

Cementificare la memoria. Una prospettiva materiale

Gabriella Rava

Abstract. The inspiration for reflecting on the historical time embodied by concrete comes from two episodes from Grass' *The Tin Drum* (1959) which take place among the bunkers of the Atlantic Wall. The relation that Grass establishes between these concrete buildings and the History to come seems to reverse the general perception of this material as almost unhistorical (Forty 2005, 2012), ultimately unable to convey a temporality of the past. The "unexpected" connection between concrete and memory/history is then further investigated through two case studies, that of the *Brion Tomb* realized by Carlo Scarpa and the so-called *concrete punishment* (Delso 2018), i.e., the practice of pouring concrete into the houses of Palestinian attackers deployed by the Israeli military. Regarded as examples of the "misuse" of concrete, they show that this material is able to convey different conceptions of memory that may eventually "rediscover" the irreducible matter (Bennett 2010) behind the material, never fully determined by human agency.

1. Introduzione

In un articolo pubblicato nel 1982 sulla rivista *Communications*, Umberto Eco e Isabella Pezzini proponevano di rileggere *Mythologies* di Roland Barthes come un'opera che aveva di fatto anticipato gli sviluppi futuri della semiotica, e in particolare la (ri)scoperta di sistemi di significazione altri rispetto al linguaggio verbale. Tale riscoperta segnava il ritorno al progetto originario della semiotica come, nelle parole degli autori, "scienza dell'interpretazione" o "avventura congetturale" (p. 24); e tuttavia,

pour saisir pleinement cette racine inférentielle et conjecturale de tout signe, il fallait avoir le courage d'aller chercher les lois de la signification *en deçà* et *au-delà* du linguistique. Et Barthes, qui pourtant, dans l'opinion commune passe pour être celui qui a réduit le sémiologique au linguistique, Barthes a été dans *Mythologies* celui qui précisément nous a fait toucher du doigt l'existence de l'univers sémiologique dans toute son étendue (*ibidem*)¹.

La lezione che *Mythologies* ha lasciato in eredità risulta ancora pienamente attuale, soprattutto in relazione alla crescente attenzione rivolta alla cultura materiale negli ultimi anni. E questo non soltanto per la capacità di Barthes di cogliere la dimensione "mitologica" nella quale gli oggetti, e la loro materialità, esistono e significano, ma anche per quell'attenzione alla presa *estesica* che essi sollecitano, e che decenni più tardi sarà al centro di un'opera fondamentale di Greimas, *De l'imperfection* (1987). Se è vero dunque che gli oggetti e i materiali sono presi in una narrazione quotidiana che li riconduce necessariamente al linguaggio, essi offrono al contempo una resistenza a esso, un *eccesso* di senso che non si lascia cogliere del tutto.

Al di là di questa dimensione eminentemente fenomenologica, tuttavia, i materiali entrano in una temporalità umana che viene fondata a partire dalla loro "scoperta", e che si evolve in dipendenza

¹ "Per cogliere pienamente l'origine inferenziale e congetturale di ogni segno, si dovrebbe avere il coraggio di andare a cercare le leggi della significazione *al di qua* e *al di là* del linguistico. E Barthes, che pure, nell'opinione comune, è considerato colui che ha ridotto la semiologia al linguistico, è stato proprio colui che, in *Mythologies*, ci ha fatto toccare con mano l'esistenza dell'universo semiologico in tutta la sua estensione" (trad. mia).

dall'uso storico che di essi viene fatto. I materiali acquistano insomma un senso e in relazione all'agentività umana che di essi si appropria, e in relazione allo sviluppo storico del loro impiego, il quale tende a mutare nel tempo a seconda delle innovazioni tecnologiche introdotte, ma anche di altri fattori esterni. Ed è proprio su questi ultimi in particolare che il presente articolo si concentra, attraverso l'esempio specifico di un materiale, il cemento, e della sua problematica quanto ambigua relazione con la memoria umana e storica. Quest'ultima emerge come una delle temporalità del cemento, una temporalità legata all'uso (o, come si vedrà tra breve, al *misuso*) di tale materiale, e che convive con le altre temporalità del cemento, quella di una precedente dimensione mitologica che ne aveva accompagnato i primi sviluppi e quella connessa ai processi di narrazione e mediatizzazione in cui il cemento è coinvolto. Ricercando una significatività che vada al di qua e al di là del linguaggio, come riassunto da Eco e Pezzini a proposito di *Mythologies*, diventa allora forse possibile cogliere quel senso ulteriore che, loro malgrado, i materiali veicolano.

2. Cemento e memoria

Nonostante il cemento sia un materiale estremamente comune, non sono molte le analisi dedicate alla sua percezione culturale. Un'eccezione in questo senso sono i lavori di Adrian Forty, che forniscono alcune delle idee fondamentali sulle quali si articola il presente saggio, a partire dalla paradossale relazione tra cemento e memoria. Materiale generalmente associato a un'idea di modernità, il cemento non sembra avere alcuna memoria, al punto di essere percepito come fondamentalmente *antistorico* (Forty 2005), nonostante esista da ben più di un secolo. Qual è dunque il senso di indagare la relazione tra cemento e memoria? Prima di tentare di rispondere a tale domanda è necessario introdurre una distinzione tra i concetti di uso, abuso e misuso attraverso i quali articolare l'esistenza sociale del cemento. Va precisato che si tratta di una personale distinzione, del tutto indicativa e priva di alcuna pretesa di sistematicità.

Parlando di "uso" del cemento, si vogliono qui mettere in evidenza i caratteri di funzionalità e "razionalità" del materiale, ovvero quegli aspetti che prevalsero al momento della sua "invenzione". Il cemento rese di fatto possibili tipologie di costruzione prima impossibili o soltanto immaginabili; in questo senso, esso assume una connotazione prevalentemente positiva. Con "abuso" invece si intende il fenomeno della cementificazione intensiva che ha inizio a partire dal secondo dopoguerra, e il parallelo cambiamento della percezione sociale del materiale, soprattutto con il sorgere, a partire dagli anni 60, di una sensibilità ecologista. Inizia allora a imporsi una più netta contrapposizione del tipo naturale/artificiale, mentre a prevalere è sempre più una connotazione negativa del materiale, legata alla sua pervasività. Con "misuso", infine, si intendono quelle modalità di impiego del cemento che non rispondono ai criteri di funzionalità e razionalità cui esso è tradizionalmente associato. Si tratta perlopiù di un uso "altro" della materia, non edilizio o architettonico, dal quale può emergere una diversa significatività. È importante in ogni caso precisare che la nozione di misuso non ha qui una connotazione (necessariamente) negativa, ma piuttosto *neutra*, o, al limite, legata all'ordine dell'*inaspettato*; nella sua neutralità, il misuso del cemento non comporta di per sé il prevalere di uno stato di euforia piuttosto che di disforia, ma tende invece a *eludere* entrambi, pur apparendo esteriormente perlopiù disforico, come si vedrà a breve.

La distinzione tra uso, abuso e misuso del cemento è utile per inquadrare la relazione che esso instaura con la memoria. Ritornando alle osservazioni di Forty (2005) sulla fondamentale antistoricità del cemento, e la conseguente impressione che esso non possieda una propria memoria storica, il suo uso memoriale appare quanto meno "illogico", e può essere considerato come un esempio di misuso del cemento. Eppure, come Forty analizza nel suo saggio, esso è stato occasionalmente utilizzato come materiale per la costruzione di memoriali dopo la Seconda Guerra Mondiale (così come più recentemente), sostituendosi a materiali più comuni come la pietra e il marmo, dei quali condivide un aspetto che potrebbe essere qui definito come *duratività*, nel senso di una promessa di permanenza nel tempo. Ciononostante, il cemento non possiede, o più correttamente a esso non vengono associate, quelle qualità di raffinatezza e nobiltà che la naturalità della pietra e del marmo veicolano da secoli; al contrario, il cemento è perlopiù percepito come materiale grezzo, se non propriamente brutale.

Paradossalmente, tuttavia, sembra essere proprio la brutalità del cemento, come suggerisce Forty, a renderlo il materiale più adatto all'edificazione di memoriali, alla luce dell'esperienza traumatica della Seconda Guerra Mondiale. Si potrebbe allora riassumere che, se l'uso funzionale del cemento (edilizio/architettonico) tende a sopprimere la dimensione della memoria storica a favore di un effetto di atemporalità, l'uso del cemento nei memoriali lo fa al contrario dialogare con la memoria (traumatica) della morte nella sua assenza di senso, ovvero la morte come fatto *brutale e barbarico*. In sostanza, è la brutalità della Storia che viene a *incarnarsi* (termine che sarà precisato più avanti) nella brutalità di una materia atona e inespressiva come il cemento. Tali aspetti emergono chiaramente nell'opera di Günter Grass *Il tamburo di latta* [*Die Blechtrommel*], come i prossimi paragrafi cercheranno di mostrare.

2.1. I bunker e il cemento. Per un'archeologia del futuro

La dimensione materiale e il legame simbolico che essa ha con la Storia sono un elemento centrale ne *Il tamburo di latta*, romanzo pubblicato da Grass nel 1959. Oskar Matzerath, il protagonista delle vicende narrate (alle quali in gran parte fa da sfondo la Seconda Guerra Mondiale), comunica con gli altri attraverso il preziosissimo tamburo in latta che dà il titolo al romanzo. Ma sono molti altri i materiali che compaiono e giocano un ruolo altamente simbolico, come il vetro (che la voce di Oskar è in grado di frantumare), la dimensione ripugnante dell'organico e, ovviamente, il cemento. Quest'ultimo appare come materiale già pienamente significante, nella forma dei numerosi bunker edificati dall'armata tedesca lungo le coste dell'Europa nord-occidentale (il cosiddetto Vallo Atlantico) a scopo difensivo. Più specificamente, il cemento diventa protagonista in due episodi del romanzo: il primo ha luogo nel corso della Seconda Guerra Mondiale, quando Oskar e gli altri nani della compagnia con la quale si esibisce vengono invitati a intrattenere i soldati tedeschi impegnati sul fronte atlantico. Il secondo episodio ha luogo invece più tardi, quando la guerra è ormai conclusa e i bunker non restano che un ricordo della stessa inscritto nel paesaggio.

Durante la prima visita alle fortificazioni, Oskar e i suoi compagni incontrano il caporal maggiore Lankes, responsabile della costruzione dei bunker in cemento, che diventano argomento di una bizzarra quanto evocativa conversazione. Lankes, che prima della guerra era pittore, racconta come i bunker vengano costruiti rispettando quella che appare come una parodia di un rituale sacrificale; nel loro basamento, infatti, vengono mescolate al cemento le ossa di cagnolini, che diventano dunque parte integrante della struttura dei bunker. La morte entra così nel processo stesso della loro costruzione, come "proiettata" nell'edificio militare che si fa già subito tomba, sepolcro (la morte dunque come evento anticipato).

Il legame tra l'architettura militare che si manifesta nella forma-bunker e l'archetipo funerario che Grass sembra suggerire attraverso il tragicomico sacrificio animale è colto anche da Virilio (1975). Per il filosofo francese, i bunker sono capaci di evocare per analogia strutture funerarie come la *màstaba*², le tombe etrusche o azteche, che affiorano come reminiscenze culturali che riscrivono l'architettura militare nel segno della morte e del sepolcro. E tuttavia, se da un lato la forma-bunker richiama per Virilio una civiltà sotterranea e funeraria, dall'altro essa appare paradossalmente come sempre moderna, appartenente al futuro, o, più precisamente, a una civiltà ancora a venire. Virilio sembra così suggerire come i bunker diventino traccia e testimonianza della morte non soltanto come fatto ineluttabile, ma anche senza tempo, eterno nel suo ripetersi. La paradossale temporalità di un futuro che è già sempre passato, e che si manifesta nel ritorno della morte, emerge chiaramente nelle parole del caporal maggiore Lankes in riferimento ai bunker di cemento:

i bunker resteranno, perché i bunker restano sempre, anche se tutto il resto sarà kaputt. E allora verrà il tempo! Verranno i secoli, intendo dire [...] I secoli vengono e ci passano sopra come se niente fosse. Ma i bunker rimangono, come sono rimaste anche le piramidi. E poi, un bel giorno, arriva lì un cosiddetto archeologo e dice fra sé: 'che periodo povero d'arte era quello fra la prima e

² La *màstaba* era una costruzione funeraria di tipo monumentale ideata durante il primo sviluppo della civiltà egizia, prima dell'affermarsi delle piramidi.

la settima guerra mondiale; cemento armato, ottuso, grigio, qua e là, sopra gli accessi ai bunker, ghirigori da dilettanti in stile popolare' (Grass 1959, p. 335).

Non soltanto Grass, attraverso il pensiero di Lankes, anticipa l'associazione tra architettura militare e archetipo funerario con il richiamo alle piramidi, ma i bunker vengono a essere le strutture che un'ipotetica civiltà del futuro riscoprirà, capaci addirittura di riassumere in sé un decorso storico la cui durata appare indecifrabile, quasi mitologica (si ipotizzano ben sette guerre mondiali!). Passato e futuro collassano in un'unica temporalità indistinta, segnata soltanto dal ritorno costante della morte e della distruzione che i bunker testimonieranno a una civiltà "altra", ormai incapace di decifrare il proprio stesso passato.

Va tuttavia rimarcata una fondamentale differenza tra lo sguardo "archeologico" di Virilio ai bunker e quello disincantato di Lankes/Grass: nel primo caso, infatti, è soprattutto l'aspetto morfologico a prevalere, mentre nel secondo forma (architettura militare/sepulcrale) e materia (il cemento) appaiono egualmente significanti. Più precisamente, per Virilio sembra essere la forma-bunker a suggerire l'archetipo funerario, mentre la materia-cemento, pur presa in considerazione, non appare di per sé capace di evocare quella temporalità marcata dal ritorno costante della morte che Virilio riconosce come inscritta nei bunker. Nella loro forma, in cui lo sguardo può riconoscere figure zoomorfe o antropomorfe attraverso l'obiettivo della macchina fotografica³, Virilio ritrova un senso misterioso, tanto primitivo quanto già del futuro; all'aspetto morfologico, si accompagnano poi l'imponenza della massa e lo stato di abbandono/rovina come elementi significativi, mentre la materia-cemento è raramente menzionata. La domanda che sorge è allora se il senso e la temporalità che i bunker evocano sarebbero gli stessi laddove essi fossero costruiti con un materiale differente, come la pietra per esempio, cromaticamente (e non solo) affine al cemento.

Ne *Il tamburo di latta*, al contrario, il cemento assume un ruolo centrale. Nelle parole di Lankes, esso viene a essere il materiale attraverso il quale una civiltà del futuro interpreterà i secoli precedenti, nei quali non sembra più esistere differenza tra architettura militare ed espressione artistica, entrambe costruite su e attraverso il cemento. In questo senso, appare particolarmente significativo il titolo che Lankes dà a una delle proprie "opere" in cemento armato, nella quale confluiscono il carattere militare della forma-bunker e quello artistico delle decorazioni realizzate dal caporal maggiore: *mistico, barbarico e annoiato*. Nonostante il testo suggerisca come tali aggettivi descrivano efficacemente lo spirito del secolo in corso e la violenza distruttiva della guerra, è possibile riscontrare in essi anche una perfetta sintesi dell'"essenza" del cemento. Come evidenziato da Forty (2012), a tale materiale è stata occasionalmente riconosciuta una certa "spiritualità", forse dovuta all'aspetto spoglio e disadorno del cemento, che lo ha reso adatto alla costruzione di alcuni edifici religiosi. Il cemento può dunque essere percepito come materiale paradossalmente mistico, ma anche barbarico nella sua spesso riconosciuta brutalità; infine, l'annoiato del titolo è forse un riferimento al carattere atono del cemento, descritto da Lankes, (cfr. *supra*) come "ottuso" e "grigio", materiale che rende povera l'arte che esso produce.

L'ironica eternità alla quale i bunker sono consegnati, e la loro capacità di portare inscritta in sé una temporalità storica che verrà forse solo compresa da una civiltà a venire, sembrano allora rese possibili proprio dal cemento. Esso è la materia attraverso la quale, così sembra suggerire Grass, la Storia stessa si tramanda, o, detto in altri termini, il cemento è eletto a *testimone*, muto e misterioso, della Storia. Ciò è specialmente visibile nel secondo episodio del romanzo che ha come protagonista il cemento. Alla fine della guerra, Oskar torna a visitare i bunker del Vallo Atlantico e ritrova sia Lankes che il tenente Herzog, personaggio che era già stato introdotto durante la prima visita ai bunker. Se la loro presenza sul luogo di un conflitto ormai terminato suggerisce l'incapacità di andare avanti, e, forse, dimenticare, è soprattutto Herzog a incarnare tale permanenza del passato in un presente (apparentemente) mutato. Egli infatti, a differenza di Lankes, tornato a fare il pittore, continua a compiere le stesse operazioni di misurazione e ispezione dei bunker che era solito adempiere nel corso della guerra. Tali operazioni rivelano un paradossale ritorno della Storia (o forse il suo "represso"?) che si manifesta in un comportamento ossessivo che nei bunker e nel cemento ricerca un senso e un tempo indecifrabili, forse perché ancora troppo recenti nella memoria dei sopravvissuti, costretti a ricordare loro malgrado.

³ La capacità dello sguardo di cogliere nei bunker sembianze zoomorfe appare anche ne *Il tamburo di latta*, in cui Oskar evoca la forma di una gigantesca tartaruga appiattita (pp. 330-331).

Dalla proiezione in un tempo a venire già abitato dalla morte che i bunker e il cemento richiamano nelle parole di Lankes si passa dunque a una temporalità della permanenza in cui è la Storia, e non soltanto la morte, a ritornare. Il cemento diventa allora il materiale che rende possibile il costituirsi un'archeologia del futuro che in esso tenterà di ritrovare il senso più profondo della Storia, o almeno questo sembra trasparire dalle pagine de *Il tamburo di latta*, che ha scelto proprio il cemento come materiale simbolo di un XX secolo contrassegnato dalla barbarie dei conflitti mondiali. L'analisi del rapporto tra temporalità e materia, che il presente saggio indaga attraverso l'esempio del cemento, prosegue nei successivi paragrafi, in cui vengono introdotte le dimensioni culturali, sociali e mitologiche nelle quali ogni materia(le) inevitabilmente esiste.

3. Oltre la materia. Dove nasce il senso?

Se ne *Il tamburo di latta* il cemento viene rappresentato simbolicamente come il materiale che porta inscritta in sé, come una traccia, la dimensione imperscrutabile della Storia, una direzione di ricerca interessante può essere quella volta a indagare le modalità con cui la temporalità si manifesta attraverso la materia. In generale, tale aspetto è stato perlopiù studiato in relazione agli oggetti più che non alla materia di cui sono costituiti, come in Baudrillard (1968) e soprattutto Beyaert-Geslin (2015), la cui opera offre il quadro teorico di riferimento per le considerazioni che seguono. Più specificamente, l'autrice individua tre differenti declinazioni temporali in cui gli oggetti esistono: *diacronico*, *storico* e *del fare*.

Il tempo diacronico va inteso come una successione che non si dà però come continuità, quanto piuttosto come discretizzazione, che l'esistenza stessa degli oggetti rende possibile. A sua volta, il tempo diacronico può manifestarsi tanto come enunciazione individuale, attraverso la quale il soggetto si "appropria" dell'oggetto, quanto come enunciazione sociale, che restituisce quest'ultimo a una più vasta dimensione culturale ed economica. È però soltanto con il tempo storico che l'oggetto si concretizza, e, almeno potenzialmente, si fa veicolo della memoria, tanto personale quanto collettiva, che attraverso di esso si manifesta. Se dunque il tempo diacronico fa esistere gli oggetti in una dimensione narrativo-discorsiva che tende a distanziarli, il tempo storico al contrario tende a "riavvicinarli", a ricondurli a un presente in cui essi possano riaffermare l'esperienza di cui sono traccia. Infine, il tempo del fare reintroduce una dimensione più fenomenologica, in cui diventa centrale l'interazione tra corpo e oggetto e la significatività che da essa si origina. L'esperienza diventa qui pratica quotidiana o, nelle parole di Beyaert-Geslin, "forma di vita" (*forme de vie*) più che non memoria rivelata dall'oggetto.

Le tre declinazioni temporali individuate da Beyaert-Geslin possono essere adottate anche in relazione al piano più astratto e complesso dei materiali, prima che essi assumano la forma specifica che li trasforma in oggetti o strutture. Come visto sopra, ne *Il tamburo di latta* sembra essere il cemento in quanto tale, prima ancora che come bunker, a farsi testimone della Storia, o, più propriamente, a *incarnarla*. Di temporalità "incarnata" negli oggetti parla infatti Beyaert-Geslin, sottolineando così il suo manifestarsi concreto e la possibilità di esperirla, tanto in una prospettiva fenomenologica quanto attraverso il ricordo che l'oggetto sollecita nel presente. Eppure appare evidente come il senso della materia non possa che emergere e affermarsi sempre in relazione a una forma o a un uso che la plasmano nel tempo; le temporalità della materia/oggetto rimandano insomma sempre a una temporalità umana, o, più specificamente, si incontrano e si intrecciano con quest'ultima. Se la durata del cemento immaginata da Lankes (i secoli tra la prima e la settima guerra mondiale) sembra estendersi indefinitamente, al punto da eventualmente sopravvivere alla stessa umanità, essa viene infine reinserita in una prospettiva culturale, quella dell'archeologo del futuro che rilegge nel cemento i segni di una civiltà passata. Tale sguardo rinviene nella materia il tempo storico, per usare il concetto proposto da Beyaert-Geslin, in un certo senso invertendo il movimento con cui la cultura "impone" alla materia stessa una significatività: nel lontano futuro di Lankes è al contrario il cemento a far riscoprire una cultura ormai perduta e da decifrare.

Tuttavia, appare innegabile come sia proprio l'uso del cemento nella costruzione dei bunker, e la relazione che esso instaura con tali e altre architetture militari, a modificarne la percezione collettiva dopo il secondo conflitto mondiale (Forty 2012). Si potrebbero ipotizzare allora una serie di associazioni tanto percettive quanto memoriali che il cemento, come qualsiasi altro materiale, tende a istituire in

relazione a un certo uso, definibile come storico, che di esso viene fatto. Una temporalità nuova viene dunque a emergere, parzialmente affine al tempo del fare introdotto da Beyaert-Geslin in quanto, accanto alla memoria storica che il materiale è capace di rievocare, si afferma una significatività determinata, almeno in parte, dall'uso stesso del cemento. Se per Beyaert-Geslin tale dimensione significativa affiora attraverso un'interazione tra corpo e oggetto che rientra in una quotidianità del gesto e dell'uso da cui sorge il tempo del fare, esso potrebbe essere esteso a includere l'uso storico del materiale, e, di conseguenza, le interazioni tra quest'ultimo e un corpo collettivo (e non più soltanto individuale) che ne modificano la percezione nel tempo. In sintesi, il "senso" del cemento non emerge soltanto in relazione al tempo storico (come memoria incarnata nella materia), ma anche in relazione alle pratiche sociali e storiche in cui esso è coinvolto, definibili come tempo del fare in un senso affine e parallelamente diverso rispetto a quello attribuitogli da Beyaert-Geslin.

Infine, alle temporalità della storia e del fare sopra descritte, va aggiunto il tempo diacronico, che si manifesta tanto in forma di enunciazione individuale quanto sociale. Tale temporalità dipende certo da una dimensione discorsivo-narrativa nella quale l'oggetto/materia(le) è colto, e attraverso la quale esso è ripensato in una prospettiva diacronica, ma è più in generale attraverso dei processi di *mediatizzazione* che esso viene percepito come successione (discreta e non continua) di trasformazioni. Nel caso specifico del cemento, per esempio, la fotografia ha contribuito sensibilmente all'affermarsi di una mutata percezione collettiva nei suoi confronti (Forty 2012). La mediazione e circolazione di immagini fotografiche di edifici, soprattutto industriali, realizzati in cemento ne hanno favorito il passaggio da semplice materiale da costruzione a *fatto culturale*, simbolo per eccellenza della modernità urbana che andava imponendosi sul paesaggio. Più che il cemento, è *l'immagine del cemento*, fotografica o cinematografica, a determinare quel *surplus* di senso che lo culturalizza, favorendo la proiezione di desideri, utopie e tensioni sociali in un materiale capace di incorporarli. Ma il tempo diacronico del cemento si manifesta anche, e forse soprattutto, nella dimensione del mito, che fonda le origini del materiale trasponendolo in una distanza che può essere tanto temporale quanto immaginaria.

Ad alimentare l'esistenza del cemento come mito può aver contribuito la perdita della conoscenza e tecnica che avevano reso possibili "l'invenzione" di tale materiale in epoca romana, le cui ragioni rimangono tuttora un mistero (Miodownik 2014). La scomparsa del cemento nei secoli successivi non comportò però la sua assenza nell'immaginario collettivo: ben prima della sua re-invenzione nel XIX secolo, infatti, circolavano delle narrazioni sull'esistenza di cementi artificiali in età antichissime o preistoriche (Forty 2019), e dunque antecedenti il suo uso in epoca romana. In un certo senso, come evidenzia Forty, il moderno cemento è esistito come mito prima che come sostanza. Ma la circolazione di varianti più o meno mitiche della sua origine è continuata anche successivamente, in una sorta di disputa su chi (e soprattutto quale paese) avesse "inventato" per primo il moderno cemento.

Più recentemente, Cyrille Simonnet (2005) ha spostato l'attenzione sul più generale contesto economico, culturale e sociale che ha reso possibile "l'invenzione" del cemento, la quale sarebbe avvenuta in più riprese e luoghi. Sulla scorta delle osservazioni fatte da Simonnet, Forty (2019) individua tre "modalità di esistenza" del cemento: come idea, come pratica discorsiva (termine che l'autore prende in prestito da Foucault) e come sostanza/materiale in senso proprio. L'*idea* implica ciò che può essere definito come un immaginario collettivo nel quale il cemento esiste in forma, appunto, di idea o di immagine, che si concretizza poi nella dimensione discorsivo-narrativa (la *pratica discorsiva* di Forty) che lo descrive, prima ancora che come sostanza/materiale in uso. Tali modalità di esistenza non vanno tuttavia concepite come una successione progressiva, ma piuttosto come simultaneamente coimplicantesi; affinché il cemento potesse diventare un materiale (*matériau* nel linguaggio di Simonnet) esso è dovuto entrare stabilmente nell'immaginario e nelle pratiche discorsive dei costruttori anche dopo la sua scoperta in quanto materia (*matière* in Simonnet). Più propriamente, Simonnet parla di un *imaginaire technique* (immaginario tecnico) in riferimento alla concreta ed effettiva trasformazione della materia in materiale, evidenziando ulteriormente la coesistenza di immaginario, dimensione discorsivo-narrativa e uso sopra proposta.

Le tre modalità individuate da Forty (2019), ovvero idea, pratica discorsiva e sostanza/materiale, introducono altrettante temporalità solo parzialmente sovrapponibili a quelle suggerite da Beyaert-Geslin (2015) come tempo diacronico, storico e del fare. In quanto idea, il cemento esiste in una

temporalità diacronica e mitica, la quale include anche le pratiche discorsive, o, più estesamente, i processi di mediatizzazione attraverso i quali il cemento diventa fatto culturale. Infine, in quanto sostanza/materiale, esso esiste in una temporalità del fare che si estende all'uso storico del cemento, pur mai del tutto indipendente da quella dimensione dell'immaginario che lo sostiene. Nelle modalità suggerite da Forty, allora, ciò che sembra rimanere escluso, e non troppo sorprendentemente, è il tempo storico che Beyaert-Geslin introduce in relazione agli oggetti; ancora una volta sembra trovare conferma la percezione del cemento come materiale antistorico, che soltanto il suo misuso, come definito in apertura del presente saggio, è capace di sovvertire. E nella categoria del misuso rientra l'impiego del cemento come materiale per la costruzione dei bunker, al centro dei precedenti paragrafi, che favorisce un mutamento nella percezione del materiale e l'incarnarsi in esso della Storia, come suggestivamente narrato da Grass. E tuttavia appare chiaro come, nell'immaginario collettivo, il tentativo di far dialogare cemento e memoria tenda sempre ad apparire come paradossale; il tempo storico, venga esso "imposto" o si renda leggibile nel materiale, rientra allora nell'ordine di una temporalità dell'inaspettato che il solo misuso del cemento (come bunker/architettura militare o memoriale) sembra far emergere. In questa direzione, appare interessante analizzare due esempi concreti di misuso, nei quali la paradossale relazione cemento-memoria si fa esplicita. Il primo esempio è dato dal Memoriale Brion realizzato da Carlo Scarpa, mentre il secondo riguarda ciò che Delso (2018) definisce come *concrete punishment*.

4. Ricordare attraverso il cemento

Il Memoriale o Tomba Brion è un complesso funebre realizzato tra il 1969 e il 1978 dall'architetto Carlo Scarpa a San Vito di Altivole, nella campagna trevigiana. L'opera, commissionata da Onorina Brion Tomasin in memoria del marito, l'imprenditore Giuseppe Brion, è in gran parte realizzata in cemento armato, materiale trattato con grande raffinatezza da Scarpa. L'archetipo funerario che era emerso in relazione ai bunker del Vallo Atlantico si manifesta qui in tutta la sua pienezza, non soltanto nell'ovvia funzione del memoriale in quanto tomba, ma anche al livello più profondo delle strutture figurative che lo compongono⁴. E tuttavia, la categoria attraverso la quale il memoriale è stato perlopiù analizzato rientra in una "archeologia della natura" (Guarrera 2022) che (apparentemente) ha poco a che vedere con la morte: si tratta della categoria del *paesaggio* (Robinson 2010; Dodds 2002). Essa si impone grazie al fondamentale dialogo che il cemento instaura, tanto internamente quanto esternamente, con la vegetazione che lo circonda e gli specchi d'acqua con cui entra in contatto (anche immergendosi in essi). Ed è proprio facendosi paesaggio, o più specificamente *memorial landscape* (Robinson 2010), che la Tomba Brion, pur senza rinunciare alla propria monumentalità, trasforma il cemento in un materiale capace di rivelare una temporalità che è già minata dall'erosione e dalla dimenticanza (*ivi*, p. 89).

Se è possibile parlare di misuso del cemento a proposito della Tomba Brion non è (soltanto) perché, sulla scorta di Forty (2005), esso è qui forzato a entrare in relazione con la memoria, quanto piuttosto perché tale memoria si rivela in tutta la sua vulnerabilità. Il contrasto che si genera tra, da un lato, la solidità del cemento e, dall'altro, la fluidità dell'acqua e la continua trasformazione della vegetazione, contribuisce a erodere la peculiare duratività del materiale, suggerendo l'emergere di una temporalità del divenire che si rapporta in un modo più complesso alla memoria. Se Robinson (2010) scorge nell'opera di Scarpa il manifestarsi di una relazione dialettica tra memoria e dimenticanza, essa è resa possibile dall'interazione tra cemento e paesaggio, che mina la vocazione all'eternità tradizionalmente associata all'architettura. D'altronde, Scarpa ha sempre mostrato una profonda attenzione nei confronti dei materiali e della loro trasformazione nel tempo, e nel caso del cemento ha sperimentato diverse soluzioni capaci di alterarne l'invecchiamento o di far emergere i segni del tempo (Ros Campos, Verdejo Gimeno, Twardowski 2021, p. 38).

Verrebbe allora spontaneo richiamare alla mente la nozione di *Counter-Monument* elaborata da Young (1992) come estrema problematizzazione dei caratteri di monumentalità ed eternità veicolati dai monumenti/memoriali classici; e tuttavia la Tomba Brion sembra suggerire una sorta di terza via, che

⁴ Per un'analisi del concetto di "archetipo" in relazione alla Tomba Brion si veda Guarrera (2022).

pur rifiutando la grandiosità e perennità della memoria ricercata dai memoriali edificati prima della Seconda Guerra Mondiale li rievoca in parte (anche simbolicamente). L'opera sembra piuttosto "erodere" l'eternità della memoria dall'interno, anche e soprattutto attraverso un (mis)uso dei materiali che tenta di restituirne un'"imprevedibilità" data dal loro incontro con il tempo e il paesaggio circostante. Se è soprattutto la duratività del cemento a risultare infine compromessa, può essere interessante mettere in relazione la Tomba Brion con un altro esempio, ancora più complesso, di misuso di tale materiale, in cui è al contrario alla solidità del cemento che viene affidata una temporalità storica in forma di memoria collettiva. Si tratta del *concrete punishment*.

Concrete punishment è la definizione che Rodrigo Delso (2018) dà di una strategia punitiva documentata per la prima volta a partire dal 2015 in territorio palestinese. Il nome deriva dalla pratica, messa in atto dalle milizie israeliane, di far colare del cemento all'interno delle abitazioni di cittadini palestinesi colpevoli o sospettati di azioni terroristiche. Si tratta di una punizione volta a colpire spesso non soltanto l'individuo ritenuto colpevole, ma anche i suoi familiari (in alcuni casi l'abitazione non è di proprietà dell'attentatore), dal momento che la casa diventa inagibile e deve essere abbandonata dai suoi abitanti⁵. Il *concrete punishment* va contestualizzato all'interno di un meccanismo in cui la demolizione e occupazione sistematica di edifici e territori diventano espressione di potere e controllo esercitato da parte delle forze israeliane ai danni della popolazione palestinese. Tali pratiche, nota Delso, sono parte di una più ampia "tattica temporale", nel senso che tendono a *fabbricare* un certo futuro a partire dalla cancellazione operata nel presente. Non soltanto si cerca così di prevenire ulteriori attacchi da parte della popolazione palestinese (strategia deterrente), ma si tenta anche di imporre sul territorio una vera e propria *amnesia* che ne renda possibile il rinnovamento, a esclusivo vantaggio delle forze israeliane. Il *concrete punishment*, tuttavia, opera in modo temporalmente differente; la colatura del cemento non comporta infatti la cancellazione/distruzione dell'abitazione, ma una sua presenza marcata dall'*inaccessibilità* che "forces it to remain frozen despite the passing of time" (ivi, p. 60)⁶. La violenza inflitta all'abitazione può così essere ricordata: l'ambiente domestico *deve* essere preservato come traccia visibile del potere esercitato sullo spazio privato/intimo della casa. Quest'ultimo viene ri-trasformato in uno spazio pubblico esposto allo sguardo della collettività, in quanto il *concrete punishment* opera come un dispositivo comunicativo (*communicative device*, p. 61) che riscrive l'intimità domestica nel paesaggio urbano.

L'analisi di Delso propone in conclusione di considerare tale strategia punitiva come una forma, a suo modo sofisticata, di costruzione di una memoria collettiva per il popolo palestinese, chiamato in futuro a ricordare attraverso la presenza durativa dell'abitazione colpita, la quale assume una dimensione che Delso paragona a quella di un monumento, in cui parimenti confluiscono aspetti affettivi, temporali e memoriali. La proprietà del cemento di durare nel tempo è allora particolarmente esaltata nel caso del *concrete punishment*, laddove essa viene come rovesciata da una promessa di permanenza a vero e proprio ostacolo alla dimenticanza. In questo senso, tale pratica non si presenta soltanto come punitiva, ma, nel suo estendersi a un futuro della memoria, essa si fa anche *ammonimento*, in quanto l'abitazione parzialmente coperta dal cemento è chiamata a essere contemplata, assorbita dal paesaggio circostante come segno della colpa che ricade sul popolo palestinese.

A differenza di quanto visto sopra riguardo la Tomba Brion, la memoria-ammonimento che il *concrete punishment* genera tende a una duratività che annulla qualsiasi dialettica tra il ricordo e la dimenticanza. L'esaltazione della solidità del cemento richiama piuttosto alla mente la stolidità della permanenza della Storia che Grass individua nei bunker del Vallo Atlantico, che non permettono di dimenticare. Se l'opera di Scarpa si inserisce in una dimensione che esalta la vulnerabilità della memoria, che si ridefinisce "a misura dell'umano", il *concrete punishment* opera in modo diametralmente opposto, "fabbricando" un tempo storico e una memoria collettiva che trascendono la temporalità domestica e intima dell'abitazione. In un certo senso, tale pratica sembra voler negare quella forma di dimenticanza che Ricoeur (2000) definisce come *oubli de réserve* ("oblio di riserva"), che non annulla la memoria ma la rifonda all'insegna del perdono e della riconciliazione futura. L'imperativo del ricordare che il *concrete*

⁵ La pratica del *concrete punishment* è piuttosto rara, e rare sono anche le immagini che ne danno testimonianza; Delso riporta una stima di sette casi, documentati tra gennaio del 2015 e marzo del 2017, di abitazioni palestinesi in cui è stato colato del cemento a scopo punitivo. Tutti i casi sono avvenuti nel territorio di Gerusalemme Est.

⁶ "Lo forza a rimanere congelato nonostante il passare del tempo" (trad.it. mia).

punishment viene a identificare si riflette nella brutalità del cemento che, attraverso tale misuso, torna a essere pura materia, sostanza e luogo nel quale l'immaginario storico si rinnova e riemerge la *cosalità* (*thingness*) che eccede l'oggetto/artefatto (Brown 2001). È nella riscoperta di tale irriducibilità della materia (Bennett 2010), forzata “ad essere essa stessa eloquente” (Basso Fossali 2008, p. 41), che si originano temporalità, e potenziali identità, mai del tutto dominate dal senso.

5. Conclusioni

Nella prefazione alla raccolta di saggi *The social life of materials*, Drazin (2020, p. XXV) elenca almeno quattro diversi approcci allo studio dei materiali. Il primo privilegia le tecniche attraverso le quali essi vengono lavorati e plasmati; il secondo guarda invece alle proprietà dei materiali nella loro dimensione sociale e culturale, oltreché politica; il terzo tenta di cogliere ciò che l'autore definisce come “metafore materiali” (*material metaphors*), ovvero la possibile interazione tra l'esperienza materiale e categorie convergenti (poetiche, estetiche, etc.); infine, l'ultimo approccio suggerito si muove verso un metodo fenomenologico in cui diventano centrali le nozioni di “flusso” (*flow*) ed “esperienza” (*experience*).

Considerando le direzioni di ricerca indicate da Drazin, è possibile collocare i precedenti esempi di misuso del cemento tra il secondo e il terzo degli approcci elencati. In particolare, l'attenzione rivolta alle diverse temporalità che il cemento è sollecitato a evocare, tanto in scenari bellici (bunker, *concrete punishment*) quanto in alcuni memoriali (la Tomba Brion), suggerisce come esse emergano da un (mis)uso del materiale che reintroduce una certa imprevedibilità del senso. Se è vero che il cemento viene culturalizzato dall'agentività umana che agisce e trasforma la materia, è altrettanto vero che le diverse temporalità che Grass (1959), Scarpa e Delso (2018) leggono nel cemento emergono *anche* in dipendenza dalle proprietà del materiale, mai del tutto prevedibili perché in costante divenire, non attribuiti ma storie (Ingold 2013) o, come afferma Barad (2003, p. 821), una “storicità in divenire” (*an ongoing historicity*). In questa prospettiva, il cemento può essere ripensato come *segno materiale* (Malafouris 2013; De Luca 2020), ovvero segno il cui significato non è tanto concettuale quanto espressivo (*expressive*), fondante cioè la significazione stessa. Il riemergere della materialità si colloca proprio in questa dimensione, che sta tanto al di qua quanto al di là del linguaggio, laddove il nostro universo sociale e cognitivo viene a formarsi (ivi., p. 76) e la semiotica può riscoprirsi come quell' “avventura congetturale” che Eco e Pezzini (1982) indicano come lezione fondamentale che *Mythologies* ci ha lasciato in eredità.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Barad, K., 2003, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n. 3, pp. 801-831.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil; trad.it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974.
- Basso Fossali, P., 2008, *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, Edizioni ETS.
- Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard; trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani 2003.
- Bennett, J., 2010, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press.
- Beyaert-Geslin, A., 2015, *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Brown, B., 2001, "Thing Theory", *Critical Inquiry*, vol. 28, n. 1, pp. 1-22.
- De Luca, V., 2020, "Matérialité et développement des formes sémiotiques : de l'hyperobjet à la niche", in *Signifiances (Signifying)*, vol. 4, n. 1, pp. 66-84.
- Delso, R., 2018, "Concrete punishment: Time, architecture and art as weapons in the Israeli-Palestinian conflict", *Political Geography*, vol. 66, pp. 57-66.
- Dodds, G., 2002, "Desiring Landscapes/Landscapes of Desire: Scopic and Somatic in the Brion Sanctuary", in G. Dodds e R. Tavernor, a cura, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 238-259.
- Drazin, A., 2015, "Preface: Materials transformations", in A. Drazin e S. Küchler, a cura, 2015, *The Social Life of Materials. Studies in Materials and Society*, London, Bloomsbury Academic, pp. XVI-XXVIII, nuova ed. Routledge, London 2020.
- Eco, U., Pezzini, I., 1982, "La sémiologie des Mythologies", in *Communications*, vol. 36, pp. 19-42.
- Forty, A., 2005, "Concrete and memory", in M. Crinson, a cura, *Urban memory. History and amnesia in the modern city*, London-New York, Routledge, pp. 75-95.
- Forty, A., 2012, *Concrete and Culture. A Material History*, London, Reaktion Books.
- Forty, A., 2019, "Myths of the Origins of Modern Concrete", in *Gta papers*, vol. 3, pp. 69-77.
- Grass, G., 1959, *Die Blechtrommel*, Neuwied, Luchterhand; trad. it. *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli 1962.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Fanlac; trad.it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 2004.
- Guarrera, F., 2022, "Per una archeologia dello spazio sepolcrale", in *FAMagazine*, vol. 57/58, pp. 174-180.
- Ingold, T., 2013, "The materials of life", in Id., *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, pp. 17-31.
- Malafouris, L., 2013, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Miodownik, M., 2014, *Stuff Matters. Exploring the Marvelous Materials that Shape our man-made World*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harcourt.
- Ricoeur, P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Robinson, J. D., 2010, "Lethan Landscapes: Forgetting in Late Modern Commemorative Spaces", in E. Anderson, A. Maddrell, K. McLoughlin e A. M. Vincent, a cura, 2010, *Memory, Mourning, Landscape*, Amsterdam, Brill, pp. 79-97.
- Ros Campos, A., Verdejo Gimeno, P., Twardowski, M., 2021, "Heritage, Concrete and Symbolism in Carlo Scarpa's Architecture", *Journal of Heritage Conservation*, vol. 68, pp. 35-44.
- Simonnet, C., 2005, *Le Béton: Histoire d'un matériau*, Marseilles, Parenthèses.
- Virilio, P., 1975, *Bunker archéologie*, Paris, Les Éditions du Demi-Cercle.
- Young, J. E. 1992, "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in *Critical Inquiry*, vol. 18, n. 2, pp. 267-296.