

Fenomenologia di un monumento

Monumento!

Si fa presto a dire monumento, ma cos'è davvero un monumento?

La derivazione etimologica dal latino *monere* evidenzia un nesso ineludibile con la funzione del ricordare.

Quindi monumento anzitutto come *memento*. “.. Segno che fu posto e rimane a ricordo di una persona o di un avvenimento; [...] in particolare opera di scultura o di architettura decorativa, che si colloca nelle aree pubbliche a celebrazione di persone illustri o in memoria di avvenimenti gloriosi ...” dice il vocabolario (Treccani).

Le parole chiave identificative sembrano pertanto essere segno, ricordo, opera, memoria (*monu-memento?*) e, almeno in questa accezione classica, la nozione di monumento non può non prevedere un rimando ad altro, a eventi, fatti, personaggi, che ne motivano l'esistenza. Appare dunque improponibile l'idea del monumento autoreferenziale, cioè di un'opera che si motiva da sé e in sé, com'è tipico della creazione artistica intesa secondo la visione storicamente prevalente.

Sarebbe interessante valutare, da questo punto di vista, il tipo di percezione sociale di recenti macro-inserimenti urbani di opere d'arte come quelle di Oldenburg a Milano, in piazza Cadorna, o quelle di prossima installazione a Torino da parte di undici artisti ¹ lungo il boulevard che copre il passante ferroviario.

È assai improbabile che questi interventi diventino dei monumenti nel senso sopra richiamato; è prevedibile che siano vissuti come scenografie urbane e proiezioni museali all'aperto, alla grande scala, senza altri rimandi che non siano le poetiche degli artisti invitati (o la vulgata che si consoliderà nella pubblica opinione) e un riferimento mediato all'occasione urbanistica che li ha propiziati.

¹ Walter Picher, Giovanni Anselmo, Luigi Mainolfi, Giulio Paolini, Ulrich Ruckriem, Gilberto Zorio, Per Kirkeby, Mario Merz, Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto.

Ma un monumento deve essere necessariamente un'opera d'arte?

Anche, forse, talvolta....

Di sicuro il suo presupposto identificativo non consiste in una conclamata "qualità estetica" intrinseca che, peraltro, è opinabile e soggetta alle variazioni degli indirizzi culturali prevalenti e, più in generale, allo spirito dei tempi (*weltanshaung*). Le città con le loro strade, piazze e cimiteri, sono piene di presenze inanimate, tra cui anche i fantasmi di bronzo di Torino² che sarebbe arduo definire sempre opere d'arte, ma che presentano tuttavia un insieme di requisiti che le fanno percepire dal senso comune e riconoscere indubitabilmente dai singoli e dalla collettività come monumenti.

Avventurarsi nell'individuazione di questi requisiti è come cercare una Stele di Rosetta per decrittare i simboli onirici della lingua segreta con cui un monumento (ogni monumento?) parla ai suoi contemporanei e ai posteri, che altro non sono se non contemporanei differiti con cui ogni volta, generazione dopo generazione, si ripropone *ex novo* l'esorcismo del dialogo possibile tra opera-significato-fruitori.

Alcuni requisiti hanno rilevanza fisico-spaziale e pertanto si presentano come elementi più facilmente riconoscibili di quell'insieme di fattori che concorrono a definire un monumento come tale. Tra questi c'è, senza dubbio, la pre-condizione del *plein air*. Ogni trasposizione al chiuso di un monumento di memoria pensato per stare all'aperto, ne altera la fruizione e musealizza inevitabilmente l'opera. Infatti dentro si impone comunque una percezione artistica e prevale una chiave interpretativa estetica; fuori il monumento si propone invece con un più accentuato pluralismo semantico, legato ai rapporti con la città e il territorio: diviene esso stesso paesaggio, diventa toponimo, assume valenze segnaletiche (... "al monumento giri a destra"...), interagisce con la vita (... "ci vediamo al monumento"...), concorre al decoro urbano, sottolinea prospettive e diviene parte del *genius loci* (anche in luoghi talvolta senza genio) ecc.

Ma l'opera esposta all'esterno deve anche porsi in un complesso rapporto di integrazione-distinzione con l'ambiente circostante.

Infatti se l'integrazione è massima la sua percepibilità autonoma come segno che trasmette significati tende a zero.

In questi casi il monumento si fa mero manufatto, cosa tra le cose o, in città, cosa tra le case: quanti steli, obelischi, statue, e forme antiche e moderne, accompagnano la nostra vita quotidiana, senza che ce ne accorgiamo ormai più; quante presenze mute sono ormai diventate assenze (di

2 *Fantasmi di Bronzo. Guida ai Monumenti di Torino 1808 – 1937*. Foto di G. Garimoldi. Introduzione di Marco Rosci. Schede di Barbara Cinelli e Mimma Lamberfi. Torino – Martano Editore 1978.

valori, onori, dolori, rimandi, memorie ecc).

Il processo di reificazione innescato dall'abitudine, non colpisce dunque solo le persone, ma anche i simboli e i monumenti. Il virus di questa de-semantizzazione è in primo luogo il tempo che consuma segni e significati: ma il problema si pone anche nell'attualità dell'*hic et nunc* di ogni monumento, fin dal momento del suo concepimento e della sua realizzazione. Di solito l'obiettivo dichiarato (ieri come oggi) è l'armonizzazione con l'ambiente, ma quello perseguito è invece la sua de-contestualizzazione per evidenziarne l'identità e valorizzarne la forza comunicativa. Se il monumento non è percepibile come altro rispetto al sito scompare in esso e non parla.

Tale logica non è dissimile da quella ipotizzata da Berthold Brecht, in campo teatrale, per conseguire effetti di straniamento che impediscano l'immedesimazione emotiva del pubblico nella vicenda e salvaguardino l'esercizio della capacità critica. Sul palcoscenico lo straniamento è affidato a precisi strumenti drammaturgici: una recitazione antinaturalistica, scenografie antillusionistiche, un coro (greco) che commenta la storia, musiche espressionistiche (di Kurt Weill) ecc.

Sulle piazze la de-contestualizzazione dei monumenti si avvale di elementi tipologici collaudati: basamenti, gradini, vasche, bordure e balaustre che sottolineano l'essere altro del monumento rispetto allo spazio fisico precedente e circostante. Poi, col tempo, ogni monumento, pur con il suo apparato di accorgimenti stranianti si integra e diviene a tutti gli effetti esso stesso contesto (si pensi al prevalente valore scenografico dell'Altare della Patria a Roma nonostante il persistente presidio al Milite Ignoto e il rilancio del Vittoriano voluto dal Presidente Ciampi).

Nella percezione dei fruitori che si susseguono, generazione dopo generazione, si allontana la comprensione del messaggio originario, che diventa memoria sempre più sbiadita e simbolo, incapace di parlare ai post-contemporanei. È il destino, ad esempio, dei monumenti ai caduti della Grande Guerra, i cui messaggi si affievoliscono progressivamente nella coscienza collettiva con la scomparsa degli ultimi testimoni-interpreti: i Cavalieri di Vittorio Veneto. Qualcosa di simile comincia a interessare le memorie bronzee, marmoree (e forse non solo quelle) della Resistenza. Quando un monumento cessa di parlare la lingua della sua originaria alfabetizzazione, cioè quando diviene incapace di far comprendere narrativamente, attraverso la sua simbologia, le ragioni per cui è nato, diventa un'altra cosa. Resta la sua presenza figurativa e la sua consistenza fisica, priva (o quasi) di referenzialità: un monumento come segno senza significato.

Questa apparente verginità semantica dura poco perché al messaggio for-

te iniziale, inaugurale segue comunque una successiva babele di significati parcellizzati, espressione forse del cosiddetto pensiero debole che i singoli, la comunità locale, i turisti ovvero più in generale, i fruitori riassegnano al monumento ignorando o contaminando la sua simbologia originaria. L'esempio forse più illustre di riappropriazione semantica collettiva di un monumento è quello di Pasquino, all'angolo di Palazzo Braschi a Roma dove la statua mutilata del gruppo antico che rappresentava Menelao in atto di trasportare il corpo di Patroclo, è diventato dal 1501 sinonimo di satira e luogo-simbolo di contro informazione sociale.

Ma la riappropriazione percettiva di un monumento attraverso la riattribuzione di una significanza nuova non avviene necessariamente in modo corale; più spesso si tratta di fenomeni segmentati, basati su rapporti individualizzati che si stabiliscono tra i singoli e l'opera in una fruizione per lo più inconscia che scaturisce dall'uso concreto della città, dei giardini, delle strade, delle piazze, delle prospettive, delle quinte urbane, dei portici, dei negozi, delle facciate, delle luci, dei colori, degli odori e anche, ovviamente, dei monumenti.

È quest'insieme percettivo che genera e permette di cogliere lo spirito di una città, il suo *genius loci*: quando il legame e la chiave interpretativa di ogni singolo trova un denominatore comune con il sentire di altri singoli e diventa, in qualche modo, senso comune. Ad esempio la Fontana Angelica di Piazza Solferino a Torino, commissionata da un privato nel 1930 allo scultore Giovanni Riva per commemorare un cordoglio familiare, col tempo è diventata scenografia pura che inquadra la prospettiva di Corso Re Umberto e catalizza non solo il pubblico attratto dal suo fascino scultoreo che ne fa meta di passeggiate urbane, ma viene sempre più fruita come immagine in sé e immagine che produce immagini: ad esempio è ormai luogo topico di riprese fotografiche (a partire dai servizi matrimoniali).

Quindi il monumento-memento che nella retorica dei discorsi inaugurali vuole sempre esprimere durevolezza e affermare valori imperituri attraverso la consistenza dei suoi materiali, non sfugge alla mutevolezza e alla fragilità della percezione, della sensibilità e della memoria umana.

In altre parole ogni monumento si presenta come duraturo (tendenzialmente e vocazionalmente eterno) in quanto oggetto, ma assolutamente effimero in quanto simbolo e significato. La nozione di fantasmi di bronzo che richiamava nel libro ricordato la poetica e inquietante apparizione di forme monumentali nelle nebbie e nei controluce di Torino, si può estendere non solo a una più vasta famiglia merceologica (fantasmi di pietra e di marmo, oltre che di bronzo), ma anche alla fatuità semantica dei rimandi motivazionali e ispiratori che, venendo meno, ci la-

sciano simulacri scenografici di rappresentazioni ormai sconosciute e presenze enigmatiche, protagoniste di storie dimenticate. Fantasmî appunto. Ma questi fantasmî, per tornare a vivere, devono essere riscoperti, ridenominati e riproposti in una narrazione contemporanea che li renda attuali e comprensibili.

Se questo ordine di considerazioni ha un minimo di fondamento c'è da chiedersi se il restauro di un monumento possa prescindere da questa dialettica percettiva e dal rapporto tra l'opera e la sua mutevole fruizione reale; in altre parole il restauro non può essere solo recupero dell'integrità fisica del manufatto e filologico ripristino dello status quo ante; deve in qualche modo proporsi una rivisitazione delle ragioni dell'opera e, se possibile, una ri-attualizzazione del suo significato simbolico. È indubbio che anche la semplice pulitura di un monumento costituisce di per sé un evento percettivo che porta a riscoprire quanto meno l'immagine e la presenza dell'opera nel contesto urbano. Non è un caso infatti che a ogni pulitura d'arte corrisponda una polemica: dai colori michelangioleschi della Cappella Sistina, alle facciate e ai monumenti di Francia che André Malraux, neo-Ministro alla Cultura del Governo De Gaulle, volle liberare dalle stratificazioni del tempo per riproporli al pubblico degli anni '60 come in una nuova contemporaneità percettiva. Qualcosa di simile sta avvenendo a Torino con il restauro del monumento a Vittorio Emanuele II e con quello del Fréjus la cui storia è magistralmente narrata da Roberto Antonetto.

Ma in questo caso lo shock percettivo del monumento riscoperto come nuovo per lo scarto di immagine generato dal recupero tecnico dell'opera, rispetto alla visione memorizzata nella retina per anni, non colma il vuoto semantico del suo valore simbolico-evocativo oggi. Questo significato deve essere riscoperto, riproposto e rinnovato attraverso operazioni culturali orientate a intercettare sensibilità presenti nel campo sociale. Questo processo di continua perdita e continua reinvenzione del senso del simbolo, del significato del segno, e del perché delle forme, ovvero la constatazione dell'esistenza di forme senza perché, in cerca di un perché, delinea quella che si potrebbe chiamare la fenomenologia di un monumento nell'accezione desumibile da Heidegger secondo cui fenomenologia è attività "che riordina e fa conoscere quello che si manifesta nell'esperienza percettiva o vissuta".

Nella nozione di vissuto ci sta, ovviamente, anche il vissuto personale che non ha alcuna pretesa di esemplarità, ma si pone come apporto puntiforme che entra in relazione con il contesto più vasto del processo storico e dei fenomeni collettivi.

La remora alla testimonianza individuale nella riflessione fenomenologi-

ca sul significato e ruolo del monumento al Fréjus viene in parte superata dalla lezione di Claudio Magris, che negli sconfinati vagabondaggi mitteleuropei di Danubio³ e nell'introspezione (quasi da *Voyage autour de ma chambre* alla Xavier de Maistre) in *Microcosmi*⁴ insegna a collocare il personale nel generale e a riattualizzare la conoscenza dei processi generali nel vivo di un rapporto diretto con la storia quotidiana del singolo. Muovendomi in quest'ottica, registro che quel monumento di Piazza Statuto è stato importante per me perché è entrato, in anni lontani, nell'immaginario personale della città.

Era la metà degli anni Cinquanta e vivevo a Rivoli che allora era ancora un paese, a 11 km da Torino, con un treno (inaugurato, proprio in contemporanea con il Traforo del Fréjus, nel 1871) che lo collegava alla città segnandone nel contempo una lontananza assai più grande della distanza chilometrica. La mia era una normale famiglia operaia di paese che però, in quegli anni, era stata colpita dal subitaneo e contestuale licenziamento di entrambi i genitori espulsi dal ciclo produttivo nel vivo della nuova grande ristrutturazione industriale del dopoguerra: dal settore metalmeccanico mio padre e da quello dolciario mia madre. Solo molti anni più tardi, riflettendo razionalmente su quel periodo, mi sono reso conto di essere stato povero perché, essendo amato, mi ero sempre sentito un bambino ricco (e sereno).

In questo era fondamentale il ruolo di mio padre. Un uomo straordinario, buono, con una fantasia fervida e molteplici passioni immateriali che il lavoro in fabbrica (di notte per dieci anni) e nelle boite della Barriera di Milano per sbarcare il lunario (con lunghi viaggi giornalieri in Motom) non attenuavano: dipingeva (il suo soggetto preferito erano le scene di caccia con la costante di un improbabile cane con il fagiano in bocca), suonava (il violino, il flauto e l'ottavino) e amava le motociclette (che costruiva da sé con residuati bellici). In questa genialità domestica era il continuatore dell'esperienza anomala di suo padre (mio nonno) contadino di Poirino, diventato botanico ed esperto di astronomia, imparando anche il francese da autodidatta.

Con mio padre dividevo un senso favolistico e avventuroso della vita da scoprire con spirito positivo. Il cruccio comune era l'angustia dell'orizzonte futuro e l'ansia di emancipazione di cui lo studio era visto da entrambi come l'arma principale; uno dei ricordi più teneri che ho di lui è quando ci mettemmo insieme a imparare la trigonometria sugli stessi li-

3 Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti Editore, 1990.

4 Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti Editore, 1998.

bri: io perché era nel programma scolastico, lui perché gli serviva per comandare le macchine utensili di nuova generazione che gli permisero di uscire dalle dequalificate produzioni ripetitive del tornio a revolver e passare all'aristocrazia operaia delle alesatrici di precisione.

Per me, però, emancipazione era sinonimo di città e, nonostante a Rivoli ci fossero le scuole medie, feci di tutto per iscrivermi a Torino alla "Costantino Nigra" di Corso Tassoni. Alzarmi presto e prendere il treno era già liberatorio, voleva dire che cominciavo ad andare via verso la città che non conoscevo ma che mi affascinava.

Nell'inconfessabile supporto psicologico di questa determinazione c'era anche il vaticinio rurale di una zia materna, contadina dotata di poteri paranormali, che aveva pronosticato a mia madre che nel mio destino era scritto che sarei andato a Roma (il che, in quegli anni e in quell'ambiente, equivaleva a predestinarmi a esplorazioni interplanetarie).

Il trenino, soprannominato "Tritatutto" per i frequenti incidenti mortali che provocava, di solito non fermava in piazza Bernini, rallentava soltanto e spesso si approfittava dell'agrément per saltare giù in corsa; il più delle volte però arrivavo a piazza Statuto e tornavo indietro a piedi e comunque partivo da quella stazione terminale, alla fine delle lezioni per rientrare a Rivoli.

La mia scoperta di Torino è cominciata con quel chilometro a piedi in andata e ritorno tra le due piazze e le immagini che ho memorizzato di questo primo rapporto con la grande città sono due: il palazzo con i grifoni di corso Francia n. 23 e la "Fontana del Fréjus" a piazza Statuto. Erano le due cose più diverse che vedevo rispetto alle immagini del mio paese con le sue casette della parte vecchia, i primi condomini dell'incipiente espansione, il Castello (ancora in abbandono) e, un po' misterioso, il Musiné con la sua croce sulla cima. Invece quel palazzo eclettico così carico di decorazioni inquietanti e soprattutto quella montagna naturalistica con i titani bianchi abbarbicati sulle rocce, proponevano una alterità urbana a me sconosciuta e facevano intuire un universo di simboli inediti e affascinanti su cui poter fantasticare.

Poi in vista di "Italia 61" il treno venne sostituito dalla filovia ma piazza Statuto restò il mio terminale finché a diciott'anni, nel '62, presi la patente e mi svincolai da quel legame. Fino ad allora però nei primi tre anni del liceo scientifico ogni mattina mi ritrovavo con due o tre compagni di scuola nei pressi del monumento al Fréjus per poi raggiungere a piedi il "Galfer" da corso Inghilterra o corso Vinzaglio secondo il richiamo dei croissants di volta in volta ritenuti migliori.

La smania di fare cose nuove mi induceva la sera a frequentare assiduamente la Scuola di pittura che Piero Martina teneva in via Assarotti, a due



Cartolina illustrata della fine dell'Ottocento, con piazza Statuto, la fermata del tram a cavalli e il monumento ai Fréjus (collezione Mario Governato, Torino).

Cartolina commemorativa del quarantesimo anniversario del Traforo del Fréjus, 1911 (collezione privata).

Immagini tratte dal libro di Roberto Antonetto, "Fréjus. Memorie di un monumento", Umbro Allemandi & C., Torino, 2001.

passi da piazza Statuto. A giorni alterni, sempre di sera, seguivo invece la scuola di teatro di Ferruccio Casacci, vicino a piazza Solferino. Il mio assillo era però sempre l'ultimo mezzo per tornare a casa dopo mezzanotte; le corse per non perdere l'ultima corsa mi portavano sempre davanti al Monumento al Fréjus come a un passaggio obbligato: il mio Colosso di Rodi a tutela del porto ferro-filoviario per Rivoli.

Per sei anni è stato una presenza amica, una suggestione quotidiana e una sorta di viatico della mia scoperta progressiva della città, con le sue meraviglie e le sue delusioni spesso legate al mio stato d'animo, e, soprattutto, alla mia condizione sentimentale. Sapevo genericamente che quell'allegoria di pietra e marmo, sovrastata dall'angelo di bronzo, ricordava i caduti del Fréjus, ma non mi era mai parso un monumento triste, funerario, commemorativo. Mi faceva venir voglia di scarlolo, se non ci fosse stata l'acqua intorno; più che un monumento mi ricordava i massi erratici visti nelle scampagnate in bicicletta verso Villarbasse e Giaveno, su cui cercavo di salire quando ero ragazzino; oppure poteva svolgere il ruolo di un grande albero amico, una presenza indulgente e inconfondibile nel panorama urbano.

Poi con la prima Fiat "Cinquecento", l'università, il movimento studentesco, il lavoro e la vita con i suoi richiami multipli, il baricentro delle mie gravitazioni si è spostato altrove e il legame con quel monumento-amico di piazza Statuto, si è fatto via via più labile fin quasi a scomparire del tutto. Poi, 35 anni dopo, un'intelligente riflessione di Riccardo Formica suggeriva di riprendere, come Sitaf, il filo del collegamento culturale con quello straordinario evento dello spirito positivista che fu il Ballo Excelsior, dedicato al Traforo del Fréjus e propiziato dal suo monumento celebrativo.

Partendo da questo spunto Roberto Bonetti ci ha aiutato a sostanziare questo rapporto effimero intessendo le necessarie intese con il Comune di Torino e le molteplici competenze specialistiche occorrenti per arrivare al complessivo restauro del monumento da riproporre alla città nella sua originaria integrità.

Così, sorprendentemente, ho ritrovato oggi quel vecchio amico di pietra di allora: adesso però l'affinità elettiva è sorretta dalla consapevolezza di una storia complessa e affascinante che Roberto Antonetto ha ricostruito con rigore scientifico ripercorrendo non solo gli eventi e le vicende di protagonisti e comprimari, ma fornendo anche un vigoroso affresco di quell'epoca e di quella cultura in cui giganteggia la figura di Camillo Benso conte di Cavour.

Questo percorso non si chiude con il restauro: la fenomenologia del monumento continua con una progressiva interazione di segni (di pietra,

marmo e bronzo) e di corrispondenti significati (culturali, storici, umani, individuali e collettivi) che ho cercato di tratteggiare aprendo anche una finestra autobiografica come testimonianza diretta sul tema. Da questa fenomenologia si può sperare che prenda forma un sortilegio semantico che estenda il rimando simbolico del monumento restaurato dal traforo ferroviario del 1871 alla totalità dei collegamenti transalpini di ogni epoca e di ogni tipo.

Questa rivisitazione del significato dell'opera non può non interessare anche il rapporto con la natura. Nell'epopea del Fréjus essa era la "leopardiana matrigna" contro cui lottavano l'ingegno e il pensiero scientifico delle "umani sorti e progressive"; oggi quella stessa natura è diventata componente fondamentale dello sviluppo sostenibile e ai titani del monumento, dopo più di un secolo, possiamo forse attribuire una nuova rappresentatività simbolica affidando alle loro possenti figure il compito di evocare anziché una nietzschiana volontà di potenza, la coscienza dei limiti dello sviluppo.