

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 12

Statue abbattute  
e (ab)uso pubblico  
della memoria storica

*a cura di Serena Luzzi e Elvira Migliario*



Trento 2022

# Q

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

# Quaderni

12

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)

Marco Bellabarba

Sandra Pietrini

Irene Zattero

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

Statue abbattute  
e (ab)uso pubblico  
della memoria storica

a cura di  
Serena Luzzi e Elvira Migliario

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

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

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

ISBN 978-88-5541-028-1 (edizione cartacea: 2023)  
ISBN 978-88-8443-994-9 (edizione digitale: 2022)  
DOI 10.15168/11572\_362865

*Nel presente volume sono pubblicati i testi  
delle relazioni tenute nel ciclo dei seminari su*

STATUE ABBATTUTE E (AB)USO PUBBLICO  
DELLA MEMORIA STORICA  
*(19 gennaio - 20 aprile 2021)*

*ideato e organizzato  
da Serena Luzzi e Elvira Migliario  
per il*

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA  
'CULTURE D'EUROPA.  
AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI, IDEE'**

*Non è inserito il testo della relazione  
di Giulia Albanese.*





## SOMMARIO

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



SERENA LUZZI - ELVIRA MIGLIARIO

ABBATTERE STATUE PER CANCELLARE LA MEMORIA:  
USO O ABUSO DELLA STORIA?

Il tema delle statue abbattute ci è stato suggerito dall'attualità. Tutti abbiamo visto le scene in cui le statue di Cristoforo Colombo venivano gettate a terra, mutilate, calpestate con rabbia, il 12 ottobre 2020, nella data che per decenni ha celebrato l'arrivo degli europei in terre per loro sconosciute. Ma analoghi movimenti 'iconoclasti' li registriamo un po' ovunque, solo sono meno noti perché forse meno eclatanti e perché i media ne parlano meno.

La rimozione delle statue – vandalizzate, distrutte, decapitate – solleva molte questioni: la prima relativa al nostro rapporto con il passato, meglio: al rapporto di una comunità con il suo passato. Si tratta, infatti, di circostanze che investono la memoria che una società ha di sé, le narrazioni che vengono costruite e rimodellate nel corso del tempo. Si tratta di dinamiche che mostrano anche i nervi scoperti di una data società, i suoi *vulnera*, tensioni e conflitti.

È da qui che siamo partiti: dallo scarto tra realtà storica e memoria, da Cristoforo Colombo divenuto un'icona dell'oppressione, del razzismo, dello schiavismo, dopo essere stato il simbolo del riscatto sociale degli immigrati italiani che, vittime anch'essi di un'emarginazione a sfondo razzista, avevano lottato a lungo per vedere riconosciuto il proprio contributo alla costruzione della nazione americana. Quale spazio resta allora alla storia?

Quale spazio resta per la ricostruzione dei contesti? Cosa ci dicono le statue di una società, ieri come oggi? Cosa sono le statue: un'eredità culturale o una zavorra?

Secondo lo storico di Harvard Charles Maier, l'abbattimento dei monumenti va compreso nel contesto di uno scontro per il riconoscimento della verità storica. La rimozione dei monumenti coltiva, insomma, l'obiettivo della verità storica e non intende né cancellarla né dimenticarla. Maier si riferisce positivamente alla *cancel culture*, che vorrebbe emendare e purgare il passato e ristabilire «la verità storica» a suon di censure o selezioni di testi letterari, nonché appunto di statue abbattute o rimosse: il tutto prescindendo, ci sembra, da una analisi (scomoda) dei contesti. Particolarmente sotto attacco sono gli studi classici: nel mondo anglosassone se ne chiede a gran voce la 'decolonizzazione', vale a dire il capovolgimento (o la distruzione) del canone costitutivo, in quanto fondato su opere da cui le *élites* occidentali, che a partire dal XIX secolo su quel canone sono state educate, avrebbero tratto basi teoriche e giustificazione ideologica per l'imperialismo, il colonialismo, il sessismo e il razzismo da loro imposti al resto del mondo. Il dibattito è aperto.

Le statue sono fonti e in quanto tali vanno interrogate e contestualizzate, direbbe lo storico. Le statue hanno una biografia: qualcuno le ha volute e commissionate, ne è stata finanziata la realizzazione, sono state erette con solennità e presenza di pubblico in una certa data con obiettivi precisi, esprimono una cultura e un'ideologia definite. La statua si carica / è caricata di senso. Le domande sono molte, il fenomeno complesso. Per quale ragione quelle stesse statue vengono ora abbattute o spostate in spazi meno visibili e frequentati, quando per decenni hanno arredato piazze e parchi pubblici? Cosa è successo? Quali messaggi si esprimono attraverso la demolizione di una statua? Qual è il nesso tra Colombo disprezzato e insultato e George Floyd, afro-americano, morto soffocato dal ginocchio di un poliziotto bianco a Minneapolis il 25 maggio 2020? A questi quesiti se ne aggiun-

gono necessariamente altri: qual è il destino delle statue rimosse? E come cambia il paesaggio urbano?

Certo, l'abbattimento delle statue non è una novità. Sin dall'antichità sono oggetto di aggressioni che rivelano un contesto di tensioni e di mutamenti politici e sociali. L'iconoclastia è un fenomeno globale, come segnalano le indagini di studiosi di varia formazione – storici, ma anche antropologi e archeologi; e ci è parso in tal senso emblematico l'insieme dei saggi qui raccolti, limitati di numero ma a nostro avviso in grado di offrire una buona panoramica del fenomeno lungo un arco cronologico molto vasto, che spazia dall'età romana ai nostri giorni.

I due saggi in apertura del volume sono intesi come una sorta di antefatto, volto a indicare come il fenomeno iconoclastico abbia radici profonde, e abbia costantemente accompagnato i processi storici a partire dall'antichità più remota. Giovannella Cresci Marrone analizza la cruciale funzione politico-ideologica dell'erezione o della rimozione delle statue dei leader, intese come monumentalizzazioni della loro presenza o del loro ricordo, nella Roma dell'ultima fase delle guerre civili tardorepubblicane; partendo da un'ampia casistica di statue di papi decapitate, ma anche di statue di santi sfigurate, processate e condannate dall'iconoclastia dei protestanti, Ottavia Niccoli esamina alcune delle forme che il tentativo di controllare ideologicamente il passato assunse nella prima età moderna.

I quattro contributi successivi prendono in considerazione eventi occorsi – significativamente – nella storia più recente, dall'ultimo ventennio del XX secolo fino ai nostri giorni. Hannes Obermair esamina il caso del complesso monumentale fascista alla Vittoria di Bolzano, portandolo ad esempio di una rifunzionalizzazione accorta e politicamente condivisa che può costituire una valida alternativa tanto alla rimozione quanto al restauro acritico; al significato storico ma soprattutto simbolico degli eventi del 9 novembre 1989 è dedicato il saggio di Gabriele D'Ottavio, che offre una ricostruzione densa e esauriente del contesto ideologico in cui maturò l'abbattimento del Muro di Berlino, non ru-

bricabile come un atto di iconoclastia pianificato a seguito di una precisa volontà politica, bensì come l'effetto di un vasto movimento spontaneo e autenticamente popolare.

I due saggi di Antonella Salomoni e di Alessandra Lorini ci riportano all'attualità più drammatica, e agli eventi da cui la nostra iniziativa ha tratto ispirazione. Il primo infatti esamina alcuni dei moltissimi casi di iconoclastia rivolti contro le statue di leader sovietici, innanzitutto Lenin, che hanno segnato profondamente il processo di 'decomunizzazione' nei Paesi dell'Europa orientale, e specialmente in Ucraina, dove hanno assunto i tratti di una vera e propria 'demolizione di massa' di monumenti interpretati come simbolo dell'oppressione russa; ma la 'guerra dei monumenti' ha variamente interessato tutti gli Stati baltici, e non ha risparmiato neppure la Russia. Nel secondo viene considerato il fenomeno della distruzione delle statue di personaggi della Confederazione sudista, nonché dei padri fondatori e, appunto, di Cristoforo Colombo, che l'autrice riconduce sì a tensioni razziali e sociali mai risolte risalenti alla Guerra civile, ma anche a un conflitto sempre latente tra i fatti storici e il loro uso pubblico, da cui emerge in tutta evidenza come i monumenti siano al servizio di narrazioni costruite da chi li erige, spesso estranee alla realtà storica.

Da diverse prospettive, tutti i contributi qui raccolti ci aiutano a riflettere da un lato sulle analogie, reali o apparenti, tra le diverse forme che l'iconoclastia può assumere, dall'altro, sulle dinamiche segnate da specificità dovute al contesto culturale, sociale, politico in cui ciascuna di quelle forme si colloca; ma ci spingono anche a chiederci quale sia stata l'effettiva portata storica dei tentativi di cancellazione o rimozione attuati nel corso delle varie epoche, che nonostante la loro diffusione spaziale e diacronica, e la violenza che hanno talvolta assunto, sembrano in generale essere stati in grado di intervenire solo limitatamente e di condizionare solo temporaneamente l'interpretazione e la ricostruzione corretta del passato.

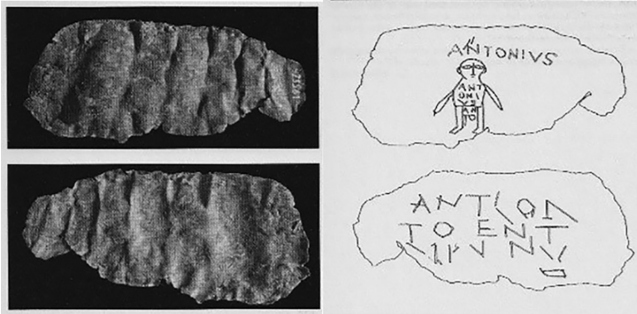
GIOVANNELLA CRESCI MARRONE

GUERRA DI STATUE / DISTRUZIONE DI STATUE  
AL TRAMONTO DELLA REPUBBLICA ROMANA:  
DUE CASI A CONFRONTO

Il deliberato abbattimento di statue è sempre e comunque un atto corrispondente a un'espressione d'odio, perché, qualsiasi ne sia la motivazione, consuma sull'effigie quell'azione distruttiva che si intenderebbe infliggere al soggetto riprodotto. Il tema impone qualche riflessione introduttiva di ordine generale e alcune precisazioni correlate alla specificità del mondo romano.

In generale, conviene accennare al valore dell'effigie (per i romani *effigies, forma, imago*), con cui genericamente si definisce qualsiasi tipologia di immagine o riproduzione iconografica che gli antropologi e gli iconografisti hanno insegnato a considerare quale duplicato sostitutivo del soggetto rappresentato, tanto più se umano. Per dimostrare tale stretto legame è lecito richiamarsi ad un esempio connesso anch'esso con atti distruttivi, cioè quello relativo alla *religio illicita*, cioè alle pratiche magiche che in Roma erano proibite fin dai tempi arcaici delle XII Tavole, ma che erano comunque esercitate. I poeti Orazio (cfr. ad esempio *sat.* 1, 8, 30-34) e Ovidio (cfr. ad esempio *ars* 3, 7, 27-30) rappresentano alcune maghe intente a utilizzare per i loro sortilegi delle *formae* di vario materiale (cera, lana) riproducenti le sembianze del soggetto destinatario del rito di maledizione sulle quali si infieriva con trafitture inferte da strumenti acuminati; era in questo modo attivata la pratica implicita (ed auspicata) del trasferimento della ferita dal sostituto al soggetto raffigurato.

Non disponiamo sul tema solo di fonti letterarie, ma soprattutto di un'ampia casistica di documenti materiali; ad esemplificazione è lecito menzionare il caso delle forme in piombo inserite all'interno di contenitori cilindrici rinvenuti presso la fontana di Anna Perenna in Roma (*fig. 1*).



*Fig. 1* - Laminetta in piombo che ospita nome e immagine del personaggio maledetto, Roma, fontana di Anna Perenna (da: *Terme di Diocleziano, La collezione epigrafica*, Electa, Milano 2012, p. 627).

Tali riproduzioni, come i testi di maledizione incisi su tabelle di piombo, recano traccia delle trafitture praticate con chiodi e presentano una caratteristica comune: i committenti risultano sempre anonimi onde tutelare dai rigori della legge gli attori della maledizione, mentre il nome del soggetto maledetto risulta sempre presente (spesso più volte ripetuto), poiché la menzione nominale contribuiva a direzionare gli anatemi e a renderli più efficaci. Il nome, infatti, possedeva nel mondo romano un forte valore evocativo e anch'esso svolgeva una funzione quasi sostitutiva del corpo dell'individuo.

Il binomio immagine-nome si riproduce sempre anche a livello di statue che recano immancabilmente la formula appellativa del soggetto rappresentato incisa nella base, la quale per il mondo romano è spesso purtroppo l'unica componente superstite del complesso monumentale. Non a caso in età repubblicana la formula di dedica prevedeva il caso nominativo per il nome del per-



sonaggio effigiato, in quanto esso fungeva da didascalia dell'immagine, contribuendo al suo riconoscimento e perfezionando l'identificazione con la figura immortalata (fig. 2).



*Fig. 2*  
Base di statua  
di Tito Annio Lusco  
(Museo Archeologico  
Nazionale  
di Aquileia).

È importante ricordare che per le statue innalzate nei *fora* il modello derivava dall'ambito gentilizio poiché le *effigies* degli antenati figuravano negli atrii delle case aristocratiche, rappresentando una componente ineludibile per la costruzione della memoria dei membri del clan. Un celeberrimo passo di Polibio (6, 53, 6-8) ricorda, infatti, le maschere di cera dei defunti che si animavano, indossate da attori, in occasione degli eventi cerimoniali della famiglia e, rappresentando i doppi dei progenitori esemplari, contribuivano a tessere quel filo del ricordo che si dipanava nel tempo per consolidare un patrimonio valoriale condiviso. Analogamente, le statue che popolavano gli spazi pubblici di Roma e delle migliaia di città dell'impero riproducevano gli individui che fungevano da riferimenti collettivi, in qualità di patroni delle singole comunità.

La moltiplicazione delle presenze attraverso le *effigies* che svolgevano un ruolo di supplenza del personaggio raffigurato è ben esplicitata in occasione del funerale di Augusto che, secondo l'unica descrizione che possediamo dell'evento, quella dello storico Cassio Dione (56, 34, 1-3), vide convergere nella pompa funebre ben tre simulacri del principe che provenivano da tre luoghi diversi della città, mentre effigi animate dei più illustri per-

sonaggi della storia di Roma (*summi viri*) sfilarono nel corteo sepolcrale per conferire prospettiva storica alla figura del defunto.

La funzione ostentatoria e paradigmatica svolta dalla statua ne faceva obiettivo privilegiato e catalizzatore degli atti distruttivi di chi intendesse pubblicamente negare il valore esemplare del personaggio immortalato. Il lessico della distruzione si evince con efficacia da due passi di autori latini. Il più esaustivo è contenuto nel *Panegirico di Traiano* vergato dal senatore Plinio il Giovane (*Paneg.* 52). Qui si descrive l'abbattimento delle statue dell'imperatore Domiziano occorso nell'Urbe all'indomani della congiura che ne aveva provocato la morte (96 d.C.). Le effigi in oro si affollavano lungo la scalinata e negli spazi antistanti le celle del Tempio capitolino e furono sbattute a terra (*illidere solo*); il bersaglio preferito delle mutilazioni fu il volto dell'imperatore su cui si accanì la furia dei demolitori (tale particolare è comprovato dai riscontri archeologici in molte statue mutilate di imperatori colpiti da *damnatio memoriae*). I colpi furono inferti con spade (*instare ferro*) utilizzate per compiere atti di perforazione, mentre le scuri intervennero per resecare arti e troncare membra e articolazioni (*sevire securibus*). Le azioni di violenza consumate a danno delle statue si intendevano direzionate al corpo dell'imperatore stesso; tali atti, infatti, a detta di Plinio, procuravano gioia a chi li compiva e a chi vi assisteva, come se ogni singolo colpo fosse in grado di infliggere dolore e far scaturire sangue. Simili gesti costituivano comunque il prodromo per la rifusione a fuoco o la dispersione nel fiume Tevere delle parti resecate come esito conclusivo dell'annientamento dell'effigie:

Nemo tam temperans gaudii seraeque laetitiae, quin instar ultionis videretur, cernere laceros artus, truncata membra, postremo truces horrendasque imagines abietas, excoctasque flammis; ut ex illo terrore et minis in usum hominum ac voluptates ignibus mutarentur.

Un passaggio più cursorio, contenuto nella tragedia *Ottavia* di Seneca (*Octav.* 793-799), fornisce qualche aspetto aggiuntivo perché la distruzione che, per mano del popolo, si applicò in

questo caso alle statue di marmo e bronzo di Poppea (62 d.C.), oltre all'abbattimento e alla distruzione con il ferro, si arricchì di tre particolari – il trascinarsi delle effigi con le corde, il loro imbrattamento con il fango, il calpestio:

Hinc urit animos pertinax nimium fauor et in furorem temere praecipites agit: quaecumque claro marmore effigies stetit aut aere fulgens, ora Pop-paeae gerens, afflicta uulgi manibus et saeuo iacet euersa ferro; membra per partes trahunt diducta laqueis, obruunt turpi diu calcata caeno.

L'episodio è meglio circostanziato nella ricostruzione storiografica di Tacito (*ann.* 14, 61) che consente di esemplificare alcune dinamiche politiche che più volte si consumarono nell'Urbe all'insegna di una 'guerra di statue'. Le componenti della plebe contrarie all'esilio e al ripudio della moglie di Nerone, Ottavia, all'annuncio di un ripensamento festeggiarono e ricorsero alla demolizione e rimozione delle statue della futura consorte, Poppea, ritenuta istigatrice delle decisioni dell'imperatore. Le statue raffiguranti Poppea furono sostituite con immagini della beniamina, collocate nel foro e nei templi e coperte di fiori. Un intervento militare provvide a ristabilire l'ordine e a riposizionare le statue di Poppea al loro posto. La donna accusò i clienti e gli schiavi della rivale di aver orchestrato le manifestazioni popolari, ma ciò che conta, ai nostri fini, è la constatazione di come la contesa si consumasse attraverso l'esibizione di immagini. Le donne della *domus principis*, cui il codice di comportamento matronale raccomandava una condotta riservata (alla quale nel caso in esame si sarebbe conformata Ottavia ma non Poppea), potevano affermare la loro presenza pubblica attraverso il presidio visivo delle proprie statue. Come informa Cassio Dione (49, 18, 6 e 38, 1), era stato Ottaviano, futuro Augusto, a concedere per la prima volta nel 35 a.C. il *ius imaginum* alla moglie Livia e alla sorella Ottavia perché, in quanto potenziali madri di eredi imperiali, godessero di una adeguata visibilità presso i sudditi.

Da tempo, infatti, le statue apposte in città nei cosiddetti *loci celeberrimi*, cioè quelli più frequentati e ideologicamente signifi-

cativi, costituivano un termometro eloquente di popolarità per i leader politici della tarda repubblica. Numero, materiale, luogo di apposizione, dimensioni dei monumenti, postura ed iconografia del soggetto rappresentato, identità dei finanziatori costituivano indicatori del consenso clientelare e degli umori popolari. Cicerone, particolarmente sensibile a cogliere tali segnali, esplicitò, ad esempio, tutta la sua indignazione in un discorso rivolto al popolo il 4 gennaio del 43 a.C. (*Phil.* 6, 5, 12-15), perché l'anno precedente il tribuno della plebe Lucio Antonio, fratello di Marco, aveva ricevuto, in segno di stima e di apprezzamento per il suo operato magistratuale, ben quattro monumenti in suo onore: una statua equestre dorata innalzata nel foro per iniziativa delle 35 tribù; una apposta dai cavalieri *equo publico*; una elevata dagli ufficiali che avevano militato per due anni con Cesare; e una ubicata presso l'arco di Giano da operatori finanziari che li avevano le loro botteghe. L'articolazione plurale delle clientele del fratello di Marco Antonio inquietava non poco l'Arpinate, suo acerrimo antagonista politico.

Non stupisce quindi che allorché, per la prima volta nel mondo romano, il Senato approntò dopo la battaglia di Azio un decreto teso ad azzerare la memoria dello sconfitto Marco Antonio, fra le iniziative assunte figurarono soprattutto provvedimenti direzionati contro il nome e le immagini del triumviro d'Oriente: in quanto considerati suoi sostituti, avrebbero costituito presidi potenzialmente pericolosi della sopravvivenza memoriale del titolare (*Plut. Cic.* 49, 6; *Cass. Dio* 51, 19, 3). Fu infatti vietato di assegnare il nome Marco ai discendenti della famiglia Antonia per impedire che una replica vivente del triumviro catalizzasse gli ancora consistenti consensi accordati al suo progetto politico; fu rimosso dai documenti pubblici non solo il suo nome, ma anche quello dei suoi antenati e congiunti perché l'oblio cadesse sui successi politici, sugli incarichi magistratuali, sugli onori tributati ai membri dell'intera famiglia; si ingiunse, inoltre, di abbattere tutte le sue statue. L'applicazione del decreto fu così capillare che ben poche riproduzioni iconografiche sopravvissero

al provvedimento iconoclasta. Azzerato così il capitale simbolico dell'esperienza politica di Marco Antonio, il decreto di *damnatio memoriae* divenne il modello per decisioni analoghe assunte dal Senato alla morte di imperatori il cui operato non avesse meritato l'approvazione della curia. La distruzione delle statue del *damnatus*, come l'erasione del suo nome dalle scritte esposte, rimasero clausole costanti dell'articolato dei *senatus consulta* abrogativi della memoria e le indagini archeologiche ed epigrafiche hanno rinvenuto ampia documentazione di tali pratiche.

Se l'abbattimento o la rimozione di statue in età imperiale aveva soprattutto la finalità di sanzionare dall'alto le figure da espungere dalla *Romana historia*, cioè dalla memoria collettiva, in età repubblicana aveva invece talora assunto la funzione di intervenire dal basso nei processi di assunzione della decisione politica.

Un caso esemplificativo, raccontato da Svetonio (*Aug.* 16, 2), Appiano (*civ.* 5, 67-68) e Cassio Dione (48, 31, 5-6), si produsse nel 39 a.C. allorché il patto di Brindisi aveva condotto alla pacificazione fra i due triumviri Ottaviano e Marco Antonio, dopo che le loro truppe si erano affrontate nella guerra di Perugia. Nell'Urbe inferiva la carestia, perché il figlio di Pompeo Magno, Sesto Pompeo, aveva provocato un blocco navale che impediva alle navi frumentarie di raggiungere Roma e l'Italia. Sesto Pompeo, insediatosi in Sicilia con la carica di comandante della flotta (*praefectus classis et orae maritimae*), grazie alla sua carica aveva imposto una talassocrazia che si estendeva alle tre grandi isole del Mediterraneo occidentale e, dopo la morte dei cesaricidi, era rimasto il solo esponente politico filorepubblicano che si opponesse ai triumviri. Aveva scelto come divinità di riferimento Nettuno sia in ricordo delle vittorie navali del padre Pompeo, sia per la natura marittima del suo incarico, sia per la declinazione talassocratica del suo potere. In occasione della tradizionale processione che precedeva i ludi circensi, quando le statue di tutte le divinità sfilavano issate sulle spalle dei rispettivi cultori, quella di Nettuno aveva ricevuto applausi e manifestazioni di consenso;

esse erano per traslato direzionate a Sesto Pompeo e, sebbene forse ispirate dai suoi sostenitori rimasti in città, esprimevano comunque gli umori popolari, favorevoli alla cessazione delle guerre civili, al ristabilimento della pace interna, all'alleggerimento delle tasse di guerra, al ripristino dell'approvvigionamento granario.



*Fig. 3 - Moneta emessa da Sesto Pompeo con al rovescio l'immagine del padre/Nettuno (da G. Cresci Marrone, *Pietas di Ottaviano e pietas di Sesto Pompeo*, in Ead. [a cura di], *Temi augustei*, Hakkert, Amsterdam 1998, p. 20, fig. 2).*

Imbarazzato da tale eloquente segnale politico, il triumviro Ottaviano ordinò per i giorni successivi la rimozione della statua di Nettuno dalla sfilata circense. La decisione venne interpretata dal popolo quale indicatore di chiusura a qualsiasi ipotesi di negoziazione pacificatrice e così si accese la miccia della rivolta.

La sollevazione fu caratterizzata da un crescendo di iniziative poste in essere dai dissenzienti: dapprima costoro si riunirono nel foro e allontanarono con violenza i magistrati in carica accorsi per trattare, perché ritenuti non sufficientemente autorevoli. Infatti la nuova magistratura triumvirale, legittimata dalla Legge Tizia, era sovraordinata persino al consolato e il popolo era conscio che solo i triumviri avrebbero potuto assumere risoluzioni vincolanti. Di seguito abatterono le statue di Ottaviano e Marco Antonio, i soli due triumviri presenti in città (il terzo, Emilio Lepido, si trovava in Africa). L'atto esprimeva un forte malconten-

to e si caratterizzava per le sue connotazioni ritorive in quanto adottava lo stesso medium espressivo (se voi triumviri rimuovete la statua-simbolo di Sesto Pompeo, noi rimuoviamo le vostre statue). La violenza si scaricava, tuttavia, sui duplicati sostitutivi dei leader e lasciava ancora spazio alla negoziazione, tanto è vero che ottenne lo scopo di far accorrere sia Ottaviano che Marco Antonio nel foro e solo dopo un secondo diniego al patteggiamento la folla passò a scaricare la violenza direttamente sui triumviri e anche in questo caso in modo differenziato. Ottaviano fu il principale obiettivo perché era noto come soprattutto da lui dipendesse il rifiuto alla trattativa. La sommossa venne domata da Marco Antonio, ma l'azione di ribellione conseguì, nonostante le vittime, l'obiettivo che si era prefissato, cioè l'apertura di negoziati con Sesto Pompeo che sarebbero poi approdati al trattato di Miseno. Nel corso dell'episodio, l'abbattimento delle statue dei due triumviri rivestì la funzione di strumento coercitivo per indurre alla negoziazione e comprova la capacità di interlocuzione del popolo con i vertici.

I due episodi di furia iconoclasta di cui furono vittima le statue di Marco Antonio, quello occorso nella sommossa del 39 a.C. e quello conseguente al provvedimento di *damnatio memoriae* del 30 a.C., sono connotati tanto da spunti di contatto quanto da tratti divergenti. Entrambi videro il triumviro d'Oriente associato a un'altra vittima: nel primo caso il collega e futuro antagonista Ottaviano, principale bersaglio della distruzione; nel secondo caso Cleopatra, regina d'Egitto che aveva con lui condiviso l'ultimo decennio di vita e di parabola politica e le cui statue in parte si salvarono grazie a un esborso di denaro corrisposto al vincitore da un suo ammiratore. Entrambe le vicende si consumarono quando Marco Antonio viveva la stagione triumvirale della sua biografia, ma il primo in un momento in cui godeva di grande autorevolezza e il secondo quando ormai era risultato definitivamente sconfitto e si era dato la morte. Il primo si produsse nell'Urbe; fu animato dal basso nel corso di una sommossa popolare, espressione estemporanea di disagio sociale, la cui fi-

nalità era di indurre i vertici a intavolare trattative che portassero alla fine delle ostilità. Il secondo si esplicitò in un provvedimento decretale che, emanato a Roma, trovò applicazione in tutto l'impero; fu il prodotto di una decisione maturata dall'alto, ispirata dal vincitore delle guerre civili e tradottasi in un testo che fungerà da *exemplum* per tutti i successivi atti abrogativi della memoria di imperatori giudicati negativamente. L'obiettivo era la cancellazione della presenza fisica dell'antagonista in tutte le sue forme traslate. In questo modo si interrompeva la catena memoriale e si scongiurava il coagulo di superstiti fautori antoniani o, comunque, di oppositori del nuovo regime ottaviano.

In entrambi i casi, l'abbattimento delle statue espresse la formulazione di un giudizio di biasimo: nella sommossa del 39 a.C. la sanzione negativa si applicò alle dinamiche politiche contemporanee, che avevano provocato carestia, tassazione elevata, pericolo imminente di nuove guerre civili; investì, invece, il recente passato la condanna all'oblio di un personaggio come Marco Antonio, che aveva dominato la scena politica per un quindicennio. Si trattò del destino di un vinto della storia, la cui figura, a causa del naufragio della documentazione che lo riguardava, è consegnata alla tradizione storiografica, ostaggio della manipolazione del vincitore.

Cancellare la memoria di Marco Antonio costituì un'operazione in perdita; comportò un impoverimento per la comunità all'interno della quale si consumò, tanto che lo stesso Augusto, a detta di Tacito (*ann.* 3, 18, 1), si indusse in vecchiaia a mitigare gli effetti dei provvedimenti abrogativi da lui stesso ispirati.

Oggi l'abbattimento delle statue in nome della *cancel culture* sollecita gli storici di professione a riflettere sul loro ruolo 'sociale': devono costoro far comprendere alle comunità in cui operano come mettere sotto accusa il passato in nome di valori maturati in epoche successive corrisponda a rinnegare quel processo di contestualizzazione che dovrebbe costituire la missione di intellettuali indipendenti? Devono, al contrario, assecondare tale impostazione quale legittimo strumento di affermazione valoriale?



Alla prima opzione, certo più impegnativa sotto il profilo educativo e maieutico, va la mia decisa preferenza.

### Bibliografia

Per il rapporto fra ritratto e persona rappresentata si veda: A.P. Gregory, 'Powerful Images': Responses to Portraits and the Political Uses of Images in Rome, «Journal of Roman Archaeology», 7 (1994), pp. 80-99; J. Trimble, *Framing and Social Identity in Roman Portrait Statues*, in V. Platt - M. Squire (eds.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 317-335.

Un'aggiornata raccolta di *defixiones* si deve ad A. Kropp, *Defixiones. Ein aktuelles Corpus lateinischer Fluchtafeln*, Kartoffeldruck-Verlag Kai Brodersen, Speyer 2008. Si veda anche il *corpus* digitalizzato in [www.thedefix.uni-hamburg.de](http://www.thedefix.uni-hamburg.de). Il caso specifico delle *formae* trafitte rinvenute in Roma presso la fontana di Anna Perenna è illustrato da J. Blänsdorf, *Dal segno alla scrittura. Le defixiones della fontana di Anna Perenna (Roma, piazza Euclide)*, «Studi e materiali di storia delle religioni», 76 (2010), pp. 35-64.

La valenza del nome nel mondo romano e la sua funzione di 'sostituto del corpo' è in M. Lentano, *Nomen. Il nome proprio nella cultura romana*, il Mulino, Bologna 2018.

P. Zanker, *Il foro di Augusto*, Palombi, Roma 1984, teorizza che le statue nei *fora* assumessero come modello i ritratti degli antenati esposti negli atri delle *domus* gentilizie; l'uso delle maschere dei defunti impiegate per replicarne la presenza durante gli eventi cerimoniali e contribuire alla costruzione del patrimonio simbolico gentilizio è esaminato in H.I. Flower, *Ancestors Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford University Press, Oxford 1996.

L'atto di distruzione delle statue è analizzato sotto il profilo archeologico in numerosi contributi tra cui si segnalano: P.

Stewart, *The Destruction of Statues in Late Antiquity*, in R. Miles (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, Routledge, London - New York 1999, pp. 159-189; E.R. Varner, *Punishment after Death: Mutilation of Images and Corpse Abuse in Ancient Rome*, «Mortality», 6 (2001), pp. 45-64; E.R. Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture*, *Monumenta Graeca et Romana*, vol. 10, Brill, Leiden - Boston 2004; V. Huet, *Images et damnatio memoriae*, «Cahiers du Centre Gustave Glotz», 15 (2004), pp. 237-253; S. Benoist - A. Daguët-Gagey (éds.), *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, Centre régional universitaire lorrain d'histoire, Metz 2010; M. Cadario, *La destruction délibérée des statues pour des raisons politiques dans le monde romain*, in J. Driessen (ed.), *Destruction. Archaeological, Philological and Historical Perspectives*, Presses universitaires de Louvain, Louvain 2013, pp. 415-433.

Particolarmente utile il recente volume C.M. D'Annville - Y. Rivière (éds.), *Faire parler et faire taire les statues : de l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif*, École française de Rome, Rome 2017, ove il caso della distruzione delle statue di Ottavia è oggetto di studio da parte di C. Courrier, *Mouvements et destructions de statues : une lecture topographique de la répudiation d'Octavie*, pp. 297-350. Il *ius imaginum* concesso da Ottaviano alla moglie e alla sorella è trattato in F. Rohr Vio, *Costruire una nuova aristocrazia: gli antiqui mores al servizio della politica augustea*, «Lexis», 39 (2021), pp. 137-152.

Il procedimento di *damnatio memoriae* ai danni di Marco Antonio è esaminato da C.L. Babcock, *Dio and Plutarch on the damnatio of Antonius*, «Classical Philology», 57 (1962), pp. 1-32, e da V. Hollard - E. Raymond, *Se souvenir qu'il faut oublier : Marc Antoine et l'art de l'oubli augustéen*, «Images Re-vues», 12 (2014), pp. 2-22.

La manipolazione della progettualità politica del triumviro d'Oriente è tema affrontato recentemente da G. Cresci Marrone, *Marco Antonio*, Salerno, Roma 2020.

Agli episodi d'iconoclastia ai danni di Marco Antonio si fa cenno anche in G. Cresci Marrone, *Guerra di statue in età triumvirale*, in M. Cassia - G. Arena (a cura di), *Res et verba. Scritti in onore di Claudia Giuffrida*, Le Monnier, Milano 2022, pp. 124-143.



OTTAVIA NICCOLI

I PAPI E LE LORO STATUE

Il 20 ottobre 2020 lo storico ginevrino Michel Porret ha pubblicato nel suo blog un intervento dal titolo *Le chagrin des statues*, ‘la sofferenza delle statue’. Porret è uno storico dell’età moderna e si è occupato soprattutto, ma non solo, di storia della pratica giudiziaria nel Settecento e di Cesare Beccaria in particolare. È uno studioso fortemente sensibile ai rapporti della storia con il nostro presente, e questo emerge anche dalle riflessioni su *Le chagrin des statues* apparse nel suo blog.

Per Porret le statue che in ogni città disegnano la topografia urbana sono in qualche modo una memoria della storia, una storia che, certo, in molti casi non era necessariamente condivisa neppure al tempo in cui quelle statue sono state erette; ma esigere oggi di sottoporle a un tribunale che utilizza i nostri criteri di valore significa voler cancellare quella memoria, pretendere un controllo ideologico sul passato e incriminarlo, dichiarandolo eventualmente sbagliato. Alterare il passato incarnato dalle statue significa rifiutarlo e impedire agli storici di fare liberamente il lavoro ermeneutico necessario a spiegarlo, impiegando e costruendo lo spirito critico. Ma questo progetto, conclude Porret, sottintende una concezione totalitaria della storia, quella della *tabula rasa*.

Come si sarà capito, queste parole, e le pagine da cui le ho liberamente estrapolate, sottintendono una difesa appassionata

della storia in quanto insieme degli eventi passati che sono ormai dietro di noi, e che dobbiamo rispettare; e della storia in quanto ricerca che ricostruisce e analizza quel passato, per comprendere i suoi legami con il presente, ma senza schiacciarlo sul presente. Questo intervento va esattamente nella stessa direzione: vuole essere il tentativo di ricostruire qualcuno dei molti precedenti della attuale distruzione delle statue, per analizzarli e per comprendere il loro significato nell'epoca in cui si sono verificati. In queste pagine parlerò quindi di alcune distruzioni o alterazioni distruttive (e anche non distruttive) di statue raffiguranti un pontefice, realizzate tra tardo Medioevo e prima Età moderna, con un finale che avrà un significato in qualche modo di rovesciamento delle vicende precedenti. L'intento è quindi di storicizzare una serie di eventi del passato e nello stesso tempo intendere a fondo quanto questi eventi ci dicono del loro tempo e della società in cui si sono realizzati, suggerendo l'opportunità di un distacco ragionato da quel tempo e da quella dimensione sociale.

Può essere utile fare innanzitutto qualche riflessione sul significato antropologico di questi comportamenti, in apparenza evidente, ma che forse può essere approfondito ulteriormente, introducendo un paragone con una prospettiva più ampia e diversa e utile. Proviamo a riflettere brevemente su un altro fenomeno culturale presente nella prima età moderna (e non solo), quello della percezione delle immagini sacre come esseri viventi; ne viene spesso percepita una identità assoluta fra soggetto e oggetto, e quindi esse vengono fatte oggetto di culto in quanto tali e non come rappresentazioni destinate a suscitare venerazione nei riguardi del prototipo. I decreti del concilio di Trento rifiutavano fermamente questo esito del rapporto fra il fedele e le immagini, ma abbiamo infinite testimonianze che in realtà ne confermano la frequente sussistenza nella realtà della vita quotidiana del popolo cristiano.

Questa percezione delle immagini sacre, e soprattutto delle statue, come realtà animate, paradossalmente emerge in modo

clamoroso proprio quando esse vengono distrutte. L'iconoclastia è un fenomeno di lunghissima durata che raggiunge tragicamente anche il mondo contemporaneo: basti pensare alla distruzione dei due Buddha giganti della valle di Bamiyan in Afghanistan, opere di arte Gandhāra del VI secolo, eliminati dai Talebani perché considerati falsi idoli. Più indietro nel tempo, con un intento non dissimile da quello di chi oggi abbatte le statue di Cristoforo Colombo, la Rivoluzione francese ha distrutto le statue dei re di Francia e ha decapitato le statue dei re di Giudea sulla facciata di Notre-Dame.

Qui però dobbiamo soffermarci sul periodo cronologico di cui ci occupiamo in questa circostanza, la prima età moderna, e quindi sulle espressioni di iconoclastia presenti nel mondo protestante, e soprattutto nei settori di quel mondo legati alla fede calvinista, come gli Ugonotti francesi e i Riformati dei Paesi Bassi. Negli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento assistiamo non solo al nascondimento e alla cancellazione delle immagini, ma anche alla loro distruzione, compiuta con comportamenti rituali, che si esprimono appunto considerando le statue come esseri viventi, e quindi sottoponendole a processi e punendole perché false e seduttrici. Infatti, sono soprattutto le statue, per il loro aspetto tridimensionale che le rendeva simili ad esseri umani, ad essere oggetto di violenza e anche di condanne a morte, utilizzando per eseguirle le ritualità della procedura giudiziaria. Crocifissi e statue della Vergine o dei santi vennero arse, impiccate o decapitate; così nella cappella di un villaggio presso Zurigo, nel 1524, i paesani decapitarono le statue sino allora oggetto di culto, considerandole colpevoli di blasfemia; nel 1567, a Den Bruel, nei Paesi Bassi, alcune immagini di san Rocco vennero processate, giudicate e condannate al rogo, e infine gettate nel fuoco. In altre località delle Fiandre le statue ebbero il naso tagliato nel 1566 e ancora nel 1572, una pena, questa, inflitta anche agli esseri umani, per marchiarli con infamia. Perdere il naso equivaleva infatti a 'perdere la faccia', cioè l'onore, era insomma la trasformazione di una metafora in una sanguinosa realtà. Il significato è

lo stesso: queste sculture sono realtà menzognere e perciò hanno perso la faccia.

All'identificazione della statua con il personaggio raffigurato si poteva dunque associare la trasformazione della stessa in un essere vivente colpevole e meritevole della pena capitale o di altri gravissimi castighi. Ora, certamente le statue dei pontefici non sono immagini sacre; ma esse non solo rappresentano per i sudditi il personaggio raffigurato, ma in qualche modo si identificano con lui ai loro occhi, e vengono considerate come vitali e agenti esse stesse, dunque anch'esse responsabili delle colpe del loro oggetto, e dunque meritevoli di essere giustiziate. Allora come oggi, le statue erano caricate di un significato intensamente simbolico, tale da poterne causare l'abbattimento.

Volendo quindi affrontare i vari livelli di significato di questi eventi, presento inizialmente quella che è la principale immagine di queste pagine e che possiamo considerare il simbolo di queste distruzioni: la testa della statua di Paolo IV, distrutta nell'agosto del 1559, durante la sede vacante successiva alla sua morte (*fig. 1*).



*Fig. 1*  
Testa della statua  
di Paolo IV (Museo  
nazionale di Castel  
Sant'Angelo, Roma).

Notiamo intanto che era una statua eretta a un sovrano vivente. Erigere monumenti al papa regnante era pratica comune fin dal Medioevo; all'epoca si trattava, come è stato scritto, di



*Ehrenstatuen*, ‘statue onorarie’, erette dalla comunità a ricordo e garanzia di diritti e libertà comunali riconosciuti dal papa.

Analogamente, nel 1301 una statua raffigurante Bonifacio VIII fu posta sulla facciata del Palazzo pubblico di Bologna per volere del Consiglio del popolo, in segno di riconoscimento per l'intervento di pacificazione del pontefice che aveva consentito la fine della lotta tra Bologna e Ferrara.

La statua è realizzata in lastre di rame dorate, battute e applicate su una struttura portante in legno, mentre le mani sono in bronzo fuso (*fig. 2*). Dal punto di vista artistico l'opera non è particolarmente significativa, ma certo è imponente: alta 2,75 metri, il suo aspetto sfolgorante al sole sulla facciata del palazzo doveva creare un effetto straordinario di suggestione iconica, che certamente era funzionale al progetto teocratico di Bonifacio VIII, ed è del resto percepibile tuttora, pur nell'ambiente chiuso della sala del museo che la conserva.



*Fig. 2*  
Statua raffigurante  
Bonifacio VIII, 1301  
(Museo civico  
medievale, Bologna).

Oggi, però, la statua è priva della tiara papale, della spilla, delle chiavi di san Pietro e dei piedi, aggiunte ornamentali, ma alcune anche simboliche, che le sono state sottratte durante le spoliazioni napoleoniche per impadronirsi almeno di alcune parti

del prezioso rame dorato che la adornavano, e dei piedi che erano presumibilmente di bronzo come le mani. Ma con ogni probabilità la sottrazione alla statua del papa della tiara e delle chiavi, cioè dei simboli del dominio dei pontefici, sia materiale sui loro possedimenti terreni che spirituale sull'intera cristianità, voleva avere anche il significato metaforico ben preciso di sconfitta e cancellazione del regime pontificio da parte delle truppe francesi che avevano invaso Bologna nel 1796, e avevano così decretato la fine del dominio del papa nella città e la sua annessione prima alla Repubblica Cispadana e poi alla Repubblica Cisalpina.

In questo caso ci troviamo di fronte, dunque, non alla distruzione di una statua, ma alla sua spoliazione, allo scopo di sottrarre all'*imago* del pontefice – nel senso forte che possiamo dare a questa parola, in un certo senso al suo doppio, come si è cercato di spiegare prima – il suo significato di dignità sovrana. Il dominio pontificio non c'è più, ci dice questa spoliazione, né nella realtà né nella sua immagine simbolica.

Ora facciamo un salto di duecento anni e portiamoci agli inizi del XVI secolo. Siamo ancora a Bologna; la città, formalmente sotto il dominio pontificio, era in realtà da tempo sotto la signoria della famiglia Bentivoglio. Nell'agosto del 1506 Giulio II, che è stato eletto papa nel novembre 1503, è riuscito ormai a liberarsi dell'ingombrante presenza di Cesare Borgia, figlio di Alessandro VI, il pontefice che lo aveva preceduto (con il brevissimo intervallo di Pio III). Giulio II decide quindi di riorganizzare gli assetti territoriali dello Stato ecclesiastico, eliminando le signorie particolari e acquistando una più forte autorità, un maggior peso politico, non solo all'interno della penisola italiana ma anche in Europa. Quindi Giulio parte in assetto militare per le Romagne, avendo come sua destinazione ultima Bologna; lungo la strada, ripristina il suo potere a Perugia, poi proseguendo verso la meta si ferma a Cesena. Qui decide di impiegare contro la ribelle Bologna le armi spirituali, e scaglia l'interdetto contro la città, esortando nel contempo i bolognesi a catturare o scacciare il Benti-

voglio «tamquam hostem papae et tyrannum Bononiae», ‘come nemico del papa e tiranno di Bologna’. Giovanni Bentivoglio fugge dalla città, e Giulio II entra a novembre a Bologna con una processione trionfale. Secondo il rituale concordato tra il papa e il suo cerimoniere Paride de Grassi si intendeva in tal modo ricalcare le modalità del ‘possesso’, cioè del corteo rituale che abitualmente seguiva l’elezione, consacrazione e incoronazione di un nuovo pontefice. Quello di Giulio II a Bologna era dunque un nuovo possesso, sostenuto anche dall’appoggio delle potenze straniere, come dimostrava il fatto che nel corteo trionfale gli ambasciatori imperiali reggevano il baldacchino papale insieme a quelli di Francia, di Spagna e di Venezia.

A conferma del potere recuperato, Giulio si incontra a Bologna con Michelangelo, venuto a rendergli omaggio. A lui il pontefice commissiona una statua di bronzo che lo raffiguri in posizione seduta e benedicente: la statua dovrà essere collocata sulla facciata della principale basilica cittadina, a ricordo e monito della rinnovata autorità papale su Bologna.

Ora, si noti che la principale basilica cittadina non è la cattedrale, dedicata a san Pietro, con ovvio riferimento alla figura papale; ma era ed è la chiesa di san Petronio, costruita alla fine del Trecento non dalla diocesi, ma per volontà civica, come atto sia di devozione al santo patrono sia di fede politica, per rappresentare e sottolineare gli ideali comunali di autonomia e di libertà cittadine rispetto al potere pontificio. Quindi quella che il papa aveva commissionato non era più una *Ehrenstatue*, una statua onoraria come quella di Bonifacio VIII, ancorata ancora alle autonomie comunali, ma piuttosto una *Herrschaftstatue*, una ‘statua di signoria’, che doveva rimarcare ed esplicitare la signoria del papa sulla città da lui liberata. La scelta della sua collocazione non era affatto casuale: il simbolo dell’autonomia cittadina sarebbe stato infatti gravato dall’immagine del potere assoluto del pontefice.

Nell’attesa che Michelangelo compisse la sua impresa, il papa, come racconta una cronaca bolognese coeva, fece installare una statua anche sopra la Tribuna dei signori anziani:

[Giulio II] fece coprire di nuovo la renghiera delli signori antiani di stagno, sopra la quale con grand'artificio fece porre l'immagine della sua Beatitudine, la quale stava a sedere sopra una cariega regale.

Come sappiamo da altre fonti, la statua era di stucco e legno ed era interamente dipinta, tanto che, dice un testimone, «pareva esser viva», e voleva chiaramente significare l'intento del pontefice di segnalare sin da subito, rendendolo evidente a tutti, il suo rinnovato dominio sulla città.

Intanto Michelangelo si era messo subito al lavoro. Lavorò nei locali della fabbriceria di San Petronio, siti accanto al retro della basilica in quella che ora si chiama piazza Galvani, come ricorda ancora oggi una lapide. La statua fu completata in tempi molto stretti, considerando anche la difficoltà della fusione del bronzo, e venne issata in una nicchia sopra la porta centrale di san Petronio il 21 febbraio 1508, giorno della festa della Cattedra di Pietro. Giorgio Vasari, nella sua celebre opera *Vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, descrisse la statua come alta cinque braccia, cioè quasi tre metri; ma altre fonti parlano di dimensioni anche maggiori, e lo stesso Michelangelo, quando descrive la statua nelle sue lettere, parla ora di sei, ora di sette braccia, quindi tre metri e mezzo o addirittura quattro. Pare che il papa fosse in posizione benedicente, ma il suo volto, scrive Vasari, mostrava «animo, forza, prontezza e terribilità», per cui, sempre secondo Vasari, i magistrati cittadini in visita trovarono la statua «molto terribile e brava», cioè molto irata e minacciosa. Secondo quanto riferisce Vasari, i magistrati, «volti a Michele Agnolo, gli dissero che l'aveva fatta in attitudine sì minacciosa, che pareva che desse loro la maledizione, e non la benedizione. Onde Michele Agnolo ridendo rispose: “Per la maledizione è fatta”». Lo scultore aveva bene inteso che con la statua Giulio II voleva ricordare agli abitanti che, anche se la basilica era stata creata per volontà civica come simbolo di libertà e autonomia, la città era sotto il pieno, incontrastato e duro dominio papale. Questo dunque il significato della grande statua di bronzo.

La statua di Michelangelo non esiste più: nella primavera del 1511, approfittando dell'impegno del pontefice nella cosiddetta guerra della Lega Santa, i figli di Giovanni II Bentivoglio, l'ultimo signore di Bologna, rientrarono in città con l'appoggio del re di Francia Luigi XII, al momento in guerra con il papa. Così il 22 maggio 1511 la statua di legno e stucco del papa sita sulla facciata del palazzo degli Anziani venne abbattuta, fatta a pezzi e bruciata; e il 30 dicembre la statua di Michelangelo seguì lo stesso destino, gettata a terra e fatta a pezzi. La testa, ci dice un altro cronista, «fu buttata per piazza», cioè fatta rotolare per dileggio per Piazza Maggiore. Il 2 gennaio 1512 gli altri frammenti superstiti vennero fusi e venduti, insieme alla testa, al duca di Ferrara, Alfonso d'Este. Questi ne fece ricavare una colubrina, a cui mise nome «la Giulia», con un simbolismo facile a essere decifrato, e per scherno l'11 aprile utilizzò l'arma nella battaglia di Ravenna proprio contro le truppe pontificie, che vennero sconfitte grazie anche all'artiglieria estense. La testa, invece, ai tempi di Vasari era ancora conservata nel castello di Ferrara, ma oggi è anch'essa perduta.

La fine della statua bronzea di Giulio II e il dispregio che aveva colpito quella testa così «terribile e brava» rappresentano la più evidente volontà di rovesciamento di un dominio sgradito, e in particolare del suo detentore. La statua 'è' Giulio II, e non a caso i magistrati bolognesi erano rimasti sconcertati vedendo il volto severo e aggrondato della statua, tanto più ascoltando il commento dello scultore che l'aveva realizzata: la statua era fatta non per benedire, ma per maledire. Il suo scopo era quello di incutere terrore nei bolognesi. La sua condanna e distruzione è dunque la punizione del nemico sconfitto, rimarcata anche dalla targa che fu inserita al posto della statua: una immagine di Dio Padre con la scritta «Scitote quoniam Deus ipse est Dominus», 'Sappiate che Dio stesso è il Signore' (e non il papa, s'intende). Una sostituzione decisamente significativa.

Torniamo ora alla distruzione della statua di Paolo IV. Dobbiamo collocarla all'interno dei tumulti successivi alla morte del papa, avvenuta il 18 agosto 1559. Nel periodo della sede vacante si verificavano abitualmente a Roma disordini rituali, in qualche modo legittimati da una lunga tradizione, che intendeva esprimere la momentanea liberazione dei romani dal dominio pontificio, nel periodo in cui un papa è morto e un nuovo papa non c'è ancora; così un certo Paolo Grassi, arrestato all'epoca per aver picchiato una prostituta, poteva dire per giustificarsi: «Noi siamo in casa nostra, siamo Romani, sede vacante siamo padroni noi et è padrone il popolo». Ma i tumulti di quella sede vacante trascesero di gran lunga la consuetudine. Alla notizia dell'agonia e poi della morte del papa, il 18 agosto 1559 una esplosione incontenibile di odio popolare devastò la città. Ce lo racconta una lettera scritta il giorno stesso da Giovan Battista Ricasoli a Cosimo de' Medici:

Roma è tutta in arme, hanno liberato a furia di popolo tutti li prigionieri di Torre Savella, di Torre di Nona, di Campidoglio e di Ripetta ancora, havendo messo a sacco tutti li libri et scritture della Inquisitione.

Infatti fu l'edificio dell'Inquisizione a Ripetta ad essere il primo oggetto di quella violenza, in quanto l'istituzione era percepita come il primo e più importante strumento di cui si era servito il pontefice per governare la Chiesa (e tale è anche la valutazione della storiografia attuale in argomento). Paolo IV, leggiamo in una delle infinite pasquinate anonime che si diffusero in quei giorni in città, era «un che volea per santo esser tenuto / sendo un ribaldo, né con opre buone, / ma volea con crudel inquisitione / e con ferro e con foco esser temuto».

Così il palazzo venne dato alle fiamme, i prigionieri furono liberati, le carte processuali bruciate, e i libri proibiti, quasi fossero anch'essi prigionieri liberati dal carcere, vennero portati in trionfo per la città. Ma subito dopo la violenza popolare si mosse contro la persona stessa del papa, identificata con la statua che gli era stata eretta in Campidoglio. Così scrisse Marcantonio Colonna ad Alessandro Farnese:

Il popolo, dopo l'abbrugiata Inquisitione [...] se ne è tornato in Campidoglio et rotta la statua del papa, e perché era difficile, gli hanno tagliato le orecchie et il naso, di modo che a me è parso un giubilo et allegrezza infinita.

Sappiamo già quale fosse il significato di quel volto sfigurato: una dichiarazione d'infamia. Ed era un significato ben percepito dalla popolazione, tanto che in una pasquinata leggiamo che «li fu tagliata per più triste sorte / dentro del Campidoglio a quel furore / le man, la barba, il naso a dishonore». La testa così mutilata della statua venne rotolata dai fanciulli per le vie di Roma (ricordiamo che anche la testa della statua di Giulio II era stata «buttada per piazza»). Per tre giorni ne venne fatto scempio, insozzandola di sterco e di altre immondizie. Un ebreo le impose il proprio berretto giallo; il giallo era per antonomasia colore infamante, utilizzato spesso per i segni imposti agli ebrei e alle prostitute, e che fossero gli ebrei stessi a imporlo al pontefice morto (poiché, come abbiamo visto, l'immagine si identificava con la persona) costituiva un evidente rituale di rovesciamento, rispetto alla reclusione e alle tante altre vessazioni che il papa aveva imposto loro con la bolla *Cum nimis absurdum* del 1555. Alla fine la testa della statua fu gettata nel Tevere e poi ripescata. Un rituale di infamia complesso, ma assolutamente non casuale: era quello consueto riservato ai corpi dei traditori ed è importante sottolineare il ruolo avuto in esso dei fanciulli, che erano considerati innocenti, e quindi in grado di svolgere una funzione in qualche modo di giustizia superiore o sostitutiva. Così, nel 1478, i fanciulli di Firenze si erano impadroniti del cadavere di Jacopo Pazzi, impiccato come responsabile dell'omonima congiura contro Lorenzo de' Medici, lo avevano strascinato a lungo per la città, infine lo avevano gettato nell'Arno per poi ripescarlo, proprio come a Roma nel 1559 avevano strascinato e gettato nel Tevere la testa del papa, e come venne fatto a Parigi nel 1572, durante il massacro di san Bartolomeo, sul corpo dell'ammiraglio ugonotto Gaspard de Coligny.

Facciamo ora un altro salto di oltre due secoli, e torniamo al 1796, con l'arrivo a Bologna delle truppe napoleoniche. Si sapeva che i manufatti in bronzo come le statue e le campane venivano prelevati dai francesi per essere fusi e ricavarne materiale per i cannoni; e infatti abbiamo visto che non sfuggirono alla requisizione la tiara, le chiavi ed altri ornamenti di rame e bronzo della statua di Bonifacio VIII.

Ma a Bologna era presente un'altra statua di un papa, fusa in bronzo e particolarmente appetibile per le sue dimensioni e per il soggetto, che rimandava al potere pontificio sulla città: era la grande statua del papa bolognese Gregorio XIII, posta sul portale del Palazzo pubblico e fusa nel 1580 dallo scultore Alessandro Menganti. Così il 20 ottobre 1796 l'Accademia Clementina chiese al Senato di agire per la protezione della statua, e il 26 ottobre l'Assunteria di magistrati ricorse a uno stratagemma vincente: si ordinò che Gregorio XIII fosse trasformato in san Petronio, patrono di Bologna, con l'aggiunta di una mitra, di un pastorale e



*Fig. 3 - Mitra e pastorale di san Petronio, già Gregorio XIII (Museo del Risorgimento, Bologna).*



dell'iscrizione «Divo Petronio Civitatis Patrono» ('A san Petronio patrono della città'). Il trucco riuscì, e così la protezione di san Petronio si estese anche su una immagine del potere pontificio, impedendone la distruzione. La statua è tuttora in sede, senza più mitra e pastorale, che le sono stati tolti alla fine dell'Ottocento (fig. 3); ma l'iscrizione, che ci ricorda la vicenda e più in generale la lotta tra le tradizioni cittadine e il dominio dei papi, è anch'essa rimasta.

### Bibliografia

- M. Butzek, *Die Kommunale Repräsentationstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bock und Herchen, Bad Honnef 1978.
- O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Éditions de Minuit, Paris 1991.
- O. Niccoli, *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Laterza, Roma - Bari 2005.
- M. Porret, *Le chagrin des statues*, «La ligne de mire | Le blog de Michel Porret», 29 ottobre 2020, <https://blogs.letemps.ch/michel-porret/2020/10/29/le-chagrin-des-statues/>
- M.A. Visceglia, *Morte e elezione del papa: norme, riti e conflitti. L'età moderna*, Viella, Roma 2013.



HANNES OBERMAIR

I LUOGHI DEL FASCISMO: IL CASO SUDTIROLESE.

A PROPOSITO DI MONUMENTI E TERZE VIE

Questo contributo considera il tema dell'utilizzo e del significato simbolico dello spazio pubblico nel corso del tempo. L'area considerata è la città di Bolzano, un'area di confine, dunque, periferica, in quanto tale, da un punto di vista dello Stato nazionale, ma centrale dal punto di vista della valenza simbolica e ideologica. I monumenti ne sono una plastica testimonianza.

«Perché in Italia ci sono ancora così tanti monumenti fascisti?», chiedeva qualche anno fa dalle pagine del «New Yorker» (5 ottobre 2017) Ruth Ben-Ghiat, autrice del brillante volume *Strongmen. Mussolini to the Present*.

Tra i vari esempi, la storica americana si sofferma anche sul Palazzo della Civiltà Italiana, costruito a Roma nel 1938 e intrecciato all'occupazione italiana in Etiopia che avrebbe portato l'Italia a rispondere dell'accusa di crimini di guerra. Che l'edificio sia riconosciuto come un'icona del modernismo italiano e sito di interesse culturale lascia la storica alquanto perplessa: «Perché gli Stati Uniti hanno intrapreso un percorso di smantellamento dei monumenti del suo passato confederato e la Francia ha tolto da tutte le strade il nome del collaborazionista dei nazisti, il maresciallo Pétain, mentre l'Italia ha permesso ai suoi monumenti fascisti di sopravvivere indiscussi?».

L'impronta fascista marca molti spazi della città di Bolzano. Il Monumento alla Vittoria è forse il più noto e il più significativo se consideriamo il tema dello spazio pubblico e della sedimentazione di significati e memoria. Il Monumento alla Vittoria fu costruito dopo la Grande guerra, per celebrare l'annessione del Tirolo meridionale, e inaugurato nel luglio 1928, presente anche il re Vittorio Emanuele III di Savoia. Nel mentre si demolivano i monumenti asburgici, il governo fascista inaugurava la aggressiva politica di fascistizzazione della città e la sua italianizzazione.

Ogni anno, per decenni, davanti al Monumento alla Vittoria si è celebrato il 4 novembre, la data della sconfitta dell'impero austro-ungarico e la fine della guerra. Si manifesta così la «liturgia del potere e il potere della liturgia» finalizzata all'uso politico dello spazio pubblico. La richiesta di Alexander Langer, di fede pacifista, nel 1968, di cambiare il nome dato al monumento, se non lo si poteva o voleva demolire, cadde nel vuoto. Nel 1979, quando era consigliere provinciale per la Neue Linke ('Nuova Sinistra'), Langer propose che il monumento diventasse «un segno di monito e di memoria autocritica». Il sedime del pacifismo langeriano non era da considerarsi generico, ma si contraddistinse proprio per essere stato particolare e molto meditato, rivolto verso l'azione concreta.

Nelle pietre si sedimenta la «nevrosi oggettiva», per dirla con Sartre. L'architettura parla di un'epoca, della sua nevrosi, appunto. Lo studioso può leggere le pietre, metterne in discussione la simbologia, modificarne la valenza ideologica e simbolica con altri segni. Come 'depotenziare' il Monumento alla Vittoria? Come riappropriarsi del monumento e risemantizzarlo?

Sin dal 2010 l'Archivio storico della Città di Bolzano propose di contestualizzare i monumenti fascisti di Bolzano e elaborare una memoria condivisa in una città divisa e attraversata da forti tensioni tra la comunità germanofona e quella italiana. Ne derivò il progetto intitolato *Bolzano città di due dittature*, con cui si ambiva a superare i molti ostacoli ideologici e culturali attraverso l'elaborazione di un'opzione altra rispetto a quelle tradizional-

mente considerate: l'abbattimento o la rimozione del monumento. Fu elaborata una terza via: lasciare il monumento nella sua collocazione, ma con una adeguata contestualizzazione e consentendo alla società civile di accedere al Monumento alla Vittoria, di osservarlo da vicino, di toccarlo. Si trattava di ridurre la portata ideologica del monumento e di riutilizzare i suoi spazi con modalità e obiettivi opposti a quelli originari. Nell'ampio basamento della struttura fu allestita, nel 2014, un'esposizione permanente sulla storia della città dal 1918 al 1945 e, naturalmente, la storia del Monumento alla Vittoria. I visitatori per la prima volta entra-



*Fig. 1* - Una delle sale angolari del percorso espositivo presso il Monumento alla Vittoria (fonte: Wikicommons).



*Fig. 2 - Su una delle colonne dell'arco è stato applicato un anello luminoso e dinamico (fonte: Wikicommons).*

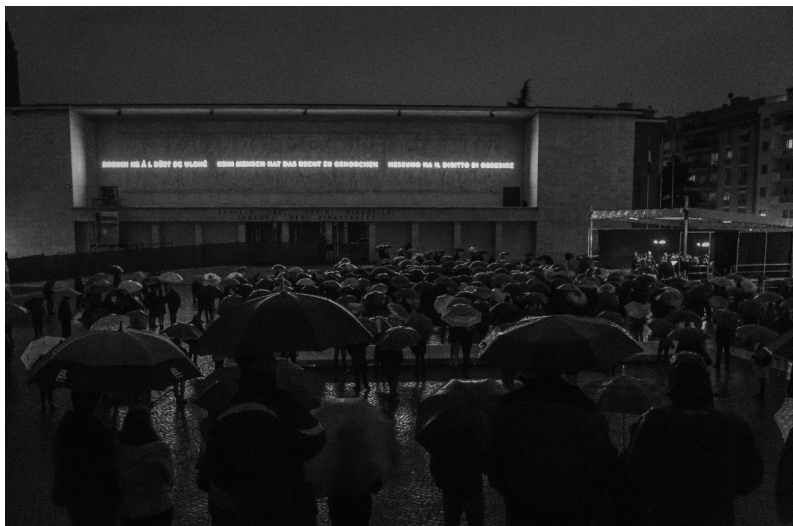
vano nel ventre del manufatto accompagnati da elementi audio, video, testi, luci, ma anche attraverso un sito trilingue (italiano, tedesco, inglese) costantemente aggiornato. In questo senso si può dire che il 2014, per la città di Bolzano, è stato per molti aspetti un anno di svolta.

Nel 2016 la 'terza via' intrapresa a Bolzano è stata premiata con una menzione speciale dello European Museum Award of the Year; vale la pena qui menzionare la motivazione:

La mostra documentaria [ha] reintegrato un monumento controverso, che a lungo ha generato battaglie politiche, culturali e di identità regionale. Il progetto [*Bolzano città di due dittature*] rappresenta un'iniziativa altamente coraggiosa e professionale per promuovere valori umanitari, di tolleranza e democratici.

La ‘terza via’ ha ottenuto un secondo e forse più importante risultato: il percorso di ‘depotenziamento’ ideologico e simbolico del Monumento alla Vittoria, la sua ‘risemantizzazione’ sono riusciti a indebolire le tensioni e la conflittualità e raccogliere un ampio consenso nel contesto della società civile bolzanina.

Questa triangolazione è stata adottata anche in relazione al monumentale bassorilievo, visibile sull’edificio, già casa del fascio, nella piazza del Tribunale. Il bassorilievo è lungo 36 metri, costituito da 57 pannelli alti 2,75 metri, ad esporre il «trionfo del fascismo». Al centro è rappresentato, ben riconoscibile, Mussolini a cavallo mentre fa il saluto romano. Come il Monumento alla Vittoria, anche questo era un monumento problematico, e anche in questo caso si trattava di contestualizzare e depotenziare e restituire uno spazio pubblico depurato dall’ideologia fascista. Una scritta di forte impatto emotivo e morale è proiettata lungo il bassorilievo: «Nessuno ha il diritto di obbedire», la replica di Hannah



*Fig. 3* - Piazza del Tribunale con il fregio fascista sormontato dalla citazione luminosa di Hannah Arendt (fonte: Wikicommons).

Arendt a quanti l'accusavano, durante il processo a Eichmann, di non considerare il peso delle regole militari, trovando delle attenuanti per Eichmann. La frase di Arendt – proposta in tre lingue (italiano, tedesco, ladino) – veicola valori opposti rispetto al motto fascista «Credere, obbedire, combattere» e sollecita quindi il visitatore a un pensiero critico e a una rilettura del bassorilievo. Un infopoint mette a disposizione materiale relativo alla storia dell'edificio e alla 'terza via' adottata per risemantizzare il fregio fascista.

In conclusione, un quesito rivolto prima di tutto a quanti sostengono la opportunità di abbattere o rimuovere i monumenti. Abbattuti o rimossi i monumenti, cosa rimane? Cosa resta alla coscienza critica? Non c'è forse il rischio di arrivare in un vicolo cieco, in uno sbocco sterile? La 'terza via' – non abbattere, non rimuovere – mostra gli sviluppi positivi del percorso, l'opportunità che offre di sollecitare un approccio critico, di elaborare segni contrari alle sedimentazioni esistenti, di avvicinare i monumenti nella loro materialità, di guardare con consapevolezza i monumenti, anche i più problematici.

### *Bibliografia*

- R. Ben-Ghiat, *Why are so many fascist monuments still standing in Italy?*, «The New Yorker», 5 ottobre 2017: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy>
- BZ '18-'45. *Un monumento, una città, due dittature. Un percorso espositivo nel Monumento alla Vittoria*, catalogo ufficiale, Morellini, Milano 2016.
- G. Mezzalira, *Geteilte Erinnerungen. Faschistische Denkmäler und Symbole in Südtirol zwischen Konflikt und Historisierung*, in G. Pallaver (Hg.), *Umstrittene Denkmäler. Der Umgang mit der Vergangenheit*, Edition Raetia, Bozen 2013, pp. 135-164.



- J. Schnapp, *Small Victories* («BZ '18–'45»), in K.B. Jones - S. Pilat (eds.), *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture. Reception and Legacy*, Routledge, London - New York 2020, pp. 533-545.
- H. Obermair, *Monuments and the City. An almost inextricable entanglement*, in M. Fink et al. (eds.), *Multiple Identitäten in einer „glokalen Welt“ / Identità multiple in un “mondo glocale” / Multiple identities in a “glocal world”*, a cura di Eurac Research, Eurac Research, Bozen 2017, pp. 88-99.
- <https://www.monumentoallavittoria.com/it.html>



GABRIELE D'OTTAVIO

LA RIMOZIONE DEL MURO DI BERLINO  
TRA ICONOCLASTIA MANCATA E ICONOFILIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Fig. 2 - Berlino, 10 novembre 1989*

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

*Bibliografia*

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

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

ANTONELLA SALOMONI

ICONOCLASTIA E SOVVERSIONE  
DELLO SPAZIO COMUNISTA

Mark Lewis e Laura Mulvey, autori di *Disgraced Monuments* (1992; in distribuzione nel 1994), film di documentazione dedicato alle ondate di iconoclastia nello spazio sovietico e post-sovietico, hanno ricordato in più occasioni che lo spunto fu loro offerto dall'impressione provata di fronte alla rimozione, il 3 marzo 1990, della statua in bronzo di Lenin – alta sette metri e pesante circa dieci tonnellate, opera dello scultore Boris Caragea – in Piața Scânteii, nel centro di Bucarest. Un quotidiano locale ne dette conto in questi termini:

Alle ore 12, in presenza di un migliaio di spettatori occasionali, è iniziata l'operazione di deposizione del compagno Lenin dal piedistallo sul quale è rimasto nell'arco di trent'anni. La fine di questo simbolo è significativa per molti aspetti. Il comunismo rappresentato nella persona [di Lenin] si ergeva come una spina piantata nel cuore del Paese. La decisione di divellere [la statua] dalla sua sede è molto di più di un'operazione necessaria. È un atto di volontà nazionale.

Queste parole riassumono alcuni tratti distintivi ricorrenti nelle azioni iconoclastiche: l'occasionalità di una presenza pubblica *in situ* senza apparente connessione con atti istituzionali; la violenza esercitata contro il simbolo (o i simboli) di un potere percepito come illegittimo dalla società; la spinta ad una restaurazione dei diritti nazionali attraverso la volontà del popolo. La detronizzazione sembrava peraltro aver assunto la forma di un vero e pro-

prio rituale: un sacerdote, in sciopero della fame da 72 ore per ottenere lo smantellamento, sollevò un crocifisso di fronte alla scultura che ondeggiava nella benna di una gru, quasi a scacciare con un esorcismo la forza occulta e malefica del comunismo. Era un gesto gravido di conseguenze, anche perché richiamava la secolare e persistente 'ansia' riguardo alle immagini, presente in tutte le culture. David Freedberg l'ha definito il «coinvolgimento emotivo» che scaturisce dalla vista, invitando a tenere in debito conto – insieme ai fattori politici e sociali immediati – i «problemi cognitivi» legati al fenomeno dell'iconoclastia.

L'impulso a distruggere dei manufatti pubblici, come sintomo di una più generale forma di commiato da un regime oppressivo, ha segnato in modo profondo il processo di 'decomunizzazione' delle democrazie popolari nell'Europa orientale (dissolte dopo il 1989) e delle nuove entità statali scaturite dal disfacimento dell'URSS nel 1991. La 'folla', come già sovente in passato, ha trattato statue e sculture come se fossero persone in carne ed ossa, rivolgendovi contro (a colpi di mazza o con l'impiego di bulldozer) quell'«energia eccedente» che – come ci ha insegnato Henri Lefebvre – può indirizzarsi verso il corpo che la accumula, ma può anche espandersi facilmente nell'ambiente. «Nella vita di ogni 'essere' (specie, individuo o gruppo)», scriveva Lefebvre nel 1974 in *La production de l'espace*, «ci sono dei momenti in cui l'energia disponibile, sovrabbondante, tende ad esplodere. Essa può rivolgersi contro se stessa, oppure verso l'esterno, in modo gratuito e gratificante». Al livello delle istituzioni, questo rigetto si può manifestare, e si è spesso manifestato, in un ampio ventaglio di interventi – tra i quali c'è la ridenominazione o trasformazione degli spazi pubblici (città, strade, piazze, quartieri).

Il caso d'iconoclastia più esteso e radicale nell'Europa orientale dopo il 1989 è stato sicuramente il *Leninopad* in Ucraina, un'azione collettiva sviluppatasi nel quadro della crisi politica di Euromaidan. Generata dal rifiuto del presidente Viktor F. Janukovyč di sottoscrivere un accordo di associazione con l'Unione Europea, quella crisi provocò, a partire dalla notte del 21-22

novembre 2013, proteste diffuse a Kyïv e in altre città, per poi sfociare nella ‘rivoluzione’ del 18-23 febbraio 2014, contribuendo a trasformare singoli gesti iconoclasti in una vera e propria demolizione di massa.

L’episodio-emblema fu sicuramente il rovesciamento dal piedistallo e la distruzione a colpi di mazza, la sera dell’8 dicembre 2013, dopo ripetuti attacchi e vandalizzazioni, della statua di Lenin collocata nella capitale ucraina all’inizio del viale Ševčenko, di fronte alla piazza Bessarabs’ka. Si trattava di una scultura dell’artista Sergej D. Merkurov, realizzata in granito rosso lucidato, alta 3,45 metri e installata su di un piedistallo cilindrico (altezza 6,8 m; diametro 1,88 m) di labradorite nera. Inaugurata il 5 dicembre 1946, già presentata all’Esposizione internazionale di New York nel 1939, era considerata una delle opere più significative della monumentalistica sovietica. A lungo inclusa nel registro dei monumenti d’arte, storia e archeologia d’importanza nazionale in Ucraina, aveva perso questo suo status, insieme a molte altre opere scultoree dedicate a personalità sovietiche, in seguito al decreto n. 928 varato il 3 settembre 2009 – su pressione dell’opinione pubblica – dal Consiglio dei ministri. Qualche mese prima, nella notte del 30 giugno, cinque giovani appartenenti a gruppi nazionalisti avevano danneggiato la statua, spaccandone il naso e la mano sinistra a colpi di mazza. A motivazione della propria azione, registrata su video e diffusa tramite YouTube poche ore dopo, i cinque spiegarono di aver voluto applicare il decreto presidenziale n. 856 del 22 novembre 2008 sulla commemorazione delle vittime del genocidio ucraino. La polizia arrestò subito i responsabili e la mattina successiva fu avviato nei loro confronti un procedimento penale, conclusosi il 19 giugno 2013 con condanne tra i due e i tre anni di reclusione (con sospensione della pena) per atti di teppismo. Dopo il danneggiamento il monumento fu restaurato, ma durante la cerimonia di restituzione (27 novembre 2009) si produssero scontri tra comunisti e nazionalisti con nuove deturpazioni. L’abbattimento definitivo, nel dicembre 2013, farà da detonatore ad un’ampia ondata iconoclasta (la terza) in tutto il Paese.

Potremmo considerare il *Leninopad* come un esempio maggiore di quella paura del corpo ‘annidato’ nella rappresentazione che sembra contraddistinguere – pur nella varietà delle azioni e nella disparità delle motivazioni – tutta la storia dell’iconoclastia. Il movimento innescato da Euromaidan apparve così impetuoso da far sì che, nell’agosto 2017, l’allora direttore dell’Istituto ucraino della memoria nazionale, Volodymyr M. V’jatrovyč, potesse affermare – in forma senz’altro iperbolica – che non era rimasto un solo monumento a Lenin nei territori governati da Kyïv. Secondo i dati da lui stesso forniti, erano state demolite 2389 sculture, 1320 delle quali consacrate al dirigente bolscevico. La maggior parte erano state distrutte, stando alle sue parole, perché non presentavano alcun valore né materiale né storico, tanto più che erano state concepite ed eseguite sulla base di uno stesso canone; quelle che avevano un qualche pregio per la qualità del materiale erano state fuse oppure conservate per il futuro Museo della propaganda monumentale dell’Unione Sovietica. Il museo, in realtà, non fu mai inaugurato e il suo ideatore, V’jatrovyč, venne licenziato nel 2019 a favore di un direttore di tendenze più liberali.

Se volessimo aggiornare le cifre fornite nel 2017, potremmo dire che nel 2021 risultavano ancora in piedi circa 300 statue di Lenin, in stragrande maggioranza collocate nelle regioni orientali occupate temporaneamente dalla Russia o sotto controllo degli indipendentisti filorusi: 120 unità in Crimea, di cui 17 a Sebastopoli; 78 nella regione di Doneck; 78 nella regione di Luhansk. È difficile oggi, nel pieno della guerra d’invasione dell’Ucraina, disporre di ulteriori dati attendibili, ma gli ultimi due monumenti presenti nella regione di Kyïv (a Čornobyl’) sarebbero stati distrutti nella primavera del 2022. Si è avuta anche notizia di alcuni interventi di reinstallazione seguenti le occupazioni militari dei territori: il 18 aprile 2022, a Heničes’k, regione di Cherson, una statua di Lenin smontata nel 2015 è stata ‘restaurata’, anche se si è poi rivelata diversa rispetto all’originale; il 30 aprile, un episodio simile è stato registrato a Nova Kachovka, sempre nella



regione di Cherson, dove la ricollocazione ha riguardato una scultura che era stata rimossa dalle autorità locali nel 2014 per evitarne la distruzione.

La volontà di liberarsi dai legami col passato di repubblica sovietica si è prodotta in Ucraina gradualmente e raggiunge, all'inizio del 2014, solo il suo apice. La presenza ampiamente estesa a tutto il territorio di statue del fondatore dell'URSS, fenomeno estremo di standardizzazione monumentale e adozione di un canone artistico unico, era stata denunciata e osteggiata già dai primi anni Novanta come emblema della 'schiavitù spirituale' del popolo ucraino, una sorta di promemoria tangibile dell'interferenza del potere russo nel suo destino. Basti pensare che nel 1991, poco prima dell'indipendenza, si contavano 8248 oggetti di arte monumentale nella Repubblica sovietica d'Ucraina, comprese 5015 statue di Lenin – un dato molto rilevante se si considera che, a quella data, il Paese aveva 448 grandi centri urbani e 926 centri urbani di medie dimensioni. Successivamente non si tratterà dunque soltanto di smascherare la repressione politica dell'epoca comunista, ma di portare anche l'attenzione sulla storica ingerenza russa negli affari interni, un contrasto, come abbiamo detto, che sfocerà nella rivolta contro il presidente filorusso Janukovyč alla fine del 2013.

Lo smantellamento ha conosciuto diverse fasi, secondo modalità talvolta contraddittorie e non dissimili da analoghe operazioni condotte in altri Paesi dell'Europa orientale e centrale. Con questa differenza però importante: che negli anni successivi, in Ucraina, il movimento iconoclasta si sviluppa all'interno del processo di decomunizzazione, mentre negli Stati baltici, o per esempio in Polonia, ultimati gli smantellamenti di busti e statue di leader sovietici, l'attenzione si rivolge in modo crescente ai monumenti eretti dopo il secondo conflitto mondiale in onore dei soldati 'liberatori' dell'Armata rossa. L'importanza di questa fase sta nel fatto che essa accompagna un intenso processo di revisione storica concentrata sulle conseguenze determinate dai protocolli segreti del patto Molotov-Ribbentrop.

L'iconoclastia è stata anche anticipata o impedita. Per quanto riguarda la Russia, va almeno ricordata, per la sua alta valenza simbolica di desovietizzazione, la rimozione a Mosca, nell'agosto 1991, a pochi giorni dal fallito colpo di Stato, della statua di Feliks E. Dzeržinskij, capo della prima polizia segreta sovietica (il caso è stato al centro di un serrato dibattito pubblico sull'opportunità o meno di una ricollocazione, dal momento che si trattava di un'opera di valore artistico). In una logica di prevenzione vanno inoltre intese molte decisioni foriere di forti tensioni diplomatiche. Ad esempio, la 'guerra dei monumenti' in Estonia, con la deposizione a Tallinn, nell'aprile 2007, del cosiddetto *Pronksõdur* ('Soldato di bronzo'), innalzato nel 1947 e posto sulla collina di Tõnismäe, nel centro della capitale: il Soldato fu trasferito nel cimitero militare della città – una decisione che provocò gravi disordini in seno alla minoranza russa e una crisi nelle relazioni russo-estoni. Né vanno sottovalutate le campagne del governo polacco, avviate nei primi anni Novanta, per rimuovere i *Pomniki wdzięczności* ('Monumenti della gratitudine'), memoriali di guerra eretti al fine di celebrare le vittorie dell'Armata rossa durante il secondo conflitto mondiale, talvolta innalzati in luoghi destinati alla sepoltura dei caduti, e divenuti oggetto di sempre più frequenti vandalizzazioni. Le campagne di rimozione furono rese intricate, se non tortuose, dalla protezione internazionale accordata ad alcuni siti e dalla stipula di accordi bilaterali di tutela nel caso di presenza di salme (all'inizio del 2021 risultavano eliminati circa 420 memoriali). Particolarmente controversa per i rapporti bilaterali è stata la decisione delle autorità municipali di Praga di rimuovere, il 3 aprile 2020, la statua eretta nel 1980 in onore del generale sovietico Ivan Konev, a capo delle divisioni dell'Armata rossa che liberarono la capitale della Repubblica Ceca dall'occupazione nazista, ma anche responsabile delle repressioni della Rivoluzione ungherese e della Primavera di Praga. Per non parlare dello smantellamento del monumento ai soldati sovietici completato il 25 agosto 2022 a Riga, un provvedimento approvato dal governo in primavera, poco dopo l'invasione russa dell'Ucraina, a seguito del quale la

Lettonia si è ritirata dall'accordo con la Russia sulla conservazione dei monumenti ai caduti e altri segni commemorativi.

L'esperienza di sovversione dello spazio comunista è esemplare per comprendere la complessità dei fenomeni iconoclastici e invita in particolare a misurarne frequenza e radicalità, così come a discernere tra rimozione, distruzione, vandalismo, modificazione, reinterpretazione, decadimento per negligenza e, persino, sovraiscrizione. Lo ha dimostrato la presenza diffusa di 'pedistalli vuoti', specifica forma di oggetti *sous rature*, secondo l'espressione di Jacques Derrida: vecchi segni fatti sopravvivere in attesa dei nuovi, testimonianza di una scrittura che scompare pur rimanendo leggibile, né veramente presente né del tutto assente, marcatore di una memoria allusiva e, al tempo stesso, trasparente. È anche un'esperienza che impone di riflettere sulle differenze tra Paesi, nel quadro di disomogenee transizioni verso la democrazia; di distinguere tra campagne coordinate a livello centrale, promosse per iniziativa di autorità locali o nate su pressione di 'folla'; di valutare con attenzione la tipologia dei manufatti (in particolare, statue o memoriali di guerra), a volte simili nello stile ma il cui destino dipende molto da visioni contestate o concorrenziali della storia e, al tempo stesso, le orienta; di determinare il peso delle specificità nazionali su iconoclastia, vandalismo o distruzione sporadica, come nel caso delle 'leggi di decomunizzazione' varate in Ucraina (in vigore dal 15 maggio 2015) e in Polonia (dal 21 ottobre 2017).

Il processo messo in moto all'inizio degli anni Novanta, completato il 'ciclo della decomunizzazione', si è posto nuovi obiettivi a più lungo termine e di significato globale. Lo testimonia la campagna di 'decolonizzazione' dei territori e, soprattutto, delle conoscenze intrapresa in Ucraina nell'alveo dell'Istituto della memoria nazionale, indirizzata a una più risolutiva emancipazione dall'eredità 'imperiale' russa e sovietica. D'altro canto, gli interventi nella topografia simbolica residua del socialismo reale hanno sempre visto esplicite pressioni e forzature nel modellamento delle identità da parte delle istituzioni politiche, che

sono sistematicamente intervenute per orientare le manifestazioni. Lo dimostra, ad esempio, la rimozione, nella primavera del 2017, nonostante le proteste nazionali e internazionali, della statua di György Lukács dal parco Szent István a Budapest, a cui ha fatto ben presto seguito la chiusura degli archivi del filosofo in una sorta di prolungamento ideale della cancellazione di un retaggio e valore. Da qui anche la necessità di ricordare che l'iconoclastia, nella sua percezione moderna, non è solo assalto alle immagini: è anche censura e distruzione di testi, cancellazione di edifici, contaminazione di tombe, come è avvenuto nella storia recente di tutta l'Europa orientale.

Alcuni dei quesiti posti da Lewis e Mulvey con *Disgraced Monuments* sono ancora attuali. Riguardano in particolare il destino dei monumenti smantellati, spesso sfigurati e parzialmente distrutti, nell'immediato sottratti alla vista perché simbolo di oppressione, oggi il più delle volte accatastati in musei e magazzini, se non abbandonati in terreni incolti o riadattati a uso privato. Sono solo ricordi dolorosi del sopruso o sono anche parte integrante di un patrimonio ancora da definire? Una prima risposta l'hanno data quelle autorità e quegli imprenditori privati che hanno provveduto a creare dei siti speciali per 'sculture indesiderate', come il Memento Park a Budapest; il Grūto Parkas nei pressi di Druskininkai, nel Sud della Lituania; la sezione Mālu ('Memoria') presso il Maarjamäe Loss di Tallinn; il Muzeum Armii Czerwonej i Ludowego Wojska Polskiego (Museo dell'Armata rossa e dell'Esercito popolare polacco) a Uniejowice, nel Sudovest della Polonia, o il Muzeon di Mosca.

Al tempo stesso, l'esperienza nell'Europa orientale ci fa comprendere che gli atti di iconoclastia sono spesso 'esercizi di compromesso', che sfociano in risultati ibridi capaci di trasformare l'oggetto contestato in un medium per significati del tutto diversi da quelli originari. Dalle 'reliquie' alcuni artisti, critici e movimenti d'avanguardia hanno tratto ispirazione, creando un imponente archivio di reperti, sperimentazioni e riflessioni ancora da esaminare nelle sue potenzialità documentarie. Si possono ricordare, tra

i progetti più innovativi, la serie *Monumental Propaganda*, avviata nel 1992 da Vitaly Komar e Alexander Melamid in risposta alla campagna di distruzione delle opere del realismo socialista in Russia, che vide oltre duecento artisti internazionali invitati a presentare le loro elaborazioni, e il video *Once in the XX Century* (2004) di Deimantas Narkevičius, che esplora la storia a ritroso, reinstallando nella piazza Lukiškių di Vilnius la statua-fantasma di Lenin, rimossa nel 1991. Opere di diversa intensità sovversiva sono state concepite nello spazio pubblico in diretta relazione con vestigia del deposto potere: *Leninplatz-Projektion* (1990) di Krzysztof Wodiczko, a Berlino Est, che trasformava una figura di culto in un antieroe travestito da turista polacco, avvalendosi della procedura della ‘proiezione memoriale’ (la statua sarà rimossa e smembrata l’anno successivo); *Růžový tank* (‘Il carro armato rosa’, 1991) di David Černý, a Praga, operazione sicuramente *naïve*, che fu nondimeno all’origine di un vivace dibattito sulla funzione politica dei monumenti; *A Szabadság Lelkének Szobra* (‘Il Fantasma della Statua della Libertà’, 1992) di Tamás Szentjóby, a Budapest, modello d’installazione d’avanguardia che presentò la Statua della Libertà – memoriale della ‘liberazione’ sovietica nel 1945 – coperta per cinque giorni da un drappeggio bianco a significare la transizione democratica. Né sono mancate realizzazioni di carattere quasi ‘situazionista’ per le loro caratteristiche di provvisorietà e propagazione quali, ad esempio, il *Project 1990*, curato a Bucarest tra il 2010 e il 2014 da Ioana Ciocan a partire dall’idea di antimonumento e costruito intorno a venti provocanti interventi artistici, di tipo temporaneo, sul piedistallo vuoto della statua divelta di Lenin; oppure il monumento all’Armata sovietica collocato sul boulevard Zar-liberatore, nel centro di Sofia, un cui bassorilievo è stato dipinto nel 2011 da un gruppo di anonimi artisti, definitisi Destructive Creation, con il risultato di trasformare le sue figure in supereroi della cultura popolare americana, per essere poi oggetto di altre rappresentazioni a sfondo politico-artistico.

Il rapporto tra iconoclastia e creatività è così diventato una delle principali questioni dopo il 1989, quando i cambiamenti di

regime susseguirsi a livello globale, accompagnati da una massiccia cancellazione, distruzione o alterazione di immagini, hanno acquisito una dimensione positiva in campo artistico. La strategia principale di simili azioni – come già anticipava Krzysztof Wodiczko nelle sue note sulle procedure di ‘proiezione’ – è stata quella di «attaccare il memoriale di sorpresa»: nessun proposito di ‘rianimarlo’ o di promuovere una ‘socializzazione’ acritica e burocratica del suo sito, ma piuttosto di pervertirne la funzione e esporne al pubblico la caducità. Quale più efficace gesto iconoclasta, se non quello di intervenire contro la ‘vita immaginaria’ del memoriale stesso e contro l’idea di una coesistenza con il memoriale in forma di ‘abbandono passivo’?

### Bibliografia

- N. Ackermann - S. Gobert, *Looking for Lenin*, Fuel, London 2017.
- D. Czarnecka, *‘Monuments in gratitude’ to the Red Army in Communist and Post-communist Poland*, L’Harmattan, Paris 2021.
- D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989 (trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993).
- D. Freedberg, *Iconoclasm*, University of Chicago Press, Chicago - London 2021.
- P. Jones, *‘Idols in Stone’ or Empty Pedestals? Debating Revolutionary Iconoclasm in the Post-Soviet Transition*, in S. Bol-drick - R. Clay (eds.), *Iconoclasm. Contested Objects, Contested Terms*, Ashgate, Burlington VT, 2007, pp. 241-259.
- H. Lefebvre, *La production de l’espace*, Anthropos, Paris 1974 (trad. it. *La produzione dello spazio*, I-II, Moizzi, Milano 1976-1979).
- D. Narkevičius, *Once in the XX Century*, Arnolfini, Bristol 2006.
- K. Wodiczko, *Public Projections*, «October», 38 (1986), pp. 3-22.

ALESSANDRA LORINI

LA GUERRA DELLE STATUE.  
RIFLESSIONI SULL'USO PUBBLICO  
DELLA STORIA DELL'*AMERICAN CIVIL WAR*

L'accelerazione del movimento di protesta iniziato a seguito dell'assassinio di George Floyd da parte di un poliziotto bianco, il 25 maggio 2020, è stata senza precedenti. Partita dagli Stati Uniti, la protesta multietnica ha attraversato l'Atlantico, legando indissolubilmente l'eredità della schiavitù razziale a quella del colonialismo. Il movimento Black Lives Matter è stato il più importante dai tempi delle grandi manifestazioni dei diritti civili e contro la guerra del Vietnam. Nel luglio 2020 il «New York Times» stimava che dai 15 ai 26 milioni di persone stavano partecipando a centinaia di manifestazioni, mentre negli Stati Uniti imperversava la pandemia di Covid-19, molto più mortale tra chi svolgeva i cosiddetti lavori 'essenziali', in prevalenza afroamericani. Durante le proteste sono avvenute ripetute forme di iconoclastia che negli Stati Uniti hanno riguardato non solo i monumenti dedicati alla Confederazione sudista schiavista, ma anche statue di Cristoforo Colombo, dei missionari spagnoli e dei padri fondatori George Washington e Thomas Jefferson. La risposta data da molte autorità locali e istituzioni statali è stata la rimozione dallo spazio pubblico delle statue considerate più controverse, prevenendo in tal modo una nuova possibile ondata iconoclasta.

Esiste un'importante storiografia successiva al Movimento dei diritti civili che sostiene le rivendicazioni di attivisti e artisti afroamericani, per i quali le statue confederate rappresentano un'offe-

sa alla democrazia, poiché onorano la memoria di traditori che si ribellarono al governo dell'Unione per difendere la schiavitù. La maggioranza delle statue confederate risale al periodo noto come 'Jim Crow', segnato dal regime di apartheid razziale nel Sud iniziato a fine Ottocento, infine smantellato dalle conquiste del Movimento dei diritti civili degli anni Sessanta del Novecento. Ma c'è anche chi si oppone alla rimozione delle statue, come le associazioni delle United Daughters of Confederacy (UDC, 'Le figlie della Confederazione') e dei Sons of Confederate Veterans (SCV, 'I figli dei veterani confederati') – fondate nel 1894 e 1896 –, o politici e intellettuali conservatori, con l'argomento che le statue commemorano il coraggio eroico dei leader confederati e che la rimozione equivarrebbe alla cancellazione dei fatti storici.

Mai come in questo caso siamo in presenza del conflitto, sempre esistente ma spesso nascosto, tra storia e memoria pubblica, ovvero tra eventi storici e il loro uso pubblico come memorie costruite in base alle esigenze del presente. Sta di fatto che negli ultimi anni il dibattito pubblico è diventato incandescente, ha attraversato l'Atlantico, ha investito altri continenti: ci si interroga sul significato dei monumenti pubblici, su come si commemorano gli eventi storici e su quali siano i valori attuali della democrazia americana. Nel contesto statunitense molti storici e scienziati sociali rilevano un'incapacità del Paese a confrontarsi con il passato di schiavitù, colonizzazione e con il razzismo contemporaneo. Lo stesso presidente Joe Biden, in uno dei suoi primi discorsi, ha parlato della necessità di scardinare il «razzismo sistemico» dal Paese. Un punto fondamentale è che la Confederazione sudista, pur avendo perso la Guerra civile, ha decisamente vinto in merito alla memoria pubblica di quell'evento traumatico che a distanza di più di un secolo e mezzo non sembra ancora esaurito. È un passato che non passa.

Molti monumenti confederati sono stati rimossi non da una furia iconoclasta 'di sinistra', ma da ordinanze di autorità locali e assemblee statali, con un'accelerazione notevole a seguito della morte di Floyd. Secondo il Southern Poverty Law Center, dal



2015 al 2020 sono stati rimossi dagli spazi pubblici 123 monumenti confederati; tra maggio e settembre 2020 altre 70 statue sono state tolte da piazze, parchi e altri luoghi pubblici. L'American Historical Association, mediante la voce dello storico James Grossman, suo *executive director*, ha preso una posizione chiara: l'argomento che i monumenti confederati onorino il coraggio degli eroi confederati non è sostenibile, in quanto non tutti i grandi leader militari sudisti hanno ricevuto l'onore di una statua. Perché non esiste in qualche piazza o giardino pubblico del Sud nessun monumento celebrativo del generale James Longstreet, uno dei più capaci dell'esercito confederato? Perché Longstreet dopo la Guerra civile si schierò a favore del diritto di voto agli afroamericani. Se ne deduce che le statue confederate furono erette non tanto per commemorare chi compì eroiche gesta militari, ma per celebrare l'impegno di mantenere salda l'istituzione della schiavitù nel Sud delle piantagioni. Per molti storici i documenti sulla Secessione parlano chiaro: la preservazione della schiavitù, abolita nel Nord negli anni successivi alla Rivoluzione americana, fu la ragione principale per staccarsi dall'Unione presieduta da Abraham Lincoln.

Le statue confederate cominciarono a costellare lo spazio pubblico della ex Confederazione quasi due decenni dopo la fine della guerra, quando i sudisti bianchi riaffermarono il loro controllo politico, economico e sociale sostituendo alla schiavitù un regime di segregazione razziale. Le statue dei leader confederati, erette in fronte ai tribunali, nei parlamenti statali, nelle principali piazze cittadine, parlavano la lingua del dominio bianco. A differenza delle statue confederate, quelle che onorano le figure di Washington e Jefferson non sono state erette perché essi promuovevano la schiavitù, ma in quanto erano i fondatori degli Stati Uniti, la prima grande repubblica moderna schiavista. A differenza della narrazione mitica e lineare creduta dai seguaci dell'ex presidente Donald Trump, Washington e Jefferson hanno una personalità complessa, contraddittoria, anche ambigua – entrambi sono proprietari di schiavi –, come hanno rilevato gli stu-

diosi delle loro carte private. Per questo il dibattito sulle statue ha anche avuto il merito di dare un volto più realistico, sfaccettato e di rivelare, così, i lati oscuri di questi personaggi commemorati per essere stati i fondatori del Paese, diversamente dai confederati che con la Secessione lo spaccarono.

Finita la Guerra civile, sia a Nord che a Sud si piansero i morti, un numero enorme: secondo stime recenti furono più di 700.000, l'equivalente di 6 milioni in rapporto alla popolazione odierna. In molte parti del Paese vennero eretti monumenti funerari sobri. Per alcuni decenni il dolore fu il sentimento che pervadeva il Sud, la terra del lutto, cosparsa di monumenti funerari eretti nelle periferie silenziose, lontane dai luoghi affollati. La maggior parte dei monumenti che risalgono al periodo 1865-1885 si trovano dentro i cimiteri: erano obelischi classici, senza alcun cenno a gesta militari eroiche, inaugurati con cerimonie sobrie per commemorare un lutto immenso – i morti confederati erano stati all'incirca un quinto degli uomini bianchi in età militare.

Ma nel 1890 il lutto si è già trasformato in qualcos'altro e i nuovi monumenti lo dimostrano. Via via che vengono meno i più importanti leader confederati, cresce l'entusiasmo per la Riconciliazione tra bianchi del Nord e del Sud. Al contempo, l'incertezza del cambiamento economico e sociale spinge ad ancorarsi al passato, trasformando profondamente la memoria pubblica confederata. È in questo contesto, agli inizi degli anni Novanta dell'Ottocento, che monumenti e statue segnalano, con la loro veloce diffusione, un nuovo dominio simbolico bianco dello spazio pubblico. I morti non si piangono più, ma con l'orgoglio della loro eredità si costruisce un mito idealizzato della Causa Perduta della Confederazione, accompagnato dalla venerazione dei suoi leader, fondata sulle lodi delle loro immaginate virtù. Al centro, il generale Robert E. Lee.

Il fenomeno è complesso ed è in gran parte legato al modo in cui la maggioranza dei bianchi del Sud, di tutte le classi sociali, aveva percepito il periodo della Ricostruzione: un regime di dominio dei neri, imposto dall'occupazione militare nordista.

Durata approssimativamente dieci anni (1865-1875), l'Età della Ricostruzione è stata definita dalla storiografia della prima metà del Novecento come l'era più tragica della storia americana: grazie al diritto di voto ottenuto con gli emendamenti costituzionali (il 14° e 15°), una cosiddetta 'razza inferiore' poté eleggere i propri rappresentanti nelle legislature statali e insieme agli alleati bianchi del Partito repubblicano dare vita alle riforme sociali (tra cui scuole pubbliche e trasformazione egualitaria del sistema giudiziario). Molti dei neri eletti avevano combattuto nei reggimenti di colore dell'esercito dell'Unione durante la Guerra civile; alcuni andarono al Congresso, molti divennero giudici e portarono la giustizia razziale nei tribunali.

Solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento la complessa storia della Ricostruzione è riemersa dalla cancellazione a cui l'aveva condannata il paradigma storiografico della *Tragic Era*. Il grande lavoro di ricerca di storici come Eric Foner, David Blight, Edward Ayers e altri ha documentato minuziosamente che fu proprio la durissima opposizione ai programmi di democrazia razziale della Ricostruzione – una «rivoluzione rimasta incompiuta», come ha scritto Foner – ad attribuire al Partito democratico del Sud il potere di rappresentare il trauma psicologico della sconfitta dei bianchi. A supporto ideologico, attraverso una pervasiva propaganda, nacque la narrazione mitica della Causa Perduta che cancellava la sconfitta e la ragione principale della guerra, ovvero la schiavitù. Secondo questa visione, a motivare la guerra che portò alla spaccatura del Paese era stata la legittima ribellione in difesa dei diritti degli Stati all'autonomia sancita dai padri fondatori. Dal 1890 nelle cerimonie di inaugurazione dei monumenti dedicati agli eroi confederati, la memoria di una mitica Causa Perduta trasformava il vecchio Sud prebellico in una perduta utopia razziale, dove bianchi e neri vivevano in armonia, gli schiavi erano fedeli servitori contenti di esserlo. Non si tratta di storia come ricerca di verità su fatti realmente accaduti, ma una narrazione in cui si vuole credere: la storia si trasfigura in una commemorazione familiare dei propri antenati, nel rimpianto di

tradizioni perdute, nella cancellazione delle verità – la schiavitù causa della guerra – che possono minare quella narrazione. Fu costruito un immaginario simbolico neoconfederato, di cui le statue confederate furono uno strumento.

La figura più importante nel processo di rovesciamento della storia nella memoria della ‘nobile’ Causa Perduta è stata quella del generale confederato Robert E. Lee, che ad Appomattox, il 9 aprile 1865, si arrese a Ulysses Grant. Nel 1870, la morte di Lee suscitò grande commozione nel Paese intero; presto maturò una venerazione pseudoreligiosa: il generale aveva preferito l’oblio alla richiesta di riconciliazione che pure gli avrebbe consentito di rientrare con onore nell’esercito dell’Unione. Le reazioni del pubblico nei confronti di Lee non piacquero affatto all’abolizionista afroamericano Frederick Douglass, già schiavo fuggiasco, divenuto poi consigliere di Lincoln. Douglass, infatti, coglieva in quella diffusa commozione uno spirito di riconciliazione tra ‘fratelli bianchi’ del Nord e del Sud a spese dei diritti degli ex schiavi, e il farsi di una memoria della Guerra civile in cui lo spirito secessionista era ancora vivo. Il culto del generale Lee trasfigurò il personaggio storico in un eroe leggendario che lungi dall’aver combattuto in difesa della schiavitù aveva lottato con grande onore in difesa dei diritti del suo amato Stato, la Virginia, e che, con grande tormento, l’aveva seguito quando la Virginia si staccò dall’Unione.

Il culto di Lee dette una spinta enorme alla mitica Causa Perduta. A segnare il culmine dell’apoteosi fu l’inaugurazione della statua equestre del generale Lee, a vent’anni dalla morte, a Richmond, Virginia, l’ex capitale della Confederazione, il 29 maggio 1890, su quella che presto sarebbe diventata Monument Avenue, il viale dei monumenti dedicati agli eroi della Confederazione. A quell’epoca Monument Avenue era solo un campo di tabacco nella periferia di Richmond; ma quel giorno circa 150.000 persone si raccolsero in quel luogo per celebrare l’inaugurazione del grande monumento (*fig. 1*). La costosissima statua, scolpita da Antonin Mercié, artista di fama, era arrivata da Parigi il 7 maggio. Alta



Fig. 1 - Il monumento al generale Lee a Richmond (1890).

circa 5 metri, collocata su di un piedistallo di granito alto più di tredici metri, ad accoglierla vi era una grandissima folla festosa di cittadini pronti a trasportare le pesantissime casse contenenti i blocchi di granito fino al luogo che entro qualche anno sarebbe diventato un bellissimo viale alberato, cornice perfetta per altre statue di eroi confederati e per grandi palazzi destinati alla ricca borghesia bianca del nuovo Sud, strettamente legata al mondo degli affari del Nord. L'enorme statua equestre del generale Lee, vestito in divisa confederata, era stata commissionata grazie alla raccolta di fondi dell'*élite* virginiana. Il modello scelto rifletteva l'immagine del potere confederato: Lee a cavallo rappresentava la gloria militare sudista e non certamente la lotta politica per salvare la schiavitù. Così l'immaginario del potere bianco era libero dal pesante passato schiavista e il lutto per i morti cedeva il posto all'orgoglio autocelebrativo. Questo processo era molto chiaro ai neri virginiani di allora, che in maggioranza condannarono questa grande 'canonizzazione' del generale Lee. I pochissimi ancora ri-

masti nel Consiglio comunale si erano rifiutati di votare a favore dei fondi per le cerimonie di inaugurazione. La descrizione delle celebrazioni sulle pagine di «Planet», giornale afroamericano di Richmond, si riassumeva così: il culto del generale Lee lasciava alle generazioni future «un'eredità di tradimento e di sangue». Una previsione accurata.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento il regime di segregazione razziale aveva sostituito quello della schiavitù. A pochi mesi dall'inaugurazione della statua equestre di Lee, gli Stati del Sud presero ad approvare leggi che sostanzialmente toglievano il diritto di voto ai neri, inserendo clausole di proprietà, test di alfabetizzazione, tasse elevate da pagare al seggio. Una sentenza della Corte suprema del 1896 ritenne legittimo il regime di segregazione razziale, sulla base del principio «separati ma uguali». I giudici della più alta corte agivano secondo le teorie razziali dell'epoca, divulgate dalle scienze sociali, per le quali la «frizione» di due razze ritenute tra loro incompatibili poteva essere superata separandole in tutti gli aspetti della vita sociale e istituzionale. Gli ex schiavi che durante la Ricostruzione avevano avuto una considerevole rappresentanza politica, con più di duemila funzionari afroamericani eletti nelle istituzioni dei vari Stati, 20 rappresentanti alla Camera e 2 al Senato, dopo il 1901 non ne avevano più nemmeno uno. Il regime di segregazione rimase in vigore fino a metà del Novecento, quando una sentenza di un'altra Corte suprema sancì, nel 1954, l'incostituzionalità della segregazione nelle scuole pubbliche.

I monumenti che celebrano gli eroi confederati non sono solo di marmo e bronzo: ci sono anche quelli di celluloidi, spesso contestati e censurati. Nel 1915 uscì *The Birth of a Nation*, il primo grande colossal muto hollywoodiano, diretto da David Griffith, superato nel 1939 per grandiosità e incassi da *Gone with the Wind* di Victor Fleming. Entrambi, in modo molto diverso, sono la trasposizione filmica della memoria mitica della Causa Perduta. In *Nascita di una nazione*, tratto da una pièce teatrale virulentemente razzista, si celebrano i cavalieri del Ku

Klux Klan come redentori del Sud bianco e la «riconciliazione» tra «fratelli bianchi» attraverso le vicende di una famiglia borghese del Nord e una di proprietari di schiavi del Sud. Niente di più efficace delle straordinarie tecniche innovative di *close-up* per provocare grandi emozioni in un pubblico di massa, con magnifiche scene di battaglia di una guerra che distrugge il mondo felice e armonioso della piantagione schiavista per mano dei *carpetbaggers*, i riformatori calati dal Nord, insieme agli *scalawags*, i «traditori» bianchi del Sud che li sostengono insieme agli schiavi liberati.

Nell'anno in cui esce il film di Griffith, il famigerato KKK, fondato nel 1869 e messo al bando nel 1882 da una sentenza della Corte suprema, rinasce sulla cima di Stone Mountain, a pochi chilometri da Atlanta (Georgia), con una grande cerimonia. Il contributo dato dal film di Griffith all'ascesa del nuovo Ku Klux Klan, che in ogni raduno lo proiettava, fu notevole e duraturo (ancora agli inizi degli anni Settanta del Novecento, il Grand Wizard del KKK, David Duke, lo proponeva ai raduni di reclutamento). È nel parco di Stone Mountain che ancora oggi si può vedere il più imponente monumento confederato (*fig. 2*). Scavati nel granito di un bastione roccioso di 250 metri troneggiano i bassorilievi degli eroi confederati a cavallo: il generale 'Stonewall' Jackson, il presidente confederato Jackson Davis e, naturalmente, il generale Robert Lee. I lavori della grande opera di Stone Mountain rimasero sospesi durante la Grande depressione e la Seconda guerra mondiale, e furono ripresi nel 1962 come imponente risposta razzista dello Stato della Georgia all'ascesa del Movimento dei diritti civili. Nel 1963 Martin Luther King Jr., nel suo celebre discorso *I Have a Dream*, menzionò Stone Mountain tra i luoghi su cui sarebbero risuonate «le campane della libertà». La più grande scultura in bassorilievo del mondo (larga circa 49 metri e alta più di 23) fu finalmente inaugurata nel 1970 nel grande parco pubblico per scampagnate ed affollate manifestazioni popolari, con sventolanti bandiere confederate a celebrare l'eredità della grande Causa Perduta.





Fig. 2 - I bassorilievi di Stone Mountain  
(fotografia di Pietro Rossi, agosto 2022).

Il film di Griffith e l'ascesa del nuovo KKK dalle ceneri della Ricostruzione segnarono alcuni decenni di totale dominazione razziale, di diritti civili strappati ai neri, della piaga dei linciaggi e delle vittime del terrorismo razziale: 4400 dal 1877 al 1950, passate sotto silenzio, uccise durante riti di folle di uomini, donne e bambini che assistevano alla tortura, impiccagione e rogo di corpi di colore sottratti alla giustizia spesso compiacente. È un passato che non passa.

Il 17 giugno 2015, con una Glock automatica che aveva acquistato con grande facilità, il ventunenne suprematista bianco Dylann Roof entrò nella più antica chiesa afroamericana del Sud, la AME Baptist Church di Charleston (South Carolina), e uccise a sangue freddo nove persone radunate in preghiera. Roof, imbevuto di odio razziale, passerà alla storia come il primo condannato alla pena capitale per un *federal hate crime*, crimine paragonabile ad una strage terroristica. Il giovane Roof si preparò a compiere il massacro con una ricerca solitaria fatta di visite a musei e cimiteri confederati, storiche piantagioni, scegliendo infine quella chiesa afroamericana di grande rilevanza storica per compiere il



suo massacro. Frequentatore del Web, Roof visitava attivamente i siti della galassia della destra estrema proliferati durante gli anni della presidenza Obama e postò, poco prima di realizzare il suo piano criminale, una dichiarazione che la sua azione avrebbe iniziato la guerra contro i «neri stupratori di donne bianche» che stavano rubando il Paese ai bianchi. Con questo linguaggio, che sembra uscito dal film di Griffith, il giovane scatta alcuni selfie in cui si ritrae con la bandiera confederata, croci uncinata, altri simboli della supremazia bianca e la sua Glock. L'ondata di sdegno per il crimine efferato di Roof sortì l'effetto che il governatore repubblicano del South Carolina decise di rimuovere, dopo anni di controversie, la bandiera confederata ancora presente davanti al palazzo governativo.

Non molti sanno che la bandiera confederata che si è vista sventolare durante l'attacco al Campidoglio del 6 gennaio 2021 e nei vari raduni dei sostenitori di Donald Trump non è affatto quella ufficiale dei tempi della Confederazione: fu adottata nel 1948 dai *Dixiecrats*, gli appartenenti al Partito democratico del Sud, come loro simbolo contro la politica dei diritti civili che il partito sosteneva a livello nazionale. In anni recenti il vessillo è stato fatto proprio dai suprematisti bianchi e da chi si sente legato alla 'eredità ribelle' sudista: la libertà individuale senza restrizione alcuna da parte del governo. Dicono che il richiamo alla Causa Perduta sia solo l'amore per le loro tradizioni e i loro antenati. In realtà, spesso coincide con il sostegno repubblicano a nuove leggi statali per imporre barriere all'esercizio del diritto di voto delle minoranze che hanno sconfitto Trump.

Dopo la strage di Charleston, sindaci di varie città del Sud hanno sostenuto il movimento con la rimozione di centinaia di statue dedicate ad eroi confederati. Diversamente, ci sono state forti opposizioni ed alcuni Stati (Alabama, Georgia, North Carolina e Tennessee) hanno emanato leggi per proteggere i monumenti confederati. Nell'agosto 2017, dopo l'elezione di Trump, gruppi nazionalisti e suprematisti bianchi cresciuti nel Web, esaltati dalla sua vittoria, uscirono allo scoperto e circa 6000 individui si

adunarono a Charlottesville (Virginia), dove, dopo anni di discussione, il Consiglio comunale aveva approvato la rimozione di una statua equestre del generale Lee. Nonostante la procedura fosse stata rinviata per questioni legali, in quel giorno di agosto la manifestazione *Unite the Right* radunò elementi della destra di tutto il Paese per «difendere» la statua. Bandiere confederate marciavano insieme a quelle neonaziste, gli incappucciati del KKK gridavano: «Il Sud risorgerà!»; altri manifestanti urlavano: «Siamo orgogliosi di essere bianchi!», «Gli ebrei non ci rimpiazzeranno!», insieme a slogan contro Black Lives Matter e la società multiculturale (fig. 3). Ne nacquero scontri con gruppi di studenti e militanti antirazzisti, fino a quando un suprematista bianco dell'Ohio si lanciò con la macchina sugli avversari e travolse, uccidendola, Heather Heyer. Le parole del presidente Trump a commento dei fatti, twittate a più riprese, misero sullo stesso piano la violenza di entrambe le parti ma soprattutto evidenziarono il crimine di chi voleva eliminare la 'storia' rimuovendo la statua del generale Lee. Furono parole tossiche che, arrivando dalla più



Fig. 3 - Rally dell'estrema destra a Charlottesville, Virginia, agosto 2017 (fonte: Joshua Roberts / Reuters).

alta istituzione del Paese, scatenarono un dibattito incandescente nell'opinione pubblica e nel mondo accademico, facendo crescere ulteriormente le adesioni al movimento per la rimozione delle statue confederate. Gli storici e le storiche hanno preso la parola dimostrando che quelle statue rappresentano il potere di chi le ha erette e il dominio della supremazia bianca che ha voluto cancellare la memoria della schiavitù e quella dei 180.000 soldati di colore – neri liberi delle città del Nord e un grande numero di schiavi fuggiti dalle piantagioni – che si unirono all'esercito dell'Unione, insieme alla minoranza degli unionisti bianchi del Sud. Nei testi scolastici ora la storia è presentata nella sua complessità e contiene queste figure prima cancellate o denigrate; ma questo evidentemente non basta.

Il grande movimento di protesta dell'estate 2020 ha dato una forte spinta alla rimozione istituzionale delle statue confederate e non solo. Ha anche aperto un intenso dibattito tra storici e politici e lasciato segni indelebili che hanno ridefinito l'immaginario collettivo. Pensiamo alla fotografia di inizio giugno delle due giovanissime ballerine classiche afroamericane che a Richmond, sulle punte delle loro scarpette e con indosso tutù neri, ballano sui gradini dell'enorme base di granito, ricoperta di sbeffeggianti graffiti colorati, su cui si erge la grande statua equestre del generale Lee. Le due ragazze dimostrano così che si può lottare in molti modi per ridisegnare lo spazio pubblico di una Richmond profondamente cambiata dai tempi dell'inaugurazione del monumento.

L'acceso dibattito tra storici, artisti, politici locali, ha portato alla rimozione di molti monumenti confederati. Una statua in bronzo del generale Lee è stata rimossa dalla National Statuary Collection del Campidoglio il 21 dicembre 2020 e sarà sostituita con una di un'attivista afroamericana dei diritti civili. L'8 settembre 2021 anche la grande statua di Richmond è stata decostruita dalla base di granito di Monument Avenue, tra gli applausi di una piccola folla in festa per la rimozione definitiva di un «simbolo d'odio» che, dopo 132 anni, finalmente usciva dallo spazio

pubblico dell'ex capitale della Confederazione. La rimozione è stata possibile a seguito della sentenza della Corte suprema della Virginia, che ha raccolto testimonianze documentate di alcuni *public historians* come David W. Blight di Yale, autore di *Race and Reunion* (2001), testo fondamentale sull'uso pubblico della storia della Guerra civile. Ma se un simbolo importante è rimosso a Richmond, lo spazio pubblico in altri Stati è ancora costellato di monumenti confederati. Secondo lo storico W. Fitzhugh Brundage, dell'Università del North Carolina, mentre diverse città del Sud con governi democratici hanno rimosso le statue confederate, nel suo Stato, dei 220 monumenti rilevati nel 2017, ne rimangono ancora 190. È un progresso lento di democrazia razziale che probabilmente il Partito repubblicano cercherà di frenare. Nella piccola folla che assisteva alla rimozione della statua di Richmond qualcuno, con disincanto, si è chiesto: «Il simbolo è abbattuto, ma ora come facciamo per rimuovere quanto quel simbolo rappresentava?». Un'ottima domanda a cui se ne può aggiungere un'altra: come si reinventa lo spazio pubblico rimasto vuoto, costellato di basi di monumenti abbattuti o rimossi?

Nel settembre 2021 è uscito il primo rapporto di una ricerca senza precedenti per entità dei documenti esaminati e numero di soggetti intervistati, condotta da Monument Lab per conto della A.W. Mellon Foundation. Con un budget di 250.000 dollari, sono stati esaminati circa 50.000 monumenti che a vario titolo popolano strade, piazze e parchi statunitensi. La lista dei primi cinquanta individui rappresentati mette al primo posto Abraham Lincoln (193), seguito da George Washington (171) e Cristoforo Colombo (149); il generale Lee (59) è il primo tra gli eroi confederati. Nella *top list* vi sono 11 presidenti e 12 generali; la metà degli individui della lista possedeva schiavi e il 76 per cento era costituita da proprietari terrieri. Solo 5 nella *top list* rappresentano individui di colore e indiani d'America e 3 sono figure storiche femminili, mentre moltissimi monumenti esaminati rappresentano corpi femminili allegorici e mitologici. Dei 5917 monumenti dedicati alla Guerra civile, solo l'1 per cento menziona la parola

schiavitù e 9 soltanto commemorano il periodo della Ricostruzione. Non esiste nessun monumento in memoria di un massacro di gente di colore, nonostante ne siano stati documentati almeno 34 solo nel periodo 1865-1876. Una cancellazione simile esiste anche nella memoria monumentale delle vittime indigene dei massacri compiuti da coloni bianchi: mentre 53 monumenti commemorano le vittime bianche uccise dai nativi, solo 4 ricordano le popolazioni native massacrate da coloni bianchi. Come ormai è ben documentato, indigena è la stragrande maggioranza delle vittime delle stragi compiute nel corso della colonizzazione.

Il primo rapporto di questa enorme ricerca mette in luce come i monumenti siano al servizio delle narrazioni scelte dai loro creatori e per questo possono cancellare, negare e denigrare l'esperienza storica di chi non ha mai avuto il potere di costruirli. I monumenti possono contribuire a perpetuare disegualtanze e ingiustizie esistenti: l'indagine dimostra che i monumenti rappresentano perlopiù individui bianchi di sesso maschile i cui elementi comuni sono la guerra e la conquista coloniale. Negli Stati Uniti la maggior parte dei monumenti mitizza la guerra, la conquista territoriale e l'oppressione come atti di valore. Dal momento che sono silenti, fuori dal tempo e universali, i monumenti oscurano le circostanze e le motivazioni particolari che stanno dietro alla loro creazione. Nonostante le forme recenti di iconoclastia – distruzione delle statue da parte di una folla oppure rimozione legalmente approvata – abbiano destato grande attenzione, i ricercatori stimano che il 99,4 per cento dei monumenti statunitensi è rimasto al suo posto. Ma l'elemento più rilevante della ricerca è la riflessione sulla necessità di ricostruire la storia di ciascun monumento e di procedere con un esame del contesto e delle forze che vollero la sua installazione. Se le vicende e il contesto sono ben documentate per le statue confederate che raccontano il mito della Causa Perduta, per altre statue oggetto di altrettante forme di iconoclastia l'analisi è meno lineare. Cosa racconta, per esempio, la diversità delle statue di Colombo per committenza e intenti? Ogni statua va studiata nel suo contesto

specifico: più del personaggio rappresentato, riferisce la storia di chi ha voluto erigerla, le motivazioni di chi ha voluto abbatterla, le tensioni e, infine, la scelta politica delle autorità che hanno deciso di rimuoverla dallo spazio pubblico.

### *Bibliografia*

- American Historical Association, *Statement on Confederate Monuments*, 2017: <https://www.historians.org/news-and-advocacy/aha-statement-on-confederate-monuments>
- D.W. Blight, *Race and Reunion. The Civil War in American Memory*, Harvard University Press, Cambridge 2002.
- K.I. Cox, *Dixie's Daughters: The United Daughters of the Confederacy and the Preservation of Confederate Culture*, University Press of Florida, Gainesville 2003.
- E. Foner, *Reconstruction: America's Unfinished Revolution*, Harper and Row, New York 1988.
- E. Foner, *Who Owns History?*, Hill&Wang, New York 2002.
- D.B. Freeman, *Carved in Stone: The History of Stone Mountain*, Mercer University Press, Macon 1997.
- C.E. Janney, *Remembering the Civil War: Reunion and the Limits of Reconciliation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2013.
- M. Landrieu, *In the Shadow of Statues. A White Southerner Confronts History*, Viking, New York 2018.
- A. Lorini, *Falsi nemici e falsi eroi: l'uso simbolico della Guerra Civile negli Stati Uniti*, in P. Ceri - A. Lorini (a cura di), *La costruzione del nemico*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019, pp. 41-73.
- A. Lorini, *Rituals of Race: American Public Culture and the Search for Racial Democracy*, Virginia University Press, Charlottesville 1999.
- Monument Lab, *National Monument Audit*, 2021: <https://mellon.org/news-blog/articles/national-monument-audit/>

- K. Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War and Monuments in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, Princeton 2018.
- Southern Poverty Law Center, *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*, 2019: <https://www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy>
- E.L. Thompson, *Smashing Statues. The Rise and Fall of America's Public Monuments*, Norton, New York 2022.





## INDICE DEI NOMI



Alessandro VI (papa), 32  
Alfonso d'Este (duca di Ferrara), 35  
Appiano di Alessandria, 19  
Arendt, Hannah, 45-46  
Augusto, Gaio Giulio Cesare  
(Ottaviano), 15, 17, 19-22  
Ayers, Edward, 81

Beccaria, Cesare, 27  
Ben-Ghiat, Ruth, 41  
Bentivoglio, Giovanni, 33, 35  
Bera, Wolfgang, 53  
Biden, Joe, 78  
Biermann, Wolf, 57  
Blight, David, 81, 90  
Bonifacio VIII (papa), 31, 33, 38  
Borgia, Cesare, 32  
Brandt, Willy, 56  
Braun, Volker, 57  
Brundage, W. Fitzhugh, 90

Caragea, Boris, 67  
Cassio Dione, Lucio, 15, 17, 19  
Černý, David, 75  
Cesare, Gaio Giulio, 18  
Cicerone, Marco Tullio, 18  
Ciocan, Ioana, 75  
Cleopatra (regina d'Egitto), 21  
Coligny, Gaspard de, 37  
Colombo, Cristoforo, 9-10, 12, 29, 77,  
90-91  
Colonna, Marcantonio, 36

Davis, Jackson, 85  
Derrida, Jacques, 73  
Domiziano, Tito Flavio, 16  
Douglass, Frederick, 82  
Duke, David, 85  
Dzeržinskij, Feliks E., 72

Eichmann, Adolf, 46  
Elias, Norbert, 50

Farnese, Alessandro, 36  
Fechter, Peter, 53  
Fleming, Victor, 84  
Floyd, George, 10, 77-78  
Foner, Eric, 81  
Freedberg, David, 49, 51, 63-64, 68

Gille, Sighard, 63  
Giulio II (papa), 32-35, 37  
Gorbačëv, Michail S., 50, 58  
Görlitz, Edwin, 58  
Grant, Ulysses, 82  
Grassi, Paolo, 36  
Grassi, Paride de, 33  
Gregorio XIII (papa), 38  
Griffith, David, 84-87  
Grossman, James, 79

Harrison, Hope M., 60  
Heyer, Heather, 88  
Hödicke, Karl Horst, 64

- Jackson, Thomas ('Stonewall'), 85  
 Jäger, Harald, 58  
 Janukovyč, Viktor F., 68-71  
 Jefferson, Thomas, 77, 79  
  
 King, Martin Luther, 85  
 Komar, Vitaly, 75  
 Konev, Ivan, 72  
  
 Langer, Alexander, 42  
 Lee, Robert E., 80, 82-85, 88-90  
 Lefebvre, Henri, 68  
 Leibing, Peter, 52  
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov), 12, 49,  
     61, 67, 69-71, 75  
 Lepido, Marco Emilio, 20  
 Lewis, Mark, 67, 74  
 Lincoln, Abraham, 79, 82, 90  
 Livia (moglie di Augusto), 17  
 Longstreet, James, 79  
 Lucio Antonio, 18  
 Luigi XII (re di Francia), 35  
 Lukács, György, 74  
  
 Maier, Charles, 10, 49  
 Marco Antonio, 18-22, 24-25  
 Medici, Cosimo de', 36  
 Medici, Lorenzo de', 37  
 Melamid, Alexander, 75  
 Menganti, Alessandro, 38  
 Mercié, Antonin, 82  
 Merкуроv, Sergej D., 69  
 Michelangelo Buonarroti, 33-35  
 Mulvey, Laura, 67, 74  
 Mussolini, Benito, 41, 45  
  
 Narkevičius, Deimantas, 75  
 Nerone, 17  
  
 Obama, Barack, 87  
 Orazio (Quinto O. Flacco), 13  
 Ottavia (sorella di Augusto), 16-17, 24  
 Ottaviano (Augusto), 15, 17, 19-22  
  
 Ovidio (Publio O. Nasone), 13  
  
 Paolo IV (papa), 30, 36  
 Pazzi, Jacopo, 37  
 Pétain, Philippe, 41  
 Pio III (papa), 32  
 Plank, Heinz, 64  
 Plinio il Giovane, 16  
 Polibio, 15  
 Pompeo Magno, 19  
 Poppea Sabina, 17  
 Porret, Michel, 27  
  
 Reagan, Ronald, 58  
 Rehfeldt, René, 64  
 Ricasoli, Giovan Battista, 36  
 Roof, Dylann, 86-87  
  
 Sartre, Jean-Paul, 42  
 Schabowski, Günter, 58  
 Schumann, Conrad, 52  
 Seneca, Lucio Anneo, 16  
 Sesto Pompeo, 19-21  
 Sindermann, Horst, 55  
 Sitte, Willi, 63  
 Stein, Hans, 64  
 Svetonio (Gaio S. Tranquillo), 19  
 Szentjóby, Tamás, 75  
  
 Tacito, Publio Cornelio, 17, 22  
 Tito Annio Lusco, 15  
 Trump, Donald, 79, 87-88  
  
 Ulbricht, Walter, 55  
  
 Vasari, Giorgio, 34-35  
 Vittorio Emanuele III (re d'Italia), 42  
 V'jatrovyč, Volodymyr M., 70  
 Vostell, Wolf, 52  
  
 Wagenbrett, Norbert, 63  
 Washington, George, 77, 79, 90  
 Wodiczko, Krzysztof, 75-76

COLLANA «QUADERNI»

- 1 *«Conservare l'intelligenza». Lezioni rosminiane*, a cura di Michele Nicoletti e Francesco Ghia, 2012.
- 2 *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2012.
- 3 *Ripensare i paradigmi del pensiero politico: gli antichi, i moderni e l'incertezza del presente*, a cura di Fulvia de Luise, 2013.
- 4 Gustav Pfeifer, *Appunti di paleografia tedesca (dal XV al XIX secolo) con 44 tavole e trascrizioni*, 2013<sup>1</sup>, 2016<sup>2</sup>.
- 5 *Etica e professioni sanitarie in Europa. Un dialogo tra medicina e filosofia*, a cura di Tiziana Faitini, Lucia Galvagni e Michele Nicoletti, 2014.
- 6 *Guerra e memoria nel mondo antico*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2014.
- 7 *Conflict in Communities. Forward-looking Memories in Classical Athens*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2017.
- 8 *Il lusso e la sua disciplina. Aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria tra antichità e medioevo*, a cura di Laura Righi e Giulia Vettori, 2019.
- 9 *Medicina e sanità in Trentino nel Cinque-Seicento tra saperi, società e scambi culturali*, a cura di Giovanni Ciappelli e Alessandra Quaranta, 2019.
- 10 Rudj Gorian, *Autori, bibliotecari, open access. Osservazioni empiriche e riflessioni su pratiche, comportamenti e ruoli nella piattaforma IRIS dell'Università di Trento*, 2021.

- 11 *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali - vol. 1*, a cura di Guido Raschieri, 2021.
- 12 *Statue abbattute e (ab)uso pubblico della memoria storica*, a cura di Serena Luzzi e Elvira Migliario, 2022.