

Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer et Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Villa Romana, Florence (It)

04.10.19 > 02.11.19

Direzione artistica et scientifica Alessandro Gallicchio curatore, e Pierre Sintès, geografo

villa romana

4.10. ——— 1.11.2019

Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Padiglione Balcani

Eva Sauer, Sarah Sajn e Totem MonuMed



Siamo lieti di invitare Lei e i suoi amici all'inaugurazione della mostra venerdì, 4 ottobre alle ore 19

Orario di apertura: dal martedì al venerdì ore 14 - 18 e su appuntamento

In due sezioni complementari, „Monumento (s)fatto“ e „Padiglione Balcani“, Villa Romana presenta la prima mostra del progetto di ricerca multidisciplinare „MonuMed“, dedicato alla monumentalizzazione dello spazio urbano nei Balcani e nella regione mediterranea. A partire dall'analisi del tempo ciclico delle pratiche monumentali, alle prese con l'incessante dinamica del fare, (di)sfare e (ri) fare "monumento", gli artisti Bruno Baltzer/Leonora Bisagno e Nicolas Milhé hanno ideato „Monumento (s)fatto“, un percorso espositivo scandito in due sezioni. Nella prima, il duo Baltzer/Bisagno si confronta con la dimensione materica del monumento, evocando da un lato i processi di standardizzazione globale al quale è soggetto e dall'altro la sua dematerializzazione, con uno sguardo volto alle nuove forme di partecipazione che tendono a sovvertire i ruoli e le funzioni dell'oggetto monumentale. Prendendo ad esempio il sito di Carrara e altri luoghi emblematici, gli artisti analizzano gli effetti del processo di produzione dei singoli monumenti e portano alla luce le complesse correlazioni socio-politiche e socio-ecologiche legate ai territori. Nella seconda, le sculture dell'artista Nicolas Milhé si focalizzano sui significati plurimi dei monumenti e, ispirandosi da personaggi e oggetti storici, fanno allusione all'equilibrio precario tra rappresentazioni del potere e anti-monumenti. Milhé sottolinea infatti la parte oscura del potere, nell'attimo in cui l'umanità scompare per lasciare spazio alla violenza.

A complemento dell'esposizione, il Padiglione Balcani si presenta come un laboratorio di ricerca. Qui, l'artista Eva Sauer e la politologa Sarah Sajn indagano le problematiche dell'individualizzazione e della strumentalizzazione della memoria presentando un'installazione dedicata al Cimitero monumentale partigiano di Mostar, ideato dall'architetto Bogdan Bogdanović in Bosnia ed Erzegovina. Chiude il percorso una serie di proiezioni degli incontri seminariali di MonuMed, dove viene innescato un dialogo tra le lectures di antropologi, geografi e storici dell'arte e le opere video di Igor Grubić, Alban Hajdinaj, Stefano Romano e Stefanos Tsiropoulos.

Bruno Baltzer e Leonora Bisagno costituiscono un duo di artisti dal 2014. Formatosi all'immagine, analizzano la condizione contemporanea del rappresentarsi, tanto ufficiale quanto spontaneo, attraverso delle installazioni e degli interventi spesso iniziati durante delle residenze artistiche. Baltzer e Bisagno adottano molteplici forme per i loro progetti spaziando, tra le altre, dalla fotografia turistica al manifesto elettorale, dal neon pubblicitario all'archivio televisivo.

Nicolas Milhé vive e lavora tra Parigi e Bordeaux. Nel suo lavoro vengono utilizzati plurimi linguaggi (sculture, installazioni monumentali, disegni, video etc...) per trasformare le forme simboliche del potere e rintracciarne le contraddizioni e i paradossi. Nonostante rivendichi un lavoro libero da ogni forma di attivismo, le sue opere evocano problematiche politiche e sociali.

Eva Sauer nasce a Firenze e si trasferisce a Düsseldorf nel 1985. Studia presso la HfBK, Hochschule für bildende Künste di Amburgo. Nelle sue opere combina fotografia e pittura, abbinando talvolta anche oggetti/sculture. Il tema principale dei suoi lavori sono le diverse, talvolta sottili, forme di violenza e le paure collettive esistenziali.

Sarah Sajn è dottoranda in Scienze politiche al CHERPA/Sciences Po Aix e docente all'Université de Lille 2. La sua ricerca analizza gli usi politici del passato, la dialettica Europa/Unione Europea e la Bosnia ed Erzegovina post-coloniale, post-conflitto e post-socialista. Nei suoi studi viene affrontata la dimensione simbolica e materiale delle lotte di potere legate all'istituzionalizzazione della memoria.

Direzione artistica e scientifica: **Alessandro Gallicchio**, curatore e **Pierre Sintès**, geografo

In collaborazione con



Con il supporto di



Jusqu'ici



Predstall della Stoa meridionale, Apora di Atene, 2019; foto: Alessandro Gallicchio

Se solo fosse per sempre, ci crederci davvero

Alessandro Gallicchio
estratto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno analizzano le rappresentazioni del soggetto politico nell'era globale. Sensibili alla dimensione mediatica dell'immagine fotografica, utilizzano - tra altre pratiche - strategie protocollari fondate sull'estrazione, sulla manipolazione e sulla reinvestitura dell'iconografia del potere per affrontare le problematiche legate alla frammentazione del concetto di storia. Durante la residenza a Villa Romana, Baltzer/Bisagno hanno deciso di svolgere una ricerca specifica sulle tecniche d'estrazione del marmo a Carrara, evocando "la fabbrica del monumento" in un territorio marcato sia dalle problematiche socio-economiche e ambientali connesse alle cave che dalla cultura anarchica. Sulle rive del Mediterraneo, le Alpi Apuane sono la fonte di materiale lapideo più celebre al mondo. Il loro inesorabile processo di erosione dovuto alla sempre più globalizzata mercificazione del marmo le ha però lentamente trasformate in uno spazio mutilato, usurpato e contestato. La montagna, nella sua accezione più simbolicamente nobile, rappresenta una fortezza per le lotte in nome della libertà e dell'uguaglianza, un bene pubblico secolarmente riconosciuto e condiviso, ai piedi del quale, a Carrara, l'antifascismo o le lotte anarcosindacaliste dei lavoratori sono passate alla storia. La ricerca sul monumento ha così condotto Baltzer/Bisagno

in questo territorio, mossi non tanto dal carattere compiuto della scultura, ma piuttosto dal processo creativo e dalla genesi minerale alle quali deve la sua esistenza. Nel voler cercare il limite invisibile di questi processi, alla maniera dei cavatori, i due artisti hanno testardamente ricercato le tensioni che si celano dietro le rappresentazioni simboliche nello spazio urbano contemporaneo, affidandosi a un'inchiesta fondata sul dialogo e sull'incontro fortuito. I temi del conferimento a privati della montagna e del suo irresponsabile sfruttamento sono quindi emersi come espressioni originarie degli assetti socio-politici odierni, ai quali si contrappone con vigore l'idealismo e la forza della resistenza anarchica. *Ma è di tutti!*, un'opera composta da un cuscino idraulico in acciaio utilizzato per staccare i blocchi dalla montagna, è stata allora appositamente dipinta in rosso e nero (colori anarchici) e prestata agli operai per l'utilizzo in cava. Nel riassegnarle la sua funzione tecnica, a contatto diretto con il marmo, Baltzer/Bisagno hanno



provocato un atto simbolico – e violento – volto a svelare l’inseparabile lotta tra bene comune e bene privato. Vengono qui deliberatamente messi in relazione i legami tra il territorio e la sua memoria sociale e culturale, in una fase che precede di gran lunga il carattere esplicito della forma finita del monumento. Si tratta quindi di un’operazione che tende a rendere visibile un ampio spettro di problematiche, che si espandono al di là dei confini territoriali di Carrara.

Per questo motivo *Ma è di tutti!* dialoga con un’altra ricerca realizzata nella cava Francon di Montréal in Canada, completando un discorso metaforico sulla complessità fossile e minerale della costruzione/distruzione degli strati plurimi della storia naturale, sociale e urbana dei luoghi, delle città, della società, delle comunità e, in definitiva, degli individui. La cava Francon, porzione territoriale concava in area urbana della profondità di 80 metri, è un sito che è stato inizialmente concepito per estrarre la pietra e il cemento da utilizzare per le costruzioni monumentali di Montréal. Con il passare del tempo si è invece trasformato in un deposito per la neve in eccesso durante l’inverno, il cui accumulo si concretizza in una



montagna solida, dai toni neri a causa del suo contatto con la pelle inquinata della città. All’interno di questa traccia fossile dell’attività umana si condensano metaforicamente gli scarti naturali, urbani e sociali di un luogo propenso all’evocazione di immaginari fantastici. Baltzer/Bisagno riflettono sulla storia di un sito invisibile. Come in *Ma è di tutti!*, gli artisti attuano un’operazione poetica e politica intervenendo direttamente sull’accumulo nevoso, sul quale una guida alpina ha inciso un’iscrizione transitoria ispirata dal motto del Québec *Je me souviens* (io mi ricordo). Questo universo credenziale viene però messo in crisi da *Si je me souviens* (se io mi ricordo). L’aggiunta del “se” dubitativo fragilizza la narrazione ufficiale e singolare (l’io) e riporta alla luce le memorie multiple di un paese marcato, tra gli altri, dal trauma del genocidio coloniale delle popolazioni autoctone. Il geroglifico monumentale può certamente essere interpretato come un intervento in stile Land Art, ma nel caso specifico di *Monumento (s)fatto* sembra più che altro rimandare sottilmente alla critica delle pratiche autoritarie esercitate dal potere. Questa operazione fa eco a numerosi atti estetici similari realizzati in area balcanica e propensi invece alla glorificazione dei regimi totalitari. In Albania, ad esempio, per decenni il monte Shpirag è stato utilizzato come tela naturale per l’iscrizione

di *Enver*, nome del leader comunista Enver Hoxha. Si può quindi affermare con certezza che la dimensione naturale dell’espressione monumentale, oltre a essere una strategia espressiva collaudata, equivale al monumento nella sua forma più classicamente intesa. Come nell’opera di Baltzer/Bisagno però, un semplice, ma imponente intervento disturbativo può modificarne drasticamente il significato. L’artista albanese Armando Lulaj ha infatti trasformato *Enver* in *Never*, dando vita a un deliberato tentativo di destrutturazione simbolica della retorica del regime.

Anche in Italia, la riapparizione della scritta *Dux* sul roccione costoso del centro abitato di Villa Santa Maria, in provincia di Chieti, dovuta a un intervento di recupero avviato dal Comune, pone numerosi interrogativi. Il suolo italiano, ricco di disseminazioni monumental-architettoniche di matrice fascista, sembra distinguersi per i processi di appropriazione temporanea e di soggettivazione di tale patrimonio “dissonante”. Generalmente accettato e tutelato, in alcuni casi cristallizza delle tensioni sociali che si manifestano autonomamente nello spazio pubblico. L’articolo provocatorio di Ruth Ben Ghat, pubblicato sul *New Yorker* il 5 ottobre 2017 in seguito agli scandali suscitati dalle statue di Robert E. Lee negli Stati Uniti, ha sottolineato questo aspetto e riaperto il dibattito sulla «sopravvivenza» dei monumenti fascisti in Italia, al pari delle affermazioni dell’ex Presidente della Camera Laura Boldrini, che ha accennato all’eventuale cancellazione della scritta *Mussolini Dux* dall’obelisco del Foro Italico a Roma. *La panchina di Luis Simon* di Baltzer/Bisagno è un’opera che riflette su questo obelisco, e in particolare sul monumentale monolite in marmo di Carrara estratto per la sua costruzione. Il blocco originale, dalle dimensioni gigantesche, intatto, bianco e senza crepe, proveniva dalla

cava Carbonera di Carrara, su cui poi è stato inciso, a Roma, il nome *Mussolini*, che occupa la parte più imponente della composizione obelisciale. Gli artisti hanno richiesto la stessa materia alla cava Carbonera, con proporzioni in scala ridotta. Hanno poi fatto cadere metaforicamente l’obelisco, mettendolo in posizione orizzontale e dividendolo in più segmenti. Questa operazione, oltre a demistificare la verticalità e l’imponenza celebrativa, fa crollare e frantumare un intero sistema di valori. La simbolica del potere veicolata dal monumento non è più univoca e piramidale, ma multipla e polifonica. Il monolite, come il monumento di Lenin fatto a pezzi e trasportato su una zattera nel Danubio in una scena del film *Lo sguardo di Ulisse* di Theodoros Angelopoulos, diviene frammento, piedistallo di sé stesso e forse immensa panchina, come *La panchina di Luis Simon*, che sfruttando l’anagramma di Mussolini si offre ai visitatori per il riposo, il dialogo e l’incontro. Qui viene evinto l’anacronistico antagonismo tra monumento e contro-monumento e vengono trattate le più complesse dinamiche della società odierna, che si



intendono – si tratta di un'impressione dell'autore – pericolosamente immerse nella nebulosa post-ideologica, confermata dalla riflessione profetica di Pier Paolo Pasolini pubblicata nel 1974: «Non c'è più dunque differenza apprezzabile, al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando, tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili».

Nella continuità di tali riflessioni, il duo propone una serie di opere consacrate alla dematerializzazione del monumento e alla sua migrazione fotografica. La Cattedrale di Notre Dame di Parigi e piazza Tienanmen a Pechino divengono non solo gli scenari privilegiati per un'analisi sulla standardizzazione e sulla circolazione turistica delle "immagini monumento", ma spazi temporanei per nuovi processi di coinvolgimento, sovvertendo ruoli e funzioni dell'oggetto monumentale. La serie fotografica *notre-dame*, realizzata durante una residenza



alla Cité internationale des arts de Paris nel 2015, esemplifica questi approcci. Vigili osservatori dell'utilizzo turistico dello spazio pubblico, Baltzer/Bisagno analizzano le pratiche e le traiettorie di alcuni turisti cinesi in visita a Parigi, limitando il loro campo d'azione alla piazza antistante la cattedrale. Dopo aver elaborato un protocollo relazionale da applicare come strategia operativa, che consiste nel fermare i turisti cinesi, nel domandargli di posare davanti a una macchina fotografica con in braccio la loro figlia Lola Jane (bionda dagli occhi azzurri) di fronte a un monumento internazionalmente riconosciuto, gli artisti hanno cercato di mettere in tensione l'immaginario collettivo e individuale. La dimensione relazionale, che provoca un turbamento del principio d'individualizzazione – e forse d'appropriazione – dell'immagine monumentale, assume in questo caso un'importanza maggiore. I tempi lunghi dovuti alla familiarizzazione con i turisti e alla spiegazione del lavoro artistico servono a creare un legame privilegiato tra tutti i protagonisti di questa nuova fabbrica dell'immaginario. Notre-Dame diviene così un semplice sfondo opaco e sfocato, un fantasma.

Secondo Alexandre Quoi, nell'opera di Baltzer/Bisagno la dimensione reiterativa dell'immagine fotografica si manifesta attraverso dei dispositivi e delle procedure materiali

distinte, che innescano un sovvertimento di ruoli. È il caso di un'altra serie fotografica intitolata *Profession : photographe*, anch'essa realizzata durante una residenza, al Three Shadows Photography Art Center di Pechino, e strettamente legata all'immersione totale nel territorio. In Piazza Tienanmen, a Pechino, una cinquantina d'anni dopo le riprese effettuate da Michelangelo Antonioni nel film-documentario *Chung Kuo*, Cina, in cui nelle scene iniziali appaiono dei fotografi di Stato, Baltzer/Bisagno ritrovano le stesse presenze. Sono i "professionisti" dell'immagine, dei veri e propri artigiani (o operatori) dell'immaginario ufficiale del sito monumentale cinese più internazionalmente riconosciuto. Possono realizzare delle istantanee di 15 x 10 cm in pochi minuti con apposito logo ufficiale, nel pieno rispetto delle norme imposte dallo Stato. Incuriositi da questi *alter-ego* fotografici, privi di ogni libertà autoriale, gli artisti decidono di osservarli, di conoscerli e di fotografarli con le macchine fotografiche che per decenni hanno contribuito alla produzione standardizzata dell'immaginario maoista. La costruzione di un rapporto di fiducia e il capovolgimento degli equilibri che determinano la costruzione stessa dell'immagine-monumento, danno vita a una serie fotografica che svela i volti e i corpi delle "lenti dello Stato". Si tratta in realtà di un lavoro che propone uno sguardo critico sul concetto di "servizio pubblico" in ambito fotografico, evocando delle pratiche diffuse in tutta l'area comunista, come sottolineato da Gilles de Rapper nei suoi studi sulle cooperative fotografiche in Albania, di cui la conferenza proiettata nel Totem MonuMed del Padiglione Balcani ne propone qualche spunto. Rivendicando un approccio antropologico dell'immagine, de Rapper riflette non solo sulle composizioni ufficiali della rappresentazione monumentale, ma anche sulle sue varianti soggettive o familiari. L'individuo posa volontariamente davanti al monumento per creare un legame implicito con esso e con il sistema di valori al quale è associato, ma in questo atto emulativo introduce involontariamente un elemento di disturbo. Il controllo del discorso politico e ideologico perde così la parte più importante del suo impatto simbolico: la normatizzazione. Baltzer/Bisagno lavorano in questo interstizio e confermano il carattere ciclico delle pratiche monumentali. Dal marmo minerale alla sua dematerializzazione, il monumento viene affrontato nella temporalità significativa che gli è propria, ma con la consapevolezza che nulla, in definitiva, è eterno.



Essere o non essere un monumento

Pierre Sintès

Nelle prime sale di Villa Romana, la coppia di artisti Bruno Baltzer/Leonora Bisagno ci propone un percorso denso che induce a una riflessione sul concetto stesso di monumentalità. Le opere qui esposte permettono in effetti di interrogare nel presente questa qualità così specifica, incorporata in una grande varietà di oggetti che si riconoscono e si denominano "monumenti", la cui percezione si trova, in virtù e in conseguenza proprio di tale riconoscimento, modificata.

La/Le monumentalità. Gli sviluppi teorici sulla definizione di ciò che rende tale il monumento sono cruciali per le opere che utilizzano questi oggetti come mezzo per comprendere la società e le relazioni tra potere e territori. Questa riflessione è il *trait d'union* che collega la grande varietà di opere presentate dal duo di artisti: uno strumento idraulico per la separazione dei blocchi rocciosi dalle cave di Carrara, gigantesche iscrizioni sui fianchi di una cava abbandonata nella periferia di Montreal, un tipo molto particolare di foto di famiglia e alcuni ritratti di fotografi cinesi. Nonostante l'apparente eterogeneità di queste opere, il monumento si nasconde dietro ciascuna di esse, rendendo possibile discernere i fili invisibili che le uniscono.

Il padre fondatore dello studio dei monumenti, Alois Riegl (1858-1905), all'inizio del XX secolo propone di definire la monumentalità come una qualità dipendente da una moltitudine di fattori variabili nel tempo e nello spazio, e possibilmente associata a tre caratteristiche particolari: il valore intenzionale o commemorativo che segna la società con il preciso messaggio voluto dai suoi autori; il valore storico che rende i monumenti testimoni di un passato, da questi ricordato in virtù della loro mera presenza; e infine il valore di anzianità legato al semplice fatto che un oggetto antico incorpora il trascorrere del tempo, rendendolo più prezioso agli occhi degli uomini che desiderano conservarlo. Per Riegl, sono questi tre aspetti che fanno sì che degli oggetti così diversi come un frammento di pergamena esposto in un museo, una statua o un edificio di pregio siano tutti ugualmente considerati dei monumenti memorabili, e tutti ugualmente commemorati come tali. Tuttavia, le diverse epoche non hanno necessariamente la stessa concezione di ciò che fa la qualità monumentale. Questa ha conosciuto oscillazioni e variazioni che è possibile rintracciare per tutto il corso della storia. Quali contorni specifici possiamo dunque riconoscere alla monumentalità di questo inizio XXI secolo?

Il monumento prima del monumento. Senza presentare monumenti convenzionali, gli artisti interrogano la monumentalità di oggi a partire da un asse cronologico fittizio che parte dalla materia grezza, la pietra che verrà utilizzata per realizzare il monumento, fino al divenire di questa al di là della sua vita materiale, e alla posterità che le succede. Che ne è in effetti del materiale del monumento prima che questo venga trasformato dal gesto artistico o dalla messinscena ideologica? Le attenzioni che gli vengono prestate fanno già parte della sua monumentalità o gli conferiscono altre qualità (a volte, pure contraddittorie)? Sul versante opposto della sua storia, ovvero al di là della sua materialità, il monumento (o la monumentalità dell'oggetto) perdura nei discorsi o nei ricordi di coloro che osservano, commentano o immortalano i monumenti oggi? È tale sinuoso percorso, attorno ai monumenti del nostro tempo, e da un'estremità all'altra della loro vita, che il duo di artisti ci invita ad attraversare.

Nella prima sala della mostra, il candore marmoreo delle pareti è ferito e spezzato da un'opera enigmatica. Al centro, di fronte alla porta, un cuscino in metallo bicolore si impone alla vista. È deteriorato da forze invisibili e colossali. Troneggiando sul punto di fuga del nostro sguardo, come il crocifisso di una cappella eretica, la sua importanza è immediatamente indicata da questa posizione centrale e definitiva. *Ecce!* È il primo lavoro che gli artisti hanno realizzato grazie alla loro residenza a Villa Romana, a contatto con la campagna toscana e con il ruolo di primo piano che questa gioca nell'economia dei monumenti di tutto il mondo. I marmi della città di Carrara, sulle rive del Mar Tirreno, sono in effetti noti fin dall'antichità per la loro bianchezza e la loro resistenza. Ed è ancora in queste cave che vengono estratti molti dei blocchi che diventeranno i monumenti pubblici e gli edifici più prestigiosi di molte città globalizzate: Miami o Abu Dhabi, New York o Monaco. Ma qui gli artisti scelgono piuttosto di concentrarsi sul lavoro fisico dei marmisti delle cave perché ci presentano uno dei loro strumenti: una tasca idraulica utilizzata per allargare le faglie praticate nella roccia da una prima incisione, allo scopo di staccare i blocchi di marmo dalla montagna. Con questo gesto, siamo invitati a invertire il nostro sguardo sul monumento, e in particolare a percepire in esso il lavoro dei suoi primi autori, ritrovando lo spirito sovversivo del poema di Bertold Brecht, che riportiamo di seguito nella traduzione di Franco Fortini.

Domande di un lettore operaio

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?

Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.

Son stati i re a strascarli, quei blocchi di pietra?

Babilonia, distrutta tante volte,

chi altrettante la riedificò? In quale case

di Lima lucente d'oro abitavano i costruttori?

Dove andarono, la sera che fu terminata la Grande Muraglia,

i muratori? Roma la grande

è piena d'archi di trionfo. Su chi

trionfarono i Cerasi? La celebrata Bizanzio

aveva solo palazzi per i suoi abitanti? Anche nella favolosa Atlantide

la notte che il mare li inghiottì, affogavano urlando

aiuto ai loro schiavi.

Il giovane Alessandro conquistò l'India,

Da solo?

Cesare sconfisse i Galli.

Non aveva con sé nemmeno un cuoco?

Filippo di Spagna pianse, quando la flotta

gli fu affondata. Nessun altro pianse?

Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,

oltre a lui, l'ha vinta?

Una vittoria ogni pagina,

Chi cucinò la cena della vittoria?

Ogni dieci anni un grand'uomo.

Chi ne pagò le spese?

Quante vicende,

tante domande.

L'opera di Bruno Baltzer/Leonora Bisagno sembra rivendicare giustizia per gli umili, all'unisono con i canti della profonda tradizione anarchico-sindacalista di Carrara, i cui due colori (rosso e nero) si impadroniscono dell'oggetto. Ci ricordano così che i monumenti non sono solo

costruiti dalla volontà dei principi, ma sono il frutto di competenze complesse e ancestrali, risultato di un lavoro faticoso che segna i corpi quanto gli strumenti. Ci ricordano infine che questo lavoro potrebbe anche giustificare la sua appropriazione collettiva, come il titolo dell'opera (*Ma è di tutti!*) suggerisce. Proprietà contestata del monumento, del suo materiale o persino delle rocce di queste montagne, testimoni oggi di una sempre più forte corsa all'accaparramento dei profitti provenienti dall'estrazione.



De profundis. Sul muro di questa cappella dei dimenticati, una sequenza d'immagini ci allontana per un momento dalle cave toscane, in un processo che si vuole al contempo comparativo e complementare. Questa serie infatti, che il duo di artisti ha realizzato con un lavoro performativo-fotografico nel giugno 2019 durante una residenza presso la Darling Foundry, presenta la cava di Francon a Montreal. Questo sito eccezionale (un'antica cava in città) è imposto alla nostra attenzione attraverso un dispositivo d'allestimento che combina fotografie tendenti all'astrazione con scatti dal tenore più propriamente figurativo. Questo conferimento di visibilità è già il primo dei paradossi mobilitati dagli artisti, perché questo spazio oggi sprofonda nell'oblio, riposa al riparo dagli sguardi, mimetizzato in una zona proibita. Con il loro intervento audace, evocando il gesto di una *Land Art* militante, gli artisti provocano dunque la rinascita di una storia repressa e la messa in tensione del sito di Francon con la matrice identitaria del Québec, che si rivela così al contempo autoctona e coloniale. L'iscrizione tracciata sul lato della cava deriva infatti dal "Je me souviens", motto della regione del Québec, qui posto a terra e aggiornato in un gesto tanto funebre quanto archeologico.

Nel discorso ufficiale, e sin dalla sua iscrizione nel 1883 sulla facciata del Parlamento della *Belle Province*, questa frase viene comunemente interpretata come un atto simbolico di attaccamento alle peculiarità culturali dell'unica regione francofona del Canada. Ma il suo significato e la sua portata sono capovolti dalla sua modificazione, in apparenza leggera, e dalla condizionalità indotta dalle due lettere di un "si" (*se*) provocatorio, che evoca ricordi repressi, i tabù della storia piuttosto che la sua versione ufficiale. Come l'intero territorio del

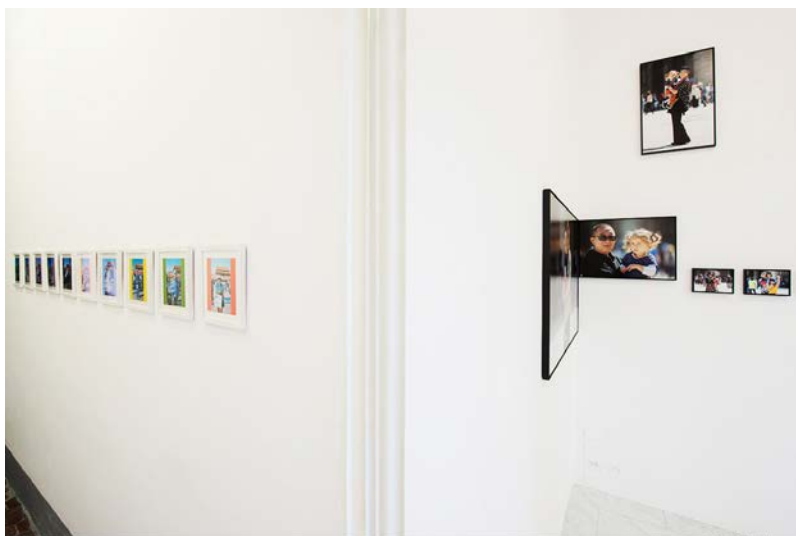


Québec infatti, anche le terre della capitale sono antichi possedimenti amerindi che solo raramente sono stati ceduti ufficialmente dai loro primi, originari occupanti. *Si je me souviens* (*Se ricordo*) traccia sull'oggetto della rapina il ricordo della spoliazione, sottolineando in lettere gigantesche un processo di colonizzazione che la storia ufficiale fatica a riconoscere. Nel suo messaggio come nella sua forma, questa evocazione delle ferite del passato da parte di un'opera d'arte, al contempo commemorativa e monumentale, richiama la classica messa in crisi dei monumenti con l'inversione della loro erezione e con l'interruzione dei canali classici dell'operazione della memoria. A Francon, il vuoto lasciato aperto dall'opera degli uomini, come una cicatrice sulla faccia della terra, e la colossale iscrizione sui suoi pendii, evocano le molteplici frammentazioni dei discorsi contemporanei sulla memoria e la sempre maggior espressione delle esigenze di minoranze un tempo dimenticate. Queste dinamiche attraversano i monumenti di oggi, conducendo a un'esplorazione di forme originali che dovunque nel mondo danno nuovo slancio all'evocazione delle memorie nello spazio pubblico. Queste anti-monumentalità contemporanee, che rendono labili e sfocano

i confini tra memoria pubblica e comunitaria, memoria individuale e privata, memoria statale-nazionale e universale, offrono l'opportunità di esplorare le narrazioni minoritarie e frammentarie, i traumi della storia, materializzandoli inaspettatamente nel cuore dello spazio pubblico.

Della posterità in souvenirs? Il monumento scompare ancor di più nelle altre opere che il duo di artisti propone nelle stanze seguenti, facendoci ora passare dall'altra parte del ciclo della sua vita. Il monumento è esistito, ma le pratiche degli uomini se ne sono appropriate al di là della sua presenza fisica, permettendo di interrogare le modalità di persistenza della monumentalità di un oggetto e la sua possibilità di sopravvivenza oltre la sua materialità.

Innanzitutto, ci imbattiamo in una serie di fotografie di famiglia (*notre-dame*). Sul piazzale della cattedrale omonima, i turisti cinesi posano in una destabilizzante inversione. La bambina bionda stretta tra le loro braccia con tutta evidenza non è loro figlia, ma essi se ne appropriano in un gesto familiare, proprio come fanno regolarmente con i monumenti che visitano. Questa serie ci invita a comprendere il monumento attraverso le fotografie dei turisti, per considerare non più il discorso ufficiale ma la storia degli individui e delle famiglie che questo mezzo contribuisce a costruire. L'infinita possibilità di usi che ne deriva manifesta schemi di appropriazione sempre più disparati, che riflettono l'individualizzazione della costruzione di esperienze e ricordi. Al di là dell'influenza dei racconti ufficiali, queste narrazioni si costruiscono ora con crescente autonomia soprattutto grazie ai progressi



tecnologici, generalizzando la capacità di catturare immagini per degli individui che agiscono a loro nome. Queste nuove possibilità consentono a tutti d'impadronirsi dell'attualità e della notizia (come l'incendio della cattedrale evocato nel video inframmezzato alle fotografie) per renderlo un elemento familiare, appropriato, diffondibile presso i propri amici, soprattutto quando l'immagine è memorizzata, archiviata e condivisibile nella sfera immateriale. Nel corso di questi nuovi processi, non tutti gli attori si trovano in una posizione equivalente. Lo stato e le autorità pubbliche sono presenti su questo palco e cercano di incanalare, controllare, addirittura censurare le appropriazioni spontanee delle realtà monumentarie.

È così che, in Piazza Tienanmen a Pechino, sono i fotografi ufficiali (quelli di *Profession : photographe*) che propongono ai turisti cinesi di essere immortalati di fronte al ritratto del grande Timonier, appeso sulle pareti delle mura della Città Proibita. Ma anche in questo caso, la portabilità dei mezzi di riproducibilità tecnica, e soprattutto quelli di sviluppo e stampa, consente deviazioni fino a qualche tempo fa impensabili, che il duo Bruno Baltzer/Leonora Bisagno sfrutta per il suo lavoro. Infatti, se in un passato nemmeno troppo lontano le fotografie erano ancora sviluppate nei laboratori statali, oggi le stampanti digitali portatili allentano la presa del potere e consentono la formazione di nuovi canali di trasmissione dei monumenti – la cui monumentalità rimane, anche quando non sono più che delle mere forme impresse bidimensionalmente su un pezzo di carta.

Tigri di carta. Questi diversi usi dei monumenti oggi non sono estranei alla trasformazione delle relazioni ai luoghi che i processi di globalizzazione sembrano aver permesso. Gli spazi pubblici delle grandi città sono in effetti territori i cui individui si stanno impadronendo in modi sempre più eterogenei. I monumenti non sfuggono a questa diversificazione delle modalità di appropriazione che rafforza la loro polisemia. Ne forniscono una testimonianza eloquente i turisti che fingono di tenere i monumenti con le dita nelle foto delle loro vacanze, ribaltando la presunta influenza dei monumenti sul soggetto. Questa semplice presa di possesso di oggetti talvolta antichi e polemici, è possibile tanto grazie alle nuove tecnologie già evocate, quanto in virtù della diffusione mondiale delle idee e dei modelli di una società dell'immagine e dell'intrattenimento. Ritroviamo questa stessa tensione nella nuova funzione proposta per il monolite mussoliniano di marmo evocato in riduzione nella sorprendente *Panchina di Luis Simon*, posta all'ingresso della mostra. Malgrado eredità ingombranti e a volte conflittuali, i monumenti di oggi permettono di segnare sporadicamente nuove pratiche, fornendo agli individui dei punti di aggancio (*affordances*) per una serie di azioni e interazioni che modellano nuove esperienze di vita comune, talvolta effimere, ma sempre significative. La loro monumentalità si distacca dunque un po' dalla loro semplice materialità, per dipendere più dall'uso che dalla forma degli oggetti destinati a (s)farsi monumento.

