

Architettura e memoria della Shoah: l'opera di Peter Eisenman a Berlino

Claudia LAMBERTI - Federico GAVAZZI

Nel maggio 2005 è stato inaugurato a Berlino il "Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi" su progetto di Peter Eisenman. La controversa vicenda dell'opera cominciò nel 1988 con l'idea lanciata dalla giornalista Lea Rosh di dedicare uno spazio alla memoria della Shoah nella capitale tedesca ed è passata attraverso due concorsi, fino ad approdare al progetto noto come "Eisenman II": in una vasta area posta tra la Behrenstrasse e la Ebertstrasse (nei pressi della Porta di Brandeburgo) sono collocate, secondo una rigida griglia ortogonale, 2.711 stele di calcestruzzo speciale di una altezza variabile tra i 20 cm e gli oltre 4 m, che danno al visitatore l'idea di una immensa campagna modellata dal vento. Assolutamente privo di nomi e di significati simbolici che rimandino alla tradizione ebraica, il luogo vuole essere, nell'idea dell'architetto, uno spazio nel quale l'individuo è solo con se stesso e la sua mente, in modo da lasciar posto al ricordo. Ad una generica funzione evocativa del complesso, suggerita a chi ne percorre i sentieri, è affiancata la testimonianza concreta della documentazione storica esposta in un centro informazioni sotterraneo. Nella ripetizione della forma e nella estensione del memoriale si evoca il principio fondante dei drammi del Ventesimo secolo: la ragione che diventa follia se messa al servizio di progetti e ideali negativi, fino ad investire le vite e la storia umana in una vastità sconfinata di eventi di morte.

Parole chiave: funzione psicologica degli spazi, architettura dei memoriali, memoria dell'Olocausto, Berlino, Peter Eisenman

LA STORIA E IL DIBATTITO ATTORNO AL MEMORIALE

L'idea e la committenza

Il 24 agosto 1988, durante un dibattito televisivo, la giornalista tedesca Lea Rosh denunciò la mancanza di un monumento a memoria dello sterminio nazista degli Ebrei nella città di Berlino, a quel tempo capitale della sola Repubblica Federale Tedesca.

La Rosh venne subito appoggiata dallo storico Eberhard Jäckel e, nel gennaio 1989, i due dettero vita a *Perspektive Berlin*, un comitato che portò avanti la petizione per la creazione di un Memoriale per gli Ebrei d'Europa uccisi, ottenendo l'appoggio di importanti figure della cultura tedesca.

L'opera veniva presentata come il segno della volontà del popolo tedesco di ricordare il passato, e per questo avrebbe dovuto assumere la forma di un vasto complesso a carattere architettonico-scultoreo, inteso come forma visibile di una volontà di memoria, come invito rivolto all'Umanità tutta, a non dimenticare.

Nella prima petizione del gennaio del 1989, l'opera auspicata era chiamata *zentrale Gedenskätte* dove il termine *Gedenskätte* indica di solito un'istituzione a carattere museale. Invece, già nella petizione dell'aprile del 1989, si faceva esplicitamente riferimento, attraverso l'uso del termine *Mahnmal*, alla forma del "monumento" caricata di forti valenze morali (*Mahnmal* deriva da *mahnen*, ovvero "ammonire"): l'opera si fa relatrice di un messaggio che deve essere una guida per le generazioni future. Infine, in una terza

petizione del 1990, si usò il più generico termine *Denkmal* (*Denkmal* deriva da *denken*, cioè "pensare", "riflettere") per richiamare attraverso la forma architettonica la celebrazione o il ricordo di un evento o di una persona.

Fin dall'inizio il dibattito attorno l'opera si concentrò sull'opportunità o meno di dedicarla esclusivamente alle vittime ebraiche, con il rischio, in questo caso, di assistere ad una specializzazione commemorativa o peggio ad una sorta di gerarchia nel trattare la vittime dello sterminio nazista. Intanto *Perspektive Berlin*, già nel corso del 1989, aveva assunto il nome di "Fondazione per l'erezione di un Memoriale per gli Ebrei d'Europa uccisi" (*Förderkreis zur Errichtung eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas*), mostrando la volontà di privilegiare in maniera esclusiva la commemorazione dei soli Ebrei, ma il contenzioso su chi il memoriale avrebbe dovuto ricordare e sulla sua ubicazione era destinato ad andare avanti.

Fu scelto uno spazio dove un tempo si trovavano i Giardini ministeriali¹, in prossimità della porta di Brandeburgo, ed a poche centinaia di metri dall'edificio del Parlamento: ciò significava in pratica riconoscere ufficialmente la responsabilità storica della Germania: non dimenticare i crimini del Nazionalsocialismo diventava uno dei punti fondamentali sui quali nasceva la nuova Repubblica Federale Tedesca appena riunificata. Il Governo Federale e il Parlamento si impegnarono così a finanziare l'opera, entrando di fatto, al pari del Senato Cittadino e della Fondazione, tra i responsabili della realizzazione e acquisendo voce in capitolo nella scelta del progetto.

¹ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS 2005, p. 33.

Il primo concorso

Il primo concorso per la realizzazione del nuovo Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati fu indetto nel 1994 e fu un evento internazionale che vide la partecipazione di ben 528 progetti, che spaziavano da quelli più propriamente architettonici a quelli puramente concettuali, mostrando diversi tipi di sensibilità estetiche. Quello che sembrò essere una costante in molte soluzioni proposte, fu il ricorrere a dimensioni colossali: la vastità dello spazio e i grandi numeri sembravano essere assolutamente necessari a sottolineare l'enormità delle atrocità compiute in passato. Se nella maggior parte dei casi, pur in un profondo aggiornamento di forme e contenuti, non fu messa in discussione l'idea tradizionale del monumento, alcuni progetti si distaccarono da questa impostazione, volgendo a esplorare modalità alternative e prettamente concettuali della commemorazione.

Si cominciava a pensare che l'idea stessa di monumento fosse legata a quel passato che, sebbene da ricordare, voleva essere superato: come Lewis Mumford aveva esposto negli anni Trenta nel volume "The culture of cities", la nozione di "monumento moderno" contiene una contraddizione in termini, in quanto mai il monumento può dirsi moderno, così come mai qualcosa di realmente moderno può assumere le forme della retorica monumentale². Per molti intellettuali partecipi del dibattito e per tanti tedeschi realizzare un "monumento" era un progetto e un concetto temibilmente legato alla tradizione, al mito nazionalista, nonché al passato nazista, proprio mentre si delineava invece la volontà di distinguere le nuove generazioni da quelle degli assassini. Per altri, invece, il monumento non era che un modo di trasferire la memoria dalla coscienza alle pietre e, con un vero e proprio paradosso, il monumento, innalzato fondamentalmente allo scopo di ricordare, poteva portare ad una opposta perdita di ricordi. Si confida nella capacità che hanno le pietre di mantenere in eterno il messaggio ad esse affidato, ma in realtà un monumento "muore" inesorabilmente se cambia il clima politico e culturale che lo ha generato³.

Questa riflessione ha portato a proposte estremamente innovative e provocatorie, a quello che James Young chiama "counter-monument"⁴.

Alla fine i progetti dichiarati vincitori del concorso furono quelli di Christine Jakob-Marks (affiancata da Hella Rolfes, Hans Scheib e Reinhard Stangl) e di Simon Ungers.

L'architetto berlinese Christine Jakob-Marks progettò una grande lastra in cemento inclinata e ricoperta dai nomi dei 4,2 milioni di Ebrei morti nei campi di concentramento, dei quali è stato possibile risalire almeno alle generalità. La lastra, quadrata, aveva il lato di 85 metri e raggiungeva l'altezza massima di 11 metri nel lato a sud. Diciotto macigni in pietra proveniente da Masada erano disseminati sulla stele e dei sentieri consentivano di percorrerla e di leggere tutti i nomi ivi incisi; uno di questi sentieri conduceva più in alto dove erano riportate, trascritte, tre storie.

Si trattava di una soluzione dai complessi significati simbolici: nella tradizione ebraica chi compie una visita ad una tomba è solito lasciarvi una piccola pietra come segno del suo passaggio, ricordando simbolicamente quello che per un popolo di nomadi e pastori era il modo più semplice di tumulare un defunto, ovvero coprirlo di pietre; il numero 18, oltre a essere quello dei principali campi di concentramento tedeschi al momento della "Soluzione finale", nella cabala rappresenta il *chai*, la "vita"; Masada, la località di provenienza delle pietre, fu il luogo della estrema resistenza ebraica ai Romani (66-73 d.C.), dove piuttosto che diventare schiavi gli Ebrei preferirono suicidarsi. Il tema veniva così presentato appropriandosi di simboli della tradizione ebraica.

Il progetto dell'artista statunitense di origini tedesche, Simon Ungers, era altrettanto monumentale. Presentava una struttura composta di quattro travi in acciaio lunghe cento metri e alte sei, sospese e appoggiate agli angoli su dei sostegni a T in calcestruzzo. Intagliati nell'acciaio erano riportati i nomi di quattro campi di concentramento con caratteri alti anche cinque metri: la luce del sole passando attraverso queste aperture, li avrebbe scritti a terra. Un rialzo al centro dello spazio delimitato dalle strutture in acciaio consentiva di leggere agevolmente i nomi. La principale riserva su questa proposta stava proprio nella scelta arbitraria di soli quattro nomi da parte dell'artista.

Nel giugno 1995, alla fine, il disegno scelto risultò quello della Jakob-Marks: la complessa simbologia, la grandezza dell'impresa, la maniacale opera di raccolta e trascrizione dei nomi, che soltanto l'operosità tedesca avrebbe consentito, esercitarono un fascino irresistibile.

Fioccarono però le critiche da parte di artisti, intellettuali e giornalisti che vedevano il progetto troppo grande, troppo costoso e alla fine "troppo tedesco"⁵. Venne messo in evidenza che un'opera di questo genere, esprimendosi nel lessico ebraico, poteva indurre il visitatore ad identificarsi con le vittime, piuttosto che risvegliare in lui la coscienza e la memoria del crimine compiuto; il leader della comunità ebraica tedesca Ignatz Bubis riteneva intollerabile una simile appropriazione della cultura ebraica per ricordare proprio il tentativo nazista di cancellare questa cultura. Il cancelliere Kohl prese atto di questo malcontento generale e pose il veto al progetto vincitore.

Tra l'annuncio del vincitore finale e la revoca dell'appoggio da parte del governo, fu allestita una mostra con i modelli e i disegni di tutte le 528 idee presentate. Fu in questo contesto che James Young affermò che "erano meglio mille anni di competizioni e dibattiti su un memoriale dell'Olocausto che qualsiasi singola "soluzione finale" al problema tedesco della memoria"⁶. Con lui erano d'accordo molti intellettuali.

Lea Rosh invece, fermamente decisa ad andare avanti, basava adesso la sua azione su cinque punti ritenuti inviolabili: il memoriale sarebbe dovuto essere dedicato alle sole vittime ebraiche; i lavori sarebbero dovuti iniziare il 27 gennaio 1999, designato come Giorno della Memoria (giorno

² MUMFORD 1997, p. 438

³ YOUNG 2000, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p.96.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 191.

della liberazione di Auschwitz nel 1945); il sito doveva essere quello dei Giardini Ministeriali, tra la porta di Brandeburgo e Potsdamer Platz; i primi nove classificati al concorso del 1995 sarebbero stati invitati a revisionare i loro progetti alla luce delle nuove problematiche emerse: il vincitore sarebbe dovuto essere scelto tra questi progetti.

Dopo mesi di dibattiti senza soluzione, una serie di colloqui pubblici nel gennaio, marzo e aprile 1997, centrò l'obiettivo di uscire da questa situazione di stallo. Con esperti internazionali si discusse il progetto e la sua locazione, venne analizzata l'iconografia dei memoriali su l'Olocausto delle altre nazioni, per dare al processo una prospettiva internazionale, e vennero messi in discussione persino i cinque punti fondamentali sui quali si basava l'iniziativa della Rosh, nonché l'opportunità stessa di realizzare una simile opera. Nello stesso mese di aprile, il portavoce del Senato berlinese Peter Radunski mise in piedi una Commissione ristretta a cinque membri, per la nuova scelta del progetto. Oltre a James Young, peraltro l'unico straniero, l'unico ebreo e l'unico ad aver già affrontato in maniera organica, nei suoi scritti⁷, il problema dei memoriali legati all'Olocausto, ne facevano parte Christoph Stolzl, direttore del Museo di Storia Tedesca a Berlino, Dieter Ronte, direttore del Museo di Arte Contemporanea di Bonn, Werner Hoffmann, il più importante storico tedesco del Ventesimo secolo, e Joseph Paul Kleihues, l'architetto sicuramente più importante della Berlino del Secondo Dopoguerra.

Il secondo concorso e i progetti scartati

La nuova Commissione riconobbe che il punto debole della prima competizione era stata la mancanza di un'accurata descrizione di quello che la committenza intendeva come memoriale, "lasciando così gli artisti colare a picco in un mare di ambiguità formale, concettuale e politica"⁸. Piuttosto che prescrivere forme si propose quindi di fissare dei punti concettuali che gli artisti questa volta avrebbero dovuto seguire: i partecipanti furono invitati a formulare una chiara definizione di quello che è stato l'Olocausto e il suo significato, del ruolo dei Tedeschi di allora come esecutori e dei Tedeschi di oggi come coloro che non devono dimenticare, della relazione delle generazioni contemporanee con questo evento e del dibattito stesso attorno al problema della memoria. Si invitarono gli artisti ad una sorta di prudenza, per evitare che venissero presentate nuovamente opere titaniche, complesse, permeate dal solo senso di colpa. Si specificò la funzione che un simile manufatto doveva avere: riconoscendo l'esistenza nella stessa Berlino di spazi pedagogici dove documentarsi sullo sterminio degli Ebrei, ultimo dei quali il Museo Ebraico di Libeskind, la cui conclusione (febbraio del 1998) era allora imminente, la Commissione decise di promuovere la creazione di un luogo di pura contemplazione.

Pensando ad un concorso ad inviti, si stilò una lista di venticinque artisti che furono chiamati a presentare un progetto. Otto di questi erano i primi classificati al precedente concorso, mentre gli altri furono scelti dalla Commissione. Tra coloro che accettarono l'invito vi erano alcuni dei più

problematici interpreti dell'idea di monumento, e nel complesso si costituiva un insieme di tutte le ultime tendenze dell'arte contemporanea.

Il 15 e il 16 novembre 1997 venne organizzata una esibizione dei progetti esaminati e pochi giorni dopo vennero nominati i quattro vincitori. La Commissione dette la sua approvazione ai disegni di Peter Eisenman-Richard Serra e di Gesine Weinmiller, ma per l'insistenza rispettivamente della Rosh e di Radunski, vennero aggiunti anche quelli di Jochen Gerz e di Daniel Libeskind.

Il progetto di Libeskind, chiamato *Stein-Atem* ("respiro della pietra"), consisteva in un muro lungo 115 metri e alto 21, a doppio paramento e percorribile all'interno; il muro era rotto in più punti, al fine di evocare un senso di distruzione, instabilità ed irrimediabile mancanza in chi cercava di guardare all'esterno: la struttura presentava delle aperture irregolari e dei vuoti non accessibili, che contribuivano a far somigliare il tutto ad una estensione del Museo Ebraico della città, opera dello stesso Libeskind. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo, che sfrutta la particolare planimetria e l'originale distribuzione delle finestre per mostrare tutta la difficoltà del rapporto tra la comunità ebraica e la città di Berlino nel corso dei secoli, *Stein-Atem* presenta una più marcata e complessa volontà di integrazione con l'intorno, con continui rimandi alle emergenze architettoniche significative: l'altezza era determinata da quella dei palazzi più prossimi; l'area del basamento in cemento bianco era pari a quella del vicino Reichstag, al fine di creare un collegamento tra l'attività politica della nuova Germania e quella che è la sua memoria storica.

Il progetto di Jochen Gerz, chiamato *Warum?*, prevedeva una distesa di trentanove lampioni in acciaio, disposti ordinatamente nello spazio del memoriale e riportanti la parola "Perché" in tutte le lingue parlate dagli Ebrei sterminati da Hitler. Il complesso comprendeva un edificio, chiamato *Das Ohr* ("l'orecchio"), composto da tre stanze: la "Stanza della memoria", nella quale era possibile la visione dei 30.000 video di testimonianze sulla Shoah raccolte da Steven Spielberg; la "Stanza delle risposte", dove il visitatore era invitato a formulare una ipotesi di risposta alla domanda riportata sui lampioni; la "Stanza del silenzio", dove si poteva meditare all'ascolto di una musica. Sul lato nord un ponte vetrato consentiva la visuale dall'alto sul sito. Le risposte alla domanda "Warum?", formulate in frasi concise, sarebbero state raccolte e trascritte, dopo un periodo di trent'anni, nella pavimentazione in cemento dell'area con i lampioni: si trattava insomma di un'opera in cui il visitatore giocava un ruolo attivo, partecipando alla rievocazione dell'evento e cercandone possibili spiegazioni. Siamo di fronte all'opera più concettuale tra quelle vincitrici e a quella che meglio incarna l'idea di "counter-monument", intesa da Young: come le altre tre proposte, lontano dal rendere il passato attraverso una forma simbolica e vuota, il memoriale di Gerz mette costantemente il passato in relazione con il presente. Tuttavia si obiettò che tutto questo poteva essere troppo scolastico e addirittura banale.

⁷ Vedi JAMES E. YOUNG, *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Heaven, Yale university press, 1993.

⁸ YOUNG 2000, p. 197.

Le idee unanimemente ritenute più valide furono quelle di Eisenman-Serra e di Gesine Weinmiller, entrambi lavori di notevole complessità spaziale e concettuale. La differenza di sensibilità era comunque evidente: laddove Weinmiller prospettava un'opera di estrema delicatezza e sobrietà spaziale, dalla capacità evocativa quasi magica, i due americani ne proponevano una più audace, potente, quasi sconvolgente.

Il memoriale di Gesine Weinmiller consisteva in una grande piazza in discesa, chiusa su tre lati, che accoglieva diciotto segmenti di muro disposti in maniera disordinata, ma in grado di richiamare una stella di Davide scomposta: l'artista descrive questa forma come immagine tangibile del destino capitato agli Ebrei, sterminati fisicamente o costretti a disperdersi per fuggire al massacro. Torna anche qui il numero simbolico "18" rappresentante il *chai*, la "vita". I frammenti di muro in arenaria, provenienti dalle regioni dalle quali gli Ebrei furono deportati, dovevano avere altezza variabile tra i due e i sette metri. Col muro che chiude lo spazio su tre lati, si voleva isolare visivamente e acusticamente dalla città chi percorre lo spazio tra i blocchi di arenaria, dandogli l'impressione di scendere in uno spazio destinato al ricordo, percepito come ricavato dalla terra stessa⁹. Un pavimento in ciottoli doveva rallentare il passo dei visitatori e renderne difficile l'incedere, segnalarlo acusticamente e conservarne le tracce. In questo progetto era previsto anche un possente muro nel punto più alto del declivio, dove sarebbe dovuta essere riportata una scritta di carattere storico. L'opera di Weinmiller è molto vicina, nell'idea di creare uno spazio destinato al ricordo, al progetto Eisenman-Serra, ma se ne distanzia per i più intensi e molteplici rimandi simbolici all'Ebraismo; è inoltre l'unico tra i modelli vincenti a fare riferimento alla stella di Davide, escludendo così chiaramente la commemorazione delle altre vittime del Nazionalsocialismo.

Dal progetto Eisenman-Serra all'Eisenman II

Dichiarata vincitrice nel gennaio 1998, la proposta di Peter Eisenman e Richard Serra si presenta come un'opera concepita per indurre alla contemplazione, un'opera che "non trova compensazione attraverso l'arte e l'architettura al dramma dell'Olocausto"¹⁰. Il complesso consisteva in una distesa di più di quattromila pilastri in cemento, disposti secondo una griglia in un andamento lievemente ondulato. Ciascun pilastro doveva avere uno spessore di 92 cm, una larghezza di 230 cm e una altezza variabile tra 0 e 750 cm; la larghezza dei sentieri era di 92 cm e consentiva ad una sola persona per volta di percorrerli. È proposta per la prima volta l'idea di mostrare l'instabilità insita in un sistema creduto stabile ma troppo vasto per esserlo realmente: l'allineamento delle stele non è regolare e queste presentano una variabile inclinazione trasversale. Non c'è nessuna allusione simbolica e l'analogia formale con un cimitero ebraico è puramente casuale e mai presa in considerazione dagli artisti. Invece di una singola figura che sintetizzi in sé l'idea, l'opera ripropone più e più volte una stessa forma piuttosto semplice e a dimensione d'uomo: lo spettatore in questo modo è indotto a percorrere il memoriale come

fosse una scultura creata per questo fine; solo all'interno scopre che la regolarità è soltanto apparente e si trova immerso in uno spazio senza un centro determinato ed estremamente vasto, esponendosi così al pericolo implicito nella rievocazione¹¹. Siamo in sintonia con la produzione di Richard Serra degli ultimi anni e l'area, se vogliamo, è associabile ai musei esperienziali di moda negli anni Ottanta¹²: qui la capacità evocativa è affidata al solo spazio, creato per trasmettere un senso di oppressione e incertezza. Il progetto ottenne il sostegno immediato e convinto del cancelliere Kohl e si impose sugli altri, tuttavia, nel gennaio 1998, gli artisti furono invitati a rivedere alcuni aspetti della loro opera. La Commissione ritenne che l'altezza dei pilastri eccessiva e le dimensioni troppo vaste avrebbero creato un luogo dove i visitatori sarebbero a lungo scomparsi e la contemplazione serena e il ricordo che qui si volevano indurre sarebbero stati sostituiti in maniera troppo brutale dall'angoscia e dalla sensazione di smarrimento¹³. Eisenman, accettò le correzioni imposte, mentre Serra rifiutò che venisse effettuata qualsiasi variazione al disegno che aveva presentato: vi era qui tutta la differenza tra un architetto, il cui scopo è costruire e che è portato a scendere a patti con la committenza, e un artista che vede la sua creazione come il frutto del suo genio e quindi accetta che venga giudicata, accettata o stroncata, ma non può tollerare che qualcuno vi influisca. Ritiratosi Serra, Eisenman apportò le modifiche richieste riducendo sia le dimensioni, da una altezza massima di 7,5 metri a quella di 4,5 metri circa, che il numero delle stele, sceso sotto le tremila unità mentre l'andamento si fece più marcatamente ondulato.

Si pensò subito che il materiale delle stele sarebbe dovuto essere un calcestruzzo speciale, estremamente compatto per una notevole resistenza agli agenti atmosferici, e si decise l'applicazione di sostanze chimiche per facilitare la rimozione di eventuali graffiti, che mai avrebbero dovuto accumularsi.

Eisenman era contrario a collocare nei pressi del memoriale qualsiasi indicazione, in modo da lasciare la lettura di un simile complesso più indeterminata possibile: la forma astratta, proprio per sua natura, è in grado di richiamare nella mente dei visitatori tutte quelle immagini che questi sono in grado di visualizzare. Per lo stesso motivo Young suggerì di collocare delle iscrizioni di carattere storico soltanto ai lati del complesso, sotto gli alberi che ne marcano il perimetro, in modo da suggerire semplicemente al visitatore l'ingresso in uno spazio di raccoglimento.



⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 204.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 205-206.

¹¹ *Ibid.*, pp. 206.

¹² Nei musei esperienziali (musei experience-based o concept-based) il visitatore è invitato a ricostruire mentalmente il passato attraverso la visione di immagini, l'ascolto di rumori e musiche, attraverso semplici odori o colori e non attraverso la contemplazione passiva delle opere esposte (musei object-based).

¹³ *Ibid.*, pp. 209-210.

Fig. 1 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Lavori nel cantiere, 2004



Fig. 2 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Veduta d'insieme verso il Tiergarten, 2006

La realizzazione e le prime polemiche

Nell'estate precedente le elezioni del 1998, le sorti dell'opera sembravano segnate. Appena designato come ministro alla cultura da Gerard Schröder nella lista di ministri che la SPD avrebbe proposto in caso di vittoria alle elezioni, Michael Naumann chiarì che il suo governo non avrebbe supportato la costruzione del memoriale per due motivi: per prima cosa lo si riteneva in sé come qualcosa di inadeguato a ricordare l'Olocausto ed in secondo luogo il modello di Eisenman sembrava avere una marcata monumentalità alla Speer¹⁴.

Si prospettava comunque una situazione di estrema confusione e le posizioni del Comitato di cittadini, del Senato della città di Berlino, del Bundestag, e addirittura all'interno degli stessi partiti politici, a livello locale o nazionale erano divergenti.

Nel frattempo si presentò pubblicamente il progetto di Eisenman revisionato, chiamato "Eisenman II". Le elezioni si svolsero il 27 settembre 1998 e videro la netta vittoria della SPD in coalizione con i Verdi, mentre si decise che nel corso dell'anno successivo tutta la questione sarebbe stata rimessa nelle mani del Bundestag. Intanto il ministro Naumann cominciò a vagliare una serie di alternative al progetto Eisenman II, in direzione di uno spazio di ricerca e dibattito dove documentarsi sulla Shoah, ma mentre egli presentava la sua idea, veniva inaugurato il Museo ebraico con finalità in parte identiche. All'avvicinarsi del voto del Bundestag, sull'accettare definitivamente questo progetto, il fronte dei sostenitori appariva più forte e Naumann decise di appoggiare la realizzazione, ottenendo l'aggiunta di un centro interpretativo, un centro di ricerca e di una biblioteca. L'architetto presentò il modello "Eisenman III", dove il numero delle stele veniva ulteriormente ridotto a 1.500 circa, e veniva aggiunto il complesso archivio-biblioteca, ma l'idea sembrò solo un compromesso frutto della buona volontà delle parti, senza una reale organicità e per questo non ottenne il favore sperato; anzi, gli altri vincitori del concorso del 1997 accusarono Eisenman di plagio: il memoriale così modificato richiama il Giardino dell'esilio, annesso al Museo ebraico di Libeskind e l'inserimento del Centro di informazioni, riprendeva l'idea di Gerz e del suo *Das Ohr*.

Fig. 3 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Vista del complesso, 2006

¹⁴ Sicuramente, in un simile contesto, non poteva essere accettato che fosse evocata l'ombra della monumentalità classicheggiante di quello che era stato il più grande architetto del regime nazista, nonché amico personale di Hitler.

¹⁵ *Memorial to the Murdered Jews of Europe* in "www.stiftung-denkmal.de".

Alla fine, il 25 giugno 1999, il Parlamento tedesco si espresse con 314 sì, 209 no e 14 astenuti, sul solo progetto Eisenman II, fatta salva l'aggiunta di un Centro di informazioni, in forma ancora da definire. La risoluzione votata si articolava in tre punti distinti:

"1. La Repubblica Federale Tedesca erigerà in Berlino un memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Con il memoriale intendiamo: onorare le vittime uccise, tenere viva la memoria di questi inimmaginabili eventi della storia tedesca, esortare le nuove generazioni a non violare mai, di nuovo, i diritti umani, a difendere lo Stato costituzionale e democratico in ogni circostanza, ad assicurare l'uguaglianza davanti alla legge per tutte le persone e a resistere a tutte le forme di dittatura ed ai regimi basati sulla violenza.

Il memoriale sarà un monumento centrale e un luogo della memoria, legato agli altri memoriali e istituzioni dentro e fuori Berlino. Non potrà sostituire i luoghi storici del terrore dove sono state commesse le atrocità.

Il memoriale verrà eretto sul luogo designato nel centro di Berlino - i Giardini Ministeriali.

2. Sarà realizzato il modello di Peter Eisenman per un campo di stele (Eisenman II). Incorporato nel progetto è previsto un Centro informazioni per commemorare le vittime e mostrare i luoghi storici della memoria.

3. Una Fondazione creata con una legge pubblica sarà insediata con rappresentanti del Parlamento tedesco, del Governo Federale, dello Stato di Berlino e dell'Associazione per l'erezione di un Memoriale per gli Ebrei d'Europa. Comprenderà membri rappresentanti dei Centri della Memoria, del Consiglio Centrale degli Ebrei in Germania e dell'associazione delle vittime, come altri esperti. La Fondazione dovrà garantire che tutte le vittime del regime Nazista siano ricordate ed adeguatamente onorate."¹⁵

Il 27 gennaio del 2000 vennero simbolicamente avviati i lavori e dal 6 aprile dello stesso anno la responsabilità della realizzazione del memoriale passò alla "Fondazione per il Memoriale degli Ebrei d'Europa uccisi" (*Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), presieduta dal Presidente del Parlamento Wolfgang Thierse. Un gruppo di professori fu incaricato di concepire il Centro informazioni, e in maggio ad Eisenman fu commissionato uno studio per uno spazio sotterraneo al complesso monumentale. A novembre il Bunde-



stag approvò lo stanziamento di 25.300.000 € per la costruzione del Memoriale e di 2.300.000 € per un edificio per le esposizioni e per l'allestimento dello stesso Centro informazioni, affidato alla designer berlinese Dagmar von Wilcken.

Tra la primavera e l'estate del 2003, vennero affidati alle varie imprese gli incarichi per la realizzazione dell'opera in ogni sua parte e appena furono collocate le prime stele cominciarono le polemiche circa la commissione della sostanza anti-graffiti che veniva loro applicata. Essa era prodotta dalla Degussa, la società chimica che, sotto un altro nome, durante il Terzo Reich produceva il veleno Zyklon B utilizzato nelle camere a gas. Dopo aver esaminato la questione, la Fondazione decise di continuarne l'uso, fino alla collocazione dell'ultima stele il 15 dicembre 2004.

Il 10 maggio 2005 è avvenuta l'apertura ufficiale del memoriale, alla presenza delle principali cariche istituzionali e con gli interventi di Lea Rosh, che ha visto realizzato il suo sogno, e dell'architetto, fiero di aver consegnato al popolo tedesco una simile opera. Due giorni dopo, il 12 maggio, il campo di stele e il Centro informazioni accoglievano i primi visitatori.

La Fondazione per il memoriale degli ebrei d'Europa uccisi, da questo momento, si occupa nella gestione del complesso e, come stabilito nella sua carta di fondazione, si impegna affinché tutte le altre vittime del Nazionalsocialismo vengano adeguatamente ricordate ed onorate: un modo almeno per placare le mai estinte critiche delle altre associazioni di perseguitati.

L'OPERA: DESCRIZIONE E CARATTERISTICHE

Il campo di stele

Il Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati, nella soluzione definitiva, consiste in un'area di 19.073 mq parzialmente pavimentata e ricoperta da 2711 stele di calcestruzzo, disposte secondo una rigorosa griglia ortogonale di 54 assi nord-sud e 87 assi est-ovest. Il complesso si colloca tra la Behrenstrasse e la Ebertstrasse, immediatamente a sud di Pariser Platz, quindi direttamente nel centro storico.

Le stele sono identiche nelle dimensioni di base, misurando 238 cm di larghezza e 95 cm di profondità, mentre varia la loro altezza: 112 stele sono praticamente a livello del terreno e sono quelle più esterne, al limite del complesso, 367 presentano una altezza inferiore al metro, 869 una altezza compresa tra 1 e 2 metri, 491 tra i 2 e i 3 metri, 569 tra i 3 e i 4 metri, e 303 superano i 4 metri d'altezza. Le stele possono o meno seguire, nella loro inclinazione, la particolare configurazione orografica del sito, che mostra un lieve e irregolare avvallamento al centro. A questa, si può aggiungere una ulteriore lieve inclinazione in senso trasversale, compresa tra 0,5 e 2 gradi appena, che ha però motivazioni esclusivamente estetiche e concettuali. L'orografia del sito, l'altezza variabile e l'inclinazione delle stele, combinandosi, determinano l'andamento ondulato, così evidente in chiunque osservi il monumento dall'esterno, lo sprofondare del visitatore che entra nel complesso, nonché tutte le altre suggestive sen-

sazioni che l'opera suscita. Le stele hanno un peso medio di 8 tonnellate circa, mentre quella più alta (4,7 m) arriva a 16 tonnellate. Sono realizzate in un calcestruzzo speciale e contengono un'anima in acciaio in modo da risultare estremamente compatte e resistere a lungo, anche ad eventuali atti vandalici. Per lo stesso motivo, sono state trattate in superficie con una sostanza denominata "Protectosil" che consente proprio una elevata protezione dagli agenti atmosferici e dai graffi, permettendone anche la facile rimozione.

L'accesso al complesso può avvenire da qualsiasi punto, attraverso diversi sentieri di 95 cm di larghezza, tredici dei quali specialmente attrezzati per i disabili. La pavimentazione è realizzata con sampietrini in cemento posti a secco in un letto di sabbia grossa che consente un ottimo drenaggio.

L'illuminazione è garantita da 180 luci collocate a terra nella pavimentazione.

Nella zona occidentale del complesso sono stati piantati 41 alberi che contribuiscono a raccordare, anche visivamente, questa area cementificata al vicino Tiergarten. Le specie scelte sono l'Amelanchier laevis (3), le Halesiae (5), pini neri (7), tigli (7), aralie (8) e alberi del caffè del Kentucky (11); tutte varietà dalle delicate infiorescenze.

Il sistema di deflusso delle acque è molto articolato a causa della vaste dimensioni del complesso, ma veramente efficace: una cisterna di raccolta sotterranea per le acque in eccesso è utilizzabile per l'irrigazione degli alberi.



Fig. 4 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Sentiero tra le stele, 2006



Fig. 5 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Stele in calcestruzzo, 2006

Il Centro informazioni

Il Centro informazioni sotterraneo è frutto del compromesso attorno alla natura del memoriale (luogo di contemplazione o luogo di apprendimento). Annesso al campo di stele nell'angolo sud orientale, esso si articola in uno spazio espositivo di 778 mq, in una libreria di 46 mq e sale conferenze per 106 mq. Due rampe di scale e un ascensore conducono alle sale, alcune delle quali, i primi due foyers e il "Portale dei memoriali", illuminate anche da luce naturale. L'obiettivo delle sale espositive è quello di illustrare il fenomeno della Shoah attraverso percorsi tematici.

Se l'obiettivo del Centro informazioni è quello di aggiungere alla forma di ricordo astratta e personale, percepita nel complesso sovrastante, una forma di memoria concreta dei fatti avvenuti, affinché integri la precedente esperienza, è necessario stabilire continuità tra la forma architettonica e i contenuti esposti: la prima caratteristica che contribuisce a questo è il particolare andamento ondulato del soffitto che segue l'orografia del campo di stele; la seconda è la particolare forma della copertura che ripropone nei lacunari la base delle stele sovrastanti dando l'impressione al visitatore di vedere il campo da sotto. Ma questa continua e sottile ricerca di analogie formali con il complesso sovrastante sta anche alla base dell'opera di Dagmar von Wilcken, la designer incaricata del disegno e dell'arredamento delle stanze. L'allestimento dei contenuti è curato da Sibille Quack.

Fig. 6 - Berlino, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi. Ingresso del Centro informazioni, 2006



Attraversata la tribuna d'ingresso, il percorso espositivo comincia con la successione di due foyers, dove vengono fornite informazioni di carattere storico sul periodo che va dal 1933 al 1945: una fila di pannelli descrive gli eventi politici che hanno caratterizzato la Germania e l'Europa nel periodo in questione e che fanno da sfondo o sono strettamente connessi ai fatti meglio illustrati nelle sale successive. Nel secondo foyer accolgono il visitatore sei grandi foto di bambini, uomini, donne e persone anziane, che rappresentano i sei milioni di Ebrei in ognuna delle età della vita.

La prima sala espositiva vera e propria, la Stanza delle Dimensioni, vuole mostrare la Shoah sotto il profilo strettamente numerico. Una striscia perimetrale presenta il numero degli Ebrei morti in tutti i paesi occupati dai Nazisti, mentre dati più esaustivi sono riportati su pannelli di plexiglas montati sul pavimento e illuminati dal sotto. I pannelli, così come i divanetti al centro della sala, hanno forma rettangolare e le stesse dimensioni della base delle stele. Le uniche immagini sono quelle dei documenti tedeschi del tempo e le tabelle con i dati statistici ottenuti dagli stati europei nei quali vivevano le vittime. Queste foto sono volontariamente alternate a spazi vuoti che rappresentano la maniacale attività svolta dai nazisti al fine di cancellare, assieme ai documenti, qualsiasi traccia delle persone che contemporaneamente stavano eliminando fisicamente.

La seconda sala è la Stanza delle Famiglie. La storia di quindici famiglie ebraiche di diversa estrazione sociale, diversa cultura, diverso modo di sentire la religione, è presentata a titolo di esempio delle vicende di centinaia di migliaia di famiglie perseguitate: viene illustrato come esse siano state dissolte negli anni del genocidio, con la morte di numerosi componenti nei campi di concentramento e con la dispersione dei superstiti, molti dei quali sono rimasti nei luoghi di esilio forzato, alcuni sono tornati nei paesi di origine, altri hanno deciso di iniziare una nuova vita in Israele. Le storie sono presentate anche attraverso foto e documenti d'epoca, su pannelli retro-illuminati che sembrano scendere dal soffitto ed essere sostenuti a incastro dai lacunari: l'immagine percepita è che le stele penetrino nel Centro informazioni dall'alto.

Segue la Stanza dei Nomi, un ambiente quasi completamente buio e decisamente spoglio, nel quale l'unico elemento di continuità con l'esterno è dato dalla forma e dalle dimensioni dei sedili. Qui vengono proiettati in successione i nomi di ottocento vittime dei Nazisti, con tanto di data e luogo di nascita e di morte, ed alla proiezione di ciascun nome, contemporanea sulle quattro pareti della stanza, è associata la lettura di una breve biografia della durata di circa quaranta secondi. L'obiettivo è quello di far uscire dall'anonimato almeno alcune delle vittime. Queste storie diventano un esempio rappresentativo per quei milioni di storie che è stato impossibile ricostruire. Si è calcolato che l'ascolto dei nomi e delle brevi biografie di tutte le vittime identificate della Shoah, seguendo la forma qui presentata, durerebbe circa sei anni e otto mesi.

Nel Foyer 3 è possibile consultare un database con l'elenco di nomi degli Ebrei uccisi nella Shoah raccolti nel memoriale Yad Vashem in Israele, punto di partenza per ogni ricerca personale sulla perdita di familiari nei campi di concentramento. Ad oggi sono stati raccolti più di tre milioni e mezzo di nomi, grazie alle testimonianze dei sopravvissuti ed alla ricerca documentale.

Nella Sala dei Luoghi, materiale fotografico e documentari mostrano i circa duecento siti dove sono avvenute le persecuzioni e lo sterminio: si va da immagini dei ghetti, ai luoghi dove furono

compiute stragi di massa, fino ai campi di concentramento. Con particolare attenzione sono presentati otto siti, sette tra i lager più tristemente famosi e il Babi-Yar, il burrone nei pressi di Kiev dove in un solo giorno le Einsatzgruppen assassinarono 33.711 Ebrei di ogni età: su questi siti è possibile ascoltare delle registrazioni di memorie di sopravvissuti, in modo da rivivere il dramma associandolo indissolubilmente al luogo rappresentato. La soluzione adottata per il disegno di questo ambiente è quella che le stele penetrino nello spazio della sala dalle pareti laterali e su queste forme aggettanti sono collocati i pannelli illustrativi.

L'ultimo spazio espositivo, il Foyer 4, è una stanza chiamata "Portale dei memoriali". Attraverso alcuni computer si è incoraggiati a raccogliere informazioni sugli altri luoghi della memoria della città di Berlino, della Repubblica Federale Tedesca e di tutta Europa. Lungi dal voler sostituire la visita diretta di tali luoghi, il "Portale" li presenta in modo da attirare l'attenzione del visitatore e spingerlo al viaggio: per questo sono forniti anche orari dei collegamenti pubblici per raggiungere le località presentate, orari di apertura delle varie istituzioni, e informazioni sulle manifestazioni che vi si svolgono.

Il percorso termina con il ritorno nella tribuna d'ingresso dove è possibile consultare un database sulla storia del Memoriale e sul dibattito che si è negli anni sviluppato attorno alla sua realizzazione. Attraverso gli scritti della Rosh e altri cinquecento articoli di giornale, schede illustrative dei concorsi e di alcuni progetti scartati, sintesi dei dibattiti parlamentari e altri documenti, è possibile raccogliere tutte le informazioni sul processo che ha condotto in porto l'opera.



Il sito

L'area nella quale si trova il memoriale è posta al limite del grande parco berlinese, il Tiergarten, tra la Ebertstrasse e la Wilhelmstrasse, a metà strada tra la porta di Brandeburgo e Potsdamer Platz.

Nel luogo dove sorgono le stele non vi sono

mai state emergenze architettoniche significative, tanto che questo spazio è stato occupato prevalentemente, fino al tempo di Hitler, dai giardini ministeriali; ma l'area, intesa in senso più ampio, è stata sempre il centro del potere della Germania. Se si volessero evidenziare le presenze architettoniche del periodo e della temperie culturale nazionalsocialista, si dovrà registrare che nel 1937 il Ministro della Propaganda Joseph Goebbels costruì nel grande giardino la sua villa cittadina, alla quale tre anni dopo aggiunse un bunker; questo è tuttora esistente sotto il memoriale nell'angolo nord-est e non ha subito alterazioni con la costruzione del complesso. Il bunker di Hitler, invece, si trovava tra i 200 e i 300 metri a sud, presso la Vosstrasse. In prossimità dell'area si trovava in epoca nazista anche un edificio utilizzato dal Ministro agli Affari Esteri Joachim von Ribbentrop, distrutto in un raid aereo nel 1945.

Quello che rimaneva delle costruzioni semidistrutte nella guerra, venne demolito negli anni Sessanta e l'area rimase ineditata poiché inclusa nella zona di rispetto del muro di Berlino. Quando il Parlamento della Germania riunificata pose nel 1991 di nuovo qui la sua capitale, l'attività edilizia decollò e queste aree centrali vuote diventarono estremamente ambite. Il memoriale vi si colloca a buon diritto, tra le costruzioni più imponenti e significative del nuovo corso tedesco.

L'ARCHITETTO E IL MEMORIALE

L'architetto Eisenman nel Memoriale

È difficile parlare del Memoriale agli ebrei d'Europa uccisi come di un'architettura: se essa, per definizione, è la tecnica del coprire gli spazi, l'opera realizzata è senz'altro meglio definibile come una "scultura da percorrere". L'architetto stesso non esita a definirla atipica per le finalità che si pone, per la sfida posta alla progettazione dal fenomeno stesso che l'opera si propone di ricordare, la Shoah, spesso percepita come fuori da ogni logica.

Tuttavia alcuni aspetti, più o meno esplicitamente sottolineati dallo stesso autore, così come il modo di pensare il progetto, si inseriscono in continuità con l'attività di Eisenman e hanno già caratterizzato altre sue realizzazioni: sono qui facilmente rilevabili il principio della composizione in griglia e il sistema dei diagrammi, l'architettura intesa come traccia, il suo carattere di fossile emerso dalla terra, ma in essa ancora profondamente radicato. Il processo compositivo di Eisenman è, come in altre sue precedenti costruzioni, definito da vari "operatori concettuali": lo *scaling* (la riduzione o l'ingrandimento delle dimensioni relative delle parti), il *graft* (l'innesto, la compenetrazione di forma geometriche) e soprattutto il *fold-ing* (la piegatura), che nella riproposizione di forme parzialmente ruotate consente di raccordare la nuova costruzione all'orientamento delle preesistenze anche se questo è irregolare.

Il Memoriale è impostato secondo un'enorme griglia, che non sembra essere determinata altrimenti che dai punti cardinali: non c'è continuità con le strade né allineamento con le emergenze architettoniche della zona. Tale scelta può essere la di-

Fig. 7 - P. Eisenman, D. von Wilcken, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi, Centro informazioni, foyer 2, 2006

retta conseguenza del desiderio dell'architetto di creare uno spazio nel quale ci si senta soli ed estraniati dal contesto, tuttavia nella genesi dell'opera egli evidenzia una ricerca più complessa: se è vero che la griglia non rispetta in planimetria quella degli isolati immediatamente adiacenti, nelle tre dimensioni si comporta come sottoposta a delle linee-forza ricavabili dal contesto, che la deformano in base ad esso¹⁶. Questa flessione nella terza dimensione è concepibile soltanto alla luce della produzione più recente dell'architetto nella quale si rileva l'importanza crescente dello strumento progettuale del diagramma.

Esso è la rappresentazione schematico-simbolica di un elemento o di un processo, in cui il fattore mimetico lascia il posto ad un livello di astrazione che consente la rappresentazione di azioni, forze e addirittura processi mentali. Oggi tale strumento è alla base della progettazione di quasi tutti gli architetti, che lo ritengono indispensabile per ridurre, aumentare, e comunque controllare, tutte le complessità del reale, specie attraverso l'uso di strumenti informatici.

Eisenman è arrivato a usare modelli diagrammatici di diversi tipi: architettonici, filosofico-scientifici, matematici¹⁷. I primi sono gli unici a carattere prettamente iconico, e consentono la rappresentazione delle funzionalità di un edificio, dei collegamenti tra i vari ambienti e delle interrelazioni tra le varie funzioni. Gli altri contribuiscono a determinare il progetto, arricchendolo delle suggestioni che possono avere sull'architetto le più disparate teorie scientifiche o filosofiche: Eisenman studia i frattali, la geometria booleana, la conformazione del DNA, il comportamento dei cristalli liquidi, la teoria del caos e quella delle catastrofi e tutto questo lo spinge a pensare spazi complessi mai progettati prima. Eisenman è quindi in grado di far interagire le informazioni provenienti dalle altre discipline con la griglia di base, sottoponendola ad una serie continua di mutazioni: lettura del contesto, sovrapposizioni, deformazioni, torsioni, spostamenti. Nel Memoriale di Berlino ogni posizionamento e altezza delle stele non è casuale, ma determinato secondo lo studio del sistema delle preesistenze, la lettura del contesto urbano, oltre che dell'isolato, il confronto con la dimensione esterna. Attraverso le variazioni nella terza dimensione della griglia, viene infranta quell'impostazione rigidamente geometrica ed ordinata che ha il complesso se lo si vede in pianta. Da ogni punto la divergenza tra il piano di calpestio ed il piano superiore delle stele, che genera il caratteristico effetto a doppia onda, moltiplica i livelli di esperienza sperimentabile in ogni punto. Un altro aspetto che già compare nella produzione di Eisenman è la forte suggestione esercitata dall'immagine delle onde del mare sulla sabbia, tracce che non definiscono uno spazio, ma registrano un movimento¹⁸. Nel Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati la forma ad onda dell'insieme di stele diventa l'aspetto più evidente del complesso: Eisenman si compiaceva nel constatare come il percorso dei visitatori, che scompaiono nel Memoriale, come sommersi da una marea crescente, fosse associabile ad una per-

sonale discesa negli inferi, notando l'analogia con la l'esperienza vissuta dai deportati.

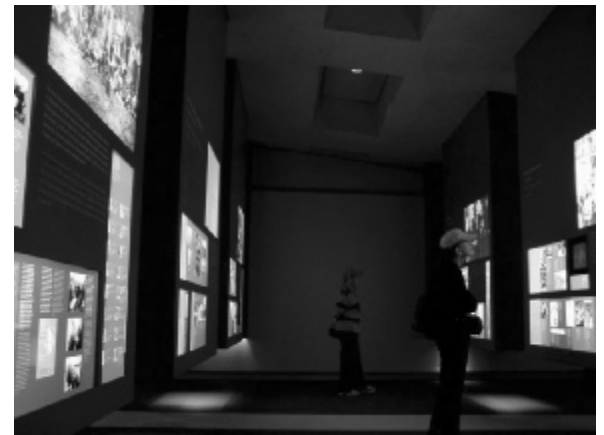
L'aspetto senz'altro più ricercato dal progettista nel Memoriale, e una costante della recente produzione di Eisenman, è comunque quello "archeologico-paleontologico": l'architetto suggerisce come la sua opera si sia limitata, metaforicamente, a riportare alla luce quello che era già presente nel sottosuolo, scavando nella stessa storia di Berlino e della Germania. In una idea precedente l'architetto e Richard Serra avevano pensato a tracciare degli scavi nel terreno e, quanto più profondi diventavano gli scavi, tanto più evidenti apparivano le lapidi.

L'idea, tra architettura e memoria

L'idea di un'area ricoperta da una distesa di stele, nasce con il primo progetto di Eisenman e Serra. Le modifiche apportate in seguito, anche se hanno ridotto drasticamente l'impatto che l'opera ha sul fruitore, riducendola a misura più "umana", non hanno alterato l'impostazione concettuale sulla quale questa si basa.

L'estensione del memoriale, unita alla ripetizione ossessiva di una forma dominante, vuole evocare il tema della ragione e dell'ordine che diventano follia quando assumono un valore al di là e al di sopra di quello della vita umana. Eisenman stesso dichiarò che anche se il progetto appare come uno spazio razionale, non vi è in esso luogo per la ragione; il vero tema è la follia, dimensione della realtà totalitaria. Il complesso, anche nella versione revisionata, ha proporzioni tali da inghiottire colui che si avventura al suo interno:

Fig. 8 - P. Eisenman, D. von Wilcken, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi, Centro informazioni, sala delle famiglie, 2006



un sistema rigido, diventato in sé predominante sullo scopo per il quale era stato progettato, ha perso il contatto con la dimensione umana e in questo limite drammatico dei frutti della perfezione, dell'ordine e del controllo completo si evidenzia la follia e la presunzione insita nel tentativo di purificazione portato avanti con determinazione dal regime nazista attraverso la sua politica razziale.

¹⁶ Cfr. EISENMAN/CASSARA 2005, p. 152

¹⁷ Cfr. GALOFARO 1999, p. 30

¹⁸ Evidente l'analogia con la *differance* di Derrida: l'uomo si "differenzia" nel linguaggio che diventa un segno, una traccia del suo essere nel mondo. Poiché per Eisenman l'architettura è linguaggio, allora la sua caratteristica principale è proprio l'essere "traccia", assumendo il modello ondulatorio.

Il fascino del memoriale si basa anche sulla sensazione di instabilità prodotta dall'inclinazione delle stele e dalla divergenza tra il piano di calpestio ed il piano superiore delle stesse, che assume anche valenza concettuale: per Eisenman essa ne fa un luogo di "perdita e contemplazione"¹⁹, secondo l'idea di memoria che vuole proporre, non basato tanto sulla nostalgia quanto sulla tragicità straniante di eventi come la Shoah e sulla loro attività nel presente. Nel pensiero di Eisenman confluiscono le suggestioni filosofiche di Henri Bergson e Marcel Proust, dando vita ad un'architettura memoriale più che a un monumento "tradizionale". Se in quest'ultimo lo spettatore opera un lettura iconografica che lo mette in relazione con gli eventi passati, nel Memoriale di Berlino questa continuità significato-significante è assente e il tempo evocato dal complesso coincide soltanto con l'esperienza di chi lo percorre. In questo spazio non c'è niente da scoprire e nulla da capire e ci si può lasciare suggestionare dalla pura spazialità: una comprensione profonda è impossibile, come è pure impossibile capire le ragioni della Shoah.

Si deve sottolineare ancora l'assoluta mancanza di simbologia nella forma del complesso o nel numero delle stele. Se Eisenman si confronta qui per la prima volta con la sua condizione di Ebreo secolarizzato, lo fa senza richiamare la tradizione cabalistica od ogni allusione a religione, lingua ed altri aspetti di quella cultura. La matrice ebraica affiora in maniera diversa, non simbolica ma filosofica: l'idea di dispersione è intimamente legata ad un popolo senza patria, costretto a trovare la sua identità non nello spazio, ma nella sola, forte, sacra dimensione storica. La "presenza dell'assenza", la dimensione invisibile che segna parte della ricerca architettonica di Eisenman, trova qui le sue radici.

Il rapporto opera-spettatore tra Eisenman e Serra

Alla luce di quanto esposto circa l'identità dell'impostazione spaziale tra il memoriale nella versione realizzata e il progetto Eisenman-Serra, conviene considerare la figura dello scultore in maniera accurata.

Richard Serra è considerato lo scultore più innovativo della seconda metà del Novecento e uno dei primi a rimuovere il "piedistallo", diaframma tra l'opera scultorea e lo spettatore e imposizione di un punto di vista privilegiato. Una delle caratteristiche costanti della sua produzione è la condanna della visione antropocentrica e antropomorfa, che in modalità diversa troviamo anche in Eisenman. Nella scultura non figurativa, si associa alla verticalità delle forme un richiamo all'uomo: Serra la usa al solo fine di criticarla e di riformularla; l'oppressione che certe sue sculture esercitano su chi le percorre, addentrandosi nei meandri del metallo, è volutamente anti-umana. Nella totale soggettività esperienziale della fruizione dell'opera, di una durata determinata a piacimento dallo spettatore, nella volontà di creare uno spazio senza ingressi o uscite per negare il "percorso" di percezione, sono evidenti le analogie con l'impostazione concettuale che sta alla base della ricerca di Eisenman sul Me-

moriale. Le opere di Serra non hanno ragione di essere al di fuori del rapporto con l'uomo e sono il supporto ad un accumulo di sensazioni e impressioni, cosicché, in tale costante riferimento al soggetto, la sua critica all'antropocentrismo non assume mai connotati integralisti. Il clima culturale è lo stesso nel quale si muovono il pensatore Derrida e l'architetto Eisenman, nella cui produzione sembra essere rifiutata la tipologia dell'edificio verticale che ha assunto, da tempo, le interpretazioni antropomorfa e fallica, ed è stata intesa come simbolo di dominio. L'anti-antropocentrismo di Eisenman si manifesta quindi principalmente nelle forme, mentre Serra indaga le possibilità emotive e destabilizzanti che esse e certi spazi suscitano. Alla luce di quanto esposto non è difficile riscontrare una analogia tra la produzione scultorea dell'artista americano e determinati meccanismi volti a suscitare emozioni presenti nel Memoriale, in un connubio perfetto con l'architetto.

SPAZIO E MEMORIA

Ricordare: presupposti filosofici

Campo di stele e Centro informazioni sono il punto di arrivo di un dibattito che, oltre che a livello politico, merita di essere letto nei termini filosofici che lo hanno alimentato e che sono legati al complesso problema della rappresentazione del passato e del dare forma efficace alla memoria.

Il filosofo Giorgio Agamben, in un suo recente intervento²⁰, ha parlato di due possibili forme di memoria, l'Indimenticabile e il Memorabile. Il Memorabile implica un processo attivo e consapevole della mente umana: attraverso questa memoria si richiama alla mente il complesso di informazioni acquisite nel corso della vita e recuperabili all'occorrenza, con un atto volontario. È il tipo di memoria della quale l'uomo è più consapevole nella vita quotidiana, perché su di essa si basa l'apprendimento scolastico, come la capacità organizzativa sul lavoro. L'Indimenticabile invece è una forma di memoria che sfugge generalmente al controllo razionale della mente umana: il ricordo emerge improvviso, richiamato dal variare delle percezioni o della condizione interiore, ma secondo modalità difficilmente spiegabili e che non rispondono al principio di causalità. Questo tipo di memoria, l'Indimenticabile, è di gran lunga più radicato nella mente umana e più consistente in percentuale rispetto ai ricordi del Memorabile. Agamben riprende la distinzione tra le due forme di memoria avanzata da Bergson in *Materia e memoria*²¹, opera giovanile del filosofo francese. In tale testo Bergson afferma l'esistenza di una forma di memoria frutto di un'azione volontaria, volta a fissare l'esperienza vissuta: questo tipo di memoria è strettamente associato al concetto di abitudine, basandosi sulla reiterazione dell'esperienza stessa, necessaria al processo di memorizzazione, ed ha come fine quello di trasformare la percezione passata in un'azione futura; necessaria all'adattamento, potrebbe essere sufficiente alla vita di ogni individuo. Quella che invece chiama *mémoire pure* è la registrazione, sotto forma di "ricordi-immagine", di tutti gli avvenimenti

¹⁹ EISENMAN/CASSARÀ 2005, p. 152

²⁰ AGAMBEN 2005.

²¹ Cfr. BERGSON 2004.

Fig. 10 - P. Eisenman, D. von Wilcken, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi, Centro informazioni, portale dei memoriali, 2006

della vita di un soggetto, che vanno a costituire la materia prima della *durée*: questa memoria non rimette in atto il passato, ma ne fornisce una pura raffigurazione; l'evento raffigurato ha una data, ovvero è destinato a non ripetersi più. La visualizzazione di questa forma di memoria è al di là della normale attività della mente cosciente, volta a ricacciare nell'oscurità questi ricordi-immagine, a vantaggio dell'altro tipo di memoria, più legato al carattere pratico della vita.

In pratica la *mémoire pure* di Bergson prende il nome di Indimenticabile in Agamben ed è simile alla *mémoire involontarie* di Proust²². La sottile differenza tra questi pensatori sta proprio nella modalità con cui queste memorie influiscono sul presente. La *mémoire volontaire* di Proust dà informazioni sul passato, senza però conservare nulla di esso, mentre la *mémoire involontarie* sarebbe l'unica forma di memoria attiva nel presente, tramite l'evocazione sensibile. Per Bergson invece è la memoria-abitudine a spingere verso l'azione, riproposta nel presente e rivolta al futuro.

Queste varie forme di ricordo sono presenti contemporaneamente nel Memoriale di Eisenman, che si viene a configurare come un diaframma architettonico che le mette a contatto, ma le mantiene opportunamente distinte: il Centro informazioni si configura come luogo della ricostruzione storica, luogo nel quale apprendere, e il campo di stele come il luogo della sensazione pura, dove può emergere con più forza l'Indimenticabile.

Questo tipo di concezione del ricordo ha notevoli punti di tangenza con il pensiero di Walter Benjamin espresso nelle *Tesi di filosofia della storia* del 1940. La Tesi IX presenta la figura dell'Angelus Novus²³, soggetto di un quadro di Klee molto ammirato dal filosofo: l'angelo è rivolto con lo sguardo indietro, mentre viene trascinato da un vento irresistibile verso il futuro. In tale allegoria il tempo-storia è presentato come una sorta di fuga da un passato fatto di rovine ed orrori: un vero progredire è possibile solo tenendo presente il vissuto e allontanandosi da esso; è necessario, per il controllo del presente, impossessarsi del passato. Per tale motivo Benjamin descrive la figura dello storico come quella di un profeta rivolto all'indietro²⁴, unico che riesce a decifrare nelle situazioni presenti il pericolo già vissuto.

Fig. 9 - P. Eisenman, D. von Wilcken, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi, Centro informazioni, sala dei luoghi, 2006



²² Vedi l'opera di MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*.

²³ Cfr. BENJAMIN 1995, p. 80.

²⁴ Cfr. BENJAMIN 1994.

²⁵ Cfr. GOMBRICH 1984.



La percezione della spazialità del Memoriale

L'andamento marcatamente ondulato del campo di stele berlinese fa sì che esso sembri inghiottire, come un'alta marea, il visitatore che si avventura al suo interno. Eisenman, secondo le interviste rilasciate, è stato spinto a sviluppare questa forma pensando all'esperienza vissuta alcuni anni fa nello Iowa, quando, avventuratosi in un campo di mais e non riuscendo è più a trovare l'uscita, fu sorpreso da un profondo senso di smarrimento, sconforto e angoscia.

Al campo di stele egli fornisce una texture regolare soltanto apparente, della quale si rende bene conto lo spettatore che si addentra nei corridoi. L'inclinazione, seppur minima, di alcuni parallelepipedi è sufficiente a rompere l'ordine ed è percepita in maniera estremamente amplificata, come una sorpresa, a volte sgradita. Se, secondo i famosi studi di Gombrich²⁵, la visione è un fenomeno selettivo basato sul principio di economicità e l'osservatore si concentra maggiormente nei punti più densi di informazione, ovvero laddove c'è soluzione di continuità, ogni stela inclinata è un elemento di attenzione. Ogni stela che aggetta è sufficiente a destabilizzare il sistema e a far cadere lo spettatore in un ambiente ormai privo di riferimenti certi e quindi percepito o percepibile come ostile. A determinare l'irregolarità contribuisce anche l'andamento del terreno, fatto di saliscendi che variano incessantemente la posizione reciproca tra spettatore e orizzonte, mettendo in crisi quello che è uno dei principali indizi prospettici (il rapporto spettatore-orizzonte, appunto) attraverso i quali il cervello ricostruisce la tridimensionalità della scena che si presenta davanti agli occhi. A questo effetto di irregolarità si somma un dato più evidente, ovvero lo spazio stretto e l'altezza dei corpi di cemento incombenti, che inducono un senso di oppressione nel visitatore.

Tale situazione è percepita in maniera diversa da soggetto a soggetto, ma si dovrà evidenziare che determinate sensazioni sarebbero state molto più marcate e sperimentate dal pubblico in un impianto di dimensioni più vaste, con corridoi più stretti, stele molto più alte e irregolarità più marcate, come era quello del progetto originario. Nella versione realizzata solo lo spettatore più sensi-

bile può rendersi conto di tutto questo e le eventuali angoscia e claustrofobia lasciano il posto a un leggero disagio.

Infine, l'ultima componente percettivo-ambientale da analizzare è quella del silenzio. Eisenman ha progettato sentieri che scendono a un livello inferiore rispetto a quello delle strade che segnano il perimetro del Memoriale, facendo sì che i rumori della città giungano affievoliti. Si crea così uno spazio depurato dagli accidenti dell'ambiente esterno, un luogo dove sono favoriti il raccoglimento e la riflessione.

Il Memoriale aperto al pubblico

Con l'apertura al pubblico del 12 maggio 2005, il Memoriale si è trovato di fronte a problematiche nuove e in precedenza appena considerate dall'artista e dalla stessa committenza, relative al modo in cui la cittadinanza e i visitatori hanno cominciato a vivere l'opera.

Preso d'assalto dai Berlinesi e da persone di ogni età, cultura e provenienza, il Memoriale si è trasformato in una meta obbligata per i vacanzieri, favorita dalla vicinanza alla porta di Brandeburgo e alla Potsdamer Platz, altri due luoghi irrinunciabili per il turismo di massa; appena aperto al pubblico è diventato un luogo di ritrovo per i giovani e oltre alle prime scritte, comunque prontamente rimosse, non sono mancati i comportamenti più sconvenienti da parte dei visitatori, nella totale indifferenza verso ciò che l'architettura-scultura rappresenta: l'indeterminatezza dell'opera non può che suscitare certi comportamenti in chi è privo di un'adeguata preparazione. Il Centro informazioni, alle volte, è risultato troppo piccolo per l'enorme affluenza che il complesso vive ogni giorno e non in grado, quindi, di fornire il servizio a tutte le persone che visitano il campo di stele e che, per entrare nello spazio ipogeo, rinunciano a un'attesa.

Le autorità hanno preso iniziative per proibire i comportamenti più irrispettosi e il Memoriale ha prontamente riacquisito anche quello che è il suo significato originario; così nei momenti di ordinaria affluenza è ancora possibile percepire tutta la qualità e la potenza evocativa dell'opera. Tuttavia un eccessivo afflusso di persone può far venire inesorabilmente meno le previste sensazioni di raccoglimento, isolamento, silenzio, disagio che abbiamo esaminato sopra.

Se di fronte a centinaia di persone vocianti tutta la "sacralità" di questo spazio è venuta meno, scatenando le polemiche di politici, architetti e critici sul risultato di tanti anni di lavoro, Eisenman ha accettato positivamente anche il sovraffollamento, affidando la sua opera alla gente, perché essa, vivendola, decida ciò che debba diventare. Del resto è comunque evidente che un simile luogo non potrà mai essere considerato un santuario e mai potrà indurre il rispetto e le stesse sensazioni che la visita dei campi di concentrazione suscitano. La comunità ebraica berlinese ha riconosciuto che quello realizzato è riuscito ad essere un monumento vivo e, proprio per questo, in grado di essere vissuto e ricordato da tutti coloro che lo hanno visitato.



Il dibattito continua, ma nei fatti è ormai evidente che, oltre ad essere un "cenotafio silenzioso"²⁶, il Memoriale ha assunto anche il ruolo, inizialmente non previsto, di "luogo della socialità"²⁷.

Fig. 11 - P. Eisenman, D. von Wilcken, Memoriale agli Ebrei d'Europa uccisi, Centro informazioni, foyer 2, 2006 (particolare sui volti)

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- GIORGIO AGAMBEN, *Le due memorie*, 16 maggio 2005, in "Millepiani.net" <http://millepiani.net/archives/cat_visto_da_fuori.html>, (visitato il 12 aprile 2006).
- WALTER BENJAMIN, *Metafisica della gioventù*, Torino, Einaudi, 1994
- WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995
- HENRI BERGSON, *Materia e Memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- PETER EISENMAN, SILVIO CASSARÀ (a cura di), *Peter Eisenman: Contropiede*, Ginevra-Milano, Skira, 2005
- KLAUS FRAHM, HEINRICH WEFING, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Berlin, Nicolai, 2005
- LUCA GALOFARO, *Eisenman digitale: uno studio dell'era elettronica*, Torino, Testo & immagine, 1999
- ERNST H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984
- LEWIS MUMFORD, *Culture of Cities*, London, Routledge, 1997
- RÉGINE ROBIN, *I fantasmi della storia: il passato europeo e le trappole della memoria*, Verona, Ombre Corte, 2005
- STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas. (Memorial to the murdered Jews of Europe)*. Berlin, München, Prestel, 2005
- JAMES E. YOUNG, *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Heaven, Yale university press, 1993
- JAMES E. YOUNG, *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Heaven, Yale University Press, 2000

²⁶ ROBIN 2005, p. 129.

²⁷ Idem.

Claudia LAMBERTI, laureata in storia dell'urbanistica e specialista in storia dell'architettura contemporanea, sta svolgendo il dottorato di ricerca in storia dell'architettura contemporanea presso il Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. Si è occupata di teorie architettoniche e urbanistiche tra Ottocento e Novecento, collabora con le cattedre di Storia dell'Architettura delle Facoltà di Lettere e di Ingegneria dell'Università di Pisa ed ha al suo attivo numerose pubblicazioni di storia dell'architettura dall'età bizantina a quella contemporanea.

Federico GAVAZZI, laureato in storia dell'architettura contemporanea presso l'Università di Pisa, ha discusso una tesi su "Il Memoriale agli Ebrei d'Europa assassinati di Peter Eisenman" (relatore Prof. Giuseppe Bonaccorso).