

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

The article reflects on monuments in the context of historical and political changes. The starting point is his Sculpture Biennale called Postmonument, held in Carrara in 2010, which explored the decline of monumentality in the post-communist era and the rise of global consumerism. The author discusses the challenges faced in presenting controversial artworks, citing examples such as Maurizio Cattelan's proposal to replace a Giuseppe Mazzini monument with one dedicated to Bettino Craxi. The article then delves into contemporary controversies surrounding monuments, particularly in the wake of the Black Lives Matter movement and the decolonization process in the art world. The narrative highlights how artistically or politically driven monuments can spark debates, face censorship, or even be dismantled due to changing societal perspectives. Artists engaging with the monument crisis during times of protest and political correctness explore creative solutions. Some propose visual transformations of contested monuments, like Banksy's intervention depicting protesters pulling down a monument. Artist Ohad Meromi attempts preservation through a working group, The Subcommittee for American Monuments, suggesting reinterpretations to avoid removal. The text also reflects on the limited female representation in monuments, emphasizing the need to reinvent the concept of a female monument in a more participatory and relational manner.

Chiamarmi a parlare di monumenti è un po' un invito a nozze. In tempi non sospetti, proprio a Carrara, mi capitò non solo di affrontare il tema, ma di dedicarvi un'intera edizione della Biennale di Scultura, la quattordicesima, che fu purtroppo anche l'ultima¹. Era il 2010, erano passati ormai vent'anni dall'ultima grande svolta storica: la caduta del muro di Berlino e la fine dell'Unione Sovietica. Pareva che il mondo fosse ormai avviato verso una globalizzazione senza scosse, senza gli accesi contrasti a cui la storia ci aveva abituati. Anzi, secondo Fukuyama, sembrava addirittura che la storia stessa fosse finita. Non come oggi, che torna invece prepotentemente alla ribalta con tutta la crudezza della sua materialità.

In quella congiuntura, tra la fine del comunismo in Europa e l'espansione del consumismo su scala globale, pensavamo di avere visto per l'ultima volta i monumenti cadere: le statue di Lenin e di Stalin abbattute in nome della democrazia e della libertà. Così nasceva *Postmonument*, una mostra volta ad indagare, appunto, la fine della monumentalità, che svaniva col tramonto del mondo che l'aveva generata. Sono le società tiranniche, infatti, che tendono a concentrare gli "ammonimenti" a futura memoria nelle figure delle guide politiche e a distribuirle in luoghi ufficiali e in pubbliche piazze. Le democrazie, anche se qualche personaggio può raccogliere un vasto favore e riassumere su di sé il senso di un'intera epoca (come in Italia è stato il caso di Craxi o di Berlusconi),

non trasformano quasi mai le loro icone in simboli generali. Ve lo immaginate un monumento ad Andreotti, oppure a Fanfani? Ma Nemmeno De Gasperi o Togliatti, insigni padri della Repubblica, godono di significative presenze in sculture pubbliche.

Così la mostra nasceva come una sorta di indagine, di verifica, affidata a importanti artisti internazionali, sul senso della monumentalità oggi, un'età in cui questo valore pare scomparso. In più, la decadenza della statuaria monumentale trovava stretta consonanza con la città di Carrara; ne raccontava il declino, da città che aveva goduto di grandi fasti nel passato, quando produceva alcuni dei monumenti più importanti della storia dell'umanità, a luogo che langue ormai in uno stato di abbandono. Il senso di fine di un'epoca era acuito dalla scelta di esporre i lavori in vecchi laboratori abbandonati da decenni, ormai cadenti, dove le opere emergevano tra la polvere di marmo di lavorazioni decennali e le rovine dei soffitti semi-crollati. Antony Gormley, Cai Guo-Qiang, Paul McCarthy, Rirkrit Tiravanija sono alcuni degli artisti allora chiamati a commentare questo tema, ma c'erano anche giovani che presto si sarebbero rivelati di successo, come Giorgio Andreotta Calò, Rossella Biscotti, Cyprien Gaillard o Marcelo Citade, per fare solo alcuni esempi.

Che il monumento non fosse del tutto finito, che la sua capacità di suggestionare e muovere gli animi non fosse completamente spenta ce lo rivelò in effetti l'opera di Maurizio Cattelan. Di solito passiamo sotto i monumenti senza nemmeno sapere chi rappresentano. Se chiediamo agli studenti dell'Accademia chi fosse Giuseppe Mazzini, sono convinto che molti di loro non lo sappiano, anche se un suo monumento realizzato da Alessandro Biggi si innalza da più di un secolo sulla piazza che attraversano ogni mattina. Quando però Cattelan propose di sostituire proprio quel monumento con uno dedicato a Bettino Craxi, si scatenò il finimondo. Una pagina Facebook aperta a difesa di Mazzini raggiunse in poche ore alcune migliaia di iscritti. I più determinati si dissero pronti a legarsi in catene al monumento, affinché non venisse toccato. I giornali cominciarono a riempirsi di articoli, discussioni e polemiche. Giunsero le troupe televisive e il caso ben presto diventò nazionale. Il Partito Repubblicano, che dopo la morte dei due La Malfa si sarebbe ben potuto immaginare estinto, si rivelò vivo e vegeto e stabilì la sua assemblea annuale proprio a Carrara, a salvaguardia del monumento a Mazzini, minacciato da un'irresponsabile proposta artistica.

Quella di Cattelan era, certo, una provocazione. A ben guardare, però, non fine a se stessa. Sia Mazzini che Craxi sono stati uomini chiave della storia politica italiana, sia l'uno che l'altro sono morti in esilio, senza poter rientrare in patria: il primo per ragioni politiche, perché fermamente repubblicano in un'Italia unita,

sì, ma dai Savoia; il secondo, invece, per gli illeciti compiuti. Ma anche Mazzini era considerato un criminale, un bandito massone, prima che il cambiamento di vento della storia lo riportasse in auge come padre della patria. E chissà che questo non possa capitare anche a Craxi un giorno, se i suoi sostenitori prevarranno in futuro. La storia è sempre scritta dai vincitori.

Noi, frattanto, cercavamo di procedere impavidi con la realizzazione del progetto. Una scultura di Craxi che riecheggiava la nota immagine in cui lo si vede seduto, sconcolato, a braccia aperte davanti ai giudici era effettivamente in preparazione presso gli Studi Michelangelo. Provammo a sostenere che la temporanea sostituzione per la durata della mostra sarebbe servita a restaurare la scultura del Biggi, bisognosa di cure profonde. Ma vista la tempesta mediatica già scoppiata, temendo una crisi maggiore, il pavido Ministro Bondi decise di intervenire e di sedare il caso negando il consenso per ragioni conservative.

Così, il progetto di Cattelan veniva abortito. La sua idea era morta. Che fare? Quando c'è un morto, si fa un funerale. E nel giro di pochissimi giorni, proprio quelli che di solito sono lasciati alla preparazione della salma e al cordoglio dei parenti – insomma, il tempo di un funerale – un nuovo monumento fu preparato e collocato nel cimitero di Torano: un monumento funebre a Bettino Craxi, con due angeli che sostenevano il medaglione del suo ritratto.

Al di là dell'indubbia abilità di Cattelan nell'usare i contrasti come volano della comunicazione, il lavoro manifestava che il "Post", messo come prefisso a "Monument" nel titolo della mostra, non si sarebbe potuto intendere solo come superamento, ma lasciava ampio spazio a tante possibili sorprese.

E le sorprese non sono infatti mancate. Un altro giro della storia, un altro fatto significativo, e il monumento torna ancora all'ordine del giorno. Il fatto è la morte di George Floyd, un nero americano ucciso a Minneapolis da un poliziotto il 25 maggio del 2020. Le telecamere degli smartphone, oramai onnipresenti, riprendono la scena e la rilanciano sui social. Nel giro di poche ore *Black Lives Matter*, il movimento di protesta a favore della minoranza afro-americana sorto alcuni anni prima, si risveglia. Milioni di persone in tutto il mondo scendono in piazza contro lo strisciante razzismo ancora vivo. E contro cosa se la prendono? Contro i monumenti, i monumenti dei colonialisti. C'è una lunga serie di uomini illustri, un tempo tanto stimati e riveriti da suggellarne il valore con statue a imperitura memoria, che in quest'occasione perdono il piedistallo. Edward Colston, già eminente benefattore della città natale di Bristol, arricchitosi solcando i mari per svolgere attività di schiavista, finisce nell'acqua della vicina baia. Il Confederato generale Lee, il cui monumento a cavallo svettava su un

grande plinto a Charlottesville, Virginia, viene preso a bersaglio dai manifestanti con scritte e performance e, un anno dopo, infine ufficialmente disarcionato. Anche figure che da piccoli eravamo tutti abituati a considerare eroiche cadono sotto la spinta della folla in rivolta, come Cristoforo Colombo, prima coraggioso scopritore delle Americhe, ora capostipite dei feroci *conquistadores* spagnoli. Nemmeno i fondatori dei musei si salvano da questi ribaltamenti. Sir Hans Sloane, con la sua collezione, ha posto le basi del British Museum ma, durante la sua lunga vita, ha commesso l'errore di sposare la figlia di un mercante di schiavi delle isole caraibiche, dove egli stesso si era trasferito, partecipando con qualche probabilità all'impresa di famiglia. Questa macchia è stata sufficiente perché il suo busto sparisse dall'ingresso del museo per essere ricollocato in una parte "storicamente più attinente", ma ovviamente assai meno visibile, nei meandri interni dell'edificio². Addirittura, ci sono istituzioni che in questo frangente hanno perduto il nome. Il Centro per l'arte contemporanea Witte de With, la cui fama si è consolidata negli anni anche grazie agli importanti direttori che si sono avvicendati – da Bartomeu Marí a Chris Dercon, da Catherine David a Nicolaus Schafhausen – è segnato dal peccato originale di aver preso il nome dalla via in cui si trova a Rotterdam, dedicata all'omonimo ammiraglio olandese che solcava i mari negli stessi anni dell'Olandese Volante. Non ci vuole molto a immaginare che, data l'inclinazione piratesca dei comandanti dei velieri dell'epoca, anche lui non sia stato uno "stincio di santo". Così, anche se il nome dell'istituzione era stato scelto in modo del tutto casuale e non aveva nulla a che fare direttamente con il personaggio ma solo con la strada, si è ben pensato di sciaccquare i panni sporchi e dare all'istituzione un nome diverso. Nel gennaio 2021, il Witte de With diventa Kunstinstituut Melly³. Se il primo nome era casuale, così lo è il secondo, riferendosi a un'opera che l'artista canadese Ken Lum ha collocato nella medesima strada, dedicata a una sconosciuta lavoratrice, Melly Shum, che, come recita il testo scritto a fianco dell'immagine, «hates her job», odia il suo lavoro. Casualità per casualità, la differenza è poca. Ma certo, ora ci vorranno anni perché il nuovo nome si affermi e si renda evidente il cordone ombelicale che lega la nuova alla vecchia istituzione.

Quest'ondata abbattutasi su figure storiche rappresentative di una cultura schiavista ha anche prodotto una rivoluzione nell'ambito museale, dove un maggiore equilibrio razziale è diventato necessario nelle scelte espositive quanto nella composizione degli staff. Senza considerare che anche il mercato sta accogliendo a braccia aperte artisti di colore, da Njideka Akunyilj Crosby ad Amoako Bofo, i valori delle cui opere, nel giro di pochi mesi, sono esplosi fino a raggiungere centinaia di migliaia e addirittura milioni di dollari⁴.

Tutto ciò rientra in un vasto processo di decolonizzazione, che implica azioni di restituzione di beni sottratti alle ex colonie e il riconoscimento che la cultura occidentale, che ha dominato il mondo nel corso dei secoli, deve lasciare spazio anche ad altre culture che finora non hanno avuto la possibilità di emergere. È un rigurgito di senso di colpa del mondo occidentale che sta producendo fatti politici fino a poco tempo fa impensabili, come la restituzione dei bronzi del Benin alla Nigeria o, sebbene per ora solo ventilata, quella dei marmi del Partenone da parte del British Museum alla Grecia.

Bisogna ammettere che il mondo dell'arte in questo caso non ha passivamente seguito ma ha anzi anticipato il movimento di decolonizzazione. Sono ormai anni che artisti e istituzioni hanno toccato il tema del riequilibrio razziale, della necessità di aprirsi a culture diverse. Il podio detenuto da un'arte prodotto del maschio bianco ha cominciato ormai da tempo, seppure lentamente, a vacillare. Anche sul piano della ricerca sul senso del monumento essa ha avviato da anni una critica rispetto a una storia fondamentale maschile, bianca e occidentale, procedendo ad una sorta di "demonumentalizzazione" tesa di volta in volta a criticare il principio di indottrinamento sotteso alla sua funzione, l'idea di immobilità dei valori che rappresenta, talvolta ironizzando sull'idea stessa di "monumentale" nel senso di grandezza.

Nel 2002 l'artista kosovaro Sislej Xhafa ha realizzato presso la Teseco di Pisa, un'azienda di smaltimento di rifiuti che in quegli anni svolgeva un'interessante attività nell'ambito dell'arte contemporanea, il monumento ad Ali Hamadou⁵. Il sogno del migrante senegalese, arrivato in Italia con una carretta del mare dopo una lunga traversata, si materializzava in una figura orgogliosa di essere in giacca e cravatta con una cartella da bancario. Solo che la grande scultura, monumentale nell'altezza che sfiorava i sei metri, era completamente nera e collocata all'interno di un hangar buio, percettibile soltanto a pezzi grazie all'uso di piccole lampadine elettriche messe a disposizione degli spettatori. Il desiderio del migrante africano fatica a divenire piena realtà, rimane sospeso tra potenzialità e sogno, manifestando ai nostri occhi un'immagine incerta, baluginante.

La critica al monumento, negli anni recenti, ha coinvolto anche un artista come Christian Jankowski che, nel 2013, allo Zamek Ujazdowski di Varsavia (di cui ero allora direttore), ha realizzato *Heavy Weight History*⁶, un video ed una serie fotografica in cui ha chiesto ai campioni polacchi di sollevamento pesi di sforzarsi a sollevare alcuni dei monumenti cittadini, dalla *Sirena* simbolo della capitale, che si innalza dalle onde bronzee nella piazza del Mercato della città vecchia, al generale De Gaulle, che allunga le gambe in una marcia all'ingresso di Nowy

Swiat, la via del passeggio varsaviano. La critica al monumento viene svolta sul livello dell'ironia, giocando sul gap tra il suo peso reale e quello del valore storico che rappresenta.

Sul gap, sulla distanza tra ideale e reale, si basa anche un lavoro di Gillian Wearing, realizzato durante la mia direzione alla Galleria Civica di Trento, che comportava un lungo processo relazionale per scegliere la "famiglia trentina tipo" a cui sarebbe stato dedicato un monumento in bronzo⁷. Il processo durò diversi mesi: le famiglie interessate inviarono richieste di partecipazione con tanto di *statement* e di fotografia, l'università svolse analisi statistiche per capire qual era la tipologia di famiglia maggioritaria; le famiglie più in linea con i dati della ricerca vennero invitate a prendere parte a un programma televisivo e nella serata finale, che si svolse al Teatro Sociale, una giuria composta da personalità rappresentative della città scelse la famiglia modello, composta da padre, madre, due figli e un cane. La famiglia si mise in posa, venne scattata una fotografia, e quella immagine fu eternata in un monumento in bronzo che tuttora si erge in piazza Dante. Il gap, che negli anni tenderà ad allargarsi, tra il modello di famiglia tipica del 2007 e le modificazioni che il concetto di famiglia subisce nel corso del tempo sono il nocciolo del lavoro. Già durante il disvelamento del monumento, nel 2008, un gruppo di persone vestite di bianco e cosparse di cipria sul volto improvvisò una performance volta a rappresentare le famiglie fantasma, le famiglie "diverse" a cui il monumento, che sceglieva di fissare il tipo di famiglia maggioritaria del 2007, non concedeva alcuna voce. Ma proprio in quella apparente fissità stava la sottile critica, il piccolo cuneo che si inserisce tra l'eterno e il mutevole, tra il particolare e l'ideale, incrinando la percezione di immutabilità dell'istituzione familiare. Infatti, solo pochi anni dopo, tra il 2011 e 2014, Gillian Wearing ripeté il progetto a Birmingham, sua città natale, e il frutto che ne uscì fu sì un monumento in una pubblica piazza ritraente una famiglia reale, ma questa volta composta da una coppia di sorelle e i due rispettivi figli – più un terzo in arrivo, poiché una delle due era incinta. Va da sé che anche quest'opera ricevette delle critiche, questa volta da parte del fronte opposto, quello conservatore, che in qualche modo l'ebbe vinta. Infatti, il monumento ora giace smontato in un deposito, ufficialmente a causa dei lavori di ristrutturazione della piazza.

Come sempre abile provocatore, ma il più delle volte capace di farlo senza che le polemiche si rovescino su di lui, Maurizio Cattelan è l'autore di uno dei più discussi monumenti italiani: il grande pugno col dito medio alzato che sventa di fronte alla sede della Borsa in piazza degli Affari a Milano⁸. Su un alto basamento di travertino, la grande mano di marmo venne collocata *in loco* nel 2010, proprio negli anni della crisi economica seguita al crollo della Lehman Brothers.

Pareva un umano sberleffo al sistema bancario, un gesto di rivincita nei confronti dello strapotere della finanza, un motto di spirito che ristabiliva le posizioni delle parti in gioco. In realtà, a ben guardare, il lavoro è molto più controverso: la mano non è chiusa a pugno, ma le dita sono tagliate. Inoltre, il medio svettante non è rivolto verso la Borsa, ma è rovesciato, come se il gesto volgare provenisse dall'edificio e fosse rivolto al pubblico. Lavoro ambiguo, imprevedibile, come sempre Maurizio Cattelan sa fare, il monumento si mantiene vivo anche come bersaglio di gruppi e movimenti che ne usano la fama per sollevare problematiche rilevanti, come quando è stata colorata di rosa l'unghia del ditone per evidenziare il problema della parità di genere. L'ironia e i *meme* diretti verso un'opera sono sempre garanzia di vitalità del lavoro. Intanto il monumento, inizialmente collocato temporaneamente per un periodo di poco più di un mese, è di fatto ormai diventato permanente. Quando, qualche tempo fa, un gruppo appartenente ai movimenti di giovani attivisti per l'ambiente ne ha imbrattato il basamento di giallo (lavabile), si sono udite solo voci a sua difesa. Ormai è entrato nella coscienza comune e il suo potenziale provocatorio è stato assimilato.

Che i monumenti prodotti dagli artisti possano scatenare reazioni anche animate quando toccano temi critici lo si è visto in tante occasioni. Un caso esemplare è il grande arcobaleno di fiori di plastica realizzato dall'artista polacca Julita Wójcik, inizialmente collocato di fronte al Parlamento Europeo nel 2011 (in occasione della presidenza polacca) e poi trasferito a Varsavia, in Plac Zbawiciela⁹. Per quanto l'artista non abbia voluto connotare ufficialmente l'opera con un significato particolare, è stato inteso dai gruppi estremisti di destra come simbolo delle comunità LGBT. Nell'arco di alcuni anni è stato bersaglio di diversi attacchi incendiari. Essendo di plastica, bruciava rapidamente e ogni volta doveva essere interamente ricostruito, facendo diventare la battaglia tra le istituzioni artistiche che provvedevano alla sua conservazione (e ricostruzione) e i gruppi che lo incendiavano una sorta di gara a vedere chi si stancava prima. Si sono stancate prima le istituzioni che, con l'arrivo della destra al potere in Polonia, hanno cessato di restaurare ogni volta il lavoro e ora il monumentale arcobaleno in Plac Zbawiciela non c'è più.

Le controversie nascono spesso dalle interpretazioni dei significati attribuiti ai monumenti. E queste, di solito, non sono unanimi, ma come per ogni opera d'arte mutano col mutare del tempo e del contesto. Sam Durant, un artista californiano particolarmente incline a trattare tematiche sociali e politiche, nel 2010 aveva realizzato una grande installazione a forma di patibolo. L'opera era stata esposta anche nella XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, come palcoscenico di un'azione in cui attori leggevano per tutta la durata della

mostra delle lettere provenienti da anarchici carraresi condannati a morte negli Stati Uniti sul finire dell'Ottocento. Un'impalcatura ancora più grande fu prodotta per *Documenta 13* e quella stessa installazione, consistente pertanto in una struttura in legno che allude a un patibolo da impiccagione, venne poi traslocata nel parco del Walker Art Center a Minneapolis. Tutto bene, se non fosse che né l'artista né l'allora direttrice del Walker, Olga Viso, erano a conoscenza del fatto che nel 1862 il territorio di Minneapolis era stato teatro di un genocidio in cui trentotto indiani Dakota erano stati, per l'appunto, impiccati. Pur non volendo, quell'opera – collocata in uno spazio pubblico – risvegliò le memorie di oppressione dei nativi, che ne chiesero pertanto la rimozione. Le polemiche divamparono, l'opera fu rimossa, addirittura venne donata dall'artista alla comunità Dakota affinché ne facesse quello che voleva. Ma l'esito finale è consistito comunque nelle dimissioni della direttrice. E l'opera giace ora smontata in qualche magazzino¹⁰.

Per restare ai casi di polemiche generate da monumenti artistici pubblici, nel 2019 un'opera dei coreani fratelli Kim venne esposta alla Triennale di Aichi, a Nagoya, in Giappone. L'opera, una copia del lavoro che in Corea del Sud è diffuso come monumento pubblico (in più esemplari, nella capitale e in altre città), rappresentava una *comfort woman*, una delle donne coreane abusate sessualmente dai militari durante l'occupazione giapponese della Corea, a cui il governo di Tokyo non ha mai voluto concedere risarcimenti. Polemiche, discussioni e, infine, un atto di censura che pare giunto dall'alto, dall'allora Primo Ministro Abe, per cui la mostra venne chiusa. Qualche tempo dopo, in un parco di Seoul, apparve una nuova statua della *comfort woman* ma questa volta, di fronte a lei, c'era inginocchiato un uomo che chi l'ha osservato da vicino afferma somigliasse proprio a Shinzo Abe¹¹.

Sono ormai i monumenti pungoli politico-sociali solo ad appannaggio degli artisti concettuali? Non è sempre così. Ci sono casi in cui i monumenti sono ancora frutto della volontà di un'intera comunità. L'artista polacco Artur Żmijewski, incaricato di curare la Biennale di Berlino nel 2012, volle presentare opere espressione di un'arte radicata nella realtà. Tra i progetti in mostra c'era un lavoro che nessun curatore professionista avrebbe accolto su un piano estetico, ma che in effetti è frutto di un consenso molto largo. A Świebodzin, una cittadina polacca al confine con la Germania, nel 2010 è stata eretta la statua di Gesù più alta del mondo, un metro in più di quella di Rio de Janeiro. Quanti soldi, quanti anni, quante persone, quale costanza è stata necessaria per realizzare questo monumento? Come le cattedrali romaniche o gotiche, infatti, è il frutto della determinazione di un'intera comunità, non il gesto, per quanto sensibile e intelligente, di un singolo

artista. Che piaccia o meno, lo scultore che ha progettato l'opera è molto meno importante dell'intenzione popolare che l'ha voluta.

In quella Biennale di Berlino c'era anche un altro monumento capace di raccogliere il sentimento profondo di un popolo. Quando i palestinesi venivano cacciati dalle loro abitazioni per fare posto agli insediamenti dei coloni israeliani, si portavano le chiavi. Quelle chiavi erano inutili sul piano pratico, perché le case sarebbero state abbattute, ma erano il segno che sarebbero tornati. Così, un gruppo di palestinesi in un campo profughi ha realizzato un'opera simbolica, una grande chiave di metallo, una sorta di Claes Oldenburg bricolage, con saldature a vista. Il monumento alla "chiave del ritorno" non è un simbolo qualsiasi, ma nasce da un sentimento profondo, punta a farsi emblema di un'intera nazione immaginando che prima o poi l'aspirazione di cui è annuncio si potrà avverare¹².

Di monumenti espressione di visioni comuni ci sono ancora molti casi. Occorre tuttavia stare attenti, perché il monumento e il suo significato sono sempre sottoposti al mutare dei venti. E basta che il vento della storia cambi direzione per restare spiazzati. Qualche anno fa alcuni ricchi imprenditori dell'Henan, nel centro della Cina, hanno costruito una grande statua dorata di Mao alta 37 metri. Ma probabilmente non era stato detto loro che anche se Xi Jinping, rispetto ai suoi predecessori, ha recuperato taluni aspetti della politica del grande timoniere (in particolare la centralizzazione del potere), la figura di Mao resta ancora controversa, soprattutto nell'Henan, dove la carestia da lui provocata negli anni Cinquanta aveva falciato milioni di persone. Per le autorità era meglio non rischiare. Così la grande scultura è stata abbattuta, ufficialmente perché mancavano le dovute autorizzazioni¹³.

Gli artisti hanno anche tentato di entrare nelle discussioni sulla crisi del monumento. Una delle domande sorte durante le fasi di protesta, infatti, è cosa fare dei monumenti quando questi non corrispondono più ai tempi, quando per questioni di correttezza politica non conviene che restino sul loro piedistallo pubblico. Un oligarca russo ha avviato una raccolta di monumenti abbattuti. Abbandonati dalla storia, sono almeno salvati come opere d'arte. Ma non potrebbero esserci soluzioni che ne mantengano la presenza nello spazio pubblico? Già qualche anno fa il problema è stato affrontato nella città di Bolzano, un caso esemplare di colonialismo italiano, in quanto il Südtirol (rinominato Alto Adige) era di lingua e cultura austriaca, ma venne annesso insieme al Trentino dopo la vittoria nella Prima Guerra Mondiale e italianizzato vieppiù con l'invio massiccio di meridionali durante il fascismo. Lì, c'è ancora la Casa Littoria, classica opera del Ventennio, con un fregio che mostra il Duce a cavallo

che entra in città. Monumento discusso, non solo perché fascista, ma perché invisibile ai germanofoni. Tuttavia, per quanto chiaramente ispirato alla cultura fascista, è ormai un importante documento storico, e in qualche modo anche artistico, se è vero che la patina storica ha da tempo avallato il valore di opere architettoniche e monumentali di quell'epoca ormai lontana. Già da qualche anno su quel grande bassorilievo la notte si accende una scritta al neon. È una frase di Hannah Arendt: «Nessuno ha il diritto di obbedire». Scritta in tre lingue, opera degli artisti gardenesi Arnold Holzknicht e Michele Bernardi, quella frase contraddice il «Credere obbedire combattere», classico motto fascista scolpito sull'opera. Un intervento successivo ingloba, dunque, il passato e lo commenta criticamente, senza per questo cancellarlo. Anche Gorbačëv, in un'intervista che ebbi l'opportunità di fargli in occasione della Biennale di Scultura di Carrara, considerava stupido abbattere i monumenti del passato: «Se anche sono segni di visioni sbagliate vanno lasciati proprio per evitare di cadere negli stessi errori», sosteneva lo statista russo¹⁴.

I recenti sommovimenti di Black Lives Matter hanno suggerito diverse risposte artistiche in questa direzione. A parte il ritratto di una delle dimostranti con il pugno alzato che Marc Quinn ha prontamente collocato sul plinto dove si trovava il decaduto Edward Colston, anche Banksy ha rapidamente lanciato una proposta, consegnata a un piccolo disegno su Instagram¹⁵: non eliminare i monumenti, ma caricarli delle trasformazioni imposte dalla storia. Così, se un gruppo di dimostranti vuole abbattere un monumento diventato fuori tempo, la proposta di Banksy è di mostrarlo in questa evoluzione, aggiungendo al ritratto del personaggio le figure dei manifestanti: Colston pericolante sul basamento, i manifestanti a terra nel momento in cui lo stanno tirando giù con una corda. Tutti congelati, fissati nell'eternità del bronzo. Almeno fino alla prossima svolta della storia, che magari farà aggungere altre figure.

Di un significato in evoluzione, della conservazione dei vecchi monumenti in una forma revisionata, si è fatto portavoce anche l'artista israeliano Ohad Meromi, che ha tentato di promuovere The Subcommittee for American Monuments, un gruppo di lavoro composto da artisti che avrebbe dovuto presentare delle soluzioni per evitare l'abbattimento dei monumenti. Un manifesto era addirittura uscito nel frangente più caldo delle manifestazioni, impegnando il comitato a realizzare sculture tese a spostare il significato dei monumenti sgraditi: la vecchia statua del Generale Lee, per esempio, sovrastata da un John Brown gigante, avrebbe suggerito un nuovo significato per quel monumento. In realtà, questo intelligente progetto non ha avuto seguito. Ci sarebbero voluti un Franklin Delano Roosevelt e un nuovo New Deal, che hanno fatto tanto per l'arte pubblica americana negli

anni Trenta dopo il crollo di Wall Street, per finanziare nuovi interventi artistici in questo momento di crisi.

Fin qui si è parlato di monumenti perlopiù frutto di autori uomini e dedicati a figure maschili. E le donne? Le donne sono rimaste sostanzialmente fuori dalla storia del monumento: pochissimo rappresentate, quasi mai autrici di opere monumentali. Nella città di New York, esistono solo cinque monumenti femminili, da Gertrude Stein a Golda Meir, e a parte la statua equestre di Giovanna d'Arco del 1915, sono stati tutti realizzati negli ultimissimi decenni. Non va meglio in Italia dove, il più delle volte, le donne effigiate nella statuaria pubblica finiscono per strizzare l'occhio ai bassi cliché di genere, con allusioni davvero imbarazzanti alla loro attrattiva sessuale¹⁶. Proprio a Carrara, in un angolo tra via Cavour e corso Rosselli, c'è una fontanella su cui si erge la cosiddetta "Moretta", una statua di una donna nera, mostrata come natura l'ha fatta: un caso che, se fosse messo sotto i riflettori oggi, rischierebbe di accendere la miccia di nuove proteste di Black Lives Matter. Un'opera di altri tempi, certo, ma duole constatare che, questione razziale a parte, non è che col passare degli anni l'immagine della donna nella statuaria monumentale sia molto migliorata, rimanendo quasi sempre vincolata a una modellazione tesa a mostrarne le grazie fisiche. Un caso recentissimo è il monumento alla *Spigolatrice di Sapri*, la protagonista della celebre poesia risorgimentale di Luigi Mercantini, nella cui versione "svelata" – letteralmente, è il caso di dire – nell'estate del 2021 l'autore si inerpica in esercizi di iperrealismo barocco per suggerire un velo sottile e aderente, stile *Cristo velato* di Napoli, il quale – invece del volto e del corpo di Gesù – fa trasparire le natiche rotondeggianti della florida fanciulla¹⁷. Ma c'è anche di peggio. Tutto sommato, la spigolatrice è un personaggio di fantasia, per cui non c'è nulla che vieta, in astratto, di immaginarla particolarmente dotata di grazie. Ma quando il cliché si assegna a due giornaliste uccise nel corso della loro attività di reporter di guerra, la questione assume contorni surreali. È il caso del monumento eretto ad Acquapendente nel 2003, dedicato ad Ilaria Alpi e Maria Grazia Cutuli, dove entrambe sono rappresentate totalmente nude¹⁸. Due giornaliste uccise sul lavoro, due donne che non avrebbero certamente mai dato il loro assenso ad essere tratteggiate in questo modo, vengono celebrate come ninfe dei boschi. E giornalisti uomini sarebbero mai stati ritratti nella loro nudità? Siamo di fronte a casi esagerati di una tradizione accademica maschilista, che vuole che quando la donna è rappresentata sia sempre un po' la modella, la musa dell'artista maschio. È un punto di vista talmente introiettato nel nostro DNA culturale che anche quando l'autore è una donna può cadere nel medesimo cliché. È il

caso del *Monumento alla lavandaia* di via della Grada a Bologna, realizzato da Saura Sermenghi, che rappresenta una ragazza intenta a sciacquare i panni, completamente – e insensatamente – nuda, in una posizione reclinata da ispirare persino pensieri equivoci. Il cliché della nudità, che la nostra tradizione scultorea coltiva ampiamente, non è però solo un fatto italiano. Un recentissimo monumento apparso a Londra (a Newington Green), pure realizzato da una donna, la scultrice Maggi Hambling, e per di più voluto da un'associazione femminista e dedicato a una delle fondatrici del femminismo novecentesco, Mary Wallstonecraft, mostra la protagonista che esce da una fiamma come una «Barbie totalmente nuda». Il riferimento alla bambola, si è letto nei commenti critici seguiti alla sua presentazione, deriva dalle dimensioni della scultura che, in realtà, per quanto si tratti di un monumento celebrativo, è grande più o meno quanto una fontanella. In ogni caso, la Wallstonecraft, combattente per la parità dei sessi, si ritrova esposta come mai un uomo si sarebbe visto¹⁹.

Per carità, il corpo nudo femminile fa parte proprio del bagaglio di provocazioni usate dalle artiste, soprattutto in ambito performativo, per rivendicare il riconoscimento dei propri diritti. Quando Ana Mendieta, Valie Export, Marina Abramović si sono denudate nelle loro performance l'hanno fatto anche per suscitare scandalo, come per sfida nei confronti delle aspettative maschili. Ma la questione è diversa quando la nudità è in un monumento che raffigura una persona storica, che ovviamente non ha scelto di spogliarsi. Davvero, non ci dovrebbe essere nemmeno bisogno di parlarne.

Ma anche lasciando da parte la questione dello stereotipo della nudità, resta il fatto che i monumenti femminili sono rari. Le donne, si sa, non hanno avuto molte gratificazioni dalla storia. Da tempo, ovviamente, le artiste hanno sollevato la questione della mancanza di riconoscimenti pubblici a figure femminili. E l'hanno fatto attraverso lavori artistici. Forse la prima e più imponente opera per onorare le donne importanti della storia è stata realizzata da Judy Chicago tra il 1974 e il 1979: il *Dinner Party*, la grande scultura di quindici metri per lato ora conservata al Brooklyn Museum in un'apposita sala dedicata alla ricerca femminista. Si tratta di una scultura dalla forma di tre grandi tavoli, congiunti a triangolo, con 13 posti per lato, apparecchiata con posate e piatti dedicati a grandi donne del passato, da Saffo a Virginia Woolf, da Artemisia Gentileschi a Georgia O'Keeffe, i cui nomi sono iscritti sulla tovaglia. I piatti sono sculture in ceramica con portate colorate dalle reminiscenze vulvari. Sotto il piano, la tovaglia continua con l'iscrizione di alcune centinaia di nomi di donne, anch'esse figure storiche, come a formare la base delle 39 grandi per cui la tavola è apparecchiata. Il riferimento, ovviamente, è alla cena evangelica, forse il più chiaro caso di esclusione femminile della storia.

Non è un monumento collocato all'aperto, tuttavia si tratta di un'opera celebrativa, come nella tradizione monumentale. Addirittura, rischia di cadere nell'eccesso di retorica (e sicuramente cade nel *Kitsch*), così come fu notato subito da molti commentatori e commentatrici. Ma il *Dinner Party* ebbe un impatto notevole e stimolò una serie di azioni nel nutrito gruppo di allieve e seguaci di Judy Chicago. Tra esse, Suzanne Lacy che, nel 1979, insieme a Linda Pruess, proprio per celebrare il tour del lavoro a San Francisco, organizzò un evento molto più soft, quasi un'anticipazione della stagione dell'arte relazionale: l'*International Dinner Party*, in cui più di duecento gruppi e associazioni femministe in giro per il mondo programmavano contemporaneamente delle cene, inviando alla sede centrale dell'evento, il Museo di San Francisco, fax, telegrammi, disegni e altri *parafernalia*²⁰. La dimensione oggettuale, rigida, monumentale del lavoro di Judy Chicago si scioglieva in un sistema di connessioni, in una rete di eventi e contatti. Era un lavoro anti-monumentale: immateriale anziché solido, effimero anziché duraturo, esteso a livello globale anziché concentrato in un solo luogo²¹.

C'è da chiedersi se un monumento femminile, ossia un'opera che celebri il valore e l'importanza di una donna, debba porsi sulle stesse basi di quello maschile. Non so quanto la disposizione orizzontale, addirittura di allusione vulvare, del triangolo dei tavoli del *Dinner Party* sia stata pensata in opposizione alla maschia verticalità del monumento. Ma il monumento tradizionale è senza dubbio un segno di potenza erettile, al pari delle torri medievali o dei grattacieli contemporanei. Per comprenderlo non c'è bisogno di compiere approfondite indagini a proposito delle sculture falliche di civiltà antiche. Basta pensare all'obelisco, forse il primo monumento della storia: una struttura verticale rappresentativa del potere del faraone sul quale sono iscritte le sue gesta.

C'è un'artista che ha lavorato molto sull'inversione, sul rovesciamento della verticalità in orizzontalità e sul passaggio dall'*hard* al *soft*. Si tratta dell'argentina Marta Minujin che, a partire dal 1966, ha realizzato molti progetti volti a sgonfiare la rigidità dell'obelisco: prima ricoprendolo di gelato, poi di panettone, oppure sdraiandolo e rivelandone l'interno entro cui poter penetrare, un po' come nella fessura della grande madre che Niki de Saint Phalle aveva realizzato qualche anno prima al Moderna Museet di Stoccolma²². In più non ha esitato – questo senza riuscire a realizzarlo – a immaginare distesa un'altra celebre statua della contemporaneità: quella della Libertà, ricoprendola persino, in un progetto, di soffici hamburger. Certo, la Statua della Libertà è un monumento femminile. Ma il concetto di verticalità, di immagine svettante, di simbolo univoco, è di matrice totalmente maschile.

Forse, allora, il monumento femminile non dovrebbe esistere? Forse è una contraddizione in termini? Se, come ha affermato Mierle Laderman Ukeles, la

femminilità è «mantenimento» più che sviluppo, «cura» più che creazione²³, allora il monumento femminile dovrebbe rientrare più nell'ambito di ricerca che Suzanne Lacy chiamò «a new genre public art»²⁴, ossia quell'insieme di operazioni d'arte che entrano nel contesto pubblico ma in modalità esperienziali, leggere, immateriali. Di questo la stessa Lacy ha dato un saggio significativo con l'opera *Full Circle*. Nel 1992, invitata a Chicago per prendere parte alla mostra *Culture in Action*, si accorge che a fronte di varie decine di monumenti maschili in città non esistono praticamente monumenti femminili. Progetta allora un intervento di *guerrilla* urbana: la notte, con l'aiuto di un camion gru, sparge per le strade di Chicago cento grosse pietre con targhe di ottone su cui sono iscritti i nomi di altrettante donne significative per la storia della città ma non rappresentate in alcun monumento. La mattina, quando i cittadini si svegliano, si imbattono in queste inaspettate – è proprio il caso di dirlo – “pietre di inciampo”. L'opera o, se si vuole, il monumento, benché temporaneo, fa il giro dei media ed è un valido strumento per sollevare il problema del riconoscimento storico delle donne. Il lavoro, come nello stile di Lacy, non si ferma qui, ma si espande attraverso alcuni corollari, il cui momento principale è ancora una volta una cena, che si svolge presso la Hull House di Chicago, a cui sono invitate quattordici donne, protagoniste internazionali di attivismo femminista. Tra esse Anita Hill che, nel 1991, fu autrice di una sorta di primo atto di #MeToo, quando denunciò per molestie un giudice che stava per diventare membro della Corte Suprema. O Dolores Huerta, femminista e sindacalista dei lavoratori agricoli in Arizona e California. O ancora Wilma Mankiller, prima donna eletta capotribù della nazione Cherokee. Tutte figure che potrebbero aspirare meritatamente ad ottenere un monumento. Nella discussione che si sviluppa durante il pranzo ricorrono le parole “condivisione”, “solidarietà”, “comunità”. L'attenzione di ciascuna si rivolge non tanto alla rappresentazione della propria attività, all'autocelebrazione, ma a quegli aspetti del proprio specifico lavoro che possono contribuire alle attività delle altre²⁵. E allora forse il monumento femminile è ancora qualcosa da inventare, qualcosa che va più verso un sistema di relazioni multilaterali che l'indicazione di un modello da seguire, una sorta di organismo capace di cambiare al cambiare dei valori che gli sottendono, più che non un monito univoco e specifico, il cui significato si troverà ad essere subito superato al prossimo giro di boa della storia.

Il testo è la rielaborazione di una conferenza tenuta all'Accademia di belle arti di Carrara il 28 febbraio 2022 nell'ambito del progetto "Artemisia", che prevedeva la realizzazione di monumenti dedicati alle donne.

- 1 *Postmonument. XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, 26 giugno – 31 ottobre 2010), a cura di F. Cavallucci, Cinisello Balsamo, 2010.
- 2 <https://www.theguardian.com/culture/2020/aug/25/british-museum-removes-founder-hans-sloane-statue-over-slavery-links> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 3 <https://www.artforum.com/news/former-witte-de-with-announces-name-change-to-kunstinstituut-melly-248605/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 4 <https://news.artnet.com/art-world/amoako-boafo-1910883> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 5 <https://www.exibart.com/toscana/finco-al-30-ix-2002-ali-hamadou-imprenditore-senegalese-in-italia-sislej-xhafa-pisa-ospedaletto-stabilimento-teseco/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 6 *Heavy weight history. Christian Jankowski*, a cura di E. Gorząddek, Varsavia, 2014.
- 7 Cfr. *Gillian Wearing - Family Monument*, a cura di F. Cavallucci, C. Natalicchio, Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, 2007. Cfr. «Work. Art in Progress», VI, 18, 2007; «Work. Art in Progress», VII, 23, 2008.
- 8 Cfr. il numero monografico di «Abitare», *Being Cattelan*, a cura di P. Nicolini, 517, 2011.
- 9 <https://culture.pl/pl/dzielo/julita-wojcik-tecza> (ultimo accesso 24 novembre 2023); <https://wpolityce.pl/polityka/87805-tecza-powroci-na-pl-zbawiciela?wersja=mobilna> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 10 <https://archiveofdestruction.com/artwork/scaffold/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 11 <https://www.dw.com/en/japan-fumes-over-comfort-women-statue-in-south-korea-said-to-resemble-abe/a-54357341> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 12 <https://flash---art.it/article/7ma-biennale-di-berlino/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 13 <https://www.theguardian.com/world/2016/jan/08/giant-golden-chairman-mao-statue-destroyed-henan-province> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 14 M. Gorbačëv, *È stupido distruggere i monumenti*, in *Postmonument*, cit., pp. 20-21.
- 15 <https://www.dezeen.com/2020/06/11/banksy-edward-colston-statue-slave-trader/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 16 Si veda l'articolo di Annamaria Ducci in questo numero di «Predella».
- 17 <https://www.artribune.com/arte-visive/arte-contemporanea/2021/09/la-spirolatrice-di-sapri-arte-pubblica-sessimo/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 18 Alcune delle statue citate sono documentate nell'articolo disponibile al seguente link: <https://www.vanityfair.it/gallery/i-monumenti-dedicati-alle-donne-spesso-nude-in-italia> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 19 <https://erajournal.co.uk/our-journal/mary-wollstonecraft-the-silver-barbie-doll-of-north-london/> (ultimo accesso 24 novembre 2023).
- 20 *Suzanne Lacy. Gender Agenda*, catalogo della mostra (Milano, Centro Pecci Milano, 13 novembre 2014 – 06 gennaio 2015), a cura di F. Cavallucci, Milano, 2015, p. 64.
- 21 *Ivi*, pp. 80-83.
- 22 <https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/fallen-monuments> (ultimo accesso 24 novembre 2023)
- 23 M.L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, <https://www.wikiart.org/en/mierle->

laderman-ukeles/manifesto-for-maintenance-art-1969-1969 (ultimo accesso 24 novembre 2023).

24 S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle-Washington, 1995.

25 <https://www.suzannelacy.com/full-circle> (ultimo accesso 24 novembre 2023).



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.

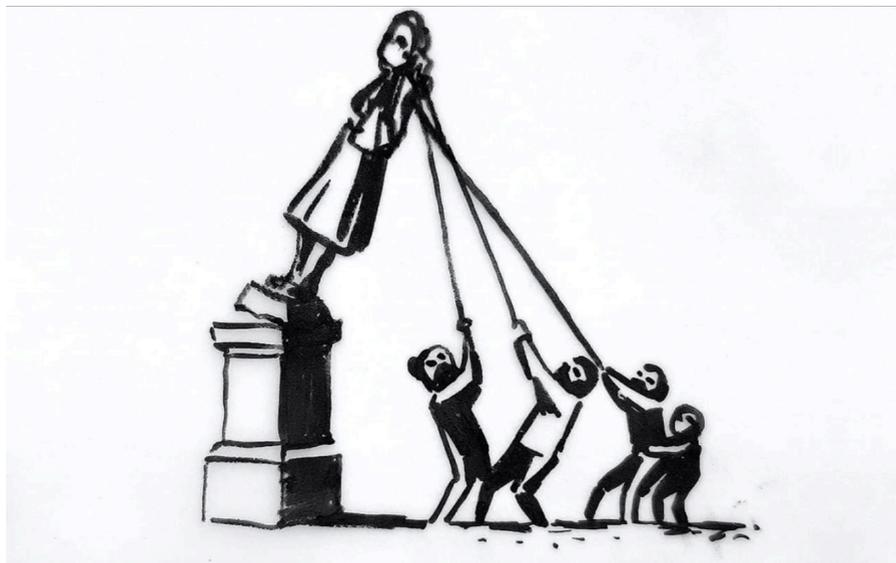


Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.

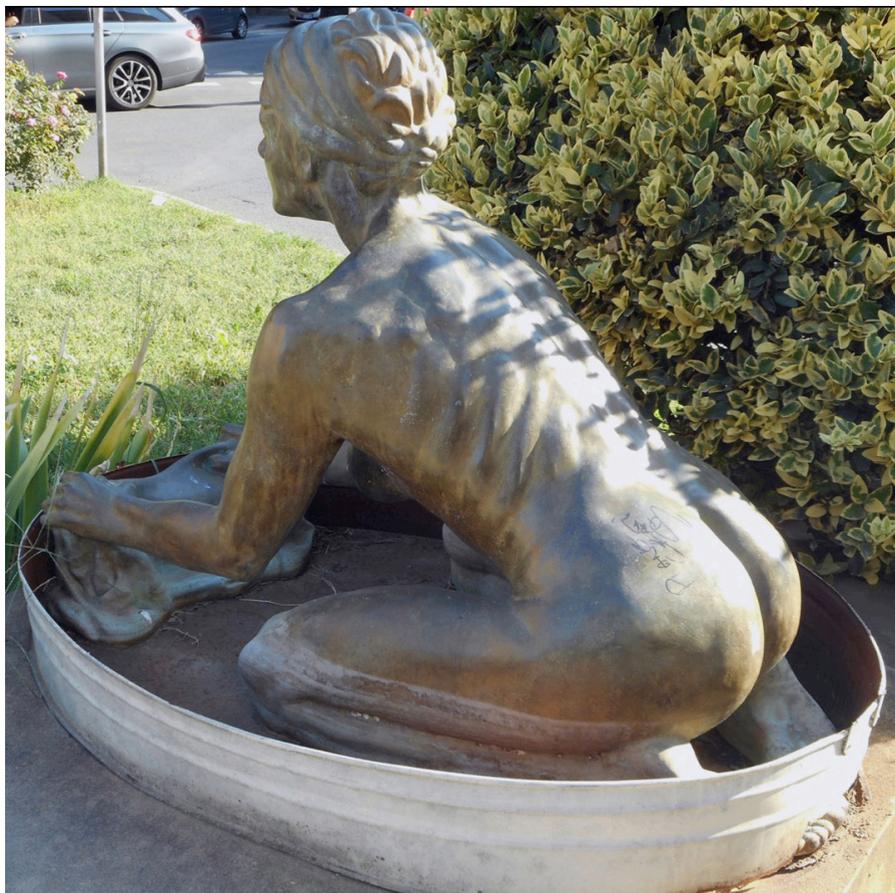


Fig.

Fig.



Fig.

Fig.

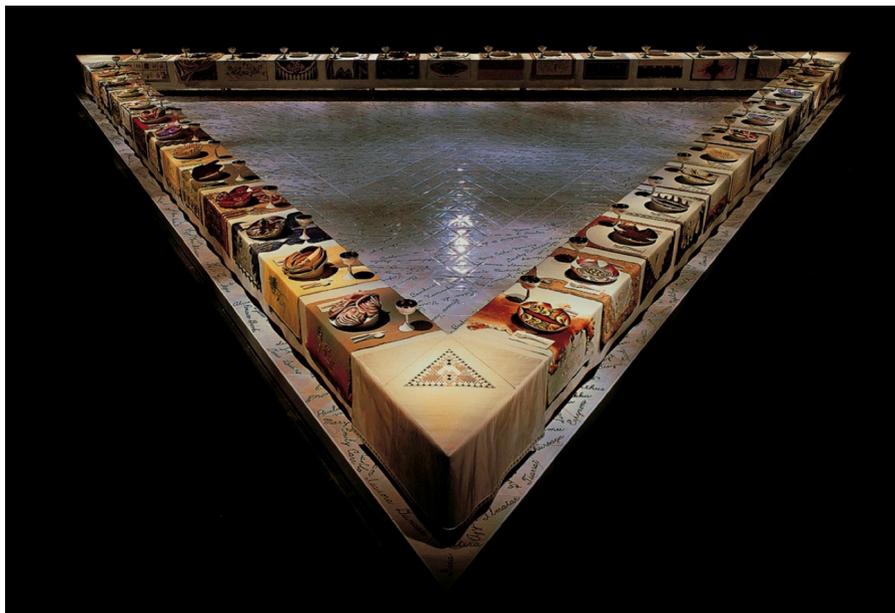


Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.

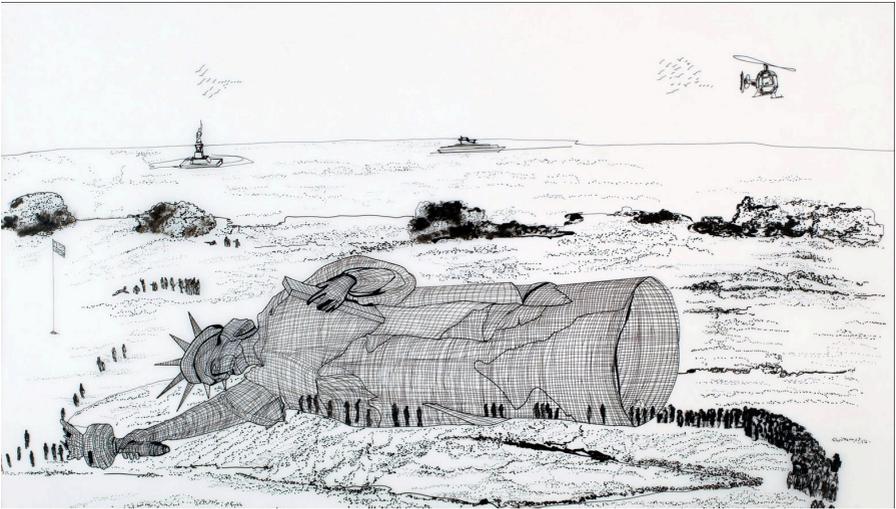


Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.



Fig.

Fig.