



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

Forme di memoria

La rielaborazione e il ricordo della
Shoah nell'arte

Relatore

Ch. Prof. Simon Levis Sullam

Correlatore

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Francesca Clamor

Matricola 877410

Anno Accademico

2021 / 2022

Sommario

Introduzione	3
Capitolo I	
Il Memoriale della Shoah di Milano	7
1.1 La nascita del Memoriale: il recupero conservativo di de Curtis e Morpurgo	7
1.2 Visitare il Memoriale: la proposta di un percorso dinamico e simbolico	15
1.3 Possibili significati e funzione del Memoriale: l'esito della riflessione personale e collettiva	28
1.4 Confronti: l'avvio del processo italiano di rielaborazione della memoria e i memoriali alla deportazione	31
Capitolo II	
Le pietre d'inciampo a Venezia	37
2.1 La diffusione delle <i>Stolpersteine</i> : il progetto di Demnig approda a Venezia	37
2.2 Le caratteristiche formali delle pietre d'inciampo: l'insita uguaglianza e diversità, la peculiare posizione, la richiesta di partecipazione attiva e l'implicita impossibilità di realizzazione	46
2.3 Eccezioni: le pietre d'inciampo veneziane che riconfigurano il canone di Demnig	54
2.4 Interpretazione critica delle pietre d'inciampo: l'opera di Demnig come <i>contro-monumento</i> , <i>presentificazione dell'assente</i> , <i>unframedness</i> e forma di memoria transnazionale	58
2.5 Confronti: i monumenti d'inciampo	64
Capitolo III	
Il Denkmal für die ermordeten Juden Europas a Berlino	69
3.1 - Il concorso berlinese per la costruzione di un memoriale alla Shoah	69
3.2 - L'opera di Eisenman: le caratteristiche formali, il dialogo con l'estetica del sublime astratto e la libertà nell'approccio alla memoria	74
3.3 La costruzione della memoria a Berlino: i memoriali come esito della <i>Vergangenheitsbewältigung</i> e il circuito di memoria in città	84
3.4 Confronti: i moduli in pietra	92

Capitolo IV	
Il <i>Nationaal Holocaust Namenmonument</i> di Amsterdam	99
4.1 L'architettura di Libeskind come risultato di decostruttivismo e <i>postmemoria</i>	99
4.2 La costruzione del <i>Nationaal Holocaust Namenmonument</i> e la rielaborazione della memoria ad Amsterdam	105
4.3 Visita al monumento: caratteristiche formali, estetiche e di significato	107
4.4 Modalità partecipative: la piattaforma di ricerca digitale dei nomi, l'adozione e il dialogo tra passato e presente	113
4.5 Confronti: i muri dei nomi	114
Conclusioni	123
Bibliografia	127
Sitografia	137
Apparato fotografico	141

Introduzione

Questo elaborato invita a riflettere sullo sviluppo e sulle caratteristiche formali, estetiche e simboliche di alcuni memoriali dedicati alla Shoah, intesi in senso più ampio come forme di memoria, con la prospettiva di indagare sui processi di costruzione della memoria – collettiva e personale – e sulle modalità di gestione del passato legate a questo evento.

A tale scopo si sono considerati quattro principali casi studio:

1. il *Memoriale della Shoah* di Milano;
2. le *Stolpersteine*, disseminate in tutta Europa;
3. il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Berlino;
4. il *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Amsterdam.

L'indagine verte su queste e altre forme memoriali in cui è possibile rintracciare l'intervento di differenti approcci artistici e il comune obiettivo di conservare la memoria derivata dall'Olocausto, dove quindi il ricordo delle vittime si fonde alla riflessione generata dagli eventi intercorsi alla metà del secolo scorso. Tutte le forme di memoria considerate derivano infatti dal processo di rielaborazione della Shoah, perseguito negli ultimi settant'anni, e rispecchiano quanto questo abbia avuto un cospicuo incremento a partire dagli anni Novanta andando a coinvolgere in modo sempre più diffuso il continente europeo (ma anche Stati Uniti e Israele). Il graduale sviluppo di questa riflessione, tuttora in via di definizione, è risultata di fondamentale importanza nella società contemporanea e ha generato numerose forme di ricordo, che allo stesso tempo possono essere considerate forme d'arte, espressione di una memoria estremamente complessa. A questo scopo sono state adottate delle strategie comunicative inedite, ma si è anche data reinterpretazione delle precedenti attraverso una rinnovata semiotica.

Proposito della ricerca è stato quello di analizzare i diversi memoriali per porre in evidenza quanto ciascun processo di formazione della memoria sia da considerarsi unico, perché variabile a seconda del contesto in cui viene intrapreso e consolida. Al contempo si sono volute tenere presenti le caratteristiche reiterate e riscontrabili nei vari memoriali,

dedicati all'Olocausto e non solo, per comprendere come molteplici e differenti contesti possano essere accomunati da forme di memoria simili. Si è voluto inoltre considerare quanto l'arte, con i suoi differenti linguaggi e modalità espressive, corrisponda a un mezzo di fondamentale importanza per la costruzione e trasmissione della memoria, incaricato della creazione di memoriali volti non solo alla commemorazione delle vittime, ma anche capaci di configurarsi come spazi o luoghi di confronto dove la Shoah possa essere conosciuta, compresa e rielaborata.

Per ciascun caso studio si è proceduto a ricostruire il contesto in cui esso si è sviluppato, attraverso una ricerca bibliografica che fosse orientata a indagare sia le dinamiche storiche implicate, sia quelle artistiche che a posteriori ne hanno dato interpretazione. Si è lasciato poi spazio all'analisi formale, estetica e concettuale di ognuno, cercando di individuare le peculiarità comunicative che li contraddistinguono e considerando i loro significati specifici. Infine, si è tentato di ampliare il discorso con quanti più possibili collegamenti che si rifanno a una forma di memoria vicina a quella presa a riferimento; considerando cioè altri memoriali, alcuni coinvolti nel fare memoria della Shoah e altri invece esterni a tale dinamica, che sembrano essersi condizionati a vicenda replicando l'uno all'altro. Per darne riscontro concreto, si è scelto di accompagnare il lavoro svolto con un apparato fotografico che, sebbene possa apparire incompleto, è stato costruito personalmente.

Il capitolo d'apertura è dedicato al *Memoriale della Shoah* di Milano, inaugurato nel 2013 e progettato dagli architetti milanesi Annalisa De Curtis e Guido Morpurgo. Oltre a raccontare di come questo luogo sia stato effettivamente coinvolto nelle dinamiche della Shoah e dell'intervento di recupero qui eseguito, si è discusso del processo di rielaborazione italiano incentrato sulla presa di coscienza di quelle che sono state le responsabilità nazionali, concludendo con una riflessione generale sui memoriali dedicati alla deportazione.

Il secondo capitolo indaga sul progetto delle *Stolpersteine*, ovvero le pietre d'inciampo, di Gunter Demnig, iniziato nel 1996 e tuttora in corso di realizzazione. In particolare si è approfondito il caso delle pietre d'inciampo posate a Venezia: su queste si è focalizzata l'analisi in modo più approfondito, considerando nello specifico quelle che in questo contesto, attualmente, si riconoscono come delle eccezioni al canone di ricordo adottato nell'opera. Per inquadrare al meglio in che modo le pietre d'inciampo abbiano trovato sviluppo nel veneziano, sono stati intervistati Marco Borghi, ex direttore di Iveser, e il professore cafoscarino Fabio Pittarello, entrambi attivi nel coordinamento del progetto e nello sviluppo delle strategie per il coinvolgimento della comunità cittadina. Si è poi ragionato sui motivi per cui quest'opera sia da considerarsi rappresentativa della concezione sia di uguaglianza che di individualità attribuite alle vittime, *contro-monumento*, esito della *presentificazione dell'assente*, installazione che evade da qualunque tipo di

cornice e infine forma di memoria transnazionale. In ultima sono stati passati in rassegna alcuni memoriali che dialogano con le modalità comunicative dell'opera, prevedendo un inatteso inciampo della mente sulla memoria di cui sono portatori.

Il capitolo terzo si occupa del *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, progettato da Peter Eisenman e aperto al pubblico dal 2005. Quest'opera, inscritta nel circuito della memoria che è andato gradualmente a costruirsi nella città di Berlino, si configura come espressione fondamentale del sentimento tedesco della *Vergangenheitsbewältigung*, un'opera che mira al sublime astratto e offre la libertà al suo visitatore nell'approcciare la memoria della Shoah. La ricerca nell'attribuzione di un significato a questo memoriale, di proposito lasciata inconclusa e aperta alle considerazioni personali di ognuno, ha condotto a compararlo a quelle forme di memoria che, come spesso accade nei cimiteri, sono basate sulla ripetizione di stele o moduli in pietra.

Nel quarto capitolo, quello conclusivo, si è fatto riferimento al *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Amsterdam, uno dei più recenti memoriali europei, inaugurato ufficialmente nel settembre 2021 e progettato da Daniel Libeskind. Rispetto a esso si è considerato il sentimento della *postmemoria* e lo sviluppo del decostruttivismo in risposta alla gestione della memoria ereditata dall'Olocausto; lo si è visto inoltre come parte di un più ampio circuito di memoria della capitale olandese, coordinato con altre forme memoriali e culturali. Si è compreso come anche quest'opera richieda una partecipazione attiva, spesso dando per esito degli approcci che presentano affinità con i comportamenti mantenuti negli spazi sacri, tuttavia discostandosi da tale esperienza già nei suoi presupposti. Dall'analisi di quest'opera risulta, infine, come la creazione di monumenti che prevedono la trascrizione dei nomi delle vittime su un muro, o su un supporto fisico capace di tramandarli, corrisponda a un atto fondamentale nelle modalità di fare memoria.

Volgere lo sguardo a questo insieme composito di opere dedicate al ricordo della Shoah, permette di comprendere in che modo i significati sottesi a questo evento abbiano trovato interpretazione in ambito artistico, monumentale e collettivo e quanto l'opera d'arte possa contribuire alla loro loro trasmissione, istituendo un prezioso dialogo tra passato, presente e futuro.

Capitolo I

Il Memoriale della Shoah di Milano

1.1 La nascita del Memoriale: il recupero conservativo di de Curtis e Morpurgo

Al piano inferiore della stazione di Milano Centrale, affollato crocevia quotidiano e terminale ferroviario della città, in corrispondenza dei binari da cui oggi partono e arrivano tutti i treni, trova spazio il *Memoriale della Shoah* di Milano, progettato dagli architetti Annalisa de Curtis e Guido Morpurgo e aperto al pubblico dal 2013. Questo si riconosce come una delle tre forme di memoria milanesi dedicate alla Shoah, istituito dopo il *Monumento ai caduti nei campi di sterminio nazisti* (1946), progettato dal gruppo BBPR (acronimo dei cognomi di Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers) all'interno del Cimitero monumentale della città, e prima del diffondersi delle pietre d'inciampo, iniziativa che ha coinvolto Milano a partire dal 2017.

Inaugurata nel 1931, la stazione ferroviaria fu realizzata secondo la proposta avanzata già nel 1912 dall'architetto Ulisse Stacchini che vinse il bando indetto sulla scia delle grandi trasformazioni urbane europee della seconda metà dell'Ottocento¹ e a sostegno della crescente e continua espansione della città agli inizi del XX secolo. L'eccezionale peculiarità del caso milanese, che rappresenta un *unicum* in Italia e uno dei rari casi in Europa al di fuori di Lipsia e Francoforte, è la struttura disposta su due livelli sovrappo-

¹ Durante la seconda metà dell'Ottocento, l'Europa fu protagonista di numerose trasformazioni architettoniche volte alla migrazione degli spazi pubblici urbani. Tra i casi più emblematici si ricordano: i *boulevards* parigini di Haussmann e l'Opéra Garnier, il reticolato di ampliamento cittadino di Ildefons Cerdà a Sunyer a Barcellona, la Ringstraße di Vienna e i due musei pubblici speculari in Maria-Theresien-Platz, il parlamento di Budapest progettato da Imre Steindl. Per gli sviluppi architettonici intercorsi tra XIX e XX secolo: W. J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra, 2006; S. Ciranna, G. Doti, M. L. Neri, *Architettura e città nell'Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Carocci, Roma, 2011; E. Dellapiana, G. Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET, Novara, 2015; K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, a cura di Bossi P., Comba M., Iacobone D., Zanichelli, Bologna, 2022. Per i cambiamenti dipesi nello specifico dall'avvento della ferrovia: S. Maggi, *Le ferrovie*, Il Mulino, Bologna, 2003.

sti; il piano superiore è infatti sopraelevato rispetto al livello stradale ed è oggi dedicato, come allora, al trasporto passeggeri, mentre il piano inferiore era adibito al trasporto di merci e della corrispondenza postale. In questo modo la città fu dotata di un'infrastruttura efficiente e funzionale che riuscì a sostenere i ritmi dello sviluppo socio-economico del territorio.

Percorrendo a ritroso per alcune centinaia di metri l'andamento dei binari che danno accesso alla città, lungo la strada che costeggia esternamente il lato orientale della struttura ferroviaria, si incontra l'ingresso al Memoriale. Questo è esattamente allineato al limitare delle cinque grandi arcate in ferro e vetro che coprono le banchine dei binari passeggeri sovrastanti e affaccia sulla piccola piazza dedicata a Edmond Jacob Safra, oggi presidiata militarmente da forze di polizia (Foto 1.1). Da qui si accede alla parte sotterranea della stazione, dove si trovano i binari impiegati per la ricezione e la spedizione di posta e merci; questi erano situati infatti in una posizione vantaggiosa vista la prossimità del palazzo sul lato opposto della strada, via Ferrante Aporti, presso cui avevano sede i servizi postali. Lo stipite della grande entrata colonnata dell'edificio, anche questo progettato da Stacchini intorno agli anni '20, reca tuttora la dicitura "Regie Poste" in lettere maiuscole oggi sbiadite (Foto 1.2). Risulta a ogni modo evidente, a qualsiasi casuale passante o visitatore deciso a recarsi al Memoriale, come si tratti di un luogo completamente decentrato rispetto all'incalzante movimento che contraddistingue la stazione, al riparo dai ritmi del piano superiore. Sorge allora l'interrogativo sul perché gli sia stato dato spazio in una posizione così particolare.

Il luogo in cui si è deciso di collocare il Memoriale in ricordo della Shoah, non è stato scelto aprioristicamente sulla base di una considerazione slegata dagli eventi qui intercorsi; si tratta invece di un luogo individuato come sito portatore di memoria, dal momento che da questi binari sono partiti numerosi convogli italiani in direzione dei campi di lavoro e di sterminio nazisti durante il biennio compreso tra il 1943 e il 1945. In questo frangente, nella zona sottostante ai normali treni in transito seminascosta alla coscienza dei milanesi, in quello che Liliana Segre definisce «ventre della stazione»², si è svolta una piccola, ma non per questo trascurabile, parte degli eventi correlati al meccanismo della deportazione di persone messa in atto dai regimi totalitari nazista e fascista negli anni che sancirono l'epilogo della Seconda guerra mondiale.

Solamente dopo gli anni '90, momento in cui questo spazio venne completamente dismesso dato che, dopo il periodo bellico, aveva visto la prosecuzione delle sue originarie funzioni, si innescò il processo di rielaborazione del luogo, che si aprì con l'indagine circa

2 L. Segre, *Scolpitelo nel vostro cuore. Dal binario 21 ad Auschwitz e ritorno: un viaggio nella memoria*, a cura di Daniela Palumbo, Piemme, Milano 2018, p. 55.

le modalità di utilizzo nel corso delle deportazioni e si concluse con l'inaugurazione del Memoriale. L'area venne ufficialmente data in concessione nel 2008 per la costruzione di un memoriale alle vittime della Shoah sulla spinta della Fondazione CDEC, dell'Associazione Figli della Shoah, della Comunità Ebraica di Milano e di quella di Sant'Egidio. Due anni più tardi iniziarono i lavori di messa in opera del progetto degli architetti Annalisa de Curtis e Guido Morpurgo.

De Curtis è laureata in architettura all'Università FAUP di Porto e ha conseguito il dottorato al Politecnico di Milano in Progettazione Architettonica e Urbana; dal punto di vista professionale, alla carriera da architetto ha affiancato la docenza universitaria collaborando con diversi atenei, tra cui l'Università Iuav di Venezia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e il Politecnico di Milano, dove attualmente insegna. Morpurgo ha svolto per intero gli studi presso il Politecnico e, una volta laureato, ha proseguito formandosi in un primo momento nello studio d'architettura fondato dal padre, Giorgio Morpurgo, e poi in quello di Vittorio Gregotti; dal 2011 anche Morpurgo si dedica all'insegnamento, prima presso lo stesso Politecnico e da due anni a questa parte all'Università Iuav dove è professore associato di Architettura d'interni. Dopo una collaborazione di oltre dieci anni, nel 2006 i due hanno inaugurato a Milano il loro studio condiviso e dal 2010 hanno seguito i lavori per la costruzione del *Memoriale della Shoah* di Milano, terminati con l'apertura al pubblico nel gennaio 2013 in occasione del Giorno della Memoria.

Un celere calcolo fa intendere che sono stati impiegati poco meno di una settantina d'anni per arrivare all'attuale stato delle cose e far sì che questo luogo potesse rappresentare uno degli epicentri italiani per la comprensione e il ricordo della Shoah; non si può certo ritenere uno scarto di tempo breve, inoltre bisogna considerare come rimanga tuttora un luogo ignoto ai più. Come riconosciuto dagli architetti, per la ridefinizione di questo ambiente si è affrontato ciò che è stato da essi definito «tema della dimenticanza»³, visto il suo essere relegato a una condizione di oblio e rimozione circa i fatti lì avvenuti. Lo *status* di luogo dimentico degli eventi di cui è stato testimone, senza memoria, e allo stesso tempo dimenticato dalla collettività si è infranto solamente quando il silenzio dei testimoni è venuto meno, fin quando la dimenticanza che molti di loro si erano imposti non vide il suo emergere in quella che la storica Annette Wieviorka individua essere l'«era del testimone»⁴, che affonda le proprie radici nel processo Eichmann, tenutosi a Gerusalemme nel 1961, e corrisponde alla stagione in cui si afferma la necessità di raccontare

3 G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah: uno scavo archeologico nella Stazione Centrale di Milano*, in "ArcHistor. Architettura, Storia, restauro", n. 5, 2016, pp. 139-167, qui p. 139 (<http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor/article/view/67>), consultato in data 8 febbraio 2023.

4 A. Wieworka, *L'era del testimone*, Cortina, Milano 1999.

da parte dei sopravvissuti e di rispondere al dovere morale di farne memoria da parte della società. Durante la seconda metà del XX secolo l'Occidente, inteso come Europa e Stati Uniti d'America, inizia a disseminarsi infatti di inedite forme memoriali nel tentativo di mediare i traumi generati dagli eventi del secolo breve⁵ e sopperire all'inevitabile graduale perdita dei testimoni; lo stesso accade anche nel nascente Stato d'Israele, di cui viene legittimata l'esistenza proprio a seguito della Seconda guerra mondiale e della Shoah.

Nel caso del Memoriale di Milano è evidente come la dimenticanza abbia coinciso con l'implicita e involontaria conservazione del sito stesso, ma quest'ultima non può essere considerata positiva in modo univoco perché, secondo gli architetti, l'abbandono e il disuso durante gli anni '90 di questo posto sarebbero la conseguenza alla negazione o ignoranza delle colpe e delle responsabilità da parte della società italiana. A tal proposito essi dichiarano come questi coincidano:

Una forma di oggettivazione dei meccanismi della dimenticanza come rifiuto della responsabilità. È la prova concreta della rimozione di un pezzo di storia nazionale, politica prima ancora che socioculturale, dalla coscienza collettiva dell'Italia a partire dalla fase della sua ricostruzione: la partecipazione allo sterminio, dapprima con la promulgazione della legislazione antisemita come atto inaugurale della persecuzione di Stato, poi con la partecipazione attiva agli arresti, alle detenzioni, agli eccidi e infine alle deportazioni⁶.

L'atto di dimenticare viene individuato quindi non tanto nel casuale disimpiego del luogo, perché ormai inadatto alle funzioni che svolgeva un tempo, quanto piuttosto nella volontà di rimozione e deresponsabilizzazione di quanto vi accadde in passato.

Un altro aspetto fondamentale per la comprensione preliminare di questo luogo è che non si configura come un museo: non ne rivendica in alcun modo le caratteristiche, dal momento che innanzitutto non vi è esposta alcuna collezione catalogata. D'altronde questa sottile differenza affiora da principio nel nome che porta oggi questo luogo: memoriale, non museo. Considerando l'etimologia del termine memoriale, dal latino *memorialis*, corrisponde a ciò di cui ci si avvale per fare memoria e si riconosce tale qualunque cosa che per fine ha quello di ricordare: in questo caso è il luogo, nel suo insieme, ad assumere questo ruolo. Contrariamente a un museo, esso mira a delinarsi come spazio di cui fare esperienza, che ha per obiettivo l'atto di ricordare e di commemorare; ma anche, non meno importante, lasciare respiro a un'operazione di rielaborazione degli eventi drammatici che vi si sono svolti.

Questo luogo non si profila come semplice monumento, ne elude il nome già da principio. Sebbene la radice etimologica latina di *monumentum*, derivata da *monere* e cioè

5 Cfr. S. Macdonald, *Memorylands. Heritage and identity in Europe today* Memorylands, Routledge, New York, 2013.

6 G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah*, cit., pp. 139-140.

ricordare, sia affine a quella di *memorialis*, a distinguere e bipartire le due categorie interviene lo storico americano James E. Young: secondo le sue tesi i monumenti sono da intendersi come sottocategoria dei memoriali, «a subset of memorials»⁷. Egli sostiene che la parola sia polisemica: un memoriale può essere un monumento perché coincide a un'unione di elementi eterogenei (libri oppure eventi, giornate e festività legati alla commemorazione e celebrazione di un determinato ricordo, o ancora le sculture), è quindi una macrocategoria che contiene anche quella dei monumenti. «A memorial may be a day, a conference, or a space, but it need not to be a monument. A monument, on the other hand, is always a kind of memorial»⁸: il dettame logico di Young riconosce quindi che può esistere un memoriale senza che questo sia un monumento, ma che al contrario non può esservi alcun monumento che non sia anche memoriale. Una contraddizione insita nel concetto di monumento trova corrispondenza anche nella formula del «monumento moderno» di Lewis Mumford, secondo cui «se è un monumento, non può essere moderno; se invece è moderno, non può essere un monumento»⁹. L'assunto di Mumford indica il radicale cambiamento delle forme di memoria avvenuto alla metà del Novecento, secondo cui il monumento canonico e comunemente inteso, contraddistinto da «unicità, staticità, ieraticità, persistenza, ipertrofia dimensionale, simmetria, centralità, retorica, indifferenza al luogo, aulicità dei materiali, eloquenza, esproprio delle emozioni»¹⁰, cede il passo a un modo inedito di fare memoria che è esso stesso anti-monumentale; ciò che gli scritti di Young divulgano essere un «contro-monumento»¹¹.

In questo modo il Memoriale di Milano non si afferma come luogo musealizzato o monumentalizzato in senso stretto, bensì come spazio dedicato alla memoria, al ricordo e alla riflessione per il singolo individuo e per la collettività. Guido Morpurgo, architetto del progetto, specifica:

Il progetto più che fornire risposte ha cercato di interrogare il sito per radicare in esso un significato intelligibile, quindi utilizzabile per il presente: non uno statico museo, ma un luogo di esperienza attiva, dove la Shoah non sia risolta mediante la sua riduzione ad una collezione di oggetti-reperti e immagini da riordinare all'interno di vetrine e pannelli, dove non venga quindi didascalicamente spiegata e "compresa", ma possa essere documentata e testimoniata; "conosciuta" attraverso un sistema di spazi – essi stessi reperti – organizzati per la rielaborazione¹².

7 J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Heaven-Londra, 1993, p. 4.

8 Ibidem.

9 L. Mumford, *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007, p. 438.

10 A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma, 2014, p. VII.

11 Cfr. J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., pp. 27-48.

12 G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah*, cit., p. 145.

È primariamente dunque un luogo che deve essere mantenuto vivo, per far sì che qui possa persistere la memoria degli eventi, delle persone che di questi ultimi sono state vittime, e delle riflessioni che da questi sono derivate nelle odierne generazioni e si svilupperanno in quelle future. In questo spazio convivono inoltre una serie di ambienti pensati e realizzati proprio per incentivare il pensiero critico, la ricerca e lo scambio tra persone: una parte del Memoriale è dedicata infatti al Laboratorio della Memoria che comprende un auditorium, spazi espositivi, aule didattiche e la biblioteca – quest’ultima completata da pochi mesi e sede della Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). È quindi un memoriale «concepito sia come testimonianza reale dell’evento sia come laboratorio della memoria», afferma Michela Bassanelli, in cui il duplice intento del progetto è «conservare da un lato il sito come reperto, come luogo portatore di una memoria difficile, e dall’altro progettare spazi dedicati alla ricerca, allo studio, all’incontro e al dialogo»¹³. Tenendo presente questa serie di obiettivi è stato pensato un progetto che potesse essere favorire il ricordo del passato e insieme stimolare una riflessione sul futuro.

Il progetto di Morpurgo e de Curtis è intervenuto sulla struttura originale seguendo la logica del recupero conservativo e dello «scavo archeologico», come loro lo definiscono, secondo cui si è preferito non intaccarla in modo invasivo o irreversibile visto il suo riconoscimento come «sito-documento» per la storia della Shoah¹⁴. Nella prima fase del progetto si è operato con il proposito di liberare la costruzione da qualsiasi elemento aggiunto nella seconda metà del Novecento e restituire il luogo alla sua condizione d’origine, si è poi proseguito con una seconda fase di progettazione delle installazioni e degli apparati odierni di supporto alla visita.

È da considerare come le installazioni contemporanee progettate per il Memoriale non abbiano minimamente modificato l’architettura di inizio Novecento¹⁵ – si guardi per esempio alla struttura cubica della biblioteca, incastonata all’interno del complesso di cui non sono state toccate le pareti o il soffitto, configurata come architettura a sé stante –, tanto da poter essere intese come rimovibili e accessorie; all’opposto però sono anche un elemento chiave affinché la visita del Memoriale sia interattiva ed esperienziale. Sono in effetti proprio le aggiunte proposte dagli architetti a evocare e accentuare tutta una serie di sensazioni da parte del visitatore, marcando così la volontà di trasmettere precisi messaggi. L’obiettivo fondamentale rimane quello di non snaturare gli spazi e mantenerli invece

13 M. Bassanelli, *Portare alla luce l’invisibile: il Memoriale della Shoah di Milano*, in “op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea”, n. 149, gennaio 2014, pp. 69-72.

14 Ivi, pp. 145, 139.

15 Cfr. A. Pioselli, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza, 2015.

il più possibile fedeli e coerenti al loro autentico stato, mirando piuttosto allo sviluppo di una complessa dimensione semiotica tramite gli elementi inseriti a posteriori.

Come accennato, questo luogo e i suoi usi erano sconosciuti alla quasi totalità della cittadinanza milanese che ignorava la reale conformazione della stazione e la presenza di un piano sottostante a quello utilizzato per spostarsi e incontrarsi quotidianamente. L'attività di questo incavo sotterraneo restava sconosciuta al di fuori di chi vi lavorava, e tanto più rimaneva ignoto il meccanismo di funzionamento che spostava da un livello all'altro i convogli merci. Quando alla fine del 1943 viene individuato e impiegato come luogo strategico atto a dare inizio alla catena della deportazione che aveva come destinazione il campo di Auschwitz-Birkenau, si conferma per oltre quindici volte come punto di partenza di convogli *RSHA – Reichssicherheitshauptamt*, cioè gestiti dalla Direzione Generale per la sicurezza del Reich, carichi di perseguitati razziali e politici. Continuerà a essere adoperato in questi termini nel corso del 1943-1945, durante tutto il periodo di occupazione nazista in Italia e della Repubblica Sociale Italiana (RSI).

Anche Milano fu in questo modo coinvolta nel complesso meccanismo di persecuzione e sterminio, gestito dall'azione nazista ma coadiuvato dai fascisti e dai collaborazionisti italiani, che prevedeva l'implicazione di numerose responsabilità già prima di arrivare alle camere a gas in territorio straniero¹⁶. Come sottolineato da Simon Levis Sullam:

sebbene l'atto finale dello sterminio generalmente non avvenne su suolo e per mano italiani – anche gli italiani presero l'iniziativa, al centro e alla periferia del rinato Stato fascista, partecipando al progetto e al processo di annientamento degli ebrei, con decisioni, accordi, atti, che li resero attori e complici dell'Olocausto, seppure con diversi gradi e modalità di coinvolgimento, secondo i differenti ruoli, contributi pratici e forme di partecipazione¹⁷.

L'analisi di Filippo Focardi, che indaga sulla genesi e sul perdurare della dicotomia costituita dai miti del *cattivo tedesco* e del *bravo italiano*, denota quanto il distorto stereotipo sulla responsabilità fascista si sia progressivamente fossilizzato nella stessa coscienza della società italiana, nonché straniera, al fine di scagionare gli italiani dalle loro colpe¹⁸. È possibile affermare che l'azione nazista sia stata supportata attivamente, spesso con il consenso della società civile, dalle Camicie Nere, dai “repubblicani”, nonché da semplici impiegati delle ferrovie statali italiane presenti su questi binari. Proprio uno di questi ulti-

¹⁶ Le diverse responsabilità italiane implicate nel complesso meccanismo genocidiario degli ebrei vengono prese in esame da Simon Levis Sullam che spiega come queste coprissero un ampio spettro di ruoli differenti, dai convinti sostenitori del Regime mossi da ragioni ideologiche ai delatori che ne fecero un'occasione di sopravvivenza. Cfr. S. Levis Sullam, *I carnefici italiani. Scene dal genocidio degli ebrei, 1943-1945*, Milano, Feltrinelli, 2019.

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ Cfr. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013, pp. 107-151; F. Focardi, *Nel cantiere della memoria. Fascismo, Resistenza, Shoah, Foibe*, Viella, Roma, 2020, pp. 37-58.

mi, Salvatore Vitiello, dopo l'abbandono negli anni '90 del livello inferiore della stazione, decise di dichiarare in quale modo funzionasse il meccanismo che traslava i vagoni al piano superiore per il loro assemblaggio in convogli. Liliana Segre, quando fu deportata partì proprio da questi binari, in occasione di questa presa di coscienza racconta di come allora non fu in grado di comprendere, e come lei probabilmente tanti altri serrati dentro ai vagoni piombati, il procedimento di quest'operazione; restarono momenti incompresi fin tanto che, solo di recente, non si è stati in grado di ricostruire il sistema che consentiva la partenza dei treni: «una cosa che rivivo senza sapere di avere già vissuto»¹⁹, è stata la sua affermazione dopo la scoperta del funzionamento dei carrelli traslatori nel 1996.

La mattina del 30 gennaio 1944 partì il secondo convoglio milanese che trasportava deportati ebrei verso il campo di sterminio di Auschwitz, sorto nei pressi della cittadina polacca Oświęcim il cui nome è stato ridefinito dall'occupazione tedesca; tra questi anche Liliana Segre, allora tredicenne, insieme al padre Alberto. Tutte le persone condotte qui provenivano dal carcere milanese di San Vittore, costruzione ispirata al *panopticon* benthamiano del tardo '700 e snodata in una stella a sei raggi, che dopo la caduta del governo fascista venne occupato dal IV al VI braccio dalle truppe delle SS. A partire quindi dall'autunno del 1943 i prigionieri vennero raccolti e concentrati qui fin tanto che non si raggiungeva un numero sufficiente per far partire un convoglio a pieno carico. Le motivazioni sottese a questa scelta si devono alla volontà di ottimizzazione sistematica ed economica dei convogli, nonostante quelli in partenza dai territori italiani, secondo l'opinione della storica Liliana Picciotto Fargion, furono «del tutto “antieconomici”» se considerati dal punto di vista nazista, in quanto «i convogli economicamente ottimali erano quelli formati da almeno mille deportati», invece, «dall'Italia, dove il numero degli ebrei era decisamente basso, di rado si raggiunse tale cifra»²⁰.

Le operazioni di cattura, come la risoluzione della *Judenfrage* nella sua totalità, erano a carico del dipartimento IV-B4 della Gestapo coordinato da Adolf Eichmann ma, nello specifico, l'area milanese e limitrofa erano gestite dall'*Hauptscharführer* SS Otto Koch – soprannominato *Judenkoch*, corrispondente all'epiteto “cuciniere di ebrei” –, il cui ufficio aveva sede proprio nel carcere occupato. Queste potevano avvenire ovunque, come afferma infatti Giuseppe Mayda «gli ebrei venivano arrestati un po' dappertutto,

19 Citazione di Liliana Segre tratta da *Ritorno al binario* (2022) di Ruggero Gabbai, filmato proiettato all'interno del Memoriale a partire dal 15 giugno 2022 che propone alcune delle riprese inedite realizzate dal regista per il suo precedente film *Memoria* (1997). Entrambi i contributi sono presenti sul sito del Memoriale della Shoah di Milano (<https://www.memorialeshoah.it/notizia/ritorno-al-binario-il-nuovo-documentario-di-r-gabbai-al-memoriale/> e <https://www.memorialeshoah.it/notizia/memoria/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

20 L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia, 1943-1945*, Milano, Mursia, 1991, p. 34.

a Milano: per strada, sui treni, sugli autobus, nelle fabbriche, all'uscita dai cinema, fra i banchi dei mercatini rionali»²¹. Seguivano in modo automatico l'internamento e la deportazione: «nulla, se non un caso fortuito, poteva salvare dalla deportazione un ebreo di San Vittore»²², precisa lo stesso autore. Una volta attraversata la città su camionette militari telate durante la notte o alle prime ore dell'alba, affinché le operazioni avvenissero in modo indisturbato, i deportati varcavano la soglia di accesso ai binari, ancora attualmente contraddistinta dai grandi cancelli in ferro apposti alle arcate d'entrata. Attraversando questa stessa soglia, si ha oggi accesso al Memoriale.

1.2 Visitare il Memoriale: la proposta di un percorso dinamico e simbolico

Nell'atrio del *Memoriale della Shoah* di Milano, il visitatore si scontra con il *Muro dell'Indifferenza*, installazione posta come punto d'inizio del percorso narrativo raccontato all'interno del Memoriale e pensata per essere un monito a chi vi fa ingresso (Foto 1.3). Il muro di un metallico grigio antracite, tendente quasi al nero, riporta scavata a grandi lettere la parola INDIFFERENZA: un chiaro avvertimento circa il sentimento che ha generato e consentito lo svolgersi dei fatti lì avvenuti. In accordo con gli architetti, è stata Liliana Segre a ritenere tale parola pienamente adatta ad aprire la visita a questo luogo e a essere sinceramente convinta di volerla all'entrata del Memoriale. In varie occasioni Segre ha sottolineato come il comportamento delle persone, non solamente durante il periodo di persecuzione delle vite degli ebrei ma già a partire dal periodo delle persecuzioni dei diritti – secondo la suddivisione di Michele Sarfatti relativa ai periodi che costituiscono lo sviluppo della persecuzione degli ebrei durante il regime fascista, il periodo di persecuzione delle vite è compreso tra il 1943 e il 1945; lo precedono il periodo denominato di persecuzione della parità religiosa (1922-36) e dei diritti (1936-43)²³ –, fosse pervaso dall'indifferenza, e di come questa abbia permesso il decorso degli eventi senza trovare ostacoli. Secondo l'opinione della senatrice a vita, una possibile spiegazione circa la concatenazione degli avvenimenti storici che ebbero come ultimo esito la Shoah risiederebbe proprio in questo sentimento: «da anni, ogni volta che mi sento chiedere: “Come è potuto accadere tutto questo?”, rispondo con una sola parola, sempre la stessa. Indifferenza»²⁴.

21 G. Mayda, *Storia della deportazione dall'Italia 1943-1945. Militari, ebrei e politici nei lager del Terzo Reich*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 184.

22 Ivi, p.186.

23 Cfr. M. Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista: vicende, identità, persecuzione*, Milano, Einaudi, 2018.

24 E. Mentana, L. Segre, *La memoria rende liberi. La vita interrotta di una bambina nella Shoah*, Rizzoli, Milano, 2015, p. 171.

Già a partire infatti dalla promulgazione delle Leggi di Norimberga nel 1935 e della Dichiarazione sulla razza nel 1938, approvata dal parlamento italiano e sottoscritta sia da Benito Mussolini sia da Vittorio Emanuele III, si nota come la società adotti un generale atteggiamento indifferente verso chi stava subendo discriminazioni sempre più stringenti, e questo precede di anni l'esito finale che coincide con le deportazioni e lo sterminio. Anche Focardi evidenzia come «fra gli italiani e le italiane predominò un atteggiamento di indifferenza, cosa che in fin dei conti contribuì a realizzare l'obiettivo della persecuzione, cioè l'isolamento e l'esclusione degli ebrei dal resto della società»²⁵. Si deduce facilmente che l'indifferenza non è un sentimento nato improvvisamente in concomitanza al periodo di persecuzione delle vite, bensì da retrodatare agli inizi delle prime discriminazioni giuridiche.

L'installazione opera allora come simbolo ed elemento di cesura tra il passato e il presente, tra il dentro e il fuori; una sorta di membrana osmotica che il visitatore è invitato a oltrepassare per essere messo in relazione a un passato scomodo e a un luogo che ne è testimone.

Il *Muro dell'Indifferenza* rimanda idealmente anche ai numerosi casi in cui un muro, o solamente dei frammenti di esso, può diventare strumento di memoria e di riflessione. In diversi contesti, epoche e culture, si è fatto riferimento a dei muri per rielaborare il passato, fare memoria di esso e commemorarlo: se conferitogli un valore simbolico, essi divengono segni a esibizione tangibile di ciò che non esiste più. È questo il caso della sezione del Muro Occidentale del secondo Tempio di Gerusalemme, reduce dalla distruzione romana del 70 d.C. e tuttora luogo sacro di preghiera e riflessione per l'ebraismo. Sebbene non sia correlato né alla storia né alla memoria dell'Olocausto, in quanto ricorda l'inizio della diaspora ebraica nel mondo, questo è divenuto un elemento culturale collettivamente riconosciuto come simbolo di riflessione sul passato, talmente significativo da essere ripreso in moltissime opere artistiche incentrate o meno sulla Shoah. Anche per quanto riguarda il muro di Berlino si è scelto di utilizzare ciò che è rimasto come strumento di memoria. La volontà di conservarne i frammenti in diverse zone della città non è casuale, questi avrebbero potuto essere demoliti per lasciare spazio al presente, eppure si è scelto di respingere l'oblio che sarebbe derivato da quest'azione e mantenere i suoi resti, e dunque la memoria legata a essi, per un presente consapevole del proprio passato. La storia di cui è testimone il muro di Berlino è stata rielaborata in differenti modalità: già nel 1990 fu indetto un concorso internazionale che trasformò una porzione del muro nell'East Side Gallery, rivedendo la testimonianza storica in chiave artistica con oltre cento graffiti che interpretano gli eventi del passato prossimo e il significato che il muro ha avuto per la città, facendo appello ai sentimenti di pace e rinnovata unione; seguendo

25 F. Focardi, *Nel cantiere della memoria*, cit., pp. 158-159.

poi una logica storico-documentale, è stato inaugurato nel 2009 anche il *Gedenkstätte Berliner Mauer*, il memoriale in Bernauer Straße dove confluiscono la ricerca e l'informazione storica, tramite la mostra permanente *1961 | 1989. Il muro di Berlino*, ma anche, grazie alla costruzione di un monumento ufficiale, la commemorazione delle vittime che, per diverse ragioni, hanno perso la vita sulla linea di confine segnata dal muro.

Numerosi artisti hanno ragionato sul valore iconologico conferito a un muro che, costruito nei più diversi materiali, può diventare medium comunicativo e simbolo a preservazione di una memoria. Esso può configurarsi come un punto di fermata e di riflessione, che sia essa declinata a preghiera, commemorazione o ricordo, su ciò che il muro in questione rappresenta; tuttavia, può essere visto anche in chiave negativa come elemento divisivo, come ostacolo alla vista e al movimento. A conferma di questo incrocio di significati attribuibili a un muro, o a qualcosa che ne richiami la forma e le caratteristiche, si prestano molteplici sperimentazioni artistiche: di seguito sono proposti degli esempi dal panorama contemporaneo, implicati o meno nel ricordo della Shoah, per mettere a fuoco quanto un muro sia un elemento ricorrente secondo una prospettiva sia positiva, volta al ricordo, sia negativa, come simbolo di divisione.

Allan Kaprow, insieme al poeta Dick Higgins e a una dozzina di sconosciuti, erige, per abatterlo non appena finito, *Sweet Wall* a Berlino: il pomeriggio del 11 novembre 1970 in Köthener Straße, nel quartiere di Kreuzberg, viene costruito un muro in mattoni, all'incirca lungo trenta metri e alto poco più di mezzo metro, i cui leganti, in sostituzione della malta, erano fette di pane e marmellata di fragole. L'atto performativo fortemente simbolico di Kaprow discute, facendone parodia, l'idea e la scelta politica di separare in due la capitale tedesca²⁶. Mauro Staccioli partecipa alla Biennale di Venezia del 1978 con l'opera *Muro* ponendo un'alta barriera in laterizi e cemento all'ingresso dei Giardini; questo un ostacolo prima di tutto visivo per i visitatori, il cui sguardo si scontrava inevitabilmente con la superficie opaca, ma anche che complicava il movimento da compiere dato che si era obbligati ad aggirarlo per passare oltre²⁷. Richard Serra nel 1981 crea *Tilded Act* per una delle principali piazze di New York, un muro in acciaio privo di significati dichiarati e smantellato non appena otto anni dopo perché considerato dai cittadini un elemento di disturbo e un imponente limite visivo – a quest'opera si farà riferimento anche in seguito. Fabio Mauri, artista che ha espresso in varie opere riferimenti all'Olocausto, presenta alla Biennale del 1993 l'installazione scultorea *Il Muro Occidentale o del Pianto*, costruita

26 Le riprese video della performance di Kaprow sono esposte nella mostra temporanea *Politics in Art* presso il Museum of Contemporary Art di Cracovia (MOCAK), in corso dal 28 aprile 2022 al 26 febbraio 2023. Prestito a nome di The Allan Kaprow Estate, Hauser & Wirth, Getty Research Institute, Los Angeles.

27 Cfr. *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo generale della mostra, Electa, Venezia, 1978, pp. 136, 142; S. Portinari, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018.

utilizzando delle valigie, tutte diverse fra loro, a mo' di mattoni: un esplicito riferimento a quelle che viaggiarono insieme ai deportati verso i campi di sterminio, ma anche, più in generale, «emblema della divisione del mondo, dell'esilio, della fuga, dell'esodo forzato»²⁸. Peter Eisenman nel *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Berlino, approfondito nel terzo capitolo, costruisce l'intera opera attorno al concetto di muro reiterandolo in maniera esponenziale tramite migliaia di pilastri in cemento. Marina Abramović con *Crystal Wall of Crying* ricorda la Shoah e più precisamente i massacri nazisti messi in atto nel 1941 presso Babyn Yar, appena fuori Kiev: qui è stata installata la stessa opera e inaugurata nel 2021. L'opera si compone di un muro in antracite, lungo 40 metri e alto tre, da cui emergono disseminati 75 cristalli di quarzo (pietra in grado di agire sul riequilibrio delle emozioni secondo la cristalloterapia) da poter avvicinare al proprio corpo – questi sono ripartiti in file verticali, ciascuna costituita da tre elementi disposti in corrispondenza dei principali punti vitali (testa, stomaco e zona genitale). Abramović ne spiega il significato definendolo: «a special space where everyone can think, remember, reflect on the tragic events of the past and draw personal conclusions», nonché «a symbolic extension of the Western Wall of the Temple of Jerusalem, which runs through Babyn Yar»²⁹.

Riprendendo ora l'analisi del percorso di visita del *Memoriale della Shoah* di Milano, risulta chiaro come il muro posto all'entrata costituisca un blocco visivo e di movimento, da aggirare necessariamente se si intende proseguire; allo stesso tempo esso è un invito a sostare momentaneamente per riflettere sulla parola che reca scritta e dunque sul suo significato. Imboccando la passerella in salita che gira tutt'attorno al *Muro dell'Indifferenza*, mentre i boati metallici dei treni al piano superiore vengono avvertiti come estremamente vicini e addirittura suscitano un lieve senso di pericolo «in un'angosciante interazione tra passato e presente», osserva Adachiara Zevi, si raggiungono le banchine di accesso ai binari, appena sopraelevate rispetto al livello della strada. Dopo aver percorso questo tratto i visitatori diventano invisibili agli occhi di chi resta fuori, come inghiottiti dalla stazione; Zevi fa notare anche che «dietro quel muro, i visitatori che salgono la rampa scompaiono letteralmente alla vista, come i deportati scesi dai camion»³⁰ (Foto 1.4). Questa rampa di transito è la prima di una serie e corrisponde a un elemento riproposto

28 Scheda di *Il Muro Occidentale o del Pianto* (1993) cfr. sito dell'artista Fabio Mauri (<https://www.fabiomauro.com/opere/installazioni/muro-occidentale-o-del-pianto.html>), consultato in data 8 febbraio 2023. L'ultima esposizione dell'opera ha avuto luogo presso la mostra *Corpus Domini: Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima* (2021) a Palazzo Reale di Milano; cfr. F. Alfano Miglietti (a cura di), *Fabio Mauri. Opere dall'apocalisse*, catalogo della mostra (Milano, Viasaterna, 17 dicembre 2021-1° aprile 2022), Marsilio, Venezia, 2022.

29 Scheda di *Crystal Wall of Crying* (2021) cfr. Marina Abramović Institute (<https://mai.art/immateral/crystalwallofcrying>), consultato in data 8 febbraio 2023. In riferimento alla vita dell'artista cfr. M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), trad. it. A. Pezzotta, Bompiani, Milano, 2019.

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

numerose volte all'interno del Memoriale, costituendo dei momenti di transizione, dunque di pausa, che sono anche di riflessione: queste sembrano essere non solo un ausilio per spostarsi da un punto a un altro, ma anche dei passaggi utili alla rielaborazione del luogo in cui ci si trova.

La seconda installazione che si incontra è l'*Osservatorio*, un volume tronco-conico disposto orizzontalmente e aggettante sui binari sottostanti. Questo appare come un cannocchiale retroverso che invita i visitatori a transitare, tramite una rampa, al suo interno e ad affacciarsi alla balaustra in vetro che lo delimita all'estremità. Qui trovano posto due lenti circolari allineate che costituiscono un sistema ottico di ingrandimento verso una proiezione video che, su di un telo semi-trasparente appeso sopra ai binari, mostra un filmato girato dall'Istituto Luce in occasione dell'inaugurazione della stazione. Alla struttura in acciaio COR-TEN, riproposta in seguito una seconda volta all'interno del Memoriale con un diverso fine, è stato conferito un significato fortemente simbolico ed esplicito: l'*Osservatorio* tenta di evocare il senso di smarrimento provato da un qualunque deportato arrivato qui per essere caricato sui treni. Ipotizziamo che l'arrivo di queste persone avvenisse al buio, che nulla ha a che fare con la mezzombra che oggi semplicemente ostacola e affatica la vista, e che qui avvenissero le prime percosse per essere stipati all'interno dei vagoni merce, senza capire cosa stesse accadendo o riuscire a individuare una possibile via di fuga: il breve e caotico passaggio all'interno di questo spazio doveva essere stato dominato da un sentimento di estrema ansia e incertezza. La forza centripeta introdotta nella visuale dello spettatore, che guarda dall'esterno al fondo dell'*Osservatorio* o che lo percorre dall'interno, tenta di trasmettere proprio l'angoscia avvertita dai deportati, adottando il progressivo restringimento dello spazio che affaccia infine sul vuoto.

La visita prosegue scandita dalle arcate *Hennebique* che danno accesso diretto ai binari e regolata dalla linea direttrice imposta dalle rette parallele delle rotaie. Alla destra di questa zona, che pare una colonna vertebrale, o «zona di decompressione»³¹ secondo le parole di Zevi, si dispongono le sette *Stanze delle Testimonianze*, moduli cubici metallici di colore nero e identici tra loro, ma ciascuno contraddistinto da una diversa inclinazione e orientamento rispetto agli altri. Essi sono leggermente sopraelevati rispetto al suolo, per questo motivo vi si ha accesso tramite delle brevi rampe, e al loro interno il visitatore è invitato a prendere visione di diversi filmati proiettati, composti da frammenti di testimonianze di sopravvissuti e video esplicativi del Memoriale. Alcuni dei filmati proposti sono estrapolati dal documentario *Memoria* (1997) di Ruggero Gabbai, tra questi le testimonianze di Liliana Segre e Nedo Fiano, altri restituiscono invece una più ampia

31 Ibidem.

spiegazione del monumento e della sua storia, come per esempio l'intervista alla guida Pia Masnini Jarach. Le voci dei filmati, che risuonano anche esternamente alle pareti delle Stanze, costituiscono le uniche fonti sonore all'interno del Memoriale, fatta eccezione per i rumorosi transiti dei treni sovrastanti che in modo cadenzato richiamano l'attenzione di chi sta compiendo la visita. Alcuni spigoli dei cubi sono inoltre stati lasciati di proposito aperti tramite strette fessure verticali, affinché il visitatore resti continuamente in contatto visivo con l'ambiente circostante, pur restando marcato il senso di isolamento e raccoglimento che si instaura al loro interno (Foto 1.5).

Dal lato opposto alle *Stanze* si trovano i binari. Si tratta di binari tronchi e ve ne sono tanti quanti i terminali in superficie: ventiquattro, dunque, sebbene siano visibili solamente due di essi che corrispondono ai superiori binari 18 e 19, mentre gli altri si trovano al di là del muro che delimita il perimetro del monumento.

Il binario più vicino all'accesso, il primo che si incontra, mostra alcuni vagoni originali dell'epoca, donati al Memoriale dalle Ferrovie dello Stato Italiane e restaurati allo scopo di essere qui esposti (Foto 1.6). Questi sono della medesima tipologia di quelli realmente utilizzati durante le deportazioni: sono vagoni in legno adibiti al trasporto di bestiame, completamente cavi all'interno, mostrano infatti solamente gli occhielli in ferro per legare gli animali e sono blindati dall'esterno, gli unici affacci sono delle strette feritoie serrate da grate in ferro in corrispondenza degli angoli superiori dei vagoni. Ciascuno di questi poteva trasportare sette o otto cavalli, eppure si arrivarono a stipare settanta o ottanta persone di ogni età in ognuno di essi. È bene ricordare che al loro interno avveniva di fatto una prima selezione dei deportati, «i vagoni risultavano essi stessi strumenti di morte»³² dal momento che le persone più fragili o malate spesso non superavano il viaggio verso i campi nazisti, che poteva durare fino a una settimana nel caso in cui la destinazione fosse Auschwitz, senza contare che le condizioni in cui avveniva – senza cibo o acqua a disposizione, condividendo un recipiente per i bisogni fisiologici e soffrendo delle temperature esterne – fossero estremamente dure e insopportabili per tutti. Alla musealizzazione dei vagoni all'interno del Memoriale non è ovviamente sottesa la semplice volontà di mostrare come fossero fatti dal punto di vista tecnico, e nemmeno quella di esibirli in maniera scenografica, bensì quella di chiamare al ricordo e alla commemorazione dal momento che vagoni identici a questi sono stati impiegati allo scopo sopra descritto. Piuttosto, essi richiedono al visitatore di immaginare concretamente quale fosse lo stato in cui le vittime sono state costrette e di immedesimarsi in tale situazione.

I vagoni ferroviari realmente utilizzati nei viaggi verso i campi nazisti sono riproposti in diversi casi come forma di memoria della Shoah, secondo cui tale elemento diventa te-

32 L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., p. 37.

stimonianza e simbolo della deportazione stessa; il caso di Milano quindi non costituisce un'eccezione ma si inserisce in una categoria memoriale e comunicativa già diffusa. A Birkenau (Auschwitz II), per esempio, vi è uno di questi, fermo sui binari che attraversano il campo e accerchiato dalle baracche ancora integre (Foto 1.7). A partire dal 1947, quando gli stessi sopravvissuti aprirono il campo ai visitatori, questo vagone serrato su entrambi i lati ricorda coloro che scesero dai convogli ferroviari sulla *Judenrampe* di Birkenau, operativa durante il biennio 1942-1944. Un ulteriore esempio congeniale è l'*Andartat Hakaron Yad Lamegorashim* (Monumento del vagone e memoriale ai deportati) di Gerusalemme³³, opera dell'architetto di origini israeliane Moshe Safdie, successivamente incaricato anche della costruzione dell'intero complesso dello *Yad Vashem*. L'installazione, istituita nel 1995, è composta da un singolo vagone, effettivamente utilizzato per le deportazioni, fermo su di un ponte ferroviario troncato da una qualche causa sconosciuta all'osservatore, forse un'esplosione. L'opera di Safdie, tramite una ricostruzione verosimile, ricorda le deportazioni adottando la medesima strategia memoriale dei casi già analizzati, pur trovandosi in un luogo che non condivide con essi la reale testimonianza agli eventi a cui è riferito. Impossibilitato a proseguire sulle rotaie distrutte, il carro bestiame rimane affacciato sul vuoto, in memoria di tutti i deportati che non hanno trovato sul proprio percorso un binario interrotto (Foto 1.8 e 1.9).

I quattro vagoni vuoti del Memoriale milanese, definiti dall'architetto Umberto Riva dei «gusci di legno così poveri»³⁴ in contrasto con il cemento armato circostante, appaiono come sgualcite e fragili rovine del passato: secondo le valutazioni di Francesca Mugnai le rovine costituiscono una delle categorie ricorrenti nel linguaggio adottato per la costruzione di memoriali e monumenti; a queste si affianca la posizione di Salvatore Settis secondo cui «ciò che è invisibile (o assente) è messo in risalto dalla frammentazione delle rovine, dal loro carattere 'inutile' e talvolta incomprensibile, dalla loro perdita di funzionalità (o almeno di quella originaria). Ma la loro ostinata presenza visibile testimonia [...] la loro vittoria sullo scorrere del tempo»³⁵. Questa costituisce una descrizione molto significativa dal momento che i vagoni all'interno del Memoriale, intaccati dai segni lasciati dal tempo e privati della loro funzione originaria, si riconfigurano come rovine del passato che provano l'esistenza di ciò che è accaduto su quei binari. Questi corrispondono a un elemento di grande impatto emotivo, anche perché possono essere attraversati, esplorati dall'interno, per così dire annusati e visti da vicino affinché il visitatore possa far

33 Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 30.

34 U. Riva, *Né un abbandono, né un commento. Morpurgo de Curtis, Memoriale della Shoah, Milano*, in "Abitare", n.530, 23 gennaio 2014, pp. 62-73.

35 S. Settis, *Futuro del classico*, in "La costruzione della memoria", a cura di F. Mugnai, Libria, Melfi, 2017, p. 68.

propria tale esperienza. Il passaggio al loro interno mette inoltre in collegamento le due banchine, configurandosi come l'ennesima passerella o spazio di transito che il visitatore è chiamato a percorrere.

La banchina retrostante ai vagoni affaccia su un secondo binario, lasciato completamente libero, dove trovano spazio alcuni elementi significativi per la visita. Scorrendo il binario con lo sguardo, da sinistra a destra, si scorge prima fra tutti la fossa di traslazione, si intravedono le lastre commemorative a occupare la pavimentazione della banchina, il *Muro dei Nomi* e l'ingresso al *Luogo della Riflessione*.

Il meccanismo del carrello traslatore, indispensabile nello spostamento dei vagoni da un piano all'altro della stazione, che, sottolinea Zevi, «consentiva la sparizione di centinaia di persone senza che nessuno se ne accorgesse»³⁶, è illuminato dalla luce zenitale proveniente dal livello superiore ed è affiancato dalla sua cabina di manovra. La complessa procedura di traslazione dei vagoni era gestita dal personale ferroviario, impiegato e formato per svolgere quest'operazione. Con ciò si vuole porre nuovamente l'accento sulla questione relativa alla responsabilità di quegli italiani che hanno preso parte a questi eventi: con certezza si può infatti affermare come non fossero i nazisti occupanti a conoscere e a gestire il funzionamento di questo congegno bensì la controparte italiana. Il muro di fondo segnala l'esplicito divieto al trasporto di persone, tramite un cartello che presenta l'imperativo in maiuscolo, con lettere nere ben visibili: oggi suona indiscreto e ironico, mette in guardia dal fatto che ciò che non era possibile realizzare, si è in realtà compiuto contro ogni regola (Foto 1.10).

Quindici lastre rettangolari sono invece disseminate a terra lungo tutta la banchina: ciascuna ricorda uno dei convogli partiti dai binari di Milano, riportando la data di partenza e la destinazione di ognuno. La prima, vicino alla zona del carrello traslatore all'estrema sinistra, riporta la data del 6 dicembre 1943 con destinazione Auschwitz. Il succedersi delle placche ordinate cronologicamente direziona l'avanzare del visitatore e definisce una sorta di linea del tempo; si nota però come la posizione delle lastre sia sfalsata su due differenti livelli, quelle più vicine al binario corrispondono infatti ai treni che trasportavano ebrei, deportati razziali dunque, mentre le altre, disposte leggermente più indietro, indicano quelli con deportati politici, essenzialmente oppositori del Regime o Internati Militari Italiani (IMI). La meta discrimina i due casi: i convogli di deportati razziali erano destinati automaticamente per via diretta o indiretta ad Auschwitz – alcuni di questi fermarono al campo di transito di Fossoli³⁷, ma tutti i convogli che partirono poi da qui

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

37 Per approfondire la storia del campo di Fossoli e le forme di memoria adottate nel carpigiano si è fatto riferimento al testo di Chiara Becattini in cui vengono analizzati quattro casi studio di diverse realtà concentrazionarie tra l'Italia e la Francia, cfr. C. Becattini, *La memoria dei campi. La Risiera di San Sabba*,

avranno infine per destinazione proprio Auschwitz visto il diretto collegamento tramite la linea ferroviaria del Brennero, e dunque quella nel modenese si configura solamente come un'ulteriore tappa intermedia lungo il viaggio verso lo sterminio. I treni carichi di deportati politici erano invece diretti ai campi di lavoro tedeschi come Bergen-Belsen. Le ultime partenze, datate alla seconda metà del 1944, ebbero come destinazione i campi di transito di Verona e Bolzano dopo lo smantellamento del campo di Fossoli: qui si fermeranno, senza mai proseguire verso il loro più drammatico esito. Resta da sottolineare quanto il ricordo di ambedue le tipologie di deportati, razziali e politici, restituisce la medesima importanza a entrambe; si è adottata una modalità di ricordo che stabilisce una parificazione tra queste e che legittima la sofferenza di ciascuna senza restringere la memoria a una categoria o a un'altra, seppure i convogli con destinazione Auschwitz siano stati ben più numerosi (Foto 1.11).

La lista dei convogli partiti dalla stazione di Milano comprende le seguenti partenze:

1. 6 dicembre 1943 per Auschwitz
2. 30 gennaio 1944 per Auschwitz
3. 11 febbraio 1944 per Fossoli (da lì per Auschwitz il 22 febbraio)
4. 30 marzo 1944 per Fossoli (da lì per Auschwitz il 5 aprile)
5. 19 aprile 1944 per Bergen-Belsen
6. 27 aprile 1944 per Fossoli (da lì per Auschwitz il 16 maggio)
7. 14 maggio 1944 per Fossoli (da lì per Auschwitz il 16 maggio)
8. 9 giugno 1944 per Fossoli (da lì per Auschwitz il 26 giugno)
9. 2 agosto 1944 per Verona (da lì per Auschwitz il 2 agosto)
10. 17 agosto 1944 per Bolzano (da lì per Auschwitz il 24 ottobre)
11. 7 settembre 1944 per Bolzano (da lì per Auschwitz il 24 ottobre)
12. 17 ottobre 1944 per Bolzano (da lì per Auschwitz il 24 ottobre)
13. giorno e mese ignoti del 1944 per Bolzano (da lì per Ravensbrück e Flossenburg il 14 dicembre)
14. 15 dicembre 1944 per Bolzano
15. 15 gennaio 1945 per Bolzano³⁸.

Come dimostra l'elenco delle partenze per le deportazioni da Milano, la meta, seppure temporanea, che compare il maggior numero di volte è Fossoli. «Incrocio di alcune tra le esperienze più tragiche del Novecento italiano – il fascismo, la Shoah, la Seconda guerra mondiale, l'esodo istriano – racconta oggi la propria storia attraverso la stratificazione degli usi delle sue baracche»³⁹: Chiara Becattini riassume così la storia del campo di Fossoli (una frazione di Carpi, in provincia di Modena), intricato esito di svariate sovrapposizioni identitarie intercorse tra il 1942, anno di fondazione, e il 1970, quando venne definitiva-

Fossoli, Natzweiler-Struthof, Drancy, Firenze, Giuntina, 2022, pp. 175-220. Si sono inoltre considerate le ricerche di Liliana Picciotto Fargion, cfr. L. Picciotto Fargion, *L'alba ci colse come un tradimento. Gli ebrei nel campo di Fossoli 1943-1944*, Mondadori, Milano, 2010.

³⁸ Fondazione Memoriale della Shoah di Milano Onlus (a cura di), *Memoriale della Shoah di Milano*, Proedi Editore, Milano, 2019, pp. 8-9.

³⁹ C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., p. 217.

mente abbandonato. Perduto nella campagna a nord del centro di Carpi, dove via Remesina e via dei Grilli si incontrano, il campo di Fossoli coincide a uno dei punti nevralgici per la messa in atto delle deportazioni nazi-fasciste dall'Italia durante il periodo compreso tra l'Armistizio e l'estate del 1944. Qui viene tralasciata la complessa ricostruzione degli eventi a esso legati – il campo come PG n. 73, Nomadelfia, Villaggio San Marco – ma, per comprendere appieno le modalità in cui trovarono svolgimento le persecuzioni delle vite in Italia, è funzionale ricordare come questo luogo sia stato «il principale campo di transito per ebrei rastrellati nelle province italiane centro-settentrionali»⁴⁰, da cui partì il maggior numero di deportati dall'Italia⁴¹. Fossoli fu «la prima tappa italiana verso la “Soluzione finale”» e «per molti l'inizio del tramonto delle proprie speranze di salvezza»⁴², afferma Becattini. Il mero scopo dei campi di transito era quello dell'attesa, erano mete temporanee di passaggio che «apparivano una parentesi di “sollievo” rispetto alla detenzione nelle carceri, ma anche un momento in cui il fiato restava sospeso per l'incertezza della prossima destinazione»; a posteriori si diffuse, in riferimento a questi, l'appellativo «*antichambre de l'enfer*»⁴³. Dopo lunghe vicissitudini rispetto alla monumentalizzazione del campo di Fossoli, a partire dal 2001 è iniziato un effettivo intervento di restauro filologico-conservativo, sostenuto dalla cooperazione tra il Comune di Carpi e la Fondazione Fossoli, che ha consentito l'accesso dei visitatori al campo e il loro coinvolgimento nella costruzione della memoria del luogo, ma che non ha ancora trovato una piena, nonché degna, conclusione.

Con il primo e il secondo convoglio partirono da Milano 774 persone, ne sopravvissero solamente 27. Grazie alle ricerche archivistiche condotte dalla storica Liliana Picciotto Fargion, che portarono all'edizione nel 1991 de *Il libro della memoria*, si è a conoscenza dei nomi di questi deportati che appaiono proiettati sul *Muro dei Nomi* oltre i binari⁴⁴. Nomi e cognomi vengono suddivisi su più colonne, da cui, a rotazione casuale, ne avanzano alcuni facendosi più visibili e distinguendosi dagli altri per alcuni istanti, poi indietreggiano nuovamente tornando a mescolarsi alla moltitudine di lettere: questa modalità commemorativa vuole porre il visitatore innanzi al ricordo della totalità delle vittime ma anche riportarlo all'importanza di ogni singolo individuo. Riva commenta: «trovo molto efficace e commovente che questi nomi, uno a uno, affiorino e vengano messi in eviden-

40 Ivi, p. 35.

41 Si stima che da Fossoli partirono 2.445 deportati, cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., p. 32.

42 C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., pp. 176, 189.

43 Ibidem. La definizione di «anticamera dell'inferno» è riferita al campo di transito francese nei pressi del comune di Drancy, è però possibile generalizzarla e applicarla a tutti i campi di transito implicati nelle deportazioni.

44 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit.

za. È una scelta corretta, perché altrimenti tutto si uniformerebbe e le parole, che portano il ricordo di ognuna di queste persone, si ridurrebbero a una serie indistinta di caratteri ripetuti e in fondo illeggibili, indecifrabili»⁴⁵. Colpisce inoltre la frequente ripetizione di alcuni cognomi, sia di origine italiana sia straniera, a riprova del fatto che vennero deportate intere famiglie: per il loro arresto fu fondamentale il censimento del 1938 che diede un'indicazione preliminare circa chi tra la popolazione italiana fosse di origini ebraiche, secondo un criterio supposto "razziale". I numerosi cognomi stranieri trovano spiegazione nel fenomeno di emigrazione di famiglie ebraiche dal Reich prima del 1938 o di altra origine europea, che si erano trasferite a Milano. Alcuni poterono trovare aiuto nell'operato della Delegazione assistenza emigranti (DELASEM), nata in Italia al principio del periodo bellico per agevolare l'emigrazione degli ebrei arrivati su suolo italiano e garantire sostegno, economico e non, a coloro che invece furono costretti a fermarvisi⁴⁶. Sebbene le leggi razziali, prima naziste e poi fasciste, avessero reso apolide la popolazione ebraica e negato a essa la cittadinanza, entro i confini italiani non si presupponeva l'adozione di una politica antisemita persecutoria aggressiva tanto quella tedesca: Mayda a tal proposito evidenzia come in Italia fosse inatteso un programma antiebraico volto alla persecuzione delle vite, idea supportata e diffusa dalla propaganda antisemita della Repubblica di Salò impegnata nella contraddittoria proclamazione della sola discriminazione nei confronti degli ebrei e non della loro persecuzione o l'uso di violenza verso di essi⁴⁷.

I ventisette nomi dei sopravvissuti compaiono in arancio, in mezzo a una distesa bianca che prende forma nei nomi di chi non è riuscito a fare ritorno. È obiettivo del Memoriale e del CDEC espandere con il tempo il *Muro dei Nomi* e apporvi i nomi di tutti i deportati partiti da qui nei quindici diversi convogli (Foto 1.12).

Il *Luogo della Riflessione*, posizionato all'estremità destra del binario, funge poi da elemento conclusivo alla visita del Memoriale, non a caso posto in opposizione all'Osservatorio che la introduce (Foto 1.13). Si configura come architettura nell'architettura, costituita da un volume tronco-conico che vuole essere una sorta di cappella aconfessionale, luogo di preghiera e riflessione per chiunque e di qualsiasi fede. L'accesso si trova al livello dei binari, dunque in una posizione appena più bassa rispetto alla banchina, ed è raggiungibile tramite una passerella in discesa che abbraccia circolarmente la struttura tutto attorno: complici l'andamento circolare della rampa, la sua discesa che compensa il dislivello e le pareti inclinate della costruzione rastremata verso l'alto, si crea un senso di

45 U. Riva, *Né un abbandono, né un commento*, cit., p. 69.

46 Sulla nascita e l'operato della DELASEM cfr. L. Picciotto Fargion, *Salvati. Gli ebrei d'Italia sfuggiti alla Shoah 1943-1945: una ricerca del Centro di documentazione ebraica contemporanea*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 35-41.

47 Cfr. G. Mayda, *Storia della deportazione dall'Italia 1943-1945*, cit., pp. 103-107.

vertigine e straniamento in chi la percorre per farvi ingresso, il cui interno presenta una cavità circolare completamente vuota e senza alcun simbolo legato a qualche credo religioso. Alla sommità del soffitto si apre un oculo circolare, unica fonte di luce che illumina in modo soffuso lo spazio circostante ma ben orientata verso una sottile linea in ottone dorato posta sul pavimento che indica in direzione di Gerusalemme, luogo di fondamentale e comune importanza per le tre religioni monoteiste. L'unico elemento funzionale al visitatore è una panca che corre, addossata alle pareti, lungo tutta la circonferenza dello spazio inscritto; questa invita i visitatori a sostare e compiere le proprie riflessioni o considerazioni. La posizione assunta dai visitatori una volta seduti non è casuale bensì soppesata simbolicamente: tutti si trovano infatti a una distanza equidistante dal centro, alla stessa altezza e con il volto in mezzombra, rivolti verso gli altri e assecondando la reciproca visione dei presenti. Si vuole sottolineare in questo modo l'uguaglianza di ognuno, nonché suscitare un senso di responsabilità mettendo ciascuno in una posizione in cui non è possibile sottrarsi alla visuale altrui: così si «riafferma mediante l'architettura un principio di responsabilità e la dimensione etica della Memoria»⁴⁸.

Sebbene quest'ultima installazione abbia un valore comunicativo molto definito e preciso, Riva espone un'opinione negativa su questa, avvertendo troppo preponderante la volontà di spingere il visitatore al raccoglimento e alla riflessione in uno spazio che, a modo di *matrioska*, si trova all'interno di un luogo che genera di per sé una riflessione:

non riesco ad afferrare del tutto la necessità di isolare nel Memoriale uno spazio specifico per la riflessione. Perché, ripeto, lungo tutto il percorso, dal momento in cui si entra, si è continuamente costretti a prendere coscienza di questa tragedia [...]. E mi sembra in qualche modo che ricondurre obbligatoriamente questa consapevolezza, questo turbamento, a un luogo preciso e tanto disegnato sia volere fare troppo⁴⁹.

La costruzione di spazi che si propongono di essere dedicati al raccoglimento e alla riflessione, nonché alla preghiera, trascendendo però da qualunque riferimento religioso, è una pratica che trova diffusione nel secondo Novecento sia in Europa sia negli USA. Di questi si sono individuati quattro esempi per comprendere come il caso milanese guardi a questa tradizione e si collochi in questa tipologia architettonica. In prossimità dell'ingresso palazzo dell'ONU di New York si trova la *Meditation Room*, aperta dal 1952 e costruita su progetto dell'architetto Dag Hammarskjöld⁵⁰. Si tratta di una stanza trapezoidale, i cui unici elementi d'arredo sono le panche progettate da Carl Malmstenil, un blocco di magnetite che si erge al centro e il murale astratto dell'artista svedese Bo Beskow; un

48 G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah*, cit., p. 165.

49 U. Riva, *Né un abbandono, né un commento*, cit., p. 69.

50 Per una scheda approfondita e i dati tecnici sulla Meditation Room di New York, cfr. United Nations (<https://www.un.org/ungifts/meditation-room>), consultato in data 8 febbraio 2023.

luogo a servizio delle riflessioni volte alla ricerca della pace personale e collettiva. Anche la *Rothko Chapel* rientra in questa categoria: costruita a Houston, nel Texas, a partire dal 1964 per conto dei coniugi John e Dominique de Menil che commissionarono a Mark Rothko, uno dei maggiori esponenti dell'Espressionismo astratto americano, il ciclo pittorico per l'interno della loro cappella privata, la cui realizzazione occupa totalmente gli ultimi anni di attività dell'artista e verrà inaugurata solamente un anno dopo la sua morte, nel 1971. Rothko ha dipinto le 14 tele che circondano le pareti dell'ambiente a pianta ottagonale, dove appaiono le distintive campiture di colore, fondanti della sua poetica, presentando però dei toni molto cupi, quasi a essere dei monocromi neri e violacei. L'unica eccezione è data dalla tela posizionata sopra la porta di ingresso, che è anche quella di uscita, in cui è stato utilizzato un rosso acceso e che, essendo l'ultimo dipinto ad attirare l'attenzione dell'osservatore quando esce, conclude in maniera inattesa e molto incisiva l'esperienza compiuta all'interno della cappella. Lo storico dell'arte Riccardo Venturi l'ha descritta come «uno dei rarissimi luoghi in cui confluiscono e convivono – come fuochi di un'ellisse – l'esperienza artistica e quella contemplativa»⁵¹, dove l'arte assume una valenza pressoché spirituale e i dipinti sono «una sorta di preghiera a un dio sconosciuto»⁵². Al di sotto dell'arco della Porta di Brandeburgo, un luogo altamente simbolico per la capitale tedesca, è invece possibile accedere alla *Raum der Stille*, costruita su iniziativa del Förderkreis Raum der Stille in Berlin e.V.⁵³. L'idea era stata concepita già nel 1988 ispirandosi al progetto newyorkese di Hammarskjöld, quando ancora vigeva la divisione di Berlino, ma è stata realizzata solamente nel 1994. L'unico elemento decorativo, posto innanzi alle sedute messe a disposizione per chi si reca qui a riflettere, è un pannello intrecciato a mano dall'artista ungherese Ritta Hager che mostra, in astratto, l'emergere della luce dalle tenebre. Infine, presso la sede dell'UNESCO di Parigi si trova l'*Espace de méditation* progettato da Tadao Andō nel 1995 in occasione del cinquantesimo anniversario di fondazione dell'istituzione⁵⁴: un cilindro in calcestruzzo grezzo, alto e largo poco più di 6 metri, perforato da due aperture rettangolari a cui si accede tramite delle brevi rampe che annullano il dislivello dal suolo; all'interno solamente alcune sedie dalle linee essenziali fatte di metallo e addossate alla circonferenza disegnata dalle pareti. Una delle particolarità di questa costruzione risiede nei materiali di costruzione dal momento che è stato impiegato del granito irradiato di Hiroshima, poi decontaminato per l'utilizzo, per

51 R. Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Mondadori Electa, Milano, 2007, p. 178.

52 M. Butor, *Le moschee di New York o l'arte di Mark Rothko*, in "Scritti", a cura di A. Salvini, Abscondita, Milano, 2002, pp. 51-81, qui p. 67.

53 Per la scheda della Raum der Stille di Berlino cfr. Raum der Stille (<http://www.raum-der-stille-im-brandenburger-tor.de/english/decoration.htm>), consultato in data 8 febbraio 2023.

54 Per la scheda dell'Espace de méditation di Parigi cfr. Architectuul (<https://architectuul.com/architecture/unesco-meditation-space>), consultato in data 8 febbraio 2023.

ricordare uno degli eventi più drammatici del XX secolo e fare appello alla pace. Anche questo spazio mira quindi a essere un luogo di riflessione fruibile da chiunque, a prescindere dalla propria religione o nazionalità.

Il *Luogo della Riflessione* di Milano è perciò assimilabile alla categoria architettonica degli spazi dedicati al raccoglimento, ma il suo ruolo viene estremizzato per via del suo essere all'interno di un ambiente già di per sé marcatamente riflessivo. Come si è detto, esso corrisponde alla conclusione del percorso all'interno del Memoriale, è anche però la congiunzione tra il passato e il futuro vista la sua congeniale prossimità all'entrata del Laboratorio della Memoria, cioè gli spazi dedicati alla ricerca e al confronto contemporanei dove trovano spazio numerosi incontri e iniziative culturali che costituiscono importanti occasioni di dialogo sulla storia e sulla memoria della Shoah.

1.3 Possibili significati e funzione del Memoriale: l'esito della riflessione personale e collettiva

Il *Memoriale della Shoah* di Milano si afferma come luogo di memoria che è stato reale spazio degli eventi storici qui avvenuti, e la sua posizione decentrata e nascosta trova giustificazione in questo. Si è preferito scegliere un luogo che potesse per così dire parlare in prima persona per farsi testimone della storia di cui è portatore, proponendo un'alternativa all'idea che solitamente vuole poste le forme memoriali o i monumenti al centro di piazze o spazi pubblici urbani affinché siano esposti indistintamente agli occhi della collettività, e si è deciso di liberare ciò che «sembrava fatto apposta per essere nascosto»⁵⁵ dalla condizione di invisibilità che l'aveva contraddistinto fin dal principio. Visitare il *Memoriale della Shoah* di Milano è un atto volontario delle persone che decidono di recarvisi, e ritengo che questo possa addirittura aumentare l'efficacia dell'esperienza vissuta al suo interno.

La presenza costante di una logica narrativa integrata a un' incisiva dimensione simbolica, differente rispetto a quella solitamente adottata in un museo, ha per esito un approccio di visita partecipato e un «processo di identificazione»⁵⁶ tra visitatore e vittima: non è sufficiente affrontare questo luogo in modo passivo e indifferente; al contrario, esso chiede al visitatore di essere compreso e rielaborato a livello personale per la formazione di un proprio pensiero critico. Riva nota come «nel Memoriale non ci sia mai un abban-

⁵⁵ Citazione di Marcello Pezzetti tratta da *Ritorno al binario*, cit. (<https://www.memorialeshoah.it/notizia/ritorno-al-binario-il-nuovo-documentario-di-r-gabbai-al-memoriale/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

⁵⁶ J. Gubler, *Architettura dell'indelebile. Due Memoriali della Shoah. Milano e Drancy*, Marinotti, Milano, 2018, p. 36.

dono né un commento alla tragedia della deportazione»⁵⁷: in effetti il visitatore è portato a costruirsi da sé un commento a ciò che viene raccontato, gli architetti si sono incaricati solamente «di rendere visibile, di illustrare, il meccanismo della deportazione»⁵⁸ senza esprimere marcatamente un giudizio. Morpurgo, facendo proprie le parole di Georges Didi-Huberman, definisce il Memoriale «un'anamnesi per capire il presente»⁵⁹, secondo cui è indispensabile ricordare il passato per comprendere l'oggi e per dare un esito positivo al tentativo di «trasformare un luogo di barbarie in un luogo di cultura»⁶⁰.

Il Memoriale di Milano possiede ovviamente anche una forte valenza commemorativa che tiene presente il ricordo delle vittime e le testimonianze dei sopravvissuti, allo stesso tempo però ambisce a essere un monito e un insegnamento per il futuro. Esso si colloca perfettamente all'interno di quella che figurerebbe come l'intersezione degli insiemi se si procedesse a schematizzare le due memorie implicate in qualunque memoriale dedicato alla Shoah; quella delle vittime, che comprende anche quella dei sopravvissuti, e quella di coloro che sono da intendersi come individui esterni e non direttamente coinvolti. In una doppia logica di ricordo, i destinatari dell'opera sono sia coloro che sono commemorati sia coloro che sono chiamati a commemorare.

Le installazioni progettate da Morpurgo e de Curtis agevolano il ruolo dei secondi, direzionando innanzitutto il movimento e gli spostamenti dei visitatori all'interno del Memoriale e influenzandone poi le sensazioni: il loro scopo è «riconsegnare centralità ai temi della trasmissione, ricezione, rielaborazione e polarizzazione della Memoria, nel suo incessante movimento tra l'incommensurabilità dell'accaduto e la dimensione dell'esperienza soggettiva»⁶¹, risultando così al tempo stesso accessorie e necessarie. I visitatori devono uscire dal monumento, varcando la medesima soglia che era servita per l'entrata, con un grado di consapevolezza maggiore circa ciò che è accaduto in passato e le modalità che l'hanno consentito, non limitandosi quindi alla commemorazione fine a se stessa. Le lunghe pause di silenzio, interrotte solamente dal passaggio dei treni al piano superiore, costituiscono un altro elemento che contraddistingue la visita al Memoriale: il silenzio appare così funzionale alla commemorazione, ma soprattutto lascia spazio alla riflessione e alla rielaborazione personale, da compiere con se stessi facendo ordine tra i pensieri suscitati dal luogo stesso e dalla sua storia.

Il caso milanese, inoltre, fornisce una delle chiavi di lettura che permettono di concettualizzare, in parte, la complessità della Shoah stessa. «Assieme agli esecutori ideolo-

57 U. Riva, *Né un abbandono, né un commento*, cit., p. 64.

58 J. Gubler, *Architettura dell'indelebile*, cit., p. 33.

59 G. Didi-Huberman, *Scorze*, in G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah*, cit., p. 151.

60 G. Morpurgo, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah*, cit., p. 151.

61 Ivi, p. 161.

gicamente motivati, accanto ai burocrati che eseguirono ogni tipo di ordini, si è messa a fuoco una varietà di figure con diverse funzioni e gradi di responsabilità, coinvolte da un intreccio di ruoli organizzativi, forme di competizione e imitazione, aspirazione all'arricchimento»⁶²: questo il presupposto individuato da Levis Sullam utile a spiegare come nel sotterraneo della stazione di Milano Centrale diverse responsabilità abbiano potuto convivere e collaborare in modo indisturbato, dando linfa vitale al progetto genocidario che si era prestabilito.

È da considerare dunque il Memoriale un luogo particolarmente importante per prendere coscienza, ricordare e comprendere una parte di storia nazionale italiana che, sebbene sia stata reputata a lungo una «parentesi»⁶³ le cui responsabilità non sono state dovutamente prese a carico, è ancora sminuita e dovrebbe invece essere di insegnamento per il futuro. La rielaborazione della Shoah portata avanti negli ultimi decenni da parte dell'Italia rimane aperta e in costruzione: in passato l'implicazione di molteplici fattori hanno determinato la formazione di un pensiero, non sufficientemente approfondito, che delega la propria responsabilità e la rimanda ad altri; questo non giustifica che oggi e in futuro non si debba tornare a mettere in discussione tale ideologia, affrontare l'«era del carnefice»⁶⁴ e uscire definitivamente dalla distorta condizione di oblio che ha lungamente contraddistinto la realtà italiana. In questo senso il Memoriale di Milano assume un ruolo imprescindibile affinché si possa formare un pensiero quanto più completo e veritiero sulla Shoah, messa in atto e portata avanti nel proprio svolgimento, ed esito, anche grazie alle responsabilità italiane.

Esso deve essere inteso come luogo in cui possa radicare appieno una memoria basata sul confronto e sulla trasmissione di cultura, intesa come l'unione di valori e conoscenza. Per far ciò è necessario innanzitutto che questo sia vissuto e conosciuto dalla collettività, a cui spetta un ruolo attivo e l'incarico di conferire un significato comune al Memoriale tramite la sua partecipazione a quella che è reputata da Young la migliore forma di memoria possibile, ovvero la «perpetua irresolution» che gravita attorno alla Shoah e il «never-to-be-resolved debate» che essa genera, «over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name, and to what end»⁶⁵. È auspicabile inoltre una costruzione *in itinere* del Memoriale, che possa proporre contenuti che assecondino, in modo funzionale, l'evoluzione del presente: per esempio, considero una scelta sapiente e di estrema efficacia l'iniziativa di proiettare, sulla parete di fondo che precede l'accesso ai binari, il

62 S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 33.

63 Si fa riferimento all'idea del «fascismo-parentesi» formulata da Benedetto Croce alla metà degli anni '40 e analizzata da Renzo De Felice. Cfr. R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 29-30.

64 S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 119.

65 J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., pp. 21, 81.

discorso fatto da Liliana Segre in occasione della seduta inaugurale della neo-legislatura del Senato a cui ha presieduto in via provvisoria il 13 ottobre 2022.

Oggi sono particolarmente emozionata di fronte al ruolo che in questa giornata la sorte mi riserva. In questo mese di ottobre, nel quale cade il centenario della Marcia su Roma che dette inizio alla dittatura fascista, tocca proprio a me assumere momentaneamente la presidenza di questo tempio della democrazia che è il Senato della Repubblica. [...] Il valore simbolico di questa circostanza casuale si amplifica nella mia mente, perché [...] quella stessa bambina che in un giorno come questo del 1938, sconsolata e smarrita, fu costretta dalle leggi razziste a lasciare vuoto il suo banco della scuola elementare, [...] oggi si trova per uno strano destino addirittura sul banco più prestigioso del Senato⁶⁶.

Questo un estratto dal discorso della senatrice a vita che, nei giorni successivi al suo intervento, è stato diffuso all'interno del Memoriale di Milano: lasciare spazio a queste parole in un luogo del genere marca ancor più l'urgenza di guardare al passato, di fare memoria di esso, con la consapevolezza di dover fare appello al presente per la costante difesa dei diritti ed evitare che ciò di cui racconta si ripeta. Il proposito rivendicato dallo stesso Memoriale, infatti, è il seguente: «esso rende omaggio alle vittime dello sterminio e rappresenta un contesto vivo e dialettico in cui rielaborare attivamente la tragedia della Shoah. Un luogo di commemorazione, quindi, ma anche uno spazio per costruire il futuro e favorire la convivenza civile. Il Memoriale vuole essere, infatti, un luogo di studio, ricerca e confronto: un memoriale per chi c'era, per chi c'è ora ma soprattutto per chi verrà»⁶⁷. Ciò è già stato messo in atto nell'ultimo decennio, ma la sua prosecuzione deve trovare seguito nel presente e nel futuro affinché questo luogo assuma un significato sentito e condiviso.

1.4 Confronti: l'avvio del processo italiano di rielaborazione della memoria e i memoriali alla deportazione

Dopo aver analizzato le caratteristiche formali e del Memoriale alla Shoah di Milano, è possibile procedere a riflettere sull'esperienza estetica offerta da questo e sulla sua somiglianza rispetto ad altri memoriali e monumenti che si propongono di ricordare le deportazioni, a quei casi che possono definirsi “binari della memoria” vista la riproposizione di questi ultimi come elemento utilizzato per fare memoria di questa precisa componente dell'Olocausto.

66 Citazione di Liliana Segre tratta dal discorso fatto al Senato il 13 ottobre 2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=XMEJF6YQ9YU>), consultato in data 8 febbraio 2023.

67 Memoriale della Shoah di Milano (<https://www.memorialeshoah.it/progetto/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

Nel caso di Milano è stato scelto di non adottare un oggetto statico a ricordo degli eventi, bensì uno spazio di cui fare esperienza tramite un percorso di visita dinamico e interattivo in cui il visitatore non ha un ruolo da distaccato spettatore ma piuttosto da esploratore critico degli spazi in cui compiere un atto di rielaborazione personale. Zevi riconosce come precursore di questa modalità di fare memoria il *Mausoleo delle Fosse Ardeatine* (1947-49) di Roma, progettato da Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini nell'immediato dopoguerra e dedicato al ricordo della strage nazista compiuta il 24 marzo 1944 nelle stesse cave di pozzolana in cui si svolse l'eccidio che vide trucidati 335 civili «di tutte le età, classi sociali, idee politiche, fedi religiose»⁶⁸; vittime casuali inserite nella lista stilata da Herbert Kappler ed Erich Priebke come atto di rappresaglia in risposta all'attentato di via Rasella commesso dalla Resistenza antifascista il giorno precedente. Questa la prima forma di memoria costruita in Italia a ricordo di uno degli eventi correlati alla Seconda guerra mondiale, dove, negli anni successivi, si intraprende un precoce processo memoriale benché limitato alla sola questione resistenziale italiana. Il caso romano coincide con «una svolta radicale in ambito memorialistico»⁶⁹, uno spartiacque nelle forme memoriali fino ad allora adottate in Italia per ricordare le proprie vicende nazionali e i propri «martiri sacrificati»: gli sviluppi che danno esito ai monumenti italiani perseguono infatti in modo marcato un'ideologia intrisa di termini e riferimenti semiotici derivanti dal cattolicesimo, strascichi dell'età risorgimentale che si protraggono per tutta la prima metà del XX secolo. Solamente dopo il Secondo conflitto mondiale è possibile riscontrare un'inversione nel linguaggio utilizzato che si riverbera poi anche nel campo artistico incaricato della creazione dei monumenti. Queste le parole di Mugnai riferite a tale cambiamento:

La fine del secondo conflitto mondiale spazza via ogni retorica, poiché qualsiasi tentativo di dare un senso ideologico o politico alla tragedia appena conclusa stride coi sentimenti di orrore e di vergogna suscitati dalla sconcertante realtà che si palesa definitivamente alla coscienza collettiva. Non sono più le battaglie perse o vinte l'oggetto del ricordo [...], ma l'ecatombe diffusa di civili, soldati e partigiani [...]. Di fronte a una Storia inenarrabile e alle esperienze indicibili dei sopravvissuti, non resta che una silenziosa contrizione, che si traduce, sul piano architettonico, in un vocabolario asciutto di forme pure e astratte, di spazi intensi ma privi di enfasi⁷⁰.

La costruzione del Mausoleo romano dà come risultato una forma memoriale totalmente innovativa e mutata rispetto ai precedenti; «non più oggetto, figurativo o astratto, da contemplare, ma percorso da agire, per rivivere fisicamente ed emotivamente lo stesso

68 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 6.

69 Ivi, p. 54.

70 F. Mugnai, *La costruzione della memoria*, cit., pp. 19-20.

tragitto seguito dalle vittime»⁷¹ spiega Zevi. Sebbene il sito nei pressi della via Appia Antica sia stato luogo di un eccidio, tanto da configurarsi come mausoleo, quindi non un semplice monumento o memoriale ma anche una tomba per le vittime che qui persero la vita, mentre quello di via Ferrante Aporti fu solamente un luogo di transito momentaneo per i deportati, le modalità comunicative utilizzate sono le medesime. Al loro interno non si «impono un percorso preferenziale» al visitatore, che, al contrario, è chiamato a sceglierlo da sé, a «fruire dinamicamente» di esso e cogliere il significato del luogo in cui si trova facendone diretta esperienza⁷².

Il caso romano e quello milanese sono due esempi accomunati dai percorsi di visita odierni, che presentano similitudini nell'approccio rivolto al visitatore ma che restano differenti per il tipo di memoria che conservano, seppure entrambi facciano riferimento a eventi che si svolsero negli stessi anni e nel medesimo contesto socio-politico. Il complemento oggetto delle due forme memoriali è difforme: Roma commemora una strage di civili che ebbe luogo *in situ*, Milano invece ricorda le deportazioni di perseguitati razziali e politici.

I luoghi affini al *Memoriale della Shoah* di Milano per quanto riguarda il tipo di memoria che conservano, in quanto effettivi punti di partenza per i convogli ferroviari verso i lager nazisti, sono spesso accomunati da monumenti e forme di memoria molto simili fra loro. Se ne citeranno tre qui di seguito, tutti associati dall'importante ruolo simbolico conferito ai binari e dal fatto che lo stesso oggetto monumentalizzato è stato utilizzato in modo diretto per le deportazioni:

- A. il *gleis* 17 della stazione di Grünewald;
- B. il binario 16 della stazione di Santa Maria Novella;
- C. il binario del campo di Westerbork.

Dal binario 17, *gleis* in tedesco, della stazione di Grünewald, che scorre nella periferia a sud-ovest di Berlino, ebbero inizio le deportazioni dalla capitale del Reich verso i lager tra il 1941 e il 1945, le cui destinazioni, per la maggior parte dei casi, furono i campi di Theresienstadt e Auschwitz. Nel corso degli anni Novanta si decise di intraprendere la monumentalizzazione del luogo e creare per esso una forma memoriale. È il 1991 quando l'artista polacco Karol Broniatowski erige un muro in cemento sulla strada in salita appena fuori la stazione che conduce al binario. Su questo figurano alcune impronte in negativo di corpi umani, che appaiono disposte in una fila frammentata come ombre in attesa del treno che le privò dei loro corpi (Foto 1.14 e 1.15). Nel 1998 invece, grazie al finanziamento della Deutsche Bahn, si incaricano gli architetti Nicolaus Hirsch, Wolf-

71 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 15.

72 Ivi, p. 17.

gang Lorsch e Andrea Wandel della realizzazione del *Mahnmal Grünewald* (Monumento Grünewald). Questo va a costituirsi di due semplici elementi, uno materiale e l'altro simbolico. Il primo, che costituisce il monumento fisico, è formato dal vecchio binario, sulle cui banchine, foderate da bande di ferro, sono incisi a sbalzo la data di partenza, il numero di deportati e la destinazione di ciascun convoglio partito da questo luogo (Foto 1.16 e 1.17). I numeri e le lettere metallici si susseguono sul limitare di entrambi i marciapiedi che davano accesso ai vagoni, dove una sponda reca, in opposizione all'altra, l'elenco di convogli secondo il preciso ordine cronologico di partenza: il visitatore, a prescindere da quale lato decida di percorrere il binario, avrà quindi sotto il proprio sguardo la medesima successione di date. «18.10.1941 /1251 juden / Berlin - Lodz» la prima, «27.3.1945 / 18 juden / Berlin - Theresienstadt» l'ultima. Sopra ciascuna placca di ferro brunito a copertura del camminamento, accanto alle incisioni che fanno memoria di ogni convoglio, è posata una rosa fresca di colore bianco; qualche fiore, ormai appassito, è disseminato anche sulle rotaie. Volgendo lo sguardo verso la prosecuzione del binario, dove questo si inoltra nel bosco non appena superata la cabina ferroviaria di controllo, si nota la lastra commemorativa accerchiata da corone di fiori (Foto 1.18 e 1.19): preceduta da una dicitura in ebraico, reca la dedica in tedesco: «Zum gedenken an zehntausende jüdischer bürger berlins. Die ab oktober 1941 bis februar 1945 von hier aus durch die nazi - henker in die todeslager deportiert und ermordet wurden»⁷³. Il secondo elemento, la parte immateriale del monumento ascrivibile in una dimensione simbolica, corrisponde alla decisione di lasciare definitivamente inutilizzato il binario; una forma di rispetto per il passato e un invito per il futuro a non ripetere le partenze di treni a tali scopi. Nella sezione del binario più vicina alla stazione, la vegetazione, cresciuta anche all'interno della fossa in cui scorrono le rotaie, si è appropriata di esso. Gli alberi e il silenzio sono ciò che fanno da cornice al monumento, ne scrive Phil Alexander:

Bordered by trees and patches of rough grass, this is a place of silence and reflection. Birches – some taken from Auschwitz – grow up amongst the track's far end, and weeds sprout between the sleepers next to a disused brick hut, indicating a railway that has long ceased to know the sound of trains or passengers. [...] *Gleis 17* is already set apart from the noise of the city by its location in a quiet suburban area. Visitors are already interpellated: attuned to a sense of silence before reaching the platform⁷⁴.

Solo il fruscio delle foglie e il rumore cadenzato dei propri passi lungo il binario infrangono la quiete di questo luogo, mentre affiora l'idea di ripercorrere le tracce di qualcun

⁷³ «Per commemorare decine di migliaia di cittadini ebrei di Berlino. Dall'ottobre 1941 al febbraio 1945 furono da qui deportati dai carnefici nazisti nei campi di sterminio e assassinati». Questa la traduzione della targa commemorativa a Grünewald (trad. personale).

⁷⁴ P. Alexander, *Sounding the Holocaust, silencing the city. Memorial soundscapes in today's Berlin*, in "Cultural Studies", 33:5, 26 novembre 2018, pp. 778-801.

altro e si innesca il processo di personificazione delle vittime. «It has been stripped of its function because its function was unspeakable atrocity. And yet its materiality signifies; its silence speaks»⁷⁵, conclude Alexander, un pensiero che può trovare riscontro anche per ciò che riguarda i binari milanesi.

All'interno della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, a Firenze, si trova un altro monumento a ricordo delle deportazioni: al terminale del binario 16 è stato posto un blocco in marmo a schiacciare ambedue le rotaie, il macigno figura poi spaccato in più parti da un imponente cuneo in ferro. L'intervento è stato realizzato nel 2013 su progetto di Nicola Rossini, studente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e vincitore del bando di concorso promosso da diverse istituzioni cittadine, tra cui il Rotary Club, la Comunità Ebraica, l'Accademia e l'Associazione Teatri di Imbarco. Una targa in ferro, posta a terra alla base dell'installazione, giustifica il monumento: «Da questo binario partirono, nei vagoni piombati, centinaia di uomini, donne, anziani e bambini ebrei verso le camere a gas o i forni crematori di Auschwitz. Un monumento non ci restituirà le loro vite innocenti, ma potrà aiutare a non dimenticare, nella speranza che tutto ciò non si verifichi mai più. 9 novembre 1943 - 9 novembre 2013»⁷⁶. Le lettere scavate nella lastra compongono sul finale due date precise: il 9 novembre 1943 ricorda la partenza del primo convoglio di deportati ebrei toscani, 83 accertati, che lasciarono il binario 16 in direzione di Auschwitz⁷⁷; a distanza di 70 anni esatti venne inaugurato il monumento. Il caso fiorentino si configura come una scultura da contemplare a debita distanza, non vi è la possibilità di aggirarla e richiede ai viaggiatori di fermarsi a leggere cosa recita la scritta ai suoi piedi; non si tratta di una forma memoriale in cui è previsto un approccio attivo e per questo si distanzia dalle modalità adottate nel progetto milanese, rimane però di cruciale importanza il ruolo semantico attribuito al binario, anch'esso rimasto definitivamente inutilizzato.

L'installazione dell'artista olandese Ralph Prins che fa parte del *National Westerbork Memorial*⁷⁸ è stata realizzata nel 1970 ed è composta semplicemente da un binario divelto, le cui rotaie sono state ritorte verso il cielo. Il significato è il medesimo delle altre opere citate, in cui la commemorazione per le vittime si fonde al monito rivolto al futuro affinché non si ripeta più ciò che è stato compiuto. L'elemento che la distingue è il moto ascensionale conferito dalla rottura estremizzata del binario, di cui peraltro rimane ignota

75 Ibidem.

76 Per il monumento al binario 16 presso la stazione di S. M. Novella di Firenze cfr. Pietre della Memoria (<https://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-deportati-nel-campo-di-concentramento-e-sterminio-di-auschwitz/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

77 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., p. 43.

78 Per le forme memoriali a Westerbork e la storia del campo cfr. Herinneringscentrum Kamp Westerbork (<https://www.kampwesterbork.nl/en/>); per la scheda del monumento e i riferimenti biografici dell'artista cfr. Stichting Ralph Prins (<http://www.foundationralphprins.com/6/frames-n.htm>), consultati in data 6 ottobre 2022.

la causa agli occhi dello spettatore; questa potrebbe essere ricondotta a una sommessata idea di liberazione e di speranza. Rispetto allo sviluppo di questo monumento sono da tenere presenti due fattori: il luogo in cui è collocato e un dato biografico dell'artista. Come detto, l'installazione si trova presso il Memoriale nazionale di Westerbork, nato sui resti di quello che fu il campo di transito maggiormente utilizzato nelle deportazioni dai Paesi Bassi e di cui si decise la monumentalizzazione a partire dagli anni Settanta, dopo la caduta in disuso di esso. Le intricate vicende del campo, che vide la sovrapposizione d'uso da parte di gruppi sociali diversi e a scopi differenti⁷⁹, potrebbero intendersi come il corrispettivo olandese del campo di Fossoli. Durante gli anni del Secondo conflitto mondiale fu uno dei più grandi centri del nord Europa utilizzato come campo di raccolta dei perseguitati razziali e politici in attesa della deportazione: il binario sradicato dall'artista è quello da cui effettivamente partirono migliaia di deportati stipati in carri bestiame. La storia di questo luogo si intrecciò quindi a quella di oltre 107 mila deportati. Lo stesso Prins, di origini ebraiche, fu arrestato nel 1943 e nel settembre dell'anno successivo transitò per Westerbork proseguendo poi verso il campo di Theresienstadt: dietro al monumento si nasconde dunque anche una storia personale che collega in modo diretto l'artista al luogo stesso.

⁷⁹ Nell'immediato dopoguerra il campo di Westerbork continuò a essere utilizzato come campo di formazione militare e come campo di internamento per i membri del partito nazionalsocialista, le SS e i sospettati collaborazionisti. Tra gli anni '50-'70 assunse il nome di Schattenberg: in questa fase divenne luogo di alloggio temporaneo e rifugio politico per i molucchi che non si schierarono con gli indipendentisti indonesiani rimanendo fedeli ai Paesi Bassi. Cfr. Herinneringscentrum Kamp Westerbork (<https://kampwesterbork.nl/en/history>), consultato in data 8 febbraio 2023.

Capitolo II

Le pietre d'inciampo a Venezia

2.1 La diffusione delle *Stolpersteine*: il progetto di Demnig approda a Venezia

Disseminate tra le calli e adiacenti agli ingressi dei palazzi veneziani, trovano posto le pietre d'inciampo o, volendole chiamare con il nome originale, *Stolpersteine*, che deriva dal termine tedesco composto dal verbo *stolpern*, «inciampare» se inteso in forma intransitiva o «attivare la memoria» se in quella transitiva¹, unito al sostantivo *steine*, pietre. Quando se ne incontra una, lo sguardo è attirato da una piccola mattonella dorata, per dimensioni identica ai comuni sampietrini, che interrompe la consequenzialità dei blocchi di trachite grigia, chiamati *masegni* in dialetto veneziano, che costituiscono la pavimentazione urbana. Sono formelle cubiche, in ottone, che vengono incassate nel suolo e recano inciso, sulla faccia superiore rimasta scoperta, il ricordo delle persone vittime del nazionalsocialismo tedesco e – in Italia – del fascismo che dilagarono in Europa durante la prima metà del XX secolo. Su queste il passante inciampa, afferma Adachiara Zevi, «non fisicamente ma visivamente ed emotivamente»².

Questa particolare forma di memoria, che tenta di commemorare nel modo più completo e universale possibile chi fu coinvolto nella Shoah e chi si oppose politicamente ai due regimi totalitari, viene sviluppata e intrapresa dall'artista tedesco Gunter Demnig che dà origine al progetto in Germania alla fine degli anni Novanta. Demnig nasce a Berlino nel 1947 e compie i suoi studi in ambito artistico in Germania: dapprima iscritto all'Universität der Künste di Berlino, dove, dal 1967 al 1971, frequenta per i primi due anni il percorso di *Art Education* sotto la guida di Herbert Kaufmann e prosegue con quello di *Industrial Design*, si trasferisce poi alla Kunstakademie di Kassel, facendo ritorno agli *Art studies*. Una volta terminata la propria formazione accademica, Demnig realizza le sue prime opere approcciandosi alla *performance art*, tra queste: *Duftmarken Kassel-Pa-*

¹ Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 172.

² Ivi, p. 173.

ris (1980), *Blutspur Kassel-London* (1981), *Ariadne-Faden Kassel-Venedig* (1982), *Flaschenpost Kassel-New York* (1983). L'atto di spostarsi da Kassel verso i più importanti centri artistici mondiali, e quello di marcare il percorso compiuto, adottando modalità differenti, accomunano le performance d'esordio di Demnig: nel caso di Kassel-Parigi imprime a terra una linea in vernice bianca formata dal ripetersi del titolo dell'opera; per Kassel-Londra lasciò sgocciolare sangue di maiale dai serbatoi di una sorta di carriola appositamente costruita (la *Blutspurmachine*, oggi esposta alla Tate Modern di Londra); per Kassel-Venezia srotolò dietro sé un filo rosso; infine per Kassel-New York gettò in mare delle bottiglie per tracciare la rotta compiuta. Con le proprie opere Demnig mira quindi a mettere in connessione luoghi, tracciando concretamente il percorso intrapreso per la costruzione di tale collegamento: creare dei *link* tra luoghi è anche parte del progetto delle pietre d'inciampo, cui è sottesa la costruzione di un sistema ramificato di collegamenti, simile a una ragnatela, che connette concettualmente migliaia di luoghi. Nel 1985 l'operato artistico di Demnig confluisce nella città di Colonia, dove l'artista apre il proprio studio e qualche anno più tardi, nel 1993, scaturisce l'idea delle *Stolpersteine*. Questa intuizione deriva da una conversazione intrattenuta dall'artista con una donna che metteva in discussione, ingenuamente e senza alcuna consapevolezza storica, la veridicità del massacro di Rom e Sinti – la parte del genocidio che prende il nome di Porrajmos, «grande distruzione» in lingua romaní – commesso dal regime nazista e dai suoi alleati, sposando tesi negazioniste. Nei tre anni successivi Demnig si impegna a elaborare una modalità espressiva volta a contrastare tale ideologia, capace di rendere consapevoli le persone dei fatti accaduti e di preservare il ricordo di tutte le persone perseguitate dal nazismo. L'idea giunge a maturazione nel 1996, quando lo scultore installa nel quartiere berlinese di Kreuzberg la prima pietra d'inciampo, privo di qualunque autorizzazione rilasciatagli dalle autorità locali e dunque illegalmente. Il progetto dell'artista, non senza far fronte a polemiche e critiche, ha richiamato gradualmente l'attenzione di tutta Europa, dove si è diffuso in maniera progressiva ed è tuttora in corso di realizzazione.

Le pietre d'inciampo attualmente si trovano in 26 stati europei (esse sono presenti a oggi in Austria, Belgio, Croazia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Italia, Irlanda, Lituania, Lussemburgo, Paesi Bassi, Norvegia, Polonia, Regno Unito, Repubblica Ceca, Romania, Russia, Serbia, Slovacchia, Spagna, Svezia, Svizzera, Ucraina, Ungheria)³ e il progetto, ora così largamente diffuso e definito da Zevi uno «straordinario mosaico della memoria europea»⁴, viene coordinato dalla fondazione dell'artista, la Stiftung – Spuren – Gunter Demnig, che gestisce per ciascuna pietra la richiesta di posa, la

3 Per le informazioni sul progetto di Demnig cfr. sito ufficiale delle *Stolpersteine* (<https://www.stolpersteine.eu/en/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

4 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 171.

sua creazione e infine la sua installazione. L'artista, sebbene abbia delegato alcune mansioni a causa dell'età ormai avanzata e della mole di lavoro richiesta, rimane tuttora coinvolto in prima persona: è lui stesso, in quante più occasioni possibili, a essere presente al momento della posa per effettuarla personalmente. Non sono rare, infatti, le fotografie che ritraggono Demnig, distinto dal cappello in feltro e dalla sciarpa rossa, chinato sul ginocchio destro e intento a stendere la malta fresca per sigillare al suolo una pietra d'inciampo. La stessa creazione delle Stolpersteine, da quando è nato il progetto e solo di recente demandata al suo *team* di lavoro, è realizzata completamente a mano, incidendo nel metallo lettera per lettera.

Il progetto arriva in Italia nel 2012 dapprima a Roma, da dove si diffonde gradualmente. Oggi le pietre d'inciampo si trovano in 15 regioni italiane (sono presenti in Abruzzo, Campania, Emilia-Romagna, Friuli-Venezia Giulia, Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Trentino-Alto Adige, Valle d'Aosta, Veneto; mancano invece in Basilicata, Calabria, Marche, Molise, Umbria): la più alta concentrazione si trova nel centro-nord, più precisamente nelle città di Roma e Milano, meno numerose invece nel Meridione dove lo sbarco degli Alleati in Sicilia e la loro graduale risalita verso nord nel 1943 hanno risparmiato questi territori dal biennio in cui le deportazioni politiche-razziali si fecero sempre più stringenti.

Su iniziativa del Comune di Venezia, della Comunità Ebraica veneziana, del Centro Tedesco di Studi Veneziani e dell'Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea (Iveser), anche Venezia è stata coinvolta nell'ospitare e diffondere il progetto di Demnig a partire dal 12 gennaio 2014, data in cui vennero posate le prime dodici pietre d'inciampo in città, tutte nel sestiere di Cannaregio. Da allora è cresciuto il numero delle pietre installate a ricordo delle persone deportate da Venezia verso i campi di lavoro e di sterminio nazisti: Marco Borghi, ex-direttore dell'Iveser e sostenitore del progetto, precisa che «la prosecuzione del progetto continua in modo sistematico anno dopo anno e attualmente Venezia si afferma come la terza città d'Italia con più pietre d'inciampo posate»⁵. Tutte le pietre d'inciampo veneziane sono oggi geolocalizzate su una mappa digitale ad accesso libero a cura di Iveser, che da anni persegue l'impegno di mappare tutti i luoghi della memoria nel comune di Venezia relativi al biennio 1943-1945, dalle pietre d'inciampo ai monumenti, cippi ed epigrafi per la lotta partigiana. Oggi si contano 159 pietre già installate e dislocate in diverse zone dell'isola; le più recenti, 24 per la precisione, sono state posate il 17 gennaio 2023 durante la cerimonia itinerante che annualmente coinvolge la comunità veneziana e che, in quest'occasione, ha visto

⁵ Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022. Il Dott. Marco Borghi è stato direttore di Iveser dal 1998 al 2020.

anche l'intervento e la partecipazione di Demnig (Foto 2.1). La più alta concentrazione del numero di *Stolpersteine* si conta in corrispondenza all'area del Ghetto di Venezia, la cui storia si intreccia da secoli a quella della comunità ebraica della città, e nel sestiere di Cannaregio, ma ne si trovano diverse anche nei sestieri di San Marco, Castello, Dorsoduro, San Polo, Santa Croce e sulle isole del Lido e di San Servolo; una di queste è stata posata invece in terraferma, a Mestre⁶ (Foto 2.2).

Per comprendere il motivo per il quale a Venezia le pietre d'inciampo trovano una così ampia diffusione nel territorio urbano, disseminate in tutti i sestieri dell'isola, è necessario tenere in considerazione la storia della comunità ebraica veneziana, anch'essa vittima delle deportazioni durante il biennio di occupazione nazista e di ricostituzione del fascismo (1943-45). Esaminare le circostanze che portarono prima alla nascita e poi allo sviluppo del Ghetto di Venezia è un'operazione utile per superare il pregiudizio che lo inquadra e lo stigmatizza come luogo atto alla segregazione di una minoranza, come se, nel corso della propria storia, non sia stato null'altro che questo: nonostante sia effettivamente nato allo scopo di confinare la popolazione ebraica entro dei confini circoscritti, alla metà del Novecento non si configurava più come tale da oltre un secolo e mezzo. La sua storia plurisecolare è infatti nettamente contrapposta a quella dei ghetti di fondazione nazista, come può essere il caso di Varsavia istituito dal regime tedesco nel 1940 e raso al suolo dallo stesso nel 1943 in seguito alla rivolta della minoranza ebraica in esso confinata. Quello di Venezia è il primo ghetto d'Europa e costituisce il modello di tutti i quartieri di segregazione sorti nei secoli successivi: a questi presta anche il nome, quasi certamente derivato dal termine veneziano *geto* in riferimento all'attività delle fonderie che un tempo trovavano posto nella zona. Due date segnano con precisione la genesi e la storia del Ghetto veneziano: il 1516 quando fu istituito dal governo cittadino per farvi risiedere tutti gli ebrei stanziati nella zona lagunare e limitrofa, e il 1797, quando l'arrivo delle truppe napoleoniche a Venezia decretò la fine della Serenissima e la definitiva apertura del Ghetto, garantendo un maggior grado di libertà agli ebrei che per secoli vi erano stati rinchiusi.

All'avvento del XIX secolo la comunità ebraica veneziana, ormai svincolata dagli obblighi che le erano stati imposti per secoli, cominciò a riversarsi in altre zone della città, dando inizio a una «emigrazione interna»⁷. Chi ne ebbe la possibilità, soprattutto economica, preferì allontanarsi dal Ghetto perché considerato per lungo tempo un luogo di segregazione, contraddistinto da condizioni di vita precarie, Riccardo Calimani scrive infatti che «gli ebrei benestanti, appartenenti alla media e alta borghesia, andarono quindi

6 Mappa di geolocalizzazione delle pietre d'inciampo di Venezia (<https://www.pietredinciampovenezia.it/la-mappa/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

7 S. Levis Sullam, *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 53.

ad abitare nel centro della città, mentre i più poveri rimasero nel ghetto»⁸. Si instaurò così una progressiva e piena integrazione della comunità ebraica all'interno della società veneziana per quanto riguarda l'ambito culturale, politico e socio-economico, che vide il suo convinto coinvolgimento anche alle vicende nazionali italiane nel corso dell'Ottocento e durante la prima metà del Novecento, dai moti risorgimentali al primo conflitto mondiale: la loro emancipazione dunque non corrispose a un distacco ma, al contrario, a un più ampio grado di coinvolgimento e partecipazione all'interno della società italiana, innescando una fusione tra la «subcultura ebraica»⁹ e quella dello Stato italiano. Con ciò non si vuole sottintendere che a Venezia a partire dall'Ottocento non si verificarono o cessarono gli episodi e stereotipi legati all'ideologia antisemita, ma è possibile affermare che la situazione era quantomeno calmierata dal buon grado di integrazione sociale della minoranza ebraica. La crescita di questa si protrasse fino agli ultimi decenni dell'Ottocento quando subì una battuta d'arresto irreversibile che trova giustificazione nell'aumento dei matrimoni misti e nel «graduale abbandono delle norme religiose e tradizionali, e degli usi e costumi che avevano regolato la vita quotidiana ebraica nei suoi comportamenti sociali, alimentari, sessuali fino all'età dell'Emancipazione civile»¹⁰. A ogni modo la comunità ebraica veneziana, per quanto non numerosa, resterà un importante nucleo culturale per l'ebraismo, tra cui trovarono spazio anche le prime riflessioni sul sionismo promosso da Theodor Herzl, ideologia poi introdotta e diffusa a Venezia da Angelo Sullam¹¹. Nei primi anni del Novecento in occasione del censimento del 1938, la città di Venezia «individuò e schedò 2.136 persone: di queste 1.471 si professavano di religione ebraica, 616 cattolici e 49 agnostici»¹². Come per il resto d'Italia, dopo la proclamazione delle leggi razziali fasciste iniziarono le discriminazioni, mentre successivamente all'armistizio dell'8 settembre 1943 e la conseguente occupazione nazista nel settentrione, si verificarono anche a Venezia i primi arresti che preludevano alla deportazione verso i lager tedeschi.

Il riconoscimento di Venezia come sito di particolare interesse storico-artistico risparmiò l'isola dai bombardamenti degli Alleati per tutta la durata del secondo conflitto mondiale: gli attacchi armati si concentrarono piuttosto in terraferma, verso il centro industriale

8 R. Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia. Gli ebrei e la Serenissima Repubblica*, Milano, Mondadori, 2017, p. 366.

9 S. Levis Sullam, *Una comunità immaginata*, cit., p. 14. Il riferimento rimanda al concetto di “subcultura” formulato da Luciano Gallino, affine a quello di “comunità immaginata” di Benedict Anderson.

10 Ivi, pp. 50-51.

11 Angelo Sullam fu promotore del Gruppo Sionistico Veneto attivo tra il 1903 e il 1911 e diede impulso, riscuotendo un discreto successo, alla diffusione delle idee del neonato movimento sionista. Cfr. Ivi, pp. 31-48.

12 S. Levis Sullam, *Gli ebrei a Venezia nella prima metà del Novecento*, in “Enciclopedia Treccani”, 2002 (https://www.treccani.it/enciclopedia/gli-ebrei-a-venez-ia-nella-prima-meta-del-novecento_%28altro%29/), consultato in data 8 febbraio 2023.

di Porto Marghera, ma si trattò di eccezioni che non provocarono ingenti danni. Dal 1943 Venezia si affermò addirittura come importante centro di produzione cinematografica in sostituzione a Cinecittà, numerosi set di posa vennero dislocati tra la Giudecca e i giardini della Biennale rimasti inutilizzati durante la parentesi bellica: nasceva così il Cinevillaggio per garantire la produzione di nuove pellicole cinematografiche. La condizione veneziana, in cui è possibile riconoscere un carattere di unicità rispetto alla situazione continentale e nazionale italiana, oltre a evitare ingenti distruzioni e danni materiali alla città, ebbe considerevoli risvolti positivi anche sullo stato d'animo della popolazione. Anche Simon Levis Sullam descrive come in città vigesse un clima particolare in quegli anni di guerra: «in una Venezia occupata dai tedeschi, ma al riparo dai bombardamenti e quindi sovraffollata, capitale della cultura di Salò e sede di ambasciate presso la neonata Repubblica sociale italiana, erano aperti svariati cinema, gli alberghi traboccavano, la gente ballava in feste e ritrovi»¹³. Il basso Veneto sfuggì al diretto controllo nazista e alle sue leggi, che invece incomberono subito dopo l'armistizio di Cassibile sulla Zona d'Operazione del Litorale Adriatico estesa nei territori friulani e istriani, in tedesco *Operationszone Adriatisches Küstenland* o, secondo l'abbreviazione, OZAK, e sulla Zona d'Operazione delle Prealpi nell'altoatesino e nel bellunese, la *Operationszone Alpenvorland* o OZAV¹⁴. In queste aree gli arresti e le deportazioni erano eseguiti direttamente dai tedeschi.

Nei territori veneziani, non sottoposti direttamente alle leggi del Reich, ci volle del tempo affinché ingranasse il meccanismo di deportazione; il trimestre dell'autunno del 1943 per gli ebrei veneziani corrispose però solamente a una stasi momentanea che non evitò ciò che accadde in seguito. La condanna venne decisa con l'ordinanza n. 5 della Repubblica di Salò, firmata il 30 novembre 1943 dal ministro Guido Buffarini Guidi e notificata a tutto il territorio il giorno seguente: questa stabilì l'arresto di tutti gli ebrei a prescindere dalla loro nazionalità per il loro invio «in campi di concentramento speciali appositamente attrezzati»¹⁵, il sequestro di tutti i loro beni mobili e immobili e il fermo degli ebrei di sangue misto. Tale provvedimento, in cui compare dichiarato un carattere di eccezionalità attribuito ai campi di concentramento cui gli ebrei erano destinati, non solo fa trapelare la sottaciuta conoscenza del governo di Mussolini circa le sorti a cui si stava consegnando la popolazione ebraica, ma segna anche l'inequivocabile volontà dei fascisti che, afferma Giuseppe Mayda, «per un mero calcolo politico, vollero allinearsi *in toto* alle posizioni naziste, anche se questo significava sacrificare gli ebrei italiani alla “soluzione

13 Id., *I carnefici italiani*, cit., p. 10.

14 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Salvarsi*, cit., p. 42.

15 *Gli ebrei a Venezia (1900-1938). Una comunità tra persecuzione e rinascita*, a cura di Renata Segre, cit. in S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 67.

finale»¹⁶. Come spiega lo stesso autore, l'Italia «dal 30 novembre 1943, entrò nella fase della piena responsabilità di Salò: se in precedenza [...] le polizie fasciste avevano agito quasi sempre di conserva con SS e Gestapo, adesso l'iniziativa diventava italiana»¹⁷. Nei giorni seguenti a Venezia aleggiò un silente allarmismo, le parole di Levis Sullam raccontano così di quei momenti: «mentre prendeva avvio anche a Venezia il genocidio degli ebrei, le giornate scorrevano come sempre in un intreccio indissolubile di vita e di morte»¹⁸. La situazione precipitò in breve tempo, quando il questore di Venezia, Filippo Cordova, in ottemperanza all'ordine ministeriale della RSI diede inizio alle persecuzioni delle vite.

La prima grande retata in città ebbe luogo nella notte tra il 5 e 6 dicembre 1943, sotto l'incessante suono delle sirene antiaeree delle industrie di Marghera, attivate «per indurre la popolazione veneziana a restare nelle case o nei rifugi, e impedire che vi fossero sgradevoli testimoni»¹⁹: forze di polizia e militari italiani scandagliarono l'intera isola facendo riferimento *in primis* alla lista stilata in occasione del censimento del 1938. Durante questo rastrellamento vennero catturati il maggior numero di ebrei nel corso delle persecuzioni a Venezia: sebbene venga da pensare, quasi istintivamente, che l'operazione sia avvenuta in una situazione concitata e confusionale, a smentire questa idea interviene uno scritto lasciato da uno degli arrestati a racconto dello svolgimento dei fatti intercorsi quella notte, durante cui «c'è addirittura il tempo per un caffè»²⁰. Le 163 persone arrestate quella notte verranno prima internate a seconda del sesso nei vari carceri cittadini – gli uomini a Santa Maria Maggiore, le donne alla Giudecca e i minori in istituti appositi – poi, dopo due giorni, trasferite nella Casa Israelitica di riposo in Campo del Ghetto Nuovo, da qui furono rilasciati alcuni anziani e i nati da matrimoni misti; infine il 31 dicembre, dopo nemmeno un mese, partì da Venezia un convoglio in direzione di Fossoli, ultima tappa prima di raggiungere Auschwitz: «93 di questi furono inviati al campo di concentramento di Fossoli [...]. Il 18 gennaio 1944 li seguivano 4 “minori di razza ebraica” tra i tre e i sei anni di età. Circa un mese più tardi, presi in consegna da forze tedesche, partivano tutti da Fossoli diretti al campo di sterminio di Auschwitz in Polonia, dove avrebbero tutti trovato la morte»²¹. Testimone diretto dell'ultimo viaggio di questi veneziani fu Primo Levi che condivise con loro lo stesso convoglio, lo ricostruisce brevemente ne *I sommersi e i salvati*: «il convoglio con cui sono stato deportato io, nel febbraio del 1944, era il primo che partisse dal campo di raccolta di Fòssoli [...] Nel mio vagone c'erano parecchi anziani,

16 G. Mayda, *Storia della deportazione dall'Italia 1943-1945*, cit., p. 150.

17 Ivi, p. 155.

18 S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 9.

19 R. Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, cit., p. 390.

20 S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 72.

21 S. Levis Sullam, *Gli ebrei a Venezia nella prima metà del Novecento*, cit.

uomini e donne: tra gli altri, c'erano al completo gli ospiti della casa di riposo israelitica di Venezia»²². Tra questi vi erano anche bambini, una presenza lasciata ai margini dalle parole di Levi ma accertata dalle fonti: è attestato che con lo stesso convoglio partì anche Leo Mariani, deportato insieme alla madre e ucciso all'arrivo a soli 70 giorni di vita²³. A suo nome è già stata posata una pietra d'inciampo (Foto 2.3), e su questa Borghi ha espresso la seguente riflessione:

Una pietra per la quale provo un affetto particolare [...] è quella che l'istituto ha dedicato alla vittima più piccola delle deportazioni. Si chiamava Leo Mariani, e quando morì ad Auschwitz aveva poco più di due mesi. Sua madre lo aveva messo al mondo all'ospedale civile a metà dicembre, subito dopo l'arresto. Mi piace ricordarlo perché recentemente abbiamo dedicato una pietra anche alla deportata più anziana, che aveva 88 anni. E in questa distanza, nello spazio che intercorre tra l'età di Leo e quella di questa donna, è racchiuso tutto il senso della parola genocidio, e di quella volontà assoluta di sterminio²⁴.

Anche la pietra d'inciampo dedicata a Umberto Nacamulli, installata di recente durante l'ultima cerimonia di posa del 2023, rispecchia questo risvolto del genocidio: in questo caso si tratta di un neonato di 64 giorni di vita a essere stato prima arrestato e deportato insieme all'intera famiglia e infine ucciso all'arrivo presso il campo di Auschwitz²⁵ (Foto 2.4).

Le analisi del procedimento che permise le deportazioni nel milanese e nel veneziano confermano che le modalità attuate per il loro svolgimento furono le medesime e seguirono dei precisi passaggi consequenziali: l'arresto, l'internamento in carceri locali, il trasferimento in campi di transito provinciali e la deportazione in campi di lavoro e sterminio stranieri. In laguna queste operazioni proseguirono per tutto il 1944 e nei primi mesi del 1945 per mano dei fascisti e delle SS comandate da Franz Stangl, nel frattempo procedevano indisturbate le «operazioni di confisca e inventariazione dei beni ebraici»²⁶ e si susseguivano le partenze dei convogli dalla stazione ferroviaria di Venezia Santa Lucia. Per i treni in partenza da qui non era previsto il diretto collegamento ai lager nazisti, al contrario di alcuni che partirono da Milano Centrale come si è visto; questi potevano prendere due diverse direzioni: verso il campo di Fossoli, a cui è già stato fatto riferimento, oppure in direzione della Risiera di San Sabba a Trieste.

Lo snodo triestino per le deportazioni coincideva al complesso industriale, ubicato nei quartieri a est del centro città, nato alla fine dell'Ottocento come fabbrica per la pilatura del riso e, a seguito dell'armistizio di Cassibile, convertito in un «campo misto, di transito

22 Si tratta del convoglio n. 8 da Fossoli ad Auschwitz. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 87-88.

23 L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., p. 406.

24 M. Borghi, cit. in S. Ferrari, *Camminare sulla memoria. A Venezia*, in "La Provincia di Como", 16 marzo 2022, p. 47.

25 L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., p. 439.

26 S. Levis Sullam, *I carnefici italiani*, cit., p. 74.

per gli ebrei in attesa della deportazione e di detenzione ed eliminazione per partigiani e ostaggi civili», andando a costituire l'unico sito italiano «con un apparato repressivo simile ai campi situati in Polonia e un forno crematorio per l'incenerimento delle vittime»²⁷, afferma Chiara Becattini. Quando Trieste divenne centro di coordinamento per l'OZAK, la Risiera fu scelta come luogo impiegato nelle deportazioni, considerato l'agevole aggancio alla linea ferroviaria: affidata al comando di Joseph Oberhauser, divenne l'unico punto di partenza per le deportazioni dal triestino verso, principalmente, i campi di Auschwitz e Ravensbrück. Seconda solamente a Fossoli per il numero di deportati, si contano con certezza 1.177 ebrei partiti da qui tra il dicembre del 1943 e il febbraio del 1945 su convogli numerati in modo consequenziale dal 21 al 43 e accompagnati da una T maiuscola; un numero imprecisato di morti invece²⁸. Come accadde per molti dei campi in Europa orientale, ne fu tentata la distruzione e l'occultamento da parte dei nazisti in fuga tramite alcune cariche esplosive: le detonazioni demolirono il forno crematorio ma danneggiarono solo parzialmente il resto dell'edificio. Ne è stato infine deciso il recupero da parte della città, che porta su di sé i segni di un conflitto di memorie tra il ricordo della Resistenza antifascista e, all'opposto, delle foibe, attraverso il progetto dell'architetto Romano Boico che portò all'apertura al pubblico nel 1975; egli, come fatto successivamente anche de Curtis e Morpurgo a Milano, ha proceduto a «elevare lo squallore del luogo a monumento» e togliere il più possibile all'edificio, scarnificarlo fino all'essenzialità «lasciandone in piedi solo l'ossatura»²⁹.

Tornando a volgere l'attenzione sulle deportazioni veneziane, si ribadisce che è possibile contare con esattezza quante persone partirono dalla città perché, come già discusso nel capitolo precedente sul caso milanese, fu la Pubblica Sicurezza italiana a essere incaricata degli arresti: «complessivamente perirono 246 ebrei veneziani, uomini e donne, in età compresa tra i due mesi e gli ottantanove anni»³⁰. Solamente otto di loro fecero ritorno. Oggi la volontà è quella di collocare in città una pietra d'inciampo per ciascuna delle 246 persone che furono deportate da Venezia, a «prova inconfutabile che quei fatti orribili, che si pensavano accaduti lontano, si sono verificati invece sotto casa e che era possibile opporsi e resistere»³¹, sostiene Zevi. Gli arresti hanno coinvolto l'intera città, per comprenderlo diventa funzionale guardare dove sono collocate le pietre d'inciampo, che appunto non trovano esclusiva collocazione entro i limiti del Ghetto di Venezia per i motivi sopra esposti, bensì sconfinano da questo disseminandosi su tutto il territorio urbano.

27 C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., p. 33.

28 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., pp. 32, 35, 53.

29 C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., pp. 71, 264.

30 S. Levis Sullam, *Gli ebrei a Venezia nella prima metà del Novecento*, cit.

31 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 181.

Il Ghetto veneziano corrisponde oggi a una forma di memoria che esibisce i segni della Shoah, ma che è soprattutto da ritenersi una forma di memoria culturale in senso più ampio, uno «spazio scenico» dove si è instaurato un sincretismo culturale e l'identità ebraica si è riplasmata nel corso dei secoli³². Il processo di memorializzazione della Shoah e la riscoperta del Ghetto come centro culturale si intrecciano a partire dagli anni '80. Tale sviluppo trova concreta dimostrazione con due eventi: la posa del monumento alla Shoah di Arbit Blatas e la rinascita del museo ebraico. Già nel 1980 Blatas, artista lituano di origini ebraiche, appose sette pannelli scultorei fusi in bronzo lungo il muro in mattoni che cinge il Campo del Ghetto Nuovo, facendone dono alla città. La composizione di bassorilievi, sormontata da un reticolo di filo spinato, mostra alcuni degli eventi più emblematici del genocidio ebraico tramite delle scene figurative – *La deportazione*, *La notte dei cristalli*, *La cava*, *La punizione*, *L'esecuzione nel ghetto*, *La rivolta nel ghetto di Varsavia*, *La soluzione finale* (Foto 2.5). Questi sono il risultato di soli 40 giorni di lavoro dell'artista, di cui restano visibili le pressioni delle dita che hanno plasmato l'argilla dei bozzetti preparatori, poi trasposti in metallo, in maniera istintiva e veloce. Un'ottava formella, intitolata *L'ultimo treno*, è stata aggiunta nel 1993 alla destra del monumento originario, anteposta a delle assi di legno con incisi il nome e l'età di ciascuno dei 246 ebrei deportati da Venezia (Foto 2.6). Per quanto riguarda invece il museo ebraico nel 1986 apre al pubblico con un nuovo assetto espositivo pensato dall'architetto Ugo Camerini a ricollocazione dell'originario nucleo della collezione, già assemblato negli anni '50. Le pietre d'inciampo non sono state quindi la prima forma memoriale riferita alla Shoah e alle deportazioni intrapresa a Venezia, bensì si accodano al composito processo di memoria manifestatosi già ben 34 anni prima.

2.2 Le caratteristiche formali delle pietre d'inciampo: l'insita uguaglianza e diversità, la peculiare posizione, la richiesta di partecipazione attiva e l'implicita impossibilità di realizzazione

Il pensiero sotteso al progetto delle pietre d'inciampo è tanto semplice quanto efficace: come si è detto, sono piccoli riquadri dorati (10×10 centimetri) che diventano tutt'uno con la pavimentazione urbana e che recano incisa una formula ricorrente. La forma è la stessa per tutte le *Stolpersteine*, a renderle uniche è l'iscrizione riportata, perché ciascuna ricorda una persona diversa. Adottando questa particolare modalità di memoria, Demnig

³² Cfr. S. Levis Sullam, *Il Ghetto*, in "Novecento a Venezia. Le memorie, le storie", a cura di M. Isnenghi, Il Poligrafo, Padova, 2008, pp. 9-40.

rielabora il dramma della Shoah mettendo in risalto sia la parità delle vittime, indistintamente riconosciute come bersaglio da eliminare, sia la loro individualità.

La prima caratteristica che contraddistingue l'opera delle pietre d'inciampo, infatti, è racchiudere in sé un ossimoro composto da uguaglianza e diversità. Il principio di uguaglianza risiede nel fatto che queste non si limitano a ricordare solamente alcune delle vittime delle discriminazioni e delle persecuzioni naziste, e non prediligono una categoria o una minoranza specifica, bensì commemorano, secondo un'ottica inclusiva, ogni singola persona coinvolta nella Shoah:

This project commemorates all victims of National Socialism: Jews; Sinti; Roma; Jehovah's Witnesses; homosexuals; mentally and/or physically disabled people; people persecuted for their political views, their religion, their sexual orientation or the color of their skin; forced laborers; men considered deserters; people who were persecuted on grounds that they were considered "asocial" such as homeless people or prostitutes – anyone who was persecuted or murdered by the Nazi regime between 1933 and 1945³³.

L'intento delle *Stolpersteine*, dunque, è quello non solo di ricordare la popolazione più coinvolta nella Shoah, quella ebraica, ma anche le minoranze considerate delle contaminazioni di disturbo dal Terzo Reich per la propria ascesa. Si preferisce adottare una «linea mista»³⁴, commenta Marco Borghi, che riesca a essere testimone di qualsiasi categoria e qualunque discriminazione. Demnig persegue poi il principio che recita «one victim – one stone»³⁵, secondo cui per ogni vittima ci debba essere una pietra che ne porti inciso il nome: questa la diversità. L'artista tenta con ciò di dare un esito positivo ai versi del Talmud, testo sacro all'ebraismo, che recitano: «a person is only forgotten when his or her name is forgotten»³⁶. Se invece si considerano le parole di Jean Baudrillard, secondo cui «forgetting the extermination is part of the extermination itself»³⁷, è possibile affermare che la modalità di ricordo di Demnig, diffusa in modo così capillare, sia una confutazione dello sterminio. La Shoah viene così rielaborata da Demnig secondo un'operazione che prevede sia la purificazione delle vittime, sia la valorizzazione dell'unicità di ciascuna di esse, di cui è nostro obbligo non dimenticare i nomi. In questo modo si ambisce inoltre al duplice obiettivo di legittimare la sofferenza di ciascuno e di trasporre in qualcosa di visibile e materiale la memoria evanescente delle vittime della Shoah. Perseguendo questo intento risulta fondamentale il fatto di incidere i nomi delle vittime sulle pietre d'inciampo, un elemento che, come già si è visto nel *Muro dei Nomi* all'interno del *Memoriale della Shoah* di Milano, serve a restituire loro una propria individualità: ricordare

33 Sito ufficiale delle *Stolpersteine*, cit.

34 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

35 Sito ufficiale delle *Stolpersteine*, cit.

36 Ibidem.

37 J. Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, The Power Institute of Fine Arts, Sydney, 1987, p. 22.

il nome di ciascuno, apponendolo su un supporto per iscritto, è una pratica ricorrente nella dimensione dei monumenti che commemorano l'Olocausto (a questo si farà riferimento nel capitolo conclusivo nella prospettiva di approfondire e discutere questa reiterazione). L'individualità della vittima non viene però trasmessa da Demning ricordandone limitatamente il nome, è volontà dell'artista procedere a identificarla con un'iscrizione che ne riassume il destino e ciò cui le è accaduto. Il graffito è realizzato nella lingua del paese che andrà a ospitare la pietra d'inciampo, in modo tale da poter essere compreso dalla maggioranza delle persone che si relazioneranno a essa. La formula impressa in carattere maiuscolo su ciascuna *Stolperstein* è semplice e sintetica, uguale per tutte le pietre, e prevede che siano riportati, a seconda delle possibilità nel reperire i dati, le seguenti informazioni relative alla persona ricordata:

- il nome e il cognome;
- l'anno di nascita;
- la data dell'arresto, composta dal giorno, dal mese e dall'anno;
- il nome del campo verso cui è stata deportata e internata;
- la data e il luogo in cui ha perso la vita.

È da precisare come la mancanza di alcuni dei dati richiesti non compromette la realizzazione della pietra d'inciampo, resta però fondamentale l'operazione di controllo dei dati d'archivio relativi alla vittima cui si vuole dedicare una *Stolperstein* – per questa verifica solitamente si ricorre al *database* dello Yad Vashem – affinché le informazioni dichiarate siano quanto più veritiere, documentate e precise. Gli esiti sono incisioni didascaliche che appaiono come riassunti impropri di una vita, ma che allo stesso tempo ne testimoniano silenziosamente l'esistenza, dedicate a «individui cui restituire dignità di persone ricordandone il nome e il tragico destino»³⁸.

La seconda caratteristica risiede nella peculiare posizione delle pietre d'inciampo. Le *Stolpersteine* si trovano sempre lungo i marciapiedi interposti fra gli edifici e le strade, sui camminamenti pedonali innanzi agli ingressi delle abitazioni (Foto 2.7). Sono piccoli ostacoli su cui si inciampa con lo sguardo e con la mente. L'obiettivo: «to force people to encounter the memorials. [...] Force a reaction from pedestrians who stumble over the stones»³⁹. Più precisamente, le pietre d'inciampo vengono posate innanzi all'ingresso dell'ultima abitazione della vittima, con la dicitura scritta rivolta verso la strada per agevolare la lettura al passante del caso e a precedere questa si trovano le parole «qui viveva» oppure «qui abitava». La scelta di porle adiacenti alle soglie di casa delle vittime accentua

38 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 171.

39 M. Cook, M. van Riemsdijk, *Agents of memorialization. Gunter Demnig's Stolpersteine and the individual (re-)creation of a Holocaust landscape in Berlin*, in "Journal of Historical Geography", n. 43, 2014, pp. 138-147, qui p. 147.

il fatto che queste persone sono state sottratte alla propria quotidianità e alle proprie famiglie, costrette ad abbandonare la propria dimora, reputata fino ad allora un luogo sicuro, e ciò cui gli era caro. Esse sono collocate «sul marciapiede prospiciente l'abitazione del deportato, proprio sulla soglia, sul crinale tra normalità e baratro, tra la vita nella propria casa e tra gli affetti, e un destino ignoto seppure tragicamente annunciato»⁴⁰, commenta Zevi. Le *Stolpersteine* non si trovano mai presso le mete di deportazione oppure dove le vittime hanno perso la vita o ancora nei cimiteri; non sono poste sui luoghi di morte, bensì su quelli di vita che in passato sono stati vissuti quotidianamente da queste persone. Le pietre d'inciampo si trovano presso soglie di passaggio che sono state per le vittime sia ordinarie nella normalità, sia, in un preciso istante, distintive rispetto a un radicale cambiamento. Seguendo tale principio la soglia figura come simbolo di transizione, accezione già emersa nelle parole di Zevi sopracitate e che trova un'ulteriore corrispondenza nelle tesi di Francesca Mugnai, secondo cui, in generale, una porta o una soglia figurano come una sineddoche che rappresenta «l'unico possibile punto di transizione fra due condizioni o mondi», un discrimine che separa la condizione di un prima e di un dopo, e queste, «più che indicare una continuità, [...] sono significative di una rottura, di un passaggio repentino che conduce da una realtà all'altra»⁴¹. La volontà di installare le pietre d'inciampo al limitare di una soglia con un preciso significato costituisce uno degli elementi più di valore ed efficaci nella strategia comunicativa di Demnig; egli mette in maniera molto diretta nella condizione di fare memoria del fatto che lì, oltre la soglia segnata dalla piccola placca dorata, vivesse qualcuno poi privato in modo definitivo della propria quotidianità e libertà, e dunque della propria vita. La posizione conferisce loro la valenza di «simbolo che racchiude la memoria della persona dell'offesa subita»⁴², osserva Becattini. L'artista, rivolgendosi a chi oggi incontra abitualmente, o anche solo occasionalmente, queste soglie, avverte i passanti che inciampano su queste memorie, di ricordare. Come nei versi d'esordio in *Se questo è un uomo* di Primo Levi che paiono presi a prestito da Demnig per essere rielaborati e tradotti secondo un linguaggio, che seppur essenziale e schematico, è figurativo:

Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case,
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici [...]
Meditate che questo è stato⁴³.

40 Ivi, p. 172.

41 F. Mugnai, *La costruzione della memoria*, cit., p. 79.

42 C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., p. 283.

43 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1973, p. 15.

Le pietre d'inciampo riescono così a evocare nitide immagini e puntuali interrogativi, come sottolinea Zevi:

Chi oggi abita nello stesso palazzo, o vi passa occasionalmente, inciampando in quelle pietre, non può non interrogarsi su come si comporterebbe oggi se un inquilino della sua casa, un vicino o un concittadino corresse gli stessi pericoli. Il passato, che sembra tanto lontano da noi, si avvicina così drammaticamente e diviene parte della nostra vita quotidiana⁴⁴.

Le *Stolpersteine* potrebbero essere associate alla pratica, comunemente diffusa, di apporre epigrafi e targhe commemorative sui muri esterni degli edifici, in particolare quelle che appaiono su palazzi e abitazioni storiche per raccontare quale personalità vi ha risieduto, anche solo temporaneamente, tra quei muri. Un ulteriore collegamento possibile può essere fatto con i cippi, piccoli monumenti commemorativi che si ergono dal suolo. Eppure le pietre d'inciampo differiscono da entrambe queste categorie, prima di tutto perché sono poste a terra e non emergono dal terreno ma anzi si fondono a esso diventandone parte, poi perché utilizzano un linguaggio estremamente sintetico e non celebrativo, infine perché esse ricordano persone comuni, chi è rimasto ai margini della Storia in una condizione di invisibilità. Demnig scardina proprio questo concetto: vuole evitare che le vittime della Shoah passino inosservate al corso storico e sovvertire l'idea nazista che le ha considerate numeri depersonalizzati. La forma di memoria concepita dall'artista risemantizza inoltre la diffusa pratica nazista di impiegare le *matzevah*, le lapidi ebraiche, nella costruzione dei selciati degli stessi campi di sterminio – ne è un esempio Treblinka, dove la via di collegamento principale tra il campo di lavoro (Treblinka I) e quello di sterminio (Treblinka II) fu lastricata utilizzando pezzi di lapidi saccheggiate dai cimiteri ebraici. L'interpretazione di Demnig converte in positivo tale gesto e lo eleva ad atto di rispettoso ricordo. Il posare una pietra, che in fondo è ciò su cui verte l'opera, tuttavia rievoca anche l'usanza ebraica che prevede di lasciare un piccolo sasso sulle tombe dei defunti quando vi si fa visita in segno di rispetto.

Una terza caratteristica dell'opera è costituita dal fatto che essa richiede una partecipazione attiva, sia da parte del singolo sia del gruppo, durante tutto il processo che concretizza la sua realizzazione, di cui è possibile riassumere tre fasi distinte.

1) Richiesta di posa: l'installazione di ciascuna pietra d'inciampo innanzitutto deve essere autorizzata dalle autorità locali. La richiesta viene poi avanzata in via privata alla fondazione di Demnig, solitamente questa viene fatta dai familiari della vittima o dalle persone vicine a essa. Se invece l'iniziativa si deve a terze parti è necessaria la preventiva approvazione di qualunque discendente o parente della vittima a cui si sceglie di dedicare la pietra: è possibile che questi siano contrari alla proposta o che, al contrario, vogliano

44 A. Zevi, *Quale memoriale?*, in "La Rassegna Mensile Di Israel", vol. 81, n. 2/3, 2015, pp. 153-161.

esserne partecipi. È compito dei richiedenti accertarsi di fornire riferimenti biografici della vittima che siano corretti e veritieri, verificati dunque tramite banche dati e fonti archivistiche certificate, e sostenere il costo, pressoché irrisorio, del processo di realizzazione della pietra d'inciampo e della sua installazione⁴⁵. Per quanto riguarda le pietre d'inciampo a Venezia, Borghi ha potuto incontrare nella Comunità Ebraica veneziana l'intenzione e la piena disponibilità a collaborare fin da subito nella trasmissione di informazioni sui deportati e nel tracciamento dei legami di ciascuno, facendo presente inoltre che «è direttamente la Comunità a segnalare dei nominativi di deportati a cui dedicare una pietra»⁴⁶, perciò l'attivazione del processo di creazione di ciascuna pietra d'inciampo in laguna è coordinata da essa.

2) Cerimonia di posa: per quanto possibile, come accennato, è lo stesso Demnig a effettuare la posa a terra di ogni pietra d'inciampo. L'operazione avviene durante una breve cerimonia in loco che sia di commemorazione per la vittima, nonché di raccoglimento per la comunità. Di frequente le cerimonie di posa si configurano come un'opportunità per riunire persone con legami familiari allentati dalla distanza a volte, dal tempo altre. Una «occasione per intensificare o riprendere contatti fra parenti dispersi nei quattro angoli del mondo»⁴⁷ scrive Zevi, o semplicemente l'incontro tra persone che reputano importante fare memoria delle vittime e appoggiano il progetto delle *Stolpersteine*: le cerimonie sono infatti aperte a chiunque voglia prendervi parte. Nel caso veneziano la cerimonia di posa delle nuove pietre d'inciampo si svolge annualmente a ridosso del Giorno della Memoria – l'ultima cerimonia di posa si è tenuta il 17 gennaio 2023 alla presenza dello stesso artista – e in quest'occasione si programma l'installazione di varie pietre dislocate lungo un percorso che attraversa la città, configurandosi come momento di commemorazione di ciascuna vittima e di ritrovo della comunità cittadina. Si procede così in gruppo, spostandosi di calle in calle e fermandosi davanti ai portoni dei palazzi per sigillare a terra le nuove *Stolpersteine*. Non appena conclusa ciascuna posa, viene recitata ad alta voce la formula scolpita sulla pietra, dunque pronunciando il nome della vittima, e le si depone accanto una rosa rossa; in alcuni casi vengono anche comunicati dei riferimenti biografici riguardo la persona ricordata, nel caso in cui sia stato possibile reperirli.

3) Mantenimento: l'unica garante della conservazione della pietra d'inciampo, una volta installata, diventa la comunità. «They belong to the community»⁴⁸, le pietre d'inciampo divengono proprietà pubblica, di tutti, ne deriva che anche la responsabilità verso di esse sia collettiva.

45 Sul procedimento per la richiesta di posa delle pietre d'inciampo cfr. sito ufficiale delle *Stolpersteine*, cit.

46 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

47 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 172.

48 Sito ufficiale delle *Stolpersteine*, cit.

Un'iniziativa di rilievo nel veneziano, non diffusa in altre realtà italiane, è quella di dare a chiunque, singoli cittadini oppure gruppi come possono essere per esempio le scuole, la possibilità di adottare una pietra d'inciampo: l'adozione prevede si possa scegliere una o più pietre e farsi carico della loro pulizia e lucidatura da svolgersi ciclicamente (Foto 2.8). Questo meccanismo consente di sviluppare nel singolo un maggior grado di responsabilità nei confronti del ricordo delle vittime, messo in atto sia a livello comunitario, sia individuale e intimo. «The participation of individuals in Holocaust memorialization can contribute to a deeper and more personal understanding of Germany's past. Individuals, particularly Germany's younger generations, obtain a deeper understanding of their nation's past when participating in Holocaust memorialization projects»⁴⁹: tale affermazione vale ovviamente per il contesto tedesco tanto quanto per quello italiano. Il coinvolgimento nella conservazione delle pietre d'inciampo corrisponde a un concreto e attivo supporto al progetto, che non si limita a prendersi cura dell'oggetto fisico in sé, bensì a prendersi cura del ricordo di cui ogni pietra è portatrice. L'essere chiamati in prima persona a un gesto di responsabilità nei confronti della memoria delle vittime, senza che per forza si abbia con queste un qualche tipo di legame, accresce ancor più il valore dato al loro ricordo: «may develop a strong emotional connection to the Stolpersteine»⁵⁰. Questa modalità di fare memoria diventa in questo modo un sentito atto personale, si «evita che questa forma di memoria diventi retorica»⁵¹ e si preserva invece a forma di memoria viva.

Una seconda proposta nata a Venezia e volta a diffondere la conoscenza del progetto delle *Stolpersteine* nonché dei valori sottesi ad esso è stata lo sviluppo di una piattaforma multimediale per il riconoscimento delle pietre d'inciampo in città: nel settembre 2020 un gruppo di ricerca nato dal master dell'Università Ca' Foscari in Digital and Public Humanities, coordinato dai professori Shaul Bassi per l'ambito umanistico e Fabio Pittarello per quello informatico, ha iniziato a lavorare alla costruzione dell'applicazione per smartphone *Ricordare la città* che utilizza la realtà aumentata (AR) per restituire una serie di informazioni sulla storia delle persone a cui sono dedicate le pietre d'inciampo⁵². Inquadrando con la fotocamera del telefono una qualsiasi pietra d'inciampo a Venezia, il sistema fa apparire diversi tipi di contenuti multimediali che narrano brevemente ciò che si sa della vittima e della sua storia; oltre a sviluppare un'interfaccia digitale interattiva e avanzata dal punto di vista tecnico informatico, il team di ricerca si è occupato di svolgere un'accurata indagine filologica analizzando testi, dati d'archivio e testimonianze

49 M. Cook, M. van Riemsdijk, *Agents of memorialization*, cit., p. 141.

50 Ivi, p. 147.

51 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

52 Cfr. sito del progetto *Ricordare la città. Pietre d'inciampo, luoghi della memoria e realtà aumentata* (<http://mizar.unive.it/pietredinciampo/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

per riuscire a creare dei contenuti che fossero totalmente veritieri, affidabili e rispettosi. Il professor Pittarello spiega che il progetto, sebbene sia partito inizialmente come circoscritto all'ambito accademico, è stato accolto e sostenuto con entusiasmo dalla Comunità Ebraica di Venezia e anche dalla Regione Veneto⁵³. Infatti, la giunta regionale veneta, approvando la legge regionale n. 5 del 3 febbraio 2020, poi riadattata il 29 marzo 2022, ha voluto promuovere concretamente le iniziative rivolte alle nuove generazioni per la conoscenza e la consapevolezza sui fatti relativi alla Shoah e in generale sulla cultura ebraica, allo scopo di contrastare antisemitismo, negazionismo e revisionismo⁵⁴. L'applicazione cafoscarina, intesa come supporto tecnologico, è chiaramente a favore del coinvolgimento dei più giovani, e mira a fornire al suo utilizzatore tutte le informazioni a disposizione riguardo una precisa pietra d'inciampo in modo semplice e immediato, lì dove ci si trova e in tempo reale. Attualmente la piattaforma è stata programmata prendendo in considerazione un database ristretto alle sole pietre d'inciampo di Venezia e ad alcuni degli altri luoghi pubblici della memoria in città, il progetto è però pensato in virtù di una prossima espansione che vorrebbe arrivare a essere di copertura per tutte le *Stolpersteine* in territorio italiano ed europeo dove attualmente si contano circa 70 mila elementi. «Espandere il progetto a tale livello corrisponde a una sfida dal punto di vista tecnico ma soprattutto dal punto di vista contenutistico dato che ogni pietra deve essere fotografata e deve essere fatta su di essa una precisa ricerca d'archivio»⁵⁵, dichiara Pittarello: l'esito di questo eventuale impegno potrà esserci rivelato solamente in futuro.

L'ultimo aspetto caratterizzate del progetto risiede nella sua contraddittoria fattibilità: nasce di per sé come piano irrealizzabile da parte dell'artista, se non in un arco di tempo che va ben oltre la durata di una vita umana, «con il ritmo attuale [...] occorrerebbero 4.250 anni per installarne 10 milioni»⁵⁶ e riuscire a dedicare a ciascuna vittima una propria pietra d'inciampo. L'intrinseca impossibilità dell'opera di essere portata a termine, se non demandandola ai posteri, evoca l'estensione, spaziale e numerica, della Shoah e la traduce in termini temporali. L'unico modo per smentire l'implicita impossibilità di realizzazione del progetto è allora quello di farne carico ai prosecutori futuri. Zevi esprime

53 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Fabio Pittarello, Venezia, 17 marzo 2022. Il Prof. Fabio Pittarello dal 2004 è professore associato al Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica all'Università Ca' Foscari di Venezia.

54 L.R. 3 febbraio 2020, n. 5, in materia di "Iniziative per la conoscenza della Shoà e per il giorno della memoria" (<https://bur.regione.veneto.it/BurvServices/Pubblica/DettaglioLegge.aspx?id=413673>), consultato in data 8 febbraio 2023.

L.R. 29 marzo 2022, n. 9, "Iniziative per il Giorno della Memoria, la consapevolezza della Shoà, il contrasto all'antisemitismo con la promozione della conoscenza della cultura ebraica" (<https://bur.regione.veneto.it/BurvServices/pubblica/DettaglioLegge.aspx?id=473373>), consultato in data 8 febbraio 2023.

55 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Fabio Pittarello, Venezia, 17 marzo 2022.

56 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 172.

a questo proposito un commento di apprezzamento nei riguardi dell'opera e di Demnig stesso, secondo cui «dedicare la vita a un'opera che non sarà mai conclusa, ne accresce, in tempi cinici ed effimeri, di rapidi consumi e facili successi, la valenza etica e la carica eretica»⁵⁷.

2.3 Eccezioni: le pietre d'inciampo veneziane che riconfigurano il canone di Demnig

Nell'opera di Demnig si riserva una grande attenzione alle parole scelte per descrivere l'ultima voce della lista di informazioni sulla vittima, quella che ne ricorda la sorte. Secondo Demnig le persone che persero la vita nei lager nazisti, a prescindere dalle modalità con cui perirono, non sono quasi mai definite semplicemente come «morte», bensì «assassinate». A Venezia la quasi totalità delle pietre d'inciampo riporta un'incisione che si apre con la dicitura «qui viveva» e si conclude con la parola «assassinato», paradigma valido anche per tutte le *Stolpersteine* diffuse in Europa; Borghi segnala che nel veneziano solamente le prime installazioni eseguite precedentemente al 2016 recano la parola «morto» ma questa scompare definitivamente negli anni successivi per lasciare posto a un termine più incisivo e meno generico⁵⁸. Al canone ricorrente qui descritto sfuggono però alcune eccezioni perché, come già detto, l'obiettivo non è la limitata commemorazione delle persone che persero la vita sotto il nazi-fascismo ma quello di ricordare ogni vittima coinvolta che patì le sofferenze da esso imposte, per legittimare il dolore di ciascuno – per esempio in Europa esistono alcune *Stolpersteine* a ricordo anche di chi è riuscito a emigrare per salvarsi: questi sono riconosciuti secondo l'ottica di Demnig come «fuggiti». Si nota allora che l'utilizzo di una così soppesata terminologia per indicare il destino delle vittime corrisponde a un gesto estremamente rispettoso di esse.

Attualmente nel veneziano si riconoscono cinque categorie che esulano dal modello che trova riscontro in quasi tutte le pietre d'inciampo, e che si cercheranno ora di riassumere⁵⁹.

A) La pietra d'inciampo dedicata a Olga Blumenthal prescinde dalla formula del «qui viveva» e la si trova installata davanti all'ingresso della sede principale dell'Università Ca' Foscari nel sestiere di Dorsoduro, al tempo la Regia Scuola di Commercio, dove Blumenthal insegnò come lettrice alla cattedra di lingua e letteratura tedesca dal 1919 fino al suo allontanamento dall'ateneo dovuto all'avvento delle leggi razziali fasciste⁶⁰

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

⁵⁹ I dati che seguono riguardo le vite delle vittime sono tratti da *Il libro della memoria*. Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit.

⁶⁰ Cfr. E. Peatini, *Olga Blumenthal (1873-1945). Storie di una famiglia e di una vita*, tesi di laurea in Storia discussa all'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2019/2020, relatore S. Levis Sullam.

(Foto 2.9). Olga Blumenthal nacque nel 1873 e fu arrestata presso la propria abitazione il 30 ottobre 1944, partì con il convoglio 41T in direzione della Risiera di San Sabba e da qui venne deportata a Ravensbrück in Germania dove morì, si ipotizza, il 24 febbraio 1945. La sua *Stolperstein* corrisponde all'unico caso a Venezia non collocato presso l'abitazione della vittima, tale soluzione viene solitamente adottata nel caso in cui la strada presso cui aveva luogo la casa della vittima non esiste più e in queste circostanze viene scelto di porre le pietre d'inciampo in prossimità dei luoghi in cui queste hanno lavorato o studiato⁶¹.

B) Una seconda eccezione è costituita da tre particolari pietre d'inciampo a Venezia:

1. quella adiacente all'ingresso della Casa Israelitica di riposo in Campo del Ghetto Novo, oggi divenuta locazione turistica, a ricordo di 21 anziani ospiti (Foto 2.10 e 2.11);
2. quella posata innanzi all'accesso del reparto che al tempo era la sezione israelitica nell'Ospedale Civile, a ricordo di 15 pazienti ebrei ricoverati;
3. quella antistante all'entrata dell'ex Ospedale psichiatrico sull'isola di San Servolo, a ricordo di 6 pazienti ebrei ricoverati.

Come recitato dalle tre diverse pietre d'inciampo, il destino comune a tutte queste persone, deportate in massa nel 1944, fu il loro assassinio nei lager nazisti⁶². Queste fanno parte di una particolare tipologia di pietre d'inciampo, denominata *Stolperschwelle*, che contraddice il principio sopracitato di Demnig secondo il quale deve esserci una pietra per ciascuna vittima. Si configurano come pietre a ricordo di un gruppo di vittime, di una pluralità, il cui nome è formato dall'unione tra il verbo inciampare e il sostantivo *schwelle* e cioè soglia; spesso assumono infatti una forma rettangolare che corrisponde a una linea che marca, appunto, una soglia. Esse rimangono comunque dei casi eccezionali.

Simili alle *Stolperschwelle* ma da non confondere con esse, sono le *Remembrance Stones*, pietre del ricordo, pensate a partire dal 2018 dallo stesso Demnig per ricordare le vittime del regime di Francisco Franco: esse sono intese come vittime indirette del nazi-fascismo che diede pieno sostegno alla dittatura franchista e assunse una parte decisiva nell'oppressione spagnola. Le pietre del ricordo sono attualmente presenti solo in Spagna e si distinguono per l'utilizzo di una diversa lega metallica: appaiono argentate per l'impiego dell'acciaio inossidabile anziché dell'ottone delle classiche *Stolpersteine*.

C) Coloro che commisero suicidio, costretti dalle drammatiche circostanze che si trovarono ad affrontare, costituiscono per Demnig delle vittime da commemorare, equivalenti a tutte le altre. Non furono casi insoliti e rimasti isolati, al contrario; solamente per quanto

⁶¹ Sito ufficiale delle *Stolpersteine*, cit.

⁶² Le informazioni citate sono estrapolate dalla mappa delle pietre d'inciampo di Venezia (<https://www.pietredinciampovenezia.it/la-mappa/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

concerne il caso italiano, Mayda conta che all'incirca «una decina di ebrei si uccisero [...] fra l'autunno del 1943 e la fine del 1944, sconvolti dalla persecuzione o per non cadere vivi nelle mani dei nazifascisti»⁶³. A Venezia questa particolare categoria di vittime trova corrispondenza nella pietra dedicata a Giuseppe Jona, nascosta in una stretta calle laterale della Strada Nuova, cieca e non di passaggio (Foto 2.12). Egli nacque nel 1866 e si laureò in medicina presso l'università patavina, divenne dapprima docente presso l'ateneo di Padova e poi medico all'Ospedale Civile di Venezia, fu presidente della Comunità Israelitica di Venezia a partire dal 1940 e si uccise all'età di settantatré anni il 17 settembre 1943. Si presume che, il giorno precedente al suicidio, fu richiesto lui di fornire la lista di tutti i membri iscritti alla Comunità; questa non venne mai consegnata: Jona decise di bruciare i relativi documenti e iniettarsi poi una dose mortale di morfina, senza deferire il nome di nessuno⁶⁴. L'ultima riga della sua pietra d'inciampo recita: «cercò rifugio nella morte».

D) Si ricorda un altro caso particolare, costituito dalle le pietre d'inciampo di Gino Aboaf, Luciano Mariani e di Amalia e Lina Navarro⁶⁵: la loro peculiarità risiede nel fatto che sono quattro sopravvissuti, o «liberati» secondo il linguaggio scelto da Demnig.

Gino Aboaf nacque nel 1925 e venne arrestato a Venezia il 18 agosto 1944, seguirono la prigionia al carcere occupato di Santa Maria Maggiore, il trasferimento alla Risiera di San Sabba sul convoglio 37T e la deportazione verso Auschwitz; da qui fu spostato al campo di lavoro di Mauthausen da cui venne liberato il 5 maggio 1945 e dopo circa tre mesi rimpatriato. La sua pietra si trova all'uscio di un palazzo nel Ghetto Novissimo ed è accanto a quella del padre Achille: nato nel 1891, arrestato il 20 agosto 1944, deportato ad Auschwitz sullo stesso convoglio del figlio e ucciso infine a Buchenwald il 30 aprile 1945. Le ricerche di Picciotto Fargion, utili a ricostruire la genealogia del nucleo familiare degli Aboaf, contano tre fratelli maggiori di Gino Aboaf, tutti arrestati a Roma e infine liberati da Buchenwald: Abramo Marco, Umberto, Guido. Questi al momento non hanno assegnata una pietra né a Venezia, loro città natia, né a Roma, luogo dell'arresto e da cui ebbe inizio la loro deportazione verso i lager: sarà probabilmente il tempo a indicare dove poter trovare la loro pietra d'inciampo, magari accanto a quelle del padre e del fratello posate innanzi al portone dall'inferriata nera di casa loro.

Luciano Mariani fu arrestato durante la prima grande retata veneziana (nella notte tra il 5 e 6 dicembre 1943) insieme alla propria famiglia: i genitori, Francesco Isacco Mariani e Bellina Melli, la moglie, Lidia Lopes Pegna, i tre fratelli, Enrico, Elena e Ada Elena Mariani, la cognata, Pia Cesana, e il nipote, Leo Mariani. Tutti furono deportati dapprima a Fossoli e poi condotti ad Auschwitz. Egli fu impiegato al lavoro forzato nella fabbri-

63 G. Mayda, *Storia della deportazione dall'Italia 1943-1945*, cit., p. 78.

64 Cfr. *Ibidem*.

65 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit., pp. 95, 406, 442-443.

ca di gomma sintetica (Buna-Werke) di Auschwitz-Monowitz e, nell'ultimo inverno di guerra, fu costretto a intraprendere una delle cosiddette marce della morte che terminò con la liberazione da parte delle truppe sovietiche il 27 gennaio 1945. Luciano fu l'unico sopravvissuto dell'intera famiglia e oggi la sua pietra si trova congiunta a quella della moglie lungo la Fondamenta di Cannaregio.

Le due pietre d'inciampo delle sorelle Navarro, Amalia e Lina, si trovano nel Ghetto Vecchio, poste vicine a quelle della madre, Giuditta Aboaf, e del fratello, Achille. Giuditta Aboaf nacque nel 1894, dal matrimonio con Attilio Navarro nacquero tre figli: Amalia nel 1917, Achille nel 1921, Lina nel 1926. La storia della deportazione di questa famiglia procede in parallelo: furono tutti arrestati presso la loro abitazione a Venezia il 5 maggio 1944, internati a Santa Maria Maggiore, trasferiti a Fossoli e inviati ad Auschwitz. Fu l'arrivo in Polonia a segnare la definitiva separazione della famiglia: ad Auschwitz morirono in data ignota Giuditta e Achille, mentre Amalia e Lina furono trasferite in diversi campi di concentramento fino alla loro liberazione avvenuta ai primi di maggio del 1945 a Theresienstadt dopo l'arrivo dell'Armata Rossa.

Il fatto di porre una pietra anche per chi è riuscito a tornare ambisce a restituire dignità a qualunque vittima e legittimare il dolore di ciascuno in un senso di equità, come affermato da Borghi si tratta di «dare valenza alla loro sofferenza»⁶⁶, ritenuta meritevole di essere ricordata. Nell'attribuzione delle pietre d'inciampo «dare precedenza ad alcuni sopravvissuti rispetto ai deceduti è una scelta maturata all'interno della Comunità»⁶⁷ precisa Borghi, ogni scelta è quindi vagliata dal gruppo e condivisa. Disporre le pietre di inciampo dei sopravvissuti accanto a quelle dei familiari venuti a mancare mette in luce non solo come siano state condannate intere famiglie alla deportazione e allo sterminio, ma anche che il destino talvolta fa eccezioni. Trovo che leggere la parola «liberato», di tanto in tanto, accresca ancor più la forza del progetto e dia la possibilità di scovare un risvolto positivo, nascosto nella tragedia ma che infonde speranza in coloro che si soffermano a leggere il destino di queste persone (Foto 2.13).

E) Si ricorda infine che anche nel caso di Venezia gran parte delle pietre d'inciampo commemorano vittime appartenute al gruppo ebraico, ma costituiscono un'eccezione le sei dedicate ai perseguitati politici (Romano Brussato, Bonaventura Ferrazzutto, Giovanni Gervasoni, Ettore Marella, Bartolomeo Meloni, Emilio Scarpa) contraddistinte dalla specifica circa il motivo dell'arresto che è invece assente per tutte le altre. Queste riportano la dicitura «arrestato come politico» o «arrestato come militare» inserita sopra la data di cattura.

⁶⁶ Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

⁶⁷ Ibidem.

2.4 Interpretazione critica delle pietre d'inciampo: l'opera di Demnig come *contro-monumento*, *presentificazione dell'assente*, *unframedness* e forma di memoria transnazionale

Le pietre d'inciampo costituiscono un monumento che si rifà appieno alla strategia del *contro-monumento* e del *monumento moderno*, di cui è già stato fatto cenno al capitolo precedente. Sono un monumento pressoché invisibile e sviluppato in orizzontale, senza alcun centro attrattivo principale e che trova costruzione in maniera diffusa. In questo modo «nessun soggetto si impone su altri e si costruisce un percorso»⁶⁸, suggerisce Borghi. Ciò che resta loro di monumentale è solamente l'ampia estensione, che d'altra parte si propone di riflettere la dilatazione spaziale coinvolta nel genocidio della Shoah.

A dare la definizione teorica di *contro-monumento* interviene James E. Young. Egli guarda ai cambiamenti innescati in Germania da opere realizzate, ma anche rimaste incomplete, in memoria dell'Olocausto: primo fra tutti il *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* (Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza – per la pace e i diritti umani) di Jochen ed Esther Shalev Gerz, che, ad Amburgo nel 1986, vide la messa in opera di una colonna in piombo sulla cui superficie duttile i cittadini potevano apporre scritte o pensieri e la sua progressiva scomparsa, determinata da una sorta di auto-inumazione del monumento, nel corso dei successivi sette anni. Con quest'opera, lo stesso artista che anni dopo portò a compimento il monumento invisibile, *2.146 Steine* di cui si discuterà in seguito, inizia a ragionare a un linguaggio inedito che ha segnato una svolta senza ritorno nelle modalità memoriali in ambito artistico. Young sottolinea le modalità espressive utilizzate dalla neo-tipologia monumentale e spiega come questo sia «a monument against itself: against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate – and finally, against the authoritarian propensity in all art that reduces viewers to passive spectators»⁶⁹. Prosegue descrivendo gli obiettivi che esso si pone: «its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by passerby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desanctification; not to accepted graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet»⁷⁰. Zevi conia invece la definizione, in cui si rintraccia una sinonimia con quella espressa e trasmessa da Young, di «monumenti per difetto»⁷¹, dove il difetto riguarda proprio la mancanza di monumentalità. Più precisamente, rispetto

68 Ibidem.

69 J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., p. 28.

70 Ivi, p. 30.

71 Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit.

alle pietre d'inciampo, l'autrice evidenzia come esse «non emergono e non ingombrano, derogando al primo requisito del monumento, la verticalità. Sono praticamente invisibili se non a distanza ravvicinata, quando appunto vi si inciampa»⁷².

L'efficacia delle *Stolpersteine* risiede innanzitutto nel metodo comunicativo adottato: esse sono di estrema facilità alla comprensione per chiunque si soffermi a leggere le poche righe che recano incise (Foto 2.14). In ogni caso la comunicazione tra opera e spettatore ha inizio già da prima, nel momento in cui avviene l'inciampo su di esse che, come si è detto, non è da intendersi come fisico bensì mentale. Un qualsiasi passante, quando incontra una *Stolperstein*, inciampa su di essa con il pensiero, e questo avviene in maniera totalmente inattesa e casuale, senza che vi sia sottesa alcuna azione forzata che spinge a recarsi presso il monumento. Generalmente si tratta di un vero e proprio incontro, inaspettato e spontaneo, che richiama all'attenzione, e dunque anche alla memoria, chi cammina per la strada. Talvolta capita che le persone si susseguano l'una all'altra a rivolgere il proprio sguardo a terra per leggere cosa è raccontato dalle pietre d'inciampo, incuriositi dal gesto che compie la persona che li precede, apparentemente intenta a osservare qualcosa di invisibile in lontananza e soffermatasi a guardare il nulla. Osservando le persone in prossimità delle *Stolpersteine*, si nota come spesso queste fungano da indicatori le une per le altre, esse sono spinte ad andare a guardare là dove stava già scrutando la precedente.

L'opera di Demnig trova un valore aggiunto facendo riferimento alla teoria espressa da Hans Belting nella raccolta di saggi intitolata *Antropologia delle immagini*, secondo cui vige il paradigma triadico costituito da immagine, medium e corpo, quest'ultimo da intendersi come corpo percipiente, è possibile riconoscere le pietre d'inciampo come medium. Con tale termine si intende ciò che sta in mezzo, l'anello di giunzione tra l'immagine e il corpo percipiente, o meglio, tra il mondo delle *eikones* e il mondo reale dell'osservatore; esso corrisponde al supporto, in tedesco *treger*, ovvero ciò che veicola qualcosa. Belting chiarisce che «ciò che nel mondo del corpo e delle cose rappresenta la sua materia, nel mondo delle immagini è il suo mezzo. Dal momento che l'immagine non ha corpo, però, ha bisogno di un mezzo nel quale incarnarsi»⁷³. Sebbene le *Stolpersteine* non costituiscano un'opera figurativa, esse permettono la trasmissione delle immagini di cui sono portatrici e la loro percezione da parte dello spettatore, affinché, in ultimo, faccia memoria di esse. Secondo l'assunto beltinghiano, un'immagine non può esistere senza un medium che la veicoli, e nemmeno senza un corpo che la percepisca: le immagini non esistono di per sé, bensì accadono tramite la loro trasmissione percezione, e il corpo è ciò che testimonia e percepisce quell'accadimento. Dunque, il nostro corpo

72 Ivi, p. 173.

73 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2013, p. 27.

coincide con il percipiente, le pietre d'inciampo sono il medium e l'immagine veicolata è il ricordo delle vittime.

Belting sostiene inoltre la forte correlazione tra immagini e morte, giungendo a sostenere che ogni immagine sia costitutivamente connessa a essa. In generale già in epoche remote, per non rassegnarsi a una perdita, ciò che diviene assente lo si sostituisce con un'immagine: «le immagini testimoniano sostanzialmente l'assenza di ciò che rendono presente»⁷⁴. La morte e la mancanza, questa «assenza radicale»⁷⁵, istigano a trovare un sostituto a quello che è andato perduto e così si cerca il modo di far sopravvivere un corpo, ma ciò è possibile farlo soltanto iconicamente – questo trova riscontro *in primis* nel mito legato alla nascita della pittura, secondo cui la figlia del ceramista corinzio Butade, impresse l'immagine del proprio amato su una parete, delineandone l'ombra del profilo, per sopperire alla sua mancanza. È necessario chiamare in causa il concetto preplatonico di immagine, che precede la negativa concezione secondo cui l'immagine è una mera imitazione della realtà, per poter comprendere la tesi espressa da Belting: egli prende in esame il cosiddetto *eidolon*, a sua volta facendo riferimento agli studi dell'antropologo francese Jean-Pierre Vernant sulla *presentification* dell'assente. In età preclassica l'*eidolon* trova corrispondenza in differenti e molteplici significati – uno spettro, un'ombra, un'impronta, un sogno, un *colossos* –, tutti però accomunati dall'essere apparizione dell'invisibile, e dunque dell'assente. Qualsiasi tipo di immagine, incaricata di sostituire e rendere un'assenza, è perciò transitivamente e insitamente mortuaria. «Sta qui il paradosso delle immagini – nel fatto che esse sono o significano la presenza di un'assenza»⁷⁶, afferma Belting. Ecco allora che diventa necessario cercare un medium per animare l'inanimato e riportare a presenza quello che è assenza; a questo appello rispondono i riquadri in ottone incisi da Demnig. Applicando le teorie di Belting e Vernant è dunque possibile considerare le *Stolpersteine* come tracce astratte di corpi assenti, che presentificano questi e rendono visibile la loro mancanza.

Tuttavia, il concetto di *presentificazione dell'assente* non è rintracciabile esclusivamente nella poetica di Demnig, affiora anzi in numerosi monumenti dedicati agli eventi della Shoah ma anche in alcuni che esulano e sono distanti da questo tipo di ricordo. Rendere visibile un'assenza, attraverso elementi più o meno figurativi, si afferma con forza nelle opere di Jochen Gerz, Pauer Gyula o Karl Biedermann, cui si farà riferimento in seguito, ma si ripropone anche nel monumento di Plac Bohaterów Getta a Cracovia (2005) concepito dagli architetti polacchi Piotr Lewicki e Kazimierz Łatak in ricordo delle migliaia di persone deportate dal Ghetto della città, istituito nel 1941 presso il quartiere di Podgórze e

74 Ivi, p. 15.

75 Ivi, p. 173.

76 Ivi, p. 16.

distrutto nei primi mesi del 1943. Questo memoriale è formato da 70 sedie in ferro identiche, alcune ordinatamente allineate al centro della piazza mentre altre poste ai margini della stessa, ma tutte lasciate rigorosamente vuote (Foto 2.15): riappare qui il riferimento iconologico della sedia libera, un'assonanza formale che richiama l'opera di Biedermann, che diventa simbolo della presenza dell'assente. Ad accrescere il significato del monumento è il luogo in cui sorge, ovvero la piazza, un tempo inglobata all'interno del Ghetto, dalla quale avevano effettivamente inizio le deportazioni verso i campi di lavoro e di sterminio. Un paio di esempi esterni invece alla memoria della Shoah, ma che operano ugualmente allo scopo di rendere visibile un'assenza, marcare il vuoto che questa ha lasciato e dunque presentificarla, possono essere le *Delocazioni* di Claudio Parmiggiani, realizzate a partire dagli anni '70, e *Reflecting Absence* di Peter Walker e Michael Arad concepita per il 9/11 Memorial di New York e portata a termine nel 2006. Nel caso delle *Delocazioni* l'artista dispone oggetti di vario tipo (libri, stracci, statue, bottiglie) addossandoli alle pareti di una stanza, in cui, a seguito di un processo di combustione e la rimozione degli stessi, ne rimangono le impronte in negativo disegnate dal fumo e dalla fuliggine. Sottrarre ciò che era presente per lasciare visibile la sua traccia corrisponde esattamente al mostrare un'assenza⁷⁷. Per quanto riguarda invece *Reflecting Absence*, la decisione degli architetti è stata quella di lasciare esibito il vuoto lasciato dalle Twin Towers tramite due vasche cave che ricalcano il perimetro che occupavano i due edifici e in cui l'acqua dell'Hudson si riversa senza sosta, mentre tutto intorno ai bordi di queste sono trascritti i nomi di tutte le vittime dell'attentato. Lo scopo dell'opera è quello di ricordare e, come recita lo stesso nome dell'opera, riflettere un'assenza, ovvero, presentificarla⁷⁸.

Volgendo nuovamente l'attenzione all'opera di Demnig, è opportuno fare una precisazione, forse ovvia, sul loro significato simbolico: le pietre d'inciampo non sono da intendersi come sostitutive di tombe o cenotafi, d'altronde la contraddizione insita nel dramma della Shoah risiede anche nell'impossibilità di poter dare una sepoltura alle vittime viste le tragiche circostanze che hanno posto fine alla loro vita. Sebbene le *Stolpersteine* trovino un punto di incontro con l'aniconismo delle tombe ebraiche, ancora attuale, e nel fatto che spesso queste fungano da specifico luogo su cui poter compiangere la vittima, che nella quasi totalità dei casi non ha sepoltura, e come ausilio all'elaborazione del lutto da parte dei familiari e delle conoscenze strette. A volte si trovano depositi a terra, accanto alle pietre d'inciampo, fiori o piccoli presenti lasciati dalle persone: in questo senso il loro

77 Sulle opere dell'artista cfr. C. Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani*, a cura di D. Ronte, Allemandi, Torino, 1987; cfr. C. Baldacci, *Doppia metafora: scultura come archivio o impronta?*, in "Quando è scultura", cit., pp. 59-69.

78 Per la scheda del memoriale cfr. 9/11 Memorial (<https://www.911memorial.org>), consultato in data 8 febbraio 2023; cfr. A. Pinotti, *Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio*, in "Quando è scultura", cit., pp. 34-42.

uso si avvicina a quello di una tomba ma i due significati non arrivano mai a sovrapporsi e a coincidere, «non sono tombe ma attivatori di memoria»⁷⁹. Anche le cerimonie di installazione trovano affinità con i riti funebri, eppure esse si configurano perlopiù come occasioni d'incontro e non come momento semplicemente dedicato al compianto. Ne deriva che le *Stolpersteine* possono essere considerate come portatrici di significati complessi e dalla forte valenza simbolica, del cui significato si è data un'interpretazione applicando loro le tesi di Belting. A ciò si accostano anche le parole di Borghi che definisce le pietre d'inciampo una «resurrezione della memoria»⁸⁰, è dunque un riportare alla vita la memoria, presentificarla, e non ridursi al pensiero di morte che è insito nei monumenti funebri.

A riprova del fatto che le pietre d'inciampo siano dei segni con insito un forte valore simbolico e un ricordo relativo a una memoria complessa, si verificano episodi legati al loro danneggiamento o illecita asportazione. Non sono rari, infatti, gli atti di vandalismo nei confronti delle *Stolpersteine*, assimilabili ad azioni iconoclaste che tentano di eliminare o opacizzare il significato di cui sono testimoni. Esse dunque non costituiscono limitatamente un monumento di commemorazione delle vittime, bensì possono essere considerate come dei segni che esibiscono una memoria; e quest'ultima come detto, per quanto standardizzata e limitata, è personale.

La modalità di fruizione, determinata sin da principio dalla condizione di essere costantemente a disposizione essendo installate sul suolo pubblico, è contraddistinta dall'azzeramento della distanza che solitamente è interposta tra opera d'arte e pubblico: le pietre d'inciampo possono essere avvicinate a tal punto da poter essere toccate o addirittura calpestate. Per questo motivo è possibile considerarle, prendendo a prestito la teoria dell'*unframedness*⁸¹ di Pietro Conte, come opera che evade da qualunque tipo di cornice. La riflessione di Conte circa le implicazioni estetiche della cornice sostiene come siano da intendere dei dispositivi di incorniciamento anche i luoghi istituzionali quali musei, gallerie e spazi espositivi, «the particular subset of framing devices that includes so-called “institutional” frames»⁸². Le *Stolpersteine* evadono senza dubbio da tali macrocornici e da qualunque cornice che solitamente ha il compito di preparare l'osservatore a interfacciarsi a un'immagine e di determinare la sua «separateness»⁸³.

La contestazione della cornice affonda le proprie radici ideologiche già nel primo Novecento, quando essa inizia a essere dipinta, assottigliata e infine addirittura eliminata; da questo processo consegue una marcata differenza nell'esperienza estetica

79 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 186.

80 Intervista telefonica di Francesca Clamor a Marco Borghi, Venezia, 18 marzo 2022.

81 Cfr. P. Conte, *Unframing Aesthetics*, Mimesis, Milano, 2020.

82 Ivi, p. 13.

83 Ibidem.

dell'osservatore. Contraddicendo la cornice come oggetto si smentisce automaticamente anche la rappresentazione intesa come *mimesis* del reale che definisce una *eikon*: ciò che è senza cornice rifugge da tale definizione. In campo pittorico è sintomatica la distinzione teorica tra *picture* e *painting*⁸⁴, mentre in generale si assiste all'affermazione delle *an-icons*⁸⁵ teorizzate da Andrea Pinotti, ovvero le *self-negating images* che ontologicamente sono immagini ma fenomenologicamente si negano come tali. Il caso delle pietre d'inciampo si presta a essere inteso, in parte, come opera che vuole affermarsi come immediata (non mediata), presente (non un'immagine che rinvia a qualcosa ma entità a sé) e scorniciata (non separata in alcun modo dalla realtà). Una *Stolperstein* è scorniciata a tal punto da entrare appieno a far parte del mondo reale, essa presenta però un paradosso per esito: in ultima le pietre d'inciampo risultano incorniciate dalla stessa realtà dell'osservatore, dallo stesso spazio che viene percorso e abitato da esso, approdando a essere un'opera dal carattere performativo che può essere attivata solo tramite l'incontro con il passante.

È possibile infine considerare le *Stolpersteine* come una forma di memoria che aumenta l'aggregazione e l'interazione tra persone, anche su scala transnazionale. Per spiegare quest'ultima affermazione, farò riferimento a un episodio di carattere personale che mi ha fatto riflettere circa le potenzialità del progetto delle pietre d'inciampo. Di recente, camminando lungo una delle vie residenziali del centro di Amsterdam, verso sud-est, nei luoghi dove un tempo si registrava la più alta concentrazione di popolazione ebraica in città, mi sono imbattuta in una coppia di pietre d'inciampo, poste davanti ai pochi gradini che contrassegnano gli ingressi delle case della città. L'incontro, o inciampo, ha richiamato la mia attenzione e mi ha fatta fermare per leggere cosa vi era scritto e per scattare una fotografia (Foto 2.16). In quel momento un uomo è passato alle mie spalle domandandomi se sapessi cosa fossero. Risposi di sì, incespicando nella pronuncia in tedesco. L'uomo, sorridendo soddisfatto della mia risposta affermativa, proseguì correggendo in lontananza la mia pronuncia e ci salutammo dopo questo fugace scambio di parole, senza una sosta. Allontanandomi pensai che se avessi risposto negativamente alla sua domanda, si sarebbe sicuramente fermato a darmi una spiegazione. È emerso per me in questo modo il vero significato delle pietre d'inciampo, un progetto di memoria viva, trasmissibile tra sconosciuti che nemmeno parlano la stessa lingua, un motivo di vicinanza e apertura al dialogo.

84 Cfr. A. C. Danto, *Barnett Newman and the Heroic Sublime*, cit. in "The Nation", 17 giugno 2002 (<https://www.thenation.com/article/archive/barnett-newman-and-heroic-sublime/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

85 Cfr. A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino, 2021.

2.5 Confronti: i monumenti d'inciampo

È possibile riconoscere alcune delle caratteristiche che contraddistinguono le pietre d'inciampo di Demnig in alcuni altri monumenti, opere di diversi artisti ma tutte create negli stessi anni, quasi a rincorrersi l'una all'altra tra la meta degli anni '90 e i primi anni 2000. Qui sono stati individuati quattro casi, per lo più tedeschi, a seconda dei tratti formali condivisi con le *Stolpersteine*.

L'artista tedesco Jochen Gerz, iniziatore del *contro-monumento* e autore di opere in cui sono fondanti l'invisibilità dell'opera e il coinvolgimento delle persone, nel 1993 a Saarbrücken, lo stesso anno in cui Demnig a Colonia sta installando la forma primordiale delle *Stolpersteine*, posa 2.146 sampietrini su di un viale lastricato costituito da oltre ottomila pietre, dopo averli prelevati dallo stesso in modo casuale e modificati. L'opera è *2.146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* (2.146 Pietre. Monumento contro il razzismo), «frutto di tre anni di collaborazione con gli studenti della Scuola di belle arti e con le 66 comunità ebraiche esistenti in Germania»⁸⁶. Il numero di pietre divelte non è casuale, esso corrisponde a quello dei cimiteri ebraici esistenti nel 1939: il nome di ognuno è inciso sulla base di una diversa pietra, poi nuovamente interrata rivolgendone l'iscrizione verso terra. La scelta di trascrivere i nomi dei cimiteri vuole rievocare la profanazione e la distruzione di questi, danneggiati in particolare durante la *Kristallnacht* (Notte dei cristalli), l'evento nel cui nome sono raggruppate le aggressive azioni antisemite svolte durante la notte tra il 9 e il 10 novembre 1938 e che ebbero risonanza in tutti i territori del Reich. L'opera di Gerz, osserva Gérard Wajcman, prendendo a riferimento la dimensione cimiteriale ebraica, mira dunque a ricordare «l'impresa nazista di distruzione totale degli ebrei, che ha portato alla sparizione di qualsiasi traccia: dei corpi viventi, dei morti, della loro casa e dei loro beni, e poi delle ceneri, delle tombe, dei cimiteri e dei nomi»⁸⁷. L'artista, inoltre, porta a compimento un monumento che è invisibile e orizzontale, caratteristiche che contraddicono l'essere stesso dei monumenti: «anziché eretto, verticale, il monumento invisibile di Gerz è orizzontale, coincide anzi con il pavimento, con la strada, con la città. Nell'impossibilità di distinguerlo dal semplice manto stradale, si cammina su di esso, su quei nomi, su quei cimiteri interrati»⁸⁸, spiega Zevi. L'esito è quello di inciampare nell'invisibilità dell'opera, in ciò che non si vede. È possibile allora individuare diverse assonanze formali tra il monumento di Gerz e le pietre d'inciampo di Demnig: l'orizzontalità, la monumentalità contraddetta e non esibita, l'atto di camminare sopra il monumento e di

86 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 79.

87 G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, in "Quando è scultura", a cura di C. Baldacci e C. Ricci, et al., Milano, 2010, pp. 44-58, qui p. 53.

88 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 80.

poter percorrere lo stesso. La differenza sostanziale, invece, è una sola. Mentre l'opera di Gerz è «un monumento all'assenza in un monumento assente e per gli assenti»⁸⁹, sostiene Wajcman, quindi invisibile ai vivi e leggibile solo dai morti o dagli archeologi del futuro, al contrario Demnig crea un'opera che, rifacendosi al concetto formulato da Wajcman, è anch'esso un monumento all'assenza ma in un monumento presente, anche se spesso rimane nascosto perché non esibito alla vista in alcuna forma monumentale, che solo apparentemente è assente e invisibile, e che è sì per gli assenti ma anche per i presenti, i vivi.

A Budapest l'inciampo della memoria avviene passeggiando lungo la sponda orientale del Danubio in prossimità del Parlamento ungherese, sulla riva che bagna la vecchia Pest, quando si scorge il monumento *Shuhe am Donauufer* (Scarpe sulle rive del Danubio), progettato nel 2005 dall'artista Pauer Gyula in ricordo degli ebrei ungheresi vittime della Shoah. Sessanta paia di scarpe in ferro sono disposte su un tratto della banchina, «di varia forma e misura, tutte in stile anni Quaranta, [...] dritte, capovolte, spaiate, come fossero state tolte frettolosamente»⁹⁰, quindi abbandonate; ad accompagnarle dei fiori o piccoli pensieri lasciati dai visitatori (Foto 2.17 e 2.18). Tutte però sono rivolte verso il fiume, quasi a suggerire la direzione presa dai loro proprietari e a dare un'indicazione visiva all'osservatore che è spinto a domandarsi cosa vogliono significare e cosa sia accaduto in quel luogo. La dedica a terra, riportata su lastre metalliche in tre diverse lingue (ungherese, inglese ed ebraico), ne dà la risposta: «To the memory of the victims shot into the Danube by Arrow Cross Militiamen in 1944-45. Erected 16 April 2005». Nello specifico ricordano coloro che persero la vita per mano del corpo speciale di polizia ungherese, le cosiddette Croci Frecciate, che per eliminare le proprie vittime metteva in atto l'assassinio legando insieme due persone per poi disporle sul margine della riva del fiume e sparare a una sola di esse: in questo modo il peso della persona colpita dal proiettile trascinava con sé l'altra, ancora viva e a lei unita; l'acqua avrebbe poi compiuto il resto. L'opera è contraddistinta da un «crudo realismo e una straordinaria forza evocativa», afferma Zevi, e in questa, come nell'opera di Demnig, ci si imbatte con lo sguardo, «quasi vi si inciampa» inaspettatamente⁹¹. Inoltre, le scarpe, di donne, uomini e bambini, esibiscono in maniera figurata quanta diversità vi fosse tra le vittime e assurgono a simbolo di una presenza venuta a mancare, che è esattamente la medesima operazione messa in atto dalle iscrizioni delle pietre d'inciampo.

Der verlassene Raum (Lo spazio abbandonato) è l'opera di Karl Biedermann realizzata nel 1996 come memoriale alle vittime deportate dal quartiere berlinese di Koppenplatz, in cui essa è stata installata nel mezzo di un parco pubblico (Foto 2.19 e 2.20).

89 G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 54.

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

91 *Ibidem*.

Lo stesso veridico realismo che caratterizzerà qualche anno più tardi l'opera di Gyula, viene utilizzato per dare forma a una scultura bronzea che raffigura alcuni elementi di mobilio, fedelmente ripresi da uno stile tipico degli anni Quaranta: una porzione di parquet a spina di pesce, un tavolo e due sedie. Una di quest'ultime è rovesciata a terra a indicare il precipitoso abbandono di chi fu arrestato e dovette lasciare la propria casa. La dimensione familiare ricreata dall'arredo, lasciata forzatamente all'improvviso, è la medesima evocata, in modo meno figurato ed esibito, dalle pietre d'inciampo poste al di fuori delle case, e dunque al di fuori degli ambienti familiari che troverebbero riscontro nell'immagine creata per il monumento di Berlino. Demnig mostra il fuori fermandosi sulle soglie delle case, Biedermann invece dà immagine del dentro, di che cosa sia successo all'interno di esse.

Una sorta di inciampo si incontra anche all'interno del *Jüdisches Museum* di Berlino, progettato alla fine degli anni Novanta da Daniel Libeskin, dove uno dei cosiddetti *Memory Void* dislocati nell'edificio è stato reso accessibile e riempito nel 2001 con l'installazione *Shalekhet* (Foglie cadute) dello scultore israeliano Menashe Kadishman (Foto 2.21). Questa è costituita da dieci mila medaglioni in ferro, stratificati l'uno sull'altro, su cui sono stati scavati a mano, uno per uno, dei volti stilizzati; se si considera il titolo dell'opera tradotto si comprende come questi corrispondano nell'immaginario dell'artista a delle foglie cadute. I pesanti dischi metallici sono disposti al suolo in maniera sconnessa e irregolare, e i visitatori sono chiamati a camminarvi sopra (Foto 2.22 e 2.23): quest'azione genera un suono angosciante, a tratti anche assordante per via del rimbombo che si crea nel vano architettonico, un gemito che sembra fuoriuscire dalle bocche dischiuse delle facce schematizzate in smorfie di dolore. Il rumore, sostituito di un silenzio che sarebbe altrettanto assordante, nasce dallo spostamento dei visitatori intenti a valutare dove, letteralmente, mettere i piedi per non inciampare fisicamente, oltre che emotivamente, sugli *Stücke* di ferro (il termine tedesco, traducibile in "pezzi", vuole essere un riferimento all'epiteto nazista utilizzato per indicare i deportati ebrei ricordato da Primo Levi; i pezzi di ferro di Kadishman si accostano dunque a tale definizione). Quest'opera, ipotizza Zevi, potrebbe essere una eco di *GERMANIA* di Hans Haacke, realizzata nel 1993 presso la Biennale di Venezia: l'installazione demandava al visitatore una distruzione materiale e ideologica attraverso l'atto di camminare in mezzo alle macerie del pavimento marmoreo sventrato del padiglione tedesco⁹², quello stesso rivestimento che mezzo secolo prima era stato richiesto da Hitler per aggiornare e adeguare il padiglione nazionale ai canoni estetici nazisti⁹³. Sia per quanto riguarda l'opera di Kadishman sia per quella di Haacke, come

92 Cfr. A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 152.

93 Il 14 giugno 1934 Mussolini e Hitler si incontrano per la prima volta presso Villa Pisani a Stra, mentre il giorno seguente il Führer visita la Biennale di Venezia sotto la guida di Antonio Maraini e Giuseppe Volpi

anche per le *Stolpersteine* di Demnig, camminare è ciò che fa incontrare il visitatore con il messaggio e la riflessione di cui sono portatrici le installazioni; un'azione che diventa parte integrante delle opere e che le accomuna, allo scopo di attivare la memoria e lasciare spazio alla riflessione e alla rielaborazione personale.

di Misurata. In questa occasione Hitler ordina la ricostruzione del padiglione della Germania in stile classicheggiante e razionalista, poi ultimato nel 1938. Per una panoramica sulla storia della Biennale di Venezia cfr. E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro arte, Venezia, 2003.

Capitolo III

Il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* a Berlino

3.1 - Il concorso berlinese per la costruzione di un memoriale alla Shoah

Nel cuore di Berlino, nel pieno centro del quartiere Mitte, si dischiude la piazza in cui dal 2005 trova spazio il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* progettato da Peter Eisenman. Sulla base del nome dell'opera, Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa, è possibile comprendere come esso si inserisca nella macrocategoria dei memoriali e si proponga l'intento universalistico di ricordare gli ebrei di tutti i territori europei che sono stati vittime della Shoah.

Il significato delle parole in lingua tedesca rivela che *denkmal*, "memoriale", è associabile, senza però trovare una completa corrispondenza, al termine *mahnmal*, "monumento"; a distinguerli è l'etimo da cui derivano: *denk* corrisponde al pensiero, mentre *mahn* all'ammonimento. Questa differenza etimologica evidenzia come il primo termine sia da definirsi come l'esito di una riflessione rivolta al futuro in un senso più ampio e positivo, mentre lo scopo del secondo sarebbe quello di ricordare il passato in modo più severo. Gérard Wajcman interviene a spiegare proprio questa diversità di significato:

Denkmal è il monumento che saluta il passato, un passato che è passato, e ha un'accezione positiva. *Mahnmal* indica, invece, il monumento in funzione apotropaica, che deve proteggere dal passato, scongiurarne il ritorno. Il secondo termine è stato utilizzato soprattutto a partire dall'ultima guerra mondiale. L'uno va verso la direzione del commemorativo e del "bello", l'altro possiede una qualità perturbante che non esclude la bruttezza.¹

Tale distinzione trova conferma anche nella tesi di James E. Young, già affrontata nel primo capitolo, secondo cui un monumento è di per sé, a prescindere, anche un memoriale. Risulta pertanto più adatto riferirsi all'opera berlinese utilizzando il termine *denkmal*.

L'opera è a firma dell'architetto statunitense Peter Eisenman, nato a Newark, nel New Jersey, nel 1932. Egli conseguì la laurea in Architettura alla Cornell University, proseguì

¹ G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 47.

gli studi frequentando un master alla Columbia University e concluse il proprio percorso accademico in Inghilterra con il PhD presso la Cambridge University. Nella sua prima fase, dal 1968 al 1980 circa, realizzò progetti inerenti ad abitazioni private, per poi proseguire, dopo la fondazione dello studio Eisenman Architects, alla progettazione di spazi ed edifici pubblici. Eisenman è considerato – insieme a Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid e Bernard Tschumi – un esponente del decostruttivismo, anche se egli non si è mai riconosciuto formalmente in tale corrente architettonica, che mira alla resa di forme scomposte e disarticolate in cui coesistono ordine e disordine. Lo stesso Eisenman ritiene piuttosto le forme pure ed essenziali di Giuseppe Terragni e Aldo Rossi come i saldi punti di riferimento della propria poetica. Già nel 1996 egli presentò una propria proposta al concorso per il *Monumento alle vittime ebraiche austriache della Shoah*, vinto infine da Rachel Whiteread, e iniziò da questo momento a ragionare su tale tematica, inserendosi appieno nel dibattito sulla costruzione dei memoriali dedicati alle vicende dell'Olocausto. Questo personale processo di rielaborazione culmina alla fine degli anni Novanta con la progettazione del *Denkmal* di Berlino, portato a termine nel 2005, che sancisce l'apice della sua carriera². A questo seguono numerosi premi e riconoscimenti, tra cui il Leone d'oro alla Biennale di Architettura di Venezia del 2004, mentre prosegue la sua riflessione attorno a spazi dedicati alla trasmissione della memoria della Shoah, come per esempio i recenti progetti per il Babyn Yar Memorial Center del 2019 e il Museo dell'Olocausto di Montreal del 2022. Per comprendere il coinvolgimento dell'architetto riguardo questa tematica bisogna considerare come egli provenga da una famiglia ebraica migrata dall'Europa verso gli USA nel primo Novecento, in parte in cerca di fortuna e in parte per allontanarsi dall'incombente e aggressiva ideologia antisemita europea che andava sempre più diffondendosi. Eisenman non è un ebreo praticante, né si definisce credente: alla sua volontà di rielaborazione della Shoah si aggiungono delle componenti laiche e delle motivazioni di tipo personale.

Il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa, ad accesso libero giorno e notte, occupa un lotto di terra messo a disposizione dallo stesso governo tedesco, e questo è contraddistinto da una forte valenza simbolica. Innanzitutto si trova, come già accennato, nel centro di Berlino, tutt'altro che confinato in una zona periferica o marginale della città, essendo a pochi passi dal Tiergarten, dalla Porta di Brandeburgo e da Potsdamer Platz. Più precisamente, il monumento sorge in corrispondenza dell'area urbana che dalla fine del

2 Sulle opere dell'artista cfr. P. Eisenman, *Peter Eisenman. Progetti e opere*, a cura di L. Galofaro, Edilstampa, Roma, 1998; P. Eisenman, *Tracing Eisenman. Peter Eisenman complete works*, Thames & Hudson, London, 2006; P. Eisenman, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, a cura di P. V. Aureli, M. Biraghi, F. Purini, Electa, Milano, 2007. Per quanto riguarda il decostruttivismo in architettura cfr. C. Norris, A. Benjamin, *What is Deconstruction?*, Academy, London, 1996; AA. VV. *Decostruttivismo*, a cura di A. Montini, Hachette, Milano, 2012.

XIX secolo raggruppa tutte le istituzioni governative tedesche, ed è posizionato in modo tale da essere messo in continuità visiva, dunque anche ideale, con queste. Dai lati settentrionale e occidentale che lo delimitano, infatti, appare ben visibile in secondo piano la cupola in vetro che corona il palazzo del Bundestag (o Reichstag secondo la precedente terminologia, utilizzata fino all'epilogo della Seconda guerra mondiale), progettata alla fine degli anni '90 dall'architetto inglese Norman Foster che esprime il significato di trasparenza dell'operato del Parlamento tedesco (Foto 3.1). Il luogo sul quale si è scelto di erigere il Memoriale corrisponde inoltre al perimetro in cui sorgeva il palazzo e centro di coordinamento del Ministro della Propaganda del Reich nazista, Paul Joseph Goebbels, un appezzamento di terreno quindi collocato nella zona in cui erano dislocati anche i centri di potere nationalsocialisti. Questa l'area, per lo più rasa al suolo al termine del conflitto, dove in seguito sorse il percorso *Topografia del Terrore*, reimpiegata appunto a partire dal 2010 per l'istituzione del centro di documentazione e della mostra permanente sulla storia del Terzo Reich e sui crimini commessi dal governo nazista. Si comprende, quindi, come il *Denkmal* occupi uno dei punti nevralgici per la storia della città, concorrendo alla stratificazione della memoria che essa custodisce e ponendosi in contraddizione con l'ideologia del passato.

L'idea che ha condotto alla realizzazione del *Denkmal* di Berlino affonda le sue radici in tempi ben precedenti rispetto alla sua costruzione: è il 1988 quando la giornalista tedesca Lea Rosh e lo storico Eberhard Jäckel richiamano l'attenzione dell'opinione pubblica nazionale proponendo la costruzione, da parte dello stato tedesco, di un memoriale dedicato alla Shoah e sostenendo che questo avrebbe dovuto trovare posto a Berlino, in quella stessa città che fu il centro direttivo per la messa in atto del genocidio. Come risaputo, a ciò sono seguiti mesi decisivi per il drastico cambiamento socio-politico nazionale, *in primis* per quanto riguarda l'assetto della capitale tedesca e in secondo luogo per gli equilibri mondiali: il 9 novembre 1989, la giornata in cui crollò il muro di Berlino, e con esso la conclusione della divisione della città tra le potenze occupanti occidentali (americana, inglese e francese) e la Deutsche Demokratische Republik (DDR) sotto il controllo dell'Unione Sovietica, segna una svolta fondamentale per il XX secolo. Tale evento determina la fine delle sofferte vicende del dopoguerra tedesco e apre in Europa una nuova epoca contraddistinta da inediti movimenti di scambio culturale.

A seguito di questo grande cambiamento, la proposta di Rosh rimase inascoltata, fino a quando nel 1994 il Senato di Berlino e il governo presieduto dal cancelliere Helmut Kohl indissero un concorso pubblico internazionale per la realizzazione del memoriale, assegnando a questo scopo il terreno cui si è fatto riferimento. Oltre cinquecento i progetti raccolti a distanza di alcuni mesi dall'apertura del bando, ma nessuno di questi fu scelto dal governo per poter procedere all'effettiva realizzazione. Gli unici esiti del concorso

furono l'organizzazione di una mostra ospitata dalla sede comunale di Berlino, che illustrava alla cittadinanza i 528 progetti presentati, e l'inizio di un controverso dibattito pubblico. Tra le proposte emergevano le idee più disparate. Horst Hoheisel, per esempio, suggerì di far saltare in aria con delle cariche esplosive la Porta di Brandeburgo per poi sigillarne i detriti sotto delle lastre di granito nell'area destinata al memoriale; l'intento era quello di ricordare l'eccidio del popolo ebraico attraverso la mutilazione alla nazione di un suo simbolo identitario fondamentale. Il duo composto da Renata Stih e Frieder Schnock propose invece la soluzione intitolata *Bus Stop*, costituita da un sistema di partenze giornaliere di autobus dall'area preposta in direzione dei luoghi più significativi per la Shoah, come Wannsee o i diversi campi di lavoro e sterminio; un progetto volto al diretto coinvolgimento delle persone e a mettere tutti nella condizione di poter fare visita in prima persona a questi luoghi.

Nella Germania degli anni '90, ancora sprovvista di un proprio memoriale, si avviava allora un complesso processo di elaborazione della memoria e di riflessione su tale tema, un dibattito che parve a lungo irrisolvibile e destinato a rimanere senza alcuna soluzione. A ogni modo le numerose idee emerse dal concorso del 1994, nonché la sentita partecipazione pubblica alla discussione in questione, sono da ritenersi sintomatiche della profonda rielaborazione dell'Olocausto che in quegli stessi anni, e in quelli precedenti, veniva portata avanti a livello nazionale. Tale dibattito, inoltre, ebbe ampia risonanza a livello internazionale, innescando una concatenata diffusione di un analogo bisogno circa il riconoscimento e l'istituzionalizzazione di luoghi e monumenti, attraverso differenti forme artistiche, in memoria degli eventi legati alla Shoah. Al volgere del XX secolo, il caso berlinese diede quindi una forte spinta alla costruzione di memoriali all'Olocausto: questi si diffusero con una notevole crescita in Europa, negli USA e in Israele. Oltreoceano si affermò il fenomeno che è stato denominato "americanizzazione dell'Olocausto"³, cioè l'appropriazione culturale della memoria della Shoah da parte degli Stati Uniti d'America dato che non vi è corrispondenza tra gli eventi accaduti e i territori in cui hanno trovato poi diffusione le varie forme memoriali: questo un esempio delle varie rielaborazioni nazionali intraprese rispetto ciò che era accaduto mezzo secolo prima.

La Germania proseguì nella riflessione sul proprio memoriale aprendo nel 1997 un secondo concorso per la sua realizzazione e porre fine al dibattito iniziato ormai quasi dieci anni prima. A far parte della giuria fu convocato lo stesso James E. Young, unica personalità ebraica e non tedesca della commissione, oltre a Christoph Stölzl, direttore del Museo

³ La definizione si deve a Michael Berenbaum, studioso specializzato in Holocaust studies e tra i curatori dello United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) di Washington. Cfr. M. Berenbaum, *After Tragedy and Triumph. Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1990.

di storia tedesca di Berlino; Dieter Ronte, direttore del Museo d'arte contemporanea di Bonn; Werner Hofmann, storico austriaco; Josef Paul Kleihues, architetto berlinese. Stavolta la partecipazione al concorso fu su invito: venticinque le partecipazioni totali, comprese quelle finaliste del primo concorso; tra queste, tra i nomi già citati: Jochen Gerz, Dani Karavan, Daniel Libeskind, Rachel Whiteread. Da questo nuovo concorso nacquero nuove e interessanti idee: a prevalere però, approvata all'unanimità anche dagli enti governativi, è quella avanzata dalla coppia formata da Peter Eisenman e Richard Serra. Questi propongono di disseminare il lotto di terra adibito al progetto con 4.000 blocchi di cemento a base rettangolare (2,3 metri la lunghezza e 0,92 metri la larghezza, variabile invece fino a 7,5 metri l'altezza), disposti secondo una struttura regolare fatta a griglia, e percorribile al suo interno grazie agli stretti corridoi che avrebbero separato le stele. Dopo la vittoria di Eisenman e Serra vennero però fatte loro alcune richieste di modifica del progetto, che riguardavano, come ricostruito da Adachiara Zevi:

una diminuzione del numero dei pilastri (da 4.000 agli attuali 2.711); una riduzione della loro altezza massima (da 7,5 a 4,5 m); un ampliamento della larghezza dei corridoi (da 92 a 95 cm); una corona di alberi a ovest come filtro tra il memoriale e la città; una targa commemorativa ai margini del campo per avvertire i visitatori che stanno entrando in una zona di rispetto; il trattamento, infine, dei pilastri di calcestruzzo con una soluzione che consenta la rimozione di scritte e graffiti.⁴

Eisenman decise di proseguire nel progetto, Serra invece si ritirò, reputando che le richieste snaturassero in modo troppo radicale il progetto originario. A essere portato avanti fu allora il progetto rinominato *Eisenman II*, nel quale l'architetto accondiscese a tutte le condizioni poste, eccetto quella sulla verniciatura contro i graffiti a cui si dichiarò contrario sin da principio. Lo stesso Eisenman, affermando la massima libertà di azione e pensiero, dichiara: «se qualcuno vi dipinge una svastica, è un segno di come la gente la pensa. E se non viene cancellata, è anche un segno di come la pensa il governo. È qualcosa su cui non posso avere il controllo»⁵.

In una terza fase del progetto, ridenominato *Eisenman III*, viene stabilito di ricavare in uno spazio interrato sotto il campo di stele, alla sua estremità sud-orientale, un centro di documentazione sulle vicende della Shoah. *L'Ort der Information* è oggi un fulcro di raccolta per scolaresche e visitatori che, tramite la mostra permanente allestita da Dagmar von Wilcken, espone le dinamiche che sfociarono nella presa di potere del regime nazionalsocialista, riporta le testimonianze di alcune vittime, approfondisce i luoghi coinvolti

4 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 49.

5 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 50. Cit. originale: P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman: «How Long does one feel guilty?»*, in "Der Spiegel", 9 maggio 2005 (<https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>), consultato in data 8 febbraio 2023.

nel genocidio e ricorda i nomi di milioni di ebrei che persero la vita nell'Olocausto. Non completamente concorde con questa implementazione del progetto, Eisenman si trovò a dover cedere all'iniziativa, che restava però distinta dall'esperienza del memoriale concepito dall'architetto.

La costruzione del Memoriale di Berlino iniziò ufficialmente, non senza ulteriori difficoltà, con la posa della prima pietra nel gennaio 2000, per concludersi con l'inaugurazione il 10 maggio 2005, data in cui ricorreva la resa della Germania nazista e la fine della Seconda guerra mondiale in Europa.

3.2 - L'opera di Eisenman: le caratteristiche formali, il dialogo con l'estetica del sublime astratto e la libertà nell'approccio alla memoria

I 2.711 blocchi in cemento che costituiscono il *Denkmal* di Eisenman, tutti della medesima dimensione rettangolare a spigoli vivi, sono disposti in una successione di file e righe parallele che crea una griglia di stretti corridoi intersecati ortogonalmente. L'ordine e la regolarità espressi dalla ripetizione dei volumi, sono però al contempo contraddetti da due elementi: il terreno disconnesso, che presenta un continuo alternarsi di saliscendi, e la variazione d'altezza dei blocchi, che oscilla tra il livello del suolo e i 4,5 metri. La griglia di stele viene così a sovrapporsi con due superfici ondulate che creano movimento alla base e alla cima dell'insieme scultoreo, conferendo al complesso monumentale l'aspetto di un «campo di grano mosso dal vento»⁶, suggerisce Claudia Lamberti. L'inserimento di questa doppia irregolarità corrisponde all'elemento di rottura del sistema e dà per risultato un insieme in cui sono contrapposti ordine e caos (Foto 3.2). Questa antinomia, secondo il pensiero di Eisenman, esprime il concetto secondo cui un sistema o un'ideologia, apparentemente coerenti e ordinati, se portati ai loro estremi, e dunque alla loro degenerazione, perdono qualunque punto di contatto con la ragione umana, sfociando nel disordine dell'irrazionale. A questo proposito Eisenman afferma: «it suggests that when a supposedly rational and ordered system grows too large and out of proportion to its intended purpose, it loses touch with human reason. It then begins to reveal the innate disturbances and potential for chaos in all systems of apparent order»⁷. Il *Denkmal* risulta allora, scrive Zevi, una trasposizione figurativa della «ragione impazzita» nazista, che mostra «come ordine, ragione, modernità possano capovolgersi in caos, follia e barbarie»⁸.

6 C. Lamberti, *Dal museo al memoriale*, in "Nuova Museologia", n. 15, novembre 2006, pp. 29-32.

7 Spiegazione del progetto in Eisenman Architects (<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>), consultato in data 8 febbraio 2023.

8 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 61.

Il contrasto tra l'equilibrio geometrico e il suo opposto viene percepito dal visitatore non solo osservando i contorni esterni frastagliati del *Denkmal*, ma anche percorrendone i corridoi interni, tanto stretti da permettere il passaggio di una sola persona per volta. Si è infatti chiamati ad attraversare il Memoriale, secondo una direzione da scegliere in prima persona che può mutare passo dopo passo: non viene prescritta o indicata alcuna via preferenziale, l'invito si riduce all'atto di fare ingresso nell'opera e avvicinarsi liberamente ad essa. Non si tratta semplicemente di un'opera da contemplare, atto che richiederebbe una presa di distanza fisica, ma al contrario di cui fare esperienza in maniera diretta immergendosi al suo interno (Foto 3.3 e 3.4). Eisenman concilia così in un'unica opera due diverse dinamiche, esterna e interna, chiamando continuamente lo spettatore a divenire fruitore (e viceversa), e in questo modo compiere un'esperienza estetica che non sarebbe da reputarsi completa senza l'una o l'altra prospettiva.

Restando all'esterno, come spettatori passivi, si appropria la mole opaca dell'opera, attraverso cui – o all'interno della quale – non è possibile guardare se si rimane al di fuori. Si determina così l'interazione tra il Memoriale e chi vi fa ingresso, un movimento che fa sparire il visitatore agli occhi dell'osservatore esterno: chi si dirige all'interno del *Denkmal*, data la graduale crescita in altezza dei pilastri, sembra discendere gradualmente verso il basso, fino a scomparire completamente come a essere stato fagocitato dal monumento stesso (Foto 3.5 e 3.6).

All'interno del Memoriale invece, seguendo una logica di fruizione attiva, si fa esperienza dello spazio e delle sensazioni trasmesse dal Memoriale. Camminando tra l'intreccio dei passaggi vuoti che si alternano ai pilastri, il visitatore percorre le lievi pendenze del terreno, altrimenti invisibili esternamente, ed è messo di fronte a una ripetizione disegnata dalla successione di pareti grigie, talmente alte da ovattare i rumori della città circostante e filtrare la luce restituendo uno spazio in costante penombra: questi gli elementi che concorrono a generare le sensazioni di perdita del senso dell'orientamento, oppressione e angoscia. L'eco dei propri passi diventa l'unico suono ben distinto, «the stones make us deaf, they swallow the everyday. The city outside is little more than a dull murmur»⁹, afferma Hanno Rauterberg. Lo stesso Eisenman si dichiara stupito dell'effetto sonoro prodotto: «I didn't realize that the sound would be so muted inside. You don't hear anything but the sound of your footsteps»¹⁰. Si deve poi necessariamente fuggire con lo sguardo verso i limiti esterni o, in alternativa, verso il cielo per trovare un riferimento che interrompa la visuale ripetitiva, uguale a se stessa qualunque direzione si prenda. La vicinanza dei pilastri e la loro altezza, infine, fanno percepire lo spazio a tratti soffocante e

9 H. Rauterberg, *Building Site of Remembrance*, in "Holocaust memorial Berlin", a cura di Eisenman Architects, Lars Müller, Baden, 2005.

10 P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, cit.

claustrofobico, mentre il terreno ondulato confonde presentando continui cambi di inclinazione. «We find ourselves lurching as though on a choppy sea, unable to hold fast to one another, for the passageways are too narrow. We are left to our own devices; we have to decide for ourselves which corner to turn, which direction to take»¹¹: questa la descrizione di Rauterberg circa l'esperienza vissuta all'interno del *Denkmal*. Solamente connettendo i due punti di vista è possibile quindi completare l'esperienza estetica proposta.

La partecipazione attiva richiesta al visitatore è un approccio di cui si è già discusso nei capitoli precedenti, che trova attuazione sia al *Memoriale della Shoah* di Milano, sia nel progetto delle pietre d'inciampo. Nel caso del *Denkmal* di Berlino, mettere in relazione l'opera con lo spettatore deriva dalla visione del co-autore, l'artista minimalista-concettuale statunitense Richard Serra, che in numerose altre sue opere ha utilizzato questo espediente ritenendolo fondante per il proprio modo di fare arte. Si tratta infatti del medesimo presupposto che ha contraddistinto le precedenti opere di Serra: è il caso di *Tilted Act* (1981), una sottile parete divisoria in acciaio corten, leggermente concava, che fu installata al centro di Federal Plaza a New York e poi rimossa nel 1989 perché percepita come elemento di disturbo che limitava la visuale dei passanti. Oppure le sculture *Torqued Ellipses* (1996-99) esposte al Guggenheim di Bilbao, delle pareti ricurve, anche queste in acciaio corten, che disegnano ellissi in cui è possibile fare ingresso e aggirare, condizionando la fruizione dello spazio, condiviso con lo spettatore. I lavori di Serra sono inoltre caratterizzati dalla mancanza di un preciso significato simbolico dell'opera e dall'uso di un linguaggio totalmente astratto. Sebbene quindi il progetto del *Denkmal* non rechi esplicitamente il nome di Serra a seguito del suo ritiro, restano ben chiare le tracce impresse dalla sua poetica¹².

Il risultato è un'opera spiazzante per chi la approccia, sia per quanto riguarda la sua regolarità sia la sua irregolarità, rigorosamente ordinata nella teoria quanto estraniante nella pratica, concepita da Eisenman e Serra con l'intento di far compiere un complesso percorso. Per questi motivi, il *Denkmal* potrebbe suggerire una comparazione con la tradizione del labirinto e l'esperienza estetica che questo impone. Questa intuizione è smentita però già in partenza dal fatto che in un labirinto vi è una via prestabilita da seguire tra molteplici tracciati e l'obiettivo è quello di trovare la strada corretta per conquistare il centro oppure trovare una via d'uscita; per il Memoriale, all'opposto, si crea una struttura in cui non sussistono tali elementi. Sebbene generi disorientamento, questo non ha alcun centro attrattivo, non c'è nulla da dover raggiungere, e non vi è un percorso da dover compiere a priori; non vi è nemmeno alcun punto di partenza o di arrivo e l'obiettivo rimane quello

11 H. Rauterberg, *Building Site of Remembrance*, cit.

12 Sulle opere dell'artista cfr. R. Serra, *Richard Serra sculpture. Forty years*, a cura di K. McShine, L. Cooke, Museum of Modern Art, New York, 2007.

di compiere l'esperienza estetica in sé. È inoltre impossibile perdersi in una griglia che è talmente regolare da imporre movimenti schematici e ripetitivi, e dove le uscite, anche se in lontananza, rimangono visibili.

Piuttosto è da tenere in considerazione la similitudine, per quanto riguarda l'aspetto formale, tra il *Denkmal* di Eisenman e il cimitero ebraico di Gerusalemme, dispiegato sulle pendici del Monte degli Ulivi (Foto 3.7 e 3.8). In lontananza si intravedono infatti le stesse forme squadrate in pietra di altezze irregolari. L'uno un cimitero, l'altro un memoriale senza alcun significato dichiarato, eppure la struttura dei due sembra quasi essere sovrapponibile. Comparare la struttura di Eisenman a un cimitero formato da alti sarcofagi in pietra potrebbe essere allora una delle molte interpretazioni, più o meno valide, dell'opera; Eisenman, come in altri casi, non ha né smentito né avallato tale ipotesi: «I can't think about it. [...] But if people see it like that, you can't stop them. It's fine»¹³ ha affermato. Il cimitero di Gerusalemme e il Memoriale di Berlino presentano sicuramente una diversa valenza e un differente significato, ma le modalità espressive del primo paiono essere prese a riferimento dal secondo.

L'opera di Eisenman è invece da escludere a priori dalla categoria del *contro-monumento*, si allontana da essa già per i suoi presupposti: la mole imponente e l'utilizzo del cemento come materiale di costruzione sono elementi che contraddicono fin da principio tale forma di memoria andata a diffondersi tra gli anni '80 e '90 e impiegata, come si è visto al capitolo precedente, da diversi artisti per ricordare la Shoah. Tuttavia, essa condivide con il *contro-monumento* il fatto di non avere alcun fulcro centrale e di svilupparsi secondo una dimensione che è sia verticale sia orizzontale; inoltre, esprime la memoria dell'Olocausto attraverso qualcosa che non è in alcun modo figurativo, bensì astratto. Agli occhi dello spettatore il Memoriale risulterebbe infatti del tutto incomprensibile se non si fosse a conoscenza del messaggio di cui è portatore: esso non mostra in alcun modo di che cosa vuole fare memoria. Pur essendo un complesso scultoreo astratto però, afferma Andrea Pinotti, non è da considerarsi un «monumento intransitivo» perché il suo significato risulta ben identificato e preciso nelle intenzioni¹⁴; con ciò si vuole intendere che sarebbe impreciso presumere la mancanza di un significato vista l'esplicita volontà di ricordare gli ebrei assassinati in Europa dal nazionalsocialismo. Per questo motivo Pinotti lo definisce «monumento astratto transitivo», dove il complemento oggetto di tale forma di memoria viene espresso nel nome che porta¹⁵.

13 P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, cit.

14 Cfr. A. Pinotti, *L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea*, in "L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia, vol. II", a cura di M. R. Menna, P. Pogliani, I. Carlettini, G. Bordi, M. L. Fobelli, Gangemi, Roma, 2014, pp. 55-60.

15 Ibidem.

È da tenere in considerazione, peraltro, come l'adozione di un linguaggio astratto in ambito artistico subisca un notevole incremento, non a caso, a seguito della Seconda guerra mondiale. Tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 si registra infatti una sempre maggiore diffusione e ricorrenza dell'astrattismo, in particolare in ambito pittorico, convertendolo da modalità di sperimentazione artistica d'avanguardia a strategia d'espressione dei traumi provocati dal conflitto. Proprio durante i faticosi anni del dopoguerra, questo significativo risvolto è tracciato dal movimento artistico dell'Espressionismo astratto.

Affermatosi negli USA nei primi anni Cinquanta, l'Espressionismo astratto raggruppa artisti quali Barnett Newman (principale portavoce del movimento), Mark Rothko, Franz Kline, Jackson Pollock, Clyfford Still e Willem de Kooning; tutti artisti con una personale eredità emotiva influenzata dalla frattura degli equilibri europei del primo Novecento. Le oppressive condizioni politiche imposte dei totalitarismi europei spinsero infatti sempre più persone a migrare dal continente europeo verso quello americano: tra queste vi erano inevitabilmente anche artisti ed esponenti del mondo dell'arte. In questo modo anche le sperimentazioni del primo Novecento fluiscono oltreoceano per trovare maggiore libertà e nuova affermazione. Si avverte allora, in questo delicato momento storico segnato da un susseguirsi di eventi tragici, l'esigenza di attuare un profondo cambiamento rispetto alla precedente produzione pittorico-artistica: in seguito al conflitto e alla conseguente crisi morale da esso derivata, gli artisti sono certi di dover azzerare la condizione antecedente, nella ricerca di un nuovo punto di inizio. Il gruppo degli espressionisti astratti appare infatti molto eterogeneo e individualista dal punto di vista stilistico, ma pienamente concorde nel suo obiettivo ultimo. In questo senso l'astrazione diventa un segnale interpretativo dei bisogni della società dell'epoca che, reduce dalle traumatiche vicende di metà secolo, rinuncia a dare un'immagine dei drammi che lentamente stava tentando di lasciarsi alle spalle. Il distacco ideologico dagli eventi storici intercorsi coincide quindi anche a una presa di distanza dalle modalità artistiche fino ad allora ritenute valide: per questo motivo si sceglie di dipingere su tele di grande formato, senza raffigurare alcun soggetto.

Con l'avvento dell'Espressionismo astratto subentra anche la cruciale distinzione teorica tra *picture* e *painting*, a sottolineare come sia mutato, non solo il modo secondo cui fare arte, ma soprattutto l'esito artistico in sé. Per *picture* si intende un dipinto che è *mimesis* del reale, una mera imitazione del mondo, nella possibilità che esso sia figurativo oppure astratto; essa corrisponde cioè a una rappresentazione di uno spazio illusorio che non è reale e riproduce qualcosa del mondo esterno. La critica mossa dal nuovo astrattismo nei confronti del precedente coniato dalle avanguardie – quale può essere quello concepito da Piet Mondrian, Vasilij Kandinskij o Kazimir Malevič – è infatti che esso sia ancora troppo vicino alla rappresentazione, in quanto intuizione di una sintesi

del mondo. All'opposto, si indica con *painting* un dipinto che non vuole in alcun modo essere rappresentazione di nulla al di fuori di sé, e che quindi è fine a se stesso; innanzi a un *painting* si è davanti al nulla dal punto di vista raffigurativo e di questo non è possibile cogliere un'interpretazione immediata e oggettiva, è piuttosto qualcosa da contemplare e da affrontare personalmente perché la sua spiegazione non è data da nessuno se non da se stessi. A intervenire, dando puntuale spiegazione della differenza tra i due concetti, è il critico d'arte statunitense Arthur Danto: «A picture represents something other than itself; a painting presents itself. A picture mediates between a viewer and an object in pictorial space; a painting is an object to which the viewer relates without mediation»¹⁶.

Una seconda fondamentale innovazione teorica introdotta dall'Espressionismo astratto è la rinnovata definizione della categoria estetica del sublime. A partire dal 1948 Barnett Newman inizia a ragionare su un rinnovato concetto di sublime, precisamente quando, a pochi mesi di distanza, dipinge *Onement I* e scrive il saggio *The Sublime is Now*, ridefinendo così la concezione kantiana fino ad allora ritenuta valida: ciò scatena delle considerazioni artistiche inedite e un nuovo modo di fare arte per l'intero movimento artistico di cui è portavoce. Kant aveva descritto il sublime come «piacere negativo», perché prodotto indirettamente da «un momentaneo impedimento delle forze vitali e dall'effusione che segue immediatamente»¹⁷. Egli aveva distinto inoltre tra «sublime matematico», lo smisuratamente grande, e «sublime dinamico»¹⁸, lo smisuratamente potente, dove il connotato dell'essere senza misure corrisponde all'idea di infinito e assoluto, non nel senso di essere migliore rispetto a qualcosa bensì di non essere paragonabile a nulla se non a se stesso. Secondo il pensiero kantiano quando si viene a contatto con qualcosa che genera il sentimento del sublime si tenta di intuire, in base alle due categorie, qualcosa di infinitamente grande o potente tramite l'immaginazione, cioè la facoltà di esibizione di un concetto, e si cerca di dargli una misura. Sebbene si possa concepire l'idea di infinito, essa però non potrà mai essere compresa appieno, semplicemente perché trascendentale e l'immaginazione arriverà prima o poi a un punto di arresto che non riesce a oltrepassare. Per questo motivo subentra la sensazione del sentirsi smisuratamente piccoli o impotenti e si afferma uno stato di smarrimento e di paura: questo il momento negativo, prodotto dunque dall'immaginazione. Nell'istante successivo però si intuisce esserci un possibile appiglio, l'esistenza di qualcosa che fa restare vicino alla realtà: qui entra in gioco la ragione, che trasforma istantaneamente il sentimento derivato da un'esperienza spiacevole in sublime.

16 A. C. Danto, *Barnett Newman and the Heroic Sublime*, cit. in "The Nation", 17 giugno 2002 (<https://www.thenation.com/article/archive/barnett-newman-and-heroic-sublime/>), 12 dicembre 2022.

17 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Milano, 1999, p. 81.

18 Ivi, p. 83.

L'innovazione di Newman consiste proprio nell'introdurre in arte il sublime astratto attraverso dei dipinti non-rappresentativi, capaci però di generare nell'osservatore il sentimento del sublime in maniera diretta. Trovarsi di fronte a una tela di dimensioni smisuratamente grandi, peraltro senza cornice, che non raffigura nulla di riconoscibile e che fa perdere l'orientamento nel momento in cui la si avvicina, provoca nello spettatore un temporaneo smarrimento. L'immaginazione si sforza allora di cercare qualcosa ma non vi trova alcun riferimento e questa ricerca potrebbe prolungarsi in un tempo potenzialmente infinito, per questo motivo, osserva Jean-François Lyotard, «all'eventualità che nulla accada viene associato a un senso di angoscia»¹⁹. Ciò coincide con il momento negativo dell'esperienza sublime astratto, possibile solamente nel caso in cui ci si trovi di fronte a un *painting*, che segna il principio di un'attesa irrequieta dell'osservatore, nel quale affiora la speranza che succeda qualcosa e che il dipinto gli trasmetta un qualsiasi messaggio. Invece non si riscontra nulla al di fuori di se stessi e del quadro che si ha davanti, ed è allora che l'osservatore avverte il dipinto come una presenza che lo mette nella condizione di sentirsi esattamente lì dove si trova. Il sublime astratto mira infatti a far percepire all'osservatore del *painting* la propria e l'altrui presenza in un istante ben preciso del presente, mettendolo di fronte al proprio qui e ora. L'osservazione risolutiva proposta da Lyotard in merito al saggio di Newman del 1948 è quella secondo cui «bisognerebbe tradurre *The Sublime is Now* non con "Il sublime è ora", ma con *Ora, questo è il sublime*. Non altrove, non laggiù, non lassù, né più presto, né più tardi, né in un altro momento. Qui, ora, accade che... ed è questo quadro. Che ora e qui ci sia questo quadro piuttosto che niente, questo è sublime»²⁰.

Sebbene l'opera di Eisenman si collochi in chiusura del Novecento, quindi quasi cinquant'anni più tardi rispetto all'Espressionismo astratto, risulta evidente come essa possa essere interpretata, anche se sotto forma di scultura, come *painting* capace di suscitare nel suo osservatore il sentimento del sublime astratto. Il *Denkmal* di Eisenman non è esplicitamente rappresentativo di nulla a livello iconico, non c'è un intento mimetico inteso come imitazione o rielaborazione del reale, ma si presenta all'osservatore come complesso scultoreo non rappresentazionale e senza alcun significato immediato: quest'ultimo deve anzi essere rintracciato in prima persona dall'osservatore che è chiamato a trovarne uno proprio. La fruizione estetica del Memoriale genera inoltre un momentaneo sentimento di smarrimento per via delle sue dimensioni e della ripetizione di moduli tutti uguali fra loro, questo però si converte infine in una sensazione positiva data dal sentire se stessi presenti in un determinato luogo e momento, in un qui e ora. L'esito finale, conferma Eisenman,

19 J. F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia*, in "L'inumano: divagazioni sul tempo" (1988), tr. it. di E. Raimondi e F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 2001, pp. 123-144, qui p. 126.

20 Ivi, p. 127.

corrisponde a «the experience of being present in presence»²¹. La rivoluzione di pensiero indotta dall'Espressionismo astratto sembra così trovare una propria prosecuzione, rivisitato in chiave scultorea e architettonica, nel progetto di Eisenman, formatosi negli USA pochi anni dopo lo sviluppo di questo movimento artistico. Perciò, una possibile chiave di lettura dell'opera è quella che la dichiara capace di generare il sentimento del sublime astratto nel tentativo di restituire, a chi la percepisce e ne fruisce, la propria presenza nel presente e in quel preciso luogo.

Il *Denkmal* berlinese difatti è ascrivibile alle forme artistiche astratte, probabilmente anche perché questo non è in grado di esprimere direttamente un'immagine di ciò che vuole ricordare e significare. Eisenman si trova a dover far fronte alla rappresentazione di qualcosa che è di per sé irrappresentabile e di cui non è di per sé possibile – o è estremamente difficile – produrre un'immagine. Per questo la Shoah, sebbene vi siano state testimonianze dirette di essa, è qualcosa a cui si può solo limitatamente dare espressione perché misurarsi con essa è sempre un atto incompleto e impreciso. «In verità nessuno ha visto la Shoah [...]. Gli stessi morti di Auschwitz non hanno visto quello che succedeva loro. È proprio della Shoah il fatto che nessuno abbia potuto vedere il crimine in tutta la sua ampiezza»²², afferma provocatoriamente Gérard Wajcman. Indubbiamente l'Olocausto ha prodotto una profonda trasformazione del modo di fare arte, una cesura epocale che ha innescato significativi cambiamenti nel modo di esprimersi attorno a tale argomento; le parole di Theodor Adorno riassumono proprio tale concetto quando afferma che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»²³. Adottare l'astrazione risulta allora la soluzione più efficace per esprimere ciò che fatica a essere espresso.

Paradossalmente, come si è detto, il messaggio comunicato è trasmesso da qualcosa che, come sostiene lo stesso architetto, non vuole mostrare nulla e di per sé non significa nulla, dove «all that is seen here is that nothing is to be seen»²⁴. Eisenman concepisce così una forma di memoria che non esibisce qualcosa, al contrario resta completamente astratta e lascia in sospeso qualunque tipo di interpretazione, non precludendo nemmeno quelle errate proprio perché non si fa carico di esprimerne nessuna. Il suo unico compito è quello di spingere le persone a riflettere, far trovare loro una soluzione e un'interpretazione personale mentre si compie l'esperienza estetica come momento di attivazione della memoria.

L'utilizzo di questo linguaggio, che non presenta alcun tipo di riferimento immediato, può certamente produrre perplessità e interrogativi sull'adeguatezza ed efficacia della

21 P. Eisenman, *The Silence of Excess*, in "Holocaust memorial Berlin", cit.

22 G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 50.

23 Cfr. T. W. Adorno, *Critica della cultura e società* (1949), in "Prismi. Saggi sulla critica della cultura", trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

24 H. Rauterberg, *Building Site of Remembrance*, cit.

comunicazione. Lamberti non a caso avverte: «è discutibile, però, se un'astrazione di questo genere sia pienamente comprensibile a tutti e se essa coinvolga davvero i tedeschi a riflettere sulle loro responsabilità in tale concreto evento storico»²⁵. Malgrado questi dubbi, l'opera di Eisenman si è affermata gradualmente negli anni come simbolo collettivamente riconosciuto della memoria della Shoah e come punto di riferimento per il ricordo di essa: si può dunque affermare che ha rispettato le premesse per cui ne è stata decisa la costruzione.

Rimane in qualunque caso un'opera da interpretare, che resta però pur sempre una forma di *presentificazione dell'assente*. Non a caso Wajcman riconosce come tale qualunque risultato artistico e coglie l'onnipresente concetto di morte, già espresso da Hans Belting e da intendersi come mancanza di una presenza, sotteso a qualunque forma d'arte. Dalle sue parole si intuisce quanto, secondo la sua visione, l'arte sia necessaria a ricordare, sostituire e consolare un'assenza:

Dal ritratto alla natura morta, di quale opera non si potrebbe dire che è la dichiarazione di una perdita? Ogni iscrizione elabora un lutto, ogni rappresentazione è un eterno addio indirizzato alla presenza che fu. Ogni opera è in questo senso un monumento, un luogo di memoria. L'arte perpetua, ma anche sostituisce [...]. E giacche sostituisce, l'arte consola. Offre immagini da amare per alleviare la perdita, per consolare il reale è un compito dei monumenti quello di attenuare il dolore del ricordo. Anche per questo si preferisce che siano belli. L'arte è sempre, indissolubilmente, arte della memoria e arte dell'oblio. Il monumento perpetua l'assenza e consola dell'assenza ma, al tempo stesso, consuma l'assenza di cui ci consola²⁶.

Eisenman realizza questi propositi creando non solo un'opera d'arte, ma piuttosto quello che è possibile definire un «cantiere della memoria»²⁷, dove quest'ultima sia, e si auspica sarà, in continua costruzione.

Per questo motivo è utile notare come il *Denkmal* corrisponde a luogo in cui vengono messe continuamente in atto delle *performance* da parte dei visitatori, o meglio ancora degli *happening*, vista l'incertezza e l'imprevedibilità delle azioni compiute da questi. Questo risvolto si deve al fatto che gli esiti che derivano dal Memoriale possono essere tra i più diversi: qualcuno cammina assorto in silenzio, qualcun altro ride divertito per l'interruzione del contatto visivo tra sé e il proprio accompagnatore, gruppetti di bambini si nascondono tra i pilastri per giocare e qualcuno si poggia a questi sorridente per scattarsi un *selfie*. Questa gamma composta di differenti comportamenti e approcci, condivisibili o meno, entrano a far parte dell'opera stessa, la integrano e dimostrano quanto fare memoria possa essere un'azione, o una scelta, volontaria e personale che chiama ciascuno a una propria responsabilità (Foto 3.9 e 3.10). La libertà lasciata al visitatore non riguarda quindi

25 C. Lamberti, *Dal museo al memoriale*, cit.

26 G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 44.

27 H. Rauterberg, *Building Site of Remembrance*, cit.

solamente il percorso da scegliere per muoversi all'interno del Memoriale, ma anche, e soprattutto, il tipo di approccio che vuole adottare nei confronti della memoria di cui è portatore il monumento. Eisenman a questo proposito dichiara: «you can't tell them what to do with it. If they want to knock the stones over tomorrow, honestly, that's fine. People are going to picnic in the field. Children will play tag in the field. There will be fashion models modeling there and films will be shot there. I can easily imagine some spy shoot 'em ups ending in the field. What can I say? It's not a sacred place»²⁸. La smentita sacralità e la solennità contraddetta del luogo diventano allora elementi sorprendentemente positivi che, secondo le parole di Lamberti, rivelano quanto questo sia «uno spazio vivo, perfino un luogo di socialità»²⁹. L'estrema libertà lasciata a ciascuno nella fruizione dell'opera asseconda perciò una personale e più sentita rielaborazione del messaggio trasmesso. L'intento di Eisenman, infatti, è stato quello di creare un'esperienza estetica senza vincoli e fine a se stessa, durante la quale non conta il “come” bensì il “perché”, e che quindi vuole essere un momento di riflessione per chi la compie. Eisenman, afferma Wajcman, ha prodotto «un oggetto che chiama i soggetti a un atto della memoria», qualcosa che «rende i soggetti dei portatori di memoria e fa di ciascuno un monumento»³⁰. In quest'ottica il Memoriale di Eisenman, rinunciando già in partenza a definirsi uno spazio sacro, accetta che si affronti la memoria a cui fa appello in maniera estremamente libera, secondo delle modalità personali che restano però pur sempre vincolate a un certo grado di responsabilità e rispetto.

A ribadire la necessità di questo legame è intervenuto Shahak Shapira, artista israelo-tedesco, attraverso il progetto *YOLOCAUST* (nome formato dall'unione dell'acronimo di *You only live once* – usato frequentemente come *hashtag* sui *social network* – e *Holocaust*). Nel 2017 egli ha selezionato una dozzina di foto scattate dai turisti in visita al *Denkmal* e condivise sulle varie piattaforme *social*, da lui considerate irriverenti e in cui riconosce essere sottesi una scarsa consapevolezza e un insufficiente senso critico rispetto a ciò che il memoriale ricorda, per sovrapporle alle immagini che hanno immortalato l'interno dei lager nazisti. I fotomontaggi sono poi stati pubblicati dall'artista sul sito del progetto, appositamente creato, diffondendosi in breve tempo: ne sono seguite numerose polemiche che hanno portato infine alla loro rimozione³¹, senza però attenuare la loro volontà comunicativa che, in modo non convenzionale, crudo e incisivo, ha espresso quanto sia imprescindibile conoscere il significato di determinati luoghi e di conseguenza rispettarli, pur restando liberi di fare ciò che si preferisce.

28 P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, cit.

29 C. Lamberti, *Dal museo al memoriale*, cit., p. 32.

30 G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 47.

31 I motivi circa l'interruzione del progetto sono dichiarati da Shapira nel sito *YOLOCAUST* (<https://yolo-caust.de>), consultato in data 8 febbraio 2023.

Resta il fatto che il *Denkmal* berlinese, più di altri memoriali, riesce a stabilire una stretta relazione tra opera, memoria e spettatore, e questa interazione può giungere a esiti inattesi, secondo cui, a eccezione appunto di danneggiamenti fisici al monumento o azioni che vogliono offendere la memoria in questione, qualsiasi atto di vita può avere significati complessi che contribuiscono alla formazione di un significato di memoria più ampio e che ne implementano il valore. Solo allora lo spettatore diventerà a sua volta un portatore di memoria, quanto più rielaborata in modo personale e non imposta, mentre il *Denkmal* assumerà le sembianze di una forma di memoria, come afferma Young, volta a «ricordare la vita con la vita»³².

3.3 La costruzione della memoria a Berlino: i memoriali come esito della *Vergangenheitsbewältigung* e il circuito di memoria in città

L'interrogativo a questo punto riguarda il soggetto di tale riflessione, a chi o che cosa quest'ultima si rivolga. Per rispondere è da considerare prima di tutto il nome stesso del *Denkmal*, che dichiara essere dedicato agli ebrei assassinati d'Europa. Non è esplicitato alcun riferimento alle circostanze in cui l'assassinio in questione è avvenuto né per mano di chi. Tale omissione potrebbe essere giustificata dal fatto che è stato scelto di collocare il Memoriale in un preciso luogo, nel cuore della capitale tedesca, la cui memoria si lega indissolubilmente agli eventi della Shoah, oltre alla circostanza che negli anni Novanta, quando se ne decise la costruzione, erano già avviati in tutta Europa i processi di memoria relativi all'Olocausto. Tuttavia, esso potrebbe costituire un titolo impreciso e incompleto, e le supposizioni avanzate a questo proposito non risultano delle motivazioni sufficienti per evitare di sottolinearlo: probabilmente era auspicabile puntualizzare il fatto che gli ebrei a cui il *Denkmal* è dedicato furono assassinati dal nazismo durante la Shoah.

A prescindere da questa precisazione il Memoriale di Peter Eisenman è uno dei risultati a cui ha condotto il lavoro di rielaborazione del passato nazista e, in generale, della Shoah da parte della Germania, iniziato dopo la fine della guerra con l'avvio dei processi di Norimberga nel 1945 e il programma di denazificazione del Paese. Tale riflessione prende il nome di *Vergangenheitsbewältigung*, la cui traduzione si può parzialmente avanzare scindendo la denominazione nei termini *vergangenheits*, cioè "passato", e *bewältigung*, ovvero "superare"³³. Il concetto nasce proprio in riferimento al processo di presa di co-

32 J. E. Young, *Ricordare la vita con la vita*, in "Monumenti per difetto", a cura di A. Zevi, cit., p. 107.

33 Gian Enrico Rusconi precisa che la traduzione in italiano di *bewältigung* può corrispondere anche a "elaborare", "padroneggiare" e "fare i conti"; nessuna di queste espressioni, però, riesce a rendere appieno il significato del concetto. Uno dei riferimenti da considerare per comprenderlo in modo più completo sono le

scienza e rielaborazione delle responsabilità collettive tedesche, che non esclude elementi di possibile negazione o rimozione, ma che ambisce anzi a un'accezione consapevole affinché si affronti in modo autocritico il passato nazionale. Questo processo rappresenta attualmente un *unicum* senza precedenti e senza seguiti nella Storia, in quanto intrapreso dalla nazione che è considerata la maggiore responsabile dei fatti avvenuti. Certamente esso risponde e cerca di riparare alla Shoah, considerata di per sé un caso unico e distinto rispetto a tutti gli altri genocidi, ed è anche certo che ciascun paese, più meno coinvolto, abbia intrapreso, secondo pensieri e modalità propri, uno sviluppo nella rielaborazione dell'Olocausto. Eppure la Germania risulta l'unica nazione che ha elaborato un termine particolare per questa esperienza: l'unicità del suo processo di costruzione della memoria risiede nell'approciare la consapevolezza di un suo stesso crimine. Il *Denkmal*, infatti, come d'altra parte tutte le forme memoriali tedesche, racconta di una colpa di cui la stessa nazione tedesca è responsabile: questo lo differenzia da altri memoriali alla Shoah costruiti in altri paesi, spesso considerati come vittime, oppositori o liberatori dell'oppressione nazista e nei quali il ricordo è conservato sulla base dell'attribuzione di una colpa imputata ad altri (mentre spesso è sottovalutata la responsabilità nella collaborazione al genocidio). In questo caso si tratta di un memoriale che ricorda una perdita e, allo stesso tempo, un crimine compiuto in prima persona dalla nazione che attraverso esso fa memoria. Lo stesso Young attribuisce un carattere di eccezionalità al processo memoriale intrapreso dal popolo tedesco, affermando che

while the victors of history have long erected monuments to their triumphs and victims have built memorials to their martyrdom, only rarely does a nation call upon itself to remember the victims of crimes it has perpetrated. Where are the national monuments to the genocide of American Indians, to the millions of Africans enslaved and murdered, to the Russian kulaks and peasants starved to death by the millions? They barely exist.³⁴

Già nel 1944 il giurista di origini polacche Raphael Lemkin si era espresso utilizzando il neologismo, da lui coniato, *genocidio* per dare un preciso nome all'eccidio di

tesi sul superamento del lutto di Sigmund Freud, che sostiene avvenga in tre fasi: ricordare, ripetere, elaborare (cfr. G. E. Rusconi, *Berlino. La reinvenzione della Germania*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 59, 120). Il concetto di *Vergangenheitsbewältigung* trova particolare espressione nei discorsi pubblici dell'ex presidente della Repubblica Federale Tedesca, Theodor Heuss, appelli affinché non si dimenticasse mai «quel che negli anni della vergogna era successo a uomini che appartenevano al loro stesso popolo» (cfr. P. Steinbach, *Vergangenheit als Last und Chance. Versuche zur Vergangenheitsbewältigung in den 50er Jahren*, in "Geschichte der Bundesrepublik Deutschland", a cura di J. Weber, Schöningh, Paderborn-Monaco, 1987, vol. IV, pp. 309-345, qui p. 332). Heuss respinse invece l'espressione *Kollektivschuld*, "colpa collettiva", preferendo il concetto di *Kollektivscham*, "vergogna collettiva", facendo riferimento al disonore nel condividere la stessa nazionalità con Hitler e i gerarchi della Germania nazista (cfr. A. Grosser, *Ermordung der Menschheit. Der Genozid im Gedächtnis der Völker*, Hanser, Monaco-Vienna, 1990, p. 113). Traduzione di *Vergangenheitsbewältigung* (<https://de.pons.com/übersetzung/deutsch-englisch/Vergangenheitsbewältigung>; <https://www.dw.com/en/vergangenheitsbewältigung/a-6614103>, consultato in data 8 febbraio 2023). 34 J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., p. 81.

un popolo, o meglio, di un gruppo etnico. Nella seconda metà del XX secolo sono stati riconosciuti come tali diversi sviluppi storici avvenuti in contesti e periodi differenti – ne sono esempio le vicende degli anni Novanta avvenute in Ruanda e Bosnia, ma anche quei casi individuati a posteriori come genocidi, come le dinamiche relative al Colonialismo oppure lo sterminio degli armeni nei primi anni del Novecento³⁵ –, eppure i monumenti e le forme di memoria a questi dedicati sono casi molto rari rispetto a quelli che sono stati ideati a ricordo della Shoah. Sicuramente perché nell'Olocausto, come detto, si riconoscono dei fattori peculiari, non tanto da considerarsi unici bensì senza precedenti, che gli conferiscono un carattere di eccezionalità. Yehuda Bauer ne ha individuati alcuni, sottolineando come la pianificazione sia avvenuta di pari passo allo sterminio stesso, il fatto che questo sarebbe dovuto attuarsi su scala globale, l'*ideologia antipragmatica* a esso sottesa, l'adozione di un metodo industrializzato e l'impiego di mezzi moderni per metterlo in pratica³⁶. Da ciò è conseguito un processo memoriale, avvenuto a posteriori, che costituisce anch'esso un'eccezione, in particolare per quanto riguarda la Germania dove appunto si è instaurata una modalità di ricordo che parte dal popolo a cui sono appartenuti i carnefici e non solamente i sopravvissuti. Con ciò appare chiaro come altri drammatici eventi, avvenuti in tempi e contesti diversi rispetto alla Shoah, sono a tutt'oggi messi in secondo piano non per quanto riguarda la loro rilevanza storica e sociale, ma piuttosto per i meccanismi memoriali che sono sottesi a ciascuno e che ne determinano il ricordo a posteriori: dato che l'atto del fare memoria coincide con una scelta che non sempre viene adottata o avviene secondo le medesime modalità.

L'interpretazione che considera il *Denkmal* di Eisenman come parte del *Vergangenheitsbewältigung* trova conferma nelle parole dello stesso architetto quando smentisce come il Memoriale abbia come destinatario non tanto gli ebrei e le proprie vittime, bensì il popolo tedesco: «it's for the German people. I don't think it was ever intended to be for the Jews. It's a wonderful expression of the German people to place something in the middle of their city that reminds them – could remind them – of the past»³⁷. Ricordando il passato a quelli che sono il presente e il futuro, il Memoriale dà valore alla responsabilità di chi oggi vive in Germania, non solo alla colpa di chi vi ha vissuto in passato. Ne deriva che il Memoriale di Berlino non è da considerarsi come semplice forma di commemorazione e ricordo, e nemmeno come strumento che declini le responsabilità e i sensi di colpa della Germania facendo presupporre che il Paese voglia dimenticare ciò che è accaduto.

35 Cfr. M. Flores, *Il genocidio*, Il Mulino, Bologna, 2021, p. 42.

36 Cfr. Y. Bauer, *Ebrei. Un popolo in disaccordo*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, marzo 2023 (prossima pubblicazione).

37 P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, cit.

Il proposito della nazione tedesca è invece quello di rielaborare la memoria: una sorta di lasciare andare in modo consapevole, un residuo «attaccamento distaccato al passato»³⁸.

Tuttavia, inizialmente si registrarono numerosi pareri contrari alla creazione di un monumento per le vittime della Shoah; Hanno Rauterberg raccoglie alcune di queste critiche:

Many opposed it and for many different reasons. Some because they felt that any aesthetic treatment of the Holocaust would merely serve to make it more palatable; others because they believed Germany was trying to lay the issue to rest by burying its towering guilt under a towering work of art. Still others warned against “monumentalizing infamy” [...] or predicted that the memorial would rekindle anti-Semitism. And everyone wondered whether it was even possible to find the right form, let alone an appropriate design³⁹.

Anche Young inizialmente si schiera contro la costruzione di un memoriale dedicato alla Shoah a Berlino, perché, secondo la sua opinione, questa era una strategia per alleggerire la coscienza nazionale tedesca e sbarazzarsi delle responsabilità demandando il ricordo a un monumento. Al posto di costruirne uno nuovo, sosteneva Young, sarebbe stato preferibile, piuttosto, eseguire degli interventi conservativi e di restauro su quelli già esistenti. Egli credeva inoltre che la costruzione di un memoriale avrebbe potuto avere implicazioni negative circa un più accentuato e aggressivo ritorno dell'antisemitismo, quindi essere un elemento di dissenso divisivo. Non passerà poi molto tempo prima che Young cambiasse tali convinzioni, «I began to grow skeptical of my own skepticism»⁴⁰ egli afferma, partecipando egli stesso al controverso processo di costruzione della memoria in Germania.

In effetti la creazione di una qualunque forma di memoria significa considerarla portatrice di un ricordo, affinché venga meno l'obbligo di tenerlo costantemente presente nella nostra mente. Così facendo si attua una conversione di memoria da interna a esterna, dove il monumento coincide con l'oggetto adibito al ricordo. A questo punto il rischio è quello di smettere di ricordare, Andrea Pinotti afferma infatti che «ogni memoria affidata a una traccia esterna incaricata di conservarla è esposta all'oblio, in quanto questo stesso gesto di affidamento comporta come suo risvolto la dispensa, l'esonero a ricordare in prima persona, e quindi l'autorizzazione implicita a dimenticare»⁴¹. Per risolvere questo problema Young era intervenuto, come già accennato, proponendo che la soluzione migliore per ricordare la Shoah fosse il «never-to-be-resolved debate»⁴² generato da essa: «better a thousand years of Holocaust memorial competitions and exhibitions in Germany than

38 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 63.

39 H. Rauterberg, *Building Site of Remembrance*, cit.

40 J. E. Young., *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Heaven-Londra, 2002, p. 184.

41 A. Pinotti, *L'ultima spiaggia del monumento*, cit. p. 56.

42 J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., p. 21.

any single “final solution” to Germany’s memorial problem»⁴³. Con queste parole Young esprime il proprio iniziale parere negativo riguardo la costruzione di un memoriale di Berlino: eppure si trattava di una posizione che si allineava infine anche con gli esiti che ne sono poi seguiti. Infatti, se si sceglie di demandare una memoria a un oggetto resta fondamentale l’atto di tenere presente il suo significato e soprattutto trasmetterlo, quindi continuare a parlarne e affrontare la questione nel presente e nel futuro. Certamente il rischio è quello che, con il tempo, questa memoria perda sempre più di forza, e che il *Denkmal* diventi un «monumento intransitivo»⁴⁴, cioè senza significato. Per evitare ciò una delle possibili soluzioni, già considerata valida per gli altri casi di memoriali citati, risulta quella di mantenere aperto un dialogo e uno scambio che non si esaurisca esponendo i fatti del passato ma si riproponga di indagare i suoi prossimi sviluppi. Solo così l’atto di costruzione di un memoriale trova il suo senso ed è possibile mantenere transitiva la forma di memoria adottata.

Proprio a questo proposito è stato pensato l’*Ort der Information*, il centro documentario e di informazioni ad accesso gratuito, inserito al di sotto del *Denkmal*: come si è detto, esso fornisce una panoramica sulla storia che ha prodotto la memoria di cui è stata incaricata l’opera di Eisenman. L’architetto si era espresso negativamente sulla costruzione di questa struttura perché mirava a un luogo privo di altri stimoli dati da qualcosa che non fosse l’opera in sé: «the world is too full of information and here is a place without information. That is what I wanted»⁴⁵. Eppure, senza questo apparato esplicativo il Memoriale probabilmente risulterebbe meno completo; esso non è strettamente necessario, però sopperisce e risponde alla completa astrazione del monumento, coincidendo a un’ulteriore possibilità per fare memoria secondo modalità consapevoli. Sottolinea Lamberti: «se la bellezza è una possibile e coraggiosa risposta all’orrore, è indispensabile anche una precisa e documentata presentazione dei fatti e delle responsabilità. Per questo è decisivo il ruolo del centro informazioni posto a livello sotterraneo e strutturato come un piccolo museo storico sul genocidio ebraico»⁴⁶. L’obiettivo del *Denkmal* resta quello di veicolare, attraverso una forma artistica potenziata dalla disponibilità di fonti e informazioni storiche, il ricordo della Shoah e il significato che questa ha oggi per la nazione tedesca e per il mondo.

Per ampliare quanto più possibile questa memoria, nella prospettiva di renderla completa e legittimare tutte le vittime coinvolte nell’Olocausto, nell’ultima ventina d’anni si

43 Id., *At Memory’s Edge*, cit., p. 191.

44 Cfr. A. Pinotti, *L’ultima spiaggia del monumento*, cit., pp. 55-60.

45 P. Eisenman in C. Hawley, N. Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, cit.

46 C. Lamberti, *Dal museo al memoriale*, cit., p. 32.

è sviluppato a Berlino quello che potrebbe definirsi un “circuitto della memoria”. Questo a ulteriore dimostrazione di quanto la riflessione di *Vergangenheitsbewältigung* sia emersa gradualmente nel tempo e abbia implicato la creazione e la coordinazione di numerose forme di memoria. Queste collaborano alla formazione di un sistema memoriale, un circuitto, ben più complesso ed esteso rispetto al singolo memoriale, che connette differenti ricordi per avere una concezione del genocidio quanto più possibile completa e rispettosa di tutte le vittime. Tra queste, sono stati eretti quattro diversi memoriali che, nella stessa città, concorrono a ricordare la Shoah seguendone i differenti risvolti e onorando le diverse categorie di vittime. Il quadrilatero, creato posizionando i memoriali in luoghi piuttosto ravvicinati tra loro e tutti prossimi all’accesso orientale del Tiergarten, comprende:

- 1) il *Denkmal* di Eisenman;
- 2) il *Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma* (2012) di Dani Karavan;
- 3) il *Denkmal für die verfolgten Homosexuellen* (2008) di Michael Elmgreen e Ingar Dragset;
- 4) il *Gedenkort für «euthanasie» Opfer* (2014) di Ursula Wilms, Nikolaus Koliussis e Heinz W. Hallmann.

L’opera di Karavan è dedicata ai Sinti e Rom vittime delle persecuzioni naziste. La decisione di costruire un memoriale a loro ricordo venne presa dal governo tedesco nel 1992, sebbene esso sia stato inaugurato vent’anni più tardi nel 2012, facendo ricadere la scelta sul progetto dello scultore israeliano, discendente di una famiglia ebrea immigrata dalla Polonia, che già aveva partecipato a entrambi i concorsi per il *Denkmal* infine vinto da Eisenman. Per ricordare lo sterminio della minoranza Sinti e Rom, Karavan ha concepito un memoriale dischiuso in una radura recintata dagli alberi a nord-est del Tiergarten, separato da quest’ultimo grazie a delle pareti in vetro opacizzato che ne delimitano l’accesso e riportano una cronologia a tappe relativa al Porrajmos. Accedendo all’area del memoriale, l’attenzione viene subito attratta dalla vasca d’acqua circolare in acciaio nero, di dodici metri di diametro. Al centro di questa emerge una piccola piattaforma triangolare in granito, un esplicito richiamo al triangolo marrone utilizzato come contrassegno per classificare Sinti e Rom internati nei campi nazisti. Tramite un meccanismo che ne permette l’abbassamento sotto il livello del suolo, su questa viene posato tutti i giorni un fiore fresco, restituito poi alla superficie come simbolo del perpetuo rinnovo del ricordo delle vittime (Foto 3.11 e 3.12). Lungo i bordi del bacino d’acqua, che riflette il Bundestag sullo sfondo come uno specchio posizionato a terra, sono disposte delle lettere metalliche a formare, in tedesco e in inglese, la poesia *Auschwitz* composta da Santino Spinelli:

Sunken in face
 extinguished eyes
 cold lips
 silence

a torn heart
without breath
without words
no tears⁴⁷.

La vasca è poi contornata da un selciato irregolare, le cui pietre riportano sparsi in modo casuale 69 nomi di siti coinvolti nel genocidio di Sinti e Rom. All'estrema destra rispetto all'ingresso sono stati infine posizionati, a partire dal mese di ottobre 2022, in occasione del decimo anniversario dall'apertura, nove pannelli esplicativi che raccontano le biografie di alcune vittime⁴⁸.

Il Memoriale dedicato agli omosessuali perseguitati dal nazionalsocialismo si trova invece in una posizione opposta al precedente, all'angolo sud-est del Tiergarten. Questo fu progettato nel 2003 per poi essere realizzato e inaugurato nel 2008 secondo il progetto della coppia di artisti Elmgreen e Dragset, originari l'uno della Danimarca e l'altro della Norvegia ma attivi a Berlino dal 1995. Essi riprendono la forma del modulo reiterato nel *Denkmal* di Eisenman, la traspongono in metallo e vi aggiungono, su uno dei due lati più corti, un incavo quadrato a cui potersi affacciare, entro il quale, su di uno schermo, viene lanciato in ripetizione il video dell'artista israeliano Yael Bartana che mostra due uomini baciarsi mentre si stringono in un abbraccio. L'opera si propone di commemorare questa minoranza, in particolare proprio componente maschile che era maggiormente discriminata e perseguitata dall'ideologia nazista, manifestando esplicitamente allo spettatore il gesto romantico che è stato considerato perseguibile dal Codice penale tedesco fino al 1969 (espresso al paragrafo noto come §175), e che in molti paesi è tuttora punibile⁴⁹.

In ricordo di coloro che furono sottoposti al programma nazista di eutanasia è stato deciso nel 2011 di ricavare uno spazio memoriale presso il luogo in cui fu pianificato il progetto eugenetico del Terzo Reich *Aktion T4*, avviato a partire dal 1933. Tale denominazione è motivata dal fatto che l'edificio presso cui fu progettata e diretta l'intera operazione si trovava al numero 4 di Tiergartenstraße, la via che delimita l'estremità sud del parco. Il memoriale, aperto al pubblico notte e giorno dal 2014, è stato ideato da Wilms, architetto, Koliusis, artista, e Hallmann, architetto paesaggista. Qui viene tralasciata la componente interpretativa artistica, marcata invece nei casi sopra esposti, per lasciare spazio a un pro-

47 Cfr. Stiftung Denkmal (<https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-sinti-and-roma-of-europe-murdered-under-national-socialism/#Architekt>), consultato in data 8 febbraio 2023. Santino Spinelli è un musicista, compositore e accademico italiano impegnato nella preservazione della cultura romani.

48 In generale sull'opera di Karavan cfr. sito dell'artista (<https://www.danikaravan.com>), consultato in data 8 febbraio 2023; cfr. P. Restany, *Dani Karavan*, Prestel-Verlag, Munchen, 1992.

49 Cfr. Stiftung Denkmal (<https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-persecuted-homosexuals-under-national-socialism/>) consultato in data 8 febbraio 2023; cfr. Elmgreen & Dragset, *Elmgreen & Dragset*, a cura di L. Yablonsky, M. Herbert, C. Butler, J. Schmidt, Phaidon, London, 2019.

posito di informazione storica e documentario. Il memoriale si configura infatti come una mostra all'aperto, dove una parete in vetro trasparente di colore blu, lunga 24 metri, sta di fronte a un basamento in cemento, altrettanto lungo, su cui si succedono le informazioni relative a questo particolare aspetto dell'Olocausto⁵⁰. Questo monumento accresce ancor più la consapevolezza di quanto sia stato ampio lo spettro delle vittime del Nazismo e del meccanismo messo in atto per lo sterminio, qui riassunto efficacemente dallo storico Saul Friedländer:

Negli anni Trenta il regime nazista impiegò due metodi diversi ma complementari per emarginare i gruppi razzialmente pericolosi dalla *Volksgemeinschaft*: segregazione ed espulsione da un lato, sterilizzazione dall'altro. Il primo metodo fu utilizzato nelle sue varie forme contro ebrei, zingari e omosessuali; il secondo fu applicato ai portatori di malattie ereditarie (fisiche o mentali) e a quanti esibivano caratteristiche pericolose considerate ereditarie, nonché agli «individui razzialmente contaminati» che non potevano essere espulsi o internati nei campi⁵¹.

Dall'analisi di questi quattro memoriali risulta evidente come tutti siano stati esito dell'iniziativa statale tedesca, che la nazione è stata poi parte attiva e promotrice nella gestione del ricordo di crimini e azioni frutto del suo stesso operato, e quanto quest'azione e ricordo – siano messi in relazione l'uno all'altro prima di tutto per quanto riguarda la posizione in cui sono stati costruiti e poi per il tipo di memoria che veicolano. I monumenti si trovano infatti in siti poco distanti tra loro, rimanendo peraltro accessibili a chiunque e in qualunque momento; sebbene siano portatori di memorie diverse, perché rappresentativi di varie categorie e minoranze, l'elemento che li accomuna è il loro essere ricordi delle vittime del genocidio messo in atto dal nazionalsocialismo, affinché tale memoria sia quanto più possibile egualitaria, completa e rispettosa verso ciascun gruppo, etnico o sociale, perseguitato.

Si è fatto riferimento a questo quadrilatero di memoriali edificati a Berlino come a un "circuito della memoria", e questo perché il sistema costruito pare assumere le sembianze strutturali e il funzionamento di un circuito elettrico. Procedendo per comparazioni, emerge come i quattro memoriali siano associabili a delle resistenze, ovvero ai punti del circuito elettrico in cui il passaggio della corrente si manifesta (se queste fossero delle lampadine, quando la corrente entra in circolo verrebbero attivate producendo luce). I memoriali berlinesi, come si è detto, sono messi in connessione l'uno con l'altro grazie alla memoria della Shoah di cui sono portatori, e questa memoria viene da essi declinata in forme diverse per commemorare le diverse minoranze coinvolte. Ne deriva che, in questo ideale circuito, la corrente in circolo corrisponde proprio alla memoria della Shoah, cui i memoriali, come

50 Stiftung Denkmal (<https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/place-of-remembrance-and-information-for-the-victims-of-the-national-socialist-euthanasia-murders/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

51 S. Friedländer, *Gli anni della persecuzione. La Germania nazista e gli ebrei: 1933-1939*, Garzanti, Milano, 2004, p. 210.

lampadine, sono incaricati di renderla visibile e darvi forma. Qualunque circuito elettrico, per poter funzionare, possiede infine un generatore, che produce corrente, e uno o più interruttori a controllo del flusso: secondo questa logica il generatore corrisponde al passato, a ciò da cui ha origine la memoria, mentre il ruolo dell'interruttore viene assunto dal presente e dal futuro. È infatti quest'ultimo a determinare il funzionamento del circuito: se mantenuto chiuso viene garantita la circolazione della memoria prodotta e l'attivazione dei quattro memoriali; se invece l'interruttore dovesse interrompere il flusso di corrente trasformando il sistema in un circuito aperto, e cioè si smettesse di tramandare la memoria, questo finirebbe per disgregare lo stesso e ridurre i memoriali coinvolti a luoghi senza alcuna funzione e obiettivo utile, svuotati perciò del loro ultimo significato.

3.4 Confronti: i moduli in pietra

Le caratteristiche formali che contraddistinguono il *Denkmal* di Eisenman sono rintracciabili anche in numerosi altri esempi di memoriali dedicati alla Shoah, quali l'approccio attivo e coordinato da scelte fatte in prima persona, l'astrazione per cui il monumento non fa riferimento ad alcun soggetto figurativo, e l'esperienza estetica destabilizzante. Inoltre, l'impiego di monoliti, più o meno grezzi, in pietra o cemento, da avvicinare o tenere a distanza, è riproposto in numerosi monumenti eretti in diversi contesti: di alcuni esempi si procederà ora all'analisi, per far luce sul ripetuto uso di tale elemento e sull'utilizzo della pietra come materiale da costruzione. Questa scelta è giustificata innanzitutto dalla stretta correlazione che vige tra la categoria del monumento e quella della tomba: d'altronde accade che un monumento costituisca una tomba che non custodisce alcun corpo, un cenotafio a memoria di qualcuno che viene in un certo senso presentificato. Per questa ragione un monumento è da considerarsi una sorta di tomba della memoria, non da intendersi in senso negativo come elemento che consente l'atto di dimenticare, bensì come un oggetto fisico in cui è possibile riporre la memoria e fissare il ricordo, garantendo la sua trasmissione futura. L'analogia tra monumento e tomba istituita da Gérard Wajcman osservando proprio il materiale da costruzione: «dalla caverna alla pietra tombale passando per la piramide, la pietra è sempre presente. Ritroviamo sempre questa unità rigida. [...] La pietra è la forma della morte e anche di ciò che si oppone alla vita nella vita stessa. Intendo il dolore [...]: il dolore pietrifica. In tal modo la pietra incarna la morte degli assenti e, al tempo stesso, il dolore dei vivi»⁵². Così è possibile riconoscere in un materiale così semplice un significato complesso che si lega al concetto di morte e di dolore a suo ricordo.

⁵² G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, cit., p. 51.

La prima analogia, forse la più evidente, è rintracciabile nel monumento eretto sull'area in cui è sorto, e poi scomparso, il campo di sterminio di Treblinka II, distinto dal primo campo istituito come campo di lavoro per polacchi ed ebrei presso una cava di ghiaia in prossimità del villaggio, pochi chilometri a est di Varsavia, che ha dato nome a entrambi i campi. Treblinka I apre nell'estate del 1941, Treblinka II in quella dell'anno successivo, dopo le decisioni prese a Wansee⁵³. Facendo una stima del numero complessivo delle vittime di Treblinka II, tra il 1942-43 nell'unico anno in cui fu operativo, si contano circa 800 mila persone. Oggi non esiste più nulla del ghetto, del punto di partenza delle deportazioni e del campo stesso: a contrassegnare la passata esistenza di tutti questi luoghi rimangono solamente i monumenti. Esattamente sul sito in cui erano dislocate le camere a gas, le fosse comuni e la pila di binari ferroviari impiegata come grata su cui bruciare i corpi senza vita, nel 1964 venne eretto un monumento-cimitero in memoria delle vittime. Questo anche per risolvere il gravoso problema relativo alla sepoltura dei corpi dato che il terreno dell'area, ad alta concentrazione sabbiosa, negli anni seguiti alla distruzione del campo e al livellamento del suolo eseguito per occultare l'esistenza del campo stesso, continuò a farne affiorare i resti. Il progetto memoriale, uno tra i più precoci in Europa, venne realizzato dagli artisti Adam Haupt, Franciszek Duszeńko e Franciszek Strynkiewicz, disponendo 17 mila frammenti di pietre che, come lapidi anonime, emergono da terra in modo irregolare in quella che è oggi un'immensa radura contornata dagli alberi⁵⁴ (Foto 3.13). Disposte in modo casuale, 216 stele riportano incisi alcuni nomi delle città da cui gli ebrei vennero deportati verso Treblinka: solamente una reca il nome di una persona, quella dedicata al celebre pedagogista Janusz Korczak, che fu ucciso qui. I pezzi di granito grigio appaiono come cocci rotti di varie dimensioni, non smussati in alcun modo, e assumono il ruolo di lastre funebri per le vittime, senza però ricorrere all'incisione di ciascun nome noto ma anzi rinunciando a dichiarare qualsiasi identità. Nel mezzo del cimitero senza nomi svetta qualche albero e una costruzione quadrangolare dai tratti primitivi: questa è formata da grandi blocchi, anch'essi di granito grigio, sovrastati da quattro architravi lavorate a sbalzo che ritraggono una *menorah* (lampada rituale a sette braccia) e dei corpi umani presentati in modo scom-

53 Il verbale della Conferenza di Wansee, tenutasi il 20 gennaio 1942, afferma: «[Reinhard] Heydrich [...] opened the meeting with the announcement that the Reich Marshal [Hermann Göring] had put him in charge of preparations for the final solution of the Jewish question». Viene così deciso lo sterminio sistematico di ebrei e *Mischlinge* di tutta Europa, approssimativamente «more than 11.000.000» è riportato nel verbale dell'incontro. Da questa conseguì anche la liquidazione del ghetto di Varsavia, iniziata nel luglio del 1942 e che nel giro di pochi mesi vide deportati circa 250 mila ebrei, tra i tre e gli otto mila al giorno in partenza da Umschlagplatz, verso le camere a gas del campo appena fuori città. Il testo integrale del protocollo redatto è disponibile in tedesco e tradotto inglese, cfr. Gedenk-und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz (https://www.ghwk.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Konferenz/texte/English_translation_wannsee_protocol_2020.pdf), consultato in data 8 febbraio 2023.

54 Treblinka Museum (<https://muzeumtreblinka.eu/en/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

posto, quasi a essere dei frammenti, e con smorfie di sofferenza sui volti stilizzati; inoltre è attraversata nel mezzo da una stretta fessura che non permette di accedere all'interno. Alla base di questa struttura, rivolto nella direzione da cui il visitatore proviene, si trova invece un masso con incisa la formula *Never Again* in polacco, yiddish, ebraico, russo, inglese, francese e tedesco (Foto 3.14). Questo monumento presenta sicuramente delle differenze non trascurabili rispetto a quello costruito a Berlino, ma i due casi presentano anche alcune somiglianze. La differenza più importante risiede nel fatto che a Treblinka ci si trova in un luogo sacro, dal momento che vi sono stati deposti i corpi e disperse le ceneri delle vittime, si cammina in un luogo che è stato esso stesso teatro degli eventi e che oggi è un cimitero: tutto ciò non accade invece a Berlino. Eppure le due esperienze estetiche, intese dal punto di vista della percezione, non differiscono troppo l'una dall'altra. Sebbene a Treblinka il visitatore compia una sorta di circumnavigazione del monumento e a Berlino invece se ne preveda l'attraversamento tra blocco e blocco, in entrambi i casi ci si avvicina a dei massi anonimi che occupano una distesa la cui vastità è impressionante, tanto da generare spaesamento nel visitatore. Inoltre, il senso di oppressione e angoscia cui si è fatto cenno prima per il *Denkmal* di Eisenman, a Treblinka trova amplificazione nel silenzio assoluto in cui è immerso il luogo.

Il basamento del *Monumento alla Partigiana Veneta*, dedicato alla Resistenza antifascista e non direttamente alle dinamiche di persecuzione della popolazione ebraica, si compone di un incastro di massi levigati e perfettamente squadrati. Questa piattaforma, sconnessa per quanto riguarda le diverse altezze dei blocchi in pietra, affiora dall'acqua della laguna e porta adagiata sulla sua superficie una statua di una donna legata riversa a terra, scolpita in bronzo e simbolo della Resistenza partigiana Veneta. Tale monumento, sostitutivo del precedente di Leoncillo Leonardi distrutto da una carica esplosiva per mano di un gruppo neofascista, è l'esito della collaborazione del 1969 tra lo scultore Augusto Murer e l'architetto Carlo Scarpa⁵⁵; si trova inoltre vicino all'ingresso dei Giardini della Biennale, un luogo importante per la formazione intellettuale di artisti e architetti vista la sua vicinanza all'accesso dell'esposizione. Questo precede l'opera di Eisenman per quanto riguarda l'aspetto formale, dove risaltano i volumi rettangolari frastagliati.

Il monumento nel cortile antistante al *Museo al deportato politico e razziale di Carpi*, entrambi progettati dallo studio BBPR e inaugurati nel 1973, è costituito da sedici sottili stele in pietra, ciascuna di sei metri d'altezza, dislocate in modo irregolare nello spiazzo esterno attorno cui si snoda Palazzo dei Pio in cui il museo ha sede. Come lapidi, queste si ergono da terra e riportano i nomi di campi di transito, lavoro e sterminio nazi-fascisti,

⁵⁵ Iveser (<https://www.iveser.it/2018/07/25/monumento-alla-partigiana-murer/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

mentre alla loro base crescono rovi di rose rosse, simbolo di rinascita (Foto 3.15 e 3.16). Oltre all'aspetto, si avvicina all'opera di Eisenman per quanto riguarda l'approccio del visitatore, che può scegliere di avvicinarsi al monumento, attraversarlo oppure aggirarlo.

Il *Black Form* di Sol LeWitt – “Dedicated to the Missing Jews” specifica il titolo dell'opera – fu inizialmente posto al centro della Schlossplatz di Münster nel 1987, ma, a seguito delle polemiche suscitate e degli atti vandalici di cui divenne oggetto, ne fu decisa la demolizione; solamente nel 1989 venne ricostruito in un differente luogo, nella piazza antistante il municipio di Amburgo⁵⁶. La struttura minimalista del monumento è costituita da un unico blocco composto da opachi mattoni neri, una sorta di sarcofago posato sul selciato della piazza. È un solido astratto che in sé non significa nulla, ma il significato ad esso conferito spinge il passante a fare memoria degli eventi che ricorda ogni qualvolta vi passi accanto, ed è esattamente ciò che accade anche a Berlino.

Il monumento di Rachel Whiteread si trova invece nella Judenplatz di Vienna, sopra i resti della sinagoga Or-Sarua distrutta nel XV secolo. Il progetto è stato inaugurato nel 2000, a distanza di quattro anni dal concorso pubblico indetto per la costruzione di un memoriale a ricordo degli ebrei austriaci vittime della Shoah, ed è da considerarsi uno degli esiti della rielaborazione dell'Olocausto da parte dell'Austria e del processo di costruzione di memoria di questo Paese, caso a cui Young fa riferimento nominandola «ambivalent memory»⁵⁷. In questa stessa occasione Eisenman approccia per la prima volta il tema della memoria della Shoah, presentandosi al concorso viennese con la proposta di creare un memoriale costruito stratificando concettualmente tre differenti livelli:

- un piano sotto il livello del suolo avrebbe ricalcato le mappe dei due ghetti di Vienna, distrutti l'uno nel 1421 e l'altro nel 1678;
- il piano terra avrebbe coinciso con una mappa ridimensionata in scala dei confini di Germania e Austria, unificate dall'*Anschluss* il 12 marzo 1938; delle lastre metalliche con diverse inclinazioni sarebbero però comparse a squarciare, fuoriuscendo dalla pavimentazione, i limiti della *Großdeutschland*. Questo elemento di rottura, a danno del tracciato corrispondente allo stato nazista unificato, voleva essere un espediente a simbolo dell'ideologia nazionalsocialista che, portata ai suoi estremi, è poi sfociata nell'irrazionale. Agli occhi dello spettatore sarebbe apparso una sorta di recinto semi-distrutto che avrebbe delimitato uno spazio in cui entrare e da attraversare;

⁵⁶ Gedenkstätten in Hamburg (<https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/black-form-dedicated-to-the-missing-jews>), consultato in data 8 febbraio 2023.

⁵⁷ Young intende la stretta correlazione tra la responsabilità austriaca e tedesca rispetto ai crimini della Shoah, elaborata poi dall'Austria in maniera ambivalente, ovvero mantenendo una linea di pensiero capace di considerare il duplice ruolo di carnefice e vittima del Paese. Cfr. J. E. Young, *The Texture of Memory*, cit., pp. 91-111.

- l'ultimo livello avrebbe invece corrisposto alla mappa di Auschwitz, contrassegnata disponendo a terra, su tutta l'area della piazza, dei riquadri luminosi, una griglia di rettangoli scanditi tra loro come le baracche del campo⁵⁸.

In questo progetto di Eisenman, concepito nel 1996 e quindi qualche anno prima del progetto per Berlino, sono già presenti alcune caratteristiche presentate in seguito; ne sono esempio la costruzione multistrato creata dall'intersezione tra piani diversi, la possibilità di percorrere il monumento stesso, il concetto di razionalità che, essendo portata all'estremo, giunge a essere l'opposto. In conclusione, il progetto scelto per la realtà viennese fu quello dell'artista britannica e venne installato all'estremità occidentale della piazza un blocco scultoreo in cemento (10x7 metri di base e alto 3,8 metri) che figura come biblioteca. Tralasciando l'astrazione e preferendo un'opera figurativa, Whiteread crea una struttura con un accesso segnato da due porte chiuse, senza maniglia, e dove le pareti sono costituite da file sovrapposte di libri. Questi ultimi presentano però i dorsi rivolti verso l'interno dell'architettura ideale, lasciando quindi lo spettatore ignaro di ciò che è racchiuso in quei volumi: si vogliono in questo modo simboleggiare le storie e i nomi, ora perduti, degli oltre 65 mila ebrei austriaci che sono stati vittima della Shoah. Il fatto che lo spettatore non possa avere accesso al contenuto di questi libri, nemmeno attraverso le porte sigillate dalla pietra della costruzione, vuole ricordare come la storia di ciascuna vittima sia stata irrecuperabilmente consegnata al passato. Torna così, in una diversa forma, la questione dell'anonimato. Il basamento su cui poggia la costruzione reca tutto attorno incisi i nomi di 44 luoghi in cui gli ebrei austriaci furono assassinati, nonché la dedica, innanzi alle false porte, in tedesco, inglese ed ebraico: «In commemoration of more than 65.000 Austrian Jews who were killed by the Nazis between 1938 and 1945».

Anche la griglia composta dai 49 moduli a base quadrata del cosiddetto *Giardino dell'Esilio*, progettato da Daniel Libeskind, dialoga con l'opera di Eisenman, peraltro in luoghi prossimi tra loro nella medesima città. Lo spazio, ricavato esternamente a uno dei terminali degli assi che coordinano e compongono lo Jüdisches Museum di Berlino, presenta i pilastri disposti secondo lo stesso ordine logico adottato da Eisenman, reso instabile dalla ripida inclinazione del terreno che costringe il visitatore in un contesto inconsueto nel quale si deve prestare costantemente attenzione a non perdere l'equilibrio (Foto 3.17 e 3.18). L'esperienza estetica nei due casi è fortemente somigliante, da considerarsi diversi solamente per quanto riguarda le dimensioni ridotte l'opera di Libeskind. Egli accresce poi il valore simbolico del luogo coronando ciascun blocco di cemento con un ulivo: le

⁵⁸ Eisenman Architects (<https://eisenmanarchitects.com/Vienna-Memorial-to-Jewish-Victims-1996>), consultato in data 8 febbraio 2023.

stele diventano dunque dei vasi in cui sono radicati gli alberi, uno dei quali è stato colmato con della terra proveniente da Gerusalemme⁵⁹. La progettazione e costruzione del museo avvenne tra il 1999 e il 2001, anno di inaugurazione del complesso, proprio nel periodo in cui Eisenman stava ultimando il proprio progetto.

⁵⁹ Cfr. J. E. Young, *At Memory's Edge*, cit., p. 179.

Capitolo IV

Il *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Amsterdam

4.1 L'architettura di Libeskind come risultato di decostruttivismo e *postmemoria*

L'intreccio concentrico dei canali di Amsterdam racchiude a sud-est quello che fino all'avvento della Seconda guerra mondiale corrispondeva al distretto ebraico della città, oggi divenuto quartiere culturale grazie all'opera di recupero di alcuni luoghi storici che in passato sono stati fondamentali per la vita ebraica cittadina, nonché all'istituzione di diversi memoriali e musei dedicati al ricordo di essa. Di questi ultimi fa parte il *Nationaal Holocaust Namenmonument* progettato da Daniel Libeskind e inaugurato nel 2021, eretto per gli ebrei olandesi uccisi nella Shoah.

Figlio di Dora e Nachman Libeskind, entrambi superstiti ai campi di sterminio, Daniel Libeskind nacque nel 1946 a Łódź, in Polonia, dove trascorse l'infanzia. La sua famiglia decise poi di emigrare a Tel Aviv, in Israele, dove Libeskind proseguì gli studi focalizzandosi in particolare sulla formazione in ambito musicale, già intrapresa in Polonia. Nel 1960, dopo aver conseguito di una borsa di studio, egli si trasferì a New York, luogo in cui ebbe inizio il suo percorso accademico nell'ambito dell'architettura. Nel 1970, sotto la guida di John Hejduk e Peter Eisenman, conseguì la laurea presso la Cooper Union for the Advancement of Science and Art; due anni più tardi portò a termine anche il master di specializzazione in Storia e teoria dell'Architettura alla School of Comparative Studies dell'Università dell'Essex, in Inghilterra, percorso intrapreso proprio su consiglio di Eisenman. Fin dal principio della propria carriera come architetto, Libeskind si interessò all'impiego della disciplina per esprimere tematiche sottese alla trasmissione di memorie, anche molto diverse tra loro, secondo un approccio eclettico.

Il primo progetto con cui egli ha approcciato al tema della memoria, nello specifico quella relativa alla Shoah – ciò che Adachiara Zevi definisce essere per Libeskind «il primo test di memoria architettonica»¹ e che corrispose anche alla sua prima pianificazione

¹ A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 159.

museale che lo consacrò tra i maggiori architetti contemporanei – fu l'*Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum*, ovvero l'ampliamento del già esistente Museo Ebraico di Berlino². Nel 1989, proprio all'avvio del processo di riunificazione della città, Libeskind presentò il progetto intitolato *Between the Lines* al bando di concorso internazionale che lo decretò vincitore tra 165 diverse proposte. Il Senato tedesco decise di dare precedenza a questo progetto rispetto a molti interventi necessari nella capitale nuovamente unita, anche a fronte dei costi onerosi, dato che, si riconobbe: «Berlin's reunification could not proceed until the city had begun to be reunited with its missing Jewish past»³. Iniziò allora la costruzione del nuovo complesso museale ampliato, che fu inaugurato esattamente dieci anni più tardi, nel 1999. L'obiettivo di Libeskind era «escogitare una soluzione architettonica che evidenzi allo stesso tempo continuità e fratture, appartenenza ed esclusione, visibilità e assenza, affermazione e negazione»: esibire dunque la mancanza derivata dallo sterminio ebraico e darne spiegazione, quindi, «dare forma a quel vuoto per renderlo, in tutta la sua scomodità e indicibilità, parte integrante della storia tedesca»⁴, riassume Zevi. Anche in questo caso la spinta fondamentale è stata data dalla riflessione della *Vergangenheitsbewältigung*: questo è perciò l'ennesimo caso attraverso cui i tedeschi hanno proceduto a fare i conti con il proprio passato nazionale.

Libeskind ha concepito a questo scopo un'architettura composita e significativamente articolata, in quanto connotata da elementi di grande valenza simbolica. Egli ha proceduto a collegare l'edificio barocco settecentesco, progettato da Philipp Gerlach, all'ampliamento attraverso un passaggio sotterraneo che conduce all'intersezione dei tre assi che regolano il percorso museale, elemento attorno a cui ruota gran parte del progetto. I tre assi, nominati *dell'Esilio*, *dell'Olocausto* e *della Continuità*, presentano un differente esito per ciascuno: alle loro estremità, opposti al punto d'ingresso, si trovano infatti rispettivamente il *Giardino dell'Esilio*, a cui si è già fatto riferimento, la *Torre dell'Olocausto* e la ripida *Scala Sackler* che conduce al piano superiore, verso gli spazi espositivi volti a indagare la cultura ebraica e la sua convivenza, o sopravvivenza, nella nazione tedesca. Il progetto è stato infatti definito da James E. Young espressione del sentimento dell'«uncanny» (perturbante), l'*unheimlich* formulato da Sigmund Freud nel 1919, in riferimento alla sensazione che scaturisce dal relazionarsi a qualcosa che è familiare e che dovrebbe rimanere nascosto, ma che invece esce allo scoperto rivelandosi. Questo perché, secondo Young, esibisce «the dilemma Germany faces whenever it attempts to formalize the self-inflicted

2 Per l'ampliamento del Museo Ebraico di Berlino cfr. D. Libeskind, B. Schneider, S. Müller, *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin: Between the Lines*, Prestel, München, 2004. Per la scheda del progetto e delle successive opere citate cfr. sito dello Studio Libeskind (<https://libeskind.com>), consultato in data 8 febbraio 2023.

3 J. E. Young, *At Memory's Edge*, cit., p. 172.

4 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., pp. 136, 143.

void at its center – the void of its lost and murdered Jews»⁵. A questo si riconduce la scelta di disseminare l'esterno dell'edificio di lamine metalliche in zinco che gli conferiscono un particolare effetto luminoso variabile in base alle condizioni atmosferiche rifratte, con delle strette fessure vetrate: queste fungono da finestre, ma allo stesso tempo figurano come lacerazioni e cicatrici della stessa architettura, che, come un organismo vivente, riporta sulla propria pelle i segni lasciati dal passato.

È possibile riconoscere, inoltre, il perturbante tra le emozioni trasmesse da questo progetto perché la stessa architettura risulta non chiaramente comprensibile mentre si è al suo interno, una caratteristica fondante anche in altri progetti di Libeskind. Al contrario, l'unico modo per contemplare la struttura dell'edificio in modo unitario è quello di distanziarsi osservandolo dall'alto: solamente in questo modo appare visibile una linea che ricorda una saetta, corrispondente a una stella di David aperta su se stessa, e intersecata nel mezzo da un'ideale linea retta, dove i cinque punti di intersezione corrispondono ai cosiddetti *Void*. Eppure all'interno non si percepisce nulla di tutto ciò, la forma dell'edificio rimane intuibile in modo parziale solamente approcciandola in maniera estremamente attenta. Zevi nota infatti a questo proposito:

il museo si configura come percorso, claustrofobico, disagiata per le improvvise impennate, sterzate direzionali, disequilibrio dei livelli, raramente confortante; labirintico più che assiale o prospettico. Solo dall'alto, a volo d'uccello, è possibile percepirne la forma complessiva; percorrendolo, si coglie solo ciò di cui si è al cospetto; nell'impossibilità di prevedere il passo successivo, si è in preda al più assoluto disorientamento⁶.

Wolfgang Schächte, storico dell'architettura, commenta il complesso di Libeskind attribuendogli l'ulteriore definizione di «architettura tattile»⁷, intendendo come questa sia da sentire in prima persona facendone esperienza piuttosto che da capire soffermandosi da un punto di vista esterno e distaccato. Questo corrisponde a un elemento condiviso, come verrà specificato in seguito, anche dal *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Amsterdam, e riscontrabile in altre opere, quale per esempio il *National Holocaust Monument* (2017) di Ottawa, in Canada. Quest'ultimo, eretto per volere del governo canadese a perpetuo ricordo delle vittime dell'Olocausto e dei sopravvissuti che sono poi diventati cittadini del Paese, è composto da un recinto in cemento che ha la forma di una stella a sei punte deformata, come a essere stata tirata a due vertici opposti, che resta percepibile in modo chiaro esclusivamente dall'alto. Lo stesso espediente è reiterato quindi in diversi progetti di Libeskind, che, con questi e altri esempi – come il *Danish Jewish Museum*

5 Cfr. J. E. Young, *At Memory's Edge*, cit., pp. 152-183, qui p. 155.

6 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., pp. 143-144.

7 W. Schächte in Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Realisierungswettbewerb: Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum*, catalogo dei progetti di concorso, a cura di V. Heise, S. Holstein, Berlin, 1990, p. 166.

(2003) a Copenhagen oppure l'*Ohio Statehouse Holocaust Memorial* (2014) a Columbus –, indaga il tema della memoria dell'Olocausto concettualizzandolo architettonicamente in svariati modi.

Un diverso tipo di memoria con cui Libeskind si è confrontato negli ultimi vent'anni, è quella emersa dall'attentato di New York dell'11 settembre 2001. Per la rielaborazione di quest'evento egli viene incaricato in primo luogo del progetto di ricostruzione dell'area del *World Trade Center* di New York, direttamente coinvolta nell'attacco terroristico, dove dal 2002 sono in costruzione diversi edifici atti al reimpiego della zona per la ripresa della sua vita pubblica, integrandoli all'aspetto memoriale della stessa. Essa trova il proprio centro principale nell'opera, cui si è già accennato, *Reflecting Absence* di Peter Walker e Michael Arad. Sugli stessi presupposti nel 2005 viene invece completato il monumento *Memoria e Luce* a Padova. Esso svetta dove la riva del Piovego incrocia Corso Garibaldi, una delle vie principali della città che conduce dalla stazione ferroviaria al centro storico, e si compone di una scultura che rappresenta un libro, costruito in vetro e acciaio e alto più di 17 metri, con incastonata una trave metallica ritorta tra le sue pagine dischiuse: questa è stata recuperata dal crollo delle Twin Towers, già esposta presso il padiglione americano alla Biennale di Venezia nel 2002 e infine donata alla Regione Veneto. Tale progetto, indubbiamente meno conosciuto rispetto a molte altre opere a firma di Libeskind, vuole affermarsi come *memorial* in un luogo lontano da quello direttamente colpito dall'attentato, affinché si faccia memoria dell'evento storico, delle vittime e di ciò che non si vuole vedere ripetersi nuovamente in futuro. I propositi sono quindi i medesimi rispetto alla rappresentazione della Shoah, dove l'oggetto di memoria viene affrontato con eguale rispetto e considerazione.

Complessivamente, comunque, è possibile considerare come ad accomunare tutte le opere di Libeskind vi sia l'adozione di un approccio decostruttivista nei confronti dell'architettura. A ufficializzare l'ideale appartenenza a questo gruppo di architetti è stato il suo coinvolgimento nella mostra *Deconstructivist Architecture*, tenutasi al MoMA di New York nel 1988 a cura di Philip Johnson, di cui fu protagonista insieme a Peter Eisenman, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas e Coop Himmelb(l)au (una cooperativa di architetti la cui sede principale è a Vienna). All'opposto di Eisenman, suo maestro, che non si è mai dichiarato né riconosciuto coinvolto in questo modo di concepire l'architettura, Libeskind lo impiega esplicitamente come metodo per manifestare memorie complesse e che sarebbero altrimenti difficilmente esprimibili.

Visto l'elevato numero di architetti di origini ebraiche che approcciano all'architettura secondo l'ottica decostruttivista, Zevi pone l'interrogativo su come potrebbe forse intercorrere un legame tra questo tipo di sensibilità architettonica e la cultura ebraica, domandandosi: «è possibile parlare, al loro cospetto, di architettura ebraica? O solamente

di architettura progettata da architetti ebrei? O piuttosto di attitudine ebraica riscontrabile anche in architetti non ebrei?»⁸. A rispondere interviene lo storico Gavriel Rosenfeld, che afferma quanto gli architetti decostruttivisti, in maggioranza ebrei, «sostengono che il genocidio nazista sia una ragione più che convincente per abbandonare la pratica dell'architettura tradizionale e abbracciare un'architettura del frammento, del decentramento, della perdita, che rifletta la realtà del mondo postmoderno, post-umanista, post-Auschwitz»⁹.

È da tenere presente inoltre come Libeskind, in quanto figlio di due ebrei polacchi sopravvissuti alla Shoah, rientri tra le persone direttamente coinvolte nel fenomeno della «postmemory»¹⁰. Tale termine, introdotto nel 2012 da Marianne Hirsch, docente alla Columbia University, indica il concetto secondo cui i ricordi traumatici della generazione che ha vissuto in prima persona le vicende relative alla Shoah si siano ripercossi anche sulla generazione successiva, trasferendosi quindi anche sulla memoria di coloro che sono succeduti agli eventi dell'Olocausto nonostante non ne abbiano fatto diretta esperienza, e questo sarebbe tanto più accentuato quando è la propria famiglia a tramandare questo tipo di eredità. Con ciò si riconosce come esista una memoria indiretta dell'Olocausto che ha agito a posteriori sulla generazione seguente a quella che è stata colpita da esso, e tale fenomeno, è bene specificarlo, avrebbe coinvolto sia i discendenti delle vittime, sia quelli della controparte non perseguitata, ovvero i figli di coloro su cui non si è focalizzato il genocidio ma che sono stati coinvolti nelle medesime dinamiche storiche sotto diversi aspetti.

Numerose altre personalità affiorano in campo artistico esprimendo, in modi profondamente diversi l'uno dall'altro, il sentimento della *postmemoria*, cercando una soluzione in grado di esprimere ciò che Tony Judt ha definito «vicious legacy»¹¹, l'eredità maledetta esito degli eventi della Seconda guerra mondiale. Si assiste quindi, durante gli ultimi decenni del XX secolo, al deciso emergere di questa tematica, producendo un ventaglio composito di diverse personalità e modalità espressive che l'hanno plasmata ed esibita. Art Spiegelman, illustratore statunitense, approda con *Maus* (1980-1991) all'utilizzo del disegno fumettistico per la rielaborazione della propria postmemoria, raccontando la storia della propria famiglia attraverso i propri disegni popolati da personaggi dalle metaforiche sembianze animali. L'autobiografia è basata infatti su un dialogo a più riprese tra l'autore e suo padre, Vladek, un ebreo polacco reduce dei lager¹². Attraverso

8 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., pp. 167-168.

9 Ibidem, cfr. G. D. Rosenfeld, *Building After Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Heaven-London, 2011.

10 Cfr. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.

11 Cfr. T. Judt, *Postwar: a history of Europe since 1945*, Pimlico, London, 2007.

12 Cfr. A. Spiegelman, *Maus* (1991), trad. it. di C. Previtali, Einaudi, Torino, 2010.

una *graphic novel*, un modo quantomai particolare e inatteso fino ad allora per parlare di Shoah, Spiegelman tesse i fili della propria memoria intrecciandoli a quelli che appartengono al padre. Georg Baselitz, artista tedesco, per lo stesso motivo dipinge le proprie tele al contrario, capovolte sottosopra, mostrando le figure umane ritratte a testa in giù. Questa precisa scelta è giustificata dalla ricerca di nuovo ordine, capace di sostituire il precedente che fu sovvertito e sconvolto dalle distruzioni della guerra; la soluzione figurativa adottata corrisponde dunque alla personale rielaborazione dell'artista rispetto alla fase storica del secondo dopoguerra¹³. Ugualmente Anselm Kiefer ripensa tale concetto riadattandolo a diverse opere, sia dipinti sia poi composizioni scultoree, in cui ricorre frequentemente l'idea tedesca, formulata nel secondo Novecento, del *Trümmerhaufen*, in preciso riferimento ai cumuli di macerie, alla desolazione e ai frammenti lasciati dalle distruzioni della guerra¹⁴. Infine, Jane Korman, australiana, registra il video intitolato *Dancing Auschwitz* (2009), nel quale, sulle note di *I Will Survive* di Gloria Gaynor, appaiono tre generazioni della famiglia Korman ballare in modo buffo e allegro innanzi ad alcuni dei siti coinvolti nelle dinamiche del genocidio ebraico; le riprese si alternano infatti prevalentemente tra gli ex campi nazisti di Auschwitz, Theresienstadt e Dachau. Il padre dell'artista, Adolek, sopravvissuto all'Olocausto, danza accompagnato dalla figlia e dai tre nipoti presso i luoghi che sono appartenuti sia al suo trascorso personale sia a quello collettivo in relazione alla Shoah. Quest'atto, che per certi versi potrebbe passare per una modalità dissacrante del ricordo ma che in realtà coincide con qualcosa di poetico, celebrativo e rispettoso della memoria, ha per esito un eloquente significato simbolico che mostra come quella stessa discendenza che ora muove passi di danza insieme sia frutto della sopravvivenza, della vittoria sui luoghi di morte nei quali ora è possibile ballare, un'opera che figura come celebrazione della vita e del perdono. Questi sono solamente alcuni dei casi che esprimono la *postmemoria* in ambito artistico: sono gli esiti del processo di rielaborazione della Shoah e dei sentimenti da essa generati, ma che divengono funzionali per il riconoscimento di questa particolare riflessione, a cui anche Libeskind e la sua poetica hanno attinto.

13 Cfr. K. de Barañano (a cura di), *Baselitz academy*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 8 maggio - 8 settembre 2019), Gagosian, New York, 2019.

14 Per l'evoluzione delle opere di Kiefer cfr. G. Celant, M. Cacciari (a cura di), *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra (Venezia, 1997), Charta, Milano, 1997; G. Celant (a cura di), *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra (Bilbao, Guggenheim Bilbao, 28 marzo - 3 settembre 2007), Skira, Milano, 2007; G. Celant (a cura di), *Anselm Kiefer: il sale della terra*, catalogo della mostra (Venezia, 2011), Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 2011.

Sulla genealogia del termine *Trümmerhaufen* e sue differenti declinazioni cfr. E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta: forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia, 2010, pp. 121-122.

4.2 La costruzione del *Nationaal Holocaust Namenmonument* e la rielaborazione della memoria ad Amsterdam

In seguito all'azione di conquista della Polonia, intrapresa a est, nel 1940 il Terzo Reich diede inizio alla progressiva avanzata verso l'Occidente con il piano denominato *Fall Gelb*. L'obiettivo ultimo era la Francia ma si procedette progressivamente all'occupazione dei territori che si trovavano frapposti (Belgio e Paesi Bassi) che fino ad allora si erano dichiarati neutrali. A partire dal 10 maggio 1940, quando lo Stato olandese fu invaso e occupato dalla Germania nazista, nel giro di soli cinque giorni anche Amsterdam capitolò. Al momento dell'invasione si contavano oltre 140 mila ebrei residenti sul territorio nazionale olandese, molti dei quali di origine ashkenazita migrati dalla Germania già nei primi anni '30 per trovare rifugio dall'inizio delle persecuzioni; di questi più della metà, quasi 80 mila, abitavano nella città di Amsterdam. L'amministrazione governativa dei territori olandesi occupati fu allora delegata allora al *Reichkommissar* Arthur Seyss-Inquart, mentre a capo della polizia, come *SS-und Polizeiführer*, venne nominato Hanns Albin Rauter. Da questo momento ebbero inizio anche nei Paesi Bassi le discriminazioni giuridiche per gli ebrei: si formalizzò l'obbligo di registrazione per essi, entrò in vigore il loro riconoscimento attraverso l'indosso di un segno distintivo e dal 15 giugno 1942, in seguito alle decisioni prese a Wansee, cominciarono le deportazioni verso l'Europa orientale per procedere allo sterminio.

Per i quattro anni successivi, fino al 13 settembre 1944, dai Paesi Bassi, ormai diventato fantoccio del regime nazista secondo la particolare condizione che ne ha implicato la necessaria collaborazione, si assistette alla partenza di oltre 107 mila ebrei (tralasciando il numero aggiuntivo delle vittime che rientravano nelle altre categorie perseguite). Il tasso di mortalità nella Shoah degli ebrei olandesi ha corrisposto alla percentuale più alta dell'Europa occidentale, secondo cui il numero di morti in rapporto al nucleo originario si aggira tra il 75 e l'80%. Infatti, delle 140 mila presenze iniziali si contano solamente 35 mila sopravvissuti e dei 107 mila deportati poco più di 5 mila hanno fatto ritorno dai campi nazisti.

È il 2016 quando Libeskind viene invitato dalla Dutch Auschwitz Committee a ideare un memoriale nazionale alla Shoah da erigere ad Amsterdam, che avrebbe dovuto riportare tutti i nomi delle vittime dei Paesi Bassi uccise dal regime nazionalsocialista durante l'occupazione. L'operazione di trascrivere una lista di questi nomi era in realtà già stata commissionata e realizzata nel 2005 dalla stessa Dutch Auschwitz Committee per l'interno del padiglione olandese presso il campo di Auschwitz, di cui si considerò fin da subito la musealizzazione già a partire dal 1947, in seguito alla proposta dell'ex internato Alfred Fiderkiewicz e su iniziativa di altri sopravvissuti. Il Memoriale di Am-

sterdam risponde all'esigenza di ricordare sul suolo nazionale le vittime: non quindi su uno dei luoghi dell'eccidio come già era stato fatto, ma in quella città e Paese a cui queste persone sono appartenute. La costruzione del progetto di Libeskind è iniziata nel 2019 e ha trovato ufficialmente la propria conclusione con la cerimonia d'inaugurazione tenutasi il 19 settembre 2021. In quest'occasione, una dei primi ritrovi pubblici svolti in concomitanza alla progressiva ripresa nazionale seguita alle limitazioni preventive attuate contro la diffusione della pandemia di Covid-19, erano presenti le più alte cariche governative olandesi, il re Willem-Alexander e il primo ministro Mark Rutte.

Il progetto di Libeskind è collocato appena fuori dal centro storico di Amsterdam, lungo la via denominata Weesperstraat, la strada che conduce da sud al cuore della città attraversando quello che era il quartiere ebraico prima della Seconda guerra mondiale, quasi esclusivamente abitato da popolazione di origine giudaica. Proprio da questa via si scorge, nel suo complesso, l'estensione dell'area dedicata al monumento. Esso è in stretta connessione con l'odierno quartiere culturale ebraico, il Joods Cultureel Kwartier, costituito dall'interconnessione di luoghi legati all'identità ebraica cittadina¹⁵. Quest'area ha trovato negli ultimi anni nuovo significato attraverso l'apertura al pubblico di quattro realtà culturali complementari: il Museo ebraico, la Sinagoga portoghese, l'Hollandsche Schouwburg e il Museo nazionale dell'Olocausto. L'opera di Libeskind viene a posizionarsi dunque nel mezzo di una realtà culturale già densamente articolata e che non mira all'esclusivo ricordo di una fase storica e delle sue vittime, quanto più a fare memoria di un'identità culturale nel suo complesso integrata da secoli nella città e nella nazione.

Nella medesima zona si trova inoltre un altro memoriale, precedentemente creato, dedicato alle vittime di Auschwitz. Si tratta dell'installazione del 1977 di Jan Wolkers, artista olandese, composta da sei grandi lastre in vetro, infrante in modo casuale e percorse da sottili fratture, che restituiscono uno scomposto e opaco riflesso del cielo, essendo queste posizionate a terra del Wertheimpark, il parco pubblico che le custodisce. A spiegarne il significato è la lastra in vetro trasparente eretta dietro lo stesso monumento e che riporta la dicitura in olandese *Nooit Meer Auschwitz*, mai più Auschwitz, oggi costellata da piccoli sassi posati dai visitatori sui bordi sporgenti delle lettere in rilievo (Foto 4.1 e 4.2).

In città si trova inoltre la casa-museo di Anne Frank, posizionata nella zona a nord-ovest del centro, che dal momento della sua apertura nel 1960 concorre a spiegare uno dei risvolti delle persecuzioni antisemite avvenute ad Amsterdam. Attraverso un approccio che pone il pubblico nella condizione di relazionarsi a uno spazio testimone degli eventi e che riporta le tracce della quotidianità lì vissuta, il museo contribuisce tutt'ora a rendere tangibili le condizioni in cui le vittime sono state costrette. La storia di Anne Frank è però

¹⁵ Joods Cultureel Kwartier (<https://jck.nl/en>), consultato in data 8 febbraio 2023.

da considerarsi, come riconosciuto dalla giornalista Nina Siegal, solamente uno dei frammenti da ricollegare a una visione d'insieme maggiormente approfondita, da costruire grazie all'intervento coordinato delle diverse realtà museali e memoriali di Amsterdam, affinché si possa avere un'immagine più completa di come la Shoah abbia fatto parte della storia olandese¹⁶.

Un'ulteriore forma di memoria dedicata alla Shoah ad Amsterdam resta infine quella delle *Stolpersteine* che si trovano disseminate sul suolo urbano (attualmente circa 500). Tutte queste opere memoriali concorrono alla trasmissione del ricordo della Shoah in città e a rendere questo quanto più possibile efficacemente coordinato, dando vita anche in questo contesto a un circuito della memoria.

4.3 Visita al monumento: caratteristiche formali, estetiche e di significato

La struttura del *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Libeskind è iscritta in un lotto rettangolare accerchiato a nord da Nieuwe Herengracht e a sud da Nieuwe Keizersgracht, due strade che costeggiano le ramificazioni del fiume Amstel, mentre a est dalla Weesperstraat e a ovest dal parco Hoftuin. È possibile accedervi tramite tre diversi ingressi disposti sui versanti nord, ovest e sud; il lato che affaccia a est, invece, resta completamente chiuso da una siepe che funge da barriera divisiva; questa delimita e distingue idealmente l'area dedicata al monumento da quella della strada, ma il Memoriale resta comunque ben visibile anche da questa prospettiva. Esso è dunque separato dall'ambiente circostante, ma allo stesso tempo lasciato in connessione con la città. Con ciò si vuole porre in evidenza come questo non si trovi in una zona periferica, ma anzi sia interconnesso al tessuto urbano della stessa. Infatti, rispetto a molti altri memoriali, il monumento di Libeskind è posto in continuità con l'ambiente che lo circonda, configurandosi come la diretta estensione di esso; altre opere risultano maggiormente isolate: per lo spazio che di per sé occupano o per l'effetto da esse prodotto che trasmette un senso di isolamento fisico, visivo o acustico. Di ciò danno prova la posizione, in uno spazio esterno, e il rumore che permea costantemente il Memoriale: collocato in un ambito tutt'altro che silenzioso, il monumento si trova immerso nei suoni della città che lo abbraccia e lo accoglie.

Rispetto al livello del suolo stradale il monumento si trova a un'altezza leggermente più bassa: disceso qualche gradino si fa ingresso all'area memoriale. Accedendo invece

16 Cfr. N. Siegal, *Beyond Anne Frank. The Dutch tell their full Holocaust story*, in "The New York Times" (1923-), 18 luglio 2016.

dal lato del parco è prevista l'operazione inversa, ovvero la salita di una breve scalinata per varcare la soglia contrassegnata da un cancello in ferro. Ciò che si richiede al visitatore resta comunque di entrare nello spazio dedicato al Memoriale e di fare esperienza al suo interno, avvicinandosi al monumento e camminandovi nel mezzo. È un'opera quindi in cui non ci si imbatte casualmente o in maniera inattesa, bensì richiede l'intenzione del passante di accedervi.

Qui di seguito, si procederà all'analisi del monumento seguendo un ideale percorso intrapreso dopo aver imboccato l'ingresso a nord, da Nieuwe Herengracht, in quanto congeniale alla descrizione della stessa struttura architettonica (Foto 4.3). Ciononostante, è bene ribadirlo, il proposito del monumento resta quello di lasciare completa libertà di fruizione al visitatore, che potrà scegliere di volta in volta un percorso differente, utilizzando indistintamente qualunque accesso per cogliere il senso ultimo del memoriale.

La struttura è formata da quattro moduli distinti dove ciascuno corrisponde a una lettera ebraica, a formare la sequenza רָכֹזֶל, ovvero *Le 'zecher* che si traduce con *In memoriam*. Sebbene sia possibile percepire e leggere la scritta solamente guardando il monumento dall'alto e non percorrendone lo spazio interno – come voluto per il progetto di ampliamento del Museo ebraico di Berlino – si nota che la prima lettera della parola è posta in corrispondenza dell'ingresso settentrionale perciò da considerarsi, per una più facile comprensione, come punto di inizio della visita. Il percorso prosegue scandito dal succedersi dei volumi, e quindi anche dalla successione delle lettere in ebraico per le quali si è scelta una forma grafica che elimina qualunque curva e accentua gli spigoli di giunzione dei segni che le disegnano (Foto 4.4).

I quattro moduli sono formati da due sezioni sovrapposte e ben distinte: i basamenti sono costituiti da una sovrapposizione di piccoli mattoni in terracotta dal color aranciato (16 × 5 centimetri), a sovrastarli si trovano invece delle strutture ricoperte da specchi e sostenute tramite dei sottili pilastri metallici (Foto 4.5 e 4.6). Ciascuna lettera presenta inoltre dei doppi muri, esterni e interni, completamente ricoperti di mattoni a vista, dando così la possibilità al visitatore di percorrerla sia mantenendosi sul suo perimetro esterno sia addentrandosi tra le intercapedini delimitate dalle pareti. Recintati nello spazio del Memoriale, a intervallare la successione dei volumi, si trovano due ulteriori elementi di cui tenere conto: alcuni alberi sono stati piantati nel mezzo del monumento: racchiusi tra i muri di mattoni, le loro chiome vengono moltiplicate più e più volte dagli specchi che coronano il monumento, mentre delle panche in acciaio scuro sono dislocate tra l'intreccio di pareti per concedere una sosta ai visitatori (Foto 4.7 e 4.8). Le parole di Libeskind danno così spiegazione dello spazio concepito: «They are four different sets of spaces, because each letter is a double wall, so that you can walk inside and outside [...]. It's like an intimate room, four intimate spaces where you can sit and reflect, and in each one there is a bench

for meditation. There are trees. The reflection of light above you and the reflection of the city today, the sky, the birds»¹⁷.

All'interno dell'area memoriale, il visitatore si trova a percorrere dei corridoi irregolari con passaggi disarticolati all'apparenza, mentre a terra il ghiaino fine scricchiola sotto ai passi. Egli deve approcciare un'intricata successione di vicoli e passaggi, scanditi dalla continua ripetizione dei mattoni e dall'inaspettata forma dello spazio. Questa situazione interna confusa, percepita dal visitatore come sconnessa e irregolare, si organizza e trova un senso se si guarda il monumento da una certa distanza: è allora che la confusione interna si tramuta in ordine regolato da precise e schematiche lettere con un significato. L'elemento del contrasto tra ordine apparente e disorientamento percettivo era già comparso come cardine nel *Denkmal* di Eisenman già analizzato. Essi costruiscono un'esperienza che contrappone la ripetitiva e monotona visuale alla fruizione dinamica e mai uguale a se stessa, cui peraltro è sotteso un potere decisionale del visitatore che è chiamato a scegliere quale percorso seguire, o verso quale punto del memoriale dirigersi: l'obiettivo resta quello di percorrere il monumento, attraversarlo. In questo senso i due memoriali possono essere considerati in connessione l'uno all'altro.

Avvicinando le pareti composte dalla sovrapposizione di mattoni, si nota come questi siano ricoperti da brevi iscrizioni. Ciascuno di essi è dedicato infatti a una delle vittime olandesi della Shoah, riportandone incisi tre dati:

- il nome e il cognome;
- la data di nascita, composta precisamente da giorno, mese e anno;
- l'età al momento della morte.

Guardando alla successione dei nomi, si riscontra come siano stati disposti seguendo l'ordine alfabetico. Per l'intera lista è stata prevista una suddivisione per ciascuna lettera ebraica che dà forma al Memoriale; a ognuna è affidato un determinato intervallo alfabetico di cognomi, dispiegato in senso circolare sui muri esterni e antiorario invece sui muri interni. Mantenendosi sulla linea che attraversa il monumento da nord a sud, essi sono così ripartiti:

- Lamed (ל) riporta i cognomi da Aa a Ge;
- Zain (ז) da Ge a Ka;
- Kaf (כ) da Ka a Ro;
- Resh (ר) da Ro a Zy.

La regola che ordina alfabeticamente i nomi diviene allora un secondo elemento che concorre a trasformare l'apparente caos interno in un disciplinato e metodico sistema, che

¹⁷ Intervista a D. Libeskind in N. Siegal, *Holocaust Memorial Is Closer to Reality in Amsterdam*, in "The New York Times" (1923-), 16 dicembre 2016.

non impone un percorso prestabilito ma a cui è sotteso un preciso senso nella disposizione (Foto 4.9).

Oltre 102 mila è il numero dei mattoni e dunque delle persone originarie dei Paesi Bassi che furono uccise nell'Olocausto, comprendendo sia gli ebrei sia le minoranze Rom e Sinti. Si è deciso dunque di ricordare solamente le vittime che hanno effettivamente perso la vita nel meccanismo di sterminio nazista. Questa risulta una differenza non trascurabile rispetto ai tre casi studio finora analizzati: nel *Memoriale alla Shoah* di Milano, nel sistema delle pietre d'inciampo e nel *Denkmal* di Berlino viene attuata una forma di ricordo che coinvolge sia morti sia sopravvissuti, intendendo come vittime qualunque persona abbia sofferto delle discriminazioni e persecuzioni naziste, e ricordando anche il dolore di queste. Nel monumento di Libeskind il ricordo è limitato a una più ristretta categoria, con il proposito di esibire solamente i nomi di coloro che sono morti.

Questa corrisponde a una scelta già precedentemente adottata nel 1992 per quanto riguarda uno dei monumenti del campo di transito di Westerbork, cui si è già fatto riferimento per il monumento al binario di Ralph Prins. Anche qui è riproposto il numero delle 102 mila persone deportate e uccise attraverso un corrispondente numero di pietre posate al suolo. Nel loro insieme questi piccoli blocchi squadriati, disposti l'uno accanto all'altro e suddivisi in più settori formano delle distese irregolari che emergono dal terreno di pochi centimetri e in cui compaiono incastrate alcune foto che ritraggono le vittime di cui è stato possibile rintracciare un riscontro fotografico. Secondo lo stesso principio ripreso poi anche dalle pietre d'inciampo, ciascuna persona è rappresentata da una pietra, e questa, a seconda della vittima, può essere contrassegnata da una stella di David per gli ebrei, una fiamma per i Sinti e i Rom, e lasciata senza simbolo alcuno per le vittime della Resistenza. La prospettiva che prevede di fare memoria in modo circoscritto alle vittime uccise, senza comprendere i sopravvissuti, è quindi un elemento già utilizzato come modalità di ricordo in Olanda.

In una sezione separata dalle quattro lettere ebraiche che compongono il Memoriale, sul blocco rettangolare che delimita l'accesso meridionale e che corrisponde alla conclusione del percorso, si aggiungono altri 1.000 mattoni rimasti volutamente incompiuti a ricordo delle vittime sconosciute: chi non può essere ricordato tramite il proprio nome in quanto non ancora rintracciato dalla ricerca storica oppure perché definitivamente irreperibile. Questo muro, rimasto isolato, fa eccezione essendo costituito da mattonelle vuote, non incise e quindi senza nome (Foto 4.10). Accanto a questo si trova un pannello d'acciaio brunito che ne specifica il significato: «This wall honors the unknown victims and offers place for names yet to come to light». Bisogna infatti considerare che, sebbene l'obiettivo del Memoriale sia quello di fare memoria della totalità delle vittime, esso deve mantenere una sua incompiutezza. Tale consapevolezza viene dichiarata dallo stesso architetto: «we

know there are more names [...]. Because most of the families were exterminated, we don't have all the names. Just in the process of building this, people will remember. It's a way to make it contemporary, a way to make it living»¹⁸.

Da tenere in considerazione, inoltre, è il fatto che il supporto impiegato per incidere i nomi non è casuale, bensì trova spiegazione nel contesto cittadino in cui si colloca lo stesso monumento: i mattoni a vista sono infatti una caratteristica ricorrente negli edifici di Amsterdam e su questi è ricaduta la scelta a sottolineare il legame tra le vittime e la città. Afferma Libeskind a riguardo: «the Jews who were murdered lived in brick houses, as did the Gypsies, as did everyone else who lived in Amsterdam during that horrible time»¹⁹.

Per quanto riguarda la parte superiore del monumento, interamente ricoperta di specchi, si nota come essa sia leggermente discostata dalla parte sottostante, questo grazie al sistema di pilastri, pressoché impercettibili, che la sostengono facendola apparire come un riflesso fluttuante nel cielo. Questa restituisce un'immagine ingannevole e distorta di ciò che è attorno: i profili dei palazzi circostanti, gli alberi e il cielo stesso vengono deformati dagli specchi che complicano notevolmente la percezione dello spazio circostante: in questo modo è reso difficile individuare dove abbia fine il riflesso, e dunque il monumento, e dove invece inizi il mondo reale che lo racchiude (Foto 4.11 e 4.12). Le icone riflesse risultano continuamente interrotte e spezzate dagli spigoli del monumento, producendo una ridefinizione caotica dello spazio percorso. La frastagliata copertura superiore crea inoltre degli effetti inattesi dati dall'alternanza tra luci e ombre che si riverberano sul terreno e sui mattoni sottostanti, rendendo lo spazio in continuo mutamento. Il monumento muta così di minuto in minuto, a seconda dell'ora del giorno in cui lo si visita e delle condizioni atmosferiche del momento: se un suo determinato angolo è ben illuminato, l'istante successivo può improvvisamente calare nel buio.

La sovrapposizione e l'accostamento di un medium opaco, i mattoni, e di uno trasparente come gli specchi che si distinguono più faticosamente, segnano un marcato stacco percettivo agli occhi del visitatore. L'effetto visivo è di forte contrasto, per cui chi lo percorre si trova immerso in un'architettura estremamente stabile e regolare nella parte inferiore, quanto instabile e caotica in quella superiore.

A eliminare ogni dubbio sul significato del luogo è l'intento del Memoriale di Libeskind che appare esplicitato al centro dello stesso, dove si trova incisa a parete l'iscrizione che recita:

This monument contains the names of the more than 102,000
Jews, Sinti and Roma from the Netherlands who were murdered
during the Holocaust. They never received a grave.

18 Intervista a D. Libeskind in N. Siegal, *Holocaust Memorial Is Closer to Reality in Amsterdam*, cit.

19 Ibidem.

On 10 May 1940, the day of the invasion by nazi Germany, 140,000 Jewish men, women and children, and several thousand Sinti and Roma, lived in the Netherlands.

Between February 1941 and September 1944, more than 107,000 Jews and 245 Sinti and Roma were deported from the Netherlands, of whom only 5,200 Jews and 30 Sinti and Roma survived the nazi concentration and extermination camps. Another 2,000 Jews perished by other means during the Holocaust persecution.

The walls with names carry the four Hebrew letters that spell the word 'Le' zecher' which means 'In Memoriam'.

This is a place of commemoration and mourning of remembrance and contemplation – a warning for all generations, all over the world, now and in the future.

Through the names written here, the victis are not forgotten.

They will never be forgotten²⁰.

Da queste parole risulta come il monumento si dichiara sostituto della tomba che non è mai stato possibile dare alle vittime. Anch'esso si configura come un cimitero senza corpi e istituisce un legame con altri luoghi di sepoltura: i mattoni somigliano a piccoli loculi, affastellati l'uno sull'altro alle pareti, e questi vengono indicati, toccati, omaggiati dai visitatori proprio come avviene entro uno spazio sacro dedicato a tale scopo (Foto 4.13, 4.14, 4.15, 4.16 e 4.17). Non di rado si incappa infatti in qualche fiore, candela o piccola pietra lasciati dai visitatori, posati tra i rotondi ciottoli bianchi che demarcano il basamento inferiore di ciascun muro; oppure accade di incrociare con lo sguardo mani che sfiorano velocemente i mattoni o che vi restano poggiate per qualche istante. Il monumento di Libeskind permuta allora in un luogo incaricato di colmare la mancanza dei corpi: «i monumenti ne sono spesso la sostituzione, consentendo ai parenti e ai cari l'elaborazione del lutto. [...] In assenza di questa tomba singola, è proprio il monumento, la lapide o il luogo stesso ad incarnare direttamente il ricordo del defunto»²¹, sostiene Chiara Becattini.

Con le modalità estetiche e comunicative descritte, Libeskind mette in atto una doppia condizione di ricordo, sia individuale sia collettiva, dove appunto il singolo è ricordato nella moltitudine. Si rende tangibile, infine, la perdita di ognuno, consentendo la creazione di un ricordo che resta di per sé simbolico e distinto da quello rappresentato da una tomba, ma che risulta fondamentale per la commemorazione, la riflessione e il fare memoria.

²⁰ L'iscrizione è qui riportata nella sua versione integrale.

²¹ C. Becattini, *La memoria dei campi*, cit., pp. 260-261.

4.4 Modalità partecipative: la piattaforma di ricerca digitale dei nomi, l'adozione e il dialogo tra passato e presente

È possibile considerare il monumento progettato da Libeskind un'opera interattiva che mira al coinvolgimento delle persone attraverso diverse strategie. Alla collettività e al singolo cui si rivolge il Memoriale per continuare a trasmettere la memoria della Shoah e delle vittime, è data infatti la possibilità di relazionarsi a questo in modo diretto.

Innanzitutto il fatto che i nomi siano disposti in ordine alfabetico costituisce una scelta formale che consente al visitatore di orientarsi all'interno del monumento qualora voglia rintracciare un nome preciso. A questo scopo è stato anche pensato il sistema di ricerca digitale che, attraverso la scansione tramite smartphone di un *QR code*, rimanda alla piattaforma in cui poter rintracciare un singolo nome da individuare nel memoriale e capace di restituire istantaneamente sia la posizione esatta del mattone che lo riporta inciso, sia il percorso da seguire per raggiungere la parete in cui questo trova posto²². Questo metodo informatizzato costituisce una delle modalità di coinvolgimento del visitatore, che rende il suo ruolo attivo e gli dà la possibilità di reperire autonomamente qualsiasi nome, essendo rivolto soprattutto alle giovani generazioni come è stato visto per l'applicazione *cafoscarina* concepita per le pietre d'inciampo di Venezia.

Esiste anche l'iniziativa che permette di "adottare" i nomi delle vittime, volta anch'essa al proposito di coinvolgere le persone in modo diretto. Attraverso il sito del Memoriale è infatti possibile diventare un ideale tutore di nomi scelti in prima persona o assegnati casualmente. Quest'iniziativa prevede una donazione di 50 euro per ciascun nome che si vuole simbolicamente prendere in carico: con questa cifra si contribuisce al mantenimento del monumento, nonché ai programmi educativi rivolti alle scuole o alla posa di nuovi mattoni. In cambio si riceve un certificato, disponibile solamente in olandese, che attesta la propria adesione al progetto e ufficializza l'adozione effettuata. Un meccanismo simile quindi a quello proposto già dalle *Stolpersteine* veneziane, per cui è però prevista un'adozione a titolo gratuito e il mantenimento della pietra di cui ci si assume personalmente la responsabilità effettuandone ciclicamente la pulitura. Nel caso olandese si richiede al contrario una donazione iniziale e non è richiesto alcun atto pratico successivo a salvaguardia del mattone adottato. Gli aspetti positivi e negativi di questa iniziativa si controbilanciano, dal momento che l'obiettivo rimane quello di avvicinare quanto più possibile le persone al monumento e responsabilizzarle nei confronti della memoria di cui è portatore.

²² La piattaforma digitale è consultabile sia in loco attraverso la scansione del *QR code*, sia da remoto tramite il sito web (<https://www.namenwand.nl/?entranceId=10>), consultato in data 8 febbraio 2023.

Un'altra interessante iniziativa intrapresa dal Dutch Auschwitz Committee è quella, sempre tramite il sito del monumento, di instaurare dei dialoghi che hanno per tema le storie racchiuse da ciascun nome inciso tra i muri del monumento. Viene richiesto, a chiunque voglia contribuire, di raccontare e condividere le informazioni che si hanno sulle vittime. La creazione di una finestra narrativa virtuale, accessibile a tutti e che ha per obiettivo la raccolta delle testimonianze per una più accurata ricostruzione biografica sulle vittime, aiuta nella trasmissione di racconti in cui si mescolano, fondendosi, passato e presente. Con questa modalità si ambisce a ricostruire le vite di coloro che furono uccisi nella Shoah, arricchendone il racconto con ogni informazione possibile, anche rivelata a posteriori²³.

4.5 Confronti: i muri dei nomi

Risulta quindi evidente come il *Nationaal Holocaust Namenmonument* costituisca uno dei numerosi esempi di monumento che si basa sulla trascrizione a parete di un elenco di nomi di vittime. È possibile, infatti, rintracciare questa tipologia memoriale in svariate opere a ricordo della Shoah, ma anche in monumenti destinati al ricordo di memorie differenti rispetto a questa, che hanno sia preceduto sia seguito le vicende dell'Olocausto.

Per comprendere la riproposizione di questa modalità memoriale, affermatasi in contesti con differenti coordinate spaziali e temporali, è bene tenere in considerazione come il processo di memorializzazione degli eventi storici non segue quasi mai l'ordine cronologico degli stessi, bensì si modula secondo la volontà della società di ricordare o meno determinati fatti. Accade perciò che le forme di memoria, in ricordo di eventi che spesso sono collocati distanti l'uno dall'altro in un'ideale linea del tempo, si sovrappongano l'una all'altra, mescolandosi e traendo reciproco alimento nelle modalità comunicative ed estetiche. L'atto di trascrivere sui muri i nomi di un determinato gruppo di vittime, infatti, non nasce di pari passo al processo memoriale della Shoah, e non ne è conseguenza. Esso è anzi antecedente a questo processo di memoria, sviluppatosi gradualmente nel corso del secondo Novecento e culminato negli anni Novanta inaugurando la fase in cui si è iniziato a ricordare la Shoah in modo sempre più diffuso e frequente. La memoria costruita attorno a tale modalità deriva quindi da processi precedenti, ibridandosi con forme memoriali che ricordano altre vicende.

Una delle forme memoriali che ha segnato l'adozione di questa forma di memoria in ricordo di un gruppo di vittime, è il *Vietnam Veterans Memorial Wall* a Washington, pro-

23 Le iniziative relative all'adozione dei nomi e di raccolta di informazioni sulle vittime sono accessibili tramite il sito ufficiale del Nationaal Holocaust Namenmonument (<https://www.holocaustnamenmonument.nl/en/contribute/adopt-a-name/>; <https://www.holocaustnamenmonument.nl/en/holocaust-memorial-of-names/their-story/>), consultato in data 8 febbraio 2023.

gettato nel 1981 da Maya Lin a ricordo degli oltre 58 mila soldati americani che persero la vita nella guerra intrapresa in Vietnam (1959-75) dagli Stati Uniti. Questo memoriale, che reca incisi i nomi su pareti di granito nero, «nomina, una a una, le vittime di una guerra assurda»²⁴, afferma Zevi, mettendo in atto la medesima dinamica di ricordo che verrà poi ripresa, di lì a pochi anni, in numerosi monumenti per le vittime della Shoah. Si tratta di un caso particolare perché conferma innanzitutto quanto i processi memoriali siano esito di una precisa scelta, implicata alla volontà di ricordo che si ha dello stesso oggetto di memoria a essi sotteso, e poi come questi siano sovrapposti l'uno all'altro, contraddicendo quasi sempre uno sviluppo che segue un ordine logico consequenziale determinato dalla successione cronologica dei fatti. Nel monumento di Washington, infatti, l'oggetto del ricordo coincide a un evento avvenuto in seguito all'Olocausto ma di cui si è fatto memoria in tempi più concisi.

Si pensi comunque anche alle lastre commemorative andate a diffondersi già nel primo Novecento in cui sono stilati i nomi dei caduti durante il primo conflitto mondiale; queste ambiscono senza dubbio a ricordare i nomi dei soldati affinché il loro sacrificio per la patria non sia stato vano, e l'atto di fissare i loro nomi nella pietra, nell'ottica di renderli perpetui, ripropone la volontà di presentificare gli assenti. È possibile considerare come questa ritualità trovi ampia diffusione nel XX secolo, radicando a seguito delle vicende che, nella maggior parte dei casi, non hanno reso possibile la sepoltura delle vittime; in questo senso, l'unico modo per erigere una tomba simbolica in loro memoria, che oltre a ricordare i morti dia anche conforto ai vivi, resta quello di trascriverne nomi. Quindi, quelli che nella prima parte del secolo comparivano come i nomi dei militari caduti, spesso intesi come martiri sacrificati, negli anni che seguono le vicende della Seconda guerra mondiale si tramutano nei nomi della Resistenza e delle vittime del genocidio. La stessa forma di memoria viene rinnovata alla sua radice, cedendo il passo al ricordo di inediti eventi e vittime. Elena Pirazzoli, storica dell'arte, riconosce il decisivo cambio dei presupposti della memoria affermando come «la commemorazione della Seconda guerra mondiale [...] si trova di fronte a una situazione completamente diversa. Non vi era *solo* la guerra, da ricordare: non solo soldati e battaglie, ma deportazione di civili, bombardamenti a tappeto, sterminio meticolosamente pianificato e attuato industrialmente. La forma del ricordo non riesce più a essere la stessa»²⁵.

Procedendo a ritroso, si riscontra anche come l'usanza di raccogliere i nomi per iscritto si tratti di una pratica comunemente adottata dagli ebrei ashkenaziti già in epoca medievale: essi iniziarono a redigere gli elenchi dei nomi di coloro che furono uccisi per mano dei

24 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 92. Scheda del Vietnam Veterans Memorial Wall di Washington (<https://www.nps.gov/vive/index.htm/index.htm>), consultato in data 8 febbraio 2023.

25 E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta*, cit., p. 17.

cristiani durante le Crociate, questo per evitare di disperderne il ricordo e non dimenticare di commemorare ciascuno di loro. Nel corso dei secoli quest'usanza trova diversa declinazione in base agli eventi che hanno coinvolto il popolo ebraico ed a oggi si contano centinaia di *Memorbücher*, ovvero “Libri del ricordo” o “della memoria”, che contengono, distinguendosi a seconda della zona e dell'epoca, i nomi degli ebrei scomparsi nelle persecuzioni antisemite. Secondo quest'ottica risultano comprensibili le parole di Libeskind quando dichiara come uno dei propositi della propria opera fosse: «to write the names back into the book of life, out of the book of forgetting and into the book of the mind, of the heart and the soul of Amsterdam, of Holland»²⁶. In passato, ciascuna lista serviva poi per leggere i nomi contenuti, in sequenza e ad alta voce, durante determinate occasioni o ricorrenze commemorative. Nel corso dei secoli, dunque, l'atto commemorativo di matrice culturale ebraica, cioè una delle sue modalità di fare ricordo, è frequentemente andato a comporsi dell'unione tra iscrizione scritta e lettura orale dei nomi.

Come ricorda Annette Wieworka (storica francese specialista di Shoah e storia dell'ebraismo), il valore simbolico conferito ai nomi delle vittime della Shoah trova giustificazione nel fatto che la trascrizione e la lettura di questi abbiano assunto un ruolo essenziale nello svolgimento dei rituali commemorativi a loro ricordo nel secondo Novecento. La storica riscontra infatti come le cerimonie di commemorazione organizzate dalle comunità ebraiche a seguito della Shoah, durante le quali si pronunciavano in successione i nomi delle vittime, pratica da lei definita «litania dei nomi»²⁷, siano state convertite gradualmente, nel corso del tempo, da private a pubbliche. Ciò ha coinvolto un numero sempre maggiore di persone, non per forza direttamente correlate alla perdita di cui si vuole fare ricordo, entrando quindi a far parte di una memoria collettiva sempre più allargata. Quest'atto ricorre per esempio nelle cerimonie commemorative svolte durante lo Yom HaShoah²⁸, la giornata istituita dalla Knesset, il parlamento israeliano, nel 1951 in ricordo delle vittime della Shoah e che trova il suo corrispettivo in Europa nel Giorno della Memoria. A questo proposito risulta funzionale ricordare che tutt'ora, durante le cerimonie di posa delle pietre d'inciampo di cui si è raccontato, si procede a enunciare ad alta voce l'iscrizione riportata sulla Stolperstein, quindi scandendo in pubblico il nome della vittima.

Wieworka puntualizza:

Da alcuni anni, la lettura dei nomi ha assunto un posto essenziale nei rituali commemorativi di carattere nazionale. Sino alla fine degli anni Ottanta, i nomi venivano letti solo nei cimiteri, in una determinata data che cadeva nel cosiddetto periodo dei “giorni della penitenza”, tra Rosh-Hashanah, il Capodanno ebraico, e Yom Kippur, il giorno del grande perdono. Si

²⁶ Intervista a D. Libeskind in N. Siegal, *Beyond Anne Frank. The Dutch tell their full Holocaust story*, in “The New York Times” (1923-), 18 luglio 2016.

²⁷ A. Wieworka, *L'era del testimone*, cit., p. 47.

²⁸ Lo Yom HaShoah cade il ventisettesimo giorno del mese di Nissan, il quarto mese del calendario ebraico.

trattava, dunque, di una cerimonia il cui carattere era quasi privato, dinanzi alle tombe appartenenti alle associazioni delle famiglie o delle organizzazioni politiche, tombe che rappresentavano dei cenotafi su cui erano stati impressi i nomi dei morti senza sepoltura, “vittime della barbarie nazista”. Tali cerimonie non sono scomparse, ma i partecipanti ad esse sono notevolmente diminuiti. [...] Ormai, i nomi non vengono più letti soltanto nei cimiteri, ma all’interno dello spazio pubblico, e la loro lettura non si rivolge più soltanto alla comunità religiosa, alle famiglie d’origine, ai vecchi membri di un movimento politico, ma a tutti: ai discendenti delle vittime così come a coloro che provengono dal bacino mediterraneo, e che non hanno conosciuto l’occupazione nazista, agli ebrei e ai gentili²⁹.

È stato fondamentale dunque procedere a fissare per iscritto i nomi delle vittime della Shoah, primariamente allo scopo di tramandarli per evitare che siano dimenticati. A ciò si aggiunge il fatto di voler dare un riscontro visivo quantificabile di esse, che altrimenti rimarrebbe un numero anonimo e di cui non si ha coscienza. Zevi interviene a riguardo, sostenendo infatti che «ricordare per nome non solo restituisce identità di persone alle vittime di un destino comune ma consente di tradurre l’astrazione di una cifra totale nella somma delle sue componenti parziali»³⁰. Si consideri inoltre come tale pratica, oltre a voler evitare di dimenticare i singoli e tentare di restituire la dimensione collettiva del genocidio, si contrappone all’azione nazista che mirava alla depersonalizzazione le vittime privandole del loro nome e attribuendogli un numero seriale senza riferimento alcuno alla propria identità. Questa sorta di contro-reazione che si focalizza a posteriori sul ricordo del nome di ognuno, corrisponde dunque alla volontà di preservazione del loro essere.

La soluzione più concreta ha corrisposto perciò a scolpire su dei medium fisici e degli apparati architettonici, durevoli nel tempo, i nomi delle vittime; «nomi scritti, letti ma anche incisi nella pietra e nel vetro di musei, monumenti e memoriali: un’opzione discreta, anti-retorica e anti-monumentale»³¹, osserva Zevi. In questo modo, soprattutto a partire dagli anni ’90, definiti da Liliana Picciotto Fargion gli anni della «nominazione»³², si è provveduto a fare memoria delle vittime.

Come affermato da principio, la forma di memoria che prevede la trascrizione dei nomi delle vittime, protagonista nell’opera di Libeskind e già presa in considerazione per il *Muro dei Nomi* del progetto milanese di Annalisa de Curtis e Guido Morpurgo, come anche per l’opera di Gunter Demnig, ha trovato riscontro in molti altri esempi di memoriali dedicati all’Olocausto. Di questi si è proceduto a selezionarne quattro casi, dislocati in diverse aree geografiche ed eretti in anni differenti a dimostrazione di quanto questa categoria abbia trovato riscontro in vari contesti e forme memoriali; in quelli che Maurice Halbwachs ha interpretato come «quadri sociali della memoria», ovvero l’insieme degli

29 A. Wieworka, *L’era del testimone*, cit., p. 46-47.

30 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 91.

31 A. Zevi, *Monumenti per difetto*, cit., p. 92.

32 Cfr. L. Picciotto Fargion, *Il libro della memoria*, cit.

strumenti adoperati dalla memoria collettiva per rielaborare un ricordo del passato e tracciarne un'immagine che sia concorde, a seconda dell'epoca, al pensiero maggiormente sostenuto dalla società che opera nel processo³³.

Nel 1973, dopo dieci anni di riflessione a riguardo, il comune di Carpi inaugura, alla presenza del Presidente della Repubblica Giovanni Leone, il museo-monumento che commemora le vittime della deportazione politica e razziale presso Palazzo dei Pio nel centro città. Come accennato, il progetto è a firma dello studio BBPR e vide la collaborazione di numerosi artisti – Corrado Cagli, Renato Guttuso, Alberto Longoni, Pablo Picasso e Fernand Léger – che contribuirono con le loro opere alla formazione di questa realtà memoriale. Il gruppo di architetti milanesi fu coinvolto nell'immediato dopoguerra a concettualizzare alcune delle prime forme di memoria dedicate alla Shoah in ambito italiano ed europeo. Una tematica a cui si mostrarono sensibili già nell'immediato dopoguerra, considerato anche il personale coinvolgimento di due di loro, Gian Luigi Banfi e Ludovico Barbiano di Belgiojoso, nelle deportazioni: entrambi furono infatti arrestati come oppositori politici del Regime fascista e trasferiti prima a Mauthausen e poi a Gusen, dove il primo perse la vita. Il percorso museale si snoda in dodici sale contraddistinte da tre elementi: i grandi *murales* figurativi realizzati sui bozzetti dei diversi artisti sopracitati, l'incisione alle pareti di frasi tratte dalla raccolta *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (1954), la cui selezione è stata curata da Nelo Risi, e le teche che sorgono dal pavimento, simili a sarcofagi, che richiedono al visitatore di affacciarvisi per prendere visione dei reperti provenienti dai campi nazisti custoditi al loro interno (Foto 4.18). L'ultima stanza a cui si ha accesso, la tredicesima, e che funge da luogo conclusivo della visita è la *Sala dei Nomi*. Qui le pareti e i soffitti, contraddistinti dalle volte a crociera, sono completamente ricoperti dai nomi di oltre 14 mila deportati dall'Italia, per motivi sia razziali sia politici, in direzione dei lager³⁴. Entro quest'ambiente, che assume le sembianze di un ambiente semi-sacro vista la sua conformazione architettonica che fa eco a una piccola cattedrale, le varie lettere, incise a mano nella malta fresca, si intrecciano l'una all'altra, creando così una fitta trama di nomi attraverso cui ciascuna vittima viene nominata, ricordata e presentificata (Foto 4.19 e 4.20). L'ultimo ricordo lasciato al visitatore è dunque una moltitudine di nomi, susseguiti sulle pareti in una sorta di *horror vacui*.

Con le stesse modalità, il *Mémorial de la Shoah* di Parigi al contrario accoglie il visitatore e dà inizio al percorso di visita. Il *Mur des Nomes* è infatti antistante all'entrata che

33 Cfr. M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.

34 Cfr. E. Montanari, *Permanenza e attualità: i BBPR e il museo-documento di Carpi*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2019; sito Fondazione Fossoli (<https://www.fondazionefossoli.org>), consultato in data 8 febbraio 2023.

dà accesso agli spazi espositivi interni del complesso memoriale sorto nel 2005 in ricordo degli ebrei francesi perseguitati mentre nel Paese vivevano l'occupazione nazista, a nord, e il Governo di Vichy, a sud, e che coniuga al contempo l'aspetto museale e commemorativo. In realtà non si tratta di un unico muro bensì di un doppio corridoio parallelo, entro cui si trovano inglobate un paio di panche che, all'ombra di un albero, permettono al visitatore di fermarsi a riflettere (Foto 4.21, 4.22 e 4.23); questi ultimi due elementi, si ricorda, compaiono anche nel più recente Memoriale di Libeskind ad Amsterdam. In questo spazio le pareti sono ricoperte da lastre rettangolari in pietra bianca, sulle quali sono incisi i nomi, ciascuno seguito dall'anno di nascita, di circa 76 mila ebrei deportati dalla Francia nei campi di sterminio tra il 1942 e il 1944 (Foto 4.24). Le vittime sono suddivise in tre differenti gruppi, uno per ciascun anno in cui avvennero le deportazioni, dove i loro cognomi appaiono seguendo la sequenza alfabetica. I vari pannelli affissi a parete sono disposti, peraltro, secondo una griglia ordinata dove righe e colonne sono numerate. Questi sono gli espedienti adottati per facilitare l'individuazione dei singoli nomi e risalire alla precisa collocazione di ciascuno. Le lettere e i numeri in questo caso sono stati incisi a laser da macchinari appositi e poi smaltati di nero nei loro incavi interni, formando così una successione ancor più ordinata e regolare alla vista. A ogni modo il *Mur des Nomes* di Parigi si autodichiara un monumento incompleto, come affermato nell'iscrizione esplicativa posta in apertura che ne pronuncia il senso: nella lista non si trovano infatti i nomi di coloro che hanno preso parte alla resistenza antinazista, o quelli di chi ha perso la vita nei campi d'internamento francesi, o ancora quelli delle vittime che tutt'ora rimangono sconosciute. Si tratta inoltre di un monumento in divenire che persegue un costante ampliamento grazie alle ricerche archivistiche condotte, affinché le vittime siano ricordate nel modo più completo e preciso possibile. In questo senso è stato effettuato un totale rifacimento della prima versione del Muro dei Nomi parigino: l'opera, coordinata dall'architetto Pascal Hofstein e resa possibile grazie a una raccolta fondi pubblica, è stata terminata nel 2020 e inaugurata in occasione del Giorno della Memoria da Emmanuel Macron. A distanza di quindici anni, con questa nuova versione si sono voluti correggere gli errori e le lacune presenti nella precedente, nonché ampliare la lista dei nomi ricordati, pur tenendo presente che dovrà continuare a essere aggiornata³⁵.

Anche per lo *Shoah Namenmauern Memorial*, posto al centro del Ostarrichi Park di Vienna, si è adottata la medesima strategia memoriale. *Gedenkstätte für die in der Shoah ermordeten Jüdischen Kinder, Frauen und Männer aus Österreich* è il nome completo

35 Cfr. sito del Mémorial de la Shoah di Parigi (<https://www.memorialdelashoah.org/en>), consultato in data 8 febbraio 2023; L. Fontana, *Verso una memoria europea della Shoah? L'esperienza del Mémorial de la Shoah di Parigi*, in "Dopo i testimoni: memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale", a cura di M. Baiardi, A. Cavaglion, Viella, Roma, 2014, pp. 343-360.

del monumento viennese, che dichiara essere dedicato a bambini, donne e uomini ebrei austriaci assassinati nella Shoah³⁶. Qui si contano oltre 64 mila nomi incisi su 160 stele in granito chiaro (di due metri d'altezza e cinque di larghezza), disposte l'una accanto all'altra a comporre un'ellissi lasciata semiaperta in modo tale da consentire l'accesso ai visitatori. È stato creato un recinto immerso nel verde, percorribile lungo tutto il perimetro interno, per custodire la sequenza dei nomi iscritti in esso. Anche qui è riproposta la formula che vede il cognome e il nome della vittima seguiti dal suo anno di nascita, secondo i dati forniti dal centro di documentazione della Resistenza austriaca (DÖW). L'idea appartiene all'artista Kurt Yakov Tutter che ha promosso personalmente il progetto a partire dai primi anni 2000 allo scopo di creare un luogo in cui fosse possibile fare memoria, riflettere e dare una sepoltura simbolica alle vittime, oltre che implementare le forme memoriali in città già rappresentate dalla *Nameless Library* di Rachel Whiteread. Egli riteneva importante, infatti, creare un memoriale attraverso cui poter toccare con mano il nome delle persone scomparse e in cui poter rivolgere una preghiera. Il motivo di questo desiderio ben si comprende guardando alla biografia dello stesso artista: egli è nato da una coppia ebrea originaria di Vienna e, quando iniziarono le persecuzioni a seguito dell'annessione austriaca al Terzo Reich, l'intera famiglia cercò rifugio in Belgio; da qui nel 1942 i suoi genitori vennero deportati ad Auschwitz, dove furono uccisi, mentre lui e la sorella Rita riuscirono a salvarsi, emigrando infine in Canada dopo la fine del conflitto. La costruzione dello *Shoah Namenmauern Memorial* fu ufficialmente approvata nel 2018, intrapresa due anni più tardi grazie all'impiego di fondi governativi e conclusa con l'inaugurazione tenutasi il 9 novembre 2021, ricorrenza in ricordo della Kristallnacht e dei pogrom austriaci iniziati nel 1938. In questo modo la nazione austriaca si è fatta carico di fare memoria delle proprie vittime, restituendo importanza a ciascuna di esse.

La raccolta dei nomi che prescinde dalla nazionalità delle vittime della Shoah e mira a stilarne una lista in modo quanto più possibile completo e globale, è quella della *Hall of Names* presso lo *Yad Vashem* di Gerusalemme. In questo contesto, dove l'intero complesso museale funge di per sé da monumento dedicato alle vittime dell'Olocausto e alla storia europea che ha assistito e collaborato ai suoi sviluppi, l'atto di riunire insieme i nomi di tutte le vittime si afferma come imprescindibile. Lo *Yad Vashem* è certamente lontano dai luoghi in cui gli eventi hanno trovato svolgimento, ma ideologicamente vicino alla volontà di restituire al popolo ebraico, e non solo, un preciso riferimento spaziale in cui poter fare memoria delle proprie perdite e rielaborarne gli esiti. Il lungo percorso

36 Cfr. sito Shoah Namenmauern Memorial (<https://www.shoah-namensmauern-wien.at/en>), consultato in data 8 febbraio 2023.

narrativo, svolto zigzagando attorno alla linea direttrice centrale che procede in salita, si conclude, appena prima dell'uscita proiettata verso il cielo, in una sala circolare separata. Sullo stipite d'ingresso, ad accogliere il visitatore, questa reca alcune parole tratte dal Libro di Isaia: «I shall give them in my house and within my wall a memorial and a name» (Io concederò nella mia casa e dentro le mie mura un posto e un nome) – le stesse che giustificano il senso del nome del museo, secondo cui le ultime parole del versetto si traducono nella formula ebraica *Yad Vashem*, e che nel testo biblico proseguono recitando: «I will give them an everlasting name that shall not be cut off» (Darò loro un nome eterno che non sarà mai cancellato)³⁷. All'interno della *Hall of Names* sono allora racchiusi numerosi faldoni riposti a parete, custodi delle cosiddette *Pages of Testimony*, ovvero le schede relative a ciascuna vittima rintracciata che riportano di ognuna il nome e, qualora sia stato possibile reperirli, dettagli biografici e foto. Il progetto odierno, realizzato nel 2005 a firma dell'architetto Moshe Safdie e della designer Dorit Harel³⁸, entrambi israeliani, grazie al sostegno della Rothschild-Caesarea Foundation, attualizza e riconfigura gli spazi adibiti in precedenza alla raccolta dei nomi delle vittime, proponendosi come memoriale dedicato a tutti gli ebrei assassinati nell'Olocausto che persegue un intento di ricordo di tipo universale, prescindendo cioè dalla nazionalità o provenienza delle vittime. Il padiglione si afferma come luogo in cui il ricordo delle vittime non è frazionato bensì unitario, il proposito sotteso recita infatti: «No cemeteries, no headstones, no traces were left to mark the loss of the six million Holocaust victims. The Hall of Names at Yad Vashem is the Jewish People's memorial to each Jew murdered in the Holocaust – a place where they are commemorated for generations to come»³⁹. I nomi, che attualmente si aggirano attorno ai 2.7 milioni, non sono però esibiti alla vista, al contrario restano celati nei documenti riposti entro gli scaffali perimetrali della stanza. Questi ultimi non sono nemmeno accessibili fisicamente per il visitatore, costretto a rimanere sulla piattaforma circolare posta al centro e separata tramite un vuoto dall'archivio documentale custodito nelle pareti. Egli ha accesso a questo in modo diverso: adiacente alla *Hall of Names*, si trova l'ingresso del *Central Database of Shoah Victims' Names*, uno spazio in cui sono disponibili delle postazioni computerizzate tramite cui accedere all'archivio digitalizzato e reperire informazioni su ciascuna vittima⁴⁰. Lo stimolo visivo più concreto per il

37 Is 56, 5.

38 Cfr. M. Safdie, *Yad Vashem: Moshe Safdie, the Architecture of Memory*, a cura di J. Ockman et al., Yad Vashem, Jerusalem, 2011; D. Harel, *Facts and Feelings: Dilemmas in Designing the Yad Vashem Holocaust Memorial Museum*, Yad Vashem Publications, Jerusalem, 2011.

39 Yad Vashem (<https://www.yadvashem.org/archive/hall-of-names.html>), consultato in data 8 febbraio 2023.

40 Il Central Database of Shoah Victims' Names è consultabile anche da remoto attraverso il sito dello Yad Vashem (<https://yvng.yadvashem.org>), consultato in data 8 febbraio 2023.

visitatore è costituito piuttosto dalla cupola che sovrasta la passerella sulla quale gli è consentito camminare: questa è costellata al suo interno da foto che ritraggono le vittime, sovrapposte a quelle che mostrano dei frammenti tratti dalle Pagine della Testimonianza. Tra le pareti di questa stanza, dunque, si trova racchiusa la più ampia raccolta di nomi delle vittime dell'Olocausto, dove si è lasciato spazio anche per quelli che tutt'ora si sta cercando di rintracciare e per quelli che resteranno sconosciuti.

Conclusioni

L'indagine condotta attraverso l'analisi dei quattro casi studio, esemplificativi di alcuni esiti generati dalle dinamiche di rielaborazione della Shoah, delinea principalmente due riflessioni.

Si consideri innanzitutto quanto ciascun memoriale volto a ricordare la Shoah, da intendersi in senso ampio come una forma di memoria, si riconosce fondato su un processo di rielaborazione che è di per sé unico e senza corrispettivi perché influenzato dal contesto in cui si radica e trova sviluppo. I processi di rielaborazione di questo evento sono sfociati infatti nella messa in opera di forme memoriali che hanno seguito tempi ed evoluzioni propri, variabili a seconda del luogo in cui sono nate e della memoria collettiva che le ha generate. In questo caso, la messa a confronto dei contesti italiano, tedesco e olandese dimostra le diverse modalità nel trattare la memoria dell'Olocausto. L'implicazione di differenti fattori socio-culturali contribuisce perciò a una diversificazione della memoria della Shoah, a una sorta di sua frammentazione, che, a seconda del contesto, è restituita in particolari dettagli e, infine, viene esibita e trasmessa grazie ai memoriali. Considerate le diverse declinazioni assunte dalla memoria, è possibile perciò ritenerla come multiforme.

Tuttavia, solamente ricomponendo questi frammenti in un insieme composito, cogliendo i significati di ognuno e coordinandoli fra loro, sarà possibile avere un'immagine generale della Shoah, allo scopo di elaborare un senso di quanto accaduto alla metà del secolo scorso. Non a caso i memoriali presentano tra loro delle ibridazioni, secondo cui una forma di memoria può rimandare all'altra reiterandone le modalità comunicative adottate: a darne conferma intervengono i confronti e i collegamenti individuati nel corso dell'indagine, tramite cui si è cercato di mettere in luce le analogie riproposte nelle diverse forme di memoria dedicate alla Shoah. D'altronde qualunque memoriale che considera questo tema tenta di affrontare il medesimo ricordo, custode di un significato ben più generale ed esteso rispetto al singolo caso nazionale o comunitario, che è anzi da intendersi secondo un'ottica europea e universale. Pertanto – questa la prima riflessione emersa dall'elaborato – una forma di memoria non è interpretabile come unica e indipendente,

ma è da inserire in un complesso e ampio circuito, dove possibilmente molteplici realtà museali e memoriali siano tra loro coordinate per riflettere i numerosi significati e risvolti dell'Olocausto.

La memoria a cui si è fatto riferimento è l'esito di un processo di rielaborazione avviato da oltre settant'anni, intrapreso secondo modalità e tempistiche differenti, peraltro relazionandosi a un evento estremamente complesso: a questo scopo interviene l'arte, da considerarsi come possibile mediatrice capace di darle espressione visibile. Di per sé multiforme, l'arte si afferma come mezzo privilegiato per trasmettere memoria tramite diversi linguaggi e modalità, cui deve necessariamente restare sottesa un'accurata indagine storica che esponga i fatti in modo veritiero. L'arte è allora incaricata di connettere il ricordo della Shoah con la collettività e in particolare con il singolo, affinché questa memoria possa entrare a far parte dell'esperienza di ognuno ed estendersi a destinatari che non hanno vissuto ciò di cui racconta: in questo modo si spiega perché la maggior parte delle forme di memoria che trattano l'Olocausto prevede l'attribuzione di un ruolo attivo al visitatore, spesso amplificata dalla libertà lasciatagli nell'approcciare l'opera o addirittura dal prendersi cura di essa, e il suo coinvolgimento attraverso una partecipazione che tenga conto anche di un aspetto emotivo. Tali scelte facilitano la comunicazione del significato del memoriale, ne consentono la trasmissione al singolo, affinché divenga egli stesso un portatore di memoria.

Ragionando secondo una suddivisione che ripartisce in un primo insieme le forme di memoria dedicate alla Shoah e in un secondo insieme le forme d'arte, questi troverebbero una concreta intersezione entro cui ricadono quelle opere che sono portatrici di questo ricordo; ciò a dimostrazione di come sia possibile, in alcuni casi, ritenere valida la sovrapposizione tra le due categorie e riconoscerne una forte unione. La disamina esposta, di certo parziale rispetto alle numerose opere rappresentanti il ricordo della Shoah, dimostra quanto la riflessione rispetto questa memoria abbia contaminato l'arte e tramite essa abbia trovato espressione. Le opere considerate si affermano quindi come uno dei risvolti del panorama artistico del secondo Novecento e fino a oggi, generate da un discrimine fondamentale nella concezione storico-artistica del XX secolo, da tenere in considerazione perché espressione di un sentire comune, gradualmente emerso, nella società contemporanea.

La seconda considerazione emersa da questa indagine attribuisce all'arte una gestione consapevole della memoria, dove il proposito non si riduce all'atto di ricordare il passato e commemorare le sue vittime, ma corrisponde alla volontà di creare spazi e opere capaci di essere, rispettivamente, luogo e motivo di confronto, utili a instaurare un dialogo rivolto al presente e al futuro. I memoriali, infatti, assumono un ruolo di fondamentale importanza nel raccontare la storia della Shoah, sia nel caso si trovino presso luoghi in cui essa ha avuto effettivo svolgimento, sia che si configurino come opere appositamente costruite

a posteriori; l'incontro fisico con essi diventa decisivo dal punto di vista pedagogico perché la trasmissione di cultura e, dunque, anche di memoria è affidata a un'esperienza da compiere in prima persona e per questo maggiormente incisiva.

I casi analizzati dimostrano come alcuni elementi comunicativi si rivelano maggiormente funzionali di altri e permettono una maggiore presa di coscienza da parte di chi fa memoria. Ci si potrebbe chiedere quale forma di memoria sia più efficace, consona, giusta o rispettosa, eppure questa rimarrebbe una riflessione riduttiva e senza esiti oggettivi perché ciascuna opera contribuisce in modo diverso a indagare e dare espressione al significato, quantomai complesso, della Shoah. I memoriali presentano peculiarità proprie e sono necessari per comprendere appieno la memoria che essi, nel loro insieme, veicolano. Incapaci di dare esaustive soluzioni, le forme di memoria devono contribuire a rinnovare gli interrogativi sui significati della Shoah affinché questi siano interiorizzati, dunque fatti propri da ciascuno.

Bibliografia

- AA. VV. *Holocaust memorial Berlin*, a cura di Eisenman Architects, Lars Müller, Baden, 2005.
- AA. VV. *Binario 21. Viaggio nella memoria*, catalogo della mostra a cura di Associazione Figli della Shoah, Proedi Editore, Milano, 2006.
- AA. VV. *Decostruttivismo*, a cura di A. Montini, Hachette, Milano, 2012.
- AA. VV. *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale*, a cura di M. Baiardi, A. Cavaglioni, Viella, Roma, 2014.
- AA. VV. *Domande sulla memoria*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2021.
- Abramović, Marina, *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), trad. it. A. Pezzotta, Bompiani, Milano, 2019.
- Adorno, Theodor W., *Critica della cultura e società* (1949), in "Prismi. Saggi sulla critica della cultura", trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972.
- Åhr, Johan, *Memory and Mourning in Berlin. On Peter Eisenman's "Holocaust-Mahnmal"*, in "Modern Judaism", vol. 28, n. 3, 2008, pp. 283-305.
- Alexander, Phil, *Sounding the Holocaust, silencing the city. Memorial soundscapes in today's Berlin*, in "Cultural Studies", 33:5, 26 novembre 2018, pp. 778-801.
- Alfano Miglietti, Francesca, (a cura di), *Fabio Mauri. Opere dall'apocalisse*, catalogo della mostra (Milano, Viasaterna, 17 dicembre 2021-1° aprile 2022), Marsilio, Venezia, 2022.
- Andreola, Florencia, Biraghi, Marco, Lo Ricco, Gabriella, *Memoriale della Shoah, Stazione Centrale*, in Id. "Guida all'Architettura di Milano 1945-2015", Hoepli, Milano, 2015.
- Baldacci, Cristina, Ricci, Clarissa, et al., *Quando è scultura*, Milano, 2010.

- Bassanelli, Michela, *Portare alla luce l'invisibile: il Memoriale della Shoah di Milano*, in "op.cit. Selezione della critica d'arte contemporanea", n.149, gennaio 2014, pp. 69-72.
- Bassanelli, Michela, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015.
- Baudrillard, Jean, *The Evil Demon of Images*, The Power Institute of Fine Arts, Sydney, 1988.
- Bauer, Yehuda, *Ebrei. Un popolo in disaccordo*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, marzo 2023 (prossima pubblicazione).
- Becattini, Chiara, *La memoria dei campi. La Risiera di San Sabba, Fossoli, Natzweiler-Struthof, Drancy*, Giuntina, Firenze, 2022.
- Belting, Hans, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2013.
- Berenbaum, Michael, *After Tragedy and Triumph. Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1990.
- Biraghi, Marco, Lo Ricco, Gabriella, Micheli, Silvia, *Memoriale della Shoah*, in Id. "Guida all'architettura di Milano 1954-2014", Hoepli, Milano 2013.
- Biraghi, Marco, Micheli, Silvia, *Memoriale della Shoah di Milano*, in Id. "Storia dell'architettura italiana 1985-2015", Einaudi, Torino 2013.
- Butor, Michel, *Le moschee di New York o l'arte di Mark Rothko* in "Scritti", a cura di A. Salvini, Abscondita, Milano, 2002, pp. 51-81.
- Calimani, Riccardo, *Storia del Ghetto di Venezia. Gli ebrei e la Serenissima Repubblica*, Mondadori, Milano, 2017.
- Carboni, Christine, Colombet, Martine, Rambert, Francis, *Memorial de la Shoah, Gare centrale de Milan*, in Id. "Un Bâtiment, combien de vies? La transformation comme acte de création", Cité de l'architecture & de patrimoine-Silvana Editoriale, Parigi-Milano, 2015.
- Celant, Germano, Cacciari, Massimo, (a cura di), *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra (Venezia, 1997), Charta, Milano, 1997.
- Celant, Germano, (a cura di), *Anselm Kiefer*, catalogo della mostra (Bilbao, Guggenheim Bilbao, 28 marzo - 3 settembre 2007), Skira, Milano, 2007.
- Celant, Germano, (a cura di), *Anselm Kiefer: il sale della terra*, catalogo della mostra (Venezia, 2011), Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 2011.

- Ciranna, Simonetta, Doti, Gerardo, Neri, Maria Luisa, *Architettura e città nell'Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Carocci, Roma, 2011.
- Colombo, Gherardo, Segre, Liliana, *La sola colpa di essere nati*, Garzanti, Milano, 2021.
- Cook, Matthew, van Riemsdijk, Micheline, *Agents of Memorialization: Gunter Demnig's Stolpersteine and the Individual (re-)creation of a Holocaust Landscape in Berlin*, in "Journal of Historical Geography", n. 43, 2014, pp. 138-47.
- Connerton, Paul, *How societies remember*, Cambridge university press, Cambridge, 1989.
- Consenti, Stefania, *Il Memoriale della Shoah*, in Id. "Luoghi della memoria a Milano. Itinerari nella città Medaglia d'Oro della Resistenza", Guerini e Associati, Milano, 2015.
- Conte, Pietro, *Unframing Aesthetics*, Mimesis, Milano, 2020.
- Coppa, Alessandra, *Morpurgo de Curtis Architetti Associati. Memoriale della Shoah. Milano 2009-2018*, in Id. "Le sfide dell'architettura. Chiese e luoghi di culto e della memoria", RCS MediaGroup, Milano, 2018.
- Corni, Gustavo, *Storia della Germania, Da Bismarck alla riunificazione*, Il Saggiatore, Milano, 2017.
- Curtis, William J. R., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra, 2006.
- Danto, Arthur C., *Barnett Newman and the Heroic Sublime*, cit. in "The Nation", 17 giugno 2002 (<https://www.thenation.com/article/archive/barnett-newman-and-heroic-sublime/>).
- de Barañano, Kosme, (a cura di), *Baselitz academy*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 8 maggio - 8 settembre 2019), Gagosian, New York, 2019.
- de Curtis, Annalisa, Morpurgo, Guido, *Memoriale della Shoah di Milano*, in "Maciachini. Un inedito laboratorio urbano per Milano", a cura di Molinari L., Skira, Milano, 2008.
- de Curtis, Annalisa, Morpurgo, Guido, *Il Memoriale della Shoah di Milano: infrastruttura tra documento e progetto*, in "La freccia del tempo. Ricerche e progetti di architettura delle infrastrutture", a cura di C. Cozza, I. Valente, Pearson, Torino, 2015.
- De Felice, Renzo, *Le interpretazioni del fascismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1983.
- Dellapiana, Elena, Montanari, Guido, *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET, Novara, 2015.
- Di Cesare, Donatella, *Se Auschwitz è nulla. Contro il negazionismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022.

- Di Martino, Enzo, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro, Papiro arte*, Venezia, 2003.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman. Progetti e opere*, a cura di L. Galofaro, EdilStampa, Roma, 1998.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman. Opere e progetti*, a cura di P. Ciorra, Electa, Milano, 2000.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman. Complete works*, a cura di S. Allen, C. Davidson, Thames & Hudson, Londra, 2006.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, a cura di P. V. Aureli, M. Biraghi e F. Purini, Electa, Milano, 2007.
- Eisenman, Peter, *Written into the void. Selected writings, 1990-2004*, Yale University press, New Haven-Londra, 2007.
- Elmgreen & Dragset, *Elmgreen & Dragset*, a cura di L. Yablonsky, M. Herbert, C. Butler, J. Schmidt, Phaidon, London, 2019.
- Ferrari, Stefano, *Camminare sulla memoria. A Venezia*, in “La Provincia di Como”, 16 marzo 2022.
- Flores, Marcello, *Il genocidio*, Il Mulino, Bologna, 2021.
- Focardi, Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013.
- Focardi, Filippo, *Nel cantiere della memoria. Fascismo, Resistenza, Shoah, Foibe*, Viella, Roma, 2020.
- Fondazione Memoriale della Shoah di Milano Onlus (a cura di), *Memoriale della Shoah di Milano*, Proedi Editore, Milano, 2019.
- Foray, Jennifer L., *Site of Deportation, Site of Memory. The Amsterdam Hollandsche Schouwburg and the Holocaust*, a cura di F. Van Vree, H. Berg, D. Duindam, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018.
- Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, a cura di P. Bossi, M. Comba, D. Iacobone, Zanichelli, Bologna, 2022.
- Friedländer, Saul, *La Germania nazista e gli ebrei, Vol. 1 Gli anni delle persecuzioni 1933-1939*, Garzanti, Milano, 2021.

- Friedländer, Saul, *Lo sterminio degli ebrei. Tra storia e memoria*, a cura di S. Levis Sulam, Giuntina, Firenze, 2023.
- Goldhagen, Daniel Jonah, *I volonterosi carnefici di Hitler: i tedeschi comuni e l'Olocausto*, Mondadori, Milano, 1997.
- Goldsmith, Jill, *Memory in the Making. Slowly building a Memorial of the Shoah in Milan*, in "The New York Times – Art&Design", 8 settembre 2011.
- Gregotti, Vittorio, *Memoriale della Shoah: al Binario 21 l'architettura dialoga con la memoria*, in "Corriere della Sera", 20 marzo 2016.
- Gregotti, Vittorio, *Il binario 21 illuminato dal cemento*, in "Architettura e progetto. Scritti per Il Corriere 2001-2007", a cura di Gregotti V. e Rella F., Fondazione Corriere della Sera, Milano, 2018.
- Grosser, Alfred, *Ermordung der Menschheit. Der Genozid im Gedächtnis der Völker*, Hanser, Monaco-Vienna, 1990.
- Gubler, Jacques, *Architettura dell'indelebile. Due Memoriali della Shoah. Milano e Drancy*, Marinotti, Milano, 2018.
- Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.
- Harel, Dorit, *Facts and Feelings: Dilemmas in Designing the Yad Vashem Holocaust Memorial Museum*, Yad Vashem Publications, Jerusalem, 2011.
- Hawley, Charles, Tenberg, Natalie, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman: «How Long does one feel guilty?»*, in "Der Spiegel", 9 maggio 2005 (<https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>).
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.
- Irace, Fulvio, *Memoriale della Shoah*, in "Domus", n. 1041, dicembre 2019.
- Judt, Tony, *Postwar: a history of Europe since 1945*, Pimlico, London, 2007.
- Kant, Immanuel, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E Garroni e H. Hohegger, Einaudi, Milano, 1999.
- Kevane, Bridget, *A Wall of Indifference Milan Shoah Memorial*, in "The Forward", 8 luglio 2011 (<https://forward.com/news/139293/a-wall-of-indifference-italy-s-shoah-memorial/?attribution=author-article-listing-2-headline>).

- La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo generale della mostra, Electa, Venezia, 1978.
- Lamberti, Claudia, *Dal museo al memoriale*, in “Nuova Museologia”, n. 15, novembre 2006, pp. 29-32.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1973.
- Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2007.
- Levis Sullam, Simon, *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001.
- Levis Sullam, Simon, *Gli ebrei a Venezia nella prima metà del Novecento*, in “Enciclopedia Treccani”, 2002 (https://www.treccani.it/enciclopedia/gli-ebrei-a-veneziana-nella-prima-meta-del-novecento_%28altro%29/).
- Levis Sullam, Simon, *Il Ghetto*, in “Novecento a Venezia. Le memorie, le storie”, a cura di M. Isnenghi, Il Poligrafo, Padova, 2008, pp. 9-40.
- Levis Sullam, Simon, *I carnefici italiani. Scene dal genocidio degli ebrei, 1943-1945*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Libeskind, Daniel, Schneider, Bernhard, Müller, Stefan, *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin: Between the Lines*, Prestel, München, 2004.
- Lyotard, Jean-François, *Il sublime e l'avanguardia*, in “L'inumano: divagazioni sul tempo” (1988), tr. it. di E. Raimondi e F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 2001.
- Lyotard, Jean-François, *L'istante, Newman* (1984), in “Il sublime, adesso”, tr. it. di V. Birolli, Abscondita, Milano, 2010.
- Macdonald, Sharon, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today* *Memorylands*, Routledge, New York, 2013.
- Maggi, Stefano, *Le ferrovie*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- Mayda, Giuseppe, *Storia della deportazione dall'Italia 1943-1945. Militari, ebrei e politici nei lager del Terzo Reich*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Mentana, Enrico, Segre, Liliana, *La memoria rende liberi. La vita interrotta di una bambina nella Shoah*, Rizzoli, Milano, 2015.
- Milani, Tommaso M., Richardson, John E., *Responsibility for justice in action: commemoration, affect and politics at Il Memoriale della Shoah in Milan*, in “Critical

- Discourse Studies”, 4 luglio 2022.
- Montanari, Elena, *Permanenza e attualità: i BBPR e il museo-documento di Carpi*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2019.
- Morpurgo, Guido, *Il Memoriale della Shoah di Milano: documento e progetto*, in “Gariwo”, 9 novembre 2012 (<https://it.gariwo.net/testi-e-contesti/memoria/il-memoriale-della-shoah-di-milano-4068.html>).
- Morpurgo, Guido, *Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah: uno scavo archeologico nella Stazione Centrale di Milano*, in “ArcHistoR. Architettura, Storia, Restauro”, n. 5, 2016, pp. 138-167 (<http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor/article/view/67>).
- Mosse, George L., *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Mugnai, Francesca, *La costruzione della memoria*, Libria, Melfi, 2017.
- Mumford, Lewis, *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007.
- Navoni, Aldo, Pozzi, Federica, *Al termine del binario: Auschwitz*, Linea edizioni, Padova, 2018.
- Newman, Barnett, *Il sublime, adesso* (1948), tr. it. di V. Birolli, Abscondita, Milano, 2010.
- Newman, Barnett, *All'origine della nuova astrazione. La pittura dinanzi all'inconoscibile*, a cura di S. Esengrini, Marinotti, Milano, 2019.
- Norris, Christopher, Benjamin, Andrew, *What is Deconstruction?*, Academy, London, 1996.
- Parmiggiani, Claudio, *Claudio Parmiggiani*, a cura di D. Ronte, Allemandi, Torino, 1987.
- Partridge, Damani J., *Holocaust Mahnmal (Memorial): Monumental Memory amidst Contemporary Race*, in “Comparative Studies in Society and History”, vol. 52, n. 4, 2010, pp. 820-850.
- Peatini, Emilia, *Olga Blumenthal (1873-1945). Storie di una famiglia e di una vita*, tesi di laurea in Storia discussa all'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2019/2020, relatore S. Levis Sullam.
- Picciotto Fargion, Liliana, *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia, 1943-1945*, Milano, Mursia, 1991.

- Picciotto Fargion, Liliana, *L'alba ci colse come un tradimento. Gli ebrei nel campo di Fossoli 1943-1944*, Mondadori, Milano, 2010.
- Picciotto Fargion, Liliana, *Salvarsi. Gli ebrei d'Italia sfuggiti alla Shoah 1943-1945: una ricerca del Centro di documentazione ebraica contemporanea*, Einaudi, Torino, 2017.
- Pinotti, Andrea, *L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea*, in "L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andalo. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia, vol. II", a cura di M. R. Menna, P. Pogliani, I. Carlettini, et al., Roma, 2014, pp. 55-60.
- Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino, 2021.
- Pioselli, Alessandra, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza, 2015.
- Pirazzoli, Elena, *A partire da ciò che resta: forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia, 2010.
- Portinari, Stefania, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018.
- Restany, Pierre, *Dani Karavan*, Prestel-Verlag, Munchen, 1992.
- Ricci, Giuliana, *Memoriale della Shoah*, in "Milano. L'architettura dal 1945 a oggi", a cura di Andreola F., Biraghi M., Lo Ricco G., Hoepli, Milano, 2018.
- Riva, Umberto, *Né un abbandono, né un commento. Morpurgo de Curtis, Memoriale della Shoah, Milano*, in "Abitare", n.530, 23 gennaio 2014, pp. 62-73.
- Rosenfeld, Gavriel D., *Building After Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Heaven-London, 2011.
- Rusconi, Gian Enrico, *Berlino. La reinvenzione della Germania*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Safdie, Moshe, *Yad Vashem: Moshe Safdie, the architecture of memory*, a cura di J. Ockman et al., Yad Vashem, Jerusalem, 2011.
- Sarfatti, Michele, *Gli ebrei nell'Italia fascista: vicende, identità, persecuzione*, Milano, Einaudi, 2018.
- Segre, Liliana, *Scolpitelo nel vostro cuore. Dal binario 21 ad Auschwitz e ritorno: un viaggio nella memoria*, a cura di D. Palumbo, Piemme, Milano 2018.

- Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen (a cura di), *Realisierungswettbewerb: Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum*, catalogo dei progetti di concorso, a cura di V. Heise, S. Holstein, Berlin, 1990.
- Serra, Richard, *Richard Serra sculpture. Forty years*, a cura di K. McShine, L. Cooke, Museum of Modern Art, New York, 2007.
- Siegel, Nina, *Beyond Anne Frank. The Dutch tell their full Holocaust story*, in “The New York Times” (1923-), 18 luglio 2016.
- Siegel, Nina, *Holocaust Memorial Is Closer to Reality in Amsterdam*, in “The New York Times” (1923-), 16 dicembre 2016.
- Spencer, Bailey, *In memory of. Designing contemporary memorials*, Phaidon, Londra, 2020.
- Spiegelman, Art, *Maus* (1991), trad. it. di C. Previtali, Einaudi, Torino, 2010.
- Steinbach, Peter, *Vergangenheit als Last und Chance. Versuche zur Vergangenheitsbewältigung in den 50er Jahren*, in “Geschichte der Bundesrepublik Deutschland”, a cura di J. Weber, vol. IV, Schöningh, Paderborn-Monaco, 1987.
- Suriano, Stefano, *La testimonianza dell’invisibile. Il Memoriale della Shoah di Milano*, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, n. 123, gennaio 2015 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2122).
- Venturi, Riccardo, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Mondadori Electa, Milano, 2007.
- Wieworka, Annette, *L’era del testimone*, Cortina, Milano 1999.
- Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Heaven-Londra, 1993.
- Young, James E., *At Memory’s Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Heaven-Londra, 2002.
- Zevi, Adachiara, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d’inciampo*, Donzelli, Roma, 2014.
- Zevi, Adachiara, *Quale memoriale?*, in “La Rassegna Mensile Di Israel”, vol. 81, n. 2/3, 2015.

Sitografia¹

9/11 Memorial: <https://www.911memorial.org>

Architectuul: <https://architectuul.com/architecture/unesco-meditation-space>

CDEC Digital Library: <http://digital-library.cdec.it/cdec-web/>

Dani Karavan: <https://www.danikaravan.com>

Discorso del Presidente provvisorio del Senato Liliana Segre: <https://www.youtube.com/watch?v=XMEJF6YQ9YU>

Eisenman Architects: <https://eisenmanarchitects.com>

Fabio Mauri: <https://www.fabiomauri.com/opere/installazioni/muro-occidentale-o-del-pianto.html>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea – CDEC: <https://www.cdec.it>

Fondazione Fossoli: <https://www.fondazionefossoli.org>

Gedenkstätten in Hamburg: <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/black-form-dedicated-to-the-missing-jews>

Gedenk-und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz: https://www.ghwk.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Konferenz/texte/English_translation_wannsee_protocol_2020.pdf

Herinneringscentrum Kamp Westerbork: <https://www.kampwesterbork.nl/en/>

Iveser: <https://www.iveser.it/risorse-on-line/luoghi-della-memoria/>; <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=13CbHyvdtA0h6gvgqjx14gQtJZJo&ll=45.4197606000>

¹ L'ultima consultazione di tutti i siti segnalati è stata effettuata in data 8 febbraio 2023.

[00004%2C12.355538800000021&z=16; https://www.iveser.it/2018/07/25/monumento-alla-partigiana-murer/](https://www.iveser.it/2018/07/25/monumento-alla-partigiana-murer/)

Joods Cultureel Kwartier: <https://jck.nl/en>

L.R. 3 febbraio 2020, n. 5: <https://bur.regione.veneto.it/BurvServices/Pubblica/Dettaglio-Legge.aspx?id=413673>

L.R. 29 marzo 2022, n. 9: <https://bur.regione.veneto.it/BurvServices/pubblica/Dettaglio-Legge.aspx?id=473373>

Marina Abramović Institute: <https://mai.art>

MiBACT, *Memoriale della Shoah di Milano*: <http://www.architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/index.php>

Mémorial de la Shoah di Parigi: <https://www.memorialdelashoah.org/en>

Memoriale della Shoah di Milano: <https://www.memorialeshoah.it>

Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati: <http://www.morpurgodecurtisarchitetti.it/it-list.html>

Nationaal Holocaust Namenmonument: <https://www.holocaustnamenmonument.nl/nl/home/>

Pietre della Memoria: <https://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-deportati-nel-campo-di-concentramento-e-sterminio-di-auschwitz/>

Pietre d'inciampo a Milano: <http://www.pietredinciampo.eu/progetto/>

Pietre d'inciampo a Venezia: <https://www.pietredinciampovenezia.it>

Progetto *Ricordare la città. Pietre d'inciampo, luoghi della memoria e realtà aumentata*: <http://mizar.unive.it/pietredinciampo/>

Raum der Stille: <http://www.raum-der-stille-im-brandenburger-tor.de/english/decoration.htm>

Shoah Namenmauern Memorial: <https://www.shoah-namensmauern-wien.at/en/>

Stichting Ralph Prins: <http://www.foundationralphprins.com/6/frames-n.htm>

Stiftung Denkmal: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/>

Stolpersteine: <https://www.stolpersteine.eu/en/home/>

Studio Libeskind: <https://libeskind.com>

Treblinka Museum: <https://muzeumtreblinka.eu/en/>

Vietnam Veterans Memorial Wall: <https://www.nps.gov/vive/index.htm/index.htm>

Meditation Room presso le United Nations: <https://www.un.org/ungifts/meditation-room>

Yad Vashem: <https://www.yadvashem.org/archive/hall-of-names.html>

YOLOCAUST: <https://yolocaust.de>

APPARATO FOTOGRAFICO



Foto 1.1: Ingresso esterno del *Memoriale della Shoah*, posto al limitare delle grandi arcate della stazione di Milano Centrale.



Foto 1.2: Palazzo delle Regie Poste su via Ferrante Aporti.



Foto 1.3: *Muro dell'Indifferenza* all'ingresso del Memoriale.



Foto 1.4: Rampa di accesso alla zona dei binari, retrostante al *Muro dell'Indifferenza*, e l'intervento realizzato per la biblioteca della Fondazione CDEC.



Foto 1.5: Ingresso dell'*Osservatorio* visto lateralmente e il vano antistante ai binari, sul fondo a destra trovano posto le *Stanze delle Testimonianze*.



Foto 1.6: Vagoni originali dell'epoca in cui avvennero le deportazioni.



Foto 1.7: Vagone sulla *Judenrampe*, al centro del campo di Auschwitz-Birkenau.



Foto 1.8: *Andartat Hakaron Yad Lamemorashim* (1995), realizzato da Moshe Safdie presso il complesso dello *Yad Vashem* di Gerusalemme.



Foto 1.9: *Andartat Hakaron Yad Lamegorashim* (1995), realizzato da Moshe Safdie presso il complesso dello *Yad Vashem* di Gerusalemme.



Foto 1.10: Fossa di traslazione per issare al piano superiore i vagoni con la relativa cabina di manovra.



Foto 1.11: Lastre commemorative disposte sulla banchina del binario più interno che ricordano i convogli partiti da Milano, ne si nota la posizione sfalsata a seconda della tipologia di deportati coinvolta. A sinistra è visibile il *Muro dei Nomi*.



Foto 1.12: *Muro dei Nomi* e la passerella che mette in collegamento i due binari del memoriale.



Foto 1.13: *Luogo della Riflessione* con la rampa a spirale che ne dà accesso.



Foto 1.14: Installazione di Karol Broniatowski che precede l'accesso al *Mahnmal gleis 17* (1991) presso la stazione ferroviaria di Grunewald.



Foto 1.15: Installazione di Karol Broniatowski che precede l'accesso al *Mahnmal gleis 17* (1991) presso la stazione ferroviaria di Grunewald.



Foto 1.16: Binario della stazione di Grunewald, oggi diventato monumento a ricordo delle vittime da qui deportate.



Foto 1.17: Sezione della banchina che riporta i dati relativi all'ultimo convoglio partito da Grunewald.



Foto 1.18: Veduta del binario in direzione est.



Foto 1.19: Veduta del binario in direzione ovest e la targa commemorativa.



Foto 2.1: Gunter Deming all'ultima cerimonia di posa delle pietre d'inciampo a Venezia (17 gennaio 2023).



Foto 2.2: Pietra d'inciampo di Moisè Calimani in Ghetto Vecchio, Cannaregio 1146.



Foto 2.3: Calle con le pietre d'inciampo di Leo Mariani e Pia Cesana Mariani, Cannaregio 1600.



Foto 2.4: Pietre d'inciampo dedicate alla famiglia Nacamulli, tra cui quella di Umberto posata il 17 gennaio 2023, Cannaregio 1215.



Foto 2.5: I sette bassorilievi di Arbit Blatas (1980) in Campo del Ghetto Novo.



Foto 2.6: L'ottavo bassorilievo di Blatas (1993).



Foto 2.7: Soglia di un palazzo in Ghetto Vecchio delle pietre d'inciampo, Cannaregio 1156.



Foto 2.8: Iniziativa di adozione delle pietre d'inciampo a Venezia.

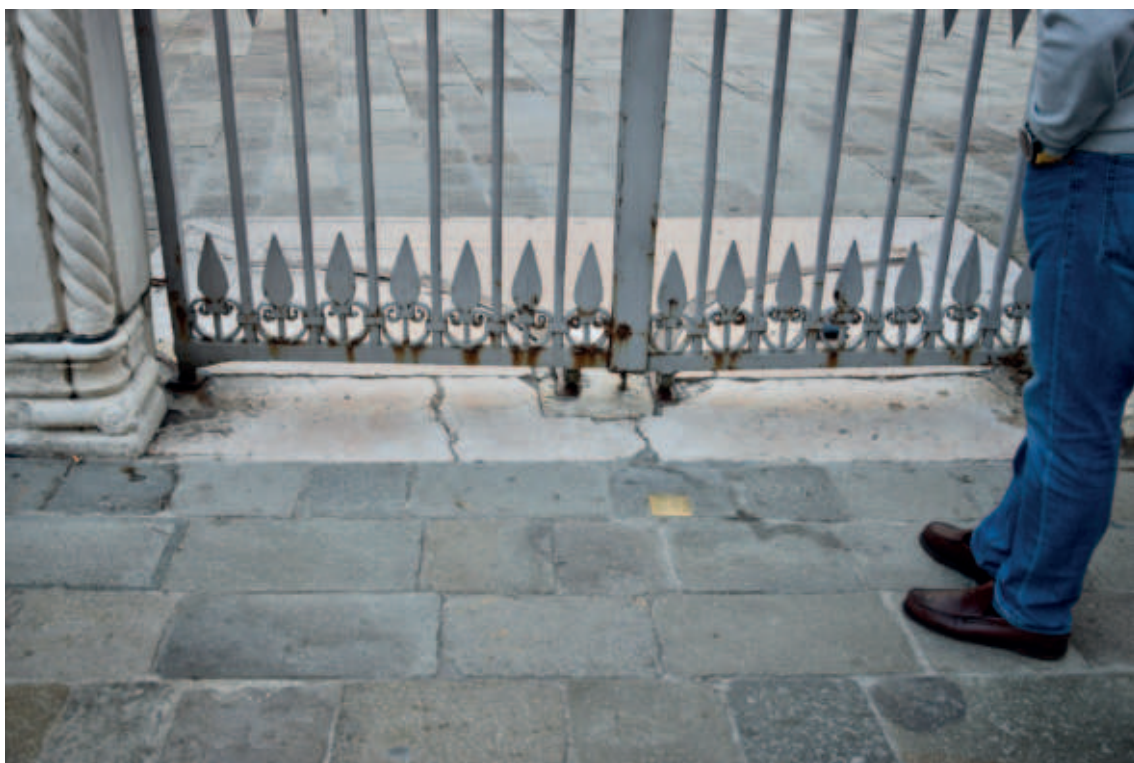


Foto 2.9: Pietra d'inciampo di Olga Blumenthal all'ingresso della principale sede cafoscarina, Dorsoduro 3246.



Foto 2.10: Pietre d'inciampo poste innanzi alla ex Casa Israelitica di riposo in Campo del Ghetto Novo, Cannaregio 2874.



Foto 2.11: Pietre d'inciampo poste innanzi alla ex Casa Israelitica di riposo in Campo del Ghetto Novo, Cannaregio 2874.



Foto 2.12: Pietra d'inciampo di Giuseppe Jona, Cannaregio 3826.



Foto 2.13: Pietre d'inciampo di Achille e Gino Aboaf in Ghetto Novissimo, Cannaregio 1444.



Foto 2.14: *Stolpersteine* a Berlino.



Foto 2.15: Monumento di Plac Bohaterów Getta di Piotr Lewicki e Kazimierz Łatak (2005), Cracovia.



Foto 2.16: *Stolpersteine* ad Amsterdam.

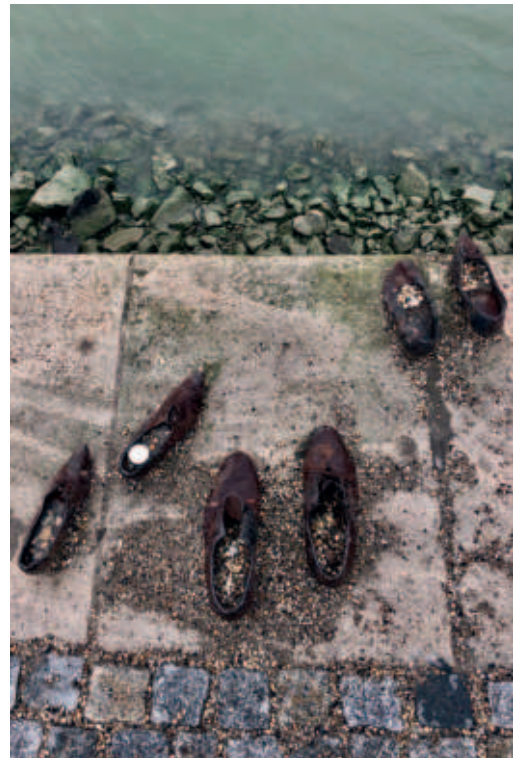


Foto 2.17 e 2.18: *Shuhe am Donauufer* di Pauer Gyula (2005), Budapest.



Foto 2.19: *Der verlassene Raum* di Karl Biedermann (1996), Berlino.



Foto 2.20: *Der verlassene Raum* di Karl Biedermann (1996), Berlino.



Foto 2.21: *Memory Void* di Daniel Libeskind e *Shalekhet* di Menashe Kadishman (2001), Berlino.



Foto 2.22: Visitatori dello Jüdisches Museum intenti a camminare sopra i volti metallici di Kadishman.



Foto 2.23: Visitatori dello Jüdisches Museum intenti a camminare sopra i volti metallici di Kadishman.



Foto 3.1: *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* visto da meridione, in lontananza la cupola del Bundestag.



Foto 3.2: Moduli in cemento del *Denkmal*, di cui risulta evidente la variazione in altezza.



Foto 3.3: Corridoi interni del *Denkmal*.

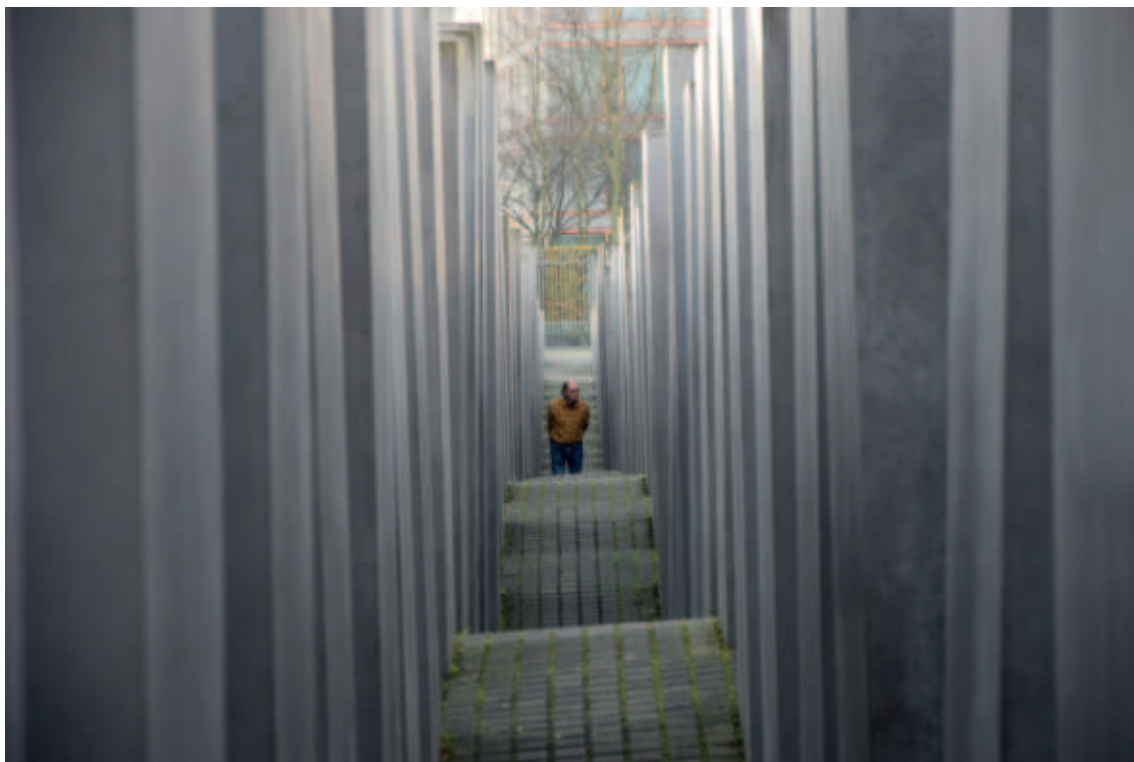


Foto 3.4: Corridoi interni del *Denkmal*.



Foto 3.5: Prospettiva esterna secondo cui le teste dei visitatori che fanno ingresso all'interno del *Denkmal* sembrano scomparire.



Foto 3.6: Prospettiva esterna secondo cui le teste dei visitatori che fanno ingresso all'interno del *Denkmal* sembrano scomparire.



Foto 3.7: Cimitero ebraico presso il Monte degli Ulivi, Gerusalemme.



Foto 3.8: Cimitero ebraico presso il Monte degli Ulivi, Gerusalemme.



Foto 3.9: Differenti approcci al *Denkmal*.



Foto 3.10: Differenti approcci al *Denkmal*.



Foto 3.11: *Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma* di Dani Karavan (2012), Berlino.



Foto 3.12: *Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma* di Dani Karavan (2012), Berlino.



Foto 3.13: Monumento alle vittime di Treblinka II, opera di Adam Haupt, Franciszek Duszeńko e Franciszek Strynkiewicz (1964).



Foto 3.14: La costruzione in pietra che svetta tra le stele irregolari, alla sinistra la lastra che reca la formula “Never Again”.



Foto 3.15: Cortile esterno del Museo al deportato politico e razziale dello studio BBPR (1973), Carpi.



Foto 3.16: Cortile esterno del Museo al deportato politico e razziale dello studio BBPR (1973), Carpi.



Foto 3.17: *Giardino dell'Esilio* di Daniel Libeskind (1999-2001), Berlino.



Foto 3.18: *Giardino dell'Esilio* di Daniel Libeskind (1999-2001), Berlino.



Foto 4.1: *Memorial to Auschwitz Victims* di Jan Wolkers (1977), Amsterdam.



Foto 4.2: *Memorial to Auschwitz Victims* di Jan Wolkers (1977), Amsterdam.



Foto 4.3: Ingresso nord del *Nationaal Holocaust Namenmonument* che affaccia su Nieuwe Herengracht.



Foto 4.4: Scorcio dell'ultimo blocco che compone la struttura del Memoriale e che rappresenta la lettera ebraica Resh.



Foto 4.5: Interno del Memoriale.



Foto 4.6: Interno del Memoriale.



Foto 4.7: Alberi e panche interni all'area del Memoriale.



Foto 4.8: Alberi e panche interni all'area del Memoriale.



Foto 4.9: Dettaglio dei mattoni che riportano incisi i nomi delle vittime.



Foto 4.10: Il *1000 Names Wall* lasciato incompleto a ricordo delle vittime sconosciute.



Foto 4.11: Parte superiore del Monumento.



Foto 4.12: Parte superiore del Monumento.



Foto 4.13: Visitatori al *National Holocaust Namen Monument*.



Foto 4.14: Visitatori al *National Holocaust Namen Monument*.



Foto 4.15: Visitatori al *National Holocaust Namen Monument*.



Foto 4.16: Visitatori al *National Holocaust Namen Monument*.



Foto 4.17: Visitatori al *National Holocaust Namen Monument*.



Foto 4.18: Interno del Museo al deportato politico e razziale, Carpi.



Foto 4.19: Sala dei Nomi del museo carpigiano.



Foto 4.20: Sala dei Nomi del museo carpigiano.



Foto 4.21 e 4.22: Il Mur des Nomes presso il Mémorial de la Shoah (2005), Parigi.



Foto 4.23: Il *Mur des Nomes* presso il *Mémorial de la Shoah* (2005), Parigi.

SCHWARZ 1907 · Jules SCHWARZ 1931 · Karl SCHWARZ 1889 · Karl SCHWARZ 1916 · Klara SCHWARZ 1874 · Ladislav SCHWARZ 1928 · Léon SCHWARZ 1939 · Leopold SCHWARZ 1878 · Leopold SCHWARZ 1903 · Madeleine SCHWARZ 1926 · Maria SCHWARZ 1897 · Marquis SCHWARZ 1891 · Mase SCHWARZ 1921 · Mathias SCHWARZ 1893 · Max SCHWARZ 1896 · Max SCHWARZ 1902 · Max SCHWARZ 1921 · Maxime SCHWARZ 1901 · Moses SCHWARZ 1896 · Moze SCHWARZ 1907 · Neclav SCHWARZ 1904 · Olga SCHWARZ 1897 · Robert SCHWARZ 1914 · Roderich SCHWARZ 1928 · Sala SCHWARZ 1895 · Salomon SCHWARZ 1894 · Samson SCHWARZ 1908 · Samuel SCHWARZ 1896 · Samuel Joseph SCHWARZ 1891 · Simeon SCHWARZ 1904 · Simon SCHWARZ 1890 · Szahaza SCHWARZ 1904 · Tecla SCHWARZ 1889 · Walter SCHWARZ 1899 · Walter SCHWARZ 1907 · Friedrich SCHWARZBART 1902 · Belly SCHWARZBAUM 1909 · Henri SCHWARZBAUM 1910 · Krayldla SCHWARZBACH 1882 · Albert SCHWARZENBERGER 1900 · Ida SCHWARZENBERGER 1870 · Senta SCHWARZENBERGER 1898 · Wolf SCHWARZKAMP 1903 · Joseph SCHWARZLEDER 1895 · Max SCHWARZLEDER 1938 · Alexandre SCHWARZMAN 1888 · Richard SCHWARZSCHILD 1909 · Fajga SCHWARZSTEIN 1893 · Samuel SCHWARZSTEIN 1893 · Jonas SCHWEBEL 1896 · Thérèse SCHWEBEL 1902 · Alexandre SCHWEINBURG 1911 · Ajadar SCHWEITZER 1894 · Antoinette SCHWEITZER 1899 · Dora SCHWEITZER 1925 · Doris SCHWEITZER 1904 · Fritz SCHWEITZER 1894 · Jacob SCHWEITZER 1899 · Kurt SCHWEITZER 1901 · Maurice SCHWEITZER 1897 · Simon SCHWEITZER 1891 · Gustave SCHWEITZER 1927 · Joseph SCHWEITZER 1895 · Rosa SCHWEITZER 1889 · Martin SCHWEKHTER 1895 · Hana SCHWERBROD 1892 · Rissa SCHWERTNER 1890 · Frédéric SCHWETTERLING 1898 · Yvette SCHWETTERLING 1909 · Dora SCHWETZ 1896 · Georges SCHWEUZER 1919 · Serge SCHWITZ 1897 · Emile SCHWITZA 1921 · Liba SCHWITZA 1899 · Oscar SCHWITZER 1908 · Armand SCHWOB 1902 · Marc SCHWOB 1884 · Marcel SCHWOB 1892 · Raymond SCHWOB 1890 · Arnold SCHWORZWALD 1915 · René SCHYDLOWSKI 1899 · Maier SCHZEZER 1899 · David SCIAKY 1891 · Juliette SCIAKY 1907 · Lily SCIAKY 1905 · Ovadia SCIAKY 1926 · Rachel SCIAKY 1896 · Sultana SCIAKY 1905 · Youda SCIAKY 1877 · Albert SCIALOM 1898 · Albert SCIALOM 1869 · Dino SCIALOM 1905 · Esther SCIALOM 1859 · Gracia SCIALOM 1898 · Hana SCIALOM 1878 · Maier SCIALOM 1886 · Rachel SCIALOM 1864 · Samuel SCIALOM 1925 · Sophie SCIALOM 1880 · Liliane SCIEL 1939 · Mathilde SCIEL 1908 · Saliste SCIOEL 1907 · Nicole SCIOL 1942 · Samuel SEUDERER 1891 · Maurice SCLOVER 1906 · Paul SCOIANSKI 1898 · Eva SCROTCHILSKY 1887 · Hermann SCWARTZ 1890 · Daniel SCWARTZ 1885 · Nicole SEBBA 1911 · Samuel SEBBAH 1906 · Simon SEBBAN 1918 · Icchok SEBORSKI 1899 · Blanca SECHER 1900 · Georges SECHSTOWER 1885 · Marouni SECHTER 1887 · Simon SECHTER 1884 · Hermann SECKBACH 1903 · Berthe SECKELS 1904 · Harry SECKEL 1885 · Isaac SEDDLER 1888 · Hilda SEDIVY 1901 · Sara SEDLETZKI 1900 · Adrien SEE 1880 · Ernest SEE 1864 · Raymonde SEELENBERGER 1888 · Georges SEELENFREUND 1934 · Heinrich SEELENFREUND 1895 · Rachel SEELENFREUND 1899 · Raymonde SEELENFREUND

Foto 4.24: Dettaglio del *Mur des Nomes*.

