

Memento	7
Il mausoleo vuoto	15
Il caso del memoriale a Costanzo Ciano a Livorno	
L'ossessione del visibile	27
La versione di Bruto	75
Passaggio in Italia	83

A conversation with Jochen Gerz	111
A conversation with Thomas Hirschhorn	115

... tutto ciò che riguarda gli uomini, quanti più uomini è possibile,
tutti gli uomini del mondo in quanto si uniscono tra loro in società
e lavorano e lottano e migliorano sé stessi,
non può non piacerti più di ogni altra cosa.
Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*

Lo spettacolo è il capitale a un tale grado di accumulazione
da divenire immagine.
Guy Debord

... sognai che qualcuno mi domandava in modo insistente
se non credevo che il gusto così attuale per l'universo delle immagini
si alimentasse di un'oscura opposizione al sapere.
Enrique Vila Matas, *Kassel non invita alla logica*

- Che cosa resta?
Resta la lingua.
Hannah Arendt

Memento	123
The empty mausoleum	131
The memorial to Costanzo Ciano in Livorno	
The Obsession with the Visible	143
Brutus' Version	185
Passage to Italy	193

Bibliography
Acknowledgments



Memento nasce dall'analisi di un caso storico singolare, quello del mausoleo al gerarca fascista Costanzo Ciano, progettato per la città di Livorno e mai completato: un memoriale, incompiuto e in rovina, che segna la presenza tangibile del passato e ne impedisce la rimozione. Da questa vicenda si avvia una riflessione su alcuni monumenti e sullo spazio urbano, sulle capacità mitopoietiche delle comunità e sulle forme che le narrazioni collettive assumono in contrasto o in continuità con la presenza di simboli imposti come sintesi della memoria condivisa. Il percorso è guidato dal riferimento continuo al potere, alle sue estetiche, ai suoi strumenti di polarizzazione della società attraverso la perpetuazione di se stesso nella dimensione del visibile, attraverso la corruzione del linguaggio e, risalendo lungo le parole, della facoltà immaginativa delle persone. Soprattutto, il libro è incentrato sull'arte come ricchezza inestimabile e inesauribile antidoto al monopolio del visibile, anche quando si dispiega all'interno dei disegni del potere stesso. L'arte in tutte le sue forme, che splende come un incendio illuminando le rovine della storia; l'arte che sta alla libertà nello stesso modo in cui, vedremo, l'immaginazione sta alla resistenza; l'arte che, infine, tiene unito il senso dell'umanità e da sola può raccontarne gli sguardi e la speranza attraverso il tempo.

Memento, con la sua prossimità etimologica a ‘monumento’, è la forma che il latino *memini* assume nell'imperativo futuro, e vuol dire ‘ricorderai’, ‘terrai a mente’ e per estensione ‘ricordati di ricordare’. Un imperativo che comprime la possibilità immaginativa dei singoli e delle collettività e che, quando viene espresso da chi detiene concentrazioni anomale di controllo o di autorità, ha un suono particolarmente sinistro. *Monumentum* in latino deriva da *moneo*, un verbo i cui usi hanno sempre a che fare con una relazione verticale di passaggio di informazioni o di esercizio del potere: ‘informare’, ‘educare’, ‘persuadere’, tra gli altri, e anche ‘punire’ o ‘ammonire’ (la radice è la stessa di ‘monito’, e tra le forme antiche dell'italiano ‘monumento’ i dizionari registrano ‘monimento’); la traduzione principale di *moneo* è, però, ‘ricordare’ o ‘far ricordare’. La diffusa familiarità della lingua parlata con il termine ‘monumento’, con la sua derivazione ‘monumentale’ e con le interpretazioni che lo riferiscono a una qualità dello spirito, a una questione di proporzioni, all'antichità o alla magnificenza di cose diverse, create dagli uomini o esistenti in natura – e l'abuso, o lo spreco, che delle parole sempre più spesso si fa – tutto questo ha creato una distanza tra la parola e il suo significato, diradandone il senso profondo e sbiadendo la funzione dichiarata nella sua origine.

La nozione di monumento si dispone attraverso un campo semantico che comprende i concetti di tempo, di memoria e di potere, ed elabora un'opinione su come questi possano entrare in combinazione e in che direzione vengano agiti. I suoi contenuti e la sua forma sembrano collegati necessariamente al passato: in greco antico il sostantivo *μνημα* vuol dire ‘monumento’, ‘memoria’, ma anche ‘tomba’, dalla stessa radice si forma *μνημονεύω*, che si traduce come ‘ricordare’ e in cui circolarmente è leggibile l'origine del latino *moneo* che, come detto, porta con sé precise ramificazioni punitive. Ugualmente, lo spazio di relazione definito dal monumento, quando prende forma lungo la storia e nello spazio civico, è strettamente collegato all'uso strumentale che del passato viene fatto: tra i molti eventi che lo compongono, “tra le possibili ricostruzioni, un solo passato viene rappresentato come il passato”¹; il monumento dovrebbe “rappresentare lo spirito delle comunità, ma la sua presenza nello spazio pubblico va molto oltre la semplice rappresentazione e, attraverso invenzioni fraudolente di miti fondativi, impersona chi detiene il potere ed è uno strumento di propaganda, sempre utilizzato nei regimi di qualsiasi tipo”². Da qui si innesta l'altro legame del monumento con il tempo, quello che si lancia verso il futuro, per disciplinarlo a partire dalla sofisticazione del passato e dalla regolamentazione del presente: i monumenti nel corso della storia europea, e fino all'emersione di nuovi strumenti di manipolazione della società, sono stati concepiti “per impressionare un pubblico contemporaneo attraverso la relazione con la storia di chi detiene il potere,

resa perenne dalla pietra o dal bronzo”³. Il monumento, nella sua declinazione tradizionale, e le forme aggiornate di propaganda conoscono una sola direzione nel passaggio di informazioni: dall'alto verso il basso, anche quando questo passaggio si esprime in modo radiale e diramato grazie alla penetrazione delle tecnologie digitali (il segno dell'evoluzione verso una pervasività faccia a faccia è evidente nella sovraesposizione mediatica dei politici, dove basta registrare gli squilibri di presenze televisive tra esponenti degli ultimi governi italiani ed europei paragonate con quelle di altre posizioni partitiche ed extraparlamentari).

In un caso e nell'altro, al cospetto dell'autocrate in effigie e dei suoi simboli, oppure nella circolarità massmediale evoluta negli ultimi decenni, in cui altri attori deformano l'autonomia critica dei cittadini, l'ossessione per il visibile descrive una linea ininterrotta nelle strategie di condizionamento e di asservimento: Michel Foucault ricorda come dal crepuscolo del mondo antico la vista non venga più ritenuta inestimabile come accesso al sapere, ma assume valore nella definizione delle relazioni di potere⁴. La permanenza del monumento, non certo “più duraturo del bronzo [...] o resistente all'innumerabile serie degli anni”⁵, ma sufficiente alla stabilità del regime e della dinastia, precorre la persistenza della presenza nel tempo di Internet e dell'accessibilità all'informazione (o dell'accesso dell'informazione). Alla concentrazione del marmo e del granito si è sostituita la diffusione della comunicazione tecnologica – con una fase di passaggio, negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, non a caso coincidente con uno tra i più tragici momenti della storia occidentale, in cui all'affezione per la plasticità dei monumenti si è affiancata la fascinazione per i nuovi orizzonti offerti dalla riproducibilità. I monumenti e i medium di comunicazione di massa assolvono la stessa funzione, assicurano al potere il mantenimento di quello squilibrio interno alla struttura della società dello spettacolo che ne garantisce la continuità attraverso il controllo sistematicamente esercitato sui cittadini e la diffusione degli imperativi. Il tutto avviene nel segno di una riconoscibilità elementare, indipendentemente dal contenuto, sia esso un monito alla sottomissione o una spinta all'assimilazione dei modelli dominanti, tutto fondato nella supremazia del visibile.

Al di sotto della propria specifica cultura di ripetizione e controllo dell'immagine, e grazie a essa, il dominio del visibile intreccia relazioni di possesso e abuso che convergono nell'accumulo di capitale, amplificando a dismisura la separazione che corre per tutto il mondo, lungo una linea spezzata (e paradossalmente invisibile), tra coloro che esercitano il potere e coloro sui quali viene esercitato. In *The Sound of Silence* (1995) di Alfredo Jaar, dove si narra la storia di un'immagine che viene celata alla vista (salvo per pochissime frazioni di secondi), la semplice

successione dei fatti porta l'attenzione sulla convergenza delle tensioni legate a questo contrastato imperio di un unico senso. La negazione dell'immagine e la solitudine dello spettatore che ne consegue, fino alla scossa della parusia finale, lo trasformano in testimone: lo obbligano a elaborare e riferire. Come ricorda Giorgio Agamben, 'testimone' traduce il latino *testis* ma anche, meno letteralmente, *superstes*, cioè 'superstite', "colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza"⁶. Come in altri suoi lavori legati alla centralità delle immagini, Jaar costruisce un'architettura sull'evidenza e l'occultamento delle cose. Un testo, proiettato bianco su nero all'interno di un cubo che accoglie lo spettatore, racconta la storia di una foto scattata in Sudan nel 1993, presso una missione umanitaria di soccorso per la carestia che da anni devastava il paese. Una bambina macilenta in primo piano giace carponi mentre sullo sfondo riarso alle sue spalle si vede un avvoltoio adulto posato al suolo. Sembra che l'autore, il reporter sudafricano Kevin Carter, non sia intervenuto subito ma abbia aspettato venti minuti prima di fare lo scatto, sperando invano che l'animale aprisse le ali. La foto venne acquistata dal "New York Times" ed è diventata famosa quasi quanto il soldato colpito a morte di Robert Capa o la fuga dal villaggio vietnamita incendiato dal napalm di Nick Út. Carter non fece mai chiarezza sulle circostanze, né sulla situazione generale, né sull'effettivo destino della bambina e ricevette critiche da tutto il mondo per la presunta omissione di soccorso⁷. Nel 1994 la foto valse il Premio Pulitzer a Carter che pochi mesi dopo si suicidò. La proiezione racconta tutto questo e specifica in che modo accade che i diritti della foto siano gestiti dall'agenzia Corbis, proprietà di Bill Gates, così come quelli di circa altri cento milioni di immagini. Solo a questo punto appare la foto, preceduta dallo scoppio di quattro potenti flash, rivelandosi orribile e familiare, quasi emblematica della visione stereotipata di tutto quello che sappiamo e pensiamo dell'Africa. E si scopre che il simbolo dell'opinione collettiva su un'epoca e un continente appartiene a uno degli uomini più ricchi del mondo.

In un caso e nell'altro, come per i monumenti così per la manipolazione attraverso i mass media⁸, il luogo in cui avviene la compressione dell'autodeterminazione e del pensiero autonomo, e dove il contrasto si fa più iniquo, è la sfera pubblica – nella definizione ormai consolidata di un costruito tanto fisico e ambientale, quanto immateriale e psicologico, fatto di segni, segnali e relazioni. Anche quando, con il predominare della solitudine prima catodica e poi digitale (una nuova declinazione del monarchico *divide et impera*), lo spazio urbano è stato desertificato rispetto alla propria funzione di luogo di condivisione della cultura sociale, anche in questi mutati assetti la tensione si svolge lungo

i rapporti tra l'individuo politico e l'ente astratto del potere. L'egemonia, come prevedeva Henri Lefebvre, non ha abbandonato lo spazio alla mera esistenza di luogo passivo che ospita individui e rapporti sociali, ma ne fa ancora il suo mezzo costituendo con una logica implicita di saperi e tecnologie un "sistema"⁹. Solo qui, lavorando a una ricollocazione del cittadino rispetto a una complessità civica che sia separata o almeno indipendente dal produttivismo di qualsiasi marca, possono prendere corpo anche le possibili azioni di contrasto, di dissenso, di resistenza e la rivendicazione della sovranità del pensiero. Solo in una dimensione pubblica condivisa e locale ha senso immaginare l'invenzione di nuovi modelli di organizzazione sociale.

La domanda più importante nelle preoccupazioni di chi detiene il potere o esercita il controllo, o intende in qualche modo servirsi di una posizione privilegiata a scapito della pienezza della libertà altrui, riguarda sempre l'identificazione dei destinatari: per la definizione dei loro bisogni, per l'induzione di paure, per la scelta del linguaggio più efficace. Nel mondo distopico preconizzato da Guy Debord e Jean Baudrillard, e materializzatosi nell'Impero analizzato da Antonio Negri e Michael Hardt come soggetto politico e finanziario sovranazionale che governa il mondo¹⁰, la propaganda si fonda sul marketing, sull'imposizione mendace di desideri, sul merchandising di beni incorporei, sulla frammentazione dell'equilibrio e della separazione tra tempo della vita attiva e tempo della produzione di beni. Nella matrice aperta del post-fordismo, il capitalismo cognitivo produce uno sfruttamento "talmente esteso al di fuori dal tempo contrattuale del lavoro da colonizzare economicamente la vita stessa, da assoggettare e controllare ogni spazio di 'libera' azione produttiva"¹¹. Mentre nei sistemi piramidali delle società preindustriali e nella struttura bipolare della fabbrica l'individuazione dell'interlocutore (o dell'antagonista) era piuttosto elementare, e altrettanto sbrigativa era la progettazione delle tattiche di assoggettamento, oggi la situazione è molto più complessa, visto che il conflitto tra poteri per la gestione dello stesso sistema socioeconomico "appartiene di fatto all'unità reale, sia su scala mondiale sia all'interno delle singole nazioni"¹², con la moltiplicazione dei termini in gioco e la disgregazione della riconoscibilità di gruppi sociali accomunati da interessi, posizioni giuridiche, bisogni primari. Attraverso questi passaggi, secondo una lettura che va da Gramsci a Lefebvre, l'egemonia si esercita ancora sia sulle istituzioni (la struttura della società) sia sulle rappresentazioni (le forme in cui viene narrata). In questa cornice, l'apparente dispersione delle evoluzioni più recenti del controllo crea equivoci che producono nuove occasioni di abuso, ma preparano anche le condizioni per possibilità inedite di organizzazione positiva.

Ecco perché lo stesso interrogativo sui destinatari della persuasione egemonica interessa, o dovrebbe interessare, chi ha la possibilità di osservare la realtà da una condizione che è al tempo stesso interna ed esterna alla realtà stessa. Molti artisti si sono fatti autori di una rivisitazione radicale della fenomenologia del monumento e oggi agiscono nel contesto di una continua revisione critica delle proprie strategie, sottoponendo a un giudizio severo le sperimentazioni di relazione tra le arti e la sfera pubblica¹³. In scenari continuamente mutevoli l'azione artistica si delinea come vettore di processi che definiscono il senso di appartenenza alle comunità, arginando gli oltranzismi e riqualificando la storia in una prospettiva non autoritaria. Gli artisti si muovono seguendo un passo doppio rispetto alla storia, vivendola mentre la osservano, aprendone l'orizzonte nel momento stesso in cui ne fermano alcuni aspetti nelle proprie opere. Questa condizione diventa enigmatica nel momento in cui viene portato allo scoperto quello che Okwui Enwezor, nell'introdurre il catalogo della biennale veneziana da lui curata, definisce il "rapporto casuale e acritico dell'attuale sistema artistico con il potere, il suo amore per le proprie trappole e i propri privilegi, la sua stessa acquiescenza nei confronti del potere", qualcosa che in nome di una accampata indipendenza dell'arte stessa rappresenta principalmente "la sua totale impotenza a trasformarsi"¹⁴. L'equivoco che sembra inficiare la lucida premessa di Enwezor è il perdurare di una visione del sistema dell'arte rigidamente monocentrico (di cui la Biennale rappresenterebbe un vertice ideale, sia pure formalmente scollegato dall'apparato finanziario che lo modella e lo subordina), condannato a replicare passivamente fasti e mimesi del capitalismo, oltre a farsene assorbire, a subire la valorizzazione capitalistica e prestarsi per l'estrema metamorfosi del potere in simbiosi con le proprie forme e le proprie dinamiche. Il mondo dell'arte oggi è invece policentrico, ha la fisionomia di un arcipelago dove ogni nucleo è baricentrico rispetto a se stesso e, sia pure tenendosi in connessione con tutti gli altri, ha facoltà di determinare regole proprie e strutture sperimentali e inedite rispetto ai contesti e alle comunità in cui si manifesta. Questa dimensione diasporica costituisce automaticamente una diversione rispetto all'omogeneizzazione dei formati e alla schematizzazione dei rapporti conoscitivi, è un movimento che mette in crisi la capacità sviluppata dai vari sistemi di produzione culturale di assorbire ogni pratica di contrasto. Mancando la frontalità che si genera in quell'aspirazione che la base sociale è spinta a nutrire nei confronti del vertice, viene meno ogni strumento di opposizione e di successiva assimilazione: gli individui e le azioni possono davvero essere immaginati come "macchine desideranti", in grado di attivare processi fuori da dinamiche repressive e ingannevoli¹⁵. In questi formati può

ancora accadere che gli artisti e i loro interlocutori (il pubblico, le collettività che condividono le fasi della creazione dell'opera o che ne sono spettatori e fruitori) si sottraggano alle logiche del capitalismo, alle ambiguità delle attribuzioni di valore, all'ossessione del visibile, curando invece il senso dell'immagine e la preziosità dell'immaginazione.

Ma la portata della sfida è più ampia, almeno quanto alto è il valore della posta in gioco: è la possibilità di un cambiamento concepito come resistenza all'abuso dell'immaginario. È una sfida che si compie al livello della costruzione quotidiana delle relazioni con gli altri e dell'edificio morale individuale, e riguarda la consapevolezza degli strumenti a disposizione: primo fra tutti il linguaggio verbale. La lingua, forse, è ancora uno strumento di resistenza attiva, se si è disposti a pensarla come contenitore le cui profondità sono ancora tutte da sondare, se si vorrà riconsiderare, con una profonda autocritica, il peso della parola e le sue ricadute. Se si accetta che le parole non sono neutre è facile comprendere come il lessico sia, al pari dell'universo del visibile, completamente colonizzato dal potere e dalle sue estetiche. Per questo motivo, per impormi e proporre uno sforzo immaginativo, questo è un libro senza figure, anche se parla in larghissima parte di cose visibili o fatte espressamente per essere viste. Occorre trovare le parole per descrivere le cose e bisogna trovare immagini nuove per tradurle in pensiero.

Mi sembra importante ricordare qui che questo libro nasce grazie all'incontro con un gruppo di artisti, riuniti in Carico Massimo, uno spazio di produzione con sede operativa a Livorno, e alla loro volontà di condividere processi e di aprire confronti. Alcuni temi, in particolare il parallelo con il linguaggio verbale e le connessioni tra memoria e resistenza, sviluppano e approfondiscono argomentazioni espresse in vari saggi ai quali ho lavorato a partire dal 2013, in particolare *La versione di Bruto. Le parole e il potere* e *The Invention of Memory*. Le conversazioni con Jochen Gerz e Thomas Hirschhorn che completano il libro illuminano i concetti qui trattati, portando lo sguardo a muoversi secondo nuove prospettive.

1. Malcolm Miles, *Art, Space and the City. Public Art and Urban Future*, Routledge, Londra - New York 1997, p. 60.
2. Pietro Gaglianò, *La versione di Bruto. Le parole e il potere*, in Teresa Megale (a cura di), *Contesti teatrali universitari*, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 44.
3. Miles, *Cit.*, 1997, p. 60.
4. Cfr. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Parigi 1975.
5. Dalle *Odi* di Orazio, libro terzo, ode XXX: "*Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius, quod non imber edax, non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum*".
6. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 15.
7. Recentemente sono emerse diverse ricostruzioni più o meno attendibili su quel giorno, sulla foto, sulla bambina, fondate in parte sulle testimonianze di altri reporter e tesse a riabilitare la memoria del fotografo. Né questo, né il fatto che la bambina sia sopravvissuta e che fosse, a quanto pare, un bambino inficiano il senso del lavoro di Jaar.
8. La televisione e i media, come ricorda Patricia Phillips, sono "pubblici in quanto accessibili ma consumati in luoghi domestici e gestiti da interessi aziendali"; *Out of Order: the public art machine*, in "Art Forum", dicembre 1988, pp. 92-96.
9. Cfr. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos, Parigi 1974.
10. Cfr. Michael Hardt, Toni Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) - Londra, 2000 [trad. it. *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Bur, Milano 2003].
11. Marco Scotini, *Quale ordine?*, in "No Order. Art in a Post-Fordist Society", n. 1, 2010, Naba, Milano - Archive Books, Berlino, p. 3.
12. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967 [ed. cons. Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 36].
13. Il monumento stesso, come categoria linguistica, è postumo a se stesso e la collocazione di opere plastiche nello spazio pubblico riguarda ormai sculture svincolate sia dalla funzione commemorativa sia dalle finalità celebrative. La scultura, in questa categoria postmonumentale, viene utilizzata dagli artisti come estensione di un lessico personale, come vettore espressivo autonomo, sia rispetto a fattori politici sia rispetto alla relazione con il contesto sociale. A tale dimensione della scultura nello spazio pubblico è stata dedicata la XIV Biennale Internazionale di Scultura a Carrara, curata nel 2010 da Fabio Cavallucci e intitolata *Postmonument*.
14. Okwui Enwezor, *Lo stato delle cose*, in *All the World's Futures*, catalogo della 56. Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia 2015, p. 20.
15. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, Editions Minuit, Parigi 1972.

Il mausoleo vuoto

Il caso del memoriale a Costanzo Ciano a Livorno

Il 25 luglio 1943, mentre si diffonde la notizia dell'arresto di Benito Mussolini, si fermano tutti i cantieri che nonostante il conflitto erano aperti in diverse parti d'Italia. Intanto le casacche (in orbace) sulle spalle di molti vengono frettolosamente cambiate con altre, la guerra continua su molti fronti, nelle città italiane sono pochi i disordini mentre la nazione intera, fino al giorno prima unita nel consenso, esprime grande gioia. A Livorno, sulla collina di Monte Burrone che domina l'immediato retroterra della città, si sospende la costruzione dell'enorme mausoleo dedicato a Costanzo Ciano e, poche ore dopo, nella cava di granito di Villamarina sull'isola di Santo Stefano¹, il lavoro degli scalpellini attorno alla figura del gerarca fascista si interrompe per sempre. Qui, l'estrazione del granito verrà progressivamente abbandonata nel corso di pochi anni, la cava dismessa e i blocchi destinati al monumento per il santuario funebre del ras livornese non prenderanno mai il mare. Il busto e gli altri pezzi appena sbozzati sono ancora oggi tra le rocce sotto il sole mediterraneo, senza un briciolo di grandezza: un Ozymandias tristemente superbo e per sempre remoto nell'arcipelago sardo.

39. Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Einaudi, Torino 1948 [ed. cons. Garzanti, Milano 1971, p. 364].
40. Francesco Flora, *Dignità della cultura*, in “Corriere della Sera”, 26 agosto 1943, riportato da Zangrandi, *Cit.*, pp. 370 e ss.
41. Giordano Bruno Guerri, *Io parlo bene del Duce*, in “Panorama Mese”, V, gennaio 1983.
42. Hannah Arendt, *German Guilt*, in “Jewish Frontier”, 12, 1945 [trad. it. *Colpa organizzata e responsabilità universale*, in *Antologia*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 42].
43. Gaglianò, *Cit.*, 2014a, p. 48.
44. Negli anni Cinquanta si propose di completarlo come tomba di famiglia e di tumularvi le salme dei Ciano, ma “l’opposizione dei vecchi proprietari dell’area espropriata dal regime e i costi eccessivi della ricostruzione impedirono qualunque iniziativa”, Scaroni, *Cit.*, 2003, p. 90.
45. È soprattutto in occasione di fatti di cronaca (come la morte dei due bambini caduti dalla sua sommità, nel 1962) e di costume (i diversi graffiti che compaiono sulla sua superficie) che si torna a parlare del mausoleo o, più spesso, all’interno di prove di forza tra opposte parti politiche.
46. Nel 1985, in seguito a una polemica espressa attraverso manifesti affissi sui muri cittadini (tra chi rimproverava la città di aver dimenticato il benefattore Ciano e chi rispondeva, dimostrando che la memoria antiautoritaria era ancora viva), si sviluppò un dibattito sulla stampa locale. L’artista Pietro Addobbati, che al tempo faceva parte

del Gruppo Portofranco (con Andreani, Bisso, Bottari, Mischi, Neri, Saviozzi, Spagnoli, Sullo, Vinciguerra) progettò come sintesi un’azione diretta sul mausoleo per farlo sparire temporaneamente con una telonatura e mettere la città davanti a una nuova forma della partita doppia tra assenza e presenza, memoria e oblio che il monumento in abbandono esprime. L’azione non venne mai compiuta, forse per ragioni tecniche. Più recentemente il blocco di granito con il volto di Ciano è stato al centro di un progetto del collettivo AZ.Namusn.Art, *If Today Was Your Last Day and Tomorrow Was Today*, iniziato nel 2012 e scaturito dalla decisione di Silvio Berlusconi, nel 2009, di trasferire all’Aquila, distrutta pochi mesi prima dal terremoto, l’incontro del G8 previsto in origine alla Maddalena. La testa di Ciano nella cava di granito viene utilizzata come ponte simbolico tra due epoche in cui le scelte di chi governa non tengono conto delle conseguenze per la comunità. L’articolazione del progetto, ancora oggi in corso, prevede un video (in cui la testa di Ciano si trova nel fondo del mare, in un’area usata per lo stoccaggio di rifiuti tossici e scarti derivati dai cantieri per le grandi opere alla Maddalena), un sondaggio popolare sulla collocazione della scultura rispetto al progetto originale e una riproduzione del volto di Ciano, ripreso dal busto come se fosse una sindone (in blu ciano), un sudario da portare in corteo a Livorno e a L’Aquila; cfr. aznamusnart.org.

L’ossessione del visibile

Totalitarismi...

Le diverse declinazioni della radice del termine, e le sue derivazioni, rivelano la complessità delle relazioni che il monumento (o l’idea di monumento) instaura con la comunità nel cui spazio viene collocato. Nei vari slittamenti semantici che il termine ha assunto passando attraverso gli idiomi, fino alle forme definitive nella maggior parte delle lingue europee parlate oggi¹, è sempre presente il concetto di memoria che, prendendo corpo nello spazio pubblico, con i modi e le epifanie che caratterizzano il posizionamento del monumento, è già un’interpretazione della memoria stessa: che ha il carattere dell’unilateralità, dell’informazione imposta, dell’uniformazione del molteplice in una fisionomia sociale e politica ben riconoscibile. L’oggetto di questa riflessione riguarda quei monumenti che Alois Riegl classificò come “intenzionali”, cioè eretti “con lo specifico scopo di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani nella coscienza delle generazioni a venire”² (e diversi da quelli assunti come tali dal trascorrere del tempo, dal valore artistico, dall’antichità). Per definire con maggiore chiarezza a cosa si sta pensando quando si usa il termine monumento è utile il caso della lingua tedesca, dove esistono due parole: ‘*Denkmal*’, che ricopre il significato più esteso di documento o testimonianza storica (i monumenti “involontari”), e ‘*Mahnmal*’, traducibile con memoriale, che restringe il concetto verso quella coesistenza già vista in latino e in greco, dove si modellano a vicenda la memoria e il monito³. Il monumento celebrativo, visibile in luoghi di pubblico accesso come le piazze e gli edifici del potere, ha i propri modelli formali nella scultura rinascimentale e storicamente è collegato alla costituzione degli stati nazionali nel vecchio continente e delle sovranità regionali in Italia e in gran parte dell’area mitteleuropea. Le nuove dimensioni statuali, non potendo contare più su una legittimazione discesa dal volere divino o dalla forze dell’ascendenza dinastica, avevano bisogno di veicolare l’immagine del principe per confermarla con strumenti che fossero laici e linguisticamente alla portata di chiunque.

*. Il nucleo principale di questo capitolo riprende e sviluppa una parte del mio saggio *La versione di Bruto. Le parole e il potere*, pubblicato nel volume a cura di Teresa Megale, *Contesti teatrali universitari*, Firenze University Press, Firenze 2014.

1. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956 [trad. it. *L' uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale. I*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 106].
2. "Un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie, adottate dal corpo sociale per consentire l'esercizio di questa facoltà negli individui", Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Losanna-Parigi 1916 [trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1967-2012, p. 19].
3. 'Brutus': termine latino di origine osca con il significato di 'pesante', 'primitivo', 'grezzo', in italiano è anche sinonimo di 'spietato', 'insensibile', 'bestiale'.
4. Questo significato è condiviso in quasi tutti le lingue d'Europa, con una diffusione ancora maggiore per l'aggettivo 'brutale' che mantiene questa radice anche in idiomi come il lituano, lo svedese, il polacco, l'olandese, il finlandese, il basco, l'albanese.
5. Lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2004.
6. Un modello che ricorda molto quello descritto da Linda Nochlin, nel 1971, nello spiegare "perché non ci sono state grandi artiste": "la situazione in arte e in decine di altri campi continua a essere spaziente, oppressiva e deprimente per chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca, preferibilmente dal ceto medio in su; Linda Nochlin, *Why have there been no Great Women Artists?*, in "ARTnews", n. 69, Gennaio 1971, New York [trad. it. *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvechi, Roma 2014, p. 30].
7. Miles, *Cit.*, 1997, p. 70.
8. Nel 1972 l'American Psychiatric Association ha stabilito ufficialmente di escludere l'omosessualità dall'elenco delle patologie; dal *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* verrà cancellata in modo completo e definitivo solo all'inizio degli anni Novanta.

9. La ricerca iconografica di Olesen si ferma cronologicamente alla comparsa ufficiale del termine 'omosessualità' nella moderna scienza sessuale, nel momento in cui si consolida la percezione dell'omosessualità come problema anche sociale.

10. Luigi Fassi (a cura di), *Future Bodies and Gendered Prophecy*, in "Mousse Magazine" n. 18, aprile 2009, Milano.
11. Hardt, Negri, *Cit.*, 2000, p. 117.
12. Golomstock, *Cit.*, 1990, p. 224.
13. Cfr. Victor Klemperer, *LTI – Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen*, Berlino 1946-1957 [trad. it. *La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 1998].
14. Nella grossolana approssimazione di questo termine viene mischiata la storia di gruppi culturali diversi (sinti, rom, manuś, romaničels), a volte nomadi (gli Irish Travellers o i Caminanti siciliani, i quali niente hanno in comune con la lingua e gli usi delle comunità parlanti dialetti neo-indiani) a volte stanziali, in alcuni casi cittadini italiani, comunitari, in altri esterni alla Comunità Europea; cfr. Piasere, *Cit.*, 2004.
15. Galit Eilat, Artur Żmijewski, *A good Drug Dealer*, in Artur Żmijewski, Joanna Warsza (a cura di), *Forget Fear. 7th Berlin Biennale for Contemporary Art*, KW Institute for Contemporary Art / Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2012, p. 104.
16. Giuseppe Faso, *Lessico del razzismo democratico. Le parole che escludono*, Derive&Approdi, Roma 2008, p. 31.
17. George Orwell, *1984*, 1949 [trad. it. *1984*, Mondadori, Milano 2000, p. 307].
18. Marco Aime, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino 2004, p. 49.

Nel 2009 Maurizio Nannucci ha realizzato un'installazione temporanea sulle colline toscane, un vero e proprio monumento sul tempo, sulla sua percezione, sui transiti dal verbale al visivo e ritorno. Come sempre accade nelle opere di Nannucci, *Something Happened*, una scritta al neon blu alta tre metri e lunga quaranta, allude alla parte mancante di quanto viene dichiarato, di quello che è visibile. L'enunciazione titanica che qualcosa è accaduto, nel territorio, lungo la storia, attorno, da qualche parte, fa sfumare la pulsione visiva che caratterizza la contemplazione del paesaggio avvertito come qualcosa di definitivamente consegnato e statico, e spinge il centro della percezione verso l'immaginazione, verso la costruzione di una verità instabile. *Something Happened* non sottolinea l'assenza ma insiste sul vuoto di spiegazioni incontrovertibili, di versioni assolute. Qualcosa è accaduto, ma non è chiaro cosa né dove. Questo qualcosa non smette di condizionare la presenza dell'osservatore e ne ha modificato il percorso fino al cospetto dell'opera, e sta solo alla sua capacità critica determinare come influenzerà il suo futuro.

e un osservatorio sulle transizioni dall'antropico al naturale, tra regimentazione della natura e sua spontaneità, mediato o interferito da interventi artistici. In Friuli, immerso nella natura, il progetto di residenza RAVE tenta la costruzione di una riflessione antispecista, aprendo spazi di confronto tra l'arte e gli animali non umani. In Abruzzo c'è Pollinaria, al confine tra arte e pratiche agricole. In Toscana Madeinfilandia, residenza d'artista gestita da artisti, si propone come un luogo di interrogazione sull'arte, sul rapporto con il paesaggio, sull'incidenza nella storia.

35. Pioselli, *Cit.*, 2015 p. 103.

36. *Ibidem.*

37. *Ivi*, p. 104.

38. Tra gli artisti attivi con visioni che mettono in campo la partecipazione, chiamano in causa la condivisione di conoscenze, l'abilità e la narrazione, si menzionano ancora Gabriella Ciancimino, Paola Anziché, Sabina Grasso, Chiara Pergola, Pantani-Surace, Eva Frapiccini, Sophie Usunier, Concetta Modica, Marina Arienzale, Manuela Mancioffi, Tatiana Villani, Luca Pucci, Marcella Vanzo, Fabrizio Saiu, Leonora Bisagno, Rosaria Iazzetta, Leone Contini, Caretto e Spagna; tutti loro animano un dialogo indispensabile per il mantenimento del rapporto tra l'arte e un pubblico ampio, non strutturato, a volte occasionale.

39. Chus Martínez in Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez, Christoph Menke, *When Is Now?* in "Mousse Magazine" n. 34, giugno 2012, Milano.

40. *A cielo aperto* si sviluppa parallelamente alla mission dell'associazione culturale Vincenzo De Luca, nata per ricordare un concittadino morto a quaranta anni, artista e metalmeccanico. Il sostegno economico dei soci e la generosa collaborazione di tutti gli ospiti permette all'associazione di condurre le attività senza finanziamenti pubblici.

41. Pietro Gaglianò, *Visto a Latronico*, in Bianco-Valente, Pasquale Campanella (a cura di), *A cielo aperto*, Postmedia Books, Milano, in corso di pubblicazione.

42. Dopo la presenza, tra gli altri, di Giuseppe Teofilo che ha lavorato sulla mitologia pop dell'avvistamento di una tigre in paese, Eugenio Tibaldi, Virginia Zanetti, Francesco Bertelè, e dopo il lungo progetto *Cénte*, dello stesso Campanella con Wurmkos.

43. Principalmente tra la Puglia e la Basilicata, con residenze, indagini, incroci interdisciplinari, opera Archiviazioni, una piattaforma curatoriale attenta alle pratiche artistiche rispetto alla sfera pubblica nel Sud d'Italia e nel bacino culturale mediterraneo. Al sud si ricorda anche il lavoro di SEM (Spazi Espressivi Monumentali), un progetto permanente completamente autogestito da un gruppo di artisti e professionisti rientrati a Scicli, in provincia di Ragusa, dopo studi nel resto d'Italia.

44. Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti e Luigi Presicce.

45. Gli altri artisti invitati a Guilmi sono stati: Marco Mazzoni, Nicola Toffolini, DEM, Emanuela Ascari; senza lo stratificarsi di ognuna delle loro opere, tutte permanenti ma caduche, il lavoro di ogni autore non sarebbe stato lo stesso.

46. Lucia Giardino, guilmiartproject.wordpress.com.

47. Marco Scotini, *Il museo disperso e la cattura della storia. Una conversazione con Charles Esche*, in "No Order", 2010, p. 289.

48. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975, vol. III, p. 1550.

Your work essentially focuses on the ability that communities have of describing themselves. This kind of approach requires starting from a different conception of the public sphere (conceived as a cluster of social, physical, cultural and relational layers). How is it possible to drive people in/towards an open fieldwork of negotiation?

I think any given community is plural. It consists of many different, contradictory, and also similar elements. Location, age, gender, culture can create differences. Hence, the question is how to deal with differences. Do you see it as an end in itself? As a fatality? Or as the nature of communities?

The difference is part of the expression. It's not oneness, the expression of one speaking for all, but an expression of many. At the heart of the expression there is a multitude. So we need to look for something other than a majority, a minority, high or low. We have to give up the hierarchy. It's not the level of the talent. It's not the level of the gifted. It needs to be all things. We cannot make a choice.

Maintaining a non-hierarchical approach could be difficult for artists. This factor is directly connected to the concept of visibility because, in giving up visibility, or the visibility of an artwork, the hierarchy between authors and communities is undermined.

If you look for a representative or symbolic or a chosen voice, you will probably end up with the status quo. The artist is the voice, and the viewer is the community. If you look for the best, then you look for the potential of only one, for the spectacular event creating consumerism. You look for the viewer queues. You do not do much in order to spread creativity, to put imagination at the centre of social life. You do not foster the potential of the communities. So there is a choice in not choosing between high and low, quite a stark choice. It concerns our notion of quality, talent, and vocation, but also of selection and privilege. But it also concerns our notion of art itself, of communication and education. The community as an author and the community as a viewer-consumer is the same community, yet there could not be a bigger choice between the two. I talk about choice in order to emphasize our own part. Our role in this is to participate. Being part of others is at the heart of community. It means community. After a century of individualism nobody is tempted by collectivism but our freedom and our responsibility need a new pitch. The new ground I refer to is a common and level field of authorship for "creative commoners" who say it is up to us to decide what to do. In theory, everybody contributes and nobody is a viewer.

The problem is not new. Since the beginning of modernity, artists speak of the need to transcend the creative individual, the only one, into the creative multitude. For a long time, we have known that the artist's creativity, the gift of art as we know it, does not translate into the creativity of the community. The lack of vividness, the poverty of life is the stigma of the community in the shadow and in the periphery of the museum. I will go even further. The roots and the targets of religious and political extremism we call terrorism today, even when its theatres of operation were far away from ours, could be found within our culture and



Memento, with its etymological proximity to ‘monument’, is the future imperative form of the Latin *memini*, and literally means ‘you will remember’, ‘you will keep in mind’, and by extension, ‘remember to remember’. It is an imperative which constrains the imaginative possibility of the individual and the collective, and which, when expressed by those who possess anomalous concentrations of power or authority, takes on a particularly sinister tone. The Latin *monumentum* is derived from *moneo*, a verb whose uses are always related to a vertical relationship of the transfer of information or of the exercise of power: ‘to inform’, ‘to educate’, ‘to persuade’, and, among others, also ‘to punish’ or ‘to admonish’, which in Italian has the same root as *monito*, or warning (dictionaries also include ‘monimento’ among the early Italian forms of ‘monumento’). The principal translation of *moneo*, however, is ‘to remember’ or ‘to remind’. The widespread colloquial use of the term ‘monument’ and its derivation ‘monumental’, used to relate to a quality of the spirit, to a question of proportions, to antiquity, or to the magnificence of various manmade and natural things—and the wastefulness with which words are increasingly used—have created a distance between the word and its definition, causing the dilution of its original meaning and function.

The empty mausoleum

The memorial to Costanzo Ciano in Livorno

On July 25, 1943, as word spread of Benito Mussolini's arrest, work came to a halt at the many construction sites across Italy which were still active despite the war. In a nation which, until the previous day, had been united in consensus, black shirts were hastily changed for others with great joy and little ensuing chaos as the war carried on on other fronts. In Livorno on the hills of Monte Burrone, which dominates the inland panorama of the city, construction was suspended on the enormous mausoleum dedicated to Costanzo Ciano, and several hours later in the granite quarry in Villamarina on Santo Stefano island¹, the stonecutters' work on the rough-hewn figure of the Fascist leader halted once and for all. The extraction of the granite would progressively stop over the course of several years, the quarry abandoned, and the blocks destined for the funereal monument of the Livornese Ras would never be shipped. The bust and other partially carved pieces still lie among the rocks under the Mediterranean sun, with no hint of greatness: a sadly proud and forever distant Ozymandias on the Sardinian archipelago.

Totalitarianisms...

The diverse derivations and declinations of its root reveal the complexity of the relationship between the monument (or the idea of the monument) and the community in which it is located. From the various semantic shifts that the term has assumed through idiomatic use, to the definitive forms used in the majority of European languages spoken today¹, the concept of memory is always present. Taking shape in public space according to its function, the monument is already an interpretation of memory itself: it has a unilateral nature composed of imposed information and of the standardization of multiple perspectives into a recognizable social and political physiognomy. These monuments are those which Alois Riegl classified as “intentional”, erected “with the specific purpose of keeping particular human deeds or destinies alive and present in the consciousness of future generations”² (which are different from those which have acquired monumental status over time as evidence of antiquity). To more clearly define our use of the term monument, it is useful to look to the German language, which uses two different words: ‘*Denkmal*’, which covers the most frequent meaning of a historical document or testimony (“involuntary monuments”), and ‘*Mahnmal*’, translatable with memorial, which narrows the concept to the aforementioned coexistence in Latin and Greek which merges memory and admonishment³. The celebratory monument, visible in public places like squares and government buildings, is formally modeled after Renaissance sculpture and is historically connected to the constitution of the nations in the Old World and of the sovereign regions in Italy and much of Central Europe. The new structures of the states, unable to rely on legitimization through divine will or dynastic powers, needed to divulge or reinforce the image of the prince in secular terms, in a language accessible to all.



In 2009 Maurizio Nannucci installed a temporary piece in the Tuscan hills, a monument about time, its perception, and its passage from the verbal to the visual and back. As always in Nannucci's work, *Something Happened*, a neon-blue text three meters tall and forty meters long, alludes as much as to what is missing as to what is declared or what is visible. The gigantic phrase informs us that something has happened on the hillside, in history, nearby or somewhere, blurring the visual impulse that characterizes the contemplation of the landscape (often perceived as something static and definitively formed), and pushing the center of perception toward the imagination, toward the construction of an unstable truth. *Something Happened* does not underline an absence but rather insists on the emptiness of incontrovertible explanations, of absolute versions. Something happened, but it is not clear what or where. This 'something', which continues to condition the presence of the observer, has also modified his path up to the appearance of the piece, and it is up to the viewer's critical capacity to determine how it will influence his future.