzo 1933, subito dopo la presa del potere da parte di Hitler. L'annessione di nuovi territori portò progressivamente alla creazione di nuovi campi: nei vari Paesi occupati vennero aperti centri di raccolta e di transito, mentre in Polonia, prevalentemente nell'area del Governatorato Generale, i nazisti realizzarono i Vernichtungslager, campi preposti alla funzione dello sterminio.*

Dall'estate del 1945 i campi di concentramento e di raccolta vennero riutilizzati per fare fronte alle urgenti necessità di quel momento: la detenzione di soldati tedeschi e funzionari nazisti e l'accoglienza delle *Displaced Persons*, ovvero la massa di profughi<sup>6</sup>. I veri e propri campi di sterminio erano stati chiusi (*liquidier*) dai nazisti e le loro tracce cancellate piantando pinete al loro posto<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ex prigionieri di guerra, ex deportati, civili sfollati ma anche, in alcuni casi, ex collaborazionisti.

<sup>7</sup> Questo accadde per Chelmno, Belzec, Sobibór e Treblinka, mentre nel caso di Majdanek l'Armata Rossa si avvicinò senza dare tempo ai nazisti di smantellare il campo. Cfr. anche Pollack 2016: 26-28.

La principale eccezione a questi riusi e cancellazioni riguardava Auschwitz, l'ultimo campo a essere creato, il più articolato a livello funzionale – era insieme campo di lavoro, di concentramento, di sterminio – e il più esteso: la sua terribile centralità all'interno del sistema concentrazionario fu immediatamente chiara. I lavori per la sua trasformazione in museo iniziarono nell'aprile 1946, quando ancora una parte delle baracche era in uso per la detenzione di prigionieri tedeschi sotto controllo sovietico<sup>8</sup>.

Negli anni Cinquanta si amplificò la dimensione della commemorazione, che divenne sempre più un'occasione internazionale, riflettendo l'ampio spettro delle nazionalità coinvolte nella prigionia. Nel 1957 questo aspetto prese corpo nel bando di concorso per un Monumento internazionale da realizzare a Birkenau, il settore del campo adibito alla funzione di sterminio. A presiedere la giuria venne chiamato lo scultore Henry Moore: dopo aver individuato una rosa di tre progetti finalisti – proposti da tre gruppi guidati rispettivamente da Oscar Hansen, Julio Lafuente e Massimo Vitale – non decretò però nessun vincitore<sup>9</sup>, motivando le proprie scelte con l'eccessiva alterazione del sito e la mancata resa di quanto richiesto: «esprimere le emozioni generate da Auschwitz». Ma quali emozioni genera quel luogo? La retorica del passato, quella che ha informato i monumenti per secoli, avrebbe indicato il dolore patito e tuttavia redento, e la sconfitta del regime che tale dolore aveva prodotto. Tuttavia, la qualità della violenza di cui Auschwitz rappresenta il punto culminante non permette spazio per queste forme retoriche, queste sì 'barbare', nel senso etimologico di «straniere, balbettanti, incapaci di farsi capire», dopo il 1945.

Tra le centinaia di proposte giunte alla commissione e successivamente rifiutate, vi erano anche le tavole di un artista tedesco che iniziava allora il proprio percorso di ricerca: Joseph Beuys. Operatore radio della Luftwaffe, addestrato anche ai bombardamenti in picchiata, prima non si era mai occupato d'arte, ma l'esperienza della guerra generò in lui una profonda trasformazione.

---

<sup>8</sup> Sulla storia del Museo di Auschwitz Birkenau si veda <http://auschwitz.org> e Saletti & Sessi 2011; Van Pelt & Dwork 1996. In realtà, il primo campo a essere trasformato in museo memoriale è Majdanek, che divenne Museo Nazionale già nel 1945. Cfr. Robert Traba 2018: 46.

<sup>9</sup> In una fase successiva del concorso, il Comitato internazionale proponente chiese ai gruppi selezionati di elaborare una nuova proposta: invece di progettare separatamente, i tre gruppi si fusero, presentando un progetto unitario. Il monumento realizzato è così frutto della collaborazione di scultori e architetti italiani e polacchi, tra cui Pietro Cascella e Giorgio Simoncini. Cfr. Moore 1964; Young 1993: 128-141; Murwaska-Muthesius 2002; Simoncini, 2012.

Bei dieser Krise wirkten zweifellos Kriegereignisse nach, aber auch aktuelle, denn im Grunde mußte etwas absterben. Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichen insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden. Krankheiten sind fast immer auch geistige Krisen im Leben, wo alte Erfahrungen und Denkvorgänge abgestoßen, beziehungsweise zu durchaus positiven Veränderungen umgeschmolzen werden. [...] Von da an begann für mich eine systematische Arbeit an gewissen Grundprinzipien<sup>10</sup>.

Le tavole mostrano il paesaggio di Birkenau dopo la guerra: le baracche, l'erba cresciuta laddove c'era il fango, l'edificio di ingresso con la torretta centrale sotto cui si apre l'accesso a volta, dove passavano i treni. Su queste fotografie Beuys traccia alcune figure geometriche sospese su esili steli, che sottolineano e scandiscono il percorso di accesso al campo, fino al luogo in cui sorgevano le camere a gas e il crematorio: qui l'artista colloca una grande struttura metallica a emisferica, una sorta di coppa concepita per raccogliere e riflettere la luce solare (Kramer 1997: 261-275; Ray 2001).

---

<sup>10</sup> «Gli eventi bellici senza dubbio innescarono questa crisi, ma anche l'attualità, perché in fondo qualcosa doveva morire. Credo che questa fase sia stata una delle più importanti per me, in quanto mi sono completamente riorganizzato costituzionalmente; mi ero trascinato dietro un corpo per troppo tempo. Lo stadio iniziale fu un stato generale di esaurimento, che però rapidamente si capovolsse in un vero e proprio processo di rinnovamento. Le cose in me dovevano essere completamente trasformate, un cambiamento doveva avvenire proprio a livello della Physis, la 'natura'. Le malattie sono quasi sempre anche crisi spirituali nella vita, dove le vecchie esperienze e i processi di pensiero vengono rifiutati, o meglio si fondono in cambiamenti positivi. [...] Da allora è iniziato per me un lavoro sistematico su alcuni principi fondamentali» (Adriani & Konnertz & Thomas 1973: 34). Successivamente aggiungerà: «For me it was a time when I realized the part an artist can play in indicating the traumas of a time and initiating a healing process. That relates to medicine, or what people call alchemy or shamanism» ovvero «Per me fu un periodo in cui compresi il ruolo che l'artista può giocare nell'indicare i traumi di un tempo e nell'iniziare un processo di guarigione. Questo si riferisce alla medicina, o a ciò che le persone chiamano alchimia o sciamanesimo» (Tisdall 1979: 21).

Negli anni successivi, rielaborando i materiali presentati al Concorso internazionale per Birkenau, Beuys dedicò alcuni lavori ad Auschwitz, cogliendo ed evidenziando – precocemente – quali erano gli aspetti di eccezionalità e unicità di quanto accaduto in quel luogo. *Ohne Titel (Plan des Konzentrationslagers Birkenau)* del 1963 è un piccolo lavoro su carta: la pianta del campo su cui l'artista traccia alcune croci in tempera bruna. Il modo più essenziale per mostrare l'essenza del progetto eugenetico, sociale, politico del nazismo: Auschwitz II-Birkenau come modulo urbano, estensibile e riproducibile all'infinito, un paesaggio perfetto di baracche, recinzioni, blocchi, funzionalmente servito dalle linee ferroviarie. Le croci, che ricorrono spesso nei primi lavori di Beuys, sono «un indice, un fulcro, un punto di intersezione tra antichità e cristianità, tra cristianesimo e materialismo, quindi il segno di dialogo tra due punti di vista essenziali alla discussione per la ricerca della verità» (De Domizio Durini 1998: 20).

*Auschwitz Demonstration* (1956-1964), o *Auschwitz-Vitrine*, è invece una teca da museo – di storia naturale o di antropologia – che raccoglie al suo interno fotografie e materiali organici. È la prima «scultura-assemblage, un ibrido tra l'accumulazione di oggetti post-surrealista [...] e la spazializzazione dell'estetica del ready-made che di lì a poco sfociò nelle varie pratiche legate all'installazione» (Foster & Krauss & Bois & Buchloh Joselit 2006: 484). Beuys vi colloca alcuni materiali relativi al concorso del 1957 e altri oggetti usati invece per azioni più recenti: fotografie delle file di baracche, uno schizzo di un corpo femminile, contenitori pieni di capelli, blocchi di grasso su una piastra elettrica, salsicce, elettrodi, fili metallici, un metro spezzato al cm. 42, un crocefisso senza croce adagiato su un piatto. Reliquie o reperti di un esperimento scientifico, questi oggetti suscitano sensazioni disturbanti: materiali organici pronti da sfruttare o da smaltire come scorie.

Il rapporto tra Beuys e quello che era accaduto – la guerra e lo sterminio – è ambiguo: l'artista lo risolve, in parte, creando una mitopoiesi. Le sue scarse note biografiche, diffuse da lui stesso, indicano come chiave di volta per la sua esistenza un incidente aereo avvenuto in Crimea nell'inverno del 1943-1944, quando lo Stuka su cui volava venne colpito dalla contraerea russa, il pilota morì e lui venne salvato da alcuni nomadi tartari, che lo curarono cospargendo il suo corpo con grasso e avvolgendolo con feltro, nutrendolo con latte e formaggio. Quei materiali che, simboli di trasformazione, divennero le componenti principali delle sue azioni e installazioni.

Dopo la morte di Beuys nel 1986 sono stati sollevati diversi dubbi sulla veridicità di questa vicenda, che oggi appare frutto di una trasfigurazione della realtà – l'aereo precipitò a causa delle cattive condizioni atmosferiche nel marzo 1944

(Riegel 2013: 57; cfr. Stadel 2006)<sup>11</sup> – generata da Beuys, che inventò completamente l'episodio del salvataggio da parte dei Tartari. Per quale motivo lo fece? Le risposte potrebbero essere molteplici: per mitigare il senso di colpa per avere partecipato al nazismo e alla guerra oppure per creare un mito fondativo per il suo lavoro artistico, o entrambe.

All the same, by turning his injury into a fable, Beuys did make a clear statement of intent. War, fascism, nationhood, trauma and repair: these would be his subjects, but his approach would not be that of a historian or social scientist. What he was interested in was discovering and communicating in mythic terms how damage might be transfigured or transformed. Myth had been poisoned by the Nazis, and now he would undertake a grand project of reclamation and decontamination, conducted in a purely psychic realm<sup>12</sup>.

La generazione di Beuys, nato nel 1921, è quella dei tedeschi che vissero con il regime, crebbero con lui, entrando nella *Hitlerjugend* e poi diventando soldati del Reich. Nel dopoguerra, il processo di denazificazione classificò i tedeschi in alcune categorie, a seconda del grado della loro adesione e sostegno al regime: vennero identificati alcuni come criminali, altri come fiancheggiatori che ne trassero opportunità personali<sup>13</sup>. Se i criminali maggiori furono processati, coloro che

---

<sup>11</sup> Secondo Kempken, compagno di reggimento di Beuys, le condizioni atmosferiche erano peggiorate e l'incidente accadde per *fliegerisches Unvermögen*, ovvero 'incapacità di pilotare'. Nel rapporto delle perdite (*Namentliche Verlustmeldung*) dello *Schlachtgeschwader 3* (squadroni cacciabombardieri) la causa dell'incidente è indicata come *Schlechtwetter*, 'maltempo'.

<sup>12</sup> «Tuttavia, trasformando la sua ferita in una favola, Beuys ha fatto una chiara dichiarazione di intenti. Guerra, fascismo, nazionalismo, trauma e riparazione: questi sarebbero stati i suoi soggetti, ma il suo approccio non sarebbe stato quello di uno storico o di uno scienziato sociale. Ciò che gli interessava era scoprire e comunicare in termini mitici come il danno potesse essere trasfigurato o trasformato. Il mito era stato avvelenato dai nazisti, e ora avrebbe intrapreso un grande progetto di bonifica e decontaminazione, condotto in un regno puramente psichico» (Laing 2016). Esistono diverse biografie di Beuys; radicalmente critica rispetto alla sua auto-narrazione quella, già citata, di Hans Peter Riegel.

<sup>13</sup> Questo avvenne in particolare durante il processo di denazificazione nel settore americano, dove furono identificate cinque categorie: V. Persone esonerate o non incriminate (*Entlastete*), IV. Seguaci o simpatizzanti (*Mitläufer*), III. Incriminati minori (*Minderbelastete*), II. Attivisti, Militanti, profittatori o persone incriminate (*Belastete*), I. Criminali importanti (*Hauptschuldige*).

vennero identificati come *Mitläufer* vennero esclusi da alcune professioni pubbliche. La realtà che emergeva dai questionari diffusi nella popolazione tedesca sotto controllo alleato era che la massa dei cittadini tedeschi aveva in qualche modo aderito al regime, solo pochissimi si erano opposti.

In questo quadro, la partecipazione di Beuys al concorso per il Memoriale di Birkenau assume una luce particolare: una partenza in sordina per la sua opera artistica, e allo stesso tempo una scelta significativa, cruciale. Non affronterà mai più il tema in modo così esplicito, lamentando il fatto che i critici europei, disse Beuys a un intervistatore americano, «interpret my work as having to do with the Holocaust – fat with catastrophe, with death – grey color and destruction. But I am not interested in allusion. I am interested in Change»<sup>14</sup>. Negli anni Ottanta, le domande divengono sempre più pressanti: sul senso di colpa come soldato, come tedesco, fino alla possibilità di una rappresentazione per Auschwitz. In una di queste occasioni, Beuys diede una risposta insolitamente chiara: rappresentare lo sterminio non è possibile e la sua *Auschwitz Demonstration* era stata, piuttosto, «der Versuch, eine Medizin aufzubereiten»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> «Interpretano il mio lavoro come avente a che fare con l'olocausto – grasso con catastrofe, con morte – colore grigio e distruzione. Ma non mi interessa di allusione. Mi interessa di Cambiamento», cit. in Robins 1989: 74.

<sup>15</sup> «Il tentativo di preparare una medicina» (E. Beuys et al. 1990: 184, citazione da un'intervista del 1982). Il testo per intero è: «Nein, das kann man nicht. Natürlich nicht. Das ist also auch da nur, wie ich sagte, der Versuch, eine Medizin aufzubereiten. [...] Man muß sowieso sagen, das Ganze gehört zur Aktionskunst, auch das. Mit den weitergehenden Sachen eben etwas aufzubereiten was das, was dieses schreckliche Bild, was sich im Bilde nicht darstellen läßt, sondern was nur dargestellt wurde in seinem eigentlichen Vorgang während es geschah, daß man das überhaupt nicht übersetzen kann in ein Bild. Daß das, nun sagen wir einmal, erinnert werden kann in seinem positiven Gegenbilde, d. h., indem das wirklich aus der Welt geschafft wird beim Menschen. Der Rest dieser ganzen Unmenschlichkeiten, daß das überwunden wird. Also insofern ist diese Auschwitzvitrine eigentlich ein Spielzeug. Ich maße mir nicht an, daß ich dadurch – durch diese Sachen – etwas wiedergegeben habe von dem Schrecklichen», ovvero «No, non si può, certo che no. Quindi questo è solo, come ho detto, il tentativo di preparare una medicina. [...] Bisogna dire che tutto questo appartiene comunque all'Action Art, compreso questo. Con le cose ulteriori, per preparare qualcosa che è questa terribile immagine, che non può essere rappresentata per immagini, ma che è stata rappresentata solo nel suo processo reale mentre accadeva, è qualcosa che non può essere affatto tradotto in un'immagine. Che questo, diciamo, possa essere ricordato nella sua contro-immagine positiva, cioè eliminandolo davvero dal mondo dell'uomo. Il resto di tutta questa disumanità, che è superata. Quindi, da

Un preparato omeopatico, che mostra e instilla il male in dosaggi minuti, riproponendolo agli occhi dei tedeschi, e degli europei, in una fase in cui la rimozione prevale sull'elaborazione.

Dass dieses auch der einzige Weg sei, um alle noch im Rassistischen treibenden Umtriebe, schrecklichen Sünden, nicht zu beschreibenden schwarzen Male zu überwinden, ohne sich auch nur einen Augenblick aus dem Blickfeld zu verlieren ließ mich entscheiden für die Kunst<sup>16</sup>.

L'arte sembra allora l'unica via «per superare tutte le manovre innescate dal razzismo, gli orribili peccati e le indescrivibili macchie nere, senza perderle di vista nemmeno per un attimo».

### **3. Album di famiglia: Gerhard Richter e le tracce del nazismo nella società tedesca**

*One's first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation: a negative epiphany. For me, it was photographs of Bergen-Belsen and Dachau which I came across by chance in a bookstore in Santa Monica in July 1945. Nothing I have seen – in photographs or in real life – ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about. What good was served by seeing them? They were only photographs – of an event I had scarcely heard of and could do nothing to affect, of suffering I could hardly imagine and could do nothing to relieve. When I looked at those photographs, something broke. Some limit had been reached, and not only that of horror;*

---

questo punto di vista, questa vetrina di Auschwitz è in realtà un giocattolo. Non ho la presunzione – attraverso queste cose – di aver rappresentato qualcosa dell'orrore».

<sup>16</sup> «Che questo fosse l'unico modo per superare tutte le manovre innescate dal razzismo, gli orribili peccati e le indescrivibili macchie nere, senza perderle di vista nemmeno per un attimo, mi ha fatto decidere a favore dell'arte» (Beuys 2001: 55).

*I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten;  
something went dead; something is still crying.*

Susan Sontag

Buona parte dell'opera di Gerhard Richter rappresenta l'album di famiglia della società tedesca del dopoguerra. Sia nelle grandi tele – i *Fotobilder* – in cui riproduce a olio, sfocandole, le fotografie private o pubblicate sui quotidiani e i rotocalchi, sia nell'*Atlas* che raccoglie queste stesse immagini, ritagliate e incollate in tavole numerate, il soggetto è la vita quotidiana: la propria e quella dei suoi contemporanei, e coetanei.

Nato nel 1932 a Dresda, Richter vive l'infanzia negli anni del nazismo, lasciando presto la città e per trasferirsi a Reichenau, in Bassa Slesia (oggi Polonia), dove suo padre viene assunto come insegnante di scuola (fatto per cui si trova costretto a prendere la tessera dello NSDAP). Successivamente, la guerra segna la sua famiglia: due zii materni muoiono, mentre il padre, dopo aver combattuto sul fronte orientale, viene fatto prigioniero dagli americani su quello occidentale, tornando a casa nel 1946. Trasferitosi con la nonna, la madre e la sorella minore a vivere a Waltersdorf, un villaggio della Turingia, Richter vive il conflitto a distanza, senza averne esperienze traumatiche personali, se non il passaggio dei bombardieri alleati diretti verso le città: tra queste, Dresda. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, si forma come pittore all'Accademia di Belle Arti di Dresda, ridotta in macerie e posta sotto il controllo sovietico. Nel 1961, pochi mesi prima che venisse eretto il muro di Berlino, riesce a fuggire a ovest insieme alla prima moglie, dove si iscrive nuovamente all'Accademia, a Düsseldorf<sup>17</sup>.

È in questo momento di ricerca formale, di nuovo inizio artistico (dal realismo socialista dell'Est alla pittura informale fino all'arte concettuale dell'ovest, il passaggio estetico è abissale) che Richter inizia a guardare il rimosso tedesco, che attraversa la sua famiglia, come tutte le famiglie della Germania.

In particolare, tra il 1964 e il 1965 realizza alcuni *Fotobilder* attingendo ai propri scatti privati<sup>18</sup>. Nel 1964 dipinge la propria famiglia – *Familie* – com'era

---

<sup>17</sup> Sulla biografia di Richter si veda Elger 2009; Storr 2002.

<sup>18</sup> «[...] Richter's gray photo-paintings began to attract attention in the mid-1960s, critics and collectors frequently asked if the images were personally significant. Some in fact were, but Richter for many years would deny it, or dismiss any personal association as irrelevant. Not only did he want to protect his private life – Richter has always been a deeply private person – but by then he wanted the public to engage with the issues of media and reality that had come to preoccupy him in his practice» (Elger 2009: 10). Sull'*Atlas* si veda anche Baldacci 2004.

negli anni Quaranta: la nonna, la madre, la sorella, lui, e la completa assenza degli uomini adulti. Nello stesso anno realizza anche *Familie am Meer*: i genitori della moglie Marianne, lei e il fratello, tutti in costume, in una posa giocosa sulla battigia. *Onkel Rudi* (1965) raffigura lo zio materno dell'artista, Rudolf Schönfelder, sorridente, in divisa da ufficiale della *Wehrmacht*, con alle spalle un muro e quella che sembra essere una caserma. Uno scatto comune, come i tanti che le migliaia di soldati tedeschi mandavano a casa, accompagnando le loro lettere. *Horst mit Hund* (1965) riprende invece una fotografia del padre di Richter con in braccio il cane: un'attitudine completamente diversa, per nulla militare, il corpo appesantito, i capelli scompigliati. *Tante Marianne* (1965), infine, raffigura una giovane zia materna dell'artista, ripresa nello scatto fotografico mentre ha in braccio un bambino, ovvero Richter stesso. Pochi anni dopo quello scatto, le venne diagnosticata la schizofrenia, per questo motivo fu vittima prima del progetto di sterilizzazione per la protezione della razza, poi fu eliminata nell'ambito dell'operazione contro i malati mentali, tramite la privazione del cibo<sup>19</sup>.

Un'altra opera dello stesso anno 1965 rimanda alle conseguenze nel dopoguerra di quel progetto 'eugenetico' nazista, denominato *Aktion T4*: la fonte iconografica di *Herr Heyde* è un ritaglio di giornale che mostra il momento in cui Werner Heyde si consegna alle autorità il 12 novembre 1959. Membro dello NSDAP e delle SS, direttore della clinica psichiatrica di Würzburg, era stato tra i principali ideatori e organizzatori del progetto di eutanasia nazista ma, dopo una prima fase di incriminazione, riuscì a fuggire e a vivere sotto falso nome sempre esercitando la professione medica. Il 13 febbraio 1964, pochi giorni prima che iniziasse il processo a suo carico, si suicidò in cella. Negli anni Duemila è emerso che il suocero di Richter, Heinrich Eufinger, era stato a sua volta membro dello NSDAP e delle SS (dove aveva fatto carriera fino al grado di *Obersturmbannführer*) e, in qualità di ginecologo, aveva collaborato al programma nazista di sterilizzazione ed eutanasia. Quel perfetto e sorridente padre di famiglia, come molti altri padri, madri, zii, nonni, era stato un attivo collaboratore del regime, per careerismo ed opportunismo, oltre che per adesione ideologica.

---

<sup>19</sup> Küper 1997: 233-236. Sulla vicenda di Marianne Schönfelder: Schreiber 2005; Boyes 2006; Mehring & Nugent & Seydl 2010: 82-86 e Ostrowicz. Nel 2018 il regista Florian Henckel von Donnersmarck ha realizzato il film *Werk ohne Autor* a partire da questa vicenda.

Was sie nicht wußten, machte sie lau. Übrigens hatten sie Glück. Keine jüdische oder kommunistische Verwandt- und Freundschaft, keine Erb- und Geisteskranken in der Familie [...], keine Auslandsbeziehungen, keine nennenswerten Kenntnisse in irgendeiner Fremdsprache, überhaupt keinen Hang zu zersetzenden Gedanken oder gar zu entarteter und anderer Kunst. Festgelegt durch das, wie sie nicht waren, wurde ihnen nur abverlangt, nichts zu bleiben. Und das scheint uns leichtzufallen. Überhören, übersehen, vernachlässigen, verleugnen, verlernen, verschwitzen, vergessen<sup>20</sup>.

In *Kindheitsmuster (Trama d'infanzia, 1992)* Christa Wolf describe la società tedesca piccolo borghese – cui apparteneva la sua stessa famiglia – che aveva supportato il nazismo anche solo con l'indifferenza. Le istantanee rese quadri da Richter raccontano quello stesso ambiente, le stesse domande non poste, gli stessi silenzi, la cecità di chi non volle vedere.

Essendo nato negli anni Trenta, Richter fruisce di quella che il cancelliere tedesco Helmut Kohl nel 1984 definì «die Gnade der späten Geburt», 'la grazia della nascita tardiva', indicando quella generazione di tedeschi nati durante gli anni del regime, che non avevano potuto, né dovuto, prendere una decisione consapevole a favore o contro il nazismo. In realtà, si tratta di una generazione lacerata, che vive nel tempo dell'infanzia il regime con la sua propaganda e la sua hybris, il progetto dello sterminio e la scelta della guerra, e la conseguente distruzione delle città tedesche. La loro formazione adulta avviene 'dopo', basandosi spesso sulla rimozione e la negazione.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, dai *Fotobilder* Richter passò a dipingere il grigio: grandi quadri monocromi come risultato di quello che il pittore definisce uno stato d'animo molto negativo, una fase in cui non sapeva più «cosa dipingere o cosa potesse essere dipinto» (Elger & Obrist 2008: 91-92; 197. Cfr. anche <https://www.gerhard-richter.com/it/quotes/subjects-2/grey-paintings-9>).

---

<sup>20</sup> «Ciò che i loro occhi non vedevano, li rendeva indifferenti. D'altronde avevano fortuna. Nessun parente o amico ebreo o comunista, nessuna malattia ereditaria o nessun malato mentale in famiglia [...], nessuna relazione all'estero, nessuna conoscenza di rilievo di qualche lingua straniera, soprattutto nessuna inclinazione per le idee disfattiste o addirittura per l'arte degenerata o altra. Definiti da ciò che non erano, si chiedeva loro solo di restare niente. E pare che questo ci riesca facile. Far finta di non sentire, di non vedere, trascurare, negare, disimparare, cancellare, dimenticare» (Wolf 1992: 187).

Sicher kommt das Grau auch von den Fotobildern und es hat natürlich auch damit zu tun, dass ich das Grau für eine wichtige Farbe halte, die ideale Farbe für Meinungslosigkeit, Aussageverweigerung, Schweigen, Hoffnungslosigkeit. Also für Zustände und Aussichten, die einen betreffen und für die man ein Bild finden möchte<sup>21</sup>.

«Mancanza di opinioni, rifiuto di fornire spiegazioni, silenzio, disperazione»: elencati in questo ordine, sembrano i comportamenti messi in atto – e le conseguenze emotive esperite – dalla generazione di tedeschi che ha vissuto il regime con indifferenza, salvo poi percepire vergogna e colpa, senza possibile redenzione.

Una colpa che i tedeschi avevano allora rimosso dalla loro coscienza collettiva, innalzando delle barriere psicologiche, come indica la coppia di psicologi Alexander e Margarete Mitscherlich in un volume pubblicato nel 1967: *Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen Kollektiven Verhaltens (Germania senza lutto. Psicanalisi del postnazismo)*.

Als ich Mitte Zwanzig war, habe ich KZ-Photos gesehen, die mich sehr erschüttert haben. Mit Mitte Dreißig habe ich die gesammelt, fotografiert und versucht, sie zu malen. Ich habe das aufgeben müssen. Dann habe ich die Fotos so merkwürdig, scheinbar zynisch zusammengestellt in meinem "Bilderatlas"<sup>22</sup>.

Proprio nel 1967, Richter raccoglie le riproduzioni di alcune delle immagini scattate all'apertura dei campi di concentramento, diffuse su giornali e riviste a partire dalla primavera del 1945. L'artista racconta di avere visto quelle immagini per la prima volta all'inizio degli anni Cinquanta, perché nella zona est, nella Repubblica Democratica Tedesca, circolavano molto meno: probabilmente anche lui esperì quella che Sontag definisce «un'epifania negativa» (1992: 18-19). E proprio nel 1967, in occasione di una mostra, cercò di trasformarle in *Fotobilder*

---

<sup>21</sup> «Il grigio è senza dubbio ispirato alle foto-pitture. Certo, c'entra anche il fatto che per me il grigio è un colore importante, il colore ideale della mancanza di opinioni, del rifiuto di fornire spiegazioni, del silenzio, della disperazione. In altre parole, di quegli stati d'animo e situazioni che ci colpiscono e per i quali vorremmo trovare un'espressione visiva» (Elger & Obrist 2008: 490-491).

<sup>22</sup> «Quando avevo vent'anni, ho visto le foto del campo di concentramento che mi hanno sconvolto molto. A metà dei trent'anni le ho raccolte, ho fatto delle fotografie e ho cercato di dipingerle. Ho dovuto rinunciarvi. Poi ho messo insieme le foto in modo così strano, apparentemente cinico, nel mio 'Atlante delle immagini'» (Thorn-Prikker 1989: 129).

giustapponendole a immagini pornografiche. Ma percepì come questa scelta avrebbe avuto «*etwas schrecklich Spektakuläres*» (Voss & Geimer 2016), ‘qualcosa di terribilmente spettacolare’, dando scandalo: il pubblico si sarebbe fermato a questo livello superficiale. La giustapposizione disturbante viene quindi lasciata all’*Atlas* (tavole 16-23): quelle immagini, legate in questo modo, evocano l’osceno e il morboso, due deviazioni dello sguardo<sup>23</sup>.

Richter ha cercato più volte di attraversare quelle immagini, trasfigurarle in *Fotobilder*, ma si è sempre reso conto dell’inadeguatezza della pittura, l’arte più incline alla rappresentazione. Nel 2008, leggendo una recensione pubblicata sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» all’uscita della traduzione tedesca di *Images malgré tout* di Didi-Huberman, Richter viene a conoscenza della vicenda delle quattro immagini scattate dal *Sonderkommando* di Auschwitz, note già dal 1945 ma per decenni confuse tra gli scatti alleati della liberazione. L’eccezionalità di quei documenti stava nella loro sfocatura, nel loro taglio sbieco, nel nero che avvolge l’inquadratura: le avevamo sempre avute sotto gli occhi, ma si erano loro poste le domande sbagliate, senza cogliere quello che stavano comunicando, quella che era stata l’intenzione sottesa allo scatto, le necessità e le urgenze di quel gesto, di quel rischio assunto da un gruppo di prigionieri, supportati dalla resistenza polacca. Sono infatti foto scattate di nascosto, da lontano ovvero dall’interno della camera a gas, mentre fuori si svolge il quotidiano lavoro del *Sonderkommando*: le donne denudate tra gli alberi che si avviano alla morte, poi i corpi da smaltire, bruciandoli (Didi-Huberman 2005).

Richter aveva già inserito una di queste immagini nell’*Atlas* nel 1967, alla tavola 19: appare ritagliata e ingrandita, come veniva pubblicata nel dopoguerra, cercando il soggetto dello scatto, identificato nei corpi nudi delle donne. Nel 2014 decide di trasformare questi scatti in opere, olio su tela, *Fotobilder*. Ma di nuovo percepisce l’inadeguatezza della pittura davanti a quelle fotografie. Sceglie così di raschiare le tele, ridipingendovi sopra e ottenendo quattro quadri astratti e rendendo invisibili le quattro immagini del *Sonderkommando*. Solo il titolo, *Birkenau*, rimane a evocare l’oggetto, il tema, il significato, «come per la scrittura di una sonata»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Questo aspetto ha avuto ‘fortuna’ soprattutto in ambito cinematografico: prima, negli anni Sessanta, con la produzione di documentari che sottolineavano gli aspetti più morbosi del sistema di campi, poi arrivando negli anni Settanta alla *nazisploitation*, che si colloca tra l’erotismo, la pornografia e l’horror, proposti al pubblico come prodotti popolari e di consumo. Tuttavia, degenerando nel grottesco e nel surreale, queste pellicole evitano di innescare qualsiasi riflessione più profonda sull’*oscenità* dei campi.

<sup>24</sup> Voss & Geimer 2016; Buchloh 2016; Didi-Huberman 2018. Il progetto ha sollevato

Questa scelta è stata interpretata come il fallimento della pittura di fronte alla fotografia, della rappresentazione rispetto al documento. O forse, riprendendo Adorno, dopo Auschwitz non è tanto 'barbara' la poesia (e l'arte), quanto la pretesa che si possa raffigurare tramite l'arte qualcosa che sfugge alla comprensione, ovvero un orrore agito dagli uomini. Quello che Primo Levi cerca di definire descrivendo il primo sguardo esterno posato su Auschwitz da quattro giovani soldati a cavallo dell'Armata Rossa, giunti ai cancelli del campo il 27 gennaio 1945:

Non salutavano, non sorridevano; apparivano oppressi, oltre che da pietà, da un confuso ritegno, che sigillava le loro bocche, e avvinceva i loro occhi allo scenario funereo. Era la stessa vergogna a noi ben nota, quella che ci sommergeva dopo le selezioni, ed ogni volta che ci toccava assistere o sottostare a un oltraggio: la vergogna che i tedeschi non conobbero, quello che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa (Levi 1977: 205-206).

#### **4. Combustione alchemica: Anselm Kiefer e la deviazione della cultura tedesca**

*The truth has not penetrated the nation's consciousness, and probably never will because it is too terrifying to face. If admitted to consciousness, the load of guilt would be too heavy to carry [...]. Many intelligent and well-meaning Germans react, when Auschwitz and Belsen are mentioned in their presence, with a stony silence and the pained expression of a Victorian lady confronted with a rude reminder of the Facts of Life: that they happen to be facts, never enters her head; they are just unmentionable, and that is all there is to them. Others will either deny the facts, or call them vastly exaggerated, or will, in the same breath, use several mutually contradictory arguments without being aware of the contradiction.*

Arthur Koestler

Nel 1969 Anselm Kiefer realizza *Besetzungen, Occupazioni*, un libro d'artista in cui raccoglie fotografie in bianco e nero che lo raffigurano nell'atto di fare il saluto nazista davanti a laghi, templi antichi, scogliere (come il viaggiatore di

---

anche critiche e polemiche: Brauneis & Hafner 2016.

Caspar David Friedrich). Un gesto proibito in Germania, che solleverà subito molte critiche nei confronti dell'opera di questo artista: la scelta di attraversare, anzi, di ripresentare il passato tedesco, la cultura e i miti usati abusati dal nazismo verrà giudicata come rischiosa, o addirittura espressione di una fascinazione ambigua (Weikop 2016).

Ma a guardarlo con occhio scevro da pregiudizi, il lavoro di Kiefer mostra la dimensione grottesca, ridicola contenuta nell'*hybris* di quell'ideologia. Un piccolo nazista arrogante che inneggia al regime di fronte alla natura, alle tracce della storia e delle epoche passate, con la volontà di dominarle.

Dietro quella strategia del disagio c'era l'ostinata volontà di unire elementi culturalmente accettabili della tradizione eroica e mitica tedesca con le sue inaccettabili conseguenze.

[...] Kiefer era provocatorio, perfino sfrontato nella sfida delle convenzioni: confessava che per poter comprendere il fascismo doveva in certa misura riviverne la megalomania. Era una posizione perversa, minacciosa, che sfidava l'incomprensione; e fu certo incompresa (Shama 1997: 125-126).

Nato nel 1945 a Donaueschingen, la regione danubiana nella Germania meridionale, Kiefer appartiene alla generazione dei *Nachgeborenen*. Nel 1968, durante la contestazione studentesca, questa generazione rivolse ai propri genitori domande più pesanti di quelle che i loro coetanei degli altri Paesi posero alle proprie famiglie. Nella Germania Ovest viene messo in crisi il modello culturale statunitense, sotto la cui sfera si era collocata la Repubblica federale. L'antimperialismo, la lotta contro lo sfruttamento del Terzo Mondo, la solidarietà con il Vietnam attaccato dagli Stati Uniti divennero il nucleo della protesta in tutta Europa. Ma in Germania si aggiunse un altro elemento: «I crimini americani nel Vietnam evocavano i crimini del nazismo, la rottura del silenzio sul Vietnam implicava anche, ben più in profondità, l'interrogarsi dei padri sotto il nazismo, riportava all'attualità gli interrogativi e i problemi sollevati dal processo di Norimberga» (Collotti 1992: 6).

Kiefer inizia il suo percorso artistico in quel clima culturale di domande e censure, e sceglie di attraversare il passato tedesco, i miti, i fondamenti della cultura che erano stati abusati dal nazismo rendendoli intoccabili. Ma attraversa anche il paesaggio, la geografia mutata, le regioni dell'est conquistate e perdute. Dalla vittoria di Arminio/Hermann nella selva di Teutoburgo alle saghe wagneriane, dalla filosofia di Heidegger alle architetture di Albert Speer o Wilhelm Kreis: Kiefer infrange il velo di silenzio che ha avvolto questi elementi della cultura tedesca, percepita come 'contaminata' ed espunta. Semplicemente, non se ne doveva

parlare più. Come scrisse Arthur Koestler nel 1953, «molti tedeschi intelligenti e ben intenzionati, quando Auschwitz e Belsen vengono citati in loro presenza, reagiscono con un silenzio di pietra e l'espressione dolente di una lady vittoriana cui con sfrontatezza si ricordassero i fatti della vita [...], semplicemente innominabili» (cit. in Traverso 1994: 233). È per questo motivo che l'opera di Kiefer viene percepita come scandalosa, ambigua, imbarazzante dai suoi connazionali: se non si può parlare delle conseguenze, figuriamoci delle cause. Le sue meditazioni critiche vengono così credute, superficialmente, mere celebrazioni<sup>25</sup>.

La Shoah diviene oggetto delle sue opere a partire dagli anni Settanta, quando Kiefer inizia un ciclo ispirato alla poesia di Paul Celan, riprendendo in particolare l'immagine di *Todesfuge*: «[...] Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt/ der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete / Dein aschenes Haar Sulamith / wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng / [...]» (Celan 1998: 62-65).

Margarete è la figura femminile del *Faust* di Goethe sedotta e distrutta, i suoi capelli d'oro rappresentano la purezza della razza, le messi rigogliose, quei miti di *Blut und Boden* su cui si fondava il nazionalsocialismo; Sulamith è l'amata del *Cantico dei Cantici*, le cui chiome brune si sono fatte cenere, divenendo simbolo dell'ebraismo che ora giace in «ein Grab in den Lüften», 'una tomba nell'aria'. Nelle tele di Kiefer per combustione la paglia di Margarete diviene la cenere di Sulamith, a mostrare come i due mondi – tedesco e ebraico – fossero strettamente connessi.

La combustione – reale<sup>26</sup> o evocata – è un tratto caratteristico delle opere di Kiefer negli anni Settanta e Ottanta: è bruciato il paesaggio della Pomerania

---

<sup>25</sup> Kiefer venne attaccato in particolare dopo la sua partecipazione al Padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1980. Cfr. ad es. Spies 1980: 19. Anche il critico Benjamin Buchloh, che inizialmente l'aveva sostenuto, attaccò successivamente il suo lavoro: 1981: 39-68. Altri critici assunsero invece una posizione opposta, come Kuspit 1983: 46. Sul lavoro di Kiefer e le polemiche suscitate: Rosenthal 1987; Huyssen 1989: 29-30; Schütz 1997: 584-591; Saltzman 1999; Arasse 2001; Weikop 2016.

<sup>26</sup> «Kiefer arbeitet tatsächlich mit Feuer, wenn er Bilder regelrecht abbrennt, um misslungene Partien zu entfernen oder neue Malgründe herzustellen (auch im Sinne der evokatorischen Macht des Amorphen). Abgesehen von symbolischen Konnotationen der Flamme, hat Kiefers Interesse an magischen Verwendungen des Feuers ebenso wie an metaphorischen Deutungen wirklicher Brände» [«Kiefer lavora infatti con il fuoco quando brucia i quadri per rimuovere le parti mancanti o per creare nuove superfici pittoriche (anche nel senso del potere evocativo dell'informe). Oltre alle connotazioni simboliche della fiamma, l'interesse di Kiefer per gli usi magici del fuoco ha altrettanto a che fare con interpretazioni metaforiche di roghi reali».] Harten & Pagé 1984: 54.

attraversato dalla guerra, da quella dei Trent'anni alla più recente (*Maikäfer flieg*, *Märkische Heide*, entrambi del 1974), sono bruciati i grandi edifici voluti dal regime e colpiti dalle bombe incendiarie (*Innenraum* 1981, *Sulamith* 1983, *Athamor* 1984). Il passaggio del fuoco che annerisce la terra e la pietra diviene materia pittorica che si espande come pece sulle grandi tele di juta<sup>27</sup>.

In una particolare versione di *Sulamith*, questo legame tra tedeschi ed ebrei, tra *hybris* e distruzione, tra i progetti per le sovraumane architetture e quelle – i Lager – che il nazismo ha effettivamente realizzato, viene esplicitato attraverso un sovvertimento: la *Soldatenhalle*, il mausoleo per i soldati tedeschi disegnato da Wilhelm Kreis è trasformato in un memoriale per gli ebrei sterminati<sup>28</sup>. Nella grande tela, l'immagine della maquette di Kreis (il progetto non è mai stato realizzato), che prevedeva l'uso di una pietra chiara per il grande spazio a volta, viene annerita, come se la cripta fosse in realtà una fornace, un crematorio. Sul fondo, al posto dell'altare per i soldati caduti, Kiefer dipinge sette fiammelle ardenti, come in una *menorah*. Il nome Sulamith è scritto in alto a destra, sulle pietre annerite e riarse, come quelle delle città tedesche ed europee dopo la guerra: «Es ist dies kein 'Schuld'-Bild, auch kein neues Ehrenmal zum Gedenken der Opfer des Faschismus, sondern der Versuch eines Bekenntnisses zur Alchimie: wir Deutschen, so darf man Kiefer übersetzen, haben mit Juden etwas von uns selbst ermordet»<sup>29</sup>.

Le tele di Kiefer raffiguranti edifici progettati dagli architetti nazisti Paul Troost, Wilhelm Kreis o Albert Speer, ricordano le parole di quest'ultimo sulla *Theorie vom Ruinenwert*, ovvero del «valore che un edificio può avere, visto come

<sup>27</sup> Come già ricordato, nel 1980 Kiefer espose il suo lavoro nel Padiglione della Germania alla Biennale di Venezia: il titolo della mostra era *Anselm Kiefer: Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, ovvero «bruciare, lignificare, affondare, insabbiare».

<sup>28</sup> Wilhelm Kreis aveva progettato per la nuova Berlino nazista la *Soldatenhalle*, «un enorme blocco [...] sulla cui destinazione Hitler non si era mai pronunciato chiaramente, ma credo che lo concepisse come una specie di connubio fra il sacrario e il museo militare. Infatti, dopo l'armistizio con la Francia, decretò che vi fosse esposta, come primo cimelio, la carrozza ristorante in cui nel 1918 era stata firmata la resa della Germania e nel 1940 quella della Francia. Era anche prevista una cripta per accogliere i più illustri feldmarescialli tedeschi del passato, del presente e del futuro» (Speer 1997: 164).

<sup>29</sup> «Non si tratta di un quadro di 'colpa', né di un nuovo memoriale per commemorare le vittime del fascismo, ma piuttosto di un tentativo di affermare l'alchimia [del lutto]: noi tedeschi, uccidendo gli ebrei abbiamo ucciso qualcosa di noi stessi, così si potrebbe tradurre Kiefer» (Harten & Pagé 1984: 130).

rovina» (Speer 1997: 67): una pretesa romantica, quella di immaginare le vestigia del Reich a distanza di secoli, addirittura millenni, capaci di emanare ai posteri potenza e solennità come quelle degli imperi antichi. Perché le loro rovine potessero avere questa capacità evocativa, bisognava evitare il calcestruzzo armato, che deperisce in cumuli di macerie polverose e arrugginite (*rostende Trümmerhaufen* nelle parole di Speer): per il *großer Stil* del nuovo Reich necessitavano immense quantità di granito e mattoni, materiali nobili che venivano prodotti e lavorati in alcuni campi di concentramento, dalla manodopera schiava di *Zwangsarbeiter*, lavoratori coatti (cfr. Pirazzoli 2014). Nel pieno della sua affermazione, il nazismo aveva scelto l'immagine della rovina per la propria fama eterna: per paradosso, le rovine rimaste in sua memoria sono l'altro lato di quella medaglia, ovvero i campi. Un legame indissolubile: secondo l'«alchimia del lutto» evocata da Kiefer, «noi tedeschi, uccidendo gli ebrei abbiamo ucciso qualcosa di noi stessi» (Harten & Pagé 1984: 130).

## 5. Il peso della colpa sulle spalle del presente

*[...] I slowly begin to accept that my knowledge will have limits, that I'll never know exactly what [my grandfather] Willi thought, what he saw or heard, what he decided to do or not to do, what he could have done and failed to do, and why. Whether actively involved or not, by joining the Nazi Party, Willi had inevitably contributed to furthering the cause of a murderous regime.*

*Would it make a difference in my life if I had found proof that Willi had never worn his uniform, that his wife had, in fact, been dispossessed of her milk business by the Nazis, that he hid his Jewish employer in a shed, or that he himself was half or a quarter Jewish?*

*Or would it be easier to navigate my shame if I had been able to prove his guilt, if I had learned that he had been a Nazi through and through, without the shadow of a doubt?*

Nora Krug

Nella periferia di Berlino, nella zona di Tempelhof, si trova un curioso manufatto: un cilindro colossale, né architettura, né scultura, ma residuo, traccia, relitto. Costruito nel 1941, si tratta di una prova di peso per stabilire la tenuta del terreno sabbioso della città, che gli edifici sproporzionati della futura *Hauptstadt*

*Germania*, in particolare la *Große Halle* e l'immenso Arco di trionfo, avrebbero messo a dura prova.

Nel 2008, in occasione della quinta Biennale di Berlino, Susanne Kriemann, artista nata nel 1972 a Erlangen, ha cercato di ricomporre la storia di questo *Schwerbelastungskörper*, 'corpo dal carico pesante'. Il titolo del lavoro è *12650*, ovvero il peso in tonnellate di questo relitto: Kriemann ha indagato la sua presenza nei giornali fra il 1950 e il 2005, rilevando come sia proprio il dato del peso a cambiare nel tempo nelle descrizioni degli articoli, incrementando negli anni, gravato dagli aspetti simbolici.

Il blocco è un cilindro compatto, alto 12 metri, dal diametro di 21 e con uno stelo che sprofonda per altri 20 metri circa. Al suo interno venne ricavato solo un vano per la strumentazione necessaria a misurare la pressione e l'eventuale cedimento del suolo. Incaricata di seguire i lavori fu la Degebo (*Deutsche Gesellschaft für Bodenmechanik*), società tedesca per la meccanica del suolo che monitorò il movimento del terreno fino al 1944, segnalando come avesse ceduto di 19 centimetri in tre anni. La degenerazione della situazione bellica rese questa attività trascurabile: articoli degli anni Ottanta riportano come la Degebo sostituì la strumentazione con parte dell'archivio e la biblioteca della società; altri giornali scrivono che addirittura il cilindro di cemento fu utilizzato come bunker privato per i membri dell'istituto e le loro famiglie, cacciati poi dall'Armata rossa.

Anche le fotografie raccolte da Kriemann testimoniano una presenza prima evidente e poi sempre più sprofondata nella natura, come un residuo romantico ed enigmatico, in quanto privo di una funzione riconoscibile. Nel corso dei decenni si pensò anche di conferirgli un uso: come parete da arrampicata, oppure attrezzandone la sommità a caffetteria, ma non se ne fece nulla. Imbarazzante per la sua inutilità e per la sua origine, si cercò anche di giustificarne l'esistenza proprio per la sua funzione iniziale: gli edifici della ricostruzione sarebbero stati più pesanti (per via di sistemi costruttivi che abbandonavano il legno), spesso più alti di quelli preesistenti, quindi quella scelta di monitorare il terreno era da considerarsi giusta, omettendo per quali progetti si era resa necessaria.

Dal 1995 il cilindro di cemento è sotto tutela del *Denkmalschutz* come monumento storico, e dal 2007 viene portato avanti un progetto per valorizzare il suo 'pesante carico' simbolico e reale.

Der Belastungskörper ist ein problematisches Gewicht. Unzerstörbar und unannehmbar in seiner Masse, haben sich die Stadtbehörden mit seiner Existenz ab-

finden müssen. Und so ist er unnütz, aber bedeutungsbeladen zum Monument geworden<sup>30</sup>.

Questo corpo di calcestruzzo e mattoni è una perfetta metafora del peso che grava sulle spalle della presente generazione di tedeschi, quella dei nipoti: i loro nonni hanno spesso nascosto e rimosso le loro azioni, le loro scelte, e sono i tedeschi di oggi a sollevare il velo e a rassegnarsi di fronte all'esistenza di quelle scelte e azioni.

Nel 2019 l'illustratrice Nora Krug – nata a Karlsruhe nel 1977 ma da venti anni a New York – ha pubblicato la graphic novel *Heimat. A German Family Album*: una riflessione sulla propria identità di tedesca, sul pesante carico di *Schuld und Scham*, 'colpa e vergogna', che è arrivata anche a lei, tramite l'educazione, la scuola, le politiche memoriali nazionali. Una colpa collettiva, ereditaria, e tuttavia superficiale: attraverso una ricerca sulle tracce della propria famiglia durante il nazismo e la guerra, sulle scelte dei nonni e gli zii, l'autrice ha potuto precisare quel senso di colpa astratto, quella vergogna diffusa e imbarazzante, trasformandolo in *Verantwortung*, 'responsabilità'.

La ricerca di Nora Krug si muove tra dati, ricordi, fotografie, domande, elaborazioni personali, descrizioni di *Things German*, oggetti cari agli emigrati: il montaggio di tutto questo nel libro si fonda su un sottile equilibrio tra parola, immagine, documento. Inizialmente, si era posta una questione cruciale: si può avere il diritto di raccontare il punto di vista tedesco, ovvero quello dei *Täter*, i perpetratori? Senza vederli e presentarli come vittime, guardare tramite i loro occhi consente di cercare di capire le loro scelte, senza necessariamente dividerle, anzi, dando spazio alla propria reazione di disagio e conflitto.

Il lavoro di Krug è durato sette anni, tra ricerca, scrittura, disegno. La scelta della lingua è caduta sull'inglese, la lingua della vita presente dell'autrice, da cui poter guardare a distanza la cultura di origine. Ma per il titolo la parola *Heimat* è sembrata, con tutte le sue complesse implicazioni, la parola giusta<sup>31</sup>. Non esatta-

---

<sup>30</sup> «Il corpo per la prova di carico è un peso problematico. Indistruttibile e inadattabile/inaccettabile per via della sua massa, le autorità cittadine si sono dovute rassegnare di fronte alla sua esistenza. E così, inutile ma carico di significato, è divenuto un monumento» (Schleussner cit. in Kriemann 2008: 30-31. Cfr. anche Pirazzoli 2010: 180-182).

<sup>31</sup> Inizialmente l'editore americano era propenso a usarla, mentre quello tedesco era scettico. Ma la crescita dei movimenti di estrema destra ha provocato un'inversione: l'editore statunitense ha preferito evitare quel termine (scegliendo *Belonging*, che evoca a livello emozionale la sensazione di appartenenza, tra desiderio e distanza), mentre

mente ‘patria’ – che, come ‘casa dei padri’, corrisponde a *Vaterland* – questo termine indica piuttosto il legame tra l’individuo e il luogo – inteso come paesaggio e cultura – in cui è nato e cresciuto. Evoca così un sentimento di appartenenza velato di nostalgia: il termine si è diffuso in particolare nel corso dell’Ottocento, quando il territorio tedesco ha attraversato una cruciale fase di trasformazione, con la dissoluzione delle ‘piccole patrie’ e delle loro tradizioni, fuse nell’unificazione e travolte dall’industrializzazione. Con il nazismo, quella sensazione di appartenenza divenne aggressiva ed escludente. Oggi, con una ripresa di ideologie nazionaliste, sovraniste, neonaziste, si deve recuperare in senso più antico di *Heimat*, un significato che stratifica nostalgia e amarezza.

Il libro si conclude con la descrizione della colla Uhu: dalla sua origine ironica e poetica – il suo nome significa ‘gufo reale’ – all’uso durante la guerra, fino a divenire il simbolo del fai-da-te, caro ai tedeschi. Ma «anche se la Uhu è la colla più forte che esista, non riesce a nascondere le crepe» (Krug 2019: 280).

Le incrinature, anche le più sottili, interrompono la compattezza delle superfici e minacciano la solidità delle strutture: così, le opere di questi artisti, sotto forma di azioni, immagini, materia, intaccano la sfera di ciò che è sostenibile – come colpa, come responsabilità – indicando, nello stesso tempo, i traumi del tempo e la via per una possibile elaborazione.

---

quello tedesco ha scelto di usarla in contrasto con la sua appropriazione odierna da parte dei nazionalisti. Così, la prima edizione (Simon & Schuster, 2018) è intitolata *Belonging. A German Reckons with History and Home*, le edizioni successive hanno cambiato titolo (Krug 2019).



# ***Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe***

*Robert Traba*

Institute of Political Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw

trabarob@gmail.com

I would like to start my article with two digressions: personal and general. The personal digression is related to the theme of this volume, and my experience of Polish-German relations. In the Call for Papers, we read: «Starting from the studies of Pierre Nora *lieux de mémoire* and from the intuition of Bergson, it is known how closely the faculty of memory is linked to place».

The power of creativity and the popularity of the work of the French scholar<sup>1</sup> has pushed aside the real creators of mnemonics and the link between place and memory from our (*nomen omen*) memory. He also had a great influence on my research that initiated the *Polsko-niemieckie miejsca pamięci (Polish-German Memory Places)* project. However, I started to delve into second degree history (*histoire au second degré*) and memory not from Nora, but from antiquity. And that's why I feel obliged to reclaim from oblivion the poet Simonides of Keos (556-468 b.e.v.) and his rite-of-passage story of the relationship between place and memory, which we know thanks to Cicero<sup>2</sup> and Quintilian<sup>3</sup>. I am not going to relate this story, familiar enough among memory researchers. The second

---

<sup>1</sup> On the «French Model» see, in the bibliography, all positions related to Pierre Nora. In Italy Nora's idea was taken up by Isnenghi and Esposito. In Austria by Brix et al. In Germany by François & Schulze. In Luxemburg by Kmec et al. In Switzerland by Kreis 2010. Summing up these projects was the first step of the 2007 project *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*; see: Traba 2015b: 179-197. The list of publications invoking the work of the French historian is completed by den Boer et al.

<sup>2</sup> Cicero 2010, lines 351-357; 511-515.

<sup>3</sup> Quintiliano 2012, lines 11-17; 112-113.

inspiration for me, long before Nora, was Maurice Halbwachs (1952) and the Polish sociologist Stefan Czarnowski<sup>4</sup>, both students of Emil Durkheim. The final third inspiration, in parallel to Nora, was Moritz Csáky, a Viennese culture expert associated for years with the Institute of Cultural Studies and Theatre Studies at the Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Csáky 2002).

My Italian experience of Polish-German relations could probably serve as an antithesis of the place and memory knot from the title of the Roman conference. It was 2013. We were spending our family holiday at the summer house of our Roman friends, on the border of Umbria and Tuscany. Amidst the Tuscan fields we unexpectedly met Grzegorz Turnau, well-known Polish bard, composer and master of sung poetry. We talked about the fairy-tale landscape of Tuscany, about the fourteenth-century painting *Good and Bad Governance* by Ambrogio Lorenzetti. We drank good wine. And suddenly, for no reason at all, we started talking about the Second World War, the Polish attitude towards Germans and the fact that Turnau's grandmother had been unable to listen to the German language for the rest of her life, because she had survived the drama of the 1944 Warsaw Uprising. Neither the place nor the holiday time could be an inspiration to discuss the war and the attitude of Poles towards Germans. So why did this difficult topic come up all of a sudden? I can't explain it rationally. My memory is silent.

Also in 2013, when on the spur of the moment I included this episode in an essay written for the Italian «Limes. Rivista italiana di geopolitica» magazine (Traba 2014), I couldn't find a rational explanation of the inspirational moment of our summer discussion. Polish disease? An obsession with war? Or maybe the result of a story I heard a week earlier about the bombing of West Tuscan Pisa in 1944. For contemporary tourists Pisa retains only the majesty of continuity, wiping out the dramatic events of 1944 from the landscape. In the eyes of a Pole, a European from the central part of Europe, continuity inscribed in stone will always be a cultural shock. Perhaps was it the shock of the material palimpsest

---

<sup>4</sup>Traba 2015c: 125-166. In Czarnowski 2015 the editors speak about his meaning in their note: «Les lettres inédites que Stefan Czarnowski envoya à Henri Hubert et à Marcel Mauss de 1905 à 1937 permettent de suivre les évolutions de l'identité durkheimienne dans le temps et l'espace. Ces lettres font plus que documenter l'amitié intellectuelle entre Czarnowski, Hubert et Mauss, ou la transformation d'un élève en un maître. Elles nous incitent à réinterpréter l'histoire de la sociologie en renouant avec ses sources multidisciplinaires. Elles éclairent l'histoire des sciences humaines polonaises des premières décennies du XXe siècle en les replaçant dans le contexte plus large des transferts intellectuels internationaux».

of Tuscany clashing with the broken continuity of the Polish cultural landscape that subconsciously brought up the theme of war? Or maybe we simply have not sufficiently processed our parents' wartime trauma in Poland and that is why we keep coming back to this topic? Here 'We' means the representatives of the last generation of post-witnesses (Bechtel 2018: 31-36; Traba 2015a: 305-313). Anyway, I can't imagine my German peers taking up such a subject for a holiday conversation.

The historical digression concerns the title and subtitle of my article. The main title reaches back to my earlier research and to the Polish film by Andrzej Wajda from 1970 *Krajobraz po bitwie* (*Landscape After the Battle*), based on the short story *The Battle of Grunwald* by Tadeusz Borowski – a writer, Auschwitz prisoner, author of shocking stories related to the condition of man in a concentration camp. Wajda's film is set just after the war, somewhere in Germany, in a camp liberated by Americans, where Polish refugees – called *dipisi* (from the English DPs – displaced persons) are temporarily kept. Depression caused by the war experiences releases a wave of nostalgia for the distant homeland, provokes fundamental existential questions and triggers the need to define oneself as a Pole, especially in the context of the new political situation in Europe and of the unusual place, namely a former German concentration camp. I consider the phrase «landscape after battle» as a metaphor adequately describing the state of collective memory in Poland, not only immediately after the war. According to sociological research carried out systematically since 1987, i.e. from the end of the Communist system since 2017, World War II is still a central event in the perception of the past by Poles (Kwiatkowski 2018: 29-39; more about ways of remembering in Poland: Id. 2008).

No (hi)story, including individual memories of the past, takes place in isolation from other people or from the influence of cultural memory (Assmann 1999: 13-32) and neighbouring memory cultures (Cornelißen 2003: 548-563; Saryusz-Wolska & Traba 2014: 13-30). I invoke here the concept of history of interaction, first defined by Klaus Zernack as *Beziehungsgeschichte*<sup>5</sup> (Zernack 1976: 3-46; compare in a wider context with the «history of mutual influences – *Geschichte wechselseitigen Einwirkungen*» or, in English, the history of mutual interactions: Hahn & Traba 2015: 11-49). If we agree that, generally speaking, a paradigm is «a widely recognised scientific achievement that provides model solutions in a given field of science or scholarship and can also produce model

---

<sup>5</sup> Later referred to as *l'histoire croisée* or *entangled history*. See Werner & Zimmermann 2002: 607-636.

solutions in related fields, becoming an important component of the world view» (<http://portalwiedzy.onet.pl/68871>), then the meaning of mutual histories, the inspiration they provide and their location in a mosaic of other concepts will be seen as undisputed. In this sense, history of mutual interaction is neither competitive nor alternative to later historiographic concepts: the history of cultural transfer, transcultural comparative history or comparative studies of civilisations and *histoire croisée* (See Budde et al. 2006; Müller & Torp 2009: 609-617). All these concepts fit the paradigm of the history of interaction – although their authors do not always explicitly mention it.

I chose Poland and Germany as the comparative context for two reasons. First of all, it is difficult to find two European countries so tangled together by history and characterised by mutual conflicts of interest that still have a significant influence on mutual relations and perceptions. Secondly, only in the Polish-German case we can rely on a research base far exceeding those in other neighbouring European countries, that is a nine-volume work resulting from cooperation between scholars from six European countries, *Polsko-niemieckie miejsca pamięci – Deutsch-polnische Erinnerungsorte*. The origins of this publication were presented in a separate issue of «Historie» and the project itself inspired similar research in Lithuania, Ukraine, and Japan, as well as the continuation of the transfer of the Jewish-German-Polish heritage to memory (Hahn & Traba 2015-2016: 57-75; Kąkolewski & Quinkenstein 2015-2016: 89-92).

\*\*\*

The following reflections are based mainly on the results published in a total of 11 volumes of *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* (9 volumes in 2012-2015 and two 'the best of...' in 2017)<sup>6</sup>.

Writing and talking about Polish-German *lieux de mémoire* in Italy is made more difficult by the fact that the knowledge about Poles and Germans is asym-

---

<sup>6</sup> Reviews from *Deutsch-polnische Erinnerungsorte* appeared in major German magazines and academic websites. I.e.: Pawliczek 2014: 68-70; Lambrecht 2017: 171-175; Steinke 2015; «Portal für Politikwissenschaft» 2015 and 2016, as well as many newspapers and radio stations, for example «Süddeutsche Zeitung», December 8, 2016; «Frankfurter Allgemeine Zeitung», April 27, 2016; Deutschland Radio Kultur, November 21, 2015; «Freie Presse», June 13, 2012; «Kulturpolitische Korrespondenz» July 25, 2016. For the longest review, which also sums up the academic repercussions of the publication in Poland, see Lemańczyk 2017: 73-96.

metrical. While ‘Germans’ are part of the Italian heterostereotype, in the mind of the general public ‘Poles’ are associated with just a handful of figures such as Nicolaus Copernicus (e.g. Italian Nobel Prize winner Dario Fo in the play *La figlia del papa*, 2014) or Pope John Paul II, and perhaps with the Battle of Monte Cassino. Recently, the subject of remembering symbolically conceived Italy in Poland, and Poland in Italy was taken up by Paolo Morawski in the *Polonia-Italia. Luoghi Spazi Momenti Tempi di Memoria* project<sup>7</sup>.

Asymmetry in bilateral relations is nothing extraordinary. We never remember the same events, and in the same way, as do neighbouring memory cultures. Especially because, at the time when the nation building process began at the turn of the 19<sup>th</sup> century, the German state was in the stage of creating its power structure, while Poland not only traditionally lingered on the periphery of Europe, but also it did not feature on the geopolitical map at that time. Paradoxically, this provided a dual driving force behind our project: firstly, we escaped the traditional re-mythologisation of national history, secondly, due to the clash of the centre and the periphery, we had to move away from mainstream narratives and analyse regional, religious and social contexts more dramatically.

Almost all of the jointly experienced past of Poles and Germans was, and is, remembered differently, sometimes separately, sometimes competitively or even antagonistically. Neighbourly coexistence used to be a kind of national competition, which imposed the need for a strong separation from the neighbour in order to emphasise the own distinctiveness, originality and sovereignty. Memory places served and still serve to strengthen the own identity and to emphasise independence and distinctiveness in external perceptions. The Spanish and the Portuguese, the British (English) and the French, Germans and the French, Greeks and Bulgarians, Croats and Serbs or Italians and Austrians competed with each other in a similar way. The Polish-German distinctiveness is that our bilateral relations are particularly asymmetrical and marked by the tragic experiences of World War II, i.e. their memory is still one of the last links in the chain of living, emotional memories passed on by a generation of witnesses and victims to their children and grandchildren.

For the creators of the project, memory places are events, artefacts, figures and symbols that with time gain functional meaning (they become ‘living history’) and

---

<sup>7</sup>The project was presented, among others, during the international conference on the 90<sup>th</sup> anniversary of the Chair of Polish Literature at the Sapienza. University of Rome, December 14<sup>th</sup>, 2019.

influence our national, regional or religious identifications. We create them from hundreds of different historical phenomena in order to give our community a meaning and sense distinguishing us from others. They can just as quickly disappear or completely change their meaning. This is their nature. We can never be sure whether have disappeared forever. A new political or social situation, existential or economic crisis, which leads to deliberate whipping up of an atmosphere of fear, can bring antagonistic moods, based on long-outdated animosities, out of oblivion<sup>8</sup>.

For the bilingual *Polsko-niemieckie miejsca pamięci – Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*, out of more than 200 memory places that for generations have shaped the notions of Poles and Germans about themselves and their neighbours, we chose 99 representative examples that probably had, or still have, the greatest impact on mutual perception. It turned out that about half of these mutual perceptions relate to the experiences of the 20<sup>th</sup> century, and half of them are also connected to the Second World War, its direct events or its causes and effects<sup>9</sup>. Several conclusions can be drawn from the analysis of Polish-German memory places and I present them below<sup>10</sup>.

Poland and Germany differ in the current function of the past and memory in society. While in Germany, with its strongly individualised society, Poland occupies a distant place in people's preoccupations, in Poland Germans still have an identity-forming significance, play an important role in creating attitudes and are often an element of political rivalry during parliamentary elections.

In his German recollection of the National Socialist period, Jörn Rüsen notes three phenomena: leaving things unsaid, extra-territorialisation, which builds moral distance, and historicization (see Rüsen 2001: 243-259). The foundational power of being silent about the own crimes (1945-1968) to create a new West German identity produced the counter-reaction of the 1968 generation and a

---

<sup>8</sup> See Hahn & Traba 2015; Hahn et. al 2012: 155-167. See also the chronicle of the project [http://serwer1512673.home.pl/cbhold/images/stories/pliki/pdf/PNMP/D-P\\_EO\\_Opis\\_projektu\\_PL\\_2009-11-30.pdf](http://serwer1512673.home.pl/cbhold/images/stories/pliki/pdf/PNMP/D-P_EO_Opis_projektu_PL_2009-11-30.pdf)

<sup>9</sup> More on that subject in the German-Italian historical magazine published in Trento by ISIG (Deutsch-italienisches Geschichtsinstitut): Traba 2020: 11-132; and Id. 2018: 25-65.

<sup>10</sup> In the narrative to follow I discuss general conclusions and reflections flowing from their more than 5000 pages of *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, without referring to particular texts. In Polish all volumes are available as e-books at Wydawnictwo Scholar. See [https://ebookpoint.pl/ksiazki/polsko-niemieckie-miejsca-pamieci-tom-2-wspolne-oddzielne-robert-traba-hans-henning-hahn,e\\_0oz6.htm#](https://ebookpoint.pl/ksiazki/polsko-niemieckie-miejsca-pamieci-tom-2-wspolne-oddzielne-robert-traba-hans-henning-hahn,e_0oz6.htm#) (May 5, 2019).

wave of moralism, in which German tradition was replaced by universal humanistic norms. The disassociation from the 'generation of criminals' created a mixture of negative integration with a kind of exclusion of Nazism from German history and focusing exclusively on the victims (e.g. of bombings or expulsions).

The category of the Other – criminal or most often Nazi – as almost 'not our' perpetrator, has so powerfully entered the historical consciousness that almost no one reacted in 2013 to the employment of this pattern in the TV film *Unsere Mütter, unsere Väter*, which enjoyed the highest viewing in the last 10 years (I wrote about it in the «Limes» magazine). In such a construction real evil is attributed to 'other' Germans, usually defined as 'Nazis'. You have to name them, to stigmatise them, in order to be able to positively define your own community – a phrase that could variously reflect the meaning of Norbert Elias' considerations. 'Dirty meaning' is given to a marginal group in one's own society so that the majority could be defined positively. The tacit absorption of such a construction by the vast majority of the 10-million-strong German film audience seems to fit the spectrum of expectations in the interpretation of the war (Traba 2013a; Id. 2013b: 22-30).

The creation of a *psychological distance* to one's own German crimes during World War II has given rise to a new historical policy. In the mid-1980s, more than 40 years after the end of World War II, the framework of an innovative culture of memory slowly began to emerge. It is not about heroic events and noble figures from the past, but about the confrontation with the darkest sides of one's own history: National Socialism and the crimes of the Holocaust. The rite-of-passage event for this process – the kneeling of Chancellor Willy Brandt at the Warsaw Ghetto Heroes' Memorial in December 1970 – gave a symbolic meaning to the new form of the culture of memory. Consequently, *the culture of memory became a German memory place*.

I will show how deeply this pattern is engrained in the identity structure of today's inhabitants of Germany bringing the example of one of the most popular contemporary German writers, Navid Kermani, a columnist of the of the weekly magazine «Der Spiegel». Kermani was born in 1967 in Siegen as a son of Iranian refugees; today he writes in German and considers himself a German writer, not because of the prosperity or the so-called traditional values of German culture, but because he is proud of the German culture of memory, which he calls «a uniquely German achievement». Brandt's gesture is for him an «act of shame» for German crimes, a tribute to the victims, which «has no precedent in other countries of the world». Kermani does not remember the period of being silent about the crimes and probably does not know about the letter of Polish bishops

from 1965, with its famous formula «we forgive and we ask for forgiveness». He himself is the product of this culture of memory, which allows him, a descendant of refugees, to be its admirer, developing a less critical position than many German historians, writers or columnists, rooted in German culture for generations. Although he was once an Other, now he finds his identity in the German culture of memory, losing the ability to understand Otherness in the cultures neighbouring Germany. It is possible that for the young generation at the turn of the 21<sup>st</sup> century the message of the culture of memory shaped in the 1980s and 1990s will not be so obvious. One symptom of change is the emergence of a strong national-conservative political representation which defines the ‘pride of the Germans’ precisely in opposition to the traditional values of the culture of memory.

In Poland (until 1989) there was no room either for public debate or (also after 1989) for building an adequate distance to one’s own history. The tragic events of the war and the occupation, which actually claimed more than the 5.5 million victims – citizens of the Polish state (including about 3 million Jews) – that we usually speak about, immediately became the foundation for the legitimacy of the new communist regime in Poland. These victims were transferred from the realm of historical events into the sphere of a founding myth. We can point to five periods forming a continuum in which the central figure of memory became the heroic struggle and victimisation of one’s own fate: 1944/1945-1949 – the period of ‘living memory’ and defining national paradigms; 1949-1956 – totalitarianization, i.e. an attempt to create a communist policy of memory; 1956-1989 – monopolisation of the culture of memory by the regime, with the central narrative constituted by the struggle and martyrdom of the Polish nation; 1990-1999 – pluralisation of the culture of memory; 2000 to this day – a return to national paradigms. The process of unlocking and pluralising memory in the 1990s did not create a new culture of memory rooted in the structures and institutions of cultural memory, which could have resulted in a new culture of memory based on public consensus.

The Polish formula of a martyrdom-based story about one’s own past was not the work of the communists. It had strong roots not in the experience of World War II, but in the early 19<sup>th</sup> century. It dates back to the era of Romanticism, the disintegration of Polish statehood and the fight for independence in armed uprisings. The lack of independent state structures and the armed struggle to regain independence made all Polish Romantics take up this theme. From the language of literature and culture their visions penetrated politics, and influenced not only the imagination, but also the practice of political activity. A

unique form of Polish Romanticism was Messianism, which presented Poland as a martyr – ‘Christ of the Nations’. It was an attempt, through its connection with religion, to give a sacred meaning to the sacrifices and sufferings of the Polish people (Traba 2012: 27-36).

Memory focused on martyrdom, as the core of the culture of memory, was very strongly rooted in Polish society and present in the public sphere with various intensity (e.g. very strongly in the 1960s). Its most recent explosion occurred after 10th April 2010, that is after the crash of the presidential plane with ninety-six leading Polish political figures on board, including President Lech Kaczyński and his wife, who died on their way to the 70<sup>th</sup> anniversary of the Soviet murder of Polish prisoners of war in Katyń. The relationship between remembrance focused on martyrdom and sacralisation becomes inseparable in such a view. Sacralisation sanctifies the victims, passes from the sphere of historical fact to the sphere of the sacred and then becomes a political founding myth. It thus completes the process of giving the past a historical meaning, narrowing the vision to the victimization of the past (Kosiński 2012; Id. 2011).

After 1989 there was one watershed in remembrance focused on martyrdom: the fate of Jewish victims entered the mainstream. This was due to internal discussions on Polish-Jewish relations in general, as well as to external impulses, including global successes of such great cinema productions as Steven Spielberg’s *Schindler’s List* and Roman Polanski’s *The Pianist*. However, there was no in-depth debate about the essence of martyred remembrance: «The immensity of our own tragedy obscures the suffering of other nations». Today again, even more than in the 1990s, I notice the domination of messianic phraseology focused on martyrdom in the public discourse. While in 1996 some 78% of the population identified themselves with Poland’s unique mission in history, due to the trends in contemporary historical policy this percentage was even higher in 2018 (Kwiatkowski 2018: 29-39).

What follows from this parallel functioning of Polish and German culture of memory? I will start with two claims. Firstly, the Polish and German culture of memory is a joint outcome of internal disputes about the past and the dominant trends in Polish and German historical policy. Secondly, following from the first claim, although the experiences are common, 90% of memory places are disconnected. In Poland and Germany there is a different demand for reworking the past. In Germany, the rite-of-passage experience is provided by narrating, understanding and transforming the history of one’s own National Socialist crime into a communicative language of pedagogy. In Poland, its society being the first mass victim of German aggression, the problem is how to

cope with the contextualisation of one's own suffering against the experiences that many problems were worked out by creating *a temporal and then emotional distance* from one's own deeds. The fact that the *Verschweigen* process often meant a repeated humiliation for the victims, as the perpetrators of their suffering enjoyed full civil rights and dominated in the German society, is still often ignored in contemporary reflection. In Poland, the lack of temporal distance necessary for overcoming the trauma of the war and the reign of an authoritarian communist regime excluding social dialogue resulted *in the continuation and domination of the sanctifying approach to the past* (also in secular form, without the participation of the Catholic Church) and the excluding myth of the Polish victim in the culture of memory. Therefore, to a larger extent than in Germany, not dialogical, but alternative images of the past were (and are) created in the public space.

Events that divide are provided by school textbook knowledge. On a semantic level, they could be summed up by a bipolar interpretation of two historical developments, which create a chasm between Poles and Germans. Here I mean the Partitions of Poland, in which Prussia took an active part, and the occupations: the 19<sup>th</sup> century Prussian-German one, deeply embedded in the cultural memory of Poles as the work of Prussia and the German Reich (since 1871), the heirs of the Teutonic Order's aggression; the forgotten occupation from the period of World War I; and the most tragic and emotionally experienced, and thus also most remembered one, that is the period of World War II. For the Germans, Poland seen in terms of the 'Partitions' and 'occupation' – i.e. key concepts for understanding contemporary Polish history – hardly exists (apart from the Warsaw Uprising, which is slowly becoming the most recognisable event from the war experiences of Poles), or, at least, is incomprehensible.

The problem is not only simple ignorance, but also semantics: the meaning and interpretation of key concepts. 'Partitioning' (*die Teilung*) in German literally means 'division' and is almost automatically associated with the peace-time division of Germany into four zones occupied by the Allies in 1945-1949. These in turn are still a personal experience of occupation for many Germans, because from the legal point of view the Allied zones were nothing else than occupation zones (*Besatzungszonen*). If you delve deeper into the accumulated textbook knowledge, the term 'occupation' might as well be associated with the Napoleonic invasion of 1806-1813, which happily ended with the so-called Liberation Wars. How is such an experience related to the annihilation of Polish statehood for over a hundred years, and the drama of the struggle for survival during the German occupation of Poland in 1939-1945?

It would be a great simplification if we would only associate our mutual perception with the 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup> century epoch of nationalism and extremes. After all, the sources of terms engendering negative stereotypes, such as ‘Drive to the East’, ‘it’s like listening to a German sermon’ (this is the original version of the phrase that now contains the adjective ‘Turkish’ and means that what someone is saying is totally incomprehensible to you) or ‘Polish mess’ are much older. And yet it was in the era called the *Sattelzeit* (‘saddle’ or ‘threshold’ time), that watershed events which gave rise to still functioning memory places occurred. Their permanence resulted from the fact that they became founding myths of the modern Polish and German nations. Reinhart Koselleck locates the watershed in the years 1750-1850 (1972: 10-28). What happened then?

First of all, at the turn of the 19<sup>th</sup> century two great political bodies vanished within a decade, namely states known as the *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*, German Reich for short (1806), and the Polish-Lithuanian Commonwealth (1795). The spectacular nature of these events was that as a result of the Napoleonic invasion, which was supported on various fronts by great numbers of Polish volunteers fighting ‘for our freedom and yours’, the Reich ceased to exist, but there were still strong, independent German countries including Prussia, which took part in the invasion of Poland (Bömelburg 2012-2016: 21-36). As a result, the latter lost its independence for more than a century and in that period the fragmented German countries built a strong, united Germany, partly on the former Polish territories.

No wonder then that Poles and Germans could only episodically be together. The golden period, invoked in favourable circumstances by the ‘generations of reconciliation’, could only be the time when we were united by a common interest in the struggle for freedom and democracy, namely the period from 1831 to 1848. During a freedom rally at the foot of Hambach Castle, Polish November insurgents became a symbol for German democrats. Richard Wagner wrote an overture, *Polonia*, based on Polish patriotic songs, to honour them, and a copperplate from 1832 became the symbol of the demonstration – but without the Polish flag, which did actually flutter among the demonstrators. It was not until East German painter Hans Moczny painted *Hambach Castle Celebrations* in 1977 that the presence of the flag was restored, adding authenticity to the image of this moment from 175 years before. And it was this version that became a fixture in school textbooks (Kałużny 2012-2016: 111-122). Admiration for Poles ended in about two decades. During the so-called Spring of Nations, the Baden insurgents still called on the champion of freedom, Ludwik Mierosławski for help, while the eminent historian Ferdinand Gregorovius, born in Nidzica

(Neidenburg) in Masuria, paid homage to the Poles with his work *The Idea of Polishness*. From 1848 onwards, Wilhelm Jordan's words calling for national egoism, made during his speech in the Frankfurt Parliament, became the rallying cry. Unifying Germany took over the hostile policy towards Poles as one of the pillars of its foreign policy. And in the construction of their modern identity, the Poles identified Germany as their principal enemy and the greatest cultural threat<sup>11</sup>.

In the historical *longue durée*, the definition of 'Pole' and 'German' kept changing, influenced by political and social events: wars, uprisings, revolutions, social and political crises. The same developments were sometimes perceived differently from the perspective of the centre and peripheries, the capital city and the regions, subject to various cultural influences. Catholics and Evangelicals, peasants, workers and nobles or the intelligentsia, women and men, could remember things differently. Especially the German readers of *Polsko-niemieckie miejsca pamięci – Deutsch-Polnische Erinnerungsorte* often ask why there is so little positive remembering in Polish-German relations. In our research we did not treat memory places as a reservoir of good memory, as a remedy for difficult times through telling the common story. We chose historical occurrences that at some point in history (not necessarily today) actively influenced the formation of identity. This identity-forming paradigm automatically eliminated from our research those memory places which, although they existed as facts in the past, never entered the mainstream of constructing national memories. There are many such 'good' potential places of memory in Polish-German relations. But that does not change anything, because in our national narratives we do not want to remember them!

In conclusion, asking question about the existence and role of the European culture of memory in Polish-German relations remains fully justified. Unfortunately, this issue is often treated instrumentally in politics. In the 30 years since the revolutionary changes of 1989/1990, a journalistic and political dispute over the past erupted twice in Polish-German relations and had major reverberations across Europe. The first took place in 2004, at the height of the so-called conflict over the expulsion of the Germans from Poland after World War II, when the community centred around the Federation of Expellees *Bund der Vertriebenen*; BdV demanded compensation from the Polish state for property left by German citizens after 1945. The tension was so great that the term 'Polish-German media war' was coined, and in one German newspaper Polish politicians were accused of

---

<sup>11</sup> Id., *Paulskircheverfassung von 1848–1849 und Verfassung vom 3.Mai 1791. Finis coronat opus? Gescheiterte Verfassungen, die Zukunft gestalteten*, in *ivi*, Bd. 3, pp. 287-310.

‘hysteria about the past’. Before Chancellor Schröder and Prime Minister Belka settled the dispute, the Polish Sejm, with a liberal and social democratic majority, unanimously voted to demand reparations from the German government for the destruction of Poland under the German occupation. This particular thread of settling historical accounts reappeared, this time at the initiative of the Law and Justice Party (*Prawo i Sprawiedliwość*, PiS) the ruling party in Poland, in August 2017 and is still present in the public debate.

I will not now go into the intricate contexts of reparations, into the Polish-German and Polish-Polish controversies on this subject. I will only point at two aspects. First of all, neither in the early 21<sup>st</sup> century nor in 2017 did an ‘average’ German and Polish citizen expect the dispute about the past to erupt. And yet it turned out that despite the almost exemplary mutual relations, there was still such a *strong potential for conflict* that so that it could be easily rehashed through a political impulse.

Secondly, at present the majority of German public opinion (68%) is against reparations for Poland and the majority of Polish public opinion (57%) backs the demands of the Polish government. Interestingly, the most insistent group in Poland is not the 60+ generation, i.e. the witnesses of the German occupation or their children, but the 25-34 age group (67%), i.e. the generation of grandchildren of war victims (See the research *Czy Polska* 2019). One could say that this is the generation of ‘reconciliation’ and ‘stabilisation of neighbourly relations’ of the 1990s and – at least theoretically, in a slightly narrower context – the generation of the effects of the Polish-German youth exchange of the last 30 years! How will their children – the generations of today’s students – react? Perhaps a generation of rebellion and departure from the past in general will be born from the excess of history? The two disputes of the last 30 years have not been exceptional, but they confirm the rule that memory, both in the individual and social sense, is not a given, but a variable subject to external influences, added to and re- and deconstructed. As long as a three-generational communication pattern (grandparents-parents-grandchildren) exists, the potential for sparking up emotions is there. Such a mechanism rarely applies to events long gone.

We sometimes hear a simplified, overarching claim that the German culture of memory is individualised and thus more European than the Polish, which is too communitarian and thus traditional and less European. In the face of such a position one should first think about the fact that Europe, just like other continents, consists of many communities of memory, which often, although not always, overlap with national communities. Each of these communities of memory has its own culture of memory. Only when we recognise that these different

cultures of memory influence each other will a path to a European culture of memory open. National and European culture of memory are not contradictory, but complement and inspire each other. The creation of a European culture of memory cannot take place at the expense of national (religious, social and other) cultures of memory or at the expense of other identities. Before dialogical memories (Aleida Assmann) can be achieved, there must be a consensus on the recognition and acceptance of national polyphonies of memory. Assuming good will in achieving the European culture of memory, I believe that two prerequisites are needed. Firstly, perceiving Otherness as a potential source of richness leading to dialogue. Secondly, mutual empathy, which builds a platform for understanding and agreement despite differences.

The Oldenburg historian Hans Henning Hahn (my academic partner in the project) rightly concluded that although the unifying Europe needs a common memory, this process is accompanied by a desire for an authoritative interpretation not only of the history of Europe, but also of the history of regions or individual countries of Europe. Building hegemonic memory discourses using the greater potential of 'one's own country over another' is still practised and creates the danger of unilateral appropriation of memory. On the other hand, we can hardly expect that democratic communities of identity will function within an enclosed space in a 'Europe without borders', especially that internally collective memory is also subject to constant process of change and social renegotiation. Therefore, one should try to work out new, safe rules of political game, which can be defined as *a code of behaviour in memory policy*. Its main point would be the autonomy of individual communities of memory, which should be respected in relation to their memories/experiences and memories/experiences of 'others'. It is not a dialogue yet, but a step towards it. Only such a functioning *polyphony of various European memories* can lead to a dialogue on equal terms over time. For this to happen, however, it is first necessary to bring the mutual knowledge to the same level and to overcome deeply rooted colonial interpretational habits across the West-East axis in Europe. It is a long road, a road of small steps. In the case of Poland, it requires a deep *process of stripping the mainstream historical policy of ideology* and reducing the political pressure on the social 'demand for history'. Perhaps it is only then that my generation of post-witnesses will free themselves from the unprocessed war trauma of their parents.

# From Treblinka to *Herbarium* and back. For a Holocaust History of the Environment

*Elżbieta Janicka*

Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw (ISS PAS)

elzbieta.janicka@ispan.waw.pl

This is an attempt at an explanation and justification of the photographic work entitled *Herbarium* that I have been pursuing within the area of the former German Nazi extermination camp Treblinka II for the past fifteen years.

## **At the scene**

What was at the beginning? We do not know. Before 1942 there were cultivated fields: an ongoing culture of most probably potatoes or wheat. In 1942 agriculture ceded the place to another kind of culture or production encompassing several consecutive stages.

**1942:** the establishment by the Third German Reich of an extermination camp and mass killing by means of gas chambers of Jewish citizens of Poland by Austrian and German Nazis assisted by their Ukrainian helpers. Digging of the mass graves and massive inhumation of corpses. In thirteen months of activity – just over one year – Treblinka II became the main site of industrial slaughter of Polish Jews with at least 900 000 victims<sup>1</sup>.

**1943:** mass exhumation and open-air burning of decomposing corpses alongside the continued extermination of Jews from occupied Poland and other

---

<sup>1</sup> See Krzepicki 2017; Glazar 1995; Rajchman 2011; Weinstein 2008; Wiernik 2003; Willenberg 2004. See Wiatr et al. 2013: 73-222. Dating back to 1942, the testimonies of Krzepicki, Nowodworski and Rabinowicz are contemporaneous to the events. Rajchman and Wiernik wrote their accounts in 1944 as survivors to the Treblinka uprising of August 2, 1943. Also Weinstein's text is a quite early account dating back to 1946 or 1947.

European countries as well as several transports of Roma and Sinti. The fire of Treblinka was visible from afar at night. Smoke, ashes and cinders along with the smell of burning flesh were spread by the wind all around. The burnt fat reconstituted itself on the glass of windows at the distance of several kilometers. A summary inhumation of ashes and other remains (hair, pieces of skin and flesh, teeth, fragments of skeletons, shattered bones) followed.

On August 2, 1943, Jews started an uprising. Less than seventy of them survived. Much more numerous however were those who escaped before the uprising, but didn't manage to subsist on the so-called Aryan side. The camp stopped operating on November 17, 1943. The core of the future Treblinka landscape goes back at that time: layers of Jewish ashes mixed with other organic and non-organic remains. As a matter of fact, the story of this landscape formation was far from over. Anthropogenic tectonic movements and seismic shocks continued.

**1944:** a provisional farm with Ukrainian guards was staged, with almost theatrical intent, on the terrain which remained fenced, after the soil had been plowed and lupine planted. The Red Army entered the site in summer 1944<sup>2</sup>.

**1945:** beginning of intensive activity by the local and more distant Polish Christian population exploring the ashes and cinders, excrement and other remains of the victims in search of phantasmatic 'Jewish gold.' In the earliest post-war accounts – namely by Rachela Auerbach<sup>3</sup> and Mordechaj Canin<sup>4</sup> – this was termed a gold rush (Auerbach 2012: 70-72; Canin 2018: 483-491). The state of affairs was documented by – among other institutions – the Central Jewish Historical Commission (Centralna Żydowska Komisja Historyczna, CŻKH), the Central Committee of Polish Jews (Centralny Komitet Żydów Polskich, CKŻP)

---

<sup>2</sup> See a booklet published in Polish the following year: Gros[s]man 1945. Grossman declares that he arrived on the site at the beginning of September 1944.

<sup>3</sup> Auerbach 2012: 35, 66. Auerbach's *Af di felder fun Treblinke* was written in 1946 in Łódź, published the same year in «Dos Naje Lebn» then republished the following year in Warsaw by the Central Jewish Historical Committee. It recounted an armed expedition to the site on November 7, 1945. The travel, falsely represented in Roberta Grossman's film *Who Will Write Our History* (2018) as Auerbach's lonely trip, was a joint endeavor of the Central Jewish Historical Commission and the state Main Commission for the Investigation of *German Crimes in Poland*. As a member of the Oneg Shabbat team in the Warsaw Ghetto Rachela Auerbach collected Abram Krzepicki's testimony from Treblinka as early as 1942.

<sup>4</sup> See Canin 2018: 445-450. Canin described the state of affairs on the ground either in 1946 or 1947.

and the Main *Commission for the Investigation of German Crimes in Poland* (*Główna Komisja do Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce*), by the press controlled by the authorities, and by the Polish Cinematographic Chronicle (*Polska Kronika Filmowa*, PKF), in testimonies, reports from the police station in the nearby Kosów Lacki, and in judicial proceedings.

The exploitation of the site by Polish Christians was carried out with basic agricultural tools. Furthermore, the soil was blown up with explosives when the guards charged with protecting the area joined the diggers (Rusiniak 2008: 32). As Martyna Rusiniak put it: «The actions of the seekers desecrated the memory of those murdered and, at the same time, testified to the knowledge of the wartime history of the former camp». Rusiniak describes the ongoing manoeuvres as «local memory»: However, one particular memory of the local seekers was that this place was the «Eldorado of Podlasie»<sup>5</sup>. Rachel Auerbach called it the «Polish Colorado» and the «Polish Klondike», as did the journalists of the local and central press. This living memory must be seen and situated in a continuum with the wartime social practices surrounding Treblinka II. The activity on the ground continued until the beginning – if not the first half – of the Sixties.

**1964:** While the living memory persisted, a much less living memory was imposed upon the place and the people by the central authorities in the form of a commemorative installation by Franciszek Duszeńko, Adam Haupt and Franciszek Strynkiewicz<sup>6</sup>. The team – including a sculptor, an architect and a landscape architect – won the contest carried out by the Ministry of Culture and Art in 1955<sup>7</sup>. The winning design encompassed both camps: the forced labor camp Treblinka I (operating from fall 1941 to summer 1944) and the extermination camp Treblinka II (operating from July 23, 1942 to November 17, 1943) together with the so-called Black Road connecting the two sites<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Rusiniak 2008: 93. See also Borejsza 2018: 222-226. I thank Anna Sianko for having drawn my attention to Borejsza's book.

<sup>6</sup> Strynkiewicz's contribution consisted in the design of the wall of execution in Treblinka I. Otherwise, as a professor and head of the Artistic-Research Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw, he responded for the realization of the commemorative design as a whole. Adam Haupt was a rector of the Higher School of Plastic Arts in Gdańsk, where Franciszek Duszeńko directed the Department of Sculpture.

<sup>7</sup> On the first – eventually unrealized – commemoration design see: Wóycicka 2009: 333-361.

<sup>8</sup> Reinhart Koselleck was the one who carefully documented the commemorative set to which he included the then existing Treblinka (village) railway station (possibly

Much can be said about the commemorative orchestration of the two former camps in terms of their mutual positioning. Contrary to the historical facts Treblinka I – with a multitude of minor crosses and one central major cross, which marks the end of a Via Crucis trail – was presented as a site of exclusively Christian Polish martyrology<sup>9</sup> prior to its ‘Jewish equivalent’. The commemorative orchestration of Auschwitz I and Auschwitz II Birkenau is an exact counterpart.

As far as 17 hectares of the former Treblinka II are concerned:

The boundaries of the former camp were delimited by huge pillars of granite. The entrance gate was marked by two concrete blocks; through its center a paved road leads in the direction of the ‘ramp’ – the railway siding. Concrete blocks leading to the ‘ramp’ – an idea of Adam Haupt – represent symbolically the railroad. Near the ‘ramp’ there are eleven blocks of stones engraved with the names of the countries from which Jews were brought to the camp. Between the ‘ramp’ and the monument there is a paved road which led to the gas chambers. On both sides of the road there are stones marking the site of the barracks where the inmates had to remove their clothes. On the spot where the new gas chambers were situated a tall monument, designed by Franciszek Duszeńko, rises. It is built of large blocks of granite, placed so as to remind one of the Wailing Wall in Jerusalem. The front wall gives the impression of being split in the middle. [...] In front of the monument there is an inscription: “NEVER AGAIN” in Polish, Yiddish, Russian, English, French and German [Hebrew was added only in 2004 – E.J.]. [...] Behind the monument a rectangular depression represents symbolically the place where the corpses were cremated. It is a rectangular hole filled with melted black basalt forming irregular coagulations and blobs. Around this depression several dozen oil lamps are placed which, when lighted, recall the heaps of human corpses burnt on this spot. This monument was designed by Adam Haupt. An area of 22,000 sq.

---

following Lanzmann). His photographic works may be seen on the website of Bildarchiv Marburg. See <https://www.bildindex.de/document/que20173128?part=1> and <https://www.bildindex.de/document/que20173131?part=1> (for Treblinka II) and <https://www.bildindex.de/document/que20173134?part=1> (for Treblinka I) (last access: 20 August 2019). I thank Katrin Stoll for having drawn my attention to the work of Koselleck as a photographer including the *Reinhard Koselleck Erinnerungschleusen* exhibition by the University of Bielefeld, Bielefeld Kunstverein, 18 April to 20 July 2018.

<sup>9</sup>A monument to the Roma and Sinti victims of Treblinka I and Treblinka II was erected on the site of the former forced labor camp in 2014.



Fig. 1: Treblinka II at the unveiling of the monument designed by Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, Franciszek Strynkiewicz (1964).

m. is covered with concrete and 17,000 granite stones of various sizes are situated on it. This concrete covers the ashes of people who were murdered here. [...] The stones represent symbolically the tombstones of a Jewish cemetery<sup>10</sup>.

Such is my open-air operating theater in the most literal sense of both words (Fig. 1).

## **Archeology of the project**

Before was *The Odd Place* (2003-2004), a work encompassing three elements. The first one consisted of six photographs of the air above the former German Nazi extermination camps – Bełżec, Kulmhof am Ner (Chełmno nad Nerem), Majdanek, Auschwitz II Birkenau (Oświęcim-Brzezinka), Sobibór, Treblinka II – all of which remain in Poland even if the country was considerably moved to the West at the cost of Germany as a consequence of WWII. Location constituted

---

<sup>10</sup> Kopówka 2014: 5-6. As for the actual placement of the respective parts of the historical camp – which doesn't correspond to what was thought to be the case and what Kopówka describes – see: Sturdy Colls 2012: 83-117; 2013: 197-206; 2015: 86-93.

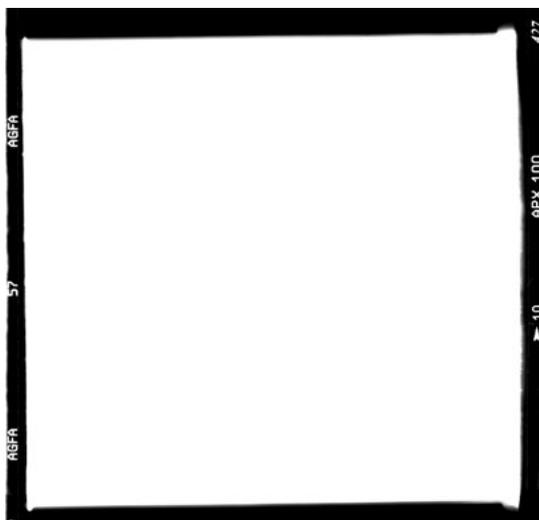


Fig. 2: Elżbieta Janicka, *Treblinka II* (July 10, 2004) from the series *The Odd Place* (2003-2004).

an important element of the wartime context and a crucial factor for the fate of the sites after the war. The second component of *The Odd Place* contained 13 recordings of the air over the abovementioned camps. Yes. This is precisely what I intended to record, the air. The sound was secondary. Primary was the air that enables the sound to take place at all as no sound is possible in a vacuum. It was the materiality of the air that was at stake. Exactly the same applied for the light. From its double character – its wave-particle duality – it was its materiality that mattered. The third element of the work was the title referring to the stamp: «Place in odd numbered benches» by which the administration of the University of Warsaw marked the Jewish students' cards. The stamp in question became an emblem of the antisemitic policies and, more broadly, the antisemitic politics of the prewar Polish state (Figg. 2/3).

*The Odd Place* was accompanied with a text: *Hortus Judeorum* (2006)<sup>11</sup>. Originally *hortus iudaeorum* ('Jewish garden') was the name given to Jewish cemeteries which most often were the only green space where Jews could remain without limitation and feel secure. I decided to redefine the term of *hortus iudaeorum*<sup>12</sup> and use it – in its simplified orthographic form typical for the Polish noble, Sarmatian

<sup>11</sup> Janicka 2006: 110-121.

<sup>12</sup> Bal 2002.



Fig. 3: Elżbieta Janicka, *The Stamp* (2008). The historical inscription reads «Place in odd numbered benches».

Latin – for designating the landscape of Poland as a Jewish cemetery, or rather as a sarcophagus that directly absorbed Jewish dead bodies and other remains. The ashes from Auschwitz were thrown into the Soła river at its junction with the Vistula river, the ashes from Sobibór into the Bug river, the ashes from Kulmhof am Ner into the Warta river. All three of them – the Vistula, the Bug and the Warta – crisscross the entire country. But Jews who were victims of German Nazi extermination camps are not the only ones to have no graves. Victims of the Polish hunt for Jews also have no graves. Like those killed by Germans or Poles – civilians and in uniforms. Despite numerous postwar exhumations these corpses mostly remain in unmarked places where they were deprived of life: along the roads, along railway tracks, in the fields, in the meadows, in the forests, among dead animals, in private gardens. Impossible to delimit the territory.

*Hortus Judeorum* addressed the question of Polish antisemitism and its criminal, murderous consequences. The Polish antisemitic imaginary – with its organic topic alongside the notion of the so-called sacred Polish soil – translated into practice and concluded by the results which Polish society and culture refuse to admit and take the responsibility for; of the elements – air, water, fire, soil – and the landscape as a main container of Jewish ashes and other remains. While noticing the processes of absorption, osmosis and recycling, I submitted to the analysis the act of breathing and suffocating (being asphyxiated) as well as that

of eating and digesting – in their literal and symbolic senses. The subtitle of the text read *Respiratory and dietary-digestive reflections on the margin of the work The Odd Place*.

The problem of food (especially ecological food) was mentioned in the text together with the fantasies of purity. The project of purity was addressed as such and in its allowed – tolerated if not required – form of ecological project. My intention was not to compromise the ecological project but to denounce its non-deconstructed forms that have the potential of fueling and legitimizing murderous endeavors which was the case in the Third Reich and may be observed in the ideology of nationalism at large. In today's Poland it happens that ecological poetics serves to obfuscate the fact and the consequences of the murder of Jews. And this takes place in everyday common discourse perceived as neutral. In other words, it is not perceived at all.

Just one example. The area of Treblinka is being patrolled by cows. Their omnipresence in the landscape is acknowledged by road signs. Their milk goes to the dairy in Kosów Lacki. 2.500 Jews before the war. 85% of the population: «Also here – as in all the cities and towns of Podlasie – Poles hoped that Hitler would make them happy while liberating them from Jews. From Jews he liberated them. [...] as everywhere, here they also robbed and murdered their Jewish acquaintances who came to them to be hidden» (Canin 2018: 233).

It is the very Kosów Lacki where one of the six secondary ghettos in the district of Warsaw was established, from which the stones for building the Black Road were stolen, whose farmers fought against the farmers of Prostyń, an important Catholic center of worship flourishing before the war. The Kosów Lacki farmers fought against the Prostyń farmers over the right to dispose of and trade the ashes of their Jewish neighbors (ivi: 235-236).

The Kosów Lacki milk products are being sold as ecological food and advertised – directly on their wrappings – as coming from the Bug River Landscape Park (*Nadbużański Park Krajobrazowy*). If you object to their origin you can buy the butter made from the milk of the cows pasturing on the Jewish remains spread around Grajewo or Zambrów. Respectively: *masło ekstra łaciate* or *mlemix zambrowski*. Their advertisements all claim: «Made from Polish milk», «Polish product». The choice is yours. But the Kosów butter is cheaper than that from Grajewo in the Biebrza River Landscape Park (*Biebrzański Park Krajobrazowy*) where the milk from Jedwabne goes. In terms of *hortus iudaeorum* Treblinka is not an exception then but a case in point. I look at it as at a *pars pro toto* (Fig. 4).



Fig. 4: Kosów Lacki «extra butter from the Bug River Landscape Park» (8 kilometers from Treblinka II) in a Warsaw grocery.



Fig. 5: A line of herbal teas *Zielnik Polski* (Polish Herbarium) from the «purest, eastern regions of Poland».

## ***From Hortus Iudaeorum to Herbarium Polonorum***

Apart from the conceptual progression there is a basic, technical, logistic – so to speak – tie between *The Odd Place* and *Herbarium* projects. The first plant photographs I took date back to July 10, 2004. At the time they had nothing to do with any systematic work, let alone with any conceptualization. I went to Treblinka to take pictures and make recordings for *The Odd Place*. By pure chance – purity looming large in the air – this was the anniversary day of the 1941 burning alive of the Jews from the town of Jedwabne by the Poles from the town of Jedwabne. I went to Treblinka for the air and for the soil while neglecting everything else as secondary, as a fake theatrical scenery, part and parcel of a commemorative set (Treblinka I, Black Road, Treblinka II) which, as a whole, I suspected of all possible betrayals. The only thing I trusted was the air and the soil. And the concrete.

When I saw what was going on there – on the concrete slabs – taking pictures turned out to be stronger than me. It was sudden. I suddenly realized that I was surrounded by plants. Silent and discreet in appearance, impossible not to be noticed actually. They were growing all around. Not as flowery beds or within beds of greenery but one by one. Right on the concrete. Perfectly common and average. Easily identifiable. Entirely exposed. Self-evident. Transparent. To the bone. They didn't resemble question marks. They were exclamation marks. In the flesh.

I had to do with a fractal, a sample of the Real. With the time passing going there, being there, scrutinizing its constitutive elements by means of taking pictures became a mental and emotional imperative. A cognitive addiction. Retrieving and scrutinizing ecstatic summers and summer ecstasies of one's childhood – and of 'ours' – is not a minor task. For a long time I proceeded without conceptualizing and without being able to conceptualize what I was doing. But visually I knew precisely what I wanted to say and tried hard to articulate it the best I could. Then – progressively – came the ability of verbal clarification.

While shopping in a grocery right next to the block of flats I live in I noticed out of the corner of my eye a row of careful photographic representations of the plants of 'our' childhood. This was a display of a line of herbal teas: *Zielnik Polski*. In other words: *Polish Herbarium*. In Latin: *Herbarium Polonorum*. The very same *herbarium* idea translated – again in Latin – into the concepts of *hortus siccus* (dry garden), *hortus hiemalis* (winter garden), *hortus mortuus* (dead garden). At the conceptual level then I found myself stretched between *Hortus Iudaeorum* and *Herbarium Polonorum*. At the literal level however both concepts referred to one and the same living and dead – living dead – universe. Signifiers of these signs were constituted by – made from – one and the same material reality. They were fractals of the landscape of Poland.

Then a dialog took place. Easter 2012. April 6. On the ground. Between someone for whom it was the first time and someone for whom it was a regular practice to come and stay there for hours. Between a woman and a man. Between a cultural anthropologist and a library scientist. Between a professor and a doctor. For the former it was the shock of her life.

Professor: O! Willows here?!

Doctor: Nothing more common than willow trees in Mazovia. A willow is an emblem of the region.

Professor: Uhm, I expected palms.

Doctor: Palms?

Professor: Palms.

Doctor: And cedars of Lebanon?<sup>13</sup>

Professor: Yes – their sense of irony definitely was not the same. – Yes. Willows are not endemic here.

Unable to wrap her mind around it, she returned to the issue while having a last look at the place before leaving: «Professor: It must be the willows from the psalm»<sup>14</sup>.

Around her neck she wore a cross with Jesus. On his head he wore a kippah. The latter brought this dialog from the former camp – *Totenlager*, the zone of death – and offered it to me in the guise of a gift<sup>15</sup>.

Of course, I knew that this kind of imaginary was an emblem of domination and submission. A token of violence and exclusion. A code of communication between ‘Polish hosts’ and ‘Jewish guests’. A language of subtenancy as a category of Polish dominant culture. Hanna Mortkowicz-Olczakowa wrote about Franciszka Arnsztajnowa:

---

<sup>13</sup> Doctor referred to the line «The righteous will flourish like a palm tree, they will grow like a *cedar of Lebanon*» (Psalm 92:12, <https://biblehub.com/psalms/92-12.htm> (15-08-2019)).

<sup>14</sup> Professor referred to the Psalm 137, *By the Rivers of Babylon*. In the original Hebrew version reference is made to the poplar. However the best known and the most literarily powerful Polish translations (*Psalterz floriański*, Jan Kochanowski’s translations from *Psalterz Dawidów* or Jakub Wujek’s version) refer to the willow and this is the willow which was retained by the local Yiddish and Polish poetic tradition like this is the case – respectively – in the work of – Hadasa Rubin and Bożena Keff.

<sup>15</sup> See Henryk Hollender’s letter to the author from April 9, 2012.

Through a call into action, into work on Polish fallow land, she wanted to cut the bleeding knot of Polish-Jewish conflicts. She created lofty metaphors of the cedars of Lebanon which transplanted amidst spruces of the North remain, replenished with their power and sap. In the name of the wanderers, 'strays', she confessed her love for the Polish homeland-mother, despite the fact that the latter at times became a cruel stepmother and pushed away children 'foreign, blood and flesh'<sup>16</sup>.

Arnsztajnowa perished in the Warsaw ghetto. Mortkowicz-Olczakowa's husband took his own life leaving as the only message a line: «I didn't live like a merchant and I don't die like a merchant». Mortkowicz-Olczakowa definitely was well aware what she was talking about.

Of course, I knew about that just as I knew about the means of naturalizing cultural constructs such as the nation:

[I]t is clear that inherited landscape myths and memories share two common characteristics: their surprising endurance through the centuries and their power to shape institutions we still live in. National identity, to take just the most obvious example, would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a homeland. [...] And landscapes can be self-consciously designed to express the virtues of a particular political or social community<sup>17</sup>.

I knew about the means of naturalizing cultural constructs such as the nation then. I studied antisemitic hate speech which used the rhetoric of the organic, all that antisemitic propaganda full of botanical and zoological topoi. *Blut und Boden*, of course, I knew. But she, the Professor, was a cultural anthropologist searching society and culture, that are co-responsible for the Holocaust, in the

---

<sup>16</sup> Cited in *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, «Scriptores» 30 (2006), p. 23.

<sup>17</sup> Schama 1995: 15. Unfortunately Schama lacks any criticism toward Polish national landscape myths. His description of Treblinka memorial (ivi: 26) has for point of reference memorials of Polish martyrdom at the hands of the Soviets that started proliferating after 1989, namely the one of Giby. The sentence: «Its [Treblinka] numberless graves, like the memorial of Giby, are marked by unworked standing stones» gives even the impression that Treblinka design (1955) imitates the Giby design (1991) whereas this is exactly the opposite. Such an argumentative structure reproduces the antisemitic pattern of the equation of two kinds of totalitarianism underlying the so-called double genocide theory.

middle of which it took place. I had no doubts that the murderous imaginary, the main instrument of the murder, was widespread, never delegitimized and never fought against. But I think I believed (I trusted?) in the hypocritical – class and classist – *modus operandi* of the Polish intelligentsia. I was wrong.

Consulting the online-version of the encyclopedia of the State Scientific Publishing House (*Państwowe Wydawnictwo Naukowe*, PWN) I saw under the word «endemic»: The antonym of... «cosmopolitan». Examples of living organisms considered as cosmopolitan?<sup>18</sup> Mice. A migratory, nomadic rat. A fly. Louses. The way from *Hortus Judeorum* to *Herbarium Polonorum* was covered. The idea and the task of *Herbarium* were established (Figg. 5/6/7).

## Nature (see under 'culture')

To what extent was greenery part and parcel of the scene and of the commemorative design if at all? I tend to think that Duszeńko, Haupt and Strynkiewicz took into consideration what was already there without designing additional plantings. Such was the spirit of the school of thought in which they seemed to participate: allowing the place to express itself as it is with a minimum of intervention or organization. In any case: greenery is there. And all the greenery which is there is a cultural production. A kind of a staging. A *mise-en-scène* of such concepts or ideal types (Max Weber) as: the forest, the meadow, the secluded, isolated place. None of which corresponds to what Treblinka had been.

A few remarks about the last of the abovementioned notions. The plantings were introduced or rather apposed on the ground only subsequently to the 1964 erection of 'the monument'. Some of them most probably after the release of the Claude Lanzmann's 1985 documentary *Shoah* where we can enjoy a majestic parade of milk cows across the railway track or a slow travelling of the camera sweeping extensively through a field of potatoes which before our eyes becomes a field of stones – with no transition. (Those are the stones marking the location of the ashes and other remains of the murdered Jews.) In fact, on its south side the border of the camp once cut the cultivated field in the middle.

Franciszek Ząbecki, traffic superintendent at Treblinka (village) railway station located at the distance of 5 kilometers from Treblinka II (Ząbecki 1977) and

---

<sup>18</sup> Entry *kosmopolityczne organizmy*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kosmopolityczne-organizmy;3926165.html> (01-08-2019).

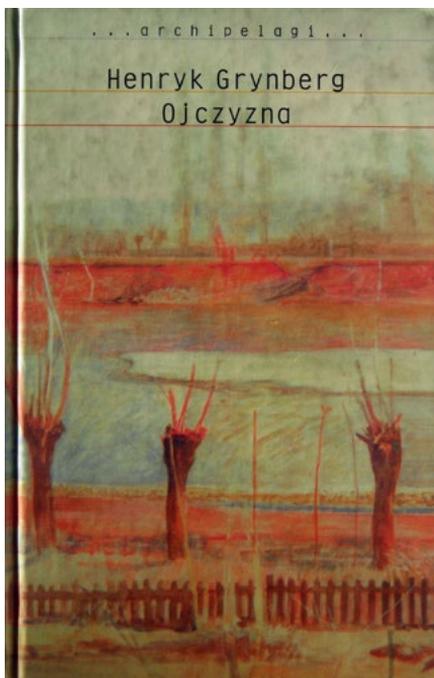


Fig. 6: The willows from Jacek Malczewski's painting *Krajobraz znad Wisły* (*Landscape from the Vistula River*) (1904) on the cover of the book: Henryk Grynberg, *Fatherland*, Warsaw: W.A.B. 1999.



Fig. 7: Treblinka II willows by Henryk Hollender (April 6, 2012).

Berek Rojzman, survivor from Treblinka II, were univocal about the presence of cultivated fields in a conversation with Gitta Sereny:

We had been warned that the approaches to the camp were strictly off-limits and guarded. But actually there was a road of sorts that passed the perimeter of the camp – you see, there were fields all around it belonging to peasants who... oh yes... continued to work their fields throughout the existence of the camp. So it wasn't as off-limits, or as guarded as all that – ever.

(“Oh yes”, said Berek Rojzman, “they worked there all right”. – “But then, they saw everything that was going on?” I asked. Both he and Pan Zabecki seemed surprised at my surprise. “Of course they did” they answered. “They were there all day”)<sup>19</sup>.

This is what makes me think that greenery might have been added in the guise of a curtain in order to produce the effect of an isolated place.

127,000 hectares of ground had to be legally expropriated to enable the execution of the official state commemoration. From this fact alone we realize that Treblinka II – apart from the strict territorial delimitation of the camp and the camp within the camp (*Totenlager*) – was not an isolated place. Not only in spatial terms. One of the permanent concerns of the «masters of the situation» (notion coined by Władysław Szlengel) was the masking of the camp from the gaze of those using the nearby road Małkinia-Kosów Lacki (leading from Ostrów Mazowiecka to Sokołów Podlaski) and the passengers of the ordinary trains running on the railway track parallel to the road. That was the intention, but it never succeeded.

The masking system was never tight and high enough; later also because of the fire and the smoke. What could be attempted to be hidden from sight couldn't be hidden from smell or hearing. Abraham Jakub Krzepicki, a member of the *Waldkommando* working outside the camp and providing the material to the *Zaunkommando* charged with dissimulating the site, wrote:

The air was permeated by the stench and screams. The suspicious stench of the bodies in putrefaction, of the burned flesh carried at the distance of one kilometer,

---

<sup>19</sup> Sereny 1974: 152. Sereny went on the ground in winter 1972 together with Berek Rojzman (survivor), Franciszek Ząbecki (railwayman and member of the Home Army), Wanda Jakubiuk (translator) and an anonymous driver.



Fig. 8: Treblinka II (1944) by the Luftwaffe eleven months after the dismantling of the extermination camp.

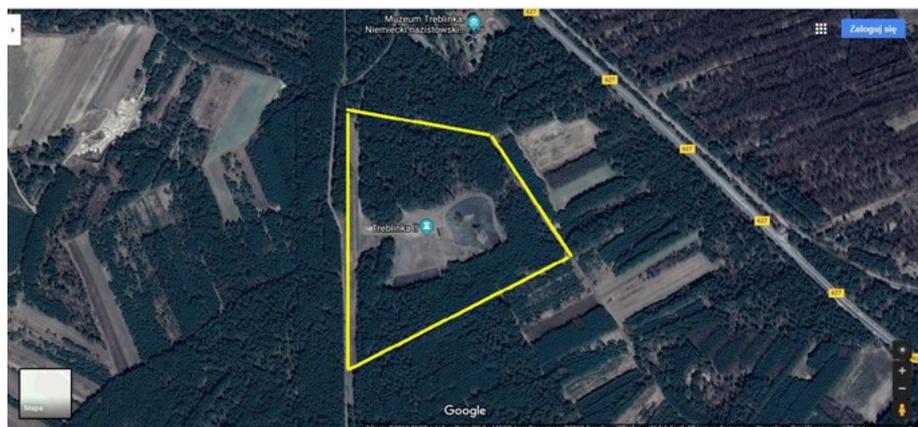


Fig. 9: Treblinka II (2019) according to Google Maps.

voices of women and children reached the ears of the workers from the forest alike screams of the birds or the squeal of the pigs in the slaughterhouse. We often got the impression of hearing deep, men's screams, like the howl or bray of the oxen in the slaughterhouse (Krzepicki 2017: 126).

According to Vasily Grossman's inquiry on the ground the screams were audible in the neighboring village of Wólka Okraglik. «[T]errifying, transfixing, penetrating to the bones, brain and soul». «Those screams pierced walls, sky, earth» (Gros[s]man 1945: 19). Franciszek Ząbecki reported that also the trains were audible from afar: «Not because of the noise of the train, but because of the cries of the people, and the shooting» (Sereny 1974: 151). And countless testimonies attest that Jewish corpses stretched all along the railway roads leading to Treblinka, as in the photographs by Hubert Pfoch. Pfoch, an Austrian socialist and a Wehrmacht soldier, documented the massacre at the Siedlce railway station on August 22, 1943, and noted in his diary:

When at last our train leaves the station – Pfoch wrote, – at least fifty dead, women, men and children, some of them totally naked, lie along the track. [...] Eventually our train followed the other train and we continued to see corpses on both sides of the track – children and others. [...] When we reach Treblinka station the train is next to us again – there is such an awful smell of decomposing corpses in the station, some of us vomit. The begging for water intensifies, the indiscriminate shooting by the guards continues... (Sereny 1974: 159) (Fig. 8).

## Social parameters

Apart from its quantifiable parameters Treblinka was not an isolated place either socially or morally. «Henryk, in tears, confessed to me during the night that he lost at the poker, playing between two transports, 50 000 dollars, a stake [which] at the time [was] fantastic»<sup>20</sup> – Claude Lanzmann says of Henryk Gawkowski, the Polish engine driver from Małkinia, a church choir member, who would conduct the trains of death to the gates of Treblinka II. As Richard Glazar, a survivor, put it:

The entire region is in chaos, and at the center of it all, hidden behind its sandy ramparts, among forests at a bend in the Bug River, is Treblinka. It draws speculators from as far as one hundred kilometers away. But the vagabonds who make their timid appearance here among the trees, to be discovered by an eager guard,

---

<sup>20</sup> Lanzmann 2009: 498. Lanzmann said nothing of all that in his documentary. At the same time, he chose the frame with Gawkowski's portrayal for the poster advertising *Shoah*, subsequently reused on the cover of the DVD with the movie.

are only the last link in the chain. The big speculators are sitting at home in Warsaw and Lublin, where there are even supposed to be special organizations who send their people with truckloads of goods out to the huts of Treblinka. The entire region, far and near, sucks blood out of this greedy slaughterhouse. It is in their direct interest to keep Treblinka going, to keep its valuable byproducts flowing – money, gold, diamonds (Glazar 1995: 105).

Exactly the same went for the Warsaw Ghetto and the others ghettos as well as for the Holocaust at large. «To put it differently: Jews were robbed prior to, during and after the Holocaust» (Glazar 1995: 105).

Another part of the same question is the alimentary question. The one which was visible to the naked eye and blatant from the very beginning. As Calel Perechodnik put it in a letter to his wife one year after her murder:

Yes, I know perfectly, your body, your most marvelous body which I kissed so many times, the Germans burnt it and utilized as a natural fertilizer. Perhaps it is just on your ash that the potatoes I am consuming grew up, perhaps [it is on your ash that] the rye grew up for the bread I am now eating.

I don't want to think about it, otherwise I would quickly become crazy but I want and I have to think about it (Perechodnik 2004: 256).

And Perechodnik wrote his letter on August 19, 1943, before the long term, systematic Polish exploitation and trade of Jewish ashes started. Poles also «wanted and had to think about it» but from a different perspective. So that the curtain of greenery dissimulates this also: the closest possible entanglement of the participants of the murder with the murdered.

However, there are numerous indices that counter the carefully worked out illusion of physical isolation. Past and present. At the end of July the harvesters are blocking the forest roads and I am taking pictures in their deafening noise all day long. In spring and in fall the forest scents are mixed with the smell of manure fertilizing the fields eclipsed by the trees. An interesting reversal is to be noticed. Whereas in the past what was being unsuccessfully masked with tree branches was the camp, what is being unsuccessfully masked in the present are the fields. Also the road signs with the ban of picking mushrooms are more than telling. They appear in the forest every year in the second half of August. Together with diligent mushroom pickers.

If we consider nature, the transformation of nature, the introduction or re-introduction of nature in a place where there was nobody as a result of a three-stag-

es-process, a splendid Treblinka nature is a nature of the third degree. But there is a qualitative difference. A difference of essence. The addition of greenery within and around the area of the former camp Treblinka II seems to finish up the shaping, the anthropogenic transformation of an entirely anthropogenic site. Greenery is a final nail in the absence of coffin or shroud. The cultural landscape may be understood as a real, material object. One of its definitions reads: «Cultural landscape is natural landscape transformed by a cultural group. Culture is a factor, natural landscape – a medium, whereas cultural landscape is a result» (Sauer 2014: 21-35, 35). In the present case this is not accurate. Culture indeed is a factor and a result is cultural landscape. Whereas the medium is... cultural landscape as well. This is a landscape which is anthropogenic in a double sense. First, it is made by human beings. Second, this is made out of the human beings. Not random human beings but culturally categorized and segregated human beings. Austrians, Germans, Ukrainians, Poles on the one hand. Jews on the other. Treblinka nature is a doubly cultural kind of nature. A nature of doubly cultural origin. Culture as nature. With further consequences. Any attempt of addressing it and dealing with it in a depoliticized way is illegitimate.

## **Naturgarten**

Classification is a foundation of an ideal group identity where a group is radically opposed to a counter group<sup>21</sup>. More often than not this opposition is naturalized and translated into moral categories.

The benefit of the classification – the sense of security which results from reinforcing the sense of identity – is felt the most strongly actually when the incarnation of the difference is indicated. In the course of Polish history this function was attributed to the Jews, who served as organizers of the Polish system of distinction from the Middle Ages (Tokarska-Bakir 2008: 632).

---

<sup>21</sup> «The affirmation of the Group is reached through the praising of its 'purity', the most efficiently achieved by the display of its negation – an Anti Group. [...] The security guarantee for the Group is created by its separation from the Anti Group, conducted through the settlement, the circulation of the alimentary products and the matrimonial exchange» (Tokarska-Bakir 2008: 345).

The Christian system of classification, distinguishing the own/foreign, useful/useless, pure/impure, superposed itself in Europe onto archaic classifications that prescribed here as well as everywhere else, not only «what was good to eat» but first and foremost «what was good to think» (Tokarska-Bakir 2008: 349).

This system of elementary classifications prescribed a Christian way of thinking about oneself (a Human Being) and the Jews (namely someone between Another Human Being and a Being Not Being Entirely Human)<sup>22</sup>. «The bearer and reproducer of the classifications, with the help of which the Group describes itself and the world, is a language full of metaphors. These metaphors act by means of discreet but suggestive associations in order to impose their particular definitions of reality» (Tokarska-Bakir 2008: 347).

At least at the same level as the language – if not at the level of the framework – I would place the imaginary. In any case there is no meaning without value. The semiotic is axiological. And the axiosemiotic prevails.

Landscapes are culture, before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. [...] But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery (Schama 1995: 61).

And much more than a part. Those who got the shock of their life while seeing the «trees of their childhood» in *Shoah* couldn't agree more. What they saw was nothing else than Arcadia as *locus horridus*. To be accurate: what they saw was not an idyllic and familiar place only subsequently transformed into a *locus horridus* but a place only potentially idyllic and familiar which required the murder for becoming a factually idyllic and familiar place. Arcadia supposed death as its very condition of possibility<sup>23</sup>. As a nobleman, landowner from Ceranów right next to Kosów Lacki, put it:

---

<sup>22</sup> See *ivi*. Joanna Tokarska-Bakir summarizes here the research results presented in Stow 2006; Fabre-Vassas 1994; Blok 2001.

<sup>23</sup> For Arcadia as a place of bucolic leisure and a place of primitive panic see Panofsky 1955: 295-320.

it was a foreign polyp preying on our organism that, as a consequence of our clumsiness, we were unable to get rid of. Hitler carried out the surgery [...]. I couldn't hide the feeling of satisfaction when I rode through our de-Jewed towns and when I saw that disgusting, sloppy Jewish ruins with the inseparable goat ceased to disfigure our landscape (Józef Górski, *Na przełomie dziejów*, BN, Dział Rękopisów, III 9776, sheet 74).

The beneficial surgery consisted in a categorial purification applied on the ground. The classification was made flesh. Together with conceptual purity – translated into natural and moral terms – also beauty, health and familiarity were achieved. Things came into order. What is became identical with what should be. The relief experienced by the Polish nobleman resembles a chiliastic ecstasy. Salvation takes place in the sphere of the axiosemiotic which prevails over reality rendering it meaningless even if Górski described also the murder of Jews and the Polish participation to it.

The Professor from the Professor-Doctor conversation shares the conviction that – as a result of the Holocaust – the unfamiliar was extracted from the familiar and discarded in one clearly delimited place. Everything – as is always the case – is translated into natural and moral terms. Therefore her shock in front of the quintessence of the familiar (willows) where she expected to see the quintessence of the unfamiliar (palms). Here we are in the middle of the imaginary *Naturgarten* characteristic of the naturalization of the nation and the nationalization of the nature.

Already in 1900 Willy Lange, one of the main theoreticians of the art of the garden, called attention to the 'national style' in garden architecture. [...] In the 1930s his views were permeated by racist ideology. In the national-socialist magazine "Deutsche Kultur-Wacht" Lange argued that "a superior stage of cultural development can be reached only by those peoples who are rooted in the soil, therefore nomadic peoples, such as Jews or Roma, will never reach the same stage of development as Germans". [...] "Our gardens – he wrote – will become German if the planning ideas will be German, especially if they will be inspired by the landscape in which the garden is located" (Wolschke-Bulmahn & Gert 2002: 77). [...] Moreover, in the gardens of 'German style' only plants considered as endemically German were supposed to grow. Plants of foreign origin could find themselves there only if they resembled endemic species. These maneuvers were served by a discipline called the 'sociology of plants' which developed in Germany at the end of the 19<sup>th</sup> century. In 1936 Albert Kraemer, one of its promoters, argued: "We still lack racially definite gardens, which would have their source in the

nation and the landscape, in the blood and the soil. Only the knowledge about a native land and its botanical universe enables us and obliges us to design gardens rooted in blood and soil” (ivi: 79-80, cit. in Małczyński 2019: 69. See also, in this book, the garden and landscape related bibliography).

The willow from the Professor-Doctor conversation is an axiosemiotic object par excellence. As purity looms large in the air, no harm in reaffirming, it is a pure representation. Its cultural nature – so to speak – leaves no doubt. Constructed and functioning through the opposition to the imaginary, phantasmatic palm, it is an element – if not an emblem – of the mental and emotional system producing, legitimizing and naturalizing antisemitic exclusion and violence. It is an instrument of murder, soaked with Jewish blood. Nothing to do with the willows growing in the middle of the middle of Treblinka. And everything to do with them. And everything to do with everything else. The nature of cultural origin was produced by the axiosemiotic and is not dissociable from the axiosemiotic (Figg. 9/10).

## **The choice of the herbarium principle**

An *herbarium* is a collection based on typology then classification requiring selection and segregation (Eco 2009). Discrimination in a word. *Discriminatio* means I differentiate, distinguish, tell apart. The principle of discrimination is a property of human thinking. The condition of its mere possibility and – at the same time – a lethal danger, a deadly threat extending to the destruction of its biological support: the human being. The human being dwells in this interstice as they dwell in the interstice between the thing and its representation. Differentiation is the reverse of identification and the other way round. The trans-categorical – a hybrid of the identical and the different – is qualified as monstrous.

Classification is a matter of belonging to a category impossible to conceive otherwise than by opposition to a counter-category. Categorization constitutes the very principle of notions such as purity and impurity. The pure being the belonging. The impure – the non-belonging. The opposition pure/impure prescribes – or rationalizes – the shape of a dichotomist division of human communities, sometimes also it constitutes the construction principle of social hierarchies. [...] The range of application of this notion [or rather of this opposition – E.J.] shows, how

strongly two orders are entangled in human imagination: the biological and the social, the natural and the cultural<sup>24</sup>.

It was Mary Douglas who discovered that there was nothing natural about the opposition pure/impure. Dirt is a cultural construction: “[B]iologists have thought that dirt, in the form of bodily excretions, produces a universal feeling of disgust. They should remember that there is no such thing as dirt; no single item is dirty apart from a particular system of classification in which it does not fit” (Douglas 2002: XVII). Purity and impurity are not descriptive but normative categories. In other words, the dirt is in the eye of the beholder.

As already mentioned, the opposition purity/impurity produces subsequent oppositions such as beauty/ugliness, taste/distaste, superiority/inferiority, familiarity/unfamiliarity, safety/danger. Purity and impurity – their matrix – are perceived as mutually exclusive. As often as they are naturalized, they are essentialized as... the good and the evil. In other words, as moral categories. The evil is assigned the position of a danger, a threat. And externalized. As such it is defined as that which must be eliminated in the name of purity seen as a moral and aesthetic aim. An aim justifying everything as – at worst – a minor evil.

Purity, innocence, beauty, health. Transforming one into another. Interchangeable. Conceived as natural and moral at the same time. Translated into the idea of an idyllic landscape. While the Kosów Lacki milk products are advertised as coming from the Bug River Landscape Park, herbal teas Zielnik Polski tempt a potential buyer: «The herbs contained in Polish Herbarium are collected by brand collection points located in the purest, eastern parts of Poland». Certified true and exact by: Herbapol-Lublin S.A., 25 Diamond Street, 20-471 Lublin, Poland. All that is matter of classification with categorial purity at its source. Classification, typology, belonging to a category. This is what underlies the idea of a collection (See Elsner & Cardinal 1994; Pomian 1990). And *Herbarium* is one. This also is where the place called Treblinka stems from. It is not by chance that, apart from establishing a new system of botanical taxonomy, Linnaeus was among the first ones to differentiate ‘human races’ on the basis of color. It was difficult to opt for a more heavily burdened principle than the herbarium principle then. Once my choice was made something had to be done. Countermeasures had to be taken. I had to take countermeasures.

---

<sup>24</sup> Geremek 1987: 175. Geremek refers to works such as Dumont 1967; Dumont & Pocock 1959: 9-39.

## Toward a hybridization

*Purity and danger.* Purity as danger. Purity is danger. Striving to remain aware of it at all stages of the operation, I tried to follow everything which could lead to a hybridization of the typology, to a de-tightening of classificatory rules. My aim was to introduce some air into an (air)tight system, an (air)tight order which – as a principle – conducted to the (air)tight containers the foundations of which are palpable under a thin layer of grass in the light Treblinka meadow to a bare-foot walker. My first decision related to the principles organizing the material. I decided to deviate from a typical herbarium order (synchronic presentation by taxonomic ranks: phylum, class, order, family, genus, species) and opted for a different kind of regime combining the linear and the circular, the diachronic and the synchronic. The succession of images follows the succession of days and months. Whereas the years – however mentioned – have no influence on the course of the pictures.

I didn't have a distinct herbarium model in mind or in front of my eyes. Be it photographic or not. I knew Maria Sybilla Merian's drawing and painting work – translated into black-and-white and color copperplates – to begin with her three-volume *Blumenbuch* (1675-1680) through the two volumes of *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen-Nahrung* (1679, 1683) until *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705; Zemon 1997: 140-202). I studied Stanisław Wyspiański's *Herbarium* (1896) that consists of his drawings executed in the meadows surrounding Kraków but also in the very city center: the Botanical Garden, the Franciscan and Dominican gardens, the green belt Planty encompassing the Old Town, the rocs of the Dragon's Den (See *Zielnik Wyspiańskiego*). I examined Eliza Orzeszkowa's *Herbarium* (1887-1898) containing dried plants from the Grodno region (See Kielak 2004) – a collection commented on by the writer in the spirit of classist and colonial nationalism close to the poetics of *Blut und Boden*. At the Łódź film school I had classes on the nineteenth-century British photograms of nature and nineteenth-century British nature photography. Later on *Neue Sachlichkeit* came with the monumental photographic collection of plants by Karl Blößfeldt (1929). Then Roman Kobendza's *Botanical Notebook* (1930-1952) emerged, executed with a big format camera on glass plates in the successive sections of the Botanical Garden of the University of Warsaw (See Kobendza & Sokołowska 2012).

There also was Rosa Luxemburg's *Herbarium* (1913-1918) with natural plants (2009: 370). and, much closer to it than one could have expected, Alina Szapocznikow's *Herbarium – Self-Portrait* (1971) and *Herbarium I-XIV* (1972)

(See Rottenberg & Gołubiew 1998: 106-112). The first one made out of a polyester cast of an adult female body consumed by cancer which was her own body. The second one constructed out of the polyester casts of an adult male body which belonged to her adoptive son. In both cases the casts were first tridimensional then pressed, reduced to two dimensions, and apposed on polychrome wood. Szapocznikow was a survivor of the Pabianice ghetto, Łódź ghetto, Bergen Belsen concentration camp (where she was deported *via* Auschwitz) and Theresienstadt. As an assistant of her mother, a physician (pediatrician), she spent that time among dying and dead bodies. In *Herbarium* she spoke about the body from her experience. Andrzej Wajda, usually deaf and blind to reality, universalized *Herbarium* but also qualified it as a «ferocious and astonishing trace (*groźny i zdumiewający ślad*)» (Wajda 1996) which it actually is.

## Matrons

I was encouraged in my intent to de-tighten the systematization system (*sic!*) by two women. Maria Sybilla Merian and Rosa Luxemburg. Merian represented plants together with insects at different stages of their development. She was a naturalist and mimetist born and raised in the tradition of still life:

But Maria Sibylla Merian had something else in mind when she did her insects studies from life. The moths and caterpillars of her *Raupen* did not just add to the 'lively' (*lebendig*) quality of flower pictures, as in the bouquets and wreaths painted by her stepfather Marrel and his student Abraham Mignon. [...] Time moved in her pictures not to suggest the general transience of things or the year's round of the most precious blossoms, but to evoke a particular and interconnected proces of change. Her insects were not placed to convey metaphorical messages, as was the practice of many still-life painters and specifically of her stepfather's Utrecht teacher, Jan Davidsz de Heem (the butterfly as the symbol of the resurrected soul, the fly as the symbol of sinfulness, and so on) (Zemon Davis 1997: 149).

Merian's work is seen as part of the handicraft tradition of those women who dealt with science without academic training. As a botanist and entomologist, Merian advocated a change in the prevailing Aristotelian classificatory system and the search for new elementary criteria of classification. In her own work

The subsequent arrangement of pictures seemed to fit no contemporary classificatory criteria, botanical or entomological. Common plants did not precede clover plants followed by bushes and trees, as they did in a traditional herbalist ordering;

woody plants were not separate from herbaceous ones, as they were in a newer proposal; similar fruits and flowers were not bunched in a row. [...]

Merian's goal was simply ill-served by boundary classifications. Her subject was a set of events – “you'll find in this volume more than hundred transformations [*Verwandlungen*]”, she said in 1683 – and to represent them properly meant crossing the line between orders and putting the plant and animal kingdoms in the same picture<sup>25</sup>.

Natalie Zemon Davis stresses the transgressive element of Merian's singular narratives and calls her «an artist scientist», «an artist-naturalist who had previously resisted all systems of classification», «a women who could not be pinned down» (Zemon Davis 1997: 149). Moreover «Merian evidently regarded her books as the continuation of her handwork and observation» (ivi: 205).

Rosa Luxemburg's estate in turn includes eighteen note seventeen of which contain 370 carefully collected, dried and identified plants. They constitute an herbarium she had been working on since May 1913. Imprisoned in Berlin, Wronki, Breslau or free. The cover of the next to last notebook in the series bears the inscription: «Notebook seventeen / Breslau ... / October 13, 1918». She was assassinated on January 15, 1919. The last copybook is no less meaningful. Luxemburg entitled it *Geologische und Botanische Notizen (Breslau)*:

It contains a fragment of *Das natürliche System* from a textbook *Syllabus der Vorlesungen über spezielle und medizinisch-pharmazeutische Botanik* by A.W. Eichler published first in 1876 in Kiel, then in 1880 in Berlin. Rosa Luksemburg used the Berlin edition from 1880. [...]

On November 24, 1917 she wrote about her geological studies in a letter from the Breslau prison to Luise Kautsky (Karl Kautsky's wife): “Geology has absorbed

---

<sup>25</sup> Zemon Davis 1997. «Yet even while lacking the logic of classification, her sequence was not ‘tumultuous’, p. 154. While working on her *opus magnum* ‘She took out time from supplying paintings to her engravers [...] and did paintings at a price for a book by someone else’» (178). In question was the work of Georg Everard Rumpf devoted to crustaceans, shells, and minerals of Amboina. «They were done in Rumpf's expository style, not hers: rows of shells, crabs, or crystals with letters and numbers referring back to the text. *D'Amboinische Rariteikamer* was published in 1705, the same year as her own book, and shows the extent to which her way of representing nature was a choice, not a matter of skill or habit. [...] Deepening the break with classification was the presence in six pictures of a lizard, snake, frog, or toad» (179, 180).



Fig. 10: A willow branch from *Herbarium* (April 4, 2014).



Fig. 11: A palm leaf from *Herbarium* (July 13, 2019).

me entirely, it incredibly interests me and renders me happy. I am frightened at the thought how short is that life of mine, how much one could learn [if it lasted longer]” (Luksemburg 2009: 370).

I am not sure if my studies belong to the area of geology that gives happiness. But I too am frightened. As for Rosa Luxemburg’s *Herbarium* it became an object of interest of forensic medicine in search of her dead body; as a potential source of her DNA. A stupefying connection to Alina Szapocznikow’s way of thinking about an herbarium in tight connection with bodily remnants if not as identical with them (Figg. 11/12/13).

## Transgressing

These are Merian and Luxemburg who encouraged me to watch what surrounded me more broadly and break the rules. This is why some plants appear in *Herbarium* twice. At the flower and the fruit stage. At the same time for some plants some stages may not be represented. This is the case of the flowering poppy. The closest I managed to get to it was the day when I saw a poppy petal burning alive – literally transforming into ashes – on the boiling concrete of Treblinka. I didn’t have the reflex to document the process. I watched the spectacle of evanescence, overwhelmed and transfixed.

Breaking the rules meant also enlarging the initial herbarium project of a bestiarium, an ossuarium and a lapidarium according to the natural/cultural realities of the site. Realities that, indeed, are to be seen, examined, described and reflected on not only through a botanical but also through a zoological lens. As for the bestiarium, hadn’t a ZOO been erected within the area of the camp at the resemblance of the Arch of Noe<sup>26</sup>? Is not that place full of birds for whom the SS had a particular affection? In the photo album *Beautiful times* that humanity inherits from Kurt Franz, Treblinka II deputy commandant then successor to Franz Stangl, a fox muzzle feature. Similar to the one that often greets the visitors at the entrance of the former camp. As for the deer from the ZOO, I can see the shadows and hear the hoofbeat of their pairs while working. The ground trembles for a while when they pass. I also encountered their skulls in the south part of the former *Totenlager*. There were two. An adult and a baby. Therefore an ossuarium.

---

<sup>26</sup> For some of the painted representations of the Arch of Noe see Eco 2009: 152-163.



Fig. 12: Maria Sybilla Merian, *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705).

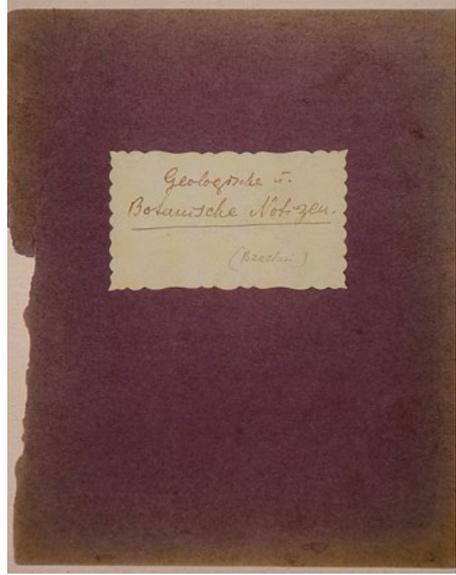


Fig. 13: Rosa Luxemburg, *Herbarium* (1913-1918). The cover of the eighteenth copybook: *Geological and Botanical Notes (Breslau)*.



Fig. 14: Alina Szapocznikow, *Herbarium XI* (1972).

The ossuary encompasses distinct fragments of animal skeletons and bone splinters of human origin. One human tooth as well. However – from the point of view of the ‘masters of the situation’ – the living being to whom the tooth belonged was not considered and murdered as a human being. Universalist categories were accessible to him/her and their pairs only conditionally. If at all. Should I have said then: bone splinters of Jewish origin and a Jewish tooth? Do I reproduce the ges-

ture of exclusion while doing so? Especially that qualifying them as human would obfuscate if not erase the realities of the murder and serve the interests of complicit societies and cultures. Whatever the case the misfit bones in the form of splinters are at the core of the ossuarium. Some of them are white because not touched by fire, some of them black because burnt. The ossuarium documents the confusion of the human with the animal. But while comparing the shape of the remains we can see the difference in the treatment reserved to them. Posthumous indifference towards the animal remnants versus wartime Nazi and postwar Polish aggression towards the human ones because defined as Jewish.

Following the idea of hybridization there also will be a conversatorium: a collection or an accumulation of dialogs. Maintained in the genre of antisemitic cold hate speech, they constitute a living memory of the site in particular and of the Holocaust in general. As a genre they may be related to a cabaret – Kabaret Treblinka – performing in the extermination camp in 1943 before the highly amused SS staff and the Jewish inmates who had lost their families in the gas chambers and were about to be gassed themselves<sup>27</sup>. Like the «comic» sketches from the historical cabaret the present conversations refer to the realities of the place with the majestic Professor-Doctor overture at the head (Figg. 14/15/16/17).

\*\*\*

Treblinka Herbarium is a present account from a former site of the Holocaust. Stemming from a basic documentary ambition, at a literal level and at a meta level it reflects what the Holocaust was: a cultural production. Part and parcel of an antisemitic continuum. In this sense my work is aimed against the environmental history of the Holocaust when practiced as a strategy of avoidance which in Poland is more often than not the case. Cultural patterns which made the Holocaust imaginable and possible are inscribed quite visibly and quite readably across the dominant culture and in what we tend to perceive as nature. Rooted in the past and extended into the present in a country which employed almost all its social and cultural energy to defuse its own potential for reassessment and change.

---

<sup>27</sup> «At evening roll call Lalka announces a new plan for our entertainment: ‘Now that we’re not working on Sunday afternoons, we’ll have a little amusement, maybe a little cabaret – with music, singing, skits, boxing’». Glazar 1995: 122. See also Wiernik 2003: 72-73, 77. Treblinka Artur Gold’s slave orchestra was famous as were the spontaneous multi-voice concerts improvised by the Ukrainian guards watching over the territory from the shooting towers at night.



Fig. 15: From *Herbarium* (June 17, 2012).



Fig. 16: From *Bestiarium* (July 23, 2018).



Fig. 17: From *Ossuarium* (August 22, 2014).

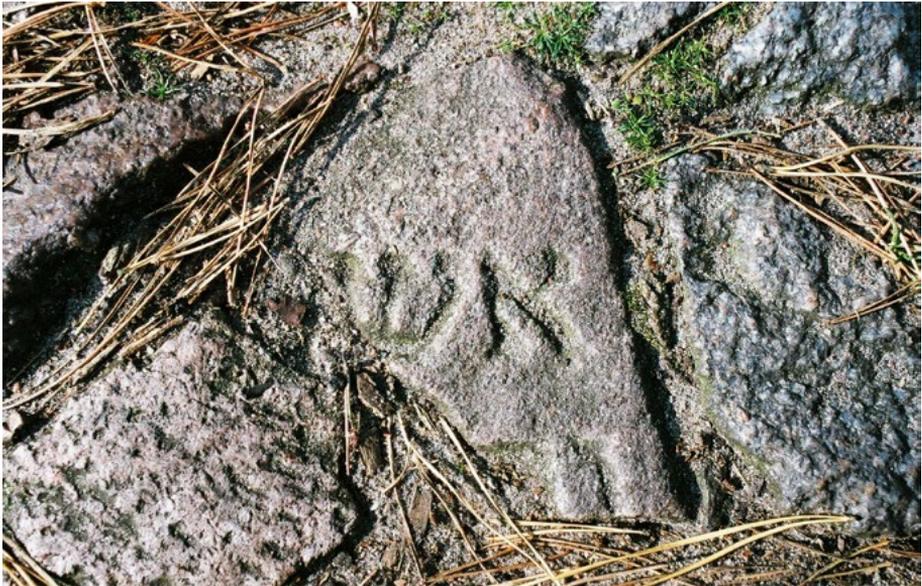


Fig. 18: From *Lapidarium* (October 2, 2017).

***After the Tribes.***  
**Arte contemporanea israeliana tra archeologia del presente  
e memoria del futuro**

*Giorgia Calò*

Curatrice, storica e critica d'arte

giorgia.cal@gmail.com

La storia dell'arte israeliana è giovane come la storia dello Stato di Israele. Il suo sviluppo culturale, però, risale a molto tempo prima e affonda le sue radici principalmente in Europa, contribuendo alla formazione di una cultura eterogenea, seppur con una ben radicata identità. Per questo Israele può considerarsi un catalizzatore nel modo in cui ha assorbito le influenze provenienti sia dall'Oriente che dall'Occidente, facendo dell'arte e della cultura i suoi punti di forza ancor prima della nascita dello Stato stesso. La prima scuola d'arte risale infatti al 1906, quando il lituano Boris Schatz crea l'Accademia di Bezalel, secondo un progetto approvato dal Congresso Sionista l'anno prima, volto a favorire la nascita di un movimento artistico locale all'interno di una struttura che si presentava come un piccolo Bauhaus<sup>1</sup>.

Se Bezalel era orientata inizialmente verso l'arte applicata, negli anni Venti, con le prime consistenti immigrazioni dall'Europa in Medio Oriente<sup>2</sup>, gli artisti

---

<sup>1</sup> Bezalel non è un caso singolo, infatti si contano numerose istituzioni culturali, nate prima della fondazione dello Stato d'Israele, come il Teatro Nazionale Habima del 1928; il Tel Aviv Museum of Art del 1932, l'Israel Philharmonic Orchestra del 1936; il Beit Berl College fondato nel 1946, oggi uno dei più importanti istituti del paese, compresa la sua Scuola d'arte HaMidrasha.

<sup>2</sup> Dal 1919 al 1923 emigrarono in Israele circa 35.000 giovani pionieri provenienti dalla Polonia, dalla Lituania e dalla Russia sovietica. Questa fu la terza *aliyà* (lett. 'salita'; immigrazione in Terra d'Israele), preceduta dalle prime due, tra il 1882 e il 1904 in seguito ai pogrom russi, e tra il 1904 e il 1913. La quarta aliyà, tra il 1924 e il 1926, vedrà l'immigrazione dei commercianti della classe media proveniente dalla Polonia, a causa del crescente antisemitismo), e la quinta tra il 1933 e il 1939 con

cominciano a guardare al presente, elaborando un'analisi che si avvicina alle tendenze del primitivismo europeo, alla ricerca di una identità collettiva strutturata su una nuova arte per una nuova società<sup>3</sup>. Vi è dunque un forte legame tra l'idea della rinascita di una Nazione come mondo incontaminato e innocente, e le forme semplici e naturali del primitivismo.

Con la Seconda Guerra Mondiale gli artisti allontanano il loro sguardo dalle ricerche europee, indirizzandosi verso alcuni miti locali nel tentativo di creare una nuova arte ebraica. Nel 1943 il poeta Yonatan Ratosh pubblica *Ketav el ha-No'ar ha-Ivri (Epistola alla gioventù ebraica)*, il primo manifesto dei Khananim (Cananei), un movimento letterario e artistico che proclama la totale dissociazione dei giovani stabiliti in Israele dagli ebrei della Diaspora. I membri di questo gruppo propongono un ritorno al passato mitologico, al fine di creare un'identità indipendente da quella europea. Uno degli artisti più significativi del movimento è lo scultore Yitzhak Danziger (1916-1977) che, tornato in Israele nel 1938 dopo aver studiato in Gran Bretagna, propone un lavoro carico di sensualità e di esotismo orientale. Una delle sue opere più celebri è la scultura *Nimrod* (1939)<sup>4</sup>, che diventa il manifesto del 'nuovo ebreo' raffigurato con uno stile primitivo simile a un idolo pagano, un cacciatore nudo non circonciso che tiene un arco e un falco sulla spalla. *Nimrod* si fa in questo senso simbolo di uno spirito nazionale e laico nella terra di Israele, in una simbiosi organica con la regione, la terra e il suo passato mitologico (Cats 2008: 78-81).

Per tutti gli anni Cinquanta del Novecento prevalgono due tendenze contrastanti. Da un lato troviamo un'arte israeliana celebrativa, che segue le orme del realismo sovietico, l'idea cioè che l'arte debba servire una causa politica con messaggi espliciti e chiari, una realtà in cui l'opera nasce in funzione dei suoi contenuti sociopolitici. Per questo le opere cominciano a descrivere la vita idilliaca nei kibbutz e a mitizzare il popolo israeliano. La seconda tendenza comprende invece alcuni artisti più interessati all'estetica e all'uso di colori contrastanti. Personaggi come Raffi Lavie (1937-2007), Aviva Uri (1922-1989), e Lea Nikel (1918-2005), introducono un nuovo linguaggio visivo che comprende vari stili astratti, espres-

---

l'immigrazione degli ebrei della Germania dopo l'ascesa al potere dei nazisti. Cfr. Shaked, 2011: 339-340.

<sup>3</sup> Per uno sguardo sull'arte contemporanea israeliana dal 1906 ai giorni nostri, rimandiamo a Omer & Ginton 2011.

<sup>4</sup> La scultura venne commissionata dalla Hebrew University, ma fu da questa respinta finendo all'Israel Museum di Gerusalemme dove si trova attualmente.

sivi e figurativi derivanti da origini esterne a Israele, seguendo sostanzialmente gli sviluppi internazionali dell'arte e mostrando una particolare attenzione, ancora una volta, al panorama europeo. Malgrado ciò rimane costante una forte sensibilità verso il paesaggio locale.

Il passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta, scandito da due guerre (la Guerra dei Sei giorni nel 1967 e la Guerra del Kippur nel 1973) è, come in tutto il resto d'Europa, il decennio più concettuale e politico; non può non risentirne anche il lavoro di importanti artisti di quel periodo come Menashe Kadishman (1932-2015) e Moshe Gershuni (1936-2017), intriso di elementi etici ed estetici, e in cui l'identità e il corpo, anche attraverso la *performance*, vengono assimilati all'interno di un contesto critico che indaga il rapporto tra arte e società, tema destinato a essere proseguito e approfondito dal Postmodernismo (Schwarz 2007: 75-79). Gli artisti cominciano a lavorare in un'atmosfera di sperimentazione individuale e, pur continuando a concentrarsi su elementi e tematiche locali, si posizionano sullo stesso binario delle nuove ricerche contemporanee internazionali, indirizzandosi verso un ampliamento della definizione di arte israeliana al di là dei suoi concetti e materiali tradizionali, come espressione unica di una cultura locale e al contempo parte integrante dell'arte contemporanea occidentale. La tendenza concettuale dunque si estende, inglobando tematiche care all'arte israeliana come la 'terra' e il 'luogo', che acquista di volta in volta un significato introspettivo, simbolico, fisico, geografico e politico, descrivendo il territorio israeliano nella sua complessità, come si evidenzia dalle ricerche di alcuni artisti che spesso esprimono una variazione del concetto di Land Art. È il caso del già citato Kadishman, invitato nel 1978 alla 38. Biennale di Venezia dal titolo *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, in occasione della quale porta un gregge di pecore vive e le macchia con una vernice blu, provocando forti critiche<sup>5</sup>. Le pecore diventano da quel momento il *leitmotiv* di tutta la poetica di Kadishman, in ricordo anche del suo passato di pastore. Ancora una volta un forte legame con il luogo e la natura.

Un altro artista che ha una salda identificazione con la propria terra natale è Micha Ullman (1939). Dagli inizi degli anni Settanta ha creato installazioni sotterranee, in linea con lo spirito della Land Art che si stava sviluppando in quegli anni (si pensi ad esempio a *Partially Buried Woodshed*, 1970, di Robert Smithson, o a *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1978, di Mary Miss). La terra ha per Ullman,

---

<sup>5</sup> Menashe Kadishman, installazione *Pecore, Pecore, macchie blu, recinto di legno, erba, fieno*. Cfr. *La Biennale 1978*: 130-131.

così come per Kadishman, forti connotazioni biografiche: è intesa come campo agricolo, in ricordo dei suoi studi all'istituto agrario di Kfar HaYarok e gli anni in cui ha vissuto con la famiglia in un kibbutz, e al contempo come campo militare, rimandando alla questione israelo-palestinese. Basti pensare al lavoro del 1972, *Messer-Metzer Project*, realizzato con l'aiuto di giovani del kibbutz Metzer e del vicino villaggio arabo di Messer, dove ha scavato pozzi sulla terra di entrambe le comunità scambiando il contenuto sabbioso dei due siti. Dunque Ullman indaga l'aspetto bivalente della terra come luogo simbolico di vita e di morte, creando sculture in ferro e sabbia che affrontano temi universali quali la casa e il luogo, l'assenza e il vuoto.

Non ultimo Dani Karavan (1930-2021), protagonista mondiale dell'arte ambientale. Dagli anni Sessanta l'artista realizza opere *site specific* come *Negev Monument* (1963-1968), nel deserto all'entrata di Beer Sheva in Israele, in cui forme geometriche e naturali si stagliano sulla sabbia. Karavan fa uso prevalentemente di strutture primarie e minimali che vengono letteralmente accolte dal paesaggio diventandone parte integrante, e coinvolgendo sensorialmente e intellettivamente chi li percorre attraverso forme architettoniche, elementi scultorei, raggi laser ed elementi naturali quali acqua, vento e luce solare.

Dagli esempi sopra citati si evince come l'arte contemporanea israeliana nella sua complessità tenda a raccontarci una storia all'interno della quale emergono sì differenze significative, ma con tratti in comune che provengono da un patrimonio culturale condiviso, in cui il presente e il passato si incontrano in una continua dicotomia tra tradizione e innovazione sotto il segno costante della sperimentazione. *Fil rouge* di molta ricerca israeliana è il 'luogo', inteso come territorio e al contempo luogo dell'anima, spazio simbolico. Per questo potremmo fare numerosi esempi di opere *site specific* dove emergono le origini antiche del popolo ebraico e il legame tra individui che condividono gli stessi valori esistenziali. La territorialità, che può essere fisica e mentale, è basata su un concetto di estensione inteso come dilatazione del proprio corpo, dei propri spazi vitali, che sono al contempo reali e immaginari, dando origine a un 'altrove' interpretato come campo di esplorazione verso ciò che potenzialmente è fuori di lì. Un luogo non-luogo, dunque, legato al concetto di tempo più che a uno spazio fisico (Zevi 1974: 207-222; Id. 1993: 23-48), in cui vengono messe in atto forme di ri-territorializzazione. La terra e il luogo acquistano così di volta in volta un significato mistico, introspettivo, simbolico, fisico, identitario, geografico e politico, descrivendo il territorio israeliano nella sua complessità e nelle sue varie declinazioni, senza mai rinunciare a una memoria storica e culturale caratterizzata da un forte rimando alla tradizione e alle proprie radici.

Proseguendo questo discorso sulla rappresentazione del luogo, che come abbiamo visto può essere messa in scena in modo tanto fisico e tangibile quanto in maniera astratta e ideale, mi soffermo ora su due mostre, da cui ho tratto il titolo di questo contributo: *After the Tribes* di Beverly Barkat, realizzata al Museo Boncompagni Ludovisi di Roma nell'ottobre del 2018<sup>6</sup>, e *Archeology of the Present*, con cui Tsibi Geva ha rappresentato il Padiglione israeliano alla Biennale di Venezia nel 2015<sup>7</sup>.

Beverly Barkat è un'artista di origine sudafricana; nata a Joannesburg nel 1966 si trasferisce all'età di dieci anni con la famiglia in Israele. Oggi vive e lavora a Gerusalemme. Barkat è motivata da un costante interesse per la sperimentazione di nuovi materiali e dal desiderio di scoprire la potenziale energia degli spazi architettonici che ospitano i suoi lavori. Tra le tecniche usate predilige il disegno e la pittura su carta, ma anche le tele auto-costruite e il pvc, su cui utilizza diversi strumenti e materiali. La mostra allestita al Museo Boncompagni Ludovisi ruotava intorno a un'unica grande installazione alta quattro metri, realizzata *ad hoc* per lo spazio che la ospitava e da cui si ispira nelle forme geometriche (Fig.1).

L'opera racconta la storia d'Israele in un continuo rimando tra antico e contemporaneo, partendo dalla Genesi della Bibbia ebraica e mettendo in scena la storia delle dodici tribù d'Israele. In esse, secondo la tradizione biblica, si suddivideva il popolo ebraico. Ciascuna delle tribù si riteneva discendere da uno dei dodici figli di Giacobbe (chiamato anche Israele), e ne portava il nome. Ciascuna era contraddistinta da una bandiera, o da un drappo di seta con il proprio simbolo, e presiedeva un territorio. Il lavoro di Barkat è espresso nei colori che caratterizzano le tribù, mediante l'inconfondibile gesto pittorico dell'artista che trae ispirazione tanto dalla tradizione classica quanto dai movimenti dell'arte moderna come l'Espressionismo Astratto. All'interno di una struttura metallica scandita in dodici riquadri, altrettanti dipinti su pvc semitrasparente del diametro di un metro sembrano fluttuare al proprio interno, animati da una specifica trama cromatica che si rifà agli antichi Testi, secondo cui alle tribù era legato non solo un colore ma anche una pietra preziosa che insieme alle altre erano disposte sul pettorale (*Chòshen*) dei *Kohànim* (Sacerdoti) su quattro file. Su ciascuna pietra era incisa il nome della tribù a essa col-

---

<sup>6</sup> *Beverly Barkat. After the Tribes*, mostra a cura di Giorgia Calò, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX, Roma, 10 ottobre - 31 dicembre 2018. Catalogo: Barkat 2018.

<sup>7</sup> *Tsibi Geva. Archeology of the Present*, a cura di Hadas Maor, 56. Biennale di Venezia, Padiglione Israele, 9 maggio-23 novembre 2015. Catalogo: Maor 2015.



Fig. 1: Beverly Barkat, *After the Tribes*, Museo Boncompagni Ludovisi, Roma 2018. photo Vartivar Jaklian.

legata<sup>8</sup>. Il *Kohèn* portava dunque sul cuore le dodici tribù per connetterle all'energia cosmica. I pigmenti usati da Barkat per realizzare i singoli dipinti provengono proprio da questi elementi: il terreno prelevato dal luogo in cui risiedeva la tribù e la gemma attribuitagli, triturata per essere mescolata alla terra e al colore. In questo modo Barkat evoca, senza il bisogno di ricorrere a immagini figurative, la storia dei dodici figli d'Israele. Così, ad esempio, gli ocra, le sabbie e i rossi delle terre sono impastati con i frammenti di ametista per la tribù di Gad, di agata per quella di Naftalì, di smeraldo per quella di Levi, così come descritto nella Genesi.

---

<sup>8</sup> «Farai il pettorale del giudizio, artisticamente lavorato fatto allo stesso modo del dorsale, oro, azzurro, porpora, scarlatto, lino ritorto. Sarà quadrato e ripiegato in due; avrà la lunghezza d'una spanna, e una spanna di larghezza. Lo guarnirai di pietre incassate, che formeranno quattro ordini orizzontali; in un ordine vi sarà sardonio, topazio, smeraldo, così sarà la prima fila. Seconda fila: rubino, zaffiro e diamante. Terza fila: opale, agata e ametista. Quarta fila: crisolito, onice, diaspro. Queste pietre saranno incassate nei loro castoni d'oro. Queste pietre corrisponderanno ai nomi dei figli d'Israele, e saranno in numero di dodici, secondo il numero dei loro nomi; saranno incise come dei sigilli, ciascuna col nome di una delle dodici tribù» (Esodo 28: 15-21).

Nel Salone delle Vedute del Museo, dove era allestita la grande installazione, il visitatore giocava un ruolo importante nel momento di fruizione con l'opera, in quanto questa si presentava in maniera diversa in base alla posizione di chi la osservava, diventando a sua volta architettura, luogo mutevole e in movimento, così come la materia stessa secondo il pensiero ebraico. Vi è quindi un dialogo perpetuo tra linea e colore, forma e immagine astratta. Raccontare le tribù come ha fatto Barkat significa tirare fuori ogni sfaccettatura di Israele, partendo proprio dalle materie prime che ciascuna area offre. Ogni pannello sta a rappresentare un aspetto diverso del Paese: Asher, per esempio, è la tribù collocata verso nord, nei pressi del mar Mediterraneo, dove c'è una fiorente agricoltura e molti alberi, così Beverly Barkat usa l'acqua marina, unita alla vegetazione e alle pietre della zona, riproducendo i cerchi della vita che si trovano all'interno del tronco dell'albero.

Possiamo interpretare l'installazione di Barkat come un viaggio, un percorso che conduce verso un dialogo tra l'uomo e il 'luogo', dove quest'ultimo appare essere l'essenza del suo lavoro. Sia che venga concepito in termini concreti come territorio materiale, o idealizzato in uno spazio immateriale e mistico, il luogo è al tempo stesso la rappresentazione di un'eredità culturale, è l'equilibrio tra la persona e il posto che abita, è uno spazio metafisico che può essere trapiantato ovunque si vada. In questo senso l'opera di Beverly Barkat è un viaggio all'esterno e al contempo rivolto verso di sé. *Makom*, che significa 'luogo', è anche uno dei nomi di Dio. Per i primi cabalisti, così come per Aristotele, 'luogo' e 'spazio' erano identici. Tutto è luogo, e Dio risiede dappertutto. Un'altra parola che indica il nome di Dio in ebraico è *El*, e sempre in ebraico *el* è la preposizione di moto a luogo, suggerendo la continua formazione, l'evolversi, scandito dal raffronto con la fissità del punto di partenza. Con l'erezione del *Mishkàn* (Tabernacolo) si sigilla il Patto nel quale Dio promette di fare di Israele il Suo popolo, e di condurlo verso la Terra Promessa. Poiché il Tabernacolo si muoveva insieme al popolo, fu necessario stabilire l'ordine in cui le tribù dovevano essere collocate intorno a esso, seguendo un severo senso della simmetria e un concetto architettonico della società. Il *Mishkàn* è dunque l'incontro tra il tempo e lo spazio, ed è intorno a esso che si distribuiscono le tribù, tre per ciascuno dei quattro punti cardinali. A Nord: Dan, Asher e Naftali; a Est: Zebulun, Yehuda e Issachar; a Sud: Gad, Reuben e Shimon; a Ovest: Benyamin, Efráym e Menasheh. La disposizione delle pietre, emblemi delle tribù, è da collegare con il loro schieramento sul campo e in marcia. Il Tabernacolo diviene così microcosmo del cosmo intero, l'immagine sulla terra della creazione nella sua globalità e della natura mobile di Dio. È la coscienza, per l'uomo, del suo posto nell'universo e dell'unione tra cielo e terra, dove i quattro elementi del regno coabitano.



Fig. 2: Beverly Barkat, *After the Tribes*, Achziv Beach, National Park, 2018. Photo Michael Amar.

L'installazione *After the Tribes*, prima di essere portata a Roma, è stata allestita in due luoghi rappresentativi di Israele, dove si insediarono due delle dodici tribù: quella che oggi è Achziv beach, nella parte occidentale della Galilea, sulla costa mediterranea a circa 15 chilometri a nord di Akko, dove risiedeva la tribù di Zebulun (Fig. 2), figlio di Lea; e il vigneto Domaine du Castel, oggi un'azienda vinicola a conduzione familiare, vicino Gerusalemme, là dove abitava Benyamin figlio di Rachele. Con questa scelta l'artista ha voluto comunicare due messaggi: il forte legame che abbiamo col passato, senza il quale non possiamo proiettarci verso il futuro, e il fatto che, seppur diverse, le dodici tribù formavano un'entità monolitica, una nazione. Beverly Barkat è l'esempio di un'artista contemporanea che si rifà alla Torah per raccontare la storia del popolo ebraico, giocando su una linea temporale plurimillennaria.

Un altro artista che lavora su questa narrativa è Gal Weinstein, nato a Ramat Gan nel 1970, ha rappresentato Israele alla Biennale di Venezia del 2017 con il progetto *Sun Stand Still*. Con questo lavoro Weinstein, mettendo in scena una storia incentrata sulla fine della civiltà. In un clima post apocalittico, tutto è era

---

<sup>9</sup> Gal Weinstein, *Sun Stand Still*, a cura di Tami Katz-Freiman, 57. Biennale di Venezia, Padiglione Israele, 13 maggio-26 novembre 2017. Catalogo: Katz-Freiman 2017.



Fig. 3: Gal Weinstein, *Ornament & Jesreel Valley in the Dark*, in *Sun Stand Still*, padiglione Israele, Biennale di Venezia 2017. Photo Claudio Franzini.

ricoperto da uno strato di muffa, paradossalmente splendido nei suoi colori e forme. A uno sguardo più attento, si poteva scorgere come quelle macchie che si espandevano dal centro del pavimento verso gli angoli, sulle pareti e intorno alle colonne, presentavano tracce di ornamenti che rivelavano il passaggio dell'uomo (Fig. 3). Weinstein ha creato un luogo di relazione tra opera e ambiente, tutto giocato intorno al tempo che sembra essersi arrestato, presumibilmente a causa di una società distopica che ha condotto fatalmente a un autoannullamento. In realtà il racconto di Weinstein prende le mosse da un tempo remoto e ripercorre un avvenimento diventato leggenda. Il titolo dell'installazione allude infatti al miracolo biblico compiuto da Giosuè, della tribù di Efraim, secondo figlio di Giuseppe e valido condottiero nonché esecutore della volontà di Mosè che, ansioso di vincere la battaglia contro i re di Canaan, prima del calare del buio prega il Signore e poi ordina al sole di fermarsi. Giosuè cerca in questo modo di interrompere lo scorrere del tempo. Cosa rimane di questi paesaggi, oltre alla muffa che ricopre ogni cosa? Una luna che tiepidamente schiarisce. Il colore si tramutava poi in materia al piano superiore, con la gigantesca opera *El Al* (da notare l'uso della preposizione *el* di cui abbiamo parlato sopra), realizzata con rivestimento morbido di cuscini e lana di ferro, una sorta di 'traccia' materiale della forza propulsiva di un missile (Fig. 4). accompagnato da un odore acre, un *mix* di colla, acciaio, muffa e caffè. Arrestare il tempo, e la consapevolezza dell'impossibilità di riuscir-



Fig. 4: Gal Weinstein, *El-Al*, in *Sun Stand Still*, padiglione Israele, Biennale di Venezia 2017.  
Photo Claudio-Franzini.

ci: ciò pone l'essere umano di fronte all'obbligo di dover accettare i cambiamenti, personali o collettivi. Weinstein ha trasformato così l'aspetto simbolico dell'immagine in elemento concreto, un luogo fortemente legato al concetto di tempo, più che a uno ambiente fisico, aperto e connesso su altri spazi, e congiunto a tutto ciò che lo circonda.

Se con Beverly Barkat e Gal Weinstein abbiamo parlato di 'memoria del futuro', Tsibi Geva, nato nel Kibbutz Ein Shemer nel 1951, ci racconta la sua *Archeologia del presente*, messa in scena nel 2015 all'interno del padiglione Israele della Biennale di Venezia. Come prima cosa l'artista ha eliminato ogni traccia dell'architettura del padiglione, progettato nel 1952 dall'architetto Zeev Rechter in stile modernista, coprendolo interamente con centinaia di pneumatici usati, portati da Israele, legati insieme tra loro (Fig. 5). I copertoni, impregnati del loro forte e tipico odore, formavano una serie di vuoti e contemporaneamente attestavano uno stato di pericolo. All'interno i dipinti e le grandi installazioni, sapientemente composte con oggetti abbandonati o trovati, si mescolavano sotto le grandi vetrate da cui era visibile l'installazione esterna.

Spiega Tsibi Geva:

Ho deciso di creare una combinazione tra scultura, pittura e architettura, mettendo in relazione l'intero padiglione con l'enorme installazione esterna che ingloba



Fig. 5: Tsibi Geva, *Tire Walls*, in *Archeology of the Present*, padiglione Israele, Biennale di Venezia 2015. Photo Elad Sarig.

totalmente l'edificio e che a sua volta interagisce con l'interno, creando una sorta di territorio di difesa, come un rifugio. Un'ansia, se vogliamo tipicamente israeliana, quella di volersi isolare. Ho interagito con il padiglione cambiandone la fisionomia, creando un nuovo spazio, coprendo e costruendo nuovi muri, una nuova architettura. Tutto proviene da Israele, i mattoni, i blocchi tipici delle costruzioni locali, che non ho volontariamente dipinto per non alterarli. Gli oggetti sono i veri protagonisti. Sono oggetti trovati e allestiti in un apparente accumulo caotico, in realtà molto ragionato, raccontano la storia di un paese, il modo di vivere, sono simulacri identificativi di una narrazione condivisa (Calò 2015: 20-22).

La mostra era un insieme di pitture e installazioni. I *Lattices* (Fig. 6), ad esempio, grandi inferriate dai differenti *pattern*, sono stati usati in questa occasione per contenere oggetti, come fossero una sorta di deposito. *Shutter Wall* (Fig. 7) invece, è era un'installazione composta da 64 finestre, trovate o comprate di seconda mano, alcune dipinte, altre lasciate allo stato originale. Anche queste riflettono molto l'architettura di Tel Aviv. Sono le tipiche finestre di plastica o alluminio, semplici e utili, affatto eleganti, che ben rappresentano l'architettura spontanea e vernacolare israeliana.



Fig. 6: Tsibi Geva, *Lattice*, in *Archeology of the Present*, padiglione Israele, Biennale di Venezia 2015. Photo Elad Sarig.



Fig. 7: Tsibi Geva, *Shutter Wall*, in *Archeology of the Present*, padiglione Israele, Biennale di Venezia 2015. Photo Elad Sarig.

È molto importante che provenga tutto da Israele perché si sta parlando di una mentalità tipicamente israeliana. Inoltre rappresento metaforicamente l'istinto di tenere tutto perché c'è stato un momento in cui non avevamo molto, o addirittura nulla, dunque è meglio non buttare niente, è meglio che da qualche parte ci siano queste cose. Ciò che ho fatto è stato prendere gli oggetti che ho trovato di cui non abbiamo bisogno, ciò che non vogliamo più vedere, che ci buttiamo alle spalle o neghiamo, li ho messi in bella vista, di fronte al pubblico. Il mio lavoro è in questo senso un'archeologia del presente, di cosa c'è oggi, che si usa quotidianamente, visibile ovunque (ivi).

*Archaeology of the Present* è un titolo paradossale, un ossimoro. L'archeologia è il passato, ma in questo caso il termine allude all'aspetto di distruzione catastrofica in cui vive il presente, che può effettivamente essere visto come un tumulto archeologico. Il titolo allude anche a una concezione antropologica nel modo in cui gli oggetti sono portavoce di un'epoca, una situazione politica o mentale.

Tsibi Geva nell'arco della sua carriera ha attraversato alcuni dei momenti più significativi della storia dell'arte contemporanea israeliana, sviluppando un linguaggio internazionale capace di mettere in dialogo il modernismo con le ricerche più propriamente contemporanee, senza mai trascurare tematiche proprie del suo paese. Da tutto ciò si evincono le ragioni che portano Geva a porre al centro della propria concezione dell'atto artistico l'impulso drammatico, il tema dell'identità personale e collettiva che si intreccia spesso a quello della memoria, e la ricerca costante di un ponte tra pubblico e privato. Un contrasto che provoca inquietudine e sofferenza, nella perpetua necessità di elaborare una lingua che possa essere compresa da tutti. È così che Tsibi Geva 'canta' la sua terra nella sua varietà cromatica, nella sua dimensione cosmica e individuale, nel suo essere luogo segnato dalla storia e dalla religione.

Concludo citando un altro artista che ha partecipato alla Biennale di Venezia, portando letteralmente, come Tsibi Geva, un pezzo di Israele, della sua terra, della sua politica e della sua società, all'interno del padiglione. Gilad Ratman, nato nel 1975 vive tra New York e Tel Aviv, ha rappresentato Israele nel 2013 con il lavoro *The Workshop*, un'installazione composta da video, sculture d'argilla e da un impianto mixer<sup>10</sup>. Non appena si varcava la soglia del padiglione, una melodia

---

<sup>10</sup> Gilad Ratman, *The Workshop*, a cura di Sergio Edelsztein, 55. Biennale di Venezia, Padiglione Israele, 1 giugno-24 novembre 2013. Catalogo: Gilad Ratman, *The Workshop*, ed. by Sergio Edelsztein (edizione bilingue inglese-ebraico), The Israeli

cupa, cavernosa avvolgeva il visitatore, riportando i suoni e i rumori della terra attraverso note baritonali atte a scandire minacciosamente il tempo. Urla e lamenti strazianti prorompevano nella stanza, sembrando emergere dalle profondità del cratere scavato nel mezzo. Il fragore stridente di una conflagrazione, e poi il silenzio. I video illustravano le diverse fasi della spedizione: la partenza della compagnia nelle caverne d'Israele; il percorso sotterraneo attraverso il Medio Oriente e l'Europa; infine, l'arrivo a Venezia e l'inizio del workshop. Quest'ultimo consisteva in un laboratorio di lavorazione dell'argilla. Ciascun componente del gruppo modellava un proprio autoritratto scultoreo con la creta, plasmata con ardore e brutalità. Il workshop prendeva così la forma di un primitivo rituale dionisiaco. Un DJ, al piano inferiore, mixava i lamenti provenienti dalle protesi audio elaborando una musica che accoglieva i visitatori del padiglione, una nenia sinistra, dolorosa, che rimandava a una dimensione primigenia, precedente a qualsiasi civiltà. L'installazione di Ratman – irrazionale, vitale, arcaica – rivela una profonda connotazione politica: riflette sul senso di confine e frontiera nazionale; mette in scena un'utopia, quella della libera circolazione tra le nazioni, resa possibile da un'immaginaria rete di canali sotterranei in grado di connettere segretamente l'intera superficie terrestre. Un modello, dunque, che guarda nostalgicamente a un originale stato di natura in cui non esistono entità politiche differenziate. L'artista, indubbiamente, ha voluto richiamare l'attenzione a una situazione a lui vicina: i tunnel del contrabbando di Gaza, la 'zona calda' del Medio Oriente, e l'insanabile conflitto tra Israele e Palestina.

Questo breve percorso, pur riportando solamente pochi nomi, serve a restituirci un quadro d'insieme sulle ricerche che dall'inizio del Novecento a oggi caratterizzano l'arte israeliana, ponendola come una delle realtà più espressive a livello mondiale.

L'arte israeliana può considerarsi innovativa e avveniristica, pur non rinunciando a una memoria storica e culturale caratterizzata da un forte rimando alla tradizione e alle proprie radici.

Gli artisti che ho menzionato mostrano una profonda comprensione dello spirito e del significato del loro tempo. Infatti, come ha affermato Amnon Barzel in un'intervista:

Per conoscere la storia dell'arte israeliana bisogna partire da quello che viene creato oggi, anzi così bisognerebbe sempre insegnare la storia dell'arte, Grecia e Roma incluse. Perché l'arte è lo specchio dell'economia, della sociologia insom-

---

Pavilion, The 55th International Art Exhibition, Venice 2013.

ma della realtà, e noi comprendiamo meglio la realtà che abbiamo sotto i nostri occhi. Poi possiamo tornare indietro e scoprirne le radici (Liberanome 2006).

Se dunque l'arte è una proiezione della società, espressione della storia e dei suoi incessanti cambiamenti, oggi più che mai deve fare i conti con le contingenze della quotidianità. Per questo motivo molti artisti contemporanei raccontano la realtà attraverso l'interazione tra i tradizionali linguaggi dell'arte e i nuovi mezzi espressivi messi al servizio della cultura, diventando un pozzo inesauribile di spunti e contenuti.

In questo senso operano anche gli artisti israeliani che, malgrado le diverse personalità e i differenti modi di fare e concepire l'arte, presentano tratti comuni provenienti da un patrimonio culturale condiviso, in cui il presente e il passato si toccano modellando lo stile e i costumi di un popolo eterogeneo che si rifà a una storia millenaria proiettata costantemente nel futuro.



# Cultura e sviluppo. Il ruolo della domanda culturale

Alessandro F. Leon<sup>1</sup>

## 1. Premessa

Nel confronto che si è avuto con gli altri relatori del Convegno si è potuto constatare lo stretto legame esistente che emerge tra la cultura, l'arte, i luoghi cui è situata l'opera o che la ricordano e la memoria individuale (e collettiva) di chi li guarda. I relatori appartengono alle discipline più diverse, si caratterizzano secondo le più diverse metodologie e strumenti analitici, e riportano i loro principali risultati sul piano dell'estetica, della psicologia, della storia dell'arte, e soprattutto della filosofia. Molti contributi sembrano avere in comune l'obiettivo di cercare di comprendere i complessi meccanismi che stanno alla base del comportamento umano e delle trasformazioni che questo 'avvicinamento' genera a livello individuale e forse anche collettivo. In un ambito disciplinare così allargato si stenta a trovare un disegno, un filo logico che unisca i contributi di ognuno, che faccia comprendere le trasformazioni che la fruizione culturale produce nelle persone, a partire dalle risorse umane di cui dispone, della conoscenza che ha assorbito, dalle condizioni materiali in cui l'osservatore si trova durante la visita. Cosa possa aggiungere a tutto questo l'analisi degli aspetti economici è per molti incompre-

---

<sup>1</sup> L'articolo costituisce un ampliamento di un paragrafo elaborato dall'autore incluso in un Report di valutazione finanziato dal Programma Operativo Nazionale 2014-2020 Cultura e Sviluppo e curato dalla società Studiare Sviluppo S.R.L. Il Report dal titolo *Valutazione dei meccanismi di funzionamento del PON 2014-2020 'Cultura e Sviluppo. Rapporto finale* è scaricabile dal sito istituzionale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo al seguente link: [https://ponculturaesviluppo.beniculturali.it/my\\_uploads\\_pcs/2018/06/Asse-II-Criteri-per-la-selezione-delle-Operazioni.pdf](https://ponculturaesviluppo.beniculturali.it/my_uploads_pcs/2018/06/Asse-II-Criteri-per-la-selezione-delle-Operazioni.pdf).

sibile o persino sospetto: per le scuole economiche di *mainstream* il motore delle scelte individuali (quelle collettive non si considerano se non in aggregato) semplicemente resta fuori dai compiti dell'economista verso il quale prevale un orientamento liberale debole nel senso che il consumatore è sempre 'sovrano' e può fare e pensare quello che crede; per le altre discipline scientifiche, invece, almeno quelle associate alle scienze umane, gli aspetti economici contano veramente molto poco, sarebbero ancillari rispetto al tema principale – l'esperienza individuale –, e non aggiungerebbero molto alle questioni che giudicano veramente rilevanti, a partire da quelle della conoscenza e dell'etica. Eppure, sempre su un piano prettamente economico e sociale, è solo attraverso un'analisi statistica ed economica che è possibile osservare le conseguenze prodotte da tali comportamenti individuali. In questo caso, si tratterebbe dello spostamento fisico delle persone nello spazio e nel tempo allo scopo di alimentare, da un lato, la memoria, il senso estetico, il senso critico attraverso l'esercizio della conoscenza e della storia applicata, e dall'altro i redditi e l'occupazione delle persone che abitano i luoghi ove la visita è effettuata. Il turismo, dunque, che sia spinto da esigenze culturali o altro, produce grandi conseguenze economiche e finanziarie che non possono essere limitate agli aspetti materiali della visita (il viaggio, l'alimentazione, la stanza d'albergo, ecc.), ma anche ai cambiamenti più intimi nelle persone (il miglioramento del senso civico, del senso critico, di un arricchimento di conoscenza e forse di capacità, ecc.) perché quel viaggio ha prodotto 'valore' che non trova una diretta ed esatta misura monetaria. Il turismo sostiene l'economia di molte città (Roma, Venezia, Firenze) o di interi paesi (Spagna, Grecia), e la cultura costituisce spesso il motore essenziale dell'attrazione dei luoghi.

Quando l'articolo è stato scritto, non si parlava di epidemie, di pericoli derivanti dal contatto fisico tra le persone. Il blocco in entrata e in uscita dalle nazioni deciso dai governi di quasi tutti i paesi europei e non europei allo scopo di frenare l'ondata delle infezioni, ha ridotto a zero quello che era un flusso di milioni di persone dal mondo in visita per motivi di vacanza, di lavoro, di studio, di salute, e di quant'altro alimentasse l'interscambio delle persone tra le città e tra i paesi. Il costo di questi provvedimenti sarà altissimo e tra questi andrebbe soppesato e preso in considerazione anche quello prodotto dalla mancata interazione tra uomo, opera d'arte, memoria individuale o collettiva. È chiaro che molti aspetti che qui si prendono in considerazione potrebbero modificarsi: siamo di fronte a cambiamenti culturali che gli economisti non esiterebbero a definire *strutturali*. Anche l'economia del turismo, che in Italia ha in parte compensato la deriva di altri settori economici in grave difficoltà, non potrà più svolgere almeno temporaneamente quel compito di mitigazione della crisi economica a partire dalla crisi

globale del 2008. Forse una parte di questi effetti porterà ad un allargamento della ricezione *on-line*, la possibilità di fruire di beni ed attività culturali non in presenza, dando luogo a forme di consumo diverso e alternativo. Prima dell'epidemia, il ruolo della rete era per lo più connesso a promuovere l'attrattività dei territori e non a proporre una vera e propria sostituzione del viaggio con la visita virtuale. È tutto da vedere se tale modalità di fruizione culturale virtuale sia veramente capace di essere sostitutiva: sarebbe tuttavia di grande interesse per i territori oggetto di visita che ciò non avvenga mai.

## 2. Introduzione

L'accostamento dei due termini 'cultura' e 'sviluppo' si situa nei lontani anni Ottanta del Novecento, un incontro che, per l'epoca, sembrava ardito per un settore frequentato da pochi eletti distanti dai riflettori della politica e del dibattito mediatico, un ambito 'riparato' sebbene modesto e disadorno a causa di risorse economiche strutturalmente insufficienti alla salvaguardia dell'enorme eredità culturale italiana. Con i cosiddetti 'giacimenti culturali'<sup>2</sup> e soprattutto con le iniziative finanziate dal FIO (Fondo Investimenti e Occupazione) tra il 1982 e il 1989, si fa strada il concetto di 'valorizzazione' dei beni culturali, termine che troverà un suo posto più concreto nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.lgs. n. 42 del 22/01/2004 e ss.mm.)<sup>3</sup>, secondo il quale la cultura (il bene culturale) è utile non solo per la conservazione dell'eredità culturale della collettività in sé e la sua trasmissione ai posteri, ma anche in quanto risorsa (immateriale) destinata al cittadino vivente per rafforzarne il senso di cittadinanza, la cooperazione, il civismo e molto altro. L'ulteriore osservazione era che se si dava (maggiore) priorità alla fruizione sarebbero emersi comportamenti di consumo anche non culturale (turistico, ad es.) che avrebbero potuto dare luogo ad aggiuntivi e autonomi processi di crescita economica territoriale. Se agli inizi il matrimonio tra cultura e economia sembrava denso di contenuti e di aspettative, ne nacque

---

<sup>2</sup> Cfr. l'art. 15 della legge 28 febbraio 1986, n. 41.

<sup>3</sup> Dando luogo anche a un lungo e complicato contenzioso sulla esatta ripartizione tra lo Stato e le Regioni delle funzioni di tutela e di valorizzazione. Qui quel dibattito interessa di meno, perché per valorizzazione si intende la *fruizione* e i connessi molteplici benefici diretti, indiretti e indotti collettivi prodotti dall'uso dei beni culturali in larga parte non misurabili da valori di mercato.

da subito un profondo sospetto: che l'esistenza di opportunità economiche collegabile alla valorizzazione dei beni culturali potesse re-indirizzare le politiche di settore verso qualcosa di molto diverso, che rischiasse di corrompere un sistema di valori stabilmente collegabile (lo dico qui genericamente) alla salvaguardia e alla tutela dell'eredità culturale del paese, spostando così il peso dell'allocazione delle risorse in modo incontrollabile. La stragrande parte della dirigenza pubblica e una parte degli opinionisti appartenenti al mondo della cultura e dell'urbanistica era effettivamente preoccupata per i possibili danni prodotti dall'intensificarsi della fruizione di massa<sup>4</sup>, temendo che non sarebbe stato possibile accoglierla nei musei e nei luoghi storici, nonostante che ciò fosse normale consuetudine nelle grandi istituzioni culturali (museali) all'estero. Da allora il dibattito è più volte tornato in argomento, ove gli economisti si soffermavano sulla differenza sostanziale tra il termine 'valorizzazione'<sup>5</sup> e quello di 'mercificazione' presso un uditorio spesso poco convinto. Tuttavia, è stato (ed è ancora) un errore demonizzare l'economia: il valore del bene culturale comprende più del mero ritorno contabile prodotto dalla fruizione o dal beneficio esterno generato dal turismo e il fatto che non sia misurabile interamente (almeno per il momento), non implica affatto che non si possa considerare almeno gli effetti reali – anche monetari – che produce. Con la trasformazione dei modelli di produzione, a causa dell'adozione del digitale nei processi produttivi, molti sostengono che la cultura abbia un ruolo di mercato più ampio e che sarebbe possibile e auspicabile approfittarne andando molto al di là del più tradizionale rapporto bene culturale/turismo<sup>6</sup>.

Indipendentemente da come la si pensi, sul ruolo centrale assunto dal visitatore in quanto fruitore culturale non si torna più indietro. È per questo motivo che le politiche di sviluppo per il Mezzogiorno hanno incluso, negli ultimi tre cicli di programmazione dei fondi strutturali<sup>7</sup>, interventi per il settore culturale

---

<sup>4</sup> Oggi questa accusa si è materializzata nella realtà, a causa del sovra-sfruttamento prodotto dal turismo culturale in alcune città d'arte come Venezia, Firenze, Roma.

<sup>5</sup> Cfr. Casini, 2016, p. 50.

<sup>6</sup> Per una disamina dei valori della cultura sotto il profilo economico si veda Valentino, 2012.

<sup>7</sup> L'intervento pubblico per lo sviluppo esteso al settore culturale nasce in Italia in concomitanza delle note iniziative citate: ovvero l'estensione del FIO (Fondo Investimenti Occupazione, si veda L.181/1982) al settore culturale, negli anni tra il 1982 e il 1989; e la legge – assai discussa allora – dei 'giacimenti culturali' promossa nel 1987 dal Ministro del Lavoro Gianni De Michelis. In seguito sono state promosse ulteriori azioni per il finanziamento di progetti di valorizzazione culturale, tra cui

(patrimonio) e per l'industria culturale (editoria, cinema, musica, media, e così via), nella certezza che la valorizzazione culturale possa essere strumento di attrazione di visitatori, e che questi, attraverso i loro consumi, possano beneficiare l'economia dei territori. In un certo senso, questa attenzione al ruolo svolto dalla domanda culturale costituisce una singolarità, poiché tradizionalmente le politiche per lo sviluppo basate sul patrimonio culturale sono catalogate come politiche per l'offerta, dove l'aumento potenziale della domanda di cultura deriverebbe originariamente e causalmente da un incremento dell'offerta (pubblica, in larga parte). Un'ambiguità presente anche nel PON Cultura e Sviluppo 2014-2020 (Progetto Operativo Nazionale) che, sebbene dia formalmente alla domanda un ruolo primario, nella sostanza gli dirige i suoi strumenti di intervento (lavori, restauri, impianti, nuove tecnologie, regimi d'aiuto alle imprese, ecc.) a rafforzare l'offerta 'produttiva': che sia il miglioramento del sito culturale (Asse I), che sia l'investimento nelle imprese culturali e creative (Asse II). Un'ambiguità che non fa i conti con il ruolo naturale e preponderante che la domanda ha nella realtà, poiché la crescita di quest'ultima ha (anche) natura endogena, ed è originata da fattori del tutto autonomi e indipendenti dall'offerta, come la cultura di base, l'origine geografica, il reddito, la professione, ecc. Lo scopo di questo breve articolo è quello di attribuire alla domanda il ruolo che le politiche di sviluppo sembrano nascondere, un elemento piuttosto critico che potrebbe incidere sull'efficacia delle politiche per uno sviluppo economico locale basato sulla cultura. L'ambito entro il quale ci si muove è soprattutto quello museale. Si parte da qui, perché il PON all'Asse I è soprattutto rivolto al patrimonio, ma si presuppone anche un collegamento esplicito agli altri settori della cultura in ambito produttivo e di mercato.

### **3. Il PON cultura e sviluppo: obiettivi, risorse e struttura**

Il PON punta ad aumentare l'attrattività delle risorse culturali delle regioni interessate (Basilicata, Calabria, Campania, Puglia e Sicilia), e quindi a determinare flussi più consistenti di domanda turistica e di fruizione culturale di qualità, ade-

---

citiamo la L. 64/1989 per il Mezzogiorno, il Quadro Comunitario di Sostegno (QCS) 2000-2006, il Programma Operativo Interregionale (POIn) 2007-2013, *Attrattori culturali, naturali e turismo*, e in ultimo il Programma Operativo Nazionale (PON) Cultura e Sviluppo 2014-2020.

guati anche a sostenere il rafforzamento e l'insediamento di attività imprenditoriali (anche del terzo settore) della filiera delle imprese creative e culturali (Tab. 1).

Tab. 1 - Quadro finanziario del PON Cultura e Sviluppo 2014-2020 (euro).

Asse	Quota Unione Europea	Quota Nazionale	Totale
I - Rafforzamento delle dotazioni culturali	270.170.418	90.056.806	360.227.224
II - Attivazione dei potenziali territoriali di sviluppo legati alla cultura	85.510.782	28.503.594	114.014.376
III - Assistenza tecnica	12.518.800	4.172.934	16.691.734
TOTALE	368.200.000	122.733.334	490.933.334

Le risorse del programma sono distribuite in due Assi (il terzo, quello dell'assistenza tecnica, non sarà trattato):

- L'Asse I è diretto al rafforzamento degli attrattori culturali (musei e aree archeologiche, essenzialmente) di titolarità nazionale e/o rilevanza strategica localizzati in Basilicata, Calabria, Campania, Puglia e Sicilia, ciò anche in termini di miglioramento e riqualificazione dei servizi collegati alla fruizione culturale e turistico-culturale.
- L'Asse II è rivolto a favorire l'incremento di attività economiche connesse al patrimonio per la costruzione e la sperimentazione di una politica di sostegno alla competitività delle imprese del settore culturale e creativo (su tre linee di intervento: imprese start-up, imprese consolidate, imprese nonprofit), in grado di concorrere a incrementare l'attrattività delle aree di riferimento degli attrattori culturali nelle stesse regioni elencate nell'Asse I.

Lo stato di attuazione del PON è il seguente. Al 30 marzo 2019 per l'Asse I gli attrattori finanziati dal PON risultano in 74 unità, distribuiti nelle 5 Regioni del Mezzogiorno come segue: in Sicilia 21 (28,4% del totale), in Puglia 18 (24,3%), in Campania 17 (23,0%), in Calabria 10 (13,5%) e in Basilicata 8, (10,8%). Il PON interviene su 10 siti UNESCO, pari al 52,6% dei siti presenti nelle 5 regioni oggetto di intervento e al 18,5% del totale dei siti italiani; gli attrattori localizzati nei siti UNESCO sono 22, pari al 29,7% del totale. Per l'Asse II, al 30 marzo 2019, risultano ammesse 158 domande, per un valore degli investimenti

previsti di 171 milioni di euro e agevolazioni richieste pari a 159 milioni di euro. In valore assoluto le domande di imprese consolidate ammesse sono 11, contro 111 nuove imprese e 36 enti del terzo settore. Le agevolazioni concesse ammontano a 25,3 milioni di euro: 17,9 milioni per le nuove imprese, 2,2 milioni per il consolidamento delle MPMI e 5,2 milioni per gli enti del Terzo Settore. Anche considerando i dati sulle agevolazioni, è relativamente molto ampia la quota ricoperta dalla Campania (61% delle agevolazioni). Delle 158 aziende ammesse al finanziamento, 113 hanno stipulato il contratto con il soggetto gestore (si tratta di Invitalia S.p.A.).

#### **4. Ruolo della domanda culturale nel PON**

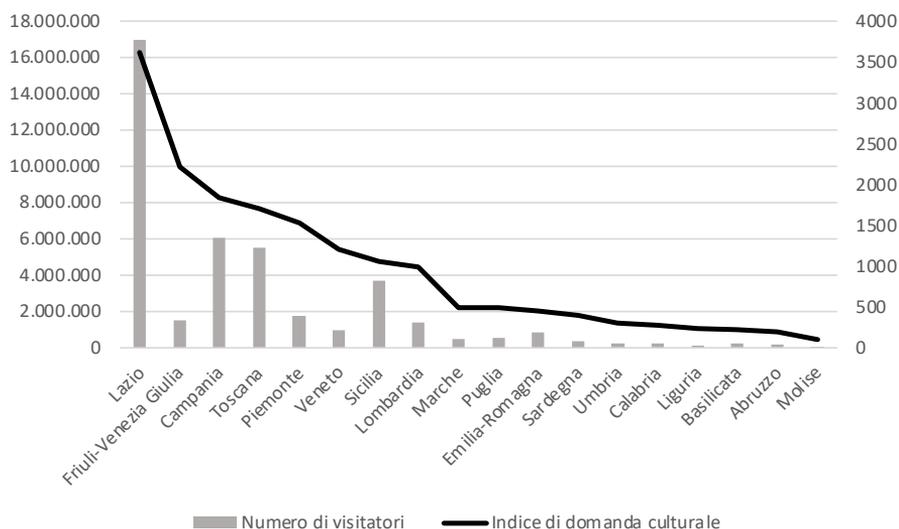
Il programmatore italiano ha giustificato il PON sulla base di un'analisi dei divari delle regioni italiane per i settori della cultura e del turismo dal quale emergerebbe «un sottoutilizzo delle risorse culturali nelle regioni meno sviluppate». Se fosse possibile aumentarne 'l'attrattività' e a determinare flussi più consistenti di «domanda turistica e di fruizione culturale», si potrebbe sostenere «il rafforzamento e l'insediamento di attività (imprenditoriali e del terzo settore) della filiera delle imprese creative e culturali».<sup>8</sup> L'ampliamento della domanda sarebbe funzione di un 'sottoutilizzo' che, per i programmatori, dipenderebbe a sua volta da una sorta di 'razionamento' che impedirebbe il godimento della risorsa da parte dei visitatori. Non è difficile dimostrare che esiste effettivamente una elevata fruizione potenziale, italiana e straniera, che potrebbe interessare il territorio meridionale e più in generale il Paese. Il sottoutilizzo e il correlato potenziale economico esistente è dimostrato con l'impiego di due grafici semplici e intuitivi: il primo misura l'indice di domanda culturale dato dal numero medio di visitatore per museo (Grafico 1) per regione, il secondo misura il tasso di 'turisticità', vale a dire il rapporto tra le presenze turistiche e la popolazione residente (Grafico 2) sempre per regione. Il Grafico 1 mostra come l'indice di domanda culturale divida nettamente il Sud dal Centro-Nord con la sola eccezione della Regione Campania. L'indice ci dice che mediamente i visitatori medi nel Mezzogiorno sono assai di meno di quelli del Centro-Nord, e che questa differenza non si spiegherebbe esclusivamente con eventuali ostacoli di natura fisica derivante dall'inaccessibilità da parte di mezzi pubblici o privati, dal disincentivo alla visita prodotta da una

---

<sup>8</sup> Cfr. Accordo di Partenariato Italia (o AdP), Sezione A, p. 90.

distanza elevata dalle vie di comunicazione principali, dalla semplice mancanza di servizi logistici come i parcheggi nelle vicinanze dei luoghi, e certamente non dalla loro scarsa qualità<sup>9</sup>.

Grafico 1 – Numero di visitatori degli istituti statali e indice di domanda culturale (\*) nel 2012.



(\*) L'indice di domanda culturale è misurato dal numero medio di visitatori per istituto. Non sono ricompresi nella rilevazione gli istituti del Trentino Alto Adige e della Valle d'Aosta perché non statali.

Fonte: Elaborazioni DPS su dati ISTAT, MIC e Regione Siciliana

Aldilà di problemi di accesso ai siti che possono essere rimossi attraverso interventi mirati, per gli estensori del PON la causa principale del *gap* di utilizzo è la condizione gestionale in cui versa il patrimonio, poco orientato alla fruizione.

<sup>9</sup>Vi possono essere ulteriori condizioni ostative dal lato dell'offerta, per le quali l'attrazione e la ricezione non possono verificarsi: beni culturali fragili, il cui godimento è reso difficile dalla loro conservazione; beni culturali la cui visita è possibile solo a un altissimo costo di consolidamento del luogo in cui sono localizzati. Un'altra casistica riguarda i beni culturali di elevata qualità culturale appetibili solo da un pubblico specializzato. Vi sarebbe da aggiungere anche la casistica di beni culturali già acquisiti da parte dello Stato, ma non ancora riconosciuti come tali, per i quali si attende il compimento del lento lavoro sul piano tecnico e scientifico (è il caso, ad esempio, degli scavi archeologici) per la loro selezione.

Questo aspetto viene dedotto dall'analisi del secondo grafico. Il Grafico 2 mostra che vi sono «aree del Paese dove il tasso di turisticità e il numero di presenze è inferiore alla media Nazionale», soprattutto nel Mezzogiorno. Dall'analisi delle principali dinamiche del mercato turistico emergono in modo chiaro la rigidità dell'offerta a fronte di una domanda sempre più dinamica e il fallimento dei modelli gerarchici di gestione della destinazione sperimentati negli ultimi anni. Inoltre, nella maggior parte dei casi, la promozione territoriale è stata intesa in senso unidirezionale, come insieme disomogeneo e frammentato di attività sporadiche di tipo tradizionale gestite in prevalenza da enti pubblici: eventi, campagne di comunicazioni, brochure, fiere, educational, senza una visione territoriale strategica unitaria<sup>10</sup>.

I documenti di programma si limitano ad affermare che il razionamento della domanda dipenderebbe da motivi di chiara origine 'gestionale' poiché essendo il turismo italiano e straniero il motore dei musei, a parità di patrimonio, non si capisce perché i tanti turisti presenti nel Mezzogiorno non si recano in quei musei, a differenza di ciò che accade nel Centro-Nord.

In letteratura, il razionamento è in genere associato a due 'classiche' forme:

- quella prodotta dall'egoismo 'proprietario' di chi possiede l'opera, che soddisfa il proprio esclusivo godimento (il sovrano, il miliardario, il patrono delle arti, ecc.);
- quella prodotta dall'egoismo 'elitario', di chi pensa sia necessario trascurare (se non estromettere) il visitatore perché incapace del tutto o in parte di comprendere il reale valore del bene culturale. Il razionamento elitario è una forma di egoismo analoga a quella proprietaria sia quando è motivato da chi si riserva il controllo dell'opera d'arte per obiettivi di carattere tecnico o scientifico<sup>11</sup>, sia quando è giustificato da chi vorrebbe assicurare all'opera una perfetta preservazione per le generazioni future, un obiettivo di per sé meritorio ma irragionevole se assunto a principio 'assoluto'<sup>12</sup>. Questa seconda forma di egoismo si

---

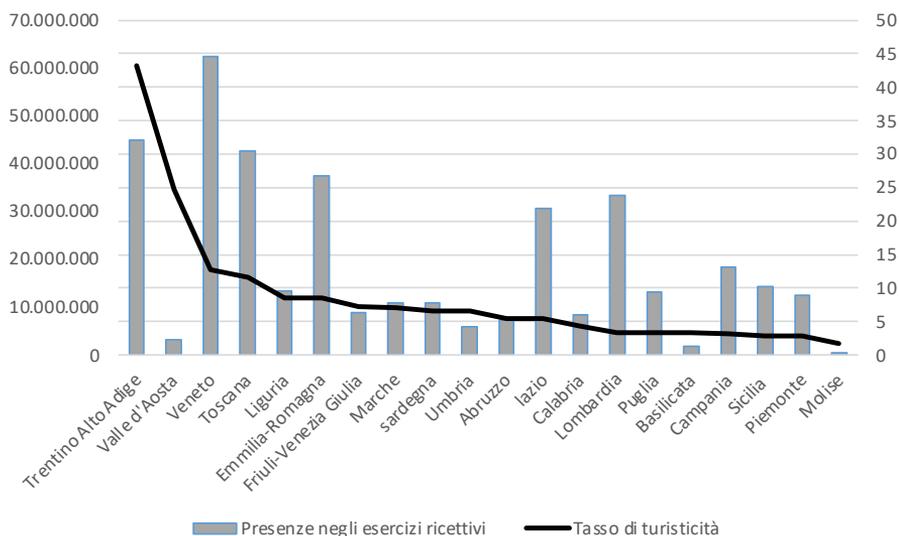
<sup>10</sup> Cfr. Accordo di Partenariato Italia (o AdP), Sezione A, p. 84.

<sup>11</sup> Vi è un ampio settore del mondo culturale italiano che giustifica l'organizzazione delle mostre solo per scopi scientifici. Spesso si accusa il museo di praticare forme di 'esecrabile mercantilismo' perché conterebbe sempre e solo il margine di rendimento delle imprese specializzate della produzione di eventi. Il dibattito si impoverisce quando le critiche non distinguono iniziative rigorose e molto popolari da quelle effettivamente rivolte al solo obiettivo di fare cassa.

<sup>12</sup> Alcuni considerano il sottoutilizzo delle risorse museali come effetto di un sottodimensionamento strutturale della finanza pubblica destinata alla cultura. Figlio di

differenza dalla prima perché chi la pratica è inconsapevole degli effetti reali che produce sulla collettività.

Grafico 2 - Presenze turistiche e tasso di turisticità (\*) nel 2012.



(\*): Il tasso di turisticità è misurato dal rapporto tra presenze negli esercizi ricettivi e popolazione residente.

Fonte: Ripreso da Accordo di Partenariato 2014-2020, Italia, sezione 1°, cfr. pag. 84. Elaborazioni DPS su dati ISTAT e MiBACT.

Il razionamento all'accesso delle opere d'arte e alla cultura è argomento nient'affatto astratto, influenza le politiche di valorizzazione, ostacola l'utilizzo della cultura per obiettivi pubblici 'costituzionali'<sup>13</sup>. Le politiche di attrazione potrebbero fallire, infatti, qualora i gestori dei musei o dei sistemi museali, nonostante siano beneficiati di risorse per l'ammodernamento e la promozione

---

un approccio interamente basato 'sull'offerta', più soldi, si dice, più aree archeologiche e più musei aperti. È tutto da dimostrare, tuttavia, che a livello aggregato l'apertura di altri musei (o l'allungamento degli orari), possa produrre *tout court* fruizione aggiuntiva.

<sup>13</sup> Sulla lunga diatriba tra tutela e valorizzazione esistono molti testi secondo le diverse discipline coinvolte. Poiché si è discusso soprattutto sul piano giuridico, per quanto riguarda una trattazione critica si veda Leone & Maddalena & Montanari & Settis, 2013. Per le tesi opposte si veda invece Casini, 2016.

delle visite culturali, rivolgersero prevalentemente il loro interesse verso altri obiettivi 'ICOM'<sup>14</sup> come la ricerca scientifica, il restauro, la conservazione, ecc., razionando la risorsa nonostante gli investimenti di valorizzazione dedicati<sup>15</sup>. Se per alcuni economisti, le politiche per lo sviluppo servono per 'rompere' o dare una 'scossa', o per marcare una distanza con un passato problematico, bisogna tuttavia tenere conto che qualsiasi cambiamento si voglia attuare deve trovare alleati e sostenitori tra gli amministratori e i lavoratori del settore culturale evitando – o limitando se possibile – una lotta puramente 'generazionale' o peggio di potere. Senza una radicata convinzione sulla necessità di rivedere profondamente il ruolo del museo nella società contemporanea, sarebbe difficile scardinare la cultura del sottosviluppo, di cui la cultura potrebbe rappresentare un importante antidoto. La 'faglia' forse si chiuderà, forse no, ma vi sono due motivi per essere ottimisti: il ricambio generazionale del MIBACT, largamente già in essere e che si completerà nei prossimi anni, a condizione che i concorsi pubblici si aprano a nuove figure professionali e che si potenzi soprattutto il personale per la valorizzazione; le modifiche profonde apportate dall'autonomia gestionale di alcuni musei statali, che ha stimolato nel management pubblico un'attenzione del tutto diversa e innovativa al visitatore, in linea con quanto auspicato dal PON<sup>16</sup>.

Nonostante ciò, l'attenzione alla domanda culturale posta nel PON è poco più che simbolica: il meccanismo di funzionamento del programma è focalizzato sull'offerta, come quest'ultima può essere ampliata per favorire successivamente

---

<sup>14</sup> L'ICOM – International Council of Museums – è l'organizzazione internazionale dei musei e dei professionisti museali impegnata a preservare, assicurare la continuità e comunicare il valore del patrimonio culturale e naturale mondiale, attuale e futuro, materiale e immateriale. ICOM è associato all'UNESCO e gode dello status di organismo consultivo presso il Consiglio Economico e Sociale delle Nazioni Unite (ECOSOC). L'ICOM ha sviluppato una precisa definizione di museo, al quale si ispira largamente la pratica italiana.

<sup>15</sup> Cfr. Settis, 2014, p. 43; Montanari, 2013, p. 29 e, Id. *L'articolo 9: una rivoluzione (promessa) per la storia dell'arte*, in Leone & Maddalena & Montanari & Settis 2013, p. 49.

<sup>16</sup> Il forte incremento dei visitatori prodotto in 20 dei 30 musei resi autonomi nel 2015, secondo uno studio della Banca d'Italia, dipenderebbe dalla «Riforma Franceschini» e non da altre potenziali cause. Cfr. Leva & Menicucci & Roma & Ruggeri, 2019, pp. 227-234.

un incremento della domanda, sulla quale il Programma invece fa decisamente poco. L'aumento dell'offerta incentiverebbe l'aumento della domanda e con lo scorrere del tempo quest'ultima genererebbe un ulteriore aumento dell'offerta, in un ciclo o circuito (perpetuo?) di tipo 'Offerta-Domanda-Offerta'. Vale la pena dare qualche altro elemento di conoscenza aggiuntivo sulla domanda culturale che il PON non considera.

## **5. Sull'importanza della domanda nei meccanismi di funzionamento del PON**

L'analisi dell'Accordo di Partenariato (ora AdP), molto ingegnosa per brevità e sintesi, offre una copertura limitata e parziale rispetto all'importanza centrale che la domanda occupa per il successo del PON. Vi sono almeno tre argomenti di cui è necessario essere consapevoli:

- la dimostrazione contenuta nell'AdP si basa su argomenti 'macro' e ignora sorprendentemente l'evoluzione temporale. Nel medio e lungo termine, infatti, il divario si mantiene tale nel tempo, si allarga o si riduce? L'AdP non si preoccupa dell'evoluzione perché si suppone che la domanda sia già presente e che seguirà l'incremento dell'offerta prodotto dal PON.
- Nell'AdP si tace totalmente sui livelli del tutto insoddisfacenti della fruizione culturale presenti in Italia, valori validati peraltro da dati statistici nazionali e internazionali<sup>17</sup>. Il baratro della fruizione culturale dei cittadini italiani è un problema etico, oltre che economico. È proprio irrecuperabile?
- A un esame più attento della domanda culturale si percepisce rapidamente che è difficile parlare di pubblico, ma di tanti pubblici in base a una varietà di differenze sociali ed economiche. Quali sarebbero le conseguenze sul PON se si considerassero le caratteristiche della domanda culturale e in che misura queste caratteristiche possono influenzare il successo della valorizzazione incentrata nell'attrattore culturale (museo) e nelle imprese culturali e creative?

---

<sup>17</sup> Si prendano come riferimento le statistiche EUROSTAT del 2015, indagine EU-SILC.

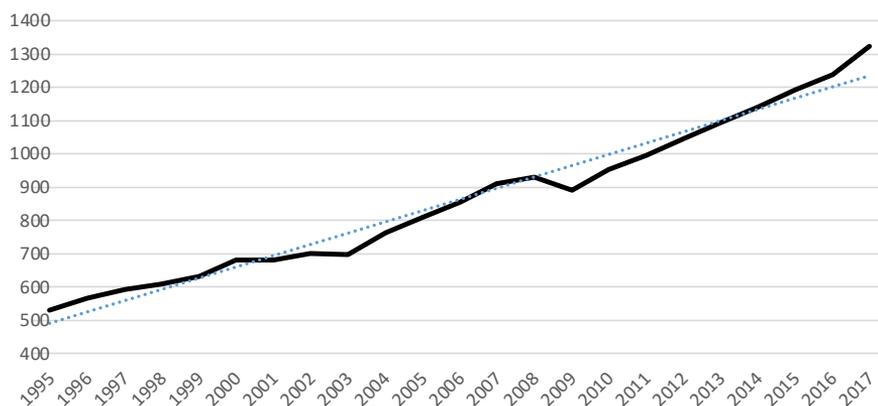
Sul primo punto, l'evoluzione temporale, appare evidente che le presenze turistiche rapportate alla popolazione mostra divari territoriali assai differenziati che dipendono dall'agire di fattori di attrazione e del tempo: l'andamento dei flussi riguardanti il target 'maturo' del turismo montano e balneare; l'andamento dei flussi riguardanti il turismo delle città d'arte, il turismo culturale, ambientale ed enogastronomico. Nel Mezzogiorno emerge una specializzazione soprattutto balneare piuttosto che ambientale e culturale. Stante una struttura per *target* e motivazione molto aggregata, sorprende che l'AdP non abbia approfondito l'andamento temporale del turismo e se questo andamento produca effetti sul PON. Su questi aspetti, il World Tourism Organization (UNWTO), pubblica i dati sul turismo internazionale il cui andamento è, come minimo, esplosivo (Grafico 3).

Anche EUROSTAT misura il flusso degli arrivi e delle presenze turistiche per il raggruppamento dei 28 paesi (Grafico 4). Che il mercato turistico internazionale cresca nel tempo è un fatto statisticamente accertabile molto facilmente e quanto è avvenuto in Europa (e in Italia), è accaduto anche a livello globale<sup>18</sup>. Crescono più gli stranieri dei residenti, quest'ultimi comunque registrano tassi elevati. Anche l'Italia beneficia di questo andamento. Anzi, proprio a causa di alcune fenomeni 'regionali' (come la crisi economica in Grecia, il terrorismo in Germania e in Francia, ad es.) il turismo in Italia è cresciuto in modo importante. Sulla crescita del turismo vi sono fattori indipendenti e in larga parte esogeni come la crescita del reddito delle famiglie o l'aumento del bisogno di conoscere il mondo o il tasso di cambio delle valute. A seconda della graduatoria internazionale impiegata, il paese si situa tra il quinto e l'ottavo posto assoluto e rimane una destinazione molto apprezzata. I dati prodotti dagli osservatori sul turismo sia italiani, sia quelli delle organizzazioni internazionali, indicano chiaramente che il mercato turistico cresce, cresce quello italiano e soprattutto cresce quello che si rivolge alla cultura e all'arte.

---

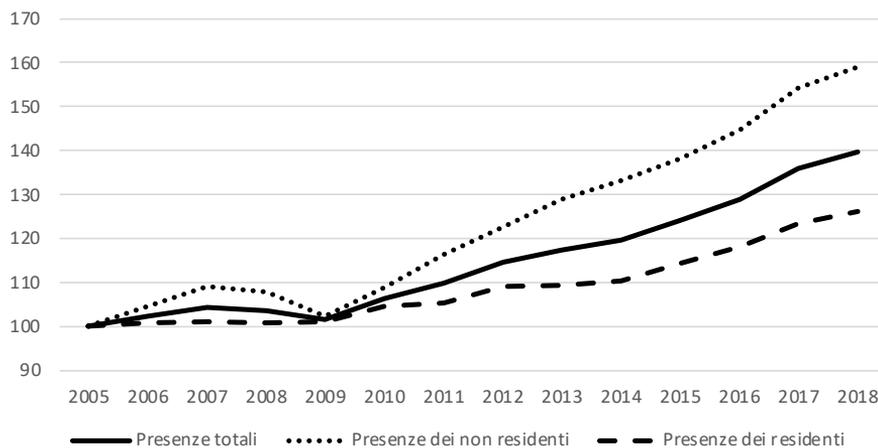
<sup>18</sup> UNWTO - World Tourism Barometer, *2017 International Tourism Results: the Highest in Seven Years*, vol. 16, Jan. 2018, UNWTO, Madrid.

Grafico 3 – Andamento degli arrivi turistici a livello mondiale dal 1995 al 2017 (milioni di turisti).



Fonte: World Tourism Organization (UNWTO).

Grafico 4 – Andamento delle presenze dei residenti e dei non residenti negli esercizi ricettivi tra il 2005 e il 2018 in Europa (Numeri indice 2009=100).



Fonte: Eurostat.

Non riportiamo qui i dati ma è comunque di grande rilievo il fatto che in Italia negli ultimi anni abbia mantenuto molto bene le sue posizioni, in un momento storico caratterizzato da un'economia in perenne stagnazione.

Per quanto riguarda il secondo punto, merita una riflessione la questione del consumo culturale. Si tratta di dati estremamente preoccupanti, benché non nuo-

vi e sistematicamente rimossi da parte di chi ha responsabilità nel mondo della cultura e dell'istruzione. Il consumo culturale in Italia è scarso e cresce poco sia quella rivolta ai settori tradizionali come il teatro, i musei, le biblioteche la cui domanda è insufficiente per la loro stessa sostenibilità finanziaria, sia quella riguardante l'industria culturale come il cinema, la musica popolare, i giornali, l'editoria (di mercato, anche se molti di essi scontano la concorrenza crescente delle piattaforme *over the top*), con la sola eccezione di quella rivolta ai settori *digital intensive* come i giochi, la pubblicità, l'audiovisivo *on-line*. In particolare, la fruizione del patrimonio soffre un forte sottodimensionamento con rispetto a tutti gli altri settori della cultura.

Il grafico 5 indica le percentuali di partecipazione culturale ad almeno un evento culturale l'anno da parte della popolazione al di sopra dei 16 anni di età per l'insieme di tre aggregati culturali: cinema, spettacolo dal vivo, patrimonio. Ciò che emerge non è tanto (o solo) il livello raggiunto dal 'non pubblico' della cultura, in Italia pari al 53% della popolazione totale contro il 36% per la media Europea EU28, quanto la distanza del pubblico italiano da quello dei paesi più importanti come la Francia e Germania. Un quadro sconcertante per l'Italia che si pone al di sotto della media comunitaria (EU 28) in compagnia di paesi di recente inclusione e soprattutto molto più poveri economicamente rispetto all'Italia. Per quello che riguarda il patrimonio, il non pubblico raggiunge addirittura il 73,9% dei residenti in Italia contro una media europea del 56,6%. Se si considera la media Europea un paragone insoddisfacente per la posizione che l'Italia dovrebbe occupare in Europa, il risultato purtroppo peggiora ulteriormente: in Francia si registra il 46,3%, in Germania il 50,2%. Non deve sorprendere perciò perché una parte del lavoro accademico sia stato dedicato a comprendere i motivi della *débâcle* italiana, la misurazione della performance dell'offerta culturale, e infine la ricerca di modalità concrete e operative in grado di ridurre il gap di fruizione<sup>19</sup>.

Se la fruizione è bassa, anche lo sviluppo sarà basso<sup>20</sup>. Dunque la 'democratizzazione' del museo è anche politica di sviluppo. Poiché la cultura è connessa allo sviluppo e al benessere delle economie, l'Europa ha incluso il concetto di *audience development* come tema trasversale del programma Creative Europe 2014-2020<sup>21</sup>.

---

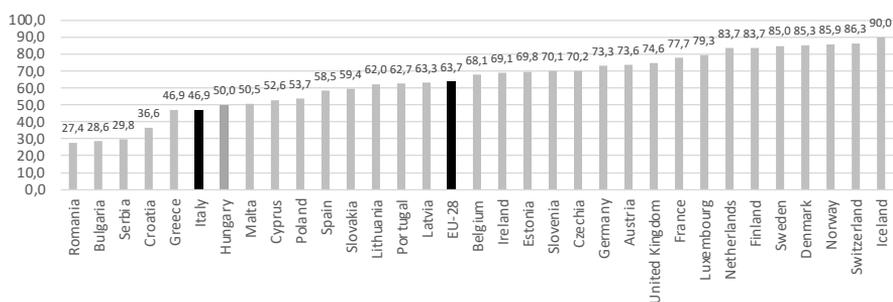
<sup>19</sup> Bollo, 2014. Anche in: <http://www.fizz.it/autori/alessandro-bollo>

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>21</sup> Bamford & Wimmer, 2012.

Un cantiere dunque è stato aperto: in Italia sono stati finanziati programmi, studi e ricerche, eventi e altre iniziative tese a stimolare la partecipazione culturale, un lavoro per il momento frammentario sul quale però si è acceso un certo interesse sia nelle istituzioni, sia nel mondo nonprofit, sia in molti cittadini coinvolti. Manca tuttavia una vera e propria strategia e non sembra emergere, a livello di responsabilità di governo, un indirizzo chiaro verso la riduzione di un gap indecoroso per il nostro paese. Non sono presenti, altresì, nel PON misure esplicite dedicate a colmare il gap culturale italiano.

Grafico 5 – Partecipazione culturale dei residenti al di sopra dei 16 anni in Europa per paese, anno 2015.



Note: EU-28, estimate. Ireland, Poland and the United Kingdom: low reliability.

Fonte: Eurostat.

Sul terzo punto infine, la questione dei pubblici dei musei (e della cultura in generale), vale la pena sintetizzare quello che è emerso in studi e sondaggi promossi da istituzioni museali italiane presso il loro pubblico. I risultati di queste analisi sono piuttosto omogenei sia per territorio, sia per ambito culturale. Ecco un breve elenco:

- La relativa scarsità di visitatori provenienti dalla stessa area sede del museo<sup>22</sup>;
- La prevalenza di un pubblico femminile, italiano o straniero;
- Tra i visitatori residenti prevalgono gli studenti delle scuole di ogni ordine e grado, anche in funzione della centralità che il Museo pone alle stesse attività didattiche che produce;
- I visitatori dei musei sono laureati o diplomati per la grandissima parte. Ciò vale per gli italiani, ma anche per gli stranieri;

<sup>22</sup> Cfr. Cicerchia, 2009, p. 50.

- I visitatori dei musei sono quasi tutti occupati e mediamente molto più abbienti della media dei residenti italiani;
- Vi è un problema di fruizione dei giovani italiani tra i 20 e i 24 anni, come del resto misurato anche dall'indagine Multiscopo ISTAT<sup>23</sup>;
- L'età media del fruitore è alta, varia in funzione del bene visitato ed è indipendente da qualsiasi altra condizione. Ci sono eccezioni: la GNAM di Roma<sup>24</sup> e più in generale il pubblico delle mostre è intergenerazionale, ma anche questo fenomeno dipende dal tema affrontato dalle attività espositive temporanee<sup>25</sup>;
- Se a livello nazionale l'attrazione turistica prodotta dai grandi musei italiani è intensa, come emerge dalla correlazione tra arrivi turistici e visitatori dei musei statali<sup>26</sup>, si assiste a una divaricazione interessante per quanto riguarda il comportamento dei soli turisti italiani: essi preferiscono le città d'arte 'medie' e 'piccole' a quelle grandi (Roma, Venezia, Firenze), come Matera (ultima entrata), Bologna o Verona;
- Al contrario, la presenza di visitatori stranieri è molto intensa nelle grandi città d'arte come Roma, Firenze e Venezia. Ovviamente gli stranieri frequentano realtà anche diverse dalle grandi città d'arte come Torino, Siena, Assisi, Lucca, Pisa, Parma, ecc.;
- Tra i turisti stranieri intra-europei nelle grandi città d'arte, i visitatori sono soprattutto francesi, seguiti dagli inglesi e tedeschi. A livello extraeuropeo, sono gli Stati Uniti i più presenti. Non si segnala ancora, anche se nei musei principali l'utenza è in forte crescita, una presenza significativa dei russi e dei cinesi. Ma è solo questione di tempo.

Senza entrare nel merito di queste osservazioni, tutte di grande interesse, è evidente che è difficile parlare di un pubblico generico e indistinto, ma di tanti pubblici, di una eterogeneità prodotta da connotati soggettivi e oggettivi che presenta una varietà di esigenze per forza di cose dissimili se non altro perché diverse sono le conoscenze di base e la lingua dei visitatori. Ma quello che qui interessa mettere in evidenza è che questa immagine, benché parziale e incompleta, è speculare a

---

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> Mastrandrea, 2005.

<sup>25</sup> CLES S.r.l., Azienda Speciale Palaexpò, COOPCULTURE, *Indagine sul pubblico del Palazzo delle Esposizioni e delle Scuderie di Quirinale*, Mimeo, Roma 2015.

<sup>26</sup> EBNT-Ente Bilaterale Nazionale Turismo, SL&A (a cura di), *Osservatorio Nazionale Impresa e lavoro*. Report Finale, Mimeo, Roma 2014.

quella che sarebbe stata prodotta dal ‘non pubblico’, qualora ne avessimo la disponibilità. È nell’assenza quasi assoluta di conoscenza specifica dello stato di latenza in cui versano i cittadini italiani – che proprio per la loro specifica condizione dovrebbero accedere di più ai servizi predisposti dalle istituzioni culturali – su cui si dovrebbe lavorare e per la quale ci si dovrebbe chiedere come mai la distanza è doppia o tripla rispetto alla media UE. Sarà anche perché le organizzazioni museali non se ne preoccupano a sufficienza? È solo un problema di mentalità, di cultura? Non credo proprio. È un problema di linguaggio, di coinvolgimento emotivo e intellettuale, di conoscenza e di professionalità che il mondo dei musei in parte non dispone, in parte non considera di propria competenza. Il management museale contemporaneo ha dunque una missione al contempo difficile e affascinante da affrontare: come sia possibile trasmettere un messaggio culturale scientificamente rigoroso (ma appassionante) sia a un anziano pensionato a basso reddito residente in Italia o a un visitatore cinese o indiano da poco emerso dal sottosviluppo e che non ha mai viaggiato all’estero. Vi possono essere inoltre differenze di genere, di età, di interesse che possono e devono essere affrontati in sede gestionale in modo professionale.

## **6. Alcune riflessioni**

I musei italiani, considerati in aggregato, non hanno in prospettiva un vero problema di pubblico almeno sul piano potenziale (Coronavirus permettendo). Se il turismo conserverà i tassi di crescita del passato anche i musei italiani, almeno quelli più importanti, saranno fruiti tanto e più di quanto siano stati fruiti nel passato. Esiste anche una tendenza fortemente crescente per i flussi turistici prettamente culturali, e l’Italia è in prima fila per assorbirne una parte consistente. Anche se molti sono spaventati dalla deriva di alcune città d’arte, è indubbio che la fruizione museale non solo crescerà, ma che sempre più premerà per avere standard di qualità più alti e adeguati tenuto conto di un’utenza più variegata. La questione non sta dunque sul potenziale, ma di come la crescita di visitatori si ripartirà sul territorio italiano e se si riuscirà a differenziarla per privilegiare i luoghi meno fruiti, più lontani, ma non meno interessanti e accattivanti di ciò che propone il mercato culturale maturo a Roma, Firenze, Venezia. Il PON è coerente con questa prospettiva, agendo su un patrimonio in generale poco fruito, con l’eccezione di alcuni luoghi già molto noti e valorizzati come Pompei, Ercolano, Agrigento e altri grandi attrattori che comunque assolvono già al compito di attrarre visitatori dall’Italia e dall’estero. Molti degli interventi finanziati riguardano proprio l’allestimento, le tecnologie espositive,

la logistica e l'insediamento dei servizi di accoglienza, tutti elementi che possono influenzare positivamente la fruizione, rendendola migliore, più comprensibile. Anche le azioni di promozione delle imprese culturali e creative, nonostante qualche difficoltà di selezione, sarebbero in linea con le potenziali esigenze inerenti il mercato culturale all'interno delle aree di attrazione collegate all'attrattore museale principale. Le politiche economiche, per essere efficaci, devono essere ben centrate su un obiettivo chiaro e quantificabile e Il PON è un programma strutturalmente agile e ben focalizzato. Non presenta i difetti di tanti confusi programmi di investimento pubblico del passato rivolti a promuovere lo sviluppo locale, che dividevano le risorse su una miriade di piccoli progetti allo scopo di soddisfare il desiderio di tutti, anche al costo di non raggiungere alcuna soglia minima che renda decisivo (produttivo) un investimento. Questa logica esecrabile ha riguardato anche i beni culturali, dando luogo a interventi piccoli e frazionati tesi alla mera salvaguardia dei beni e non allo sviluppo locale. Non è il PON in sé dunque il problema. La questione attiene ai soggetti beneficiari del PON: come si comporteranno i responsabili degli attrattori museali con rispetto agli obiettivi sociali, culturali e economici che dovrebbero soddisfare? Ne saranno all'altezza? La condizione perché Il PON possa raggiungere il successo sperato dipende non tanto (o solo) da una sua buona gestione operativa del programma, ma dalla qualità delle attività culturali e dalla capacità del Museo (o del sistema museale di un territorio) a soddisfare i 'pubblici della cultura' dopo gli investimenti del PON. Tra questi, anche se è un compito assai difficile, vi sarebbe quello di innescare un interesse nel pubblico italiano residente, in particolare quello più distante: e ciò vale anche per le grandi aree urbane già fruite ma scarsamente frequentate dai residenti se non per iniziative temporanee. Forse su questo aspetto sarebbe utile una riflessione in sede di nuova programmazione delle risorse dei fondi strutturali, quella del futuro ciclo 2020-2027, di lavorare sull'allargamento del pubblico, un obiettivo che il PON attuale non prevede e che è classificabile tra quelle di 'coesione sociale'. Manca del tutto una strategia, ripeto, e un programma di interventi coerente su questi aspetti. Poiché la coesione sociale può essere perseguita in vari modi, poiché l'ampliamento del pubblico costituisce un obiettivo di tutto il territorio nazionale, si potrebbe anche pensare a un Programma Nazionale, affidato al MiBACT, dove l'oggetto non sono i restauri ma le attività di stimolo della domanda culturale. Non che le Regioni non possano farlo e che non lo facciano già oggi con le proprie risorse, ma poiché maggiore coesione richiede un intervento forte e innovativo sulle attività, è utile che sui progetti di ampliamento della domanda, per avere una qualità che oggi si vede poco, ci si confronti con una competizione nazionale basata sulla qualità delle proposte elaborate "dal basso".

Infine, un posto specifico andrebbe assegnato al tema della comunicazione,

della commercializzazione e del *marketing*. Qui il marketing non è diretto a migliorare l'attrattività del museo per massimizzare i flussi di cassa e i rendimenti, ma a stimolare una fruizione che oggi non è per nulla all'altezza. In un certo senso serve un marketing 'democratico', dove l'output è lo stesso cittadino e il beneficio è collettivo. Su questo ambito, nonostante alcune eccezioni, si è in forte ritardo. È sul digitale che si gioca in larga parte la partita italiana dell'*incoming* turistico e culturale e dell'allargamento della domanda locale e straniera. Lo stato attuale in cui versano i musei italiani, sotto il profilo digitale, non è dei migliori<sup>27</sup>:

- solo il 57% dei musei utilizzano il sito web. Di questi: solo il 21% ha in *home* una *call to action* alla biglietteria online; solo il 51% un link diretto ai social; solo il 54% è tradotto in lingua;
- solo il 41% dei adottano gli account sui social network. Di questi: solo il 13% è presente su tutti e tre i social Facebook, Twitter, Instagram;
- Solo il 25% dei musei utilizzano la newsletter;
- Solo il 20% dei musei adottano allestimenti interattivi;
- Solo il 19% dei musei offrono Wi-Fi gratuita;
- Solo il 14% dei musei adottano altri servizi come il QR-code, catalogo online, visite virtuali ecc.

In conclusione, il PON per come è congegnato e attuato è uno strumento utile perché si riesca a soddisfare gli obiettivi di crescita economica. Ho l'impressione però che il PON rappresenti quello che nei problemi di matematica e fisica a scuola si pone come 'condizione necessaria, ma non sufficiente'. Chi gestisce i musei, per incrementare l'attrattività, non può prescindere dalle esigenze poste dalla domanda culturale dei visitatori che fronteggia quotidianamente. Se lo farà, e lo dovrà fare in modo nuovo e innovativo, le politiche economiche per la cultura potranno avere successo. Il problema è che non dipende più da chi ha formulato il programma e lo ha attuato, ma dai suoi diretti beneficiari, i musei e le aree archeologiche statali oggetto del finanziamento pubblico.

---

<sup>27</sup> Si veda il campione dell'Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e le Attività Culturali, anno 2015.

## Bibliografia

La seguente bibliografia non riporta, se non in singoli casi, i titoli originali delle opere, se tradotte, nonché le edizioni precedenti o seguenti quella consultata. Tutti i siti web sono stati consultati un'ultima volta prima della pubblicazione.

- Adorno Theodor W. 1970. *Dialettica negativa*. Trad. it. Carlo Alberto Donolo. Torino: Einaudi.
- Adorno Theodor W. 2018. *Critica della cultura e società*. Trad. it. Carlo Mainoldi. In Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi: 3-21.
- Alici Antonello 2018. *Giuseppe Pagano and «Casabella»: In Defence of Modern Italian Architecture*. In *Architecture as Propaganda in Twentieth-Century Totalitarian Regimes. History and Heritage*. Håkan Hökerberg (ed), 35-58. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Arasse Daniel 2001. *Anselm Kiefer*. Paris: Éditions du Regard.
- Arendt Hanna 1991. *Tra passato e futuro*. Trad. it. Tania Gargiulo, introduzione di Alessandro Dal Lago. Milano: Garzanti.
- Assmann Jan 1999. *Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung*. In *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Ulrich Borsdorf & Heinrich Theodor Grütter (eds.), 13-32. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Auerbach Rachela 2012. *Treblinka. Reportaż*. Karolina Szymaniak & Monika Polit (eds.) In «Zagłada Żydów» 8.
- Bal Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: Toronto University Press.
- Baldacci Cristina 2004. *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*. In «Leitmotiv», 4: 207-225.

- Bamford Anne & Wimmer Michael 2012. *European Expert Network on Culture (EENC), Short Report on Audience Building and the Future Creative Europe Program*, Bruxelles.
- Barkat Beverly 2018. *After the Tribes* (edizione bilingue italiano-inglese). Calò Georgia (ed.). Venezia: Marsilio.
- Bechtel Delphine 2018. Interview with Robert Traba, *Médiateur des mémoires germano-polonaises*. In «Mémoires en jeu – Memories at Stake», 6, 31-36.
- Ben-Ghiat Ruth 2017. *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*. In «The New Yorker», 05.10. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy>.
- Benjamin Walter 2000. *I 'Passages' di Parigi. Opere complete* vol. IX. Trad. it. Giuseppe Russo. Rolf Tidemann & Enrico Ganni (eds.). Torino: Einaudi.
- Berkowitz Shari R. & Laney Cara & Morris Erin K. & Garry Maryanne & Loftus Elisabeth F. 2008. *Pluto Behaving Badly: False Beliefs and their Consequences*. In «American Journal of Psychology» 121, 4, 643-660.
- Bernardi Iliaria 2014. *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*. Milano: Scalpendi.
- Beuys Ewa & Beuys Wenzel & Beuys Jessyka 1990. *Joseph Beuys. Block Beuys*. München: Schirmer-Mosel.
- Beuys Joseph 1973. *Joseph Beuys*. Götz Adriani & Winfried Konnertz & Karin Thomas (eds.). Köln: DuMont Schauberg.
- Bidussa David 2000. *Dietro l'alibi della memoria*. In «il manifesto», 17.11.
- Bidussa David 2000. *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi.
- Blok Anton 2001. *Honour and Violence*. Cambridge: Polity.
- Blößfeldt Karl 1929. *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G.
- Bollo Alessandro 2014. *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, Torino: Fondazione Fitzcarraldo. <http://www.fizz.it/autori/alessandro-bollo>.
- Borejsza Jerzy W. 2018. *Okolice Treblinka*, in Id., *Ostaniec, czyli ostatni świadek*. Warszawa: Wielka Litera. 222-226.
- Boyes R. 2006. *Nazi Ghosts Haunting a Family*. In «The Times», 17.06. [www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article675615.ece](http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article675615.ece).
- Braun Emily 2003. *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*. Trad. it. Anna Bertolino. Torino: Bollati Boringhieri.
- Brauneis Wolfgang & Hafner Hans-Jürgen 2016. *Das Richtersche Rakel-Treatment*. In «Perlentaucher», 07.07. <https://www.perlentaucher.de/essay/gerhard-richter-birkenau-problematik-eines-werkzyklus.html>.
- Brix Emil & Bruckmüller Ernst & Stekl Hannes (eds.) 2004-2005. *Memoria*

- Austriae*. Bd. 1: *Menschen, Mythen, Zeiten*, Bd. 2: *Bauten, Orte, Regionen*, Bd. 3: *Unternehmer, Firmen, Produkte*. Wien-München: Verlag für Geschichte u. Politik-Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Buchloh Benjamin H.D. 1981. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*. In «October», 16: 39-68.
- Buchloh Benjamin H.D. 2016. *Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesia und Anamnese*. Köln: Walther König.
- Budde Gunilla & Conrad Sebastian & Janz Oliver (eds.) 2006. *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Burke Peter 2002. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Trad. it. Gian Carlo Brioschi. Roma: Carocci.
- Calò Giorgia 2015. *Venice Biennale. Interview to Tsibi Geva*, In «Artribune Israel» (edizione italiano-inglese-ebraico), 0: 20-22.
- Canin Mordechaj 2018. *Przez ruiny i zgliszcza. Podróż po stu zglądzonych gminach żydowskich w Polsce*. Trad. pol. Monika Adamczyk-Garbowska; Monika Adamczyk-Garbowska & Ewa Koźmińska-Frejłak & Andrzej Trzcziński (eds). Warszawa: Nisza.
- Carioti Antonio (ed.) 2017. *Un Museo sul fascismo a Predappio fa litigare gli storici*. Conversazione tra Marcello Flores e Paolo Pezzino. In «Corriere della Sera», 24.12. <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20171224/282067687302480>.
- Carrattieri Mirco 2018. *Predappio sì, Predappio no... Il dibattito sulla ex Casa del fascio e dell'ospitalità di Predappio dal 2014 al 2017*. In «E-Review», 25.04. <http://e-review.it/carrattieri-predappio-si-predappio-no>.
- Carruthers Mary 2006. *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*. Trad. it. Laura Iseppi, pref. Lina Bolzoni. Pisa: Edizioni della Normale.
- Casey Edward S. 2000. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Casini Lorenzo 2016. *Ereditare il futuro*. Bologna: Il Mulino.
- Cats Ruth 2008. *Erez Israeli*. In *As Is. Arte israeliana contemporanea* (edizione bilingue italiano-inglese), Ead. (ed.), 78-81. Roma: Gangemi.
- Celan Paul 1988. *Poesie*. Giuseppe Bevilacqua (ed.). Milano: Mondadori.
- Censi Rinaldo 2013. *La notte profonda della nostra storia*. In «doppiozero», 04.12. <https://www.doppiozero.com/materiali/filmmaker-2013/gianikian-e-ricci-lucchi-pays-barbare>.

- Char René 1968. *Fogli d'Ipnos. 1943-1944* (1946). Vittorio Sereni (ed.). Torino: Einaudi.
- Choay François 1995. *Per un approccio 'sociale' alla conservazione*. In *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Sandro Scarrocchia (ed.). Bologna: Clueb, 455-465.
- Cicerchia Annalisa 2009. *Risorse culturali e turismo sostenibile*. Milano: Franco Angeli.
- Cicero Marcus Tullius 2010. *De Oratore*. Polish Latin edition: Marek Tulliusz Cyncero, *O Mówcy*. 2010. Bartosz Awianowicz (ed.). Warszawa: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- CLES S.r.l. & Azienda Speciale Palaexpò & COOPCULTURE 2015. *Indagine sul pubblico del Palazzo delle Esposizioni e delle Scuderie di Quirinale*. Roma: Mimeo.
- Coen Ester & Lux Simonetta 1985. *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo del Rettorato dell'Università «La Sapienza», 28 giugno-31 ottobre 1985. Roma: Multigrafica.
- Collotti Enzo 1992. *Dalle due Germanie alla Germania unita. Germania 1969-1990*. Torino: Einaudi.
- Collotti Enzo 2016. *L'inglorioso museo di Predappio*. In «il manifesto», 05.04. <https://ilmanifesto.it/linglorioso-museo-di-predappio/>.
- Conti Paolo 2015. *L'architettura fascista è storia. Assurdo demolire dei capolavori*. «Corriere della Sera», 19.04. [https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/15-aprile\\_19/architettura-fascista-storia-assurdo-demolire-capolavori-3a630664-e662-11e4-aaf9-ce581604be76.shtml](https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/15-aprile_19/architettura-fascista-storia-assurdo-demolire-capolavori-3a630664-e662-11e4-aaf9-ce581604be76.shtml).
- Cornelißen Christoph 2003. *Was heißt Erinnerungskultur? Begriff Methoden Perspektiven*. In «Geschichte in Wissenschaft und Unterricht», 54: 548-563.
- Corrain Lucia 2012. *Narrare le morte*. In *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Maria Lorusso & Claudio Paolucci & Patrizia Violi (eds.). Bologna: Bononia University Press, 219-238.
- Cortellessa Andrea 2001. *Principio Resistenza*, «Nuovi Argomenti» V, 13, gennaio-marzo.
- Cortellessa Andrea 2003. *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*. In *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*. Giulio Ferroni & Maria Ida Gaeta & Gabriele Pedullà (eds.). Roma: Fahrenheit 451.
- Cortellessa Andrea 2015. *La guerra, a colori e in bianco e nero*. In «alfabeta2.it», 13.12. <https://www.alfabeta2.it/2015/12/13/la-guerra/>.
- Cortellessa Andrea 2016. *Almanacco 2017*. In *Alfabeta2. Cronaca di un anno. L'invasione aliena*. Nanni Balestrini & Maria Teresa Carbone & Andrea Cortellessa (eds.), 169-172. Roma: DeriveApprodi.

- Cortellessa Andrea 2019. *Gastone Novelli, con gli occhi al muro*. In «Le parole e le cose», 03.06. <http://www.leparoleelecose.it/?p=35792>.
- Csáky Moritz 2002. *Geschichte und Gedächtnis. Erinnerung und Erinnerungsstrategien im narrativen historischen Verfahren. Das Beispiel Zentraleuropas*. In *Klio ohne Fesseln? Historiographie im östlichen Europa nach dem Zusammenbruch des Kommunismus*, Alojz Ivanišević & Andreas Kappeler & Walter Lukan & Arnold Suppan (eds.). In «Österreichische Osthefte» 44: 61-80.
- Czarnowski Stefan 2015. *Listy do Henri Huberta i Marcela Maussa (1905-1937)*. Kornelia Kończal & Joanna Wawrzyniak (eds.). Warszawa: Oficyna Naukowa. <https://cadmus.eui.eu/handle/1814/38346>.
- Czechowicz. *W poszukiwaniu ukrytego miasta* 2006. In «Scriptores» 30.
- Czy Polska powinna otrzymać reparacje od Niemiec?* 2019. In «Rzeczpospolita» 31 gennaio. <https://www.rp.pl/Spoleczenstwo/190839885-Sondaz-Czy-Polska-powinna-otrzymac-reparacje-od-Niemiec.html>
- D'Autilia Gabriele & Menduni Enrico (eds) 2016. *War is Over! L'Italia della Liberazione nelle immagini degli U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*, catalogo della mostra di Roma, Museo di Roma a Palazzo Braschi, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016. Roma: Contrasto.
- Danto Arthur C. 1971. *Filosofia analitica della storia*. Trad. it. Pier Aldo Rovatti. Bologna: Il Mulino.
- De Domizio Durini Lucrezia 1998. *Il cappello di feltro. Joseph Beuys, una vita raccontata*. Milano: Charta.
- De Simone Cesare 1993. *Venti angeli sopra Roma*. Milano: Mursia.
- Demaria Cristina & Violi Patrizia (eds.) 2017. *Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires*. In «STORICAMENTE. ORG. Laboratorio di Storia» 13, 1-23.
- den Boer Pim & Duchhardt Heinz & Kreis Georg & Schmale Wolfgang (eds.) 2012. 3 volumes. *The Europäische Erinnerungsorte*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Di Monte Michele 2013. *Cose che fanno impressione. L'impronta come problema morfologico*. In *Cose*, Manrica Rotili & Marco Tedeschini (eds.). Milano-Udine: Mimesis, 139-161.
- Didi-Huberman Georges 2005. *Immagini malgrado tutto*. Trad. it. Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina.
- Didi-Huberman Georges 2009. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Trad. it. Chiara Tartarini. Torino: Bollati-Boringhieri.

- Didi-Huberman Georges 2018. *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*. Köln: Walther König.
- Donald B. Kuspit 1983. *Flak from the "Radicals": The American Case against Current German Painting*. In *Expressions: New Art from Germany*. Jack Cowart (ed.). St. Louis: St. Louis Art Museum.
- Douglas Mary 2002. *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London-New York: Routledge.
- Dummett Michael 2006. *Verità e passato*. Trad. it. Elisa Paganini. Milano: Raffaello Cortina.
- Dumont Louis & Pockock David Francis 1959. *Pure and Impure*. In «Contributions to Indian Sociology», 3: 9-39.
- Dumont Louis 1967. *Homo Hierarchicus. Essai sur le système des castes*. Paris: Gallimard.
- Dupront Alphonse 1993. *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*. Trad. it. Franco Cardini & Saverio Marchignoli & Maria Salemi. Torino: Bollati Boringhieri.
- EBNT-Ente Bilaterale Nazionale Turismo 2014. *Osservatorio Nazionale Impresa e lavoro. Report Finale*. SL&A (ed.). Roma: Mimeo.
- Eco Umberto 2009. *Szaleństwo katalogowania*. Trad. pol. Tomasz Kwiecień. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Eco Umberto 2018. *Il fascismo eterno*. Milano: La nave di Teseo.
- Edward Kopówka 2014. *Extermination Camp*. In *Plan of Symbolic Stones*. Id (ed.). Treblinka: Museum of Fighting and Martyrdom.
- Elger Dietmar & Obrist Hans Ulrich (eds.) 2008. *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe*. Köln:Walther König.
- Elger Dietmar 2009. *Gerhard Richter. A Life in Painting*. Trad. ingl. Elisabeth M. Solaro. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Elsner John & Cardinal Roger 1994. *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books.
- Espósito Elena 2001. *La memoria sociale. Mezzi per comunicare e modi di dimenticare*. Roma-Bari: Laterza.
- Fabre-Vassas Claudine 1994. *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*. Paris: Gallimard.
- Favelli Flavio 2018. *Serie Imperiale*. Catalogo della mostra di Bazzano, 24 marzo-3 giugno 2018, Elisa Del Prete & Silvia Litardi (eds.). Mantova: Corraini.
- Foster Hal & Krauss Rosalind E. & Bois Yve Alan & Buchloh Benjamin H.D. & Joselit David (eds.) 2004. *Arte dal 1900. Modernismo*,

- Antimodernismo, Postmodernismo*. Trad. it. Elio Graziol & Lucia Tozzi. Bologna: Zanichelli.
- Foucault Michel 1976. *Entretien avec Michel Foucault*. In «Hérodote», 1, 71-85.
- Foucault Michel 1980. *Questions of Geography*. In *Power/Knowledge. Michel Foucault: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Colin Gordon (ed.). Brighton: Harvester Press.
- François Étienne & Schulze Hagen Schulze (eds.) 2003. *Deutsche Erinnerungsorte. Gesamtausgabe*. 3 volumes. München: C.H. Beck.
- François Etienne & Serrier Thomas (eds.) 2017. *Notre histoire*. Paris: Les Arènes.
- Freud Sigmund 1989. *Psicopatologia della vita quotidiana*. Trad. it. Carlo Federico Piazza & Michele Ranchetti & Ermanno Sagittario. In Id., *Opere*. Cesare Luigi Musatti (ed.), vol. 4. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Garry Maryanne & Gerrie Matthew P. 2005. *When Photographs Create False Memories*. In «Current Directions in Psychological Science» 14, 6: 321-325.
- Gentile Emilio 2007. *Fascismo di pietra*. Roma-Bari: Laterza.
- Gentile Emilio 2008. Intervento alla presentazione di Adachiara Zevi (ed.), *Una guida all'architettura moderna dell'Eur*, Edizioni Fondazione Bruno Zevi, Roma 2008, ACER, non pubblicato.
- Gentile Emilio 2018. *25 luglio 1943*. Roma-Bari: Laterza.
- Gentiloni Silveri Umberto & Carli Maddalena 2007. *Bombardare Roma. Gli Alleati e la «città aperta» (1940-1944)*. Bologna: Il Mulino.
- Geremek Bronisław 1987. *Problem skalania w wyobraźni społecznej średniowiecza*, in *Obecność. Leszkowi Kołakowskiemu w 60 rocznicę urodzin*. Stefan Amsterdamski (ed.). Londyn: Aneks.
- Gibbons Joan 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London-New York: I.B. Tauris.
- Gibelli Antonio 1993. *Lettere dalla guerra*. «Storia e Memoria», 2: 11-28.
- Ginzburg Carlo 2006. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Milano: Feltrinelli.
- Ginzburg Carlo 2019. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. Milano: Adelphi.
- Gioannini Marco & Massobrio Giulio 2008. *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*. Milano: Rizzoli.
- Glazar Richard 1995. *Trap with a Green Fence. Survival in Treblinka*. Trad. engl. Roslyn Theobald. Evanston (IL): Northwestern University Press.
- Golan Romy 2009. *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven-London: Yale University Press.
- Gordon Robert S.C. 2013. *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*. Trad. it. Giuliana Olivero. Torino: Bollati Boringhieri.

- Gosse Philip H. 1857. *Omphalos: An Attempt to Untie the Geological Knot*, London: J. Van Voorst.
- Gould Stephen Jay 1987. *L'ombelico di Adamo*. In Id. *Il sorriso del fenicottero*. Trad. it. Lucia Maldacea. Milano: Feltrinelli, 81-91.
- Gros[s]man Wasilij 1945. *Piekło Treblinki. Reportaż literacki*. Katowice: Wydawnictwo Literatura Polska.
- Hahn Hans Henning & Kończal Kornelia & Traba Robert 2012. *Polish-German Realms of Memory: a New Paradigm?*. In «Acta Poloniae Historica», 155-167.
- Hahn Hans Henning & Traba Robert (eds.) 2012-2016. *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*. 9 volumes. Paderborn-Warszawa: Schöningh Verlag-Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Hahn Hans Henning & Traba Robert 2015-2016. *Deutsch-polnische Erinnerungsorte: Zur Genese einer Idee*. In *Finis coronat opus: Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*. In «Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften», 8-9: 57-65.
- Hahn Hans-Henning & Traba Robert 2015. *Wovon die deutsch-polnischen Erinnerungsorte (nicht) erzählen*. In *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*. In Idd. (eds.), 11-49. *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*. Vol. 1. Paderborn-Warszawa: Schöningh Verlag-Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Halbwachs Maurice 1952. *Les cadres sociaux de mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hans-Jürgen Bömelburg, *Altes Reich und Rzeczpospolita (Polnisch-Lithauische Adelsrepublik)*. *Hymne auf die Vielfalt und Geschichte eines Niedergangs*. In Hahn & Traba (eds.) 2012-2016, vol. 3: 21-36.
- Harten Jürgen & Pagé Suzanne (eds.) 1984 *Anselm Kiefer*. Düsseldorf-Paris: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, ARC Musée de la Ville de Paris.
- Hilberg Raul 1994. *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei 1933-1945*. Trad. it. Davide Panzieri. Milano: Mondadori.
- Hirsch Marianne 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (MA)-London: Harvard University Press.
- Hirsch Marianne 1997. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huysen Andreas 1989. *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*. In «October», 48: 29-30.
- Insolera Italo 2001. *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma: Editori Riuniti.
- Isnenghi Mario 1994. *L'Italia in piazza: i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*. Milano: Mondadori.

- Janicka Elżbieta 2006. *Hortus Judeorum. Respiratory and Digestive Reflections accompanying the Work Entitled «Miejsce nieparzyste»*, in *Imhibition*. Roman Dziadkiewicz & Ewa Tatar (eds.). Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie-Ha!art: 110-121.
- Kąkolewski Igor & Quinkenstein Małgorzata A. 2015-2016. *Ha-Mekomot: Juden, Polen, Deutsche. Orte des Erinnens und des Vergessens. Projektskizze*. In *Finis coronat opus: Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*. «Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften», 8-9: 89-92.
- Kałużny Jerzy 2012-2016. *Hambach. Die Gemeinschaft der Freunde*, in Hahn & Traba (eds.) 2012-2016: vol. 2: 111-122.
- Kałużny Jerzy 2012-2016. *Paulskircheverfassung von 1848-1849 und Verfassung vom 3.Mai 1791. Finis coronat opus? Gescheiterte Verfassungen, die Zukunft veralteten*. In Hahn & Traba (eds.) 2012-2016: vol. 3: 287: 310.
- Kaplan Ashley Brett 2007. *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- Katz-Freiman Tami 2017. *Gal Weinstein. Sun Stand Still* (edizionale bilingue inglese-ebraico). Venice: The Israeli Pavilion-The 57th International Art Exhibition.
- Kielak Anna Maria 2004. *Zielnik Elży Orzeszkowej. Nieznany zabytek botaniczny przechowywany w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.
- Kmec Sonja & Majerus Benoît & Margue Michel & Péporté Pit 2007. *Lieux de mémoire au Luxembourg. Usages du passé et construction nationale – Erinnerungsorte in Luxemburg, Umgang mit der Vergangenheit und Konstruktion der Nation*. Luxembourg: Editions Saint-Paul
- Kobendza Roman & Sokołowska Basia 2012. *Notes botaniczny / Botanical Notebook*. Julia Odnous & Hanna Werblan-Jakubiec (eds.). Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii.
- Kosiński Dariusz 2012. *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Warszawa-Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego-Znak.
- Kosseleck Reinhart 1972. *Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft*. In *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*. Werner Conze (ed.). Stuttgart: Klett Cotta, 10-28.
- Kramer Mario 1997. *Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration, 1956-1964*. In *German Art from Beckmann to Richter: Images in a Divided Country*. Eckhart Gillen (ed.), 261-275. Cologne: Dumont.
- Kriemann Susanne 2008. *12650*. Ghent: Aprior.

- Kreis Georg (ed.) 2010. *Schweizer Erinnerungsorte. Aus dem Speicher der Swissness*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.
- Krug Nora. 2019. *Heimat. L'album di una famiglia tedesca*, Trad. it. Giovanna Granato. Einaudi, Torino.
- Krzepicki Abram Jakub 2017. *Człowiek uciekł z Treblinek... Rozmowy z powracającym*. Barbara Engelking & Alina Skibińska (eds.). Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny.
- Küper Susanne 1997. *Gerhard Richter: Capitalist Realism and His Painting from Photographs, 1962-1966*. In *German Art from Beckmann to Richter: Images in a Divided Country*. Eckhart Gillen (ed.), Cologne: Dumont, 233-236.
- Kwiatkowski Piotr Tadeusz 2008. *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kwiatkowski Piotr Tadeusz 2018. *Odzyskanie niepodległości w polskiej pamięci zbiorowej* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kwiet Konrad 2019. *Forests and the Final Solution*. In *Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941-1944 und die Vergegenwärtigungen des Geschehens nach 1989*. Alexandra Klei & Katrin Stoll (eds.). Berlin: Neofelis Verlag, 41-70.
- La Biennale di Venezia 1978: Dalla natura all'arte. Dall'arte alla natura*. Catalogo. Venezia: La Biennale.
- Laing Olivia 2016. *Fat, Felt and a Fall to Earth: the Making and Myths of Joseph Beuys*. In «The Guardian», 30.01. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys>.
- Lambrecht Karin 2017. «Historische Zeitschrift» 304, 1: 171-175.
- Lanzmann Claude 2009. Review: Deutsch-polnische Erinnerungsorte a. In *Le lièvre de Patagonie. Mémoires*. Paris: Gallimard.
- Le Goff Jacques 1978. *Documento/Monumento*. In *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino: Einaudi.
- Lemańczyk Magdalena 2017. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci – Deutsch-Polnische Erinnerungsorte. O przekraczaniu 'granic' i otwarciu się na 'nowe'*. In «Przegląd Historyczny», CVIII, 4: 73-96. [http://cbh.pan.pl/sites/default/files/projects/Magdalena%20Lemanczyk Przeglądy%20Badań\\_0\\_2.pdf](http://cbh.pan.pl/sites/default/files/projects/Magdalena%20Lemanczyk%20Przegl%C4%85dy%20Bada%C5%84%200%202.pdf) July 22 2019.
- Leone Alice & Maddalena Paolo & Montanari Tomaso & Settis Salvatore 2013. *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*. Tomaso Montanari (ed.). Torino: Einaudi.
- Lermano Laura 2004. *L'area della Farnesina. La trasformazione del Foro Mussolini nella Porta Nord di Roma*. In *Roma. Architettura e città negli anni della*

- Seconda guerra mondiale*, atti della giornata di studi di Roma, 24.01.2003. Roma: Gangemi.
- Leva Luigi & Menicucci Vanessa & Roma Giacomo & Ruggeri Daniele 2019. *Gli effetti della riforma dei musei statali nel 2014: alcune evidenze da un'indagine della Banca d'Italia*. In 15° Rapporto Annuale Federculture, *Impresa Cultura. Imprese, reti, competenze*. Roma: Gangemi: 227-234.
- Levi Primo 1977. *La tregua*. In *Opere*. Marco Belpoliti (ed.), vol. I. Torino: Einaudi.
- Levis Sullam Simon 2016. *Contro il Museo del fascismo*. In «doppiozero» 31.03. <https://www.doppiozero.com/materiali/contro-il-museo-del-fascismo-predappio>
- Liberanome Daniele 2006. *Intervista ad Amnon Barzel*. «Morasha» n. 3. <http://www.morasha.it/arte/index.html>
- Loftus Elisabeth F. & Pickrell Jacqueline E. 1995. *The Formation of False Memories*. In «Psychiatric Annals» 25, 12, 720-725.
- Loftus Elisabeth F. 1979a. *Eyewitness Testimony*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Loftus Elisabeth F. 1979b. *The Malleability of Human Memory*. In «American Scientist» 67, 3, 312-320.
- Luksemburg Róża / Luxemburg Rosa 2009. *Zielnik / Herbarium*. Jörn Schüttrumpf & Hanna Werblan-Jakubiec & Jakub Dolatowski. No place of issue: Fundacja Róży Luksemburg-Wydawnictwo Baobab.
- Luzi Mario 1999. *Sotto specie umana*. Milano: Garzanti.
- Małczyński Jacek 2019. *Krajobrazy Zagłady*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Maor Hadas 2015. *Tsibi Geva. Archeology of the Present* (edizione bilingue inglese-ebraico). Venice: The Israeli Pavilion-The 56th International Art Exhibition.
- Mastrandrea Stefano 2005. *I risultati dell'indagine quantitativa sul profilo del visitatore*. In *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea*. Maria Mercede Ligozzi & Stefano Mastrandrea (eds.). Milano: Electa.
- Mehring Christine & Nugent Jeanne Anne & Seydl Jon L. (eds.) 2010. *Gerhard Richter. Early Work, 1951-1972*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Mitscherlich Alexander & Margarete 1970. *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*. Trad. it. Piero Monaci & Roberto Torsini. Firenze: Sansoni.
- Montanari Tomaso 2013a. *Le pietre e il popolo*. Roma: Minimum Fax.
- Montanari Tomaso 2013b. *L'articolo 9: una rivoluzione (promessa) per la storia*

- dell'arte*, in *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*. Id. (ed.). Torino: Einaudi.
- Moore Henry 1964. *The Auschwitz Competition*. Oświęcim: State Museum of Auschwitz.
- Müller Michael G. & Torp Cornelius 2009. *Conceptualising Transnational Spaces in History*. In *Transnational Spaces in History*, special issue of the «European Review of History», 16: 609-617.
- Murwaska-Muthesius Katarzyna 2002. *Oskar Hansen and the Auschwitz 'Counter Memorial' 1958-59*. In «ArtMargins. Contemporary Central & East European Visual Culture», [www.artmargins.com](http://www.artmargins.com), 20.05.
- Musil Robert 1957. *Denkmale*. In Id., *Gesammelte Werke*. Adolf Frisè (ed.), Hamburg: Rohwolt, 480-483.
- Nietzsche Friedrich 1968. *Al di là del bene e del male*. In Id., *Opere*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (eds.), vol. VI, tomo II. Milano: Adelphi.
- Nizzi Alessandra & Giunta Marco 2010. *La forma violata. Cronache della Casa delle Armi di Luigi Moretti al Foro Mussolini (1936-2009)*. Roma: Aracne.
- Nora Pierre (ed.) 1996. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, English-language edition edited by Lawrence D. Kritzman, translated by Arthur Goldhammer, vol. 1: *Conflicts and Divisions*, vol. 2: *Traditions*, vol. 3: *Symbols [European perspectives]*. New York: Columbia University Press.
- Nora Pierre 1984-1992. *Entre mémoire et histoire*. In *Les lieux de mémoire*. Id. (ed.). Vol. 1. Paris: Gallimard: XX-XXIII.
- Nora Pierre 1990. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach.
- Nora Pierre 1992. *Comment écrire l'histoire de France?*. In *Les lieux de mémoire*. Id. (ed.). Vol. 3. Paris: Gallimard: 11-32.
- Omer Mordechai & Ginton Ellen 2011. *The Museum Presents Itself. Israeli Art from the Museum Collection* (edizione bilingue inglese-ebraico). Tel Aviv: Museum of Art.
- Ostrowicz Philipp. *Die Unschärfe des Bildes. Einige Anmerkungen zu Gerhard Richters Onkel Rudi*. <https://parapluie.de/archiv/zeugenschaft/richter/>.
- Pagano Giuseppe 1934. *Mussolini salva l'architettura italiana*. In «Casabella» 78: 2-3.
- Panofsky Erwin 1955. «*Et in Arcadia ego*»: *Poussin and the Elegiac Tradition*. In Id., *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City (NY): Doubleday Anchor Books: 295-320.
- Panofsky Erwin 1962. *La storia dell'arte come disciplina umanistica*. In Id., *Il significato nelle arti visive*. Trad. it. Renzo Federici. Torino: Einaudi.

- Patricelli Marco 2007. *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*. Roma-Bari: Laterza.
- Pawliczek Aleksandra 2014. Review of Deutsch-polnische Erinnerungsorte. In «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 62, 1: 68-70.
- Pecoraro Francesco 2019. *Lo Stradone*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Pedro (Pietro Ferreira) 1952. In *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*. Pietro Malvezzi & Giovanni Pirelli (eds.), nota intr. Gustavo Zagrebelsky, pref. Enzo Enriques Agnoletti. Einaudi, Torino: 112.
- Peirce Charles Sanders 1958. *On the Logic of Drawing History from Ancient Documents*. In Id., *Collected Papers*, vol. 7, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Perechodnik Calk 2004. *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*. David Engel (ed.). Warszawa: Ośrodek KARTA.
- Pezzini Isabella 2011. *Semiotica dei nuovi musei*. Roma-Bari: Laterza.
- Piacentini Marcello 1940. *Classicità dell'E42*. In «Civiltà», I: 23-28.
- Pirazzoli Elena 2010. *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Pirazzoli Elena 2014. *Disumana e quotidiana. La scala monumentale del Nazismo*. In *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*. Gian Piero Piretto (ed.), 117-136. Milano: Raffaello Cortina.
- Pisanty Valentina 2012. *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*. Milano: Mondadori.
- Pisanty Valentina 2020. *I guardiani della memoria*. Milano: Bompiani.
- Plutarco 1992. *Vite Parallele*. Antonio Traglia (ed.). Torino: UTET.
- Pollack Martin 2016. *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*. Trad. it. Melissa Maggione. Rovereto: Keller.
- Pomian Krzysztof 1990. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Trad. ingl. Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge: Polity Press.
- Portelli Alessandro 2001. *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse, la memoria*. Roma: Donzelli.
- Quintiliano Marco Fabio 2012. *Institutionis Oratoriae Librii XII*. In «Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae», XXII.
- Rajchman Jechiel 2011. *Ocalałem z Treblinka. Wspomnienia z lat 1942-1943*. Bella Szwarzman-Czarnota & Ewa Koźmińska-Frejłak (eds.). Warszawa: Czytelnik.
- Ray Gene (ed.) 2001. *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*. New York: D.A.P.-Distributed Art Publishers.

- Ricoeur Paul 2003. *La memoria, la storia, l'oblio*. Trad. it. Daniella Iannotta, Milano: Raffaello Cortina.
- Riegel Hans Peter 2013. *Joseph Beuys. Die Biographie*. Berlin: Aufbau.
- Riegl Alois 1981. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Trad. it. Renate Trost & Sandro Scarrocchia. Sandro Scarrocchia (ed.). Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Robins Corinne 1989. 'Your Golden Hair Margarete'. *About Anselm Kiefer's Germanness*. In «Arts Magazine», 5: 74.
- Rosenthal Mark 1987. *Anselm Kiefer*. Chicago-Philadelphia: Art Institute of Chicago-Philadelphia Museum of Art.
- Rottenberg Anda & Gołubiew Zofia (eds.) 1998. *Alina Szapocznikow (1926-1973)*. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta.
- Rüsen Jörn 2001. *Holocaust-Erinnerung und deutsche Identität*. In Id., *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Id. (ed.), 243-259. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag.
- Rusiniak Martyna 2008. *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej*, Warszawa: Neriton.
- Sahl Hans 2009. *Memo*. In Id., *Die Gedichte*. Nils Kern & Klaus Siblewski (eds.). München: Luchterhand.
- Saletti Carlo & Sessi Frediano 2011. *Visitare Auschwitz. Guida all'ex campo di concentramento e al sito memoriale*. Venezia: Marsilio.
- Saltzman Lisa 1999. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartre Jean-Paul 1948. *Il muro*. Trad. it. Elena Giolitti. Torino: Einaudi.
- Saryusz-Wolska Magdalena & Traba Robert 2014. *Wprowadzenie*. In *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Ead. & Id. (eds.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 13-30.
- Sauer Carl 2014. *Morfologia krajobrazu*. Trad. pol. Magdalena Górna. In *Krajobrazy. Antologia tekstów*. Beata Frydryczak & Dorota Angutek (eds.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 21-35.
- Schama Simon 1995. *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf.
- Schama Simon 1997. *Paesaggio e memoria*. Trad. it. Paola Mazzarelli. Milano: Mondadori.
- Schreiber Jürgen 2005. *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*. München: Pendo.
- Schütz Sabine 1997. *Das "Kiefer-Phänomen". Zu Werk und Wirkung Anselm Kiefers*. In *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Ausstellungskatalog der Berliner Festspiele*. Eckart Gillen (ed.). Berlin: Dumont, 584-591.

- Schwarz Arturo 2007. *Dall'arte visiva all'arte minimalista, concettuale e ambientale*. In *Israele. Arte Contemporanea* (edizione bilingue italiano-ebraico), Id. (ed.), Milano: Silvana Editoriale 75-79.
- Sebald W.G. 2004. *Storia naturale della distruzione*. Trad. it. Ada Vigliani. Milano: Adelphi.
- Sereny Gitta 1974. *Into that Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder*. London: Andre Deutsch.
- Settis Salvatore 2014. *Se Venezia muore*. Torino: Einaudi.
- Shaked Gershon 2011. *The Shadows Within: Essays on Modern Jewish Writers*. In *Narrativa ebraica moderna. Una letteratura nonostante tutto*. Trad. it. Anna Linda Callow & Sara Ferrari & Genya Nahmany. Milano: Edizioni Terra Santa.
- Simon Claude 1963. *Novelli e il problema del linguaggio*. In «il verri», VIII, 7: 61-65.
- Simon Claude 1997. *Le jardin des Plantes*. Paris: Editions de Minuit.
- Simoncini Giorgio 2012. *La memoria di Auschwitz. Storia di un monumento 1957-1967*. Milano: Jaka Book.
- Sironi Mario & Campigli Massimo & Carrà Carlo & Funi Achille 1980. *Manifesto della pittura murale*. In *Scritti editi e inediti*, Ettore Camesasca (ed.). Milano: Feltrinelli.
- Siti Walter 2017. *Il contagio*. Milano: Rizzoli.
- Sontag Susan 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*. Trad. it. E. Capriolo. Torino: Einaudi.
- Speer Albert 1997. *Memorie del Terzo Reich*. Trad. it. Enrichetta Quirino Maffi. Milano: Mondadori.
- Spies Werner 1980. *Überdosis an Teutschem. Die Kunstbiennale Venedig ist eröffnet*. In «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 02.06.
- Spila Alessandro 2013. *Il Ponte Ruinante di Palazzo Barberini e il giardino della Guglia*. In *Roma barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*. Marcello Fagiolo (ed.). Roma: De Luca, 663-665.
- Stadel Stefanie 2006. *Joseph Beuys und seine Kriegslegende*. In «Die Welt», 10. 09.
- Steinke Klaus 2015. «IFB» («Informationsmittel digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft») 23. <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=8698>
- Storr Robert (ed.) 2002. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*. New York: Museum of Modern Art.
- Stow Kenneth 2006. *Jewish Dogs. An Image and its Interpreters. Continuity in Catholic-Jewish Encounters*. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Sturdy Colls Caroline 2012. *O tym, co minęło, lecz nie zostało zapomniane*.

- Badania archeologiczne na terenie byłego obozu Zagłady w Treblince / Gone but not Forgotten: Archaeological Approaches to the Site of the Former Treblinka Extermination Camp in Poland.* Ewa Felska & Jerzy Giebułtowski (eds.). In «Zagłada Żydów» 8: 83-117.
- Sturdy Colls Caroline 2013. *Archeological Assessment on the Area of the Former Death Camp in Treblinka*, in *What do we Know About Treblinka? The Current State of Research.* Edward Kopówka (ed.). Siedlce: Muzeum Regionalne w Siedlcach, 197-206.
- Sturdy-Colls Caroline 2015. *Archeological Investigations at the Extermination and Labour Camps at Treblinka*, in *Treblinka. Historia i pamięć.* Edward Kopówka (ed.). Siedlce: Muzeum Regionalne w Siedlcach, 86-93.
- Thorn-Prikker Jan 1989. *Gerhard Richter. Gespräch über den Zyklus '18. Oktober 1977'.* In «Parkett» 19: 127-136.
- Tisdall Caroline 1979. *Joseph Beuys.* New York: Thames and Hudson.
- Tokarska-Bakir Joanna 2008. *Legenda o krwi. Antropologia przesądu.* Warszawa: W.A.B.
- Tommaso d'Aquino, *Quaestiones de quolibet*, V, q. 2, a. 1.
- Traba Robert T. 2013a. 'To był przecież tylko film'. *Trzy obrazy konfliktów i dialogów pamięci – 'It Was Only a film!' Three Images of Conflicts and Dialogues of Memory.* In *Pamięć. Rejestry i terytoria – Memory. Registers and Territory.* Marzena Daszewska & Paulina Orłowska (eds.). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Traba Robert 2012. *Der Opferdiskurs als zentraler identitätsstiftender Faktor der polnischen Meistererzählung.* In *Polen. Jubiläen und Debatten. Beiträge zur Erinnerungskultur.* Peter Oliver Loew & Christian Prunitsch (eds.), 27-36. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Traba Robert 2013b. *Konieczność zapominania, czyli jak sobie radzić z ars oblivionis.* In «Herito», 13: 22-30.
- Traba Robert 2014. *Memorie asimmetriche: il passato polacco-tedesco deve ancora passare.* «Limes. Rivista italiana di geopolitica», 1: 101-112
- Traba Robert 2015a. 'Landscape after the Battle'. *The Political Cult of the Fallen in Poland after the 2 World War.* In *The Past in the Present.* Id. (ed.), Frankfurt a.M.: Peter Lang, 125-166.
- Traba Robert 2015b. *Realms of Memory (lieux de mémoire) in the Context of German-Polish Relation.* In *The Past in the Present.* Id. (ed.), 179-197. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Traba Robert 2015c. *Stefan Czarnowski and the Continued Relevance of his Theories in Contemporary Historical Thought: A Sketch Portrait of a Sociologist.* In *The Past in the Present.* Id. (ed.), 125-166. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

- Traba Robert 2018. *Bilateralność kultur pamięci. Przypadek polskich muzeów martyrologicznych i niemieckich Gedenkstätten*. In *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*. Tomasz Kranz (ed.). Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 25-65.
- Traba Robert 2020. *Der Sinn gemeinsamen Erinnerns. Polnische martyrologische Museen und deutsche Gedenkstätten*. In «Annali» 46, 11-132.
- Traba Robert 2020. *Die deutsche Besatzung Polens. Essays zur Erinnerungskultur*. Berlin: DPGB.
- Traverso Enzo 1994. *Gli ebrei e la Germania. Auschwitz e la "simbiosi ebraico-tedesca"*. Bologna: Il Mulino.
- UNWTO 2018. *2017 International Tourism Results: the Highest in Seven Years*. In «World Tourism Barometer» 16.
- Upton Dell 2017. *Confederate Monuments and Civic Values in the Wake of Charlottesville*. In «SAH Blog», 13.09. <https://www.sah.org/publications-and-research/sah-blog/sah-blog/2017/09/13/confederate-monuments-and-civic-values-in-the-wake-of-charlottesville>.
- Valentino Pietro Antonio 2012. *Industria culturale e creativa*. In *Arte di produrre Arte. Imprese culturali al lavoro*. Id. (ed.). Venezia: Marsilio.
- Van Pelt Robert Jan & Dwork Deborah 1996. *Auschwitz. 1270 to the Present*. New Haven-London: Yale University Press.
- Veltroni Walter 2013. *I luoghi del fascismo non siano più un tabù*, intervista. In «La Stampa», 23.03. <https://www.lastampa.it/cultura/2013/03/23/news/veltroni-i-luoghi-del-fascismo-1.36114780>.
- Vidotto Vittorio 2004. *Il mito di Mussolini e le memorie nazionali. Le trasformazioni del Foro Italico, 1937-1960*. In *Roma. Architettura e città negli anni della Seconda guerra mondiale*, atti della giornata di studi di Roma, 24.01.2003. Roma: Gangemi.
- Voss Julia & Geimer Peter 2016. *Man kann Auschwitz nicht abmalen*. Intervista a Gerhard Richter. In «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 25.02.
- Wade Kymberley A. & Garry Maryanne & Read J. Don & Lindsay Stephen D. 2002. *A Picture is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories*. In «Psychonomic Bulletin & Review» 9, 3, 597-603.
- Wajda Andrzej 1996. *To lubię*. Zofia Gołubiew (ed.). Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Weikop Christian 2016. *'Occupations': A Difficult Reception*. In *In Focus: 'Heroic Symbols' 1969 by Anselm Kiefer*. London: Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations>.

- Weinstein Eddie 2008. *17 dni w Treblince*. Rafał Zubkowicz (ed.). Łosice: Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Łosickiej.
- Werner Michael & Zimmermann Bénédicte 2002. *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*. In «Geschichte und Gesellschaft», B. 28: 607-636.
- Wiatr Ewa & Engelking Barbara & Skibińska Alina (eds.) 2013. *Archiwum Ringelbluma, tom 13. Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć. Pomiechówek, Chełmno nad Nerem, Treblinka*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 73-222.
- Wiernik Jankiel 2003. *Rok w Treblince / A Year in Treblinka*. Introdzone Władysław Bartoszewski. Warszawa: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.
- Willenberg Samuel 2004. *Bunt w Treblince*. Paweł Śpiewak & Andrzej Żbikowski (eds.). Warszawa: Więź.
- Williams Paul 2008. *Memorial Museums*. London: Bloomsbury Academic.
- Wolf Christa 1992. *Trama d'infanzia*. Trad. it. Anita Raja. Roma: E/O.
- Wolschke-Bulmahn Joachim & Gröning Gert 2002. *The National Socialist Garden and Landscape Ideal. Bodenständigkeit (Rootedness in the Soil)*. In *Art, Culture and Media under the Third Reich*. Richard A. Etlin (ed.). Chicago (IL): University of Chicago Press.
- Wóycicka Zofia 2009. *Chrześcijański pomnik żydowskiej martyrologii? Niezrealizowany projekt upamiętnienia terenu byłego obozu Zagłady w Treblince z 1947 roku*. In Ead., *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*. Warszawa: TRIO, 333-361.
- Young James E. 1992. *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*. In «Critical Inquiry» 18, 2, 267-296.
- Young James E. 1993. *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven-London: Yale University Press, 1993, 128-141.
- Ząbecki Franciszek 1977. *Wspomnienia dawne i nowe*. Warszawa: PAX.
- Zanzotto Andrea 1999. *Le Poesie e Prose scelte*. Stefano Dal Bianco & Gian Mario Villalta (eds.), intr. Stefano Agosti & Fernando Bandini. Milano: Mondadori.
- Zemon Davis Natalie 1997. *Metamorphoses. Maria Sibylla Merian*. In Ead., *Women on the Margins. Three Seventeenth-Century Lives*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 140-202.
- Zernack Klaus 1976. *Das Jahrtausend deutsch-polnischer Beziehungsgeschichte als geschichtswissenschaftliches Problemfeld und Forschungsaufgabe*. In *Grundfragen der geschichtlichen Beziehungen zwischen Deutschen, Polaben und*

- Polen. Referate und Diskussionsbeiträge aus zwei wissenschaftlichen Tagungen.*  
Wolfgang H. Fritze (ed.), Berlin: Colloquium Verlag, 3-46.
- Zevi Adachiara (ed.) 2008. *Una guida all'architettura moderna dell'Eur.* Roma:  
Edizioni Fondazione Bruno Zevi.
- Zevi Bruno 1974. *Ebraismo e concezione spazio-temporale nell'arte.* In «Rassegna  
Mensile di Israel», XL, 6: 207-222.
- Zevi Bruno 1993. *Ebraismo e architettura.* Firenze: Giuntina.
- Zielnik Wyspiańskiego* 2007. Testi di Zofia Gołubiew & Magdalena  
Świszczowska-Piegoń & Łukasz Woźniak & Alicja Zemanek & Waław  
Bartoszek. Foto di Łukasz Woźniak & Renata e Marek Kosiński & Jacek  
Świdorski & Marcin Nobis & Andrzej Mróz. Kraków: Muzeum Narodowe  
w Krakowie.



## Abstracts

### **Art and Memory: from Memorial Celebration to Counter-Monumentality** (Maria Patrizia Violi)

This paper aims to investigate the crucial relationship between art and memory, especially in contemporary sites of traumatic memories. Today these places become more and more often 'total artistic places', with temporary exhibitions, performances, installations, creative ateliers and so on, weakening the borders between memory commemoration and aesthetic experience. Art and imagination appear to be an appropriate way to overcome the paralyzing opposition between an endless repetition of traumatic events and an oblivion which cancel all traces of the past. In this way emerges an alternative possibility to think, evoke and represent trauma through a symbolic form. There is not, however, just one answer to this question, or a single solution valid in all cases; in this article several alternatives will be analysed, from the *Parque de la memoria* di Buenos Aires, built to remember the tragedy of the victims *desaparecidas* of Argentinian dictatorships, to various cases of counter-monuments.

**Keywords:** Art, Memory, Parque de la memoria, Counter-monument.

### **Fascism's Heritage** (Andrea Cortellessa)

Anonymous and unauthorized inscriptions have always been deposited on the walls of cities: these writings have been defined 'invisible monuments' because they are opposed to the rhetoric of 'official' monuments: more effective in synthesizing collective emotions originating from historical traumas such as the occupations of cities and bombings during the Second World War. Then there are 'involuntary monuments', resulting from the short circuit to which history itself, distorting its meaning and function, sometimes submits the most ideologically

programmatic icons produced by political power of the day. This is the case of the decoration of the Mussolini Forum, designed by the architect Luigi Moretti, that in the post-war period the republican government wanted to adapt to the new course of democratic Italy: thus producing, however, a monstrous and threateningly eloquent hybrid.

**Keywords:** Inscriptions on the walls, Monuments, Fascism, Italian Republic.

**Adam's Navel and Theseus' Wrecks. Memory, Monuments, and Paradoxes**  
(Michele Di Monte)

The cult of memory and the analysis of its weakness – as in the contemporary works of Alois Riegl and Sigmund Freud – represent two complementary, albeit distant, ideas that arise from the same awareness that our memory, individual or collective, is always prone or exposed to the risk of 'giving up'. Thus, the *Erinnerungswert*, the vestigial value of the traces of the past, even the most monumental and suggestive ones, becomes problematic. There is no doubt of the metaphysical reality of history, and ancient and modern authors would agree, with Augustine and Thomas Aquinas, on the fact that not even God «e aliquo quod factum est, potest facere quod factum non fuerit». Rather, the question is how to establish what the traces that remain are traces of.

**Keywords:** Memory, Monument, Trace.

**Homologation and Revisionism: the Eur Case in Rome** (Adachiara Zevi)

The essay deals with the issue raised by the American historian Ruth Ben Ghiat: the appropriateness of destroying monuments that celebrate a controversial past, to say the least, the Confederate past in the United States and the Fascist past in Italy. In contrast to the United States, where words are often followed by deeds, in Italy the fascist architectural heritage is unanimously considered untouchable. For two reasons: the presumed neutrality of any cultural heritage and the confusion between rationalist and fascist architecture. Homologating such distant languages just because they were coeval 'under fascism', bringing architects such as Terragni, Pagano, Piacentini and Del Debbio closer together just because they were fascists, constitutes a serious form of historical revisionism that leads to absolving first the cultural policy and then the tout court policy of an anti-democratic and racist regime. The E.u.r. case in Rome shows that the tolerance initially expressed by the regime was transformed from 1936 into exclusion, persecution, and extermination.

**Keywords:** Cultural Politics, Fascist Architecture, Rationalism and Fascism, Destruction of monuments.

**Ruins, Relics, Remains. German Artists and the Burden of History** (Elena Pirazzoli)

After 1945 different generations of German artists tried to confront the burden of their Country's recent past. They were victims, but also perpetrators and bystanders, who had joined the regime and the war. The Nachgeborenen followed, those 'born after' who, since 1968, have questioned the previous generation about: what had they done in the face of the regime? Did they join or resist? Or had they done nothing, remaining passive but not innocent observers?

Art becomes a possible tool to evoke and face the German past for those who experienced it directly or consequently, Joseph Beuys, Gerhard Richter and Anselm Kiefer in particular tried to go through their own – culturally and socially – tainted landscape. Today, the generation of grandchildren focuses on the family traces of the same heavy past – become History – and on silence, ambiguity, and removal, trying to reckon with guilt and shame (Schuld und Scham) and turn them into responsibility (Verantwortung).

**Keywords:** Art, Past, Germany, War, Holocaust.

**Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe** (Robert Traba)

The Polish and German cultures of memory in the *longue durée* provided me with a test bed for new theoretical and methodological reflections. The following reflections are based mainly on the results published in a total of 11 volumes of *Polish-German Realms of Memory*. The aim of the first part of this article is to work through and redefine the concept of «realms of memory», which Pierre Nora's work brought into the global historiographical lexicon. The second phase aimed at developing a model of bilateral realms of memory which was then subjected to critical investigation based on the Polish-German case. Bilateralness was thus combined with the universal context of social memory research. The basis for the Polish-German realms of memory is a concept *Beziehungsgeschichte* (connected memory) that the German scholar Klaus Zernack. A second interpretive level is generated by their diversity and changeability in the period of mutual remembering.

**Keywords:** Transnational history, Connected history, German-Polish relations, Culture of memory, lieux de mémoire.

**From Treblinka to *Herbarium* and back. For a Holocaust History of the Environment** (Elżbieta Janicka)

The paper discusses a photographic project entitled *Herbarium* that the author has been pursuing since 2004 within the area of the former German Nazi extermination camp Treblinka II. The main theme of the text is the wartime and post-war history of the site, seen from the perspective of the production of landscape – with a special focus on the identity aspect: the nationalization of nature and the naturalization of the nation. The accompanying iconography illustrates the analyzed representation patterns, with particular focus on the axiosemiotics of Polish antisemitism. Originally presented at the 2019 Rome conference *Luogo e memoria*, this first conceptualization led to an extensive study *Herbarium Polonorum (Heimatphotographie)* published in the «Studia Litteraria et Historica» journal of the Polish Academy of Sciences.

**Keywords:** Antisemitism, Holocaust, Treblinka, Cultural landscape.

**After the Tribes. Contemporary Israeli Art between Archaeology of the Present and Memory of the Future** (Giorgia Calò)

The history of Israeli art is as young as the State of Israel. The cultural growth of the State, however, started much before and has its roots principally in Europe. This contributed to the creation of a highly diversified culture, but with a well-established identity formed by immigration from both the East and West. For this reason, the State of Israel can be considered as a catalyst in how it has been able to absorb various social and cultural influences from different geographical regions of the world. A distinguishing trait of contemporary Israeli art can be seen by analysing some examples as Menashe Kadishman, Micha Ullman, Dani Karavan, Tsibi Geva, Beverly Barkat, Gal Weinstein. They tend to address the relationship between place and identity through the use of a wide range of materials and techniques. Israeli art may be considered as innovative and directed towards the future, but without renouncing its historical and cultural memory characterised by its strong reference to tradition.

**Keywords:** Israeli Contemporary Art, Archeology of the present, After the Tribes.

**Culture and Development. The Role of Cultural Demand** (Alessandro F. Leon)

The economic development policies based on cultural resources in Italy – in particular the National Operational Program for Culture and Development 2014-2020 – are based on the assumption that cultural enhancement is a tool for

attracting (new) visitors. The development mechanism references to the connection between the tourism sector and the cultural one, including in the latter also the sectors of the cultural and creative industry (CCI). The attention paid to the cultural demand is today much greater than that found in Italy only a few years ago. The article explores cases from which it emerges that the visitor is no longer a complete stranger and the museum manager currently study the behavioural variety using opinion polls and digital. It is not easy to translate these 'local' phenomena, except from a qualitative point of view, at an aggregate level. The greatest challenge concerns the international competition on the same segments of cultural demand because there is a certain agreement on the fact that this is stimulated by intense promotion through digital actions. In Italy there is a strong delay on digital capacity.

**Keywords:** Cultural participation, Economic development, Cultural tourism.



## Autori

**Giorgia Calò** is a curator, an historian, and an art critic. From 2015 to 2019 she has been Councillor for Culture and Historical Archive of the Jewish Community of Rome. For over ten years she has been interested in Israeli contemporary art, collaborating with the Israeli Embassy in Italy and with the Italy-Israel Foundation for Culture. She has published numerous essays for books, catalogues and articles for art magazines and she has published, among others, the book *About Paper. Israeli Contemporary Art* (Milan: Postmedia Books 2012). She has written on Jewish contemporary artists, publishing essays, participating conferences and curating exhibitions (the most recent one are: *1849-1871. Jews of Rome Between Segregation and Emancipation*, Jewish Museum of Rome, 2021-2022; *Antonietta Raphaël. Through the Looking Glass*, National Gallery of Modern and Contemporary Art, Rome, 2021-2022). In 2019 she won the calls of the Italian Council-Mibact with Filippo Berta's *One by One* projects (5th edition) and *The Time of The Flood* by Stefano Cagol (6th edition) followed by the exhibition at the Centre for Contemporary Art (Tel Aviv, 2020-2021).

**Andrea Cortellessa** was born in Rome in 1968. He teaches Contemporary Italian Literature at the University of Roma Tre; in 2018 he held the De Sanctis Chair at the ETH Zurich. He has published essays and anthologies, edited texts by Italian authors of the twentieth century and contemporary, made radio and television broadcasts, theatrical and musical performances. His latest books are *Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero* (Rome: Italo Svevo 2018), the new edition of *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (Milan: Bompiani 2018), *Volevamo la Luna* (Fidenza: Mattioli 1885 2019), *Il libro è altrove. 26 piccole monografie su Giorgio Manganelli*

(Bologna: Luca Sossella 2020) and *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra* (Rome-Bari: Laterza 2021). He is in the editorial staff of «il verri» and one of the founders of «Antinomie. Scritture e immagini»; collaborates with «Alias», «La Stampa», «Le parole e le cose» and other newspapers and magazines.

**Michele Di Monte** is a curator in the Gallerie Nazionali di Arte Antica in Rome. Graduated in History of Art at the Sapienza University of Rome, he earned a PhD at the University of Venice. He was a professor of Iconography and Iconology at the Ca' Foscari University of Venice and of Theories and Technique of Aesthetic Communication at the Tor Vergata University of Rome. Currently he also teaches Museum Aesthetic Communication at the Master of Arts of the Luiss Business School in Rome. In addition to the history and theory of art, he deals with problems of method and interpretation, and in particular with the cognitive and epistemological aspects related to the study of images and visual cultures. His studies are also devoted to analytic aesthetics and to the relationship between philosophy and art history.

**Elżbieta Janicka** – historian of literature, cultural anthropologist, visual artist. M.A. at the Université Paris VII Denis Diderot; Ph.D. at Warsaw University. Author of the following books: *Sztuka czy Naród? (Art or the Nation?)*, Universitas, Kraków 2006; *Festung Warschau (Fortress Warsaw)*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2011; *Philo-Semitic Violence: Poland's Jewish Past in New Polish Narratives*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2016, co-authored with Tomasz Żukowski. Her individual exhibitions are: *Ja, fotografia* (1998); *Miejsce nieparzyste / The Odd Place* (2006); *Inne Miasto / Other City* (2013, co-authored with Wojciech Wilczyk). Her research encompasses socio-cultural legitimacy of violence and exclusion (axiologic universe, cultural patterns, collective imaginary, *lieux de mémoire*). Her areas of study are: categories of Holocaust description, narratives about Poland's Jewish past, symbolic topography of the former Warsaw Ghetto area, Polish antisemitism. Currently working at the Institute of Slavic Studies of the Polish Academy of Sciences.

**Alessandro F. Leon.** An Economist, he has developed skills in the definition, analysis, and evaluation of public policies at regional, national and community level in the sector of cultural goods and activities, labour market, industrial poli-

cies, welfare and third sector. He developed many studies, masterplans and feasibility studies on museums, theatres, monuments, archaeological areas and parks. A brief list includes Pompeii, Venaria Reale Palace, the Egyptian Museum of Turin, Classis Museum in Ravenna, Mole Vanvitelliana of Ancona, Palazzo Te of Mantua, Santa Giulia Museum in Brescia, Capitolini Museum in Rome. He developed among others the regional museum systems of the Umbria, Tuscany, and the Marches Regions. He is President of CLES – a consultancy firm based in Rome – and has been thematic expert at Ministry of Culture, Italian Regions and Cities. He is also Secretary General of the Association for the Economy of Culture, which publishes the international scientific review «Economia della Cultura».

**Elena Pirazzoli** holds a PhD in History of Art from the University of Bologna. As an independent researcher, she focuses on visual culture, memorial studies, and public history. From 2019 to 2021 she was *Wissenschaftliche Mitarbeiterin* at the Martin-Buber-Institut für Judaistik of the Universität zu Köln in the framework of the German-Italian project *Die Massaker im besetzten Italien (1943-45) in der Erinnerung der Täter / Le stragi nell'Italia occupata 1943-1945 nella memoria dei loro autori*. She collaborates with Fondazione Villa Emma di Nonantola, Scuola di Pace di Monte Sole, Museo Ebraico di Bologna, Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia and the Archivio Zeta theatre company. Her publications include the monograph *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino* (Reggio Emilia: Diabasis 2010) and the editing of *Teatro di Marte. Il Cimitero militare germanico del passo della Futa*, Firenze (FI): Archiviozeta 2019.

**Robert Traba**, Professor of Social Sciences and historian working at the Institute of Political Studies at the Polish Academy of Sciences (PAN). Founder (1990) and for many years chairman/editor in chief of the Olsztyn-based periodical «Borussia». Founder and director (2006-2018) of the PAN Centre for Historical Research in Berlin, honorary professor at the Freie Universität in Berlin. In 2007-2020 co-chair of the Polish-German Textbook Committee. His main areas of research interest are cultural history, social memory, and the borderlands of Central Europe. His most recent publications are *The Past in the Present. The Construction of Polish History* (2015); *Die deutsche Besatzung Polens. Essays zur Erinnerungskultur* (2020); (ed.) *Niedokończona wojna? „Polskość” jako zadanie po-*

*koleniowe* (The Unfinished War? “Polishness” as a Generational Task) (2020); and *Historia (nie) na sprzedaż* (History (not) for sale) (2022).

**Patrizia Violi** is Professor of Alma Mater at the University of Bologna. She was the Director of the International Centre Umberto Eco and the Centre Trame (Centre for the Study of Memory and Cultural Traumas ([www.trame.unibo.it](http://www.trame.unibo.it))) at the University of Bologna. She was PI of two European Projects Marie Curie: *Memosur - Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina* (2014-2017) on memory and post-conflict; and *SPEME - Questioning Traumatic Heritage. Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia*, on sites of memory. She is the author of many articles and volumes on theory of Semiotics and Semiotics of Culture, with a particular focus on memory and trauma sites, on which she published the book: *Landscapes of Memory. Trauma, Space, History*, Peter Lang, 2017.

**Adachiara Zevi**, architect and art historian, in addition to teaching has published essays, articles and the volumes *Arte USA del Novecento* (Rome: Carocci 2000), *Peripezie del postoguerra nell'arte italiana* (Turin: Einaudi 2005), *L'Italia nei Wall Drawings di Sol LeWitt* (Milan: Electa 2012), and *Monumenti per difetto* (Rome: Donzelli 2014). Since 2002 he has curated the Biennale *Arteinmemoria* in the Ostia Antica synagogue and since 2010 the Stolpersteine project in Italy. She is president of the Bruno Zevi Foundation and the Arteinmemoria Association. In 2018 she was awarded the Knighthood of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. She is a member of the scientific committee of the CDEC (Centre for Contemporary Jewish Documentation in Milan) and advisor to the American Academy in Rome. She writes for «Pagine Ebraiche», the monthly magazine of the Union of Italian Jewish Communities.

*Collana Quaderni di Palazzo Serra Nuova Serie (QPS-NS)*

1. *MemWar. Memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo*, a cura di Anna Giaufret e Laura Quercioli, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-105-6; ISBN versione eBook: 978-88-3618-106-3)
2. *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento*, a cura di Laura Quercioli, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-190-2; ISBN versione eBook: 978-88-3618-191-9)

**Laura Quercioli Mincer** è professore associato di Letteratura polacca presso l'Università di Genova. È autrice di un centinaio di titoli riguardanti anzitutto la cultura ebraico-polacca e le forme di trasmissione della memoria, di tre monografie, e di oltre venti traduzioni in volume dal polacco e dallo yiddish. Per la Genova University Press è in uscita un suo volume dal titolo *A testimoni il cielo e la terra. Arte nazione e memoria in Polonia e in Germania* (2002-2020).

*Laura Quercioli Mincer is an associate professor of Polish Literature at the University of Genoa. She is author of roughly one hundred articles on Jewish-Polish culture and forms of the transmission of memory, in addition to three monographs and more than twenty literary translations from Polish and Yiddish into Italian. Forthcoming at Genova University Press is her volume "I Call Heaven and Hearth as Witnesses". Art Nation and Memory in Poland and Germany (2002-2020).*

Riferimento esplicito dei saggi contenuti in questo volume sono gli studi di Pierre Nora sui *lieux de mémoire*, a partire dai quali è entrato a fra parte della conoscenza comune quanto la facoltà del ricordo sia strettamente legata ai luoghi. Riferimento implicito è il cosiddetto *Spatial Turn*, ovvero quella peculiare 'rivincita dello spazio sul tempo', diventata negli ultimi decenni una sorta di paradigma interdisciplinare dominante. Partendo da questi assunti, ci si concentra sulla capacità delle arti visive di stimolare, o rappresentare, il *memory-work* richiesto dalla contemporaneità; il collegamento fra arte e luogo fisico, l'impegno infine, che si vorrebbe implicito nella creazione artistica, di costituire una testimonianza e una presa di posizione, di responsabilità etica di fronte alla Storia.

*The essays contained in this volume refer explicitly to Pierre Nora's studies on lieux de mémoire, which have made us crucially aware that the faculty of memory is closely linked to specific places. And they refer implicitly to the so-called Spatial Turn, the peculiar 'victory of space over time', which has become an important interdisciplinary paradigm in recent decades. We begin from these points of departure and focus on the capacity of the visual arts to stimulate, or represent, the memory-work demanded by contemporaneity; the connection between art and physical place, and the commitment, implicit in artistic creation, to testify to ethical responsibility in the face of History.*

ISBN: 978-88-3618-191-9



In copertina:  
Elżbieta Janicka, *Herbarium*, Treblinka  
17 giugno 2012