

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 12

Statue abbattute  
e (ab)uso pubblico  
della memoria storica

*a cura di Serena Luzzi e Elvira Migliario*



Trento 2022

# Q

Per quale ragione le statue vengono abbattute o spostate in spazi meno visibili e frequentati, quando per decenni hanno arredato piazze e parchi pubblici? Cosa è successo? Quali messaggi si esprimono attraverso la demolizione di un monumento? La rimozione delle statue – vandalizzate, distrutte, decapitate – solleva molte questioni: la prima relativa al nostro rapporto con il passato, meglio: al rapporto di una comunità con il suo passato. Si tratta, infatti, di circostanze che investono la memoria che una società ha di sé, le narrazioni che vengono costruite e rimodellate nel corso del tempo. Si tratta di dinamiche che mostrano anche i nervi scoperti di una data società, i suoi *vulnera*, le tensioni e i conflitti.

# Quaderni

12



**UNIVERSITÀ  
DI TRENTO**  
Dipartimento di  
Lettere e Filosofia

Collana Quaderni n. 12  
Direttore: Andrea Giorgi  
Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
tel. 0461 281722  
<http://www.lettere.unitn.it/222/collana-quaderni>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

**ISBN 978-88-8443-994-9**

Edizione digitale: dicembre 2022

Statue abbattute  
e (ab)uso pubblico  
della memoria storica

a cura di  
Serena Luzzi e Elvira Migliario

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)

Marco Bellabarba

Sandra Pietrini

Irene Zattero

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

## SOMMARIO

SERENA LUZZI, ELVIRA MIGLIARIO, <i>Abbatere statue per cancellare la memoria: uso o abuso della storia?</i>	9
GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, <i>Guerra di statue / distruzione di statue al tramonto della repubblica romana: due casi a confronto</i>	13
OTTAVIA NICCOLI, <i>I papi e le loro statue</i>	27
HANNES OBERMAIR, <i>I luoghi del fascismo: il caso sud-tirolese. A proposito di monumenti e terze vie</i>	41
GABRIELE D'OTTAVIO, <i>La rimozione del Muro di Berlino tra iconoclastia mancata e iconofilia</i>	49
ANTONELLA SALOMONI, <i>Iconoclastia e sovversione dello spazio comunista</i>	67
ALESSANDRA LORINI, <i>La guerra delle statue. Riflessioni sull'uso pubblico della storia dell'American Civil War</i>	77
<i>Indice dei nomi</i>	95





GABRIELE D'OTTAVIO

LA RIMOZIONE DEL MURO DI BERLINO  
TRA ICONOCLASTIA MANCATA E ICONOFILIA

Lo storico dell'arte David Freedberg, autore di *The Power of Images*, ha recentemente definito il 1989 come «anno fatale per l'iconoclastia e la libertà», sottolineando in questo modo l'esistenza di un nesso tra i fenomeni di distruzione delle immagini e i rivolgimenti rivoluzionari che caratterizzarono quell'anno. Gli studi trentennali di Freedberg sul potere performativo delle immagini e in particolare sui meccanismi cognitivi impliciti nei fenomeni iconoclastici suggeriscono una via feconda per rileggere in maniera innovativa la storia del Muro di Berlino in relazione alla modalità in cui è avvenuta la sua rimozione e, più in generale, rispetto alla gestione e alla risemantizzazione dei simboli politici della DDR dopo il 9 novembre 1989.

Il Muro di Berlino non crollò sotto i colpi di una lucida volontà distruttrice ma per il concatenarsi di una pluralità di fattori e processi, interni ed esterni, nessuno dei quali, come osservava Charles Maier già sul finire del secolo scorso, è stato determinante.

Anche la successiva resa dei conti con i resti pubblici e urbanistici della DDR è avvenuta senza il furore iconoclastico con cui mezzo secolo prima furono cancellate le tracce del regime nazionalsocialista e che – in tempi molto più vicini a noi – in alcune regioni dello spazio post-sovietico ha accompagnato l'abbattimento delle statue di Lenin.

Tuttavia, è possibile immaginare anche scenari alternativi a quelli che si sono effettivamente verificati e che qui, con riferimento al crollo del Muro di Berlino, assumiamo nei termini di un'azione iconoclastica mancata? In altri termini: la rimozione fisica del confine più iconico della storia del Novecento avrebbe potuto generare reazioni iconoclastiche? L'interrogativo nasce da una più ampia e datata questione storiografica che riguarda il ruolo che la violenza ha avuto, o non ha avuto, nel contesto della così definita «rivoluzione pacifica» (*Friedliche Revolution*). Gli storici della Guerra fredda hanno sottolineato la centralità del ruolo avuto dal leader sovietico Michail Gorbačëv e, in particolare, la sua decisa opposizione all'ipotesi di un intervento militare sulla falsariga di quanto era avvenuto in Ungheria nel 1956 e in Cecoslovacchia nel 1968. Alcuni studi incentrati sulla classe dirigente della DDR e sui vertici della SED (il Partito socialista unificato tedesco) hanno invece cercato di spiegare l'inerzia delle autorità locali come la conseguenza di un processo di delegittimazione e autologoramento del partito-Stato della Germania Est. Il 9 novembre 1989 questa erosione oggettiva e soggettiva del potere decisionale divenne manifesta nell'incapacità del regime comunista di reagire dinanzi a quella catena di circostanze stupefacenti che nel giro di alcune ore vanificarono il senso e la funzione che per ventotto anni il Muro di Berlino aveva avuto. Spostando infine lo sguardo sulla società civile, altri studiosi hanno posto l'accento sui principali attori della *Friedliche Revolution* (la Chiesa luterana, i movimenti di protesta, i comitati civici, i gruppi di opposizione), quindi sulle varie forme, più o meno organizzate, del dissenso e su quello che Norbert Elias ha definito un «processo di civilizzazione» attraverso cui la società di un Paese altamente militarizzato come la DDR avrebbe finito per sviluppare un atteggiamento di netto rifiuto nei confronti dell'uso della forza e della violenza.

La maggior parte di questi studi tende a eludere la sopra richiamata questione della plausibilità storica di scenari alternativi a quelli che si sono verificati, accreditando spiegazioni talvolta

marcatamente deterministiche: data la combinazione dei fattori, il risultato non poteva che condurre all'esito che si è realizzato. Le narrazioni razionalizzanti della «rivoluzione pacifica» hanno quindi avuto come effetto collaterale quello di oscurare, almeno in parte, quell'ambivalenza che sembrerebbe invece aver caratterizzato le attitudini individuali e collettive della società tedesco-orientale nei confronti dei simboli della DDR, prima e dopo il crollo del Muro di Berlino.

Per uscire dal determinismo implicito di molte spiegazioni storiche, una prospettiva di analisi *à la* Freedberg, incentrata quindi sulle risposte emotive e cognitive date (o non date) a ciò che si vede (o non si vede), può forse aiutare a comprendere meglio il contesto politico-sociale, culturale e visuale dell'epoca entro cui va dipanato il complicato intreccio di azioni/decisioni di attori individuali e collettivi che avrebbero potuto ricorrere alla violenza ma non lo fecero, o almeno non nelle forme radicali tipiche dei fenomeni iconoclastici che hanno accompagnato la fine di altri regimi autoritari. Le considerazioni che seguono cercheranno di dar conto di questa particolare prospettiva di analisi. La storia della costruzione, rimozione e risemantizzazione del Muro di Berlino verrà, cioè, illustrata principalmente in relazione a quei processi di iconicizzazione per i quali le immagini positive e negative venivano contestualmente negate e affermate contribuendo a influenzare le credenze implicite, individuali e collettive, degli attori della «rivoluzione pacifica». Si tratterà la creazione di un lessico iconico-visivo a cui i vari interpreti della *Friedliche Revolution* hanno esplicitamente o implicitamente attinto per reificare e rimuovere il Muro di Berlino e altri simboli del regime comunista tedesco-orientale. Il successivo fenomeno di reviviscenza del Muro come luogo iconico del ricordo della «rivoluzione pacifica» verrà quindi messo in relazione con i processi di risemantizzazione che sono stati favoriti sullo sfondo di un improvviso e diffuso interesse per la storia e la memoria, nonché per alcuni tratti della società e della quotidianità della Germania Est. In questo contesto si richiamerà l'attenzione anche sulla pro-

duzione artistica tedesco-orientale della fine degli anni Ottanta, che finora ha trovato poco spazio nell'analisi storica. Si tratta di un patrimonio iconografico-documentale che consente di gettare nuova luce sull'immagine che i cittadini della Germania Est avevano dei rivolgimenti epocali di cui furono testimoni diretti e, più in generale, sulla pluralità delle disposizioni politiche e culturali che albergavano nella società in cui vivevano. In questa luce si potrà forse comprendere meglio la cesura del 9 novembre 1989 sia rispetto al concreto dispiegamento degli eventi storici in presenza di possibili scenari alternativi, sia in relazione al modo in cui le immagini iconiche della DDR sono state rimosse o comunque selettivamente rielaborate all'interno di processi di narrazione retrospettiva.

La fotografia scattata il 15 agosto 1961 all'angolo tra Ruppiner Strasse e Bernauer Strasse da Peter Leibing – un allora sconosciuto fotoreporter che lavorava per un'agenzia fotografica di Amburgo – restituisce una delle immagini più eloquenti della capacità del Muro di Berlino di sprigionare un'immediata forza simbolica prima ancora che il muro di blocchi e lastre di cemento fosse stato realizzato. La fotografia ritrae un soldato diciannovenne della DDR, Conrad Schumann, al momento di saltare la barriera di filo spinato al varco tra il settore sovietico e quello francese. Il messaggio che venne all'epoca veicolato nel mondo occidentale era evidentemente quello che dalla Germania Est scappavano persino i soldati, se solo fosse stata data loro l'occasione. L'immagine del 'salto nella libertà' (*Sprung in die Freiheit*) fu divulgata attraverso i giornali, le cartoline, i poster, i manifesti di propaganda antisovietica, ma anche tramite l'arte contemporanea. Lo testimonia, ad esempio, la stampa serigrafica su tessuto *Wir waren so eine Art Museumsstück* ('Eravamo una specie di pezzo da museo') realizzata nel 1964 da Wolf Vostell, uno degli artisti più innovativi dell'epoca. L'opera era stata ispirata dall'avvio del 'processo Auschwitz' di Francoforte negli anni 1963-1965 e riproduceva una sequenza di immagini iconiche della storia tedesca più recente, manipolate e parzialmente can-

cellate attraverso l'impiego di bombolette spray. Quarantacinque anni dopo, in occasione del ventesimo anniversario della caduta del Muro, l'immagine del 'salto nella libertà' divenne invece, su iniziativa e per mano di tre giovani artisti, una statua di metallo, oggi situata nelle vicinanze di Bernauer Strasse, dove ha sede il Memoriale del Muro di Berlino.

L'identificazione della brutalità del regime della DDR con quello del nazionalsocialismo trovò un'ulteriore fonte d'ispirazione iconico-visiva in uno degli episodi di maggior impatto emotivo sull'immaginario collettivo del Muro di Berlino. Il 17 giugno 1962 un ragazzo di diciotto anni, Peter Fechter, fu raggiunto da un proiettile mentre cercava di fuggire ad Ovest. Il giovane restò a terra agonizzante per oltre trenta minuti prima di essere soccorso e poi trasportato in ospedale, dove morì poco dopo. Anche in questo caso la notorietà della vicenda si deve alla presenza di una macchina fotografica, la Leica M2 di Wolfgang Bera, che immortalò il momento in cui i soldati della Volkspolizei si apprestavano a trasportare il corpo in fin di vita del ragazzo fuori dal campo visivo delle molte persone nel frattempo accorse, mentre dall'altra parte del muro centinaia di berlinesi occidentali gridavano «Assassini, assassini». L'immagine di un atto di violenza ingiustificata contribuì a trasformare la vittima in un'icona, inserendosi in una tradizione visuale evocativa sia dell'iconografia cristiana del dramma martirologico, sia del linguaggio visivo dei campi di concentramento. Nella foto scattata da Bera (*fig. 1*) risaltavano infatti in primo piano la vittima, i carnefici e il filo spinato.

È sullo sfondo di questo e di altri episodi tragici che, nella Germania Ovest, il lessico del ripudio e del rigetto del Muro («il confine sanguinoso», «il muro della morte», «la macabra esibizione della SED») si arricchì di locuzioni e parole d'ordine che invocavano l'eliminazione fisica del Muro – «Die Mauer muß weg» ('Il muro deve sparire').

Il valore metaforico-iconico del Muro di Berlino era già implicito nel lessico che veniva adoperato per descriverlo. In Occi-



*Fig. 1 - Berlino, 17 giugno 1962*  
(fonte: ullstein bild / Wolfgang Bera).

dente, con l'impiego dei termini *die Berliner Mauer* o *die Mauer*, *the Wall* (con la lettera iniziale maiuscola), *le mur* e *il muro* si indicava di fatto la parte per il tutto. Dalla sua costruzione (agosto 1961) al suo crollo (novembre 1989) si possono contare almeno quattro versioni del Muro di Berlino: la prima consisteva in una staccionata divisoria di filo spinato, l'ultima – successiva alle misure di perfezionamento adottate nel 1975 (*Grenzmauer 75*) – in un'imponente e complessa struttura di fabbrica. La costruzione di ultima generazione conteneva due pareti, il muro esterno (comunemente noto come il Muro di Berlino) e un muro interno, e in mezzo la famigerata «striscia della morte», che si estendeva per una lunghezza che poteva arrivare fino a 100 metri e all'interno della quale si trovava tutta un'altra serie di installazioni e di barriere: recinzioni elettriche con allarme, tappeti con punte d'acciaio, cavalli di Frisia, torri di guardia, una striscia illuminata a giorno, una striscia di sabbia e un fossato antiveicolo.

Il ricorso a una sineddoche rispondeva anzitutto a una logica di contrapposizione al tentativo propagandistico del regime comunista tedesco-orientale di derubricare la costruzione del Muro come un atto burocratico denominato ufficialmente «i provvedimenti del 13 agosto» (*Die Maßnahmen vom 13. August*). Nella Germania Est l'espressione *die Mauer* fu espunta dal discorso ufficiale, sebbene – non senza un certo paradosso – fosse stato proprio il leader della DDR, Walter Ulbricht, a utilizzare per la prima volta il termine nel corso di una conferenza stampa nel giugno 1961, durante la quale, rispondendo a una domanda di una corrispondente occidentale, aveva affermato: «Qui nessuno ha intenzione di costruire un muro». La messa al bando nella DDR dell'espressione *die Mauer* rifletteva simbolicamente tutta una serie di interdizioni e divieti che facevano del Muro di Berlino un vero e proprio tabù: non solo era vietato oltrepassarlo, ma anche fotografarlo e indicarlo con termini considerati non conformi al linguaggio ufficiale. A questo proposito, nel 1962 venne introdotta la nozione di «vallo di protezione antifascista» (*antifaschistischer Schutzwall*). L'espressione coniata da Horst Sindermann,

un dirigente della SED, aveva una duplice valenza semantica: da un lato, richiamava la funzione storica dei sistemi di fortificazione (dal *Vallum Hadriani* in poi), vale a dire quella di proteggere le popolazioni dalle minacce esterne; dall'altro lato, con l'aggettivo «antifascista» si evocava la finalità politico-ideologica della propaganda antioccidentale su cui il regime comunista aveva fatto leva sin dall'atto fondativo della DDR, nel 1949. Tuttavia, ben più importante dal punto di vista dei processi di significazione politico-culturale-simbolica fu la decisione dei vertici della SED di trasformare il Muro già nei primi anni Sessanta in uno spazio pubblico dove celebrare solennemente la storia della DDR e della città di Berlino. L'esaltazione dell'eroicità delle guardie confinarie (*Grenzsoldaten*) costituì uno dei principali *topoi* narrativi di queste cerimonie pubbliche: schierati in parata di fronte alla Porta di Brandeburgo, i soldati preposti al controllo del «confine di Stato» (*Staatsgrenze*) venivano rappresentati come custodi della sicurezza e della pace, mentre coloro i quali trovarono la morte in servizio furono onorati con i funerali di Stato e commemorati come martiri della pace.

Naturalmente termini quali «confine di pace» (*Friedensgrenze*) o «costruzione di pace» (*Friedensbauwerk*) mal si conciliavano con il modo in cui il Muro veniva definito e pensato nella Germania Ovest. Quel che nella Germania Est veniva rappresentato come un oggetto di solenne venerazione, nella *Bundesrepublik* veniva demonizzato. L'allora sindaco di Berlino Ovest, Willy Brandt, fu tra primi ad alzare i toni dello scontro semantico coniano nell'agosto 1961 l'espressione «il muro della vergogna» (*Schandmauer*). Il termine fu poi ripreso e divulgato dai mass media e in particolare dai tabloid dell'editore Springer e servì a dare sfogo allo sdegno e alla protesta per le tante tragedie che si consumarono attorno al Muro nei successivi ventotto anni. Secondo le stime effettuate da uno studio condotto dal Centro per la storia contemporanea di Potsdam (ZZF) le morti provocate dal Muro – persone uccise dalle guardie di frontiera della DDR o rimaste vittime di incidenti nel tentativo di lasciare Berlino Est o



ancora perite in seguito a eventi accidentali – sono almeno cento-quaranta.

Col passare del tempo, nel discorso pubblico e massmediale della Germania Ovest i significati negativi impliciti nell'impiego del termine 'Muro' divennero sempre più espliciti: *Blutmauer* ('muro di sangue'), *Mordmauer* ('muro assassino'), *Gefängnismauer* ('muro-prigione'), *KZ-Mauer* ('muro-campo di concentramento'), *Gulag-Mauer* ('muro-gulag') – termini con cui venivano attribuite alla dittatura della DDR atrocità simili a quelle commesse dal regime nazionalsocialista e da quello stalinista. Soprattutto in occasione degli anniversari della costruzione del Muro, il 13 agosto, sui grandi quotidiani nazionali, ma anche nel discorso politico, il Muro veniva definito come «un simbolo innaturale della divisione», come un «avvilente monumento della divisione tedesca», «un monumento di una politica di potenza che disprezza l'uomo» o anche come un *Monster / Monstrum*, come una creatura vivente mostruosa – un linguaggio metaforico-figurativo che avrebbe assunto una forma pittorica anche attraverso i murales che a partire dagli anni Ottanta hanno contribuito ad arricchire l'universo simbolico del Muro e a produrre immagini iconiche della Guerra fredda.

Questo universo semantico-simbolico del Muro sopravvisse anche all'epoca della distensione e della cosiddetta normalizzazione delle relazioni tra la Germania Ovest e la Germania Est. È questa anche la temperie in cui, a dispetto della rigida censura del regime, iniziarono a circolare con maggiore frequenza anche nella Germania Est le voci critiche nei confronti del Muro, soprattutto tra gli artisti e gli intellettuali. Il tema del Muro fu per esempio oggetto di poesie censurate ma popolari, come quella composta a metà degli anni Sessanta da Volker Braun (*Die Mauer*), o urlato in una canzone del 1974 del noto cantautore dissidente Wolf Biermann (*Aah-Ja!*). Nel corso degli anni Settanta e Ottanta e anche dopo la fine della Guerra fredda la metafora del muro avrà una sua ulteriore articolazione nella sempre più frequente declinazione del termine al plurale, allorché i muri da

abbattere erano la censura, gli strumenti di costrizione e della coercizione in generale e la violazione dei diritti umani.

Nel giugno 1987 il lessico della rimozione del Muro trovò un portavoce d'eccezione nel presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan, il quale, in un celebre discorso tenuto davanti alla Porta di Brandeburgo, si rivolse direttamente al segretario del Partito comunista dell'URSS, Michail Gorbačëv, esortandolo ad abbattere il Muro: «Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev, tear down this wall!». Questa voce autorevole, che cercava complicità nel nuovo corso di Gorbačëv, forse fu tra i segnali che aprirono speranze nella società della Germania Est. Solo due anni più tardi, il lessico della rimozione entrò a far parte anche del linguaggio politico dei movimenti di protesta e dei vari gruppi di opposizione come «Neues Forum» e «Demokratie jetzt». A partire dall'estate 1989 decine e decine di migliaia di tedeschi orientali iniziarono a scendere nelle strade e nelle piazze di Lipsia, Dresda e Berlino, scandendo parole d'ordine quali «Wir sind das Volk» ('Noi siamo il popolo'), «Stasi raus» ('La Stasi deve andarsene'), ma anche «Wir wollen raus» ('Noi vogliamo uscire'), «Reißt die Mauern ein» ('Smantellate i muri') e il già ricordato «Die Mauer muß weg», invocando l'eliminazione fisica di un muro che rappresentava agli occhi non solo dei molti o pochi rivoluzionari ma anche di gran parte dei cittadini tedesco-orientali il simbolo di un regime oppressivo e anacronistico.

'Pazzia' (*Wahnsinn*) fu il termine con cui molti berlinesi descrissero il proprio stato d'animo dinanzi a quel che accadde sotto i loro occhi il 9 novembre 1989. Ancora oggi la nuda cronaca dei fatti potrebbe suggerire l'idea di un evento accaduto quasi per caso. Richiamare alla memoria l'incertezza del portavoce del governo della Germania comunista Günter Schabowski durante la nota conferenza stampa, la mania dei media occidentali, desiderosi di essere i primi a dare una notizia sensazionale, e l'audacia dei due ufficiali Edwin Görlitz e Harald Jäger, i quali, in assenza di direttive, presero la decisione di «aprire la diga» non significa indicarle come fattori scatenanti e tanto meno come cause

conclusive di un evento di portata epocale. Allo stesso modo, sottolineare la natura eccezionalmente stupefacente degli avvenimenti del 9 novembre 1989 non significa relegarli nell'alveo del caso fortuito o dell'evento prodigioso. La storia delle esperienze vissute e la storia delle emozioni pongono come sempre problemi epistemologici e metodologici di non facile soluzione; d'altra parte, in questo caso è possibile ricostruire il clima che si respirava a Berlino la notte del 9 novembre 1989 attingendo alle straordinarie fonti audiovisive dell'epoca che ci restituiscono delle immagini, dei suoni e delle parole molto eloquenti: la maggior parte dei cittadini che si riversarono sulle strade vissero realmente l'abbattimento del Muro, senza che nemmeno un colpo fosse stato sparato, come un vero e proprio miracolo.

La rimozione fisica del Muro ebbe inizio subito dopo il 9 novembre e si sviluppò su due livelli diversi: uno ufficiale, gestito dalle autorità della Germania Est ed eseguito dalle unità militari dell'esercito, e uno spontaneo (*fig. 2*), un processo di appropria-



*Fig. 2* - Berlino, 10 novembre 1989

(fonte: A. Bordato, *DDR. Ricordando la Germania dell'Est / Remembering East Germany*, Contrasto, Roma 2014).

zione incontrollata condotto da migliaia di cittadini tedeschi e stranieri, battezzati come *Mauerspechte* ('picchi del muro'), i quali si munirono di martello e scalpello per accaparrarsi pezzi di muro come souvenir di un simbolo capace di evocare il dramma e la gioia.

Le operazioni di smantellamento del Muro furono accelerate sullo sfondo delle grandi opportunità di guadagno che si concretizzarono alle prime aste internazionali. La commercializzazione di interi blocchi del Muro fu un fenomeno su scala globale cui parteciparono ricchi imprenditori ma anche governi nazionali, organizzazioni internazionali e altre istituzioni politiche e culturali. Nel dicembre 1989 le autorità della Germania Est decisero quindi di abbattere l'intera struttura e nel gennaio 1990 il governo in carica affidò al Ministero degli Esteri il compito di gestire i processi legati alla compravendita delle reliquie del Muro. Nel marzo 1990 venne quindi rimossa tutta la parte di muro che collegava la Porta di Brandeburgo al Checkpoint Charlie, mentre nel giugno 1990 le unità militari iniziarono con la demolizione di tutta la parte a nord della Porta di Brandeburgo. Dopo l'ottobre 1990 le operazioni di smantellamento del Muro furono prese in carico dal governo della nuova Germania unita, che portò a termine il lavoro programmato nel dicembre 1991.

Il Muro smaterializzato fu però subito rimpianto e già a partire dalla fine degli anni Novanta trasformato in luogo iconico del ricordo grazie a una serie di iniziative politiche e culturali promosse da quelli che la storica statunitense Hope M. Harrison ha definito gli «attivisti della memoria». Di anniversario in anniversario, la trasformazione del Muro di Berlino in un luogo della memoria si è realizzata attraverso l'allestimento di mostre di grande successo, la costruzione di nuovi monumenti e l'organizzazione di imponenti celebrazioni commemorative (*fig. 3*) nel corso delle quali sono state sperimentate le più moderne tecniche della spettacolarizzazione visiva.

La reviviscenza del Muro come luogo di memoria di consumo di massa e la contestuale consacrazione del *topos* della



*Fig. 3 - Berlino, novembre 2014*  
(fonte: Süddeutsche Zeitung / dpa).

«rivoluzione pacifica» nel discorso pubblico devono fare i conti anche con la continua (ri)scoperta di altre immagini storiche della DDR. Dopo la riunificazione tedesca, migliaia di dipinti, sculture, disegni, stampe e fotografie che erano stati realizzati su commissione delle autorità della DDR furono rimosse o riposte nei magazzini, laddove oggi costituiscono un prezioso patrimonio archivistico-museale accessibile al grande pubblico. È questo, per esempio, il destino capitato anche all'enorme statua di Lenin che un tempo troneggiava a Berlino Est nel quartiere Friedrichshain. Nel 1991 la statua veniva rimossa, fatta a pezzi e sotterrata in una buca nella foresta di Köpenick, alla periferia della città. Nel 2009 i pezzi della statua furono dissotterrati e dal 2016 la grande testa di Lenin (3,5 tonnellate) rappresenta la principale attrazione turistica esposta nel museo berlinese della cittadella di Spandau.

Più in generale, i processi di risignificazione dei simboli del regime comunista tedesco-orientale in molti casi hanno assunto forme semmai più vicine all'iconofilia che all'iconoclastia,

sullo sfondo di una tendenza che è stata spesso etichettata come *Ostalgie* ('nostalgia dell'Est'). Si tratta di un fenomeno politico-culturale che, al di là dei nuovi condizionamenti prospettici di cui è foriero, sembrerebbe poter apportare anche nuovi elementi conoscitivi rispetto al modo in cui una parte dei contemporanei interpretò i rivolgimenti che caratterizzarono la «rivoluzione pacifica» o, per usare un altro termine canonizzato, la «svolta» (*Wende*). È questo anche l'assunto di fondo che accomuna molti dei progetti di recupero e valorizzazione della produzione artistica e culturale tedesco-orientale che sono stati realizzati negli ultimi anni. Qui è sufficiente ricordare gli imponenti investimenti nei musei d'arte delle città di Berlino, Dresda e Lipsia e in altri centri di conservazione dell'arte tedesco-orientale, alcune mostre di successo o altri progetti ambiziosi come, per esempio, quello portato avanti dal Getty Research Institute di Los Angeles (*On the Eve of Revolution: The East German Artist in the 1980s*).

Sullo sfondo di una letteratura che finora ha per lo più posto l'accento sulle dinamiche di omologazione che hanno caratterizzato la società e in particolare il mondo della cultura nella DDR, uno degli obiettivi più sfidanti di questi progetti è quello di gettare nuova luce sulle difformità e le dissonanze anche politiche presenti nel composito mondo dell'arte tedesco-orientale. Guardando all'imponente lavoro di raccolta e digitalizzazione di materiale, moltissime sono le testimonianze iconografiche dei vari atteggiamenti assunti rispettivamente dai fiancheggiatori, dai dissidenti e dagli oppositori al regime comunista (o presunti tali). Nella maggior parte dei casi, però, mancano ancora studi approfonditi necessari per ricostruire il profilo prosopografico degli artisti al tempo della «rivoluzione pacifica» che, talvolta in maniera un po' precipitosa, vengono identificati come accreditati produttori di senso e/o di dissenso o come esponenti di una diffusa controcultura.

Ai fini dell'analisi sviluppata in questo contributo, l'utilità euristica di queste fonti è più limitata ma non per questo irrile-

vante. Essa attiene alla validità dell'impostazione di Freedberg per ripensare i rivolgimenti del 1989 in Germania in relazione al potere performativo delle immagini e ai meccanismi cognitivi impliciti nei fenomeni iconoclastici. Nella sua grande varietà, la produzione artistica tedesco-orientale degli anni Ottanta ci restituisce un immaginario iconografico, ancorché impressionistico e incompleto, meno parziale del racconto per immagini che è stato costruito attorno al *topos* narrativo della «rivoluzione pacifica». Questa considerazione vale in modo particolare per il ruolo che anche la violenza ha avuto nel contesto dei rivolgimenti politici e sociali prima e dopo la caduta del Muro e che finora non sembra aver trovato adeguata considerazione nelle narrazioni consolidate. Nella produzione artistica tedesco-orientale della fine degli anni Ottanta la violenza, temuta o comunque percepita, è riconoscibile: talvolta sotto forma di inquietudine, estraneazione e alienazione, talaltra sotto forma di sopraffazione dinanzi a scenari di dissoluzione. A questo filone interpretativo può essere ascritta, per esempio, l'opera *Aufbruch* di Norbert Wagenbrett (1990) che raffigura una giovane donna e un uomo sommersi da una terra secca e screpolata e il loro sforzo, infruttuoso, di tirarsene fuori. In molte delle immagini che problematizzano la decadenza e poi il collasso della DDR prevale l'astrazione, un linguaggio visivo simbolico-metaforico, ma non mancano creazioni artistiche che alludono a episodi realmente accaduti. È questo, per esempio, il caso di un disegno realizzato da Sighard Gille (*Sie wollten nur demonstrieren*, 1989) che ritrae una colluttazione tra due agenti della Stasi e due manifestanti inermi di cui l'artista fu testimone diretto il 1° maggio 1989. Ma la violenza compare anche nella produzione artistica di chi, come l'ex presidente dell'associazione per l'arte pittorica nella DDR Willi Sitte, essendo stato un apologeta del regime e uno dei massimi esponenti del realismo socialista, esperì sulla propria carriera le conseguenze traumatiche del crollo del Muro (*Erdgeister*, 1990). La stessa distruzione del Muro fu letta e raffigurata in modi molto diversi dai vari interpreti:

alcuni, come Karl Horst Hödicke (*Sturm aufs Brandenburger Tor*, 1990) o Hans Stein (*Großes Mauerbild*, 1990), attinsero al patrimonio immaginale della notte del 9 novembre 1989, alle emozioni e speranze dei molti che festeggiarono il crollo del Muro come un evento prodigioso; altri, come René Rehfeldt (*Revolution am Pariser Platz*, 1990) e Heinz Plank (*Destruktives Land*, 1989), presentarono invece versioni del Muro crollato di estrema drammaticità, sottolineando il senso di smarrimento o di catastrofe. Nell'opera di Rehfeldt viene proposta una rappresentazione apocalittica con riferimenti diffusi ai traumi della storia tedesca del Novecento. Nel dipinto di Plank, invece, il momento storico è associato a un'idea di morte e la caduta del Muro evoca l'impossibilità del ricongiungimento tra le due Germanie, considerate come corpi in decomposizione.

Di fronte a immagini che in una società e in un determinato momento storico diventano rappresentazioni emblematiche di «spazi di esperienza» e «orizzonti di aspettativa» negative e/o positive, sembra dunque riproporsi quell'ambivalenza che caratterizza le attitudini individuali e collettive nei confronti delle ideologie e delle loro espressioni simboliche. Ritornando a David Freedberg, ci sembra che l'interpretazione del 1989 come «anno fatale per l'iconoclastia e la libertà» meriti di essere ulteriormente approfondita attraverso uno studio del potere performativo delle immagini e delle risposte date (o non date) a ciò che all'epoca della «rivoluzione pacifica» i suoi interpreti videro o non videro. Attraverso il caleidoscopio della produzione artistica tedesco-orientale si intravede un terreno fertile per riflettere, più in generale, sui rischi epistemologici che sono insiti nel potere delle immagini iconiche di veicolare versioni semplificatorie della storia, sui cortocircuiti tra iconoclastia e iconofilia, nonché sull'opportunità di ripensare queste due categorie sullo sfondo dei nessi tra i fenomeni di *distruzione* e quelli di *creazione* delle immagini che gli storici dell'arte ma anche gli antropologi hanno da tempo messo al centro delle loro ricerche.



*Bibliografia*

- P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images As Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2019 (trad. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2021).
- D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago - London 1989 (trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993).
- D. Freedberg, *Iconoclasm*, University of Chicago Press, Chicago - London 2021.
- H.M. Harrison, *After the Berlin Wall. Memory and the Making of the New Germany*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- K.-D. Hehmke (Hg.), *Die Mauer. Errichtung, Überwindung, Erinnerung*, DTV, München 2011.
- H.H. Hertle, *Der Fall der Mauer. Die unbeabsichtigte Selbstauflösung des SED-Staates*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996.
- K.H. Jarausch - M. Sabrow (Hg.), *Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.
- P. Kaiser - C. Tannert - A. Weidinger (Hg.), *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst. Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig (23.07 - 11.03.2019)*, Hirmer, München 2019.
- S. Krautzig (Hg.), *Utopie und Untergang. Kunst in der DDR*, Sandstein, Düsseldorf 2019
- B. Lindner, *Über Mauern. Teilung, Friedliche Revolution und Deutsche Einheit in der bildenden Kunst*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2021.
- C.S. Maier, *Dissolution: The Crisis of Communism and the End of East Germany*, Princeton University Press, Princeton 1997 (trad. it. *Il crollo. La crisi del comunismo e la fine della Germania Est*, il Mulino, Bologna 1999).

- E. Pugh, *Architecture, Politics, and Identity in Divided Berlin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2014.
- M. Sabrow (Hg.), *1989 und die Rolle der Gewalt*, Wallstein, Göttingen 2012.
- J. Sonnevend, *Stories Without Borders. The Berlin Wall and the Making of a Global Iconic event*, Oxford University Press, Oxford 2016.