

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Dalla parte delle cittadine. I monumenti al femminile in Italia, alcune riflessioni

The issue of female monuments in Italy has emerged with extraordinary amplification in recent years through press and social media debates. The occasion that generated this lively discussion was the erection of a monument to the "Gleaner" on the seafront of Sapri (Salerno), a bronze statue commissioned by the mayor and primarily financed with public funds. It was inaugurated on 25 September 2021. The sexually stereotyped forms and winking expression do not represent the heroine of Mercantini's poetic composition (La Spigolatrice di Sapri, 1858) that the title intends to celebrate. On the contrary, the statue proposes a traditional, conservative idea of the female body –and women at all – as a pure object of desire. Starting from the case of Sapri and also considering other statues of sexualized female figures erected in the last two decades in Italy, the article opens up to a broad reflection on the ideological and cultural role of monuments concerning women in our society, as well as on the relationship between public space and the rights of female citizens in Italy today.

La cultura alla quale apparteniamo, come ogni altra cultura, si serve di tutti i mezzi a sua disposizione per ottenere dagli individui dei due sessi il comportamento più adeguato ai valori che le preme conservare e trasmettere

Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, 1973

La questione dei monumenti femminili in Italia si è imposta con un'amplificazione straordinaria negli ultimi anni, attraverso un'incalzante serie di dibattiti sugli organi di stampa e sui social. "Social" è la parola giusta, in quanto è ovvio che si tratta di un tema dalle implicazioni non solo o non tanto artistiche, quanto soprattutto sociali. In realtà i due piani sono intimamente connessi, data la politicità aperta dell'atto estetico qualora si parli di monumento eretto in uno spazio pubblico¹.

Se, come detto, gli interventi a carattere giornalistico abbondano, scarsi sono gli studi che riacquiescono questa tematica – l'occasione attuale, per così dire – a riflessioni di più profondo spessore storico e teorico². In Italia questo tipo di approccio è stato tuttavia imbracciato dal collettivo "Mi Riconosci. Sono un professionista dei Beni culturali"³, che a partire da fine 2021 ha compiuto un accuratissimo censimento dei monumenti femminili nel nostro Paese, i cui esiti sono poi confluiti in un importante volume di riflessioni a più voci⁴. Al collettivo va il grande merito di aver portato la questione dal piano delle cronache locali e

dalla banalizzazione dei battibecchi social ad una riflessione ampia, problematica, intelligente sulla relazione tra spazio pubblico e cittadine oggi in Italia⁵. I dati forniti dal censimento si rivelano essenziali per elaborare una mappatura e dunque per aprire un dibattito critico di spessore⁶. All'ottobre 2022 "Mi Riconosci" aveva censito 289 monumenti declinati al femminile, vale a dire dedicati a figure storiche (di cui un buon terzo sono figure di religiose), a personaggi mitologici, ma anche a gruppi, reali e anonimi. Tra i primi, vale la pena ricordare il caso della statua di Anita Garibaldi (Anna Maria Ribeiro da Silva), unico "Marco Aurelio al femminile", magniloquente monumento funerario equestre voluto dal governo fascista, impiantato nel 1932 sul Gianicolo, opera dello scultore Mario Rutelli⁷: immagine ambivalente, perché da un lato si conforma alla sfera attiva, e anzi bellica, propria del marito (Anita cavalca brandendo una pistola), mentre dall'altro, stringendo a sé il bambino, avalla l'idea della donna come *genitrix* propugnata dalla propaganda del Ventennio.

Dal censimento emergono alcuni dati di particolare interesse. In primo luogo: quale tipologia femminile viene considerata degna di essere rappresentata? La stragrande maggioranza dei monumenti interessa donne che abbiano acquisito "meriti" legati al sacrificio o alla cura, e cioè mogli e madri (frequente è la presenza di bambini come personaggi "accessori" denotanti il monumento) ovvero – e qui si parla di monumenti a collettività anonime – donne dedite a lavori fisici particolarmente sfinenti (lavandaie, mondine, operaie). Se una piccola percentuale riguarda le partigiane, veramente isolati sono i monumenti che celebrano figure di intellettuali o artiste (solo il 17%), per non parlare delle scienziate⁸. Un dato eloquente, che riflette la storia recente dell'accesso femminile al mondo del lavoro intellettuale, ambito i cui meriti continuano ad essere attribuiti in larga parte agli uomini. Questo anche considerata la generale curva di incremento di monumenti al femminile, che in Italia cresce progressivamente dal 1900, con un balzo notevole a metà degli anni Settanta (gli anni della liberazione femminista), finendo per impennarsi con decisione dal 2000 in poi: a dimostrazione che lo stigma sul riconoscimento paritario del femminile intellettuale persiste, nel Belpaese, anche nel nuovo millennio, quando negli spazi pubblici si continuano a riproporre stereotipi tradizionalisti per non dire apertamente conservatori. Ma c'è poi, come sottolineano le autrici del censimento, un ulteriore elemento di riflessione, quello della autorialità: solo il 7% del totale dei monumenti è stato affidato ad artiste donne, in quanto i committenti (istituzioni pubbliche o associazioni operanti sul territorio) hanno preferito di gran lunga ingaggiare maschi. Un dato quantitativo dalla forza sprezzante, che mentre conferma quanto non sia stata ancora superata la dimensione intima e "artigianale" in cui è percepita l'arte al femminile (aporia

denunciata da ormai mezzo secolo negli interventi di Linda Nochlin da un lato e di Rozsika Parker e Griselda Pollock dall'altro)⁹, mette altresì in luce la sostanziale esclusione delle donne dal sistema di relazioni – professionali e politiche – che legano l'artista alle amministrazioni pubbliche ed in generale al mercato.

La Spigolatrice della discordia

L'occasione che ha generato questa tempesta di discussioni è stata la decisione di erigere sul lungomare di Sapri un monumento alla Spigolatrice (fig. 1), inaugurato il 25 settembre 2021 alla presenza delle autorità locali ma anche nazionali (tra cui l'ex premier Giuseppe Conte), opera in bronzo di un artista campano, Emanuele Stifano. La statua è costata ben 26 mila euro, ripartiti tra la Fondazione Grande Lucania, l'Ente Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni e il Comune; dunque è stata finanziata in buona parte con fondi pubblici. Tra l'altro, una somma era già stata spesa nel 2015, quando il concorso bandito dalla "Associazione Spigolatrice" era stato vinto dallo scultore pavese Antonio Luigi de Paoli¹⁰, il quale si è visto poi sottrarre la commissione a favore di un artista del luogo, Stifano appunto, legato sia all'amministrazione comunale che alla Fondazione Grande Lucania (realtà finanziaria di una certa potenza tra Campania e Basilicata), dalla quale Stifano ha ricevuto altre commissioni¹¹.

La nuova statua della *Spigolatrice* ha forme procaci e gesti ammiccanti, l'abito leggero e trasparente rinforza l'idea del corpo come oggetto di concupiscenza, esasperando con fin troppo realismo solo le parti sessualmente stereotipate: natiche e seni (fig. 2). Come è stato più volte osservato, la rappresentazione della giovane è completamente distante, per forme somatiche e abbigliamento, dalle reali giovani contadine di metà Ottocento (più volte sono state evocate le *Spigolatrici* di Millet)¹². Il personaggio effigiato è, come si sa, la protagonista della celeberrima poesia di Mercantini del 1858, inno risorgimentale che ricorda la spedizione antiborbonica di Carlo Pisacane avvenuta un anno prima. Nel componimento letterario, come voce narrante la giovane donna cilentana che assiste al passaggio della formazione dei giovani combattenti offre una testimonianza visiva dipingendo un "quadro" a soggetto storico intriso di malinconia ma anche di una non tanto velata critica alla guerra degli uomini. Dobbiamo infatti ricordare che Mercantini partecipò in prima persona ad un movimento intellettuale, e anche politico, che si interessava alla condizione della donna: nel 1856 divenne direttore del primo periodico femminile italiano, «La donna»¹³, giornale animato da un tono paternalistico ma comunque attento alla condizione femminile, alla cui redazione partecipò attivamente anche Niccolò Tommaseo¹⁴.

Nel "monumento" di Sapri la dimensione storica è completamente assente. Lo scultore non ha assolutamente recepito il senso del sacrificio dei giovani partiti a fare l'Italia, né il dolore della donna che li osserva arrivare dal mare. Stifano ha volutamente estrapolato l'occasione narrativa, i versi dell'incontro tra la giovane e un soldato, peraltro interpretandoli in modo triviale, puramente anedddotico:

Con gli occhi azzurri e coi capelli d'oro / un giovin camminava innanzi a loro. / Mi feci ardita, e, presol per la mano, / gli chiesi: "Dove vai, bel capitano?" / Guardommi, e mi rispose: "O mia sorella, / Vado a morir per la mia patria bella". / Io mi sentii tremare tutto il core, / né potei dirgli: "V'aiuti il Signore!"

Se per Mercantini quel giovane incarnava il tipo del volontario ardimentoso disposto a morire per liberare il Meridione dalla tirannide borbonica, Stifano immagina, connotando il ritratto della Spigolatrice di caratteri sensuali, una macchiettistica storia d'amore: un gravissimo fraintendimento della lirica, che rivela una volontaria revisione in chiave banalizzante di quei versi. Il senso profondo della lirica è così completamente stravolto. Nel monumento non vi è nessuna allusione al tragico sacrificio dei "trecento", né alla loro rispettosa lealtà verso le umili popolazioni del Cilento; neanche si percepisce un velo di esitazione sul volto della giovane, la quale invece nei versi finali della poesia chiude gli occhi per non assistere più all'orrore di quel massacro: «ma a un tratto venni men, né più guardai». Niente di tutto questo. La statua di Sapri è una ragazza anonima, raggelata in una posa da rotocalco di dubbio livello. E questa è la prima cosa da sottolineare: tradendo il significato di una lirica così fondante per l'immaginario nazionale, la statua viene meno al significato stesso di monumento, inteso nella accezione di immagine memoriale.

La bella statuina di Stifano ha invece assolto sin da subito alla sua reale funzione, quella di attrarre turisti, di agire come segnacolo catalizzatore per iniziative di folklore locale o puramente commerciali: insomma, un'immagine pensata come strumento di marketing di bassa lega per la promozione di Sapri¹⁵. E questo proprio in virtù della sua sensualità, esplicitamente ispirata ad alcuni modelli di donne mediterranee: dalla *Venere Callipigia*, alla Sophia Loren di *Pane Amore e...*, stando all'"alta" argomentazione del Presidente della Fondazione Grande Lucania, Franco Castiello¹⁶. Nella realtà, la novella Callipigia non ha mancato di suscitare gesti goliardici subito postati e condivisi¹⁷.

Sin dal giorno successivo al suo scoprimento si è scatenato un dibattito acceso intorno alla statua, considerata come insulto al buon gusto, oltraggiante le donne. Le prime voci si sono levate da alcune parlamentari, Emanuela Repetti¹⁸, Laura Boldrini e Monica Cirinnà¹⁹, che, osservando l'enfasi sulla sessualità di quell'effigie scolpita, ne hanno chiesto la rimozione. Il vero artefice della

“operazione Spigolatrice”, il sindaco Antonio Gentile (già militante nelle fila del PD, poi passato a Italia Viva) ha argomentato così la sua risposta alle polemiche: «Queste critiche mi ricordano quelle che vengono fatte in caso di violenza: il problema è come le donne si vestono, non chi fa loro del male»²⁰. Una risposta paradossale, una vera e propria strumentalizzazione della vicenda. Secondo Gentile antidemocratiche sarebbero le parlamentari che hanno ravvisato nella statua un’offesa alla dignità femminile: un *boomerang* che Gentile utilizza con destrezza, da uomo di partito quale è, facendo appello alla censura del passato o alla *cancel culture* del momento per difendere la libertà dell’artista. Affermazione, questa, ribadita anche dallo stesso Stifano, che esplicitamente rivendica di aver diritto a creare un’opera libera da vincoli morali o di gusto²¹. Un’argomentazione tutt’altro che evidente, alla quale si cercherà di rispondere nella seconda parte di questo saggio. Basti per ora riflettere sul fatto che l’idea di “libertà dell’arte” non è assoluta, ma nella storia ha assunto valori e colori diversi. Se vuoto di contenuti, il vessillo altisonante della libertà dell’arte può in realtà ergersi a difesa di posizioni nettamente conservatrici²².

Sulla statua della *Spigolatrice* si è da subito levata anche la voce di una storica dell’arte, Chiara Savettieri, attraverso interventi su Facebook²³, ma anche con un’articolata intervista sulla rivista «Eco internazionale»²⁴. Richiamando il tema dello spazio pubblico in cui l’opera è stata eretta, Savettieri evoca la categoria classica di *decorum*, proponendo di utilizzarla come bussola per orientare le scelte di arredo urbano, che dovrebbero essere in linea con i «valori in cui si riconosce la comunità»:

Direi di ricordarsi che lo spazio pubblico non può essere concepito alla stregua degli scenari televisivi e che l’installazione di una statua non può prescindere da pregresse valutazioni di ordine estetico e civile. Sarebbe forse utile farsi aiutare da *esperti* nella valutazione delle proposte per un monumento pubblico [che] [...] in ogni caso deve essere concepito per soddisfare e interessare lo sguardo non solo di un settore della popolazione maschile, ma tutta quanta la comunità, *perché per la comunità è fatto*²⁵.

La precisazione sulla destinazione pubblica del monumento è opportuna, ed anzi centrale, perché da questa discende la prospettiva inclusiva di cui l’artista – e aggiungerei soprattutto i committenti, trattandosi di amministratori pubblici – dovrebbero tener conto. Tuttavia, non credo che sia l’antica e ingombrante categoria di “decoro” a dover orientare una politica culturale critica e consapevole. Bisognerebbe ricordare l’originaria complessità del termine *decorum*, impiegato già nell’antichità con accezioni assai distinte, ad esempio dal più normativo Vitruvio al più “laico” e spregiudicato Cicerone dell’*Orator* («Ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre. *πρέπον* appellant hoc

Graeci, nos dicamus sane decorum»²⁶); una complessità che discende nella teoria moderna dell'architettura attraverso il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, il quale pone in guardia dall'associazione vitruviana tra *decorum* e *auctoritas*²⁷. E cioè, il rischio, oggi, sarebbe quello di restringere le scelte ai soli esperti, ponendo limiti proprio a quella collettività cittadina che si chiama in causa; in tal modo, ad esempio, si potrebbe arrivare a negare la legittimità di interventi dal basso sullo spazio urbano (basti pensare al graffitismo). Né il criterio di giudizio può essere, mi pare, quello di una distinzione netta tra opera «d'artigiano» e opera «d'artista», quale Savettieri pone, legittimando solo nel secondo caso la rappresentazione del nudo femminile, che a suo dire può darsi in uno spazio pubblico solo come nudo «idealizzato» e «allegorico» (la studiosa indica come modello alto le sculture di Aristide Maillol alle Tuileries)²⁸. Seguendo questo ragionamento si legherebbe il tema ad un sistema valoriale (etico-estetico) considerato come assoluto, circoscrivendo ancora una volta la questione al giudizio di una *élite*. Perché, di fondo, in una società democratica, il tema non è quello di realizzare uno spazio monumentale *per* i cittadini, ma piuttosto di porre le condizioni per uno spazio che sia *dei* cittadini. Non si può prescindere ormai dall'esperienza, internazionale, dei "nuovi committenti"²⁹, fondamentale e necessaria occasione di riflessione ancora oggi a trent'anni di distanza, e per la quale potremmo citare gli interventi sullo spazio urbano torinese promossi dall'associazione femminile "a.titolo", collettore culturale delle istanze partecipative e decisionali degli abitanti³⁰.

Da parte sua Helga Marsala dalle pagine di «Art Tribune» pone, in modo intelligente, la questione della "qualità" della *Spigolatrice* e di molti altri monumenti femminili contemporanei³¹:

Ma più spesso nemmeno la qualità si salva: l'imperio del brutto, spacciato per riqualificazione, per operazione identitaria, per occasione di abbellimento urbano. Il caso di Sapri è solo l'ennesima conferma. Arte conformista, populista, instagrammabile, più ingenuamente prossima alla decorazione che non alla complessità dell'indagine estetica e intellettuale: le città italiane ne traboccano, a discapito di una progettualità di livello alto, dal respiro contemporaneo e internazionale³².

Tuttavia, la stessa categoria di "brutto" evocata da Marsala appare fin troppo nobile per la statua di Stifano. Categoria dalla lunghissima storia³³, il brutto ha assunto una funzione centrale nella *agency* delle arti contemporanee (ed in particolare della scultura), divenendo fonte inesauribile di riflessione per artisti e critici, fino ad andare a comporre una vera e propria «estetica negativa»³⁴. Non sembra dunque essere questo il campo semantico di riferimento per l'opera del lungomare di Sapri, che invece rimanda, piuttosto, a quello del "banale".

Concetto che ha assunto ormai una pregnanza storica enorme, essendo stato legato da Hannah Arendt alla potenzialità del “male”, da cui solo conoscenza e coscienza storiche possono difenderci.

Giustamente conclude Marsala,

Da quasi un secolo l’originaria attitudine celebrativa è stata superata, insieme ai residui patriottici, agli incrollabili riferimenti valoriali, ai modelli granitici, alle più rigide partizioni del vivere sociale. L’idea del feticcio, col suo basamento che lo eleva a modello, sembrava definitivamente superata. L’eccezione, però, si annida quasi sempre in quegli stessi teatri della rappresentazione a buon mercato e del cliché.

Ed è veramente nella scelta del “feticcio” (inteso in senso psicanalitico-sessuale, ma anche come immagine mercificata)³⁵ che a Sapri – come in molti altri casi – si opera una frattura col contesto estetico contemporaneo: la scelta tradizionalista della statua figurativa, nella sua piatta vuotezza, non solo non interpreta la figura pseudo-storica della giovane di Sapri, ma la riduce ad una misera icona in cui si sovrappongono retorica patriottica e machismo italiota.

II. La violenza dei monumenti contro la violenza sulle donne

Ciò che sconcerta è constatare come il gran numero di monumenti femminili che negli ultimi due decenni si sono diffusi sul suolo italiano siano tutti uniformati lungo questa linea di immediata riproduzione stereotipata di un corpo nudo. La superfetazione di tali icone scultoree pone dei dubbi sulla casualità di un fenomeno che, invece, appare coerente con una politica culturale quantomeno ambigua, se non ipocrita, che in realtà si origina principalmente nel campo del *medium* televisivo, a cui tali monumenti pubblici si allineano pedissequamente³⁶. Un programma culturale fondato sulla discrasia tra proclami politici inneggianti alla parità dei sessi e un’accentuata mercificazione del corpo (oggi anche maschile a dire il vero), con meccanismi percettivi importati dal linguaggio della pubblicità: «Le cascate di immagini dei mezzi audiovisivi non ambiscono (ancora) a un ricordo attivo. È tipico della politica della memoria promossa dalla comunicazione commerciale che le immagini siano sottoposte a una serialità che stimola l’oblio e non a un ricordo valutativo»³⁷. Così i “monumenti” degli ultimi due decenni non mettono in discussione la scelta della statua, del figurativo, ed anzi, del naturalismo, in quanto funzionali alla rappresentazione sessualizzata del corpo femminile.

Un esempio eloquente è il “monumento” alla lavandaia che vent’anni fa è stato eretto a Bologna, il cui autore in questo caso è una donna, l’architetta Saura Sermenghi (figg. 3-4). Ci saremmo aspettati che da una mente femminile scaturisse un’idea forte e invece anche la statua bronzea *La lavandaia* di via della Grada (2001) ricade nello stesso conformismo iconografico, stilistico e ideologico. La

lavoratrice non solo è completamente nuda (come in effetti si conviene all'attività delle lavandaie...), ma è inginocchiata e protesa in avanti in una posa più che allusiva. Quale correlazione vi può essere tra l'antico mestiere della lavandaia ed il corpo nudo? Interpellata, Sermenghi ha spiegato l'alto valore spirituale della sua creazione, in un passaggio che vale la pena riportare per esteso: «La concezione di tale scultura nasce da un sogno metafisico atto a trasformare l'atto del lavare i panni in un tema simbolico di purificazione. [...] Quel che mi interessò fu l'operazione del trasformare l'acqua ed il suo utilizzo nella materia libera del sogno e della creazione artistica secondo la *Psicanalisi delle acque* di Gaston Bachelard»³⁸. Considerazioni che colpiscono nella loro altisonanza, ma che francamente non si percepiscono in quella statua: davvero dobbiamo credere al richiamo spirituale della purificazione, come se la purezza di per sé imponesse la rappresentazione del nudo? In ogni caso indigna sapere che anche quest'opera è stata realizzata con fondi europei (dunque pubblici) in occasione di "Bologna Città Europea della Cultura 2000". Il concorso allora indetto fu gestito dall'Associazione Donne d'Arte, che bandì il progetto "Opera/zione Poli-metra – La città è donna", finalizzato alla realizzazione di «opere d'arte come mediazione fra l'aggressività e l'incontro» nel contesto urbano bolognese. Ma in questa cartolina stereotipata, dove starebbe la "mediazione"? E poi, che significa esattamente «mediazione fra l'aggressività e l'incontro»? Ancora una volta la risposta ce la fornisce l'autrice stessa, la quale, interpellata dopo le molte polemiche che l'opera ha suscitato, ha confessato: «La vera provocazione attuale non è la scultura in sé ma lo svelamento di tali ruoli e la rappresentazione dello sguardo morboso sulla lavandaia». Come a dire: siamo noi spettatori indignati a sbagliare, perché proiettiamo su una innocente immagine femminile la nostra concupiscenza morbosa. Insomma, il problema non starebbe nella rappresentazione in sé, ma nello sguardo sessista di chi la contempla. Un po' come un processo per stupro ribaltato. Nel Belpaese in cui il concetto di libertà si è completamente svilito (tanto da essere issato unilateralmente come bandiera per formazioni politiche di destra o per quotidiani al soldo di tali formazioni), il vero colpevole è sempre e solo uno: il pensiero critico.

La questione del mancato rispetto della figura femminile fa un drammatico salto di "qualità" quando ad essere rappresentate sono le donne vittime di violenza³⁹. In questo caso il tema imporrebbe una riflessione attenta, e delicata, intorno ai possibili modi di rappresentare lo stupro, tenendo sempre fissa in mente la dignità della persona. E invece. Invece pare che gli "artisti" italiani e i loro committenti non riescano a staccarsi dal cliché del corpo nudo; e neanche un corpo disfatto dalla violenza, ma invece un corpo ancora integro, addirittura provocante, insomma il corpo in quanto "oggetto di contemplazione" (e in

potenza di violenza). Basti guardare alla ormai celebre opera di Floriano Ippoliti, che nel 2013 ha realizzato ad Ancona (in un quartiere di prima periferia, nei pressi della galleria San Martino, snodo di afflusso di mezzi pesanti in città) la statua bronzea dal titolo *Violata* (figg. 5-6)⁴⁰. Fortemente voluta dalla Commissione Pari Opportunità della Regione Marche, l'opera è stata realizzata con un concorso di contributi pubblici e privati e si fregia di essere il primo monumento in Europa contro la violenza sulle donne. E come? In che cosa risiederebbe il valore di quel «contro»? Nella posizione fiera della giovane? Nel suo volto piatto e privo di qualsiasi espressione? E la violenza avvenuta, dobbiamo desumerla unicamente dalla veste opportunamente strappata proprio in corrispondenza delle parti più sensuali di un corpo che, come quello della *Spigolatrice*, rispecchia i modelli estetici *mainstream*? Neanche aiuta a ricomporre il senso di questa statua l'iscrizione apposta sul piedistallo («Il rispetto è un valore, sempre. In onore di tutte le donne vittime di violenza»), anzi. La discrasia aperta tra le due forme di «mediatori della memoria»⁴¹ (scrittura e immagine) accentua ancor di più lo spaesamento di coloro che osservano. Non solo si dimentica qui che la violenza è sempre duplice, fisica e morale, psicologica, ma neanche ci si sofferma a riflettere sulla possibilità di suggerirla quella violenza, magari rifiutando la scelta di un figurativo dozzinale per un linguaggio più sottile e concettuale. E soprattutto, in questa statua la violenza si condensa nel solo personaggio femminile, come se quel gesto terribile – quel *reato* – non fosse stato compiuto da un secondo attore – l'uomo. Neanche si pone il confronto con un'opera (d'arte, stavolta) di centocinquanta'anni fa, quel dipinto in cui Edgar Degas esprimeva una netta condanna dello stupro mettendo in scena una contrapposizione silenziosa tra il violentatore e la donna, in una atmosfera cupissima (*Le viol*, 1868-1869, Philadelphia Museum of Art) (fig. 7).

Dinanzi a tali rappresentazioni offensive le donne, le comunità cittadine, insorgono, protestano, chiedendo spesso (ma sempre invano) la rimozione delle immagini. Lo fanno, tra l'altro, replicando il gesto di ribellione "vandalica" che fu già delle suffragette inglesi, che nel 1913 presero di mira la sala dei Preraffaelliti della Manchester City Art Gallery per criticare il modello vittoriano di donna, e per questo peccato di "iconoclastia" pagarono con la prigione⁴². Dunque, anche in Italia le donne si attivano per la riappropriazione dello spazio pubblico e dei suoi simboli e lo fanno preferibilmente con *performance* e *flash mob*, forme d'espressione volutamente effimere ma capaci di incidere sulla sensibilità dei cittadini, coinvolgendoli in prima persona: in un linguaggio cioè opposto a quello dei tradizionali monumenti istituzionalizzati, che spesso suonano oggi muti⁴³. Ad Ancona si è costituito subito un comitato di protesta nazionale, che ha portato ad una lettera aperta scritta dalla vittima di una efferata violenza

di genere, Francesca Baleani, indirizzata alla allora Sindaca, Valeria Mancinelli (anche lei, riflettiamoci, del PD)⁴⁴. Condivisa da un numero altissimo di firme, *in primis* di donne vittime di violenza e familiari di donne uccise, ma poi anche di associazioni e centri antiviolenza italiani e stranieri, istituzioni ed organismi di Parità e Pari Opportunità, Centri Studi di Genere universitari, la lettera ha dato poi concretamente vita ad una petizione che chiedeva la rimozione della statua⁴⁵; petizione, tra l'altro, sostenuta anche dal movimento ROSE – Remember Our Sisters Everywhere –, gruppo attivista in difesa dei diritti delle donne (Canada)⁴⁶. Nonostante la dimensione nazionale ed internazionale della protesta, tutte queste richieste sono rimaste inascoltate⁴⁷. Rilevante è il fatto che tale dissenso si sia manifestato anche attraverso azioni di intervento diretto sul monumento stesso⁴⁸. Nel marzo del 2013 esso è stato coperto con un accappatoio bianco: come si fa con i cadaveri, perpetuando un gesto di rispetto, di *pietas* quasi, verso un corpo che suscitava vergogna. Luna Margherita Cardilli, giovane videomaker e graphic designer, ha spiegato che con quel gesto di denuncia ha inteso dar vita ad un «atto collettivo, espressione di una comunità sensibile che si prende cura di tutti coloro che la statua dovrebbe rappresentare»⁴⁹. In seguito, la *Violata* si è coperta di tanti post-it colorati con su scritto «Non in mio nome». Ancora una volta, neanche fosse un mantra stabilito a monte, l'artista si è difeso dalle critiche sentenziando: «In Italia c'è libertà d'espressione [...] L'importante è farle le cose»⁵⁰. Frase che in modo inquietante ricorda «il governo del fare» o il «lasciateci lavorare» dei politici, a seconda del vento del momento.

Molto più contenuto – purtroppo – il dibattito che si è creato intorno ad un altro monumento, ancora una volta dedicato a donne vittime, non di violenza sessuale, ma della guerra. Nel 2003 il Comune di Acquapendente ha fatto erigere nei giardini di Porta Fiorentina una fontana dedicata alle due giornaliste d'inchiesta Ilaria Alpi (Roma, 24 maggio 1961 – Mogadiscio, 20 marzo 1994) e Maria Grazia Cutuli (Catania, 26 ottobre 1962 – Sarobi, 19 novembre 2001), assassinate in contesti di guerra assieme ai loro colleghi operatori (fig. 8). La cerimonia si è svolta alla presenza non solo dei familiari delle giovani professioniste, ma anche di due storici giornalisti “di sinistra”, Bianca Berlinguer e Sandro Curzi⁵¹. La fontana è opera di Mario Vinci, attivo ad Acquapendente e noto soprattutto per le sue opere di arte sacra. Le statue delle due giornaliste attorniano la vasca, l'una in piedi, l'altra seduta, e sono ovviamente nude. Ancora una volta: perché la nudità? dobbiamo pensare che Vinci abbia voluto rappresentare la *nuda veritas* inseguita dalle due giornaliste fino al sacrificio? Certo è che questo “monumento” segna uno dei punti più bassi nella rappresentazione memoriale di due tra gli episodi più alti e tragici della nostra storia recente di italiani.

A conclusione di questa parziale carrellata, la domanda che preme porsi è quella intorno alla natura stessa del monumento: perché far coincidere inevitabilmente l'idea di monumento femminile sempre con una statua? Semplice: perché una statua è sempre un corpo. Anzi, sappiamo fin dall'antichità quanto la statua femminile possieda una *vis* intrinseca che dal mito di Pigmalione in poi (se non dalle Veneri paleolitiche) evoca il senso del tatto e la volontà di possesso⁵². Sin dal loro imporsi nello spazio urbano, nell'Ottocento, i monumenti adottano un chiaro sistema oppositivo maschile/femminile che comporta, per la donna, un sistema di rappresentazione che attiene alla sfera del naturale, contrapposto all'eroico e intellettuale del maschio: la donna è principalmente corpo, il che impone un registro "realistico", da cui il ricorso al nudo⁵³. Dobbiamo allora chiederci se la scelta del figurativo non costituisca oggi un limite per l'idea stessa di monumento femminile. Purtroppo, dobbiamo constatare che la cultura artistica in Italia è ancora in buona parte legata a questo paradigma organicista, che ben si presta ad essere piegato alle storture sessiste che fin qui sono state presentate. Eppure, le alternative ci sono. Cito solo l'installazione dedicata a Grazia Deledda (*Andando via*), che nel 2013 Maria Lai volle realizzare ai margini della città di Nuoro nel Parco della Solitudine, costituita da pilastri in cemento armato, ciascuno recante sottili sagome in metallo raffiguranti i principali personaggi dei romanzi della scrittrice⁵⁴. Realizzando un'opera pubblica che funzionasse come «luogo di sosta e meditazione», Lai metteva in campo la questione essenziale che ogni vero artista (o architetto) dovrebbe porsi con il suo intervento, ovvero il rapporto tra il monumento e lo spazio, urbano o verde che sia, la possibilità di modificazione del luogo, la sua vivificazione⁵⁵.

III. Monumenti e «falsa coscienza del tempo»

È chiaro come questa fagocitante presenza di opere dedicate a donne, ma svolta al maschile, plasmi in modo importante la fisionomia del paesaggio urbano. La questione di uno spazio pubblico androcentrico permette di avanzare qualche riflessione più generale sull'idea di monumento⁵⁶. Oggi tale tipologia artistica sembra essere decisamente in crisi, vuoi per un diffuso senso di inadeguatezza a rappresentare la storia, vuoi per le mutazioni stesse dell'arte, sempre più rivolta al presente⁵⁷. Il contesto è quello della «crisi della memoria» di cui parlava lo storico Pierre Nora, paventando il rischio di una scissione tra storia e memoria⁵⁸. Tale rischio appare in essere nella fase di appiattimento culturale che conosce oggi il nostro Paese (impietosi i dati recenti sui livelli di istruzione in Italia, che vanno di pari passo con quelli della condizione femminile) e che si palesa nella assenza di spessore critico dei committenti istituzionali, degli amministratori

politici che hanno finanziato i “monumenti” di Sapri, di Ancona e molti altri. Quando la storia diventa mero «oggetto di studio storiografico»⁵⁹ il discorso si banalizza, riducendosi nel migliore dei casi alla celebrazione di individualità o, invece, ad un inevitabile revisionismo. In una società in cui «l’informazione a tutta velocità dona la vertigine», si rischia persino di privare di senso lo stesso “avvenimento”, per quanto significativo o tragico esso sia⁶⁰. In questo passaggio da memoria a «memorizzazione»⁶¹, la storia, privata del suo spessore, anche emotivo, si riduce ad accessorio, ad orpello per una società che non sembra essersi allontanata da quella che Guy Debord descriveva nel 1967, anzi: «Lo spettacolo come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell’abbandono della storia che si erige sulla base del tempo storico, è la falsa coscienza del tempo»⁶².

Proprio per questo sarebbe essenziale riflettere sui monumenti storici, ricostruire il contesto della loro creazione, il senso della loro vita civile: precipitati di memoria, essi dovrebbero aiutare a comprendere il tempo storico. E invece, come si è detto, oggi i monumenti appaiono muti. Come spiega lo storico Germano Maifreda, «l’unica vera e propria cancellazione che affligge il nostro tempo» è «quella della storia come conoscenza»; a questa, peraltro, «fa da contraltare la venerazione antiquaria dei resti: i quali, proprio perché la storia è ignorata, per illusione ottica possono diventare reliquie da venerare, imm modificabili. Archivi, biblioteche, collezioni storiche e monumenti muoiono nell’incuria di un’epoca che feticizza il passato purché non arrechi troppo disturbo»⁶³.

Nel suo fare appello al passato imponendosi nello spazio del presente, concepito con lo scopo di durare nel futuro, il monumento tradizionale è di per sé un dispositivo conservatore. Attraverso la rappresentazione celebrativa del passato il monumento funziona come un dispositivo apertamente politico, generalmente teso a rinsaldare un ordine costituito attraverso la rappresentazione simbolica di un sistema valoriale condiviso o presentato come il più rappresentativo di una determinata comunità. Al contempo, attraverso di esso si attivano interpretazioni di accadimenti storici, che vengono dunque proposti alla comunità di riferimento secondo precise prospettive ideologiche. Proprio attraverso le scelte iconografiche e compositive del monumento, il concetto stesso di memoria si polarizza, andando ad influenzare la nostra percezione della storia⁶⁴. Luogo simbolico dello spazio urbano del XIX secolo, il monumento eretto alle grandi figure della nazione è stato il mezzo più efficace con cui le società liberali si sono garantite continuità e potere⁶⁵. La questione di genere si impianta in questa precisa fase storica, quando si stabilizza l’associazione tra monumento e modello virile, vale a dire afferente alle sfere del politico e del bellico. Le figure

femminili (qualora non identifichino astrazioni allegoriche, come la Repubblica, la Patria, la Giustizia ecc.) hanno in questo contesto celebrativo dei “grandi uomini” un ruolo iconografico accessorio se non ancillare. In realtà, tuttavia, la loro stessa presenza nei monumenti, come corpi femminili, è essenziale per l’attivazione del messaggio propagandistico. Se dunque il monumento è nelle società occidentali un preciso strumento di trasmissione di valori e ideologie, la sua elaborazione dovrebbe oggi essere quanto mai ponderata; e questo anche e soprattutto nel caso della rappresentazione del modello che della donna si vuole offrire in uno spazio pubblico.

Bisogna tuttavia osservare che il peso simbolico del monumento, inteso come scultura nella sua struttura classica (costituita da una statua e da quel megafono valoriale che è il piedistallo), resiste oggi quasi soltanto negli spazi istituzionali. Nello spazio urbano, concepito dalla logica della lottizzazione, della spartizione tra società private, invaso da immagini anonime e commerciali, tale efficacia comunicativa è decisamente ridimensionata, spingendosi fino alla non-percettibilità⁶⁶: pensiamo ad esempio alla profusione di sculture in luoghi di passaggio (è il caso della *Violata* di Ancona), in cui l’immagine scorre in movimento dinanzi agli occhi distratti dell’automobilista. Nella società globalizzata il legame tra città – intesa non come *urbs*, ma come *civitas* – e immagine monumentale è spezzato: per questo si elaborano “monumenti” che sono immagini stereotipate o banali, finalizzate, come si è detto, alla promozione turistica o in generale al consumo. Il corpo nudo anonimo della donna risponde perfettamente a questo intento populista e capitalista⁶⁷. In tal modo il monumento – inteso come sistema visivo perenne – abdica alla sua stessa natura. Da dispositivo storico esso si riduce a mera attrattiva o ad elemento di semplice “decoro” urbano⁶⁸. Nelle dichiarazioni d’intento delle amministrazioni pubbliche il monumento vorrebbe spesso dotare di un volto identitario quartieri o luoghi anonimi della città, periferie, rotonde, parchi residenziali. Ed è precisamente questa dimensione di “monumento intenzionale”, volutamente impiantato su un non-luogo, che imporrebbe di ben soppesarne il valore simbolico. In sostanza, come dimostra l’esempio alto di Maria Lai, il monumento dovrebbe assolvere al significato denso della parola tedesca *Denkmal*, con cui non si indica solo il “ricordare” ma anche il “pensare” (*denken*): un luogo presso cui pensare. Ma questo è, evidentemente, proprio ciò che si vuole evitare.

IV. Dalla parte delle cittadine

D’altra parte, si è ormai da tempo compreso quanto ciò che chiamiamo «memoria collettiva» instauri una relazione essenziale non solo con il tempo, ma anche con lo

spazio; essa esiste solo in una dimensione plurale, fluttuante, instaurando rimandi con le strutture sociali, in una dinamica in cui proprio le «immagini spaziali» giocano il ruolo di catalizzatore⁶⁹. La riflessione di Maurice Halbwachs riecheggia da vicino quella ancora più antica del *Denkmalkultus* di Alois Riegl (1903), testo seminale che ci ha insegnato a concepire i monumenti come strutture polivaloriali. Nella loro dimensione artistica «relativa», i monumenti sono sempre contemporanei, portatori di valori di memoria sempre rinnovati nel continuo confronto col presente, con i gusti estetici, ma anche con le aspettative o le sensibilità che le società vi proiettano⁷⁰. In questa prospettiva i monumenti sono dunque abitanti del presente.

Come ha chiarito Aleida Assmann in un saggio penetrante, la memoria anche nel nostro tempo esiste e resiste, ma assume forme diverse da quelle del secolo passato: alla memoria si sono infatti sostituite «memorie diverse, in parte tra loro contraddittorie, che rivendicano il diritto al riconoscimento sociale»⁷¹. Ciò può avvenire solo attraverso una partecipazione individuale e collettiva all'«eredità culturale». Sotto il profilo normativo è interessante legare questo concetto alla nuova nozione di «comunità patrimoniale» quale è stata ratificata dalla Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa (2005). Nel suo Preambolo si riconosce «la necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un'idea ampliata e interdisciplinare di eredità culturale», per poi ribadire il «diritto a partecipare alla vita culturale, così come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo» (art. 1, lett. a), nel «rispetto per i diritti dell'uomo, la democrazia e lo Stato di diritto» (art. 3, lett. b), in quanto «chiunque, da solo o collettivamente, ha diritto a trarre beneficio dall'eredità culturale e a contribuire al suo arricchimento» (art. 4, lett. a). Si tratta di un'interpretazione dinamica del concetto di *cultural heritage* che parte dal principio della interconnessione tra gli individui o le comunità e l'ambiente, inteso sia come habitat naturale che come spazio urbano e sociale. Discostandosi dall'antica nozione di patrimonio (a cui quella di monumento è intimamente connessa), la Convenzione propone di tradurre l'espressione inglese ponendo l'accento sul lemma "culturale", piuttosto che sull'idea dell'appartenenza "proprietaria": «L'eredità culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Essa comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi» (art. 2, lett. a)⁷². È sintomatico osservare che l'Italia ha ratificato la Convenzione nel settembre 2020, e cioè quando, in piena epoca pandemica, il tema dell'accesso al patrimonio culturale era divenuto cruciale. Peraltro, l'idea di «comunità patrimoniale» è stata recepita dalla legislazione italiana con l'art. 2, lett. c) del d.l. 26 marzo 2008, n. 622 (aggiornamento al Codice dei

Beni culturali del 2004), ma con un significativo slittamento semantico restrittivo, laddove i beni culturali sono definiti ancora come «espressioni di *identità* culturale collettiva».

Notiamo che sulla relazione tra accesso al patrimonio culturale e rispetto dei diritti umani la Convenzione di Faro è chiara: «l'esercizio del diritto all'eredità culturale può essere soggetto soltanto a quelle limitazioni che sono necessarie in una società democratica, per la protezione dell'interesse pubblico e degli altrui diritti e libertà» (art. 4, lett. c)⁷³. In questo perimetro ideale deve dunque collocarsi il tema specifico della discriminazione femminile. Tradotto, significa che se esiste la libertà dell'artista, quando questa va ad incidere sullo spazio pubblico deve confrontarsi con i diritti inalienabili della persona, quale quello del rispetto del genere femminile, e più in generale con il diritto delle comunità a vivere in uno spazio pubblico che sia democratico, rispettoso delle differenze, «trasparente, inclusivo, responsabile e giusto»⁷⁴. Dalla parte delle cittadine.

Il presente saggio è una versione arricchita della conferenza tenuta all'Accademia di belle arti di Carrara il 28 febbraio 2022; di quell'intervento il saggio mantiene, in parte, il tono. Ringrazio Gerardo de Simone e Gilberto Pellizzola per avermi coinvolta nel progetto "Artemisia". A Walter Angelici, Cristina Babino, Raffaella Fontanarossa e Franca Varallo va la mia gratitudine per l'aiuto prezioso che ciascuno di loro mi ha porto.

- 1 M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Salerno, 2011; L. Piazza, *Monumenti e statue su suolo pubblico. Chi li commissiona e perché*, in *Comunque nude. La rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, a cura di E. Lunardon, L. Piazza (Associazione Mi Riconosci), Milano-Udine, 2023, pp. 21-46, dettagliata rassegna in cui si evidenzia anche l'amplissimo ruolo rivestito dai privati nella "riqualificazione" degli spazi urbani.
- 2 Oltre a M. Warner, *Donne e monumenti*, Palermo, 1999, si veda S. Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln-Weimar-Wien, 1996.
- 3 Attivo dal 2015, il collettivo si batte per il riconoscimento della professionalità e dei diritti di storici dell'arte, archeologi, operatori culturali in genere; il gruppo svolge un'importante attività di ricerca nel campo dei Beni culturali, con inchieste, incontri e pubblicazioni: <https://www.miriconosci.it/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 4 *Comunque nude*, cit.
- 5 Vedi inoltre R. Carrieri, A. Forcella, L. Piazza, *Nude o martiri? Rappresentazione e riappropriazione femminile nello spazio pubblico*, in *Sul piedistallo della storia. Monumenti e statue in Emilia Romagna dall'Ottocento a oggi*, a cura di S. Nannini, E. Pirazzoli («E-Review - Rivista degli Istituti Storici dell'Emilia Romagna in Rete», 8-9, 2021-2022), https://e-review.it/carrieri_forcella_piazza_nude_martiri (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 6 *I risultati del censimento di Mi Riconosci*, in *Comunque nude*, cit., pp. 15-20. Vedi anche: *Censimento dei monumenti femminili: i risultati*, a cura di L. Piazza, R. Carrieri, E. Lunardon, A. Forcella, <https://www.miriconosci.it/censimento-dei-monumenti-femminili-risultati/>

- (ultimo accesso 24 novembre 2023); vedi anche *Perché non ci sono donne nei nostri monumenti?*, in «miriconosci», 28 giugno 2020, <https://www.miriconosci.it/donne-nostri-monumenti/> (ultimo accesso 24 novembre 2023); A. Forcella, B. Lisotti, E. Lunardon, *Perché ci sono così poche statue di donne?*, in «Jacobin Italia», 7 luglio 2020, <https://jacobinitalia.it/perche-ci-sono-cosi-poche-statue-di-donne/> (ultimo accesso 24 novembre 2023). Una riflessione su questa inchiesta: *Monumenti, spazio pubblico e rappresentazione femminile: un brindisi*, in «miriconosci», 10 novembre 2021, <https://www.miriconosci.it/monumenti-spazio-pubblico-e-rappresentazione-femminile-un-brindisi/> (ultimo accesso 24 novembre 2023), a cui si rimanda anche per la accurata rassegna stampa.
- 7 S. Grandesso, *Il monumento ad Anita Garibaldi a Roma*, in *Garibaldi: un eroe nel bronzo e nel marmo*, a cura di C. Beltrami, G.C.F. Villa, A. Villari, Cinesello Balsamo, 2012, pp. 171-191.
 - 8 Tra le eccezioni figurano Elena Lucrezia Cornaro Piscopia – sulla collocazione della cui statua seicentesca si è acceso un lungo dibattito nella città di Padova: L. Bison, *Una statua di una donna in Prato della Valle a Padova? Sarebbe la prima volta: infuoca il dibattito*, in «Finestre sull'arte», 3 gennaio 2022, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/una-statua-di-una-donna-in-prato-della-valle-a-padova-infuoca-il-dibattito> (ultimo accesso 24 novembre 2023) –; Cristina Trivulzio di Belgioioso (cui è stata eretta la statua di Giuseppe Bergomi a Milano il 15 settembre 2021); Maria Montessori (monumento di Chiaravalle, équipe di scultori diretta da Mario Sorbi, 2002, e la recentissima statua a Perugia, ad opera dell'architetto Matteo Ferroni); infine la statua raffigurante Margherita Hack, collocata in Largo Richini a Milano nel giugno 2022, opera di "Sissi" (Daniela Olivieri). Su questi casi si vedano Piazzì, *Monumenti e statue*, cit.; F. Pasini, *Quello che manca: buone pratiche per la statuaria pubblica*, in *Comunque nude*, cit., pp. 185-204.
 - 9 L. Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, in «ARTnews», 69, 9, 1971, 9, pp. 22-39, 67-71 (*Perché non ci sono state grandi artiste?*, introduzione di M.A. Trasforini, traduzione e cura di J. Perna, Roma, 2014); R. Parker, G. Pollock, *Old mistresses: women, art and ideology*, [n.e. 1981], London-New York, 2013.
 - 10 M. Marziani, *Spigolatrice di Sapri: "Dovevo scolpirla io, il mio bozzetto è stato copiato"*, in «Il Giorno - Pavia», 30 settembre 2021, <https://www.ilgiorno.it/pavia/cronaca/spigolatrice-di-sapri-1.6864136> (ultimo accesso 24 novembre 2023); L. Peluso, *La Spigolatrice di Sapri, creata da Emanuele Stifano, fa ancora discutere. L'accusa dello scultore De Paoli*, in «RADIO ALFA - Il Quotidiano radiofonico di Salerno e provincia», 1 ottobre 2021, <https://www.radioalfa.fm/la-spigolatrice-di-sapri-creata-da-emanuele-stifano-fa-ancora-discutere-laccusa-dello-scultore-de-paoli-accusa/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
 - 11 *La "sexy" Spigolatrice di Stifano, dai pruriti a Sapri al Mart di Rovereto*, in «EconomyMagazine», 3 giugno 2022, <https://www.economymagazine.it/stifano-dallo-scandalo-al-mart/> (ultimo accesso 24 novembre 2023). Per F. Lemme, *Leros della Spigolatrice. La scultura di Sapri: testimonianza storica o esaltazione dell'eterno femminile?*, in «Il Giornale dell'arte», 27 novembre 2021, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/l-eros-della-spigolatrice/137647.html> (ultimo accesso 24 novembre 2023), «la vicenda è solamente politica, non storico artistica e va confinata nei limiti delle diatribe locali».
 - 12 Tra i tanti interventi segnalo il recentissimo C. Massarotto, *Rappresentare la fatica: il lavoro femminile*, in *Comunque nude*, cit., pp. 105-125, in part. pp. 111-113.
 - 13 F. Brancaleoni, *Mercantini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, 2009, https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-mercantini_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 24 novembre 2023).

- 14 Sulla «pedagogia per la donna» a metà Ottocento, e in particolare rispetto a Tommaseo, vedi M. Allegri, *Tommaseo e "L'Istitutore" torinese: una collaborazione ventennale (1853-1873)*, in *Alle origini della comunicazione giornalistica moderna: Niccolò Tommaseo giornalista tra professione e missione*, a cura di M. Allegri, Rovereto, 2010, pp. 479-603.
- 15 La statua si è in effetti aggiunta ad una preesistente effigie bronzea della Spigolatrice che sin dal 1994 si trova sullo scoglio dello Scialandro, in posizione defilata rispetto ai flussi turistici.
- 16 Account FB di Franco Castiello, 26 settembre 2021. Vedi A. Lamorte, *La spigolatrice di Sapri, il caso della statua e la polemica sessista: "Un'offesa alle donne"*, in «Il Riformista», 28 Settembre 2021, <https://www.ilriformista.it/la-spigolatrice-di-sapri-il-caso-della-statua-e-la-polemica-sessista-unoffesa-alle-donne-250404/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 17 S. Cervasio, *La Spigolatrice versione hot: dopo le polemiche i selfie con una mano sul lato B della scultura*, in «La Repubblica», 28 settembre 2021, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2021/09/28/news/la_spigolatrice_versione_hot_cominciano_i_selfie_con_una_mano_sul_lato_b_della_scultura-319769085/ (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 18 M. Repetti, *Quella Spigolatrice di Sapri è uno schiaffo sessista*, in «Huffington Post», 26 settembre 2021, https://www.huffingtonpost.it/entry/quella-spigolatrice-di-sapri-e-uno-schiaffo-sessista_it_61505558e4b03d83bad4351e/ (ultimo accesso 24 novembre 2023); vedi anche B. Perilli, *Spigolatrice di Sapri, la statua sessista scatena le polemiche*, in «La Repubblica», 26 settembre 2021, https://www.repubblica.it/cronaca/2021/09/26/news/spigolatrice_di_sapri_la_statua_sessista_scatena_le_polemiche-319547830/ (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 19 Dai rispettivi account Twitter del 26 settembre 2021. Tra la messe di articoli su quotidiani, locali e nazionali, cito il redazionale *Spigolatrice di Sapri, polemiche per la statua in bronzo che mette in evidenza le forme. Boldrini: "Un'offesa alle donne e alla storia"*, in «Il Fatto quotidiano», 27 settembre 2021, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/09/27/spigolatrice-di-sapri-polemiche-per-la-statua-in-bronzo-che-mette-in-evidenza-le-forme-boldrini-unoffesa-alla-storia-delle-donne/6334056/> (ultimo accesso 24 novembre 2023) e E. Messina, *La Spigolatrice di Sapri, l'arte, l'eroticismo e il corpo delle donne: un'occasione mancata*, in «Corriere della Sera», 12 ottobre 2021, https://27esimaora.corriere.it/21_ottobre_12/spigolatrice-sapri-l-arte-l-erotismo-corpo-donne-un-occasione-mancata-b3214c84-229a-11ec-ade9-06a6626d4b06.shtml (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 20 Citato in P. Clarillo, «*La Spigolatrice di Sapri non si tocca, no a censure sessiste sull'arte*», in «Il Mattino», 28 Settembre 2021, https://www.ilmattino.it/salerno/spigolatrice_sapri_no_censure_sessiste_sindaco-6223013.html (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 21 «L'arte è un prodotto libero [...] La statua è stata collocata in Italia, paese libero e democratico che di arte, bellezza, nudi e forme è pieno. Una censura per me è impensabile» (*Spigolature della Spigolatrice: il lato oscuro dell'arte pubblica italiana*, in «Eco Internazionale», 1° ottobre 2021, intervista a Emanuele Stifano di A. Castiglione, <https://ecointernazionale.com/2021/10/spigolature-della-spigolatrice-lato-oscuro-arte-pubblica-italiana/>, ultimo accesso 24 novembre 2023). In questa linea anche l'intervento di G. Perazzoli, *Spigolatrice di Sapri, la libertà dell'artista è sacra: vedi alla voce Charlie Hebdo*, in «Il Fatto quotidiano – Blog», 8 ottobre 2021, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/10/08/spigolatrice-di-sapri-la-liberta-dellartista-e-sacra-vedi-alla-voce-charlie-hebdo/6344803/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 22 Da ultimo si veda il lucido intervento di L. Susemichel, J. Kastner, *Die Freiheit der Kunst zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation*, in «21: inquiries into art, history, and the visual», 3, 2, 2022, pp. 529-539.

- 23 Account FB di Chiara Savettieri, 27 settembre 2021.
- 24 *Spigolature della Spigolatrice: il lato oscuro dell'arte pubblica italiana*, in «Eco Internazionale», 1° ottobre 2021, intervista a Chiara Savettieri di A. Castiglione, <https://ecointernazionale.com/2021/10/spigolature-della-spigolatrice-lato-oscuro-arte-pubblica-italiana/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 25 *Ivi*.
- 26 Cicerone, *Orator*, XXI, 70.
- 27 T. Anstey, *The dangers of decorum*, in «Architectural research quarterly», 10, 2, 2006, pp. 131-139.
- 28 C. Savettieri, «Storia dell'arte e politicamente corretto», conferenza tenuta alla Galleria Delio Gennai di Pisa l'11 dicembre 2021, disponibile su <https://www.facebook.com/studiogennaiartecontemporanea/videos/505556893996844> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 29 *Nuovi committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico - New patrons. Contemporary art, society and public space*, Cinisello Balsamo, 2008; *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*, Dijon, 2013.
- 30 *Nuovi committenti. Torino Mirafiori Nord*, a cura della associazione a.titolo, Roma, 2004.
- 31 Questione affrontata anche da Piazzì, *Monumenti e statue*, cit., p. 37, la quale evidenzia la sostanziale assenza, per i progetti di monumenti da collocare in spazi pubblici, di commissioni giudicatrici di esperti.
- 32 H. Marsala, *La Spigolatrice sexy. A Sapri polemiche per la statua che celebra una famosa poesia*, in «Art Tribune», 27 settembre 2021 (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 33 *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Milano, 2007.
- 34 Da ultimo F. Bancaud, *Des arts qui ne sont plus beaux ou La puissance cachée du laid*, Aix-en-Provence, 2021.
- 35 M. Smith, *The Erotic Doll. A Modern Fetish*, New Haven, 2013.
- 36 L. Piazzì, *Susanna e Pigmalione. Sulla sessualizzazione del corpo femminile nell'arte*, in *Comunque nude*, cit., pp. 49-66, in part. p. 50.
- 37 Citazione di Siegfried J. Schmidt, riportata da A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, 2015, p. 450.
- 38 S. Sermenghi, *La lavandaia in Via della Grada a Bologna che "nella sua nudità lava e si lava"*, in «Inchiesta online», 19 aprile 2017, <https://www.inchiestaonline.it/arte-poesia/saura-sermenghi-la-lavandaia-in-via-della-grada-a-bologna-che-nella-sua-nudita-lava-e-si-lava/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 39 A. Forcella, «Dov'è la vostra rabbia quando le donne vengono uccise?». *La rappresentazione della violenza di genere nel patrimonio pubblico*, in *Comunque nude*, cit., pp. 67-82.
- 40 Su questo monumento controverso gli interventi di stampa abbondano; cito solo l'articolo redazionale *Galleria San Martino: una statua contro la violenza sulle donne*, in «Ancona Today», 19 marzo 2019, <https://www.anconatoday.it/eventi/statua-contro-violenza-donne-ancona-violata.html> (ultimo accesso 24 novembre 2023). Purtroppo, l'opera di Ancona sembra aver costituito un modello: si veda il "monumento" realizzato ad Albano Laziale nel 2014, *Noi per le donne*, una figura femminile seminuda che si libera da catene, realizzata dallo scultore locale Manuel Pettinelli. Inquieto il fatto che la statua sia stata

- voluta e finanziata dall'International Inner Wheel Italia - Club Albano Laziale (il corrispettivo femminile del Rotary) e che abbia anche conseguito un premio (Premio Donna Albano 2015). Per una riflessione più ampia si veda Forcella, *“Dov'è la vostra rabbia”*, cit., pp. 72-75.
- 41 Assmann, *Ricordare*, cit.
- 42 G. Oberoi, *Victorian paintings under attack: the earliest act of suffrage iconoclasm (1913)*, in *Women's suffrage in word, image, music, stage and screen*, a cura di C. Wiley, L.E. Rose, London-New York, 2021, pp. 126-148. Come è noto, il gesto fu poi ripetuto, l'anno dopo a Londra, da Mary Richardson, che si scagliò contro la *Venere allo specchio* di Velázquez, percepita come icona del potere seduttivo delle immagini femminili.
- 43 Su queste esperienze recenti in Italia vedi Carrieri, Forcella, Piazzì, *Nude o martiri?*, cit.; per una panoramica generale, R. Carrieri, *Dalla rappresentazione all'autorappresentazione. Esperienze di riappropriazione femminile dello spazio pubblico*, in *Comunque nude*, cit., pp. 165-184.
- 44 Testo completo: <https://www.nazioneindiana.com/2014/11/24/violata/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 45 <https://chng.it/TJN5WmKRMm> (ultimo accesso 24 novembre 2023). Animatrice della petizione è stata la scrittrice e critica Cristina Babino, la quale ha poi scritto un saggio sul caso: C. Babino, *La violenza di genere nelle Marche e l'arte di comunicare*, in *Femminile plurale. Le donne scrivono le Marche*, a cura di C. Babino, Montecassiano, 2014, pp. 149-169.
- 46 <https://www.change.org/p/comune-di-ancona-commissione-pari-opportunita-regione-marche-ricollocazione-della-statu-violata/u/6192155> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 47 Tutta la documentazione (completa di foto della statua e delle numerose proteste) alla pagina FB “C'è da spostare una statua”: https://m.facebook.com/IlViolentoViolettoDiViolata?wtsid=rdr_0e1Kch8RjyEJOGMg1 (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 48 M.T. Ciriello, *La statua di Ancona, una nuova forma di violenza contro le donne*, in «Orticalab», marzo 2013, <https://www.orticalab.it/La-statu-di-Ancona-una-nuova> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 49 A. Filonzi, *Violata: quando dici un titolo azzecato. Ad Ancona violato il buongusto con la scultura di Floriano Ippoliti. L'artista denuncia la violenza sulle donne e i cittadini denunciano l'artista*, in «Art Tribune», 13 aprile 2013, <https://www.tribune.com/tribnews/2013/04/violata-quando-dici-un-titolo-azzeccato-ad-ancona-violato-il-buongusto-con-la-scultura-di-floriano-ippoliti-lartista-denuncia-la-violenza-sulle-donne-e-i-cittadini-denunciano-lart/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 50 *Ancona: chiesta la rimozione della statua dedicata alle donne*, in «Il Resto del Carlino – Ancona», 27 marzo 2013; R. Montesi, *‘Che tempo che fa’*, *Littizzetto critica la statua Violata. “Uno spot”: Ancona, l'autore difende così la sua opera*, in «Il Resto del Carlino – Ancona», 16 aprile 2019, <https://www.ilrestodelcarlino.it/ancona/cronaca/che-tempo-che-fa-1.4545042> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 51 *Dieci anni dalla morte di Maria Grazia Cutuli. Il Comune di Acquapendente ricorda la giornalista uccisa in Afghanistan*, in «Viterbo News 24», 19 novembre 2011, https://www.viterbonews24.it/news/dieci-anni-dalla-morte-di-maria-grazia-cutuli_7213.htm (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 52 V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, 2006. Sul tema, in rapporto con i monumenti femminili italiani, si veda anche Piazzì, *Susanna e Pigmalione*, cit.

- 53 E. Vega, *¿Una violencia invisible?: las mujeres en los monumentos públicos*, in «Boletín de arte», 37, 2016, pp. 213-225, in part. p. 213.
- 54 Vedi E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e Relazione*, Nuoro, 2017; A. Dolfi, *Maria Lai: con le parole dell'arte segnali verso l'infinito*, in «Lea», 8, 2019, pp. 3-38.
- 55 S. Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, 2017.
- 56 J. Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1978, vol. 5, pp. 38-48. Per un aggiornamento – anche in relazione alla polimorfa nozione di *counter-monument* – si veda J.E. Young, *Memory/monument*, in *Critical Terms for Art History*, a cura di R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago, 2003, pp. 434-447. Per la discussione più recente, in italiano, L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Torino, 2022.
- 57 E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia, 2010.
- 58 P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in *Les Lieux de Mémoire*, a cura di P. Nora, Paris, [1984] 1997, I, pp. 23-43.
- 59 Assmann, *Ricordare*, cit., p. 14.
- 60 Per la discussione sul “ritorno dell'avvenimento” in storiografia rimando a F. Dosse, *La fabrique de l'événement historique moderne*, in «Hermès, La Revue», 1, 17, 2005, pp. 58-66, <https://doi.org/10.3917/herm.071.0058> (ultimo accesso 24 novembre 2023), e a O. Lévy-Dumoulin, *Événement, histoire, Encyclopædia Universalis*, (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/evenement-histoire/>) (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 61 A. Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, 2003.
- 62 G. Debord, *La società dello spettacolo*, spettacolo, [1967], a cura di P. Stanziale, Bolsena, 2002, p. 158 (cap. VI, “Il tempo spettacolare”).
- 63 G. Maifreda, *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento alla cancel culture*, Milano, 2022, pp. 12-13.
- 64 P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, [2001] 2013.
- 65 H. Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, 1974.
- 66 M.G. Mancini, *Superfici ridondanti: memoria e rigenerazione urbana*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo / The Global City. The urban condition as a pervasive phenomenon*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, 2020, pp. 602-609. Si veda anche *Post monument. XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, a cura di F. Cavallucci, Cinisello Balsamo, 2010.
- 67 Per l'Italia si vedano da ultimo le mostre *Donne: corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'arte moderna, 24 gennaio – 13 ottobre 2019), a cura di A. Angelelli, F. Pirani, G. Raimondi, D. Vasta, Cinisello Balsamo, 2019; *Il Soggetto Imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile – 26 maggio 2019), a cura di M. Scotini, R. Perna, Milano, 2019.
- 68 T. Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, 2022, in particolare alla “Premessa”.
- 69 M. Halbwachs, *La mémoire collective*, [1950], édition critique par G. Namer, Paris 1997, p. 196 (*La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, T. Grande, Milano, 2001).
- 70 Da ultimo G. Dolff-Bonekämper, *Prologue. Valeurs de contemporanéité. Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl*, in *Le monument en débat. Théories et pratiques de*

la monumentalisation en Allemagne et en Autriche après 1945, a cura di A. Beyer, G. Janzing, A. Pinotti, C. Trautmann-Waller, Heidelberg, 2022, pp. 17-36, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.990.c13820> (ultimo accesso 24 novembre 2023): «Il devrait être désormais clair que le concept riegljen de monuments voulus et de monuments non voulus/devenus nous conduit à reconnaître le versant conflictuel de toute patrimonialisation, et ce non seulement au cas où nous nous trouvons confrontés à des monuments contestés de l'histoire contemporaine, comme dans le Berlin d'après la chute du Mur, mais de manière tout à fait fondamentale. Il n'y a aucune garantie qu'un monument depuis longtemps "historique" restera pour toujours un monument et qu'il ne suscitera jamais une nouvelle controverse. Il n'existe pas de statut patrimonial définitivement acquis et libéré de tout conflit potentiel» (p. 32). Essenziale oggi la distinzione proposta da R. Debray, *Le monument ou la transmission comme tragédie*, in *L'abus monumental?*, actes des Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot (Paris, 23-25 novembre 1998), a cura di R. Debray, Paris, 1999, pp. 11-32, tra «monumenti-traccia», «monumenti messaggio», e «monumenti forma».

- 71 Assmann, *Ricordare*, cit., p. 16.
- 72 Vedine una analisi critica in M. Montella, P. Petrarola, D. Manacorda, M. Di Macco, *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il capitale culturale. Supplementi», 5, 2016, pp. 13-36. Su questo tema della tutela collettiva si veda S. Settis, *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino, 2014.
- 73 Vedi V. Vadi, *Cultural Heritage in International Investment Law and Arbitration*, Cambridge, 2014, p. 33, dove si porta ad esempio proprio la Convenzione per l'eliminazione di ogni forma di discriminazione nei confronti delle donne dell'ONU, risoluzione del 1979, entrata in vigore nel 1981, e si commenta: «any meaningful protection of cultural heritage needs to respect fundamental human rights and freedoms. [...] If a conflict arises between cultural entitlements and other human rights, international laws address this tension in favour of internationally proclaimed human rights. Cultural entitlements are neither absolute nor unlimited».
- 74 La citazione è tratta dal report dell'inchiesta inglese di B. Stephenson, M.-A. Gournet, J. Burch-Brown, *Reviewing Contested Statues, Memorials and Place Names. Guidance for Public Bodies*, Bristol, 2021, p. 3. Si veda anche D. Adams, P. Larkham, *Contesting urban monuments: future directions for the controversial monumental landscapes of civic grandeur*, in «International Journal of Heritage Studies», 28, 8, 2022, pp. 891-906.



Fig. 1: Emanuele Stifano, *Monumento alla Spigolatrice di Sapri*, 2021, Sapri.



Fig. 2: Inaugurazione del *Monumento alla Spigolatrice di Sapri* di Emanuele Stifano, 25 settembre 2021, Sapri.

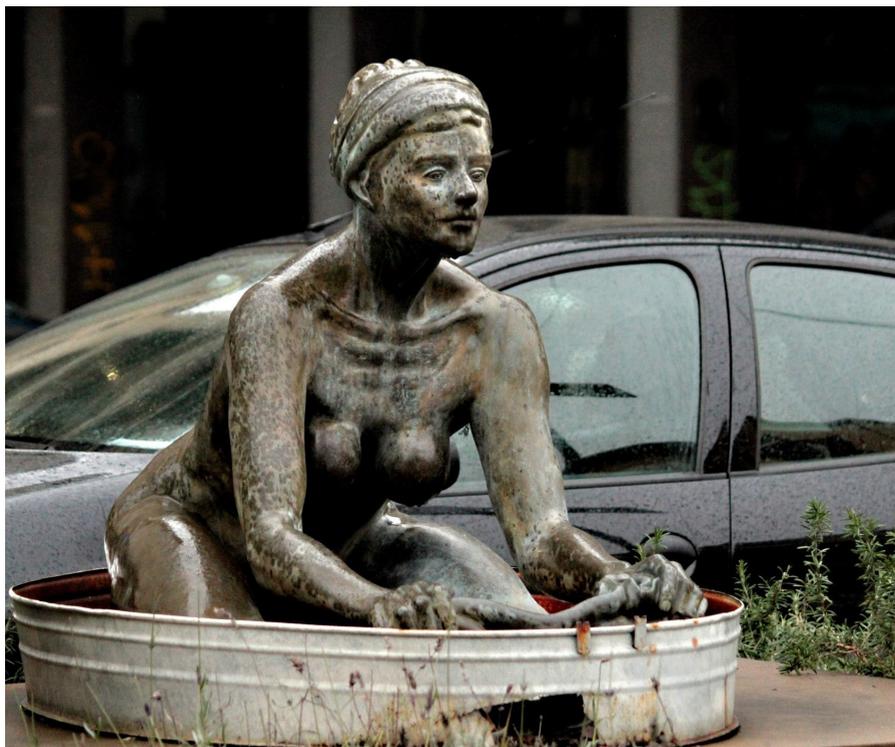


Fig. 3: Saura Sermenghi, *Monumento alla lavandaia*, 2001, Bologna.



Fig. 4: Saura Sermenghi, *Monumento alla lavandaia*, 2001, Bologna.



Fig. 5: Floriano Ippoliti, *Violata*, 2013, Ancona. Foto di Luca Laguardia.



Fig. 6: Floriano Ippoliti, *Violata*, 2013, Ancona.



Fig. 7: Edgar Degas, *Le viol [Lo stupro]*, 1868-1869.
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 8: Mario Vinci, *Fontana dedicata a Ilaria Alpi e Maria Grazia Cutuli*, 2003, Acquapendente.