

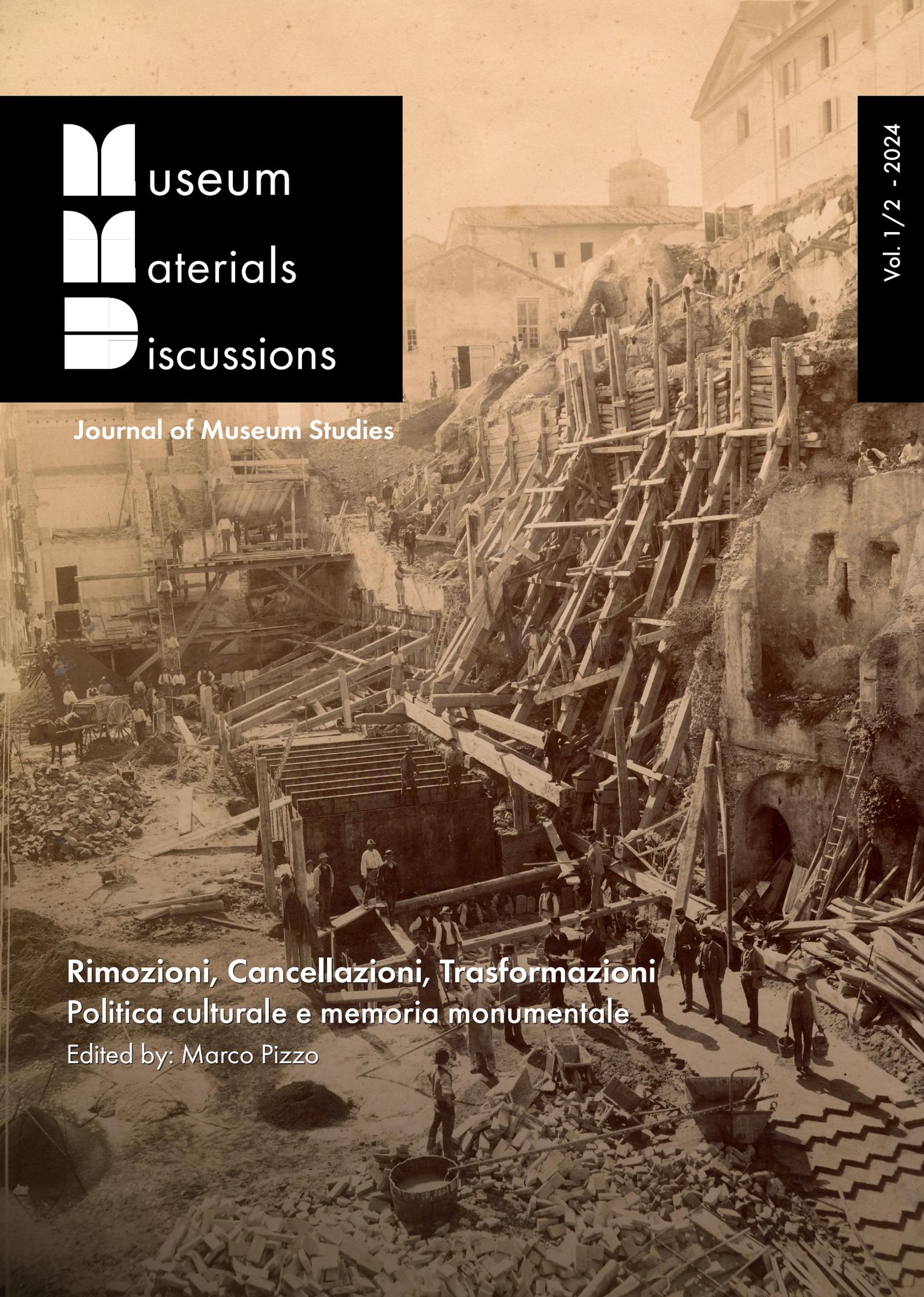
useum
aterials
iscussions

Journal of Museum Studies

Rimozione, Cancellazione, Trasformazione
Politica culturale e memoria monumentale

Edited by: Marco Pizzo

Vol. 1/2 - 2024



museum materials discussions

Journal of Museum Studies Vol 1/2- 2024

MMD - Museum, materials, discussion. Journal of Museum Studies is an open access academic journal in English, French, and Italian devoted to museology, museography, Cultural Heritage as well as research on audiences and fruition with an international outlook, addressing both the life of museum institutions and collections, and the latest challenges they face in their broad cultural and social dimension. MMD aims at promoting and enhancing the collaboration among researchers from the field of humanities, social sciences, architecture, and Digital Humanities through their complementary perspectives. It is addressed to scholars, students and professionals working in these specific disciplinary fields, but also readers interested in the current evolution of the debate on issues, methods and tools related to the material and immaterial aspects of museology in its relation to history and contemporaneity, and in connection with the progress of public welfare. All published articles are subjected to the double-blind peer-review process.

Editor-in-Chief:

Sandra Costa (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Associate Editors:

Anna Rosellini (ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel)

Paola Cordera (Politecnico di Milano)

Editorial board:

Irene Di Pietro (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Alessandro Paolo Lena (Université Paris1)

Federico M. Giorgi (Politecnico di Milano and Université Paris Cité)

Advisory board:

Javier Arnaldo (Atlas Museo, Museo del Prado)

Ruth Baumeister (Aarhus School of Architecture)

Paola Cordera (Department of Design, Politecnico di Milano)

Sandra Costa (Department of Arts, University of Bologna)

Alexander Damianisch (Director Center Focus Research, University of Applied Arts Vienna)

Emilie D'Orgeix (Directrice de recherche EPHE, Université PSL)

Giancarla Periti (Department of the History of Art, Toronto)

Marco Pizzo (Central Museum of the Risorgimento, Rome)

Dominique Poulot (Université Paris1)

Anna Rosellini (École d'architecture de la ville & des territoires Paris Est)

Naoki Sato (University of the Arts, Tokyo)

Journal Manager:

Alessandro Paolo Lena

Graphic design:

Federico Maria Giorgi

Cover:

© Demolizioni sul colle capitolino per la costruzione del Vittoriano - 1890 ca

Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano

ISSN 3034-9699

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/v1-n2-2024>

Copyright © Authors 2024

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

MMD - Museum Materials and Discussions is published biannually.

All issues are available online at mmdjournal.unibo.it

Le opinioni espresse negli articoli sono attribuite solo ai loro autori.

dossier.

- 011 **Rimozioni tra “cancel culture” e politically correct**
Marco Pizzo
- 017 **Il Vittoriano: costruzione, morte e rinascita di un simbolo della nazione**
Marco Pizzo
- 035 **Il monumento romano a Giuseppe Mazzini: una lunga storia (con qualche novità)**
Giuseppe Monsagrati
- 057 **The Long Story of Statues of Columbus: Revisiting Cultural Heritage Symbols in the United States**
Barbara Faedda
- 075 **Tra correttezza e intolleranza. Radici, forme e compatibilità costituzionale della “Cancel Culture”**
Daniele Donati

sections.

- 097 **Experience and Publics**
Moving beyond the collective oblivion of the Italian colonial past
Alessandro Paola Lena, Francesco Paolo Cunsolo e
Chiara Giulia De Leo
- 115 **Digital Technologies for Cultural Heritage**
Il MuCa – Museo della Cantieristica di Monfalcone. Un caso studio per uno storytelling irrisolto
Ana-Maria Sanfilippo

133 **Architecture and Displays**

**Metafore della memoria:
montagne artificiali e architettura del paesaggio
Intervista con Michael Jakob**

Federico Giorgi

147 **Behind the scenes**

**Marzia Faietti racconta a MMD la sua esperienza e i suoi
progetti di presidente internazionale del CIHA (Comité
International d'Histoire de L'Art)**

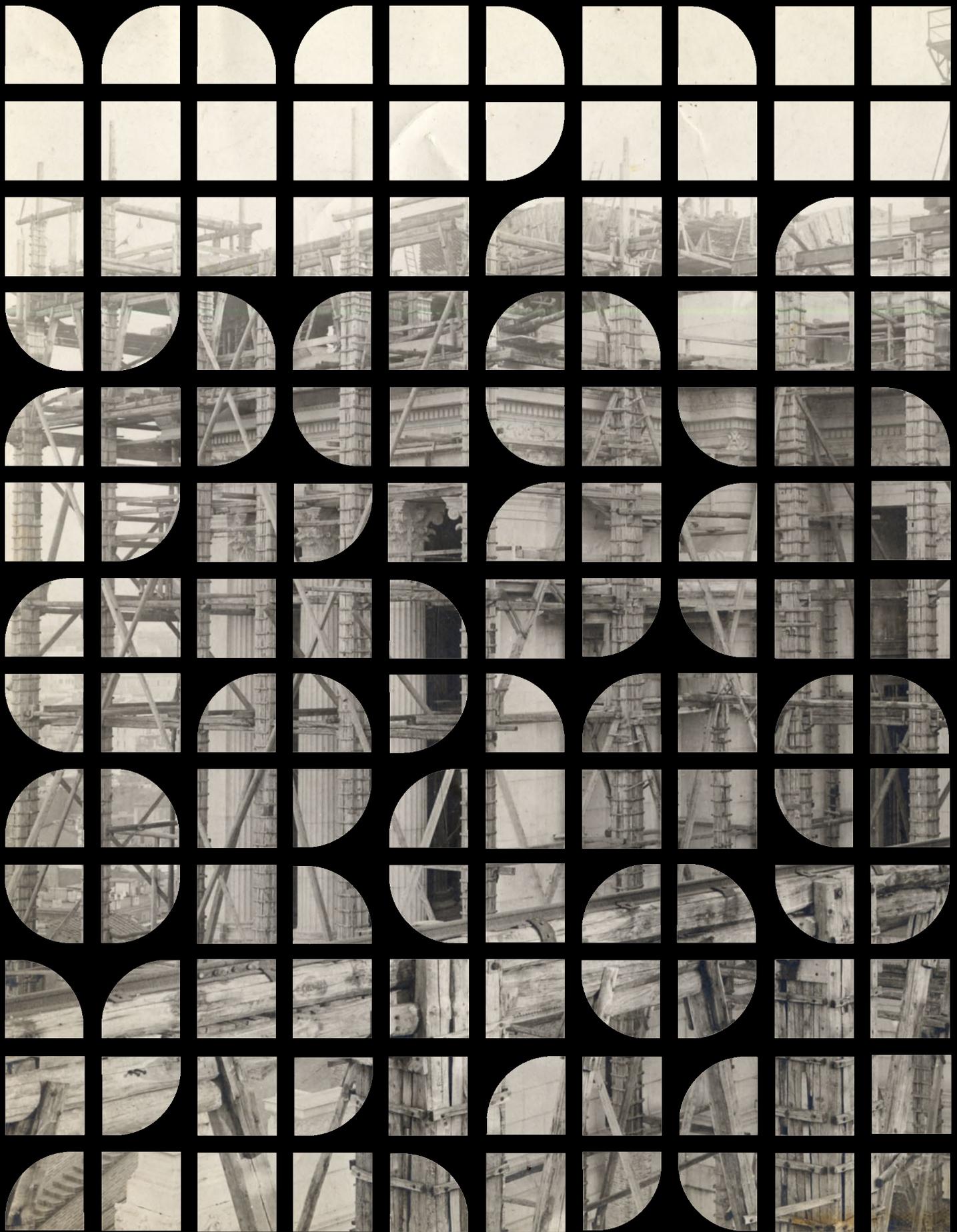
Marzia Faietti

materials.



159 **Italia 61: The *Padiglione delle Fonti di Energia* by
G.P.A. Monti and Lucio Fontana. For the reconstruction
of the architectonical context behind Fontana's
environmental installation**

Antonio Aiello



dossier.





Rimozione tra “cancel culture” e politically correct

Marco Pizzo

Keywords:

Monumenti, Memoria, Rimozioni

ABSTRACT:

Editor's introduction to the monographic Dossier.

Introduzione dell'Editor al Dossier monografico.

Opening Picture:

Demolizioni per la costruzione del Vittoriano e Via dei Fori Imperiali - 1930

Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Marco Pizzo, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20190>

Marco Pizzo

Direttore dell'Archivio e del Museo Centrale del Risorgimento del Vittoriano di Roma.

Exegi monumentum aere perennius

(Orazio, Odi, III, 30)

L'arte può essere *politically correct*? Con questo termine, in genere, si intende un orientamento culturale che cerca di evitare ogni potenziale offesa verso determinate categorie di persone. Le opinioni che si esprimono, anche attraverso le opere d'arte, devono apparire esenti da pregiudizi razziali, etnici, religiosi, di genere, di età o di orientamenti politici "condannati" dalle vicende storiche – specie del XX secolo – come nel caso del fascismo o del nazismo. L'attenzione a queste tematiche ebbe origine negli Stati Uniti d'America, nei primi decenni del Novecento, fu amplificata dai moti sessantottini e adottata dagli orientamenti liberali e radicali. A partire dal secondo dopoguerra si fece strada un atteggiamento meno vistoso, ma altrettanto imperioso, che cercava di occultare e modificare il senso di musei, opere e monumenti che parevano non corrispondere più alle sensibilità moderne e al "politicamente corretto" e che non si limitò a prendere di mira le testimonianze superstiti delle dittature scalpellando fasci littori o svastiche naziste, ma allargò la sua attività nella rimodulazione\rimozione modificando radicalmente il senso stesso di alcune collezioni museali e di monumenti pubblici o il modo di leggere ed interpretare simboli nazionali (come la bandiera) o interi periodi storici anche del lontano passato, finché assunse dimensioni significative sul finire degli anni Ottanta, quando diventò una corrente d'opinione diffusa e radicata.

Con il passare degli anni questa attenzione è diventata talmente diffu-

sa da essere talvolta opprimente e talvolta addirittura censoria specie per la ri-lettura delle opere d'arte del passato.¹ Infatti quando questo orientamento è stato rivolto verso le espressioni artistiche ormai ancorate alla tradizione e lontane decenni se non secoli dall'"oggi", l'errore che si compie – come ha scritto Bettini – è quello di "far passare l'immenso fiume della storia attraverso il colino stretto della moralità"² e, ci sia permesso di aggiungere, di non collocare autori e opere nel loro contesto storico. Un'operazione verità che ha portato a posizioni spesso di censura e talvolta di vera e proprio rimozione o cancellazione, ma "la relazione che ci lega al mondo classico non può che essere contemporaneamente di *alterità* (per le differenze, anche macroscopiche, che da essa ci separano) e di *identità* (per i numerosi modelli di pensiero, di visione del mondo, di linguaggio che da essi abbiamo derivato)... la vera decolonizzazione dei classici consiste in primo luogo nel liberarli da noi, dalla loro forzata assimilazione alla nostra cultura... ma, al contrario, possiamo utilizzarli come strumento di comparazione utile a interpretare i presupposti di questi atteggiamenti oggi inaccettabili".³ Questa volontà di cancellazione è ben diversa la *damnatio memoriae* che spesso agiva sulla base di impulsi emotivi e contingenti per cui si demoliva la statua del dittatore o si scalpellavano simboli o insegne. Più complesso il caso di un museo o un di un monumento celebrativo che diventano testimonianza di un tempo e di un'epoca e spesso, come nel caso di strutture complesse e monumentali che hanno attraversato decenni per vedere la loro conclusione: si vedano i casi esemplari del

Vittoriano o del monumento a Mazzini a Roma che dal momento della loro ideazione a quello della loro ultimazione hanno visto passare cinquant'anni con il loro conseguente mutamento di "senso" essendo radicalmente cambiato il panorama politico e sociale.

Un museo può quindi essere inteso, anche, come racconto delle vicende storiche che ne hanno motivato la creazione e lo stesso percorso museale e il suo allestimento sono di fatto uno specchio dei tempi, una immagine tangibile di precise strategie culturali e sociali.⁴ Ma se è vero, come diceva il filosofo Benedetto Croce, che ogni generazione riscrive la sua storia, possiamo dire che ogni generazione "scrive" – ovvero ridisegna – il suo "museo" ed esprime un nuovo atteggiamento anche nei confronti dei monumenti, intesi come espressione artistica pubblica.

Oggi si assiste ad un vivace fermento che porta a modificare l'arredo urbano rimuovendo materialmente statue commemorative nella volontà di reinterpretare il passato con gli occhi della contemporaneità. Si assiste così alla volontà di rimuovere fisicamente statue e modificare allestimenti museali, in particolar modo quelli incentrati sulla storia nazionale (si pensi ad esempio ai vari musei storici nazionali dei paesi orientali post caduta del muro di Berlino o degli ex stati dell'Unione Sovietica). Allo stesso tempo si effettuano restituzioni di opere frutto di predazioni coloniali come nel caso dei musei etnografici di molti paesi europei (dal Belgio alla Francia; dall'Italia alla Gran Bretagna). Ancora più complesso il caso del patrimonio culturale armeno distrutto e letteralmente cancellato negli ul-

timi anni da guerre nell'"amnesia" politica generale.

Questo atteggiamento non è nuovo giacché, anche nel passato, è possibile imbattersi in eclatanti casi di rimozione: di epigrafi, che venivano abrase; di monumenti che venivano abbattuti; di affreschi "corretti" con ridipinture.⁵ Un confronto diretto tra politica e arte che non va confuso con l'atteggiamento di censura tipico delle dittature: il *Büchverbrennungen*, ossia rogo dei libri nazista o la condanna e rimozione dell'arte degenerata, così come l'abbattimento delle statue zariste nella Russia sovietica con la chiusura di chiese che comportò anche la distruzione di sacre reliquie e di icone e, qualche decennio dopo, la rimozione delle statue sovietiche nelle nuove Repubbliche Baltiche⁶ o gli esempi drammaticamente attuali dell'Ucraina tra russificazione e volontà di mantenere una ben precisa identità nazionale.

Si intende quindi proporre un dibattito sui musei di storia, sulle modalità di esposizione di collezioni artistiche e sulla loro "storia politica". Una riflessione che può essere allargata ai complessi monumentali e alle singole statue commemorative o celebrative e al loro contesto urbano.

Quali sono quindi oggi il senso e il rapporto tra museo e sollecitazioni provenienti dalla contemporaneità? Che senso hanno oggi i monumenti celebrativi? Ha ancora un ruolo la scultura monumentale? E i monumenti celebrativi del passato come vengono visti e "narrati" giacché spesso ridotti ad arredo urbano o a spartitraffico avendo oramai smarrito la sua funzione originaria e lo stesso ricordo dei personaggi ce-

lebrati si è fatto più flebile se non del tutto inesistente? Un percorso quindi che partendo dalla esaltazione\celebrazione diventa rimozione\ dimenticanza.

D'altro canto la diffusione di musei memoriali, esplosa dopo il 2000, ha sollevato un'ampia riflessione sul nostro modo di considerare gli eventi "traumatici" della storia. Da un lato, si sottolinea la necessità di "non dimenticare"; dall'altro, si insiste molto sul bisogno di risolvere i conflitti passati. Questo dibattito, affrontato da Andreas Huyssen, sulle "politiche della memoria" ha incoraggiato una riflessione sulla narrazione dell'età contemporanea, riconoscendo il ruolo centrale svolto dai musei quali macchine interpretative.⁷

La trasformazione del museo come luogo privilegiato del dibattito pubblico sulla memoria nazionale ha evidenziato la potenzialità che hanno questi spazi per trasmettere valori condivisi ai cittadini delle nuove generazioni.

Endnotes

- 1 Gensburger, Wüstenberg 2023.
- 2 Bettini 2023, p.1
- 3 Bettini 2023, p.31.
- 4 Baioni 2020
- 5 Ridolfi 2017.
- 6 Salomoni 2024.
- 7 Huyssen 2003.

References

Baioni 2020: Baioni M., *Vedere per credere. Il racconto museale dell'Italia unita*, Roma, Viella, 2020.

Bettini 2023: Bettini M., *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture*, Torino, Einaudi, 2023.

Gensburger, Wüstenberg 2023: Gensburger S., Wüstenberg J. (a cura di), *De-Commemoration. Removing statues ad renamingplaces*, London, Berghahn Books, 2023.

Huyssen 2003: Huyssen A., *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Ridolfi 2017: Ridolfi M., *Fare e raccontare storia del tempo presente*, Pisa, Pacini editore, 2017.

Salomoni 2024: A. Salomoni, *Lenin a pezzi. Distruggere e trasformare il passato*, Bologna, il Mulino, 2024.



Il Vittoriano: costruzione, morte e rinascita di un simbolo della nazione

Marco Pizzo

Keywords:

Vittoriano, Museo Centrale del Risorgimento, monument, memory.

ABSTRACT:

In 1878, after the death of Vittorio Emanuele II, the idea of erecting a monument in Rome to commemorate his memory and symbolize “modernity” in the Eternal City was proposed, leading to extensive demolition activities. The Vittoriano became the witness of political and cultural change: from a monument erected to the memory of Vittorio Emanuele II to the Altare della Patria and shrine of the Unknown Soldier, eventually becoming a panoramic Belvedere after 2000. Particularly after the Second World War, a sort of *damnatio memoriae* of the Vittoriano developed, which found its clarification in a public trial organized in 1986. This loss of memory, which corresponds not only to a similar loss of “meaning”, was accompanied by what has been read as a real contempt for modern monuments.

Nel 1878, poco dopo la morte di Vittorio Emanuele II, si fece largo l'idea di costruire, a Roma, un monumento che ne commemorasse la memoria e connotasse la *Città Eterna* con un simbolo di “modernità”, iniziando così una estesa attività di demolizioni per far sorgere la Terza Roma. Il Vittoriano divenne così il testimone dinamico del cambiamento politico e culturale: da monumento eretto alla memoria di Vittorio Emanuele II ad Altare della Patria e sacello del Milite Ignoto fino a diventare dopo il 2000 un Belvedere panoramico. È emblematica la *damnatio memoriae*, che iniziò dopo la seconda guerra mondiale e che trovò la sua esplicitazione in un processo pubblico organizzato nel 1986. Questa perdita di memoria, alla quale corrisponde non solo una analoga perdita di “senso”, si è accompagnata a quello che è stato letto come un vero e proprio disprezzo per i monumenti moderni.

Opening Picture:

Fig. 03: Demolizioni sul colle capitolino per la costruzione del Vittoriano - 1890 ca

Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano.

Marco Pizzo

Direttore dell'Archivio e del Museo Centrale del Risorgimento del Vittoriano di Roma. Si è occupato con la Soprintendenza Archivistica del Lazio del recupero delle fonti documentarie di famiglie gentilizie (Odescalchi, Colonna) e degli archivi di alcuni Ordini religiosi e del Sant'Uffizio. Ha realizzato numerose mostre tematiche sulla storia risorgimentale e sulla prima guerra mondiale in Italia e all'estero. È stato docente universitario in scuole di specializzazione di archivistica.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Marco Pizzo, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20191>



Cancellazioni I. Demolire la città del Papa

A partire dal 1870 con la Presa di Porta Pia e la conseguente cessazione del potere temporale del papa sulla città di Roma, presero l'avvio non solo i lavori per farla diventare la capitale del Regno d'Italia, ma anche una più radicale "laicizzazione" della città: dalla soppressione delle Corporazioni religiose all'espropriazione forzata di chiese, conventi e monasteri.¹ Si avviò così una attività mirante a *sostituire* uffici e ministeri alle istituzioni cattoliche *occupando* spazi e luoghi religiosi. Oltre a mere esigenze pratiche questa presa di possesso degli spazi legati alla chiesa aveva l'obiettivo di avviare un meccanismo di rimozione della loro memoria. La città del Papa doveva diventare la città del Re d'Italia.

Scrivendo Cesare Correnti nel 1871: "Facciamo un po' come i primi cristiani che mutavano in bene, senza capovolgerle affatto, le cose, e cancellavano le feste del paganesimo sovrapponendovi delle consimili feste cristiane".² La rimodulazione degli spazi ecclesiastici e conventuali alle nuove esigenze era necessaria e "se non si aprivano ai muratori i saloni, si sarebbe di nuovo mandati i soldati ad occuparli";³ vane erano anche le proteste giacché si imponeva "il silenzio, in nome della legge".⁴

Così, quando, nel 1878, poco dopo la morte di Vittorio Emanuele II, si fece largo l'idea dell'erezione, a Roma, di un monumento che ne commemorasse la memoria, non c'era ancora la consapevolezza che questa iniziativa avrebbe comportato la demolizione di gran parte delle strutture che si erano stratificate durante i secoli sul colle capitolino per dar

posto al complesso del Vittoriano e in particolare del complesso conventuale dell'Aracoeli. Già durante i due concorsi che si erano succeduti per designare quali dovessero essere il progetto e il sito destinato ad ospitare il luogo simbolo commemorativo del primo re d'Italia, si erano manifestate proposte eccentriche e inusuali in cui, spesso, la volontà di connotare la *Città Eterna* con un simbolo di "modernità" era preponderante rispetto le esigenze di conservare le testimonianze del passato e l'assetto urbano antico.⁵ Quando venne deciso che il progetto vincitore sarebbe stato quello di Giuseppe Sacconi prese così il via una vasta opera di distruzione che riguardò numerose costruzioni.⁶

Il progetto prevedeva la realizzazione di una imponente struttura architettonica con scalee e propilei che avrebbe occupato il colle capitolino caricandosi di significati allegorici e simbolici,⁷ era implicita, quindi, la necessità di intervenire con forza all'interno di un contesto assai prezioso in cui la stratificazione urbana era carica di storia.⁸ Ma la forza simbolica del progetto prevalse e la commissione incaricata di valutare l'impatto di una simile struttura prese una posizione acquiescente e moderata che di fatto avallò la distruzione di una parte importante della città antica seppur con alcune, rare, proteste. Nel 1883, ad esempio, all'interno della giunta comunale della capitale si alzarono, quasi isolate, le voci del sindaco Leopoldo Torlonia e dell'archeologo Rodolfo Lanciani, mentre altri autorevoli esponenti dell'arte e della cultura, come lo storico dell'arte Giovan Battista Cavalcaselle, approvavano il piano di demolizione che cancellava di fatto tutta la struttura



01



02

Fig. 01-02:
Veduta del Colle
capitolino prima
della costruzione
del Vittoriano
1880 ca
Archivio
dell'Istituto per
la storia del
Risorgimento
italiano.

conventuale francescana medievale e rinascimentale considerandola di scarso interesse.⁹

D'altra parte, il convento dell'Ara-coeli aveva già dovuto sopportare il peso delle soppressioni degli ordini religiosi ed essere oggetto di un

esproprio nel 1873; la dispersione della sua antica e preziosa biblioteca composta da 17.642 volumi, 60 manoscritti, 70 libri cinesi, 16 fascicoli con "cose d'arte"¹⁰ e l'insediamento nelle celle dei frati di un corpo di polizia municipale e l'asportazione

di arredi liturgici. Tra il 1885 e il 1886, per far posto alle fondamenta del Vittoriano, la campagna di demolizioni divenne ancor più radicale allargandosi anche all'imponente palazzo papale di Paolo III, più comunemente definito come "torre" di Paolo III, che occupava la parte settentrionale del colle capitolino, e contigua al secondo chiostro, quattrocentesco, dell'Aracoeli.

Seppur era da considerare irrimediabile la demolizione di antichi conventi e edifici lo storico dell'arte e archeologo Domenico Gnoli scriveva:



04

“E vadano pure, se così richiedono i bisogni della città nuova: ma vorremmo almeno che, a cura di quelli cui spetta, l'opera del piccone fosse preceduta da quella d'eruditi e d'artisti, che raccogliessero notizie, estraessero piante, facessero eseguire fotografie e disegni, e salvassero, con piena cognizione di causa, quanto possa aver valore per la storia e per l'arte; il che dobbiamo

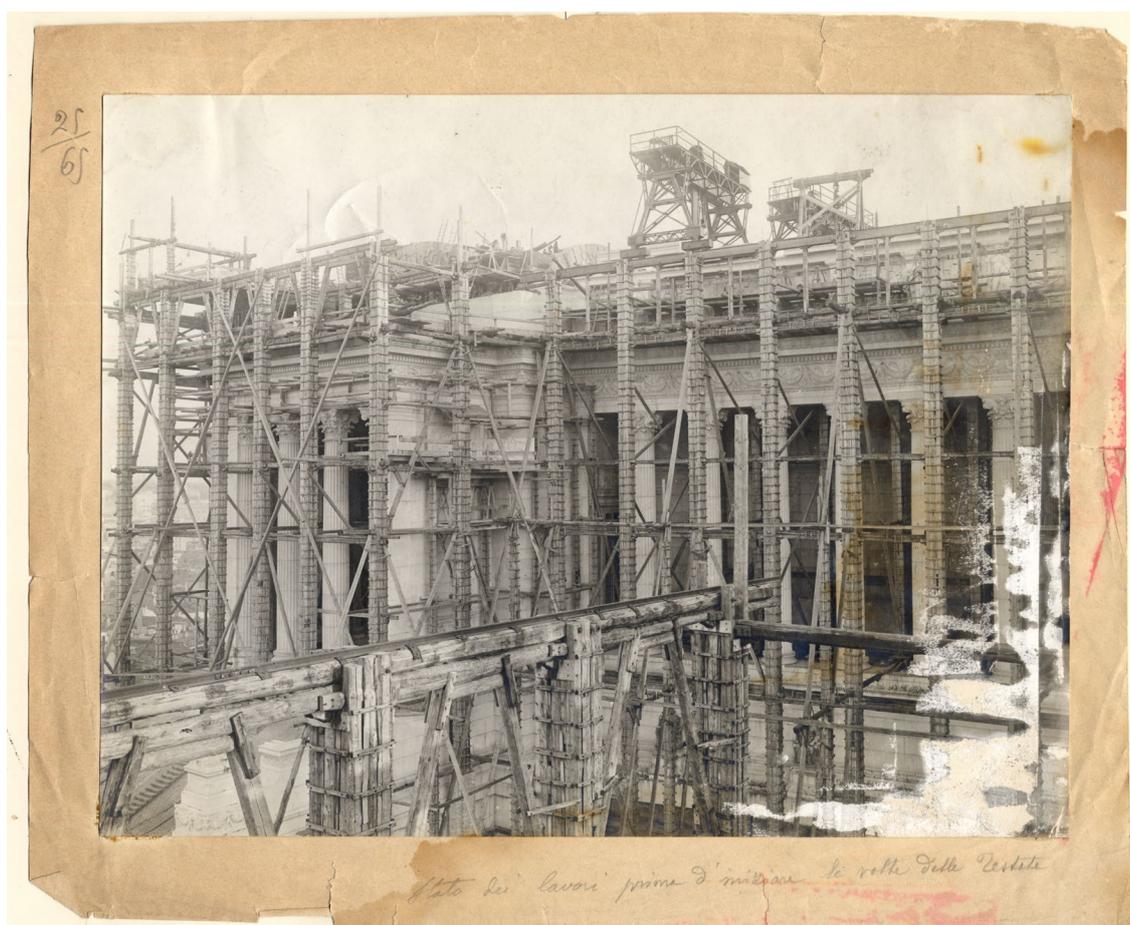
che si faccia assai imperfettamente ed a sbalzi, e non con quell'ordine, con quei mezzi, con quella pienezza di cui le maggiori città straniere, e Firenze tra e nostre, ci porgono mirabile esempio”.¹¹

A questa scarsa attenzione verso il passato e verso le testimonianze medievali e rinascimentali, si accompagnò una dura polemica per quello che sarebbe stato l'aspetto definitivo del monumento. La costruzione della “nuova” Roma aveva portato come prima conseguenza immediata un fermento edilizio con l'erezione di nuovi palazzi rappresentativi dello Stato unitario come ministeri, palazzi di giustizia o palazzo postale, e talvolta erano gli stessi politici, come nel caso di Giuseppe Zanardelli, primo committente del Vittoriano, a dettare in prima persona il programma iconografico come era successo nel caso del Palazzo di Giustizia della Capitale.¹²

“Durante le ultime settimane, il Municipio di Roma, ansioso di trasformare la città eterna in una Parigi di terz'ordine, ha decretato la distruzione della Chiesa di San Benoso che si dice contenga la tomba di Rienzi, e quella delle Quattro Nazioni, chiesa memorabile costruita nel secolo XIII col contributo di diversi paesi. La torre famosa del Palazzo Cenci è in corso di demolizione. A questi atti di vandalismo può aggiungersi la proposta distruzione di gran parte dei giardini dell'Ambasciata inglese, del celebre convento dei Cappuccini, così sovente menzionato dagli scrittori di cose romane”.¹³

Si giunse così alla ricerca di un luogo simbolico che esprimesse in forma architettonica l'immagine della nuova Italia nata dal Risorgimento.

Fig. 04: Posa della prima pietra del Vittoriano 22 marzo 1885 Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano.



05

Questo simbolo si sarebbe materializzato nel monumento nazionale dedicato al primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II, più noto con il nome di Vittoriano.¹⁴

Il 23 settembre 1880 veniva bandito il primo concorso internazionale per la progettazione del Vittoriano.¹⁵ I partecipanti al concorso, tra i quali si trovavano pittori ed ingegneri, professionisti affermati e principianti, erano accomunati dalla tendenza verso un potente richiamo della classicità romana.¹⁶ Il risultato di questa prima tornata concorsuale portò ad un nulla di fatto, anche per l'eccentricità di alcune proposte definite da Carlo Dossi degne di *mattoidi* "che all'arte contemporanea fa ingiuria ed è dell'antica una parodia" avendo creato dei "mostri-ciattoli della fantasia".¹⁷

Riccardo Pierantoni a questo riguardo notava come "le grandi città, e anche quelle che vantano più illustri tradizioni artistiche, salvo pochissime eccezioni" non andassero "immuni dalla sciagura del brutto monumento"¹⁸ continuando "le cattive statue erette in luoghi pubblici e i brutti edifici deturpano le città durvolmente, restano secolare testimonianza di decadenza artistica". Il Vittoriano, a suo avviso, proseguiva la strada già seguita, a Roma, dal Palazzo di Giustizia, considerato un vero e proprio caso di "rogna artistica" fatta "di strane sporgenze ve rinentranze, teste di vacca, medaglioni, idre, stemmi, colonnine, colonnette e colonnacce, cornicioncini e cornicioncini". La sua furia critica ed iconoclasta si concentrava sulla statua equestre di Vittorio Emanuele II modellata dal Chiaradia preveden-

Fig. 05:
Vittoriano in
costruzione
1900-1905 ca
Archivio
dell'Istituto per
la storia del
Risorgimento
italiano.

do che sia le figure del cavallo e del cavaliere sarebbero state “minacciate di corda e piccone” in nome della grande tradizione artistica del paese anche perché “invece di adornare deturperebbe il monumento di Sacconi”.¹⁹



06



07

Al termine della guerra che aveva causato centinaia di migliaia di morti, si fece strada la necessità di trovare una forma in grado di elaborare il lutto che aveva colpito tutte le popolazioni civili delle varie nazioni. Si costruiva così il “mito del caduto”, una sorta di religione della

Patria, che faceva sue tematiche religiose trasformandole e che trovò la sua espressione più alta nel monumento al Milite Ignoto, destinato a divenire il simbolo del sacrificio dell'intera collettività e la sintesi suprema dei cimiteri di guerra sparsi lungo le linee del fronte. La tomba del Milite Ignoto assunse il ruolo di un vero e proprio tempio presso il quale officiare il rito della nazione.²⁰

Il complesso celebrativo e la cerimonia del trasporto della salma a Roma costituirono “la più grande manifestazione patriottica corale che l'Italia unitaria abbia mai visto”.²¹

Cancellazioni II. Il “processo” al Vittoriano

Giuseppe Marotta così commentava negli anni '50 le avventure che avevano portato all'erezione del Vittoriano inteso come una “montagna di pietra nel cuore della città appena tolta al papa” dopo che “i bersaglieri coi loro tamburi, la città invasa da cento giornali, dai manifesti delle Giunte e dei Partiti, dai falsi reduci, Cadone le mure a colpi frenetici di piccone; il Colosseo, fiorito di cespugli, di edere, di alberi, sul quale si inerpicavano di giorno le capre e la notte gli inglesi delle merende archeologiche, è ridotto senza verde come il viso di un Nettuno rasato per decreto municipale... in una Roma impazzita a tracciar vie, ad aprir circoli, a metter pietre”.²²

Per Emilio Cecchi seppure i principi ispiratori del Vittoriano erano “Melodia purissima”, il risultato “era finito in un grido rauco” che faceva l'effetto di un “Partenone in fregi di zuccheri, uso panforte di Siena [con un] adipe flaccido, glutinoso e biancastro, traboccato giù, spappo-

Fig. 06-07: Vittoriano in costruzione 1900-1905 ca Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano.



08

Fig. 08:
Demolizioni per
la costruzione del
Vittoriano e Via
dei Fori Imperiali
1930
Archivio
dell'Istituto per
la storia del
Risorgimento
italiano.

Fig. 09:
Inaugurazione
del Vittoriano
1911
Archivio
dell'Istituto per
la storia del
Risorgimento
italiano.



09



10

22

lato intorno”.²³ Dello stesso avviso erano le considerazioni futuriste di Giovanni Papini che attaccando il “passatismo ed archeologismo storico, letterario e politico che ha sempre annacquato l’Italia” aveva creato un “pasticcio classico e barocco [...] questo bianco ed enorme pisciatoio di lusso che abbraccia dentro i suoi colonnati un pompiere indorato e una moltitudine di statue banali fino all’imbecillità”.²⁴

Dopo la guerra in cui “la patria è ferita nelle carni e nell’anima”, come scriveva nel 1947 Ghisalberti alla vedova di Scipio Slataper, “solo con il culto della tradizione del Risorgimento e con una penosa meditazione del suo insegnamento potremo risollevarci e tornare a vivere con dignità”.²⁵

Con il passare degli anni si era anche aperta una questione storiografica su come dovesse essere intesa e letta la Seconda guerra mondiale, alla luce delle fonti costituite dalle lettere inviate dai soldati durante il conflitto.

Nel 1949 Ghisalberti rispondendo a Luigi Ghirotti che intendeva studiare le figure dei combattenti del 1940-1943 gli indirizzava queste parole:

“Sono perfettamente d’accordo con Lei sulla opportunità di studiare l’animo dei combattenti della guerra 1940-43 come già fece l’Omodeo per la precedente. Vedo anch’io le stesse difficoltà. Ma non le credo insormontabili. Noi possiamo oggi ripensare con qualche malinconia

Fig. 10-12:
Cerimonia del trasporto della salma del Milite Ignoto al Vittoriano
4 novembre 1921
Archivio dell’Istituto per la storia del Risorgimento italiano.

Marco Pizzo

Il Vittoriano: costruzione, morte e rinascita di un simbolo della nazione



11



12

all'entusiasmo dei combattenti, ma non abbiamo il diritto di tacerle in sede storica. In molti, in moltissimi, quell'entusiasmo rispondeva ad

una fede sincera e non tutti i giovani avevano la facoltà della profezia o il dovere di credere a quello che altri, con profondo rammarico, pre-



Protezione antiaerea del Salone delle Bandiere

13

vedeva fatale. L'urto tra l'ideale e la realtà, tra le illusioni e le condizioni di fatto dovrebbe apparire evidente da uno studio di quegli epistolari".²⁶

Nel 1948, in occasione del XXVII Congresso dell'Istituto per la storia del Risorgimento, Alcide De Gasperi nella sua prolusione introduttiva tentava di individuare una nuova ottica per leggere la storia del Risorgimento all'interno della difficile opera di ricostruzione dell'Italia post-bellica:

“proprio nell'anno in cui fu lanciato il manifesto di Marx [1848], il popolo italiano mostrò che tutto nella vita sociale si risolve nella formula ‘la forza suprema non è nell'economia bensì nello spirito’. L'ideale della libertà è quello che anima tutto il nostro Risorgimento. [...] La nuova Costituzione repubblicana ha sostituito il vecchio Statuto Albertino. La nuova Costituzione per la quale si può porre qualche riserva, indica,

però, le mete del nostro popolo. Ma ancora oggi si può dire che se l'Italia è fatta sono ancora da fare gli Italiani”.²⁷

Quindi il Risorgimento non doveva essere letto come “una storia passata” ma “una storia vivente che si protende verso l'avvenire”²⁸, anche se venne subito evidenziato come il clima politico generale mostrava già un senso di fredda distanza da questo tipo di rievocazioni storiche.²⁹

In queste poche parole trasparente palese la difficoltà di costruire una memoria storica sulle macerie del secondo conflitto mondiale in cui anche l'autorevolezza del nuovo stato repubblicano, ancora in fieri, era vacillante. L'espedito di ancorare il recupero delle fonti del “secondo risorgimento” alle celebrazioni del centenario del 1848 e del 1949 risultava quindi un utile escamotage, al fine di usare il “primo risorgimento” come una sorta di “cavallo di

Fig. 13: Protezioni antiaeree durante il secondo conflitto mondiale 1940 ca. Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano.

Marco Pizzo

Il Vittoriano: costruzione, morte e rinascita di un simbolo della nazione

Troia” per far giungere, conoscere e conservare carte e documenti del fascismo e della Resistenza.

Questo progetto non mancò di lasciare tracce archivistiche anche all'interno dei fondi dell'Istituto per la storia del Risorgimento dove, proprio per questo intento, vennero conservate carte dell'Assemblea costituente e della vita culturale del secondo dopoguerra. Il Vittoriano entrò così nell'acceso dibattito sul cosiddetto “secondo Risorgimento”, ossia la Resistenza: “Assumiamo dunque, come ci viene dalla piazza, l'idea dei due Risorgimenti”.³⁰

Questa sorte di *damnatio memoriae* del Vittoriano trovò la sua esplicitazione nel vero e proprio processo pubblico che venne organizzato nel 1986 e che vide la partecipazione di illustri protagonisti del mondo della cultura (da Bruno Zevi a Giulio Carlo Argan) e dalla politica (da Giovanni Spadolini a Giulio Andreotti).³¹ Franco Piga nella sua requisitoria ne proponeva addirittura la demolizione considerandolo “lesivo

di valori architettonici e urbanistici”³² mentre Andreotti coglieva il suo valore museale proponendo di “far conoscere un poco di più il monumento con il suo museo e le sue raccolte di cimeli”;³³ Argan affermava invece “non credo che ci potrà mai essere una rivalutazione del monumento a Vittorio Emanuele [...] noi oggi dobbiamo renderci conto degli errori di quella cultura, ma non li possiamo cancellare”;³⁴ Fulco Pratesi addirittura avanzò l'idea “di renderlo un giardino pensile, cioè farlo ricoprire di rampicanti in maniera tale che da via del Corso appaia come un fondale verde meraviglioso”³⁵ mentre Giovanni Klaus Koenig proponeva l’“apertura immediata di tutto il monumento alla cittadinanza 24 ore su 24” e l'allestimento di “un musical composto da Luciano Berio, con Carmelo Bene nella parte di Gaetano Bresci e Paolo Poli in quella della Regina Margherita”.³⁶ Tra le molteplici voci che presero parte a questo processo si possono comunque scorgere già ben evidenti segnali della *cancel culture*

Fig. 14:
I partecipanti
al Congresso
nazionali del
Risorgimento of-
frono una corona
d'allora al Milite
Ignoto
30 maggio 1932
Archivio dell'Isti-
tuto per la storia
del Risorgimento
italiano.



I Congressisti alla tomba del Milite Ignoto - Roma, 30 Maggio 1932.

oggi oggetto di più ampi dibattiti.³⁷

Qualche anno più tardi Federico Zeri, con la sua consueta verve polemica scriveva nell'introduzione al volume di Venturoli sul Vittoriano:

“per innalzare quell'enorme coagulo di retorica e di immagini insensate, fu sventrato senza pietà uno dei luoghi più ricchi d'arte e di storia della Città Eterna, alterando un tessuto urbano millenario, abbattendo monumenti insigni, oltraggiando il Campidoglio. L'improvvisazione e il dilettantismo con cui il progetto iniziale andò avanti, getta luce su un altro aspetto dell'Italia post-risorgimentale.”³⁸

Il ruolo del Vittoriano sembrava quindi terminato con la fine della Seconda guerra mondiale e con la caduta del fascismo, la nuova età repubblicana, secondo Zeri, lasciava con sé il monumento come un inutile fardello, “rimase in piedi uno zombie”.

L'opera di Sacconi trova quindi la sua giusta collocazione tra “la storia d'Italia e la storia delle reazioni psicologiche”³⁹ caricandosi di contenuti e suggestioni esorbitanti rispetto alla sfera pura e semplice dell'arte ed invadendo quella della politica, o meglio della militanza politica tanto che la storia stessa del monumento “viene ad essere la storia della involuzione illiberale e nazionalistica, dell'Italia post-risorgimentale, la storia del fallimento delle buone intenzioni [...] la crisi di tutta un'epoca”.⁴⁰ Un simbolo del passato, un simbolo di una visione del Risorgimento e dell'Unità d'Italia, della politica delle demolizioni che prese il via nel 1870 e culminò nel fascismo

lasciando dolorosi strascichi anche nell'età contemporanea (come nel caso della distruzione del museo dell'Ara Pacis di Morpurgo a favore del progetto di Meier). Resta l'immagine di un Vittoriano inteso come corpo estraneo rispetto alla Città Eterna, ma reso oggi consapevole della sua funzione e quindi “memoria” della nazione.

A guardalo appare, a Marcello Venturoli, come “un'alta collina di neve, troppo gelata per diroccare, un immenso edificio cimiteriale costruito fuori di luogo nel centro della città [...] l'immagine di una irrealtà [...] l'incarnazione plastica di una bugia”.⁴¹

Quando nel 1977 una legge eliminò la festa del 4 novembre – ossia quella della fine della Prima guerra mondiale e della “vittoria” dell'Italia – sembrò chiara la volontà di porre una cesura con il fascismo facendo diventare questa festa e i simboli a lei correlati – il tricolore, l'inno nazionale, le forze armate – come relitti di una dittatura da dimenticare dandone una lettura solo politica e leggendoli come ancorati alla retorica del ventennio fascista, spezzando così il legame con il passato risorgimentale e con la lunga tradizione Ottocentesca.

Cancellazioni III. Che fare?

Nel 2000, per esplicita volontà del Presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, venne riaperto al pubblico il Vittoriano divenendo il monumento simbolo della Repubblica: i suoi spazi esterni si trasformarono nuovamente in una “piazza” libera alla fruizione dei cittadini e dei turisti, “una meta turistica di prima grandezza, senza

che per questo venga diminuita la funzione celebrativa e liturgica”⁴² come nel caso della commemorazione delle vittime dell’attentato di Nassirya nel 2003. Venne anche ripristinata la festa del 4 novembre riportando alla ribalta i simboli a lei collegati, come bene scrisse Pierre Yves Manchon, un giovane storico francese fin dal 2003 “la storia del 4 novembre tocca diverse problematiche, quella del divenire delle feste popolari, legata all’evoluzione della



Fig. 15-16:
Danni della
bomba posta
all’interno del
vittoriano
1969
Archivio
dell’Istituto per
la storia del
Risorgimento
italiano.

memoria collettiva, e dunque anche quella vasta della identità nazionale” per cui l’evoluzione storiografica trovava uno specchio nell’utilizzo anche dei monumenti intesi come sintesi della memoria collettiva.⁴³

Ma l’idea che si dovesse intervenire con una opera censoria di rimozione anche delle collezioni museografiche conservate nel Vittoriano era ancora ben presente. Nel 2003 giunse la protesta per aver mantenuto e ancora visibili nel Museo del Risorgimento i busti bronzei di Cadorna e di Badoglio “due personaggi censurabilissimi che sarebbe meglio non fossero mai stati”. In particolar modo la presenza di Badoglio definito anche come un “losco figuro”,⁴⁴ che sembrava evocare la presenza di Benito Mussolini. La replica dell’allora direttore Giuseppe Talamo mostrava invece un diverso – e ben più profondo – senso critico e storico “esporre i loro busti equivale ad esporre un documento e non giudicarli meritevoli di venerazione”.⁴⁵

Questa volontà di cancellare\rimuovere “la storia” appare quindi supportata dalla falsa credenza che “mostrare” equivale ad “esaltare”: una forma basica ed acritica del fare storia che sembra attualmente essere invece diffusa ed esaltata dalla *cancel culture*, che trovava le sue radici più profonde nella furia iconoclasta di retaggio medievale.

Altre volte la cancellazione è semplicemente frutto dell’incuria. Il 10 settembre 1943 il bombardamento tedesco aveva coinvolto anche il Vittoriano lasciando dei segni tangibili su alcune colonne del propileo. Nel 1946, poco dopo il termine del conflitto, il Genio Civile aveva interpellato l’Istituto “sulla opportunità

o meno della riparazione delle parti decorate del Monumento”, infatti il Ministero della Pubblica Istruzione aveva osservato che “la permanenza degli elementi architettonici danneggiati, starebbe a testimoniare, nella maniera più semplice e logica, un episodio degli avvenimenti testé vissuti, episodio che potrebbe essere ulteriormente precisato [...] con l’apposizione di un ricordo epigrafico poco appariscente”.⁴⁶ Una soluzione pienamente condivisa dal Commissario Straordinario dell’Istituto, Gaetano De Sanctis,⁴⁷ che oltre a dichiarare di essere “personalmente alieno da deformazioni retoriche”, proponeva di limitare il testo della lapide alla semplice indicazione della “causa e la data”.⁴⁸

Nel 2017 la targa, fissata su una delle colonne dei propilei, si stacca frantumandosi al suolo. Da questo momento scompare. La sua sostituzione si perde nei meandri ministeriali e nulla ricorda oggi i fatti del 1943, potendo contare, in questo, sul colpevole oblio sulla storia dell’Italia nella Seconda guerra mondiale.

Ma modificare il senso di un monumento, significa forse metterne in discussione il valore simbolico? Nel 2007 venne costruito negli spazi esterni del Vittoriano un avveniristico ascensore che portava sulla terrazza più alta del monumento, accanto alle quadrighe bronzee, facendolo diventare un “punto panoramico”, un osservatorio sulla città, appiattendolo ad una vocazione turistica. Salvatore Settis così commentava questo ultimo “omaggio al contemporaneo” o meglio questo “sacrificio ai Diritti del Turista”. Si era costruito dal “vitreo ascensore panoramico, ultimo e supremo

sberleffo di involontario, attardato sapore futurista [...] Dobbiamo allora aspettarci un Ottovolante (con belvedere) intorno alla cupola di San Pietro, una Splash Mountain nel Colosseo (con vedute mozzafiato)?”.⁴⁹ Questa perdita di memoria, alla quale corrisponde non solo una analoga perdita di “senso”, si è accompagnata a quello che è stato letto come un vero e proprio disprezzo per i monumenti moderni. Le fontane diventano delle piscine pronte ad essere utilizzate dai turisti; le scale delle comode panchine e il bracciante posto al centro del piazzale del Milite Ignoto uno scenario perfetto per un *selfie* con tanto di cambio di guardia.

Endnotes

- 1 Fiorentino 1996; Berggren Sjöstedt 1996; Mangone 2002.
- 2 Lettera di Cesare Correnti a Giuseppe Gadda del 8 febbraio 1871 (Archivio Centrale dello Stato, *Roma Capitale*, b.62 fasc.1 n. 2).
- 3 “Osservatore Romano” del 18 maggio 1871, p. 5
- 4 “Osservatore Romano” del 8 ottobre 1871, p. 5
- 5 Per i progetti partecipanti ai due concorsi si veda Scavini, Mangone, Zavorra (a cura di) 2002.
- 6 *Il Vittoriano...* 1986; Brancia di Apricena 2000.
- 7 Cardano 1986, pp. 13-31. All’interno del volume, nell’appendice documentaria, sono riportati anche molti dei documenti citati nel testo.
- 8 Brice 2005.
- 9 Lettera del 20 marzo 1883 di Giovan Battista Cavalcaselle indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione (Archivio Centrale dello Stato, Presidenza Consiglio dei Ministri, Concorso Monumento a Vittorio Emanuele II, b. 14 all. 3).
- 10 Archivio Centrale dello Stato, *Fondo Biblioteche Governative e non governative*, b. 160, fasc. 1.
- 11 Gnoli 1888, p. 32
- 12 Pizzo 2003, pp. 103-107.
- 13 Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I Versamento, busta 365 n 5 Pos.2. Lettera al sindaco al ministro dell’Istruzione Pubblica del 18 agosto 1888. F. Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*, Gangemi, Roma 2002.
- 14 Brice 2005, pp. 61-72.
- 15 Bertelli 1997.
- 16 Savorra 2002.
- 17 Dossi 1884, p. 4.
- 18 Pierantoni 1903.
- 19 Pierantoni 1903.
- 20 Bertelli Grottanelli 1990; Cadeddu 2001.
- 21 Ungari 2021, p. 14.
- 22 Giuseppe Maritta su “L’Europeo”, 1956, p. 32.
- 23 Venturoli 1995 p. 154.
- 24 Venturoli 1995 p. 158.
- 25 Minuta di Ghisalberti a Luisa Carniel vedova Slataper del 17 marzo 1947 (MCRRA AS, b. 342).
- 26 Minuta della lettera di A.M. Ghisalberti a Luigi Ghirelli del 19 luglio 1949 (MCRRA AS, b. 246).
- 27 MCRRA AS, b.113N.
- 28 MCRRA AS, b.113N. Si veda a riguardo anche *L’On. De Gasperi Inaugura stamane il 27° Congresso per la storia del Risorgimento*, in “Il Popolo” del 19 marzo 1948; *De Gasperi parla stamane al Congresso di storia del Risorgimento*, in “Il Tempo di Milano” del 19 marzo 1948; *Il Governo è coi milanesi che celebrano le glorie del ’48*, in “Corriere d’Informazione” del 19 marzo 1948; *L’insegnamento del ’48. Gli italiani siano uniti per la difesa della libertà*,

in “Il Mattino d’Italia” del 20 marzo 1948; *I discorsi di De Gasperi e Casati all’apertura del Congresso storico, La realtà di oggi può essere affrontata solo nello spirito del Risorgimento*, in “Il Tempo di Milano” del 20 marzo 1948.

29 Monti 1948.

30 Dattiloscritto allegato alla lettera di Emilio Re a Ghisalberti del 5 febbraio 1947 (MCRR AS, b. 366).

31 Scheiwiller 1986.

32 Piga in Scheiwiller 1986 p. 14.

33 Scheiwiller 1986, pp. 19-20.

34 Scheiwiller 1986, p. 23.

35 Scheiwiller 1986, p. 24.

36 Scheiwiller 1986, p. 41.

37 Maifreda 2022.

38 Zeri 1995, pp. 7-8.

39 Varese 1957.

40 Varese 1957.

41 Venturoli 1995, p. 497.

42 Tobia 2012, p. 26.

43 MCRR AC 10 lettera di Pierre Yves Manchon al presidente dell’Istituto Giuseppe Talamo del 5 marzo 2003.

44 MCRR AC 10.

45 MCRR AC 10

46 Lettera del Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio speciale per le opere edilizie della capitale, inviata all’Istituto per la storia del Risorgimento del 9 maggio 1946 (MCRR AS, b. 284).

47 Gaetano De Sanctis (1870 – 1957) professore di storia antica, venne deposto dalla cattedra universitaria nel 1931 per aver rifiutato di giurare fedeltà al regime fascista. Fu reintegrato nel 1944 e divenne commissario della Giunta centrale degli studi storici e degli Istituti che ne facevano parte. Cfr. P. Treves in DBI vol 39 (1991).

48 Minuta della lettera del Commissario straordinario Gaetano De Sanctis al Corpo Reale del Genio Civile del 17 maggio 1946 (MCRR AS, b. 284).

49 Salvatore Settis su “Il Sole 24ore”, del 31 agosto 2007, p. 6.

References

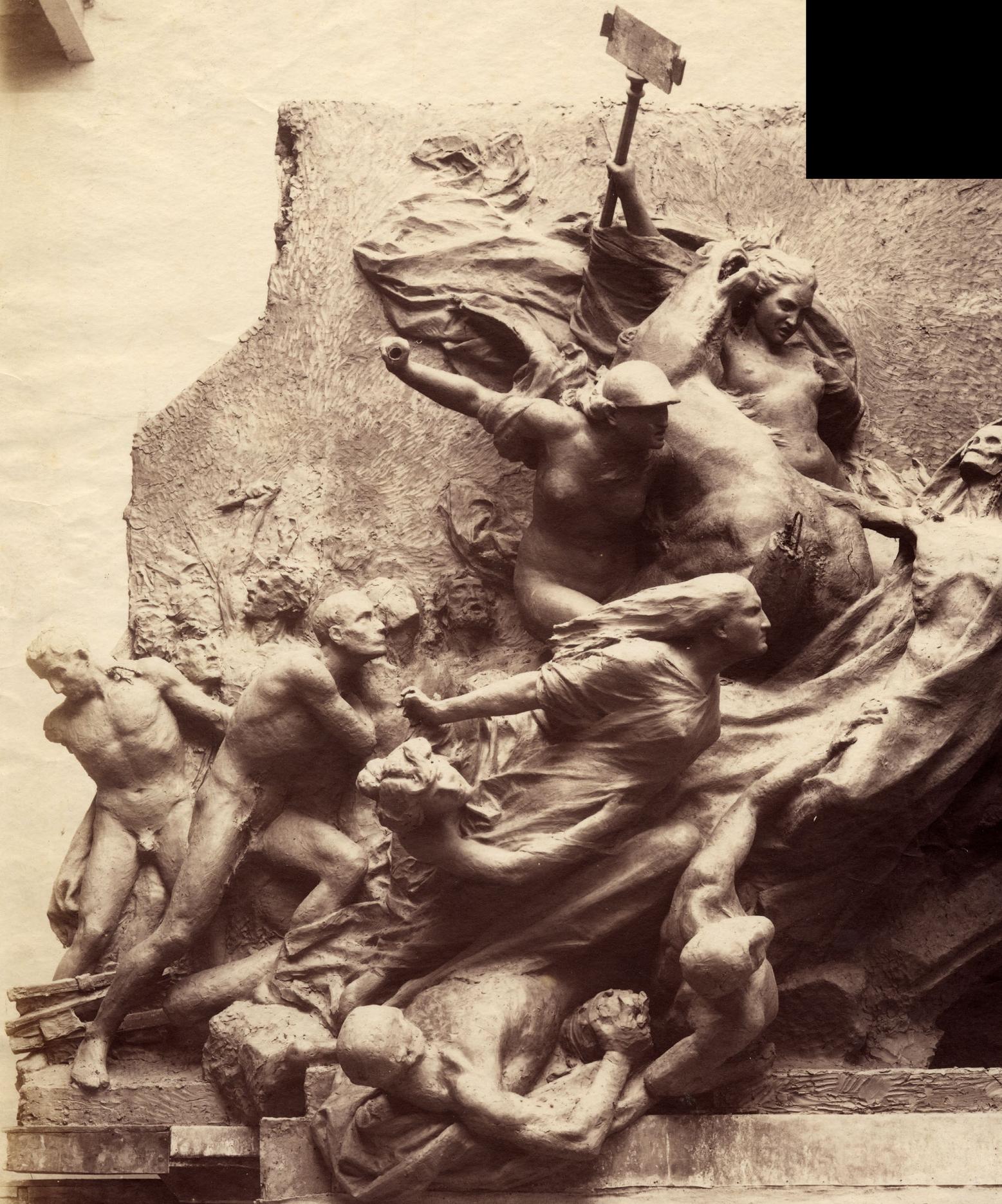
Il Vittoriano... 1986: Aa.Vv., *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, Roma, Fratelli Palombi, 1986.

Bertelli Grottanelli 1990: Bertelli S., Grottanelli C. (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

Bertelli 1997: Bertelli S., *Piazza Venezia. La creazione di uno spazio rituale per un nuovo Stato-nazione*, in Bertelli S. (a cura di), *La chioma della Vittoria. Scritti sull’identità degli italiani dall’Unità alla seconda Repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 170-205.

Brancia di Apricena 2000: Brancia di Apricena M., *Il complesso dell’Aracoeli sul colle capitolino (X-XIX secolo)*, Roma, Quasar, 2000.

- Brice 2005: Brice C., *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Roma, Archivio Izzi, 2005.
- Berggren Sjöstedt 1996: Berggren L., Sjöstedt L., *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide, 1996.
- Cadeddu 2001: Cadeddu L., *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Germani, 2001.
- Cardano 1986: Cardano N., "Il Cavallo sull'altare". *Storia del progetto iconografico attraverso il dibattito contemporaneo*, in *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, II, Roma, Palombi, 1986, pp. 13-31.
- Dossi 1884: Dossi C., *I mattoidi al primo concorso per monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Roma, Sommaruga, 1884.
- Fiorentino 1996: Fiorentino C.M., *Chiesa e Stato a Roma negli anni della destra storica 1870-1876. Il trasferimento della capitale e la soppressione delle Corporazioni religiose*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1996.
- Maifreda 2022: Maifreda G., *Immagini contese. Storia politica delle figure da Rinascimento alla cancel culture*, Milano, Feltrinelli, 2022.
- Mangone 2002: Mangone F., *L'architettura dell'Italia unita nello specchio dei concorsi: riflessi e deformazioni, 1860-1914*, in Scalvini L., Mangone F., Savorra M. (a cura di), *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, Napoli, Electa, 2002.
- Monti 1948: Monti A., *Milano dimentica le Cinque Giornate. Fredda celebrazione di una ricorrenza gloriosa*, in "Il Popolo" del 21 aprile 1948, p. 7
- Pierantoni 1903: Pierantoni R., *A proposito di Monumenti Equestri*, in "Rivista delle patrie battaglie", 1903, pp. 7-11.
- Pizzo 2003: Pizzo M., *Zanardelli e la politica delle arti*, in *Figure del Risorgimento italiano. Giuseppe Zanardelli. Il coraggio della coerenza*, catalogo della mostra (Roma, Vittoriano, 30 maggio-7 settembre 2003), Milano, Skira, 2003, pp. 103-107.
- Pizzo 2006: Pizzo M. (a cura di), *Repertori del Museo Centrale del Risorgimento. Vol. 5: Pittori-soldato della Grande Guerra*, Roma, Gangemi, 2006.
- Savorra 2002: Savorra M., *Il monumento a Vittorio Emanuele II: effigi e disegni per una nuova nazione*, in Scalvini L., Mangone F., Savorra M. (a cura di), *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, Napoli, Electa, 2002, pp. 42-67.
- Scalvini, Mangone, Savorra 2002: Scalvini L., Mangone F., Savorra M. (a cura di), *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, Napoli, Electa, 2002.
- Scheiwiller 1986: Scheiwiller V. (a cura di), *Processo all'altare della Patria. Atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II - 27 gennaio 1986*, Roma, Scheiwiller, 1986.
- Tobia 2012: Tobia B., *Il Vittoriano tra tensione simbolica e tensione politica: da monumento dinastico a monumento nazionale*, in Ugolini R. (a cura di), *Cento anni del Vittoriano 1911-2011*, Roma, Gangemi, 2012, pp.15-28.
- Ungari 2021: Ungari A., *Le celebrazioni del Milite Ignoto tra dimensione politica e liturgia della Nazione*, in Bracco B., Pizzo M. (a cura di), *Il Milite Ignoto*, Roma, Gangemi 2021, pp. 13-62.
- Varese 1957: Varese C., *Scrittori d'oggi*, in "Nuova Antologia", 1957, pp. 123-129
- Venturoli 1995: Venturoli M., *La patria di marmo*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Zeri 1995: Zeri F., *Introduzione*, in Venturoli M., *La Patria di marmo*, Roma, 1995, pp. 7-8.



Il monumento romano a Giuseppe Mazzini: una lunga storia (con qualche novità)

Giuseppe Monsagrati

Keywords:

Giuseppe Mazzini, Ettore Ferrari, Political symbolism.

ABSTRACT:

The monument dedicated to Giuseppe Mazzini, sculpted by Ettore Ferrari, had a long political and executive genesis that stretched from the end of the 19th century until its inauguration in 1949. Ferrari was also the author of the monument to Giordano Bruno in Campo de' Fiori square, which was also the subject of much controversy. However, in the case of the Mazzini monument, an extensive political discussion emerged, involving prominent figures such as Francesco Crispi, Antonio Labriola, and Domenico Farini. In particular, Labriola's influence was decisive for the political symbolism that populates the monument's base. This symbolism was "censored" after World War II to be less displeasing to the Holy See.

Il monumento dedicato a Giuseppe Mazzini scolpito da Ettore Ferrari ebbe una lunga genesi politica ed esecutiva che dalla fine dell'Ottocento si protrasse fino alla sua inaugurazione nel 1949. Ferrari fu anche l'autore del monumento a Giordano Bruno in piazza Campo de' Fiori che fu oggetto anche di molte polemiche. Ma nel caso del monumento a Mazzini si innestò una diffusa discussione politica alla quale presero parte figure di spicco come Francesco Crispi, Antonio Labriola e Domenico Farini. In particolare la figura di Labriola risultò essere stata decisiva per la simbologia politica che popola il basamento del monumento. Un corredo che venne "censurato" dopo il secondo conflitto mondiale per risultare meno sgradito alla Santa Sede.

Giuseppe Monsagrati

È stato professore ordinario di Storia contemporanea nella facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza di Roma. Si è sempre occupato di Ottocento italiano e di Risorgimento: dalla biografia alla storia sociale a quella delle idee. In particolare i suoi lavori hanno riguardato la città di Roma, i movimenti politici pre e post-unitari, la Chiesa e la sua gerarchia. Monsagrati è stato anche redattore del Dizionario Biografico degli Italiani, edito dall'Istituto dell'Enciclopedia italiana G. Treccani, membro di varie istituzioni culturali e collabora con alcune riviste del settore storico. Ultimamente si è orientato verso la storia etico-politico-culturale e i suoi incroci con altre civiltà e culture. Fa parte della "Commissione per l'Edizione nazionale degli Scritti di G. Mazzini" e del Consiglio direttivo del Comitato di Roma dell'Istituto per la storia del Risorgimento.

Opening Picture:

Fig. 05: Fotografia del bozzetto di Ettore Ferrari per il bassorilievo del monumento a Giuseppe Mazzini a Roma.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Giuseppe Monsagrati, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20192>

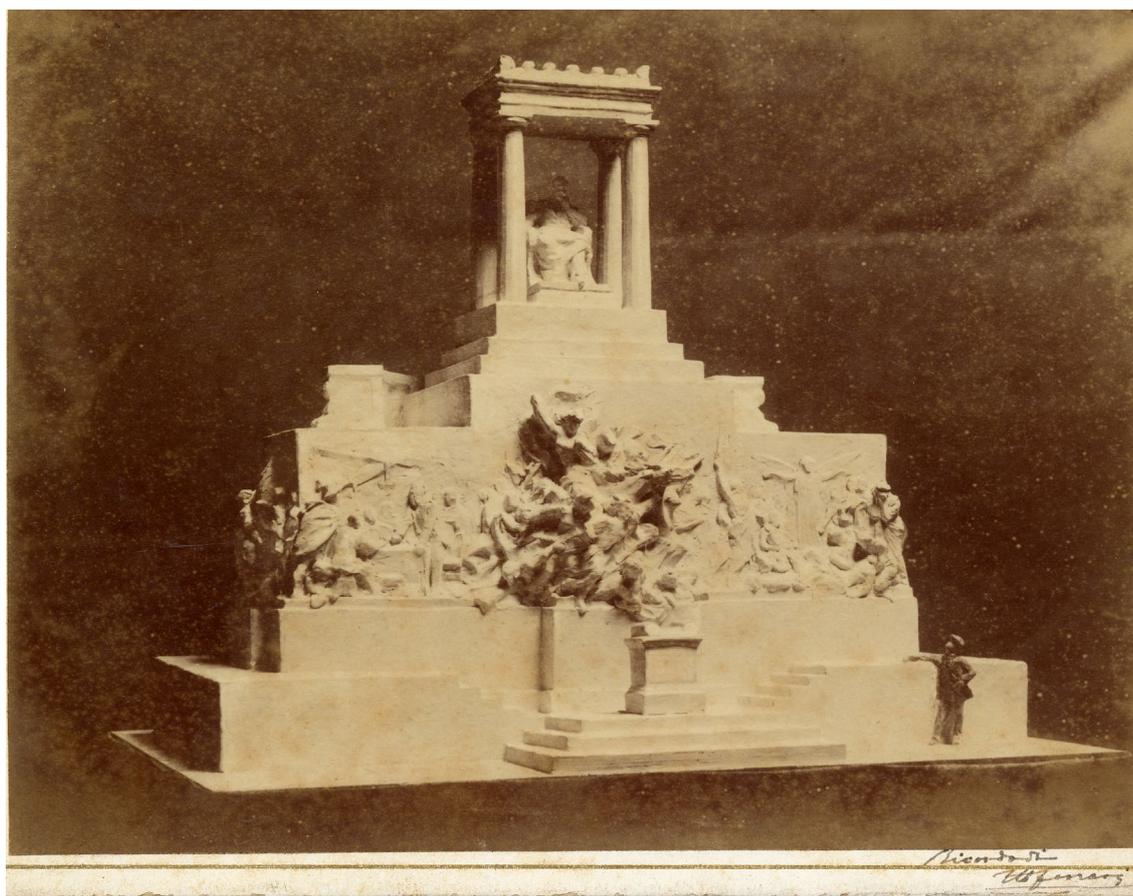


Sebbene esista una vasta bibliografia sull'argomento che ci accingiamo a trattare, solitamente declinato in due direzioni, quella storico-artistica in primo luogo e, in parallelo, quella storico-politica, e nonostante gli eccellenti risultati fin qui raggiunti dalla ricerca, si può sempre tentare di arricchire con ulteriori dettagli e notizie la storia di questo monumento romano a Mazzini – forse esteticamente ed emotivamente il più riuscito tra quelli recanti la firma di Ettore Ferrari. Ciò è tanto più possibile quando si consideri che l'iter realizzativo, avviato nel 1890, si protrasse fino al 1949: fu infatti il 2 giugno di quell'anno, centenario della Repubblica romana nonché Festa della Repubblica italiana, che il monumento, con vista sul Circo Massimo, poté essere inaugurato alla presenza delle massime autorità dello Stato e di fronte a una numerosa folla festante. In totale, dal 1890, data del decreto-legge del Governo Crispi che autorizzava l'eruzione del monumento facendone gravare i costi sul bilancio statale, al 1949 sono quasi sessant'anni, nel corso dei quali l'Italia andò incontro a due guerre mondiali, tre guerre coloniali (ma forse ne ho dimenticata qualcuna), tre cambi di regime e l'avvento della attuale Repubblica. Contare quanti altri monumenti fossero eretti in questo lungo lasso di tempo è esercizio del tutto inutile e suonerebbe anche provocatorio.

Non si stenta a capire come tutte le vicende del periodo, belliche e non, assieme ad altre qui non menzionate per ragioni di sintesi, influissero sulle decisioni da prendere in merito alla realizzazione dell'opera: non si contestò, se non dai più ostinati denigratori, la levatura morale, intellettuale e politica di colui che vi

doveva essere raffigurato: un uomo che per tutta la vita aveva richiamato gli italiani al dovere di un patriottismo fatto di grandi valori umanitari e pensato per non entrare mai in conflitto con altri popoli, ma si sollevarono molte obiezioni sull'obiettività del discorso storico che in essa opera era implicito, sulla compatibilità della celebrazione, a spese dello Stato monarchico, di un irriducibile repubblicano quale era stato Mazzini, sul carattere prevedibilmente anticlericale del complesso dell'opera. Che la materia nel suo insieme (personaggio e raffigurazione) fosse ancora scottante lo dimostrano abbondantemente le manifestazioni, spesso molto mosse, che accompagnarono l'iter iniziale della proposta fino alla sua realizzazione.¹

Di fatto fu evidente a tutti che ad appoggiare il progetto monumentale e a fare in modo che se ne compisse il disegno di partenza non mancava il sostegno dell'opinione pubblica: non solo di quella romana, che vedeva nei disegni e bozzetti, che sin dall'inizio furono diffusi su riviste e giornali illustrandone i meriti, un arricchimento del patrimonio artistico cittadino, ma anche, comprensibilmente, dei circoli repubblicani e radicali e massonici che si riconoscevano in pieno nell'ideologia solidaristica del pensatore genovese e ne tramandavano il culto di generazione in generazione. Non era solo questione di mantenerne viva la memoria: si voleva anche suggerire che il punto d'arrivo finale del progetto mazziniano, ossia la Repubblica, era rimasto in sospenso, e che bisognava fare il possibile per realizzarlo. D'onde il timore degli ambienti monarchici per i quali ogni agitazione poteva nascondere il vero fine che l'animava.



01

Fig. 01:
Fotografia del
bozzetto di Ettore
Ferrari per il
monumento a
Giuseppe Mazzini
a Roma.



02

Fig. 02:
Ettore Ferrari,
Bozzetto per
monumento a
Mazzini, Coll
privata.



03

Che il monumento dovesse collocarsi a Roma non faceva che alimentare le paure, sia per l'importanza che la città aveva rivestito nella strategia comunicativa di Mazzini, sia per il potere di amplificazione che gli eventi romani, riguardando una capitale che ospitava due monarchie, una delle quali continuava a dirsi prigioniera dell'altra, esercitavano sul resto d'Italia. Né si poteva ignorare il prevedibile richiamo alla Repubblica romana come momento storico di più intenso significato nella vita e nell'ideologia dell'Apostolo. Se poi, lasciando da parte la politica, si guardava al monumento futuro come a una integrazione del decoro urbano, non c'è dubbio che, nell'apprendere che il monumento sarebbe stato collocato sull'Aventino, lo spettatore romano di cultura medio-alta si sentisse rassicurato a prescindere sulla qualità che lo avrebbe contraddistinto. Più tardi, quando si conobbero meglio i dettagli della realizzazione e il contesto monumentale in cui essa avrebbe avuto luogo, si può senz'altro ritenere che quello stesso spettatore romano evocato pocanzi, con l'innato spirito artistico che lo caratterizza-

va, cogliesse subito la linea ideale che, passando per il monumento in fieri a Vittorio Emanuele II, collegava l'effigie di Garibaldi sul Gianicolo (1895) con quella di Mazzini sull'Aventino, facendo attenzione a disporre i tre personaggi più o meno alla stessa altezza, il che voleva dire riconoscere in maniera paritetica a ognuno di essi un ruolo fondamentale nella formazione dell'Italia unita.

È certamente vero che, nelle intenzioni di Crispi, alla base di tale narrazione ci fosse un intento di conciliazione di stampo moderato e conservatore (in ogni caso non verso la Chiesa), in piena sintonia con l'idea crispina della *concordia discors* avente come obiettivo la democratizzazione della monarchia e, parallelamente, la pacificazione delle opposizioni: questo è ciò che suscitò da parte dei diretti interessati – vale a dire dagli eredi politici dell'Apostolo – più di una obiezione, senza però che, per ognuno degli aventi voce e titolo a partecipare al dibattito, ciò significasse abdicare alla propria specificità: di modo che i monarchici – in fervida attesa di

Fig. 03: Fotografia del bozzetto di Ettore Ferrari per il monumento a Giuseppe Mazzini a Roma.

Giuseppe Monsagrati

Il monumento romano a Giuseppe Mazzini: una lunga storia (con qualche novità)

veder ultimato (1935) il Vittoriano – confermarono la loro fedeltà alla dinastia, i radicali conservarono in Garibaldi il simbolo vincente delle loro lotte sociali e della difesa dello Stato di diritto, i massoni, magari giocando sull’equivoco dell’appartenenza di Mazzini all’ordine muratorio,² si sentirono ben rappresentati dallo scultore cui sarebbe stato affidato l’incarico di eseguire l’opera. I repubblicani, infine, dando vita nel 1895 al partito destinato a portare quel nome, continuarono a battersi per l’affermazione del principio di nazionalità schierandosi a fianco degli irredentisti; ma non tralasciarono affatto gli ideali internazionalistici ereditati dal loro Maestro, ad esempio andando alcuni di essi a morire nel 1897 per la libertà della Grecia dall’oppressione turca,³ e poi a Cuba,⁴ e in Albania, e infine nella Grande Guerra. Perché, come ebbe a sottolineare più volte Umberto Zanotti Bianco, era appunto questo il lascito della dottrina mazziniana, cioè a dire che la solidarietà per e tra i popoli in lotta dovesse essere il pilastro sul quale sarebbero stati destinati a reggersi pacificamente tutti i rapporti internazionali, in particolare quelli europei, una volta che fossero stati abbattuti gli imperi che ancora ne facevano parte. In definitiva, chi dovette subire più di altri il peso delle polemiche e delle cautele da adottare perché a passare non fosse un messaggio di tipo rivoluzionario, fu proprio Crispi che fu costretto ancora una volta, volente o nolente, a fare i conti col proprio passato e con le proprie abiure: che per un politico non costituisce mai un momento particolarmente gradito.⁵

Il linguaggio della scultura con la sua immediatezza (e nonostante

i suoi limiti soprattutto di natura censoria) diventava dunque un mezzo di comunicazione e formazione comprensibile da tutti, tanto più se a rafforzarlo intervenivano la decorazione o i medaglioni posti di contorno ad ogni singola figura: questo era stato il caso del monumento *Giordano Bruno*, pur esso opera di Ettore Ferrari, inaugurato a Roma il 20 settembre 1889, a Campo dei Fiori, ossia esattamente “qui, dove il rogo arse”, come ricordava l’iscrizione di Giovanni Bovio posta in una delle otto formelle che, ritraendo i martiri del libero pensiero, denotavano il carattere fortemente anticattolico dell’intera opera (in una formella si scorgeva perfino, piccolo e seminascosto e introdotto quasi di soppiatto, il volto di Martin Lutero). Anche il *Garibaldi* (1895) di Emilio Gallori, offriva al popolo adorante, e talvolta non ancora in grado di leggere, una ricostruzione che, con l’aiuto del bassorilievo in bronzo posto sotto la statua equestre del capo dei Mille, rievocasse le pagine più gloriose (la difesa di Roma nel 1849, lo sbarco a Marsala nel 1860) che avevano caratterizzato una vita tutta spesa per affermare gli ideali e le utopie propri dell’Ottocento romantico, riletti a fine secolo nella chiave nazional-patriottica che proprio tramite Garibaldi anche la Sinistra estrema aveva cominciato a far propria. Anche qui il legame con Roma era sottolineato dalla collocazione del monumento sul Gianicolo,⁶ a pochi passi da Porta San Pancrazio e dai luoghi della difesa della città dall’assalto francese: dritto sul suo cavallo, Garibaldi aveva sotto di sé la città, ne era il nume tutelare e, guardando verso San Pietro con occhi che ad alcuni parvero minacciosi, metteva in guardia la Capitale

contro la Chiesa, accusata di coltivarlo, col proprio intransigentismo, la distanza dal mondo non tanto in quanto moderno ma in quanto aspirante alla libertà.

in versione sia pure purgata, come testo di lettura obbligatorio,⁷ e l'edizione nazionale degli *Scritti* che nel 1906 avrebbe dato alla luce il primo dei 118 volumi destinati a costituire



04

Come vedremo, Ettore Ferrari, che tra l'altro aveva partecipato alla decorazione del basamento del *Garibaldi*, applicherà al suo *Mazzini* un criterio compositivo non dissimile e forse anche più efficace. Non essendo un comizio, un monumento in genere, e quello di Ferrari in particolare, affiderà alla suggestione dei simboli e alla loro "decifrabilità" il senso del contributo dato dal personaggio da lui effigiato alla crescita del paese che dopo la sua scomparsa lo immortalava nel bronzo e nel marmo; né poteva esservi altro richiamo alla storia, questo restando affidato ad altri mezzi di comunicazione, che nel caso di Mazzini erano, in regime monarchico, i *Doveri dell'Uomo* adottati nelle scuole,

la testimonianza integrale del pensiero e dell'azione di questo padre della patria.⁸

Si accennava pocanzi alla ricca bibliografia su Ettore Ferrari e sulla sua opera.⁹ Ebbene, nell'ampia saggiistica sul "Mazzini" romano di cui a tutt'oggi è dato disporre, spicca il lavoro di uno studioso francese, Jean-Claude Lescure, come molti suoi connazionali particolarmente attento ai vari aspetti dell'urbanistica romana, da quelli spaziali a quelli monumentali. Son passati trent'anni da quando Lescure dava alle stampe sull'argomento che stiamo trattando il frutto di una sua ricerca nelle carte dell'Archivio centrale dello Stato:¹⁰ ricerca che si sarebbe rivelata utilissima, la sua, e del tutto

Fig. 04: Fotografia del bozzetto di Ettore Ferrari per il bassorilievo del monumento a Giuseppe Mazzini a Roma.

Giuseppe Monsagrati

Il monumento romano a Giuseppe Mazzini: una lunga storia (con qualche novità)

irrinunciabile per gli studiosi futuri, perché disegnava la complessa mappa cronologica e problematica della realizzazione di questo imponente manufatto e al tempo stesso ne puntualizzava le molte ricadute che sin dalla sua progettazione esso aveva avuto, e avrebbe continuato ad avere, sugli equilibri politici dell'Italia prima monarchica e poi democristiana. Il lavoro di Lescure era intitolato *Les enjeux du souvenir: la monument national à Giuseppe Mazzini*,¹¹ dove la parola *enjeu*, in italiano la posta in gioco, stava ad indicare i tre ambiti – politico, finanziario e artistico – coinvolti nella vicenda, la cui complessità lo studioso si accingeva ad illustrare partendo dal primo *enjeu*, quello politico. Ed è qui che si registra un primo limite della sua ricostruzione. Se si fa partire l'analisi dalla presentazione del progetto di legge Crispi, e quasi contemporaneamente dalla analoga proposta presentata da Matteo R. Imbriani l'11 marzo 1890, si trascurano due temi importanti: il contesto in cui la storia del monumento inizia e l'eventuale presenza di altre proposte aventi lo stesso fine realizzativo, proposte che in effetti non solo ci furono, ma furono precedenti ed ebbero una loro efficacia di cui Lescure dimostrava di non essere a conoscenza. Non gli si chiedeva tanto, essendo già moltissimo quello che aveva fatto: il punto è che le ricerche successive degli studiosi italiani si sarebbero limitate ad accogliere un po' passivamente gli esiti del suo lavoro.

Fig. 05:
Fotografia del bozzetto di Ettore Ferrari per il bassorilievo del monumento a Giuseppe Mazzini a Roma.

Ben lungi dal volere alzare un ditino professorale nei confronti di Lescure, è nostra unica intenzione quella di avvalerci del suo lavoro per arricchirlo. In realtà l'*enjeu politique* di cui egli parla non è solo quello

delle due grosse questioni Mazzini versus Monarchia o Mazzini versus Papato; *enjeu politique* è anche il rapporto tra repubblicani, radicali e socialisti in un momento storico come quello del secondo Governo



Crispi – un Crispi in verità declinante –¹² che spinge la Sinistra a compattarsi come opposizione sociale (dunque con una forte base di classe e un maggior seguito nell'opinione pubblica) e come opposizione politica allo scopo di frenare la deriva autoritaria del sistema. C'è dunque un contesto che Lescure ignora del tutto: il punto di maggiore interesse è che tutto il non detto ruota intorno a un personaggio e a dinamiche associative che alla fine degli anni Ottanta costituiscono uno snodo importante nella vita politica italiana, considerato l'andamento che prenderà l'ultimo decennio del secolo. Il personaggio in questione è Antonio Labriola, celebre esponente del marxismo italiano di fine Ottocento,

in rapporto assiduo con Engels dal 1890,¹³ e autore di lì a poco, dei tre fondamentali saggi sulla concezione materialistica della storia come “resultato di esperienze politiche, di contatti diretti con i capi del socialismo internazionale, di continue polemiche con i socialisti italiani”, e con gli anarchici, e coi positivisti, e coi clericali:¹⁴ perché l’uomo era irrequieto e inquieto, si faceva spesso saltare la mosca al naso e non sempre sapeva tenere a freno la lingua, tant’è che lo si definiva un “maldicente” caratteriale.¹⁵ Dirà poi che tra il 1880 e il 1° maggio 1891 aveva vissuto “a Roma vita assai agitata e anche rumorosa”, e la menzione del 1° maggio faceva riferimento agli scontri che, sotto il Governo Di Rudinì, avevano caratterizzato il comizio operaio romano di Santa Croce in Gerusalemme provocando due morti, molti feriti e un’ondata di arresti seguita da un processo in cui lo stesso Labriola avrebbe testimoniato a difesa.¹⁶ Altri annoterà che “il momento saliente della sua azione pratica di propaganda e di organizzazione va posto tra il 1887 e il 1891”,¹⁷ che sono appunto le date di nascita del primo e del secondo Governo Crispi. Non a caso quelli tra il 1880 e il 1891 erano anche stati gli anni in cui Labriola, come ricorderà Benedetto Croce, suo allievo devotissimo ma di ben altro orientamento, prima ancora di imbattersi in Marx e divenire il maggior diffusore del suo pensiero in Italia, “aveva fatto trapasso, verso l’85, dal conservatorismo di Destra al radicalismo, e di là al socialismo”;¹⁸ parallelamente erano stati anche gli anni in cui dagli studi e dall’insegnamento della filosofia portati avanti alla Sapienza di Roma,¹⁹ Labriola si era spostato per tornare allo storicismo hegelia-

no accostandosi più da vicino alla storia, soprattutto da quando, nel 1887, aveva ottenuto l’incarico di Filosofia della storia: era seguito, nell’anno accademico 1888-1889, il corso che nell’anno del centenario aveva tenuto sulla Rivoluzione francese;²⁰ al contempo, aveva sempre più preso piede in lui l’interesse per la politica, in coincidenza non casuale con l’ascesa di Crispi e con la sua concezione del potere da un lato come avviamento a una poderosa opera di riforma dello Stato (1887-1890), dall’altro come rafforzamento autoritario dell’esecutivo rispetto al decentramento amministrativo e ai diritti del singolo, cui in politica estera avevano fatto da pendant l’accentuazione del triplicismo²¹ e il deciso incremento delle spese militari.

Nella definizione di una prospettiva politica antagonistica Labriola era anche apparso molto sensibile alla questione dei rapporti tra lo Stato e la Chiesa, questione dalle profonde radici storiche per la quale l’autorità pontificia era da lui identificata, con spirito molto risorgimentale, come un costante pericolo per la libertà di pensiero e di ricerca. Interlocutrici su questa possibilità di dialogo che Labriola avvertiva come ineludibile erano naturalmente le varie componenti della Sinistra: la radicale, la repubblicana, la socialista, ognuna con le sue ramificazioni che dall’irredentismo si estendevano fino all’anarchismo, da Labriola osservate tutte con qualche riserva mentale ma con cui, in vista della imminente nascita dei primi partiti (il socialista nel 1892, il repubblicano nel 1895), un convinto sostenitore della centralità del Parlamento, quale egli era, non poteva non avvertire la necessità di una collaborazione.

Si aggiunga infine che, impegnato senza successo nella ricerca di una candidatura e vista fallire sia quella al Parlamento sia, successivamente, quella al Comune di Roma, Labriola si diede comunque molto da fare per allacciare rapporti a sinistra e, tra il 1889 e il 1890, moltiplicò i suoi sforzi in tal senso prendendo contatto con Arcangelo Ghisleri, partecipando alla creazione del Circolo radicale di Roma²² e fondando una Lega dei lavoratori. A motivarlo ancor più che in passato era il timore che Crispi potesse rafforzarsi stringendo accordi coi cattolici, come si era constatato quando nel 1887 l'abate Luigi Tosti aveva avviato un tentativo di conciliazione che non aveva lasciato Labriola del tutto indifferente.²³ Anche qui non era mancata la replica di Labriola che aveva appoggiato l'iniziativa per il già ricordato monumento a Giordano Bruno discutendone spesso con i propri studenti.

Fu dunque Labriola, nel quadro di una riflessione condotta sui fogli dell'opposizione a partire dal 1888, a richiamare l'attenzione sul pensiero democratico del Risorgimento facendo riferimento soprattutto alla sua matrice repubblicana, da lui individuata anzitutto in un Garibaldi visto sì, nel sesto anniversario della morte, come eroico uomo di guerra ma ancor più come "uomo di popolo", come massimo esponente dell'anticlericalismo e come *naturaliter* repubblicano: un repubblicano, specificava Labriola, "non per sudati studi di scienza politica, ma perché ad animo così fatto il reggimento della cosa pubblica non potea parere potentato o signoria, ma soltanto un doveroso

ufficio":²⁴ chiara la presa di distanza dalla concezione crispina del potere del premier. Il vero perno di tutto questo fervore di dialoghi e incontri e corrispondenze e propositi finì, tuttavia, per essere la memoria di Giuseppe Mazzini. Non del tutto a sorpresa, però. C'era, cioè, nel pensiero del socialista Labriola, una considerazione non solo sentimentale del Risorgimento e di chi vi aveva svolto un ruolo da precursore così del patriottismo come – cosa ai suoi occhi ben più notevole – del pensiero sociale e della militanza ad esso connessa; "rivoluzionario di indubitata lealtà e di singolare acume": così Labriola definirà Mazzini nel terzo saggio sul materialismo storico, e questo pur essendo bene al corrente dei frequenti commenti denigratori che a Mazzini aveva riservato Marx.²⁵ Ciò nonostante, nel suo lessico politico di socialista l'aggettivo "mazziniano" avrà quasi sempre un'inflexione leggermente negativa perché rivolta a quelle posizioni che, pur avendo avuto molto da dire in passato, non erano più in grado di recepire l'evoluzione del sistema politico italiano dopo la caduta della Destra storica. In sostanza, Mazzini era da Labriola rivissuto con un approccio anche critico, ma che comunque era fatto risalire al proprio essersi "dato di proposito alla politica militante, e soprattutto allo studio delle questioni sociali e delle origini della democrazia moderna".²⁶ Diversamente da quanto accaduto con Garibaldi, era qui affermata non l'esternazione di una empatia dettata dall'istinto – Garibaldi era per Labriola il "geniale precursore delle idee dell'umanità redenta"²⁷ – ma un'intenzione di rispettoso approfondimento del pensiero mazziniano²⁸ che era forse da

mettere in relazione con l'inizio, un anno prima, di un fitto rapporto epistolare con Arcangelo Ghisleri e di più occasionali contatti con Matteo Renato Imbriani e Salvatore Barzilai, entrambi mazziniani di vecchia data. Più ancora aveva influito la frequentazione del Circolo radicale di Roma, che lo stesso Labriola aveva fondato insieme con il radicale Ettore Socci: secondo Galante Garrone fu questa "la più significativa" delle "iniziative prese in comune da radicali e socialisti":²⁹ tutte forze, compresi i repubblicani, che avevano "intendimenti [...] diametralmente opposti".³⁰ Per un paio d'anni, tra il 1889 e il 1890 a Mazzini toccò il compito di ravvicinarle in funzione di un obiettivo politico comune, in un anno, il 1890 appunto, "dominato dall'ostilità, che ormai si è fatta apertissima, nei confronti di Crispi."³¹

Il fatto è che, stringendo contatti sempre più strutturati con partiti e organizzazioni prodotti dalla democrazia risorgimentale, era maturata in Labriola l'idea di proporre all'interno del Circolo radicale "la formazione di un comitato 'per il monumento a Mazzini in Roma'", e di farlo ripetutamente e quasi ad integrazione degli studi che si accingeva a portare avanti sulle "questioni sociali e le origini della democrazia moderna". Qui le parole di Labriola risuonavano quasi commosse al pensiero che la sua proposta, se accolta, sarebbe servita "non solo a muovere le acque troppo tranquille della democrazia italiana", ma anche "a rifare, in libri elaborati e critici, la figura di quel grande, che per molti rispetti è ancora un semplice profeta, e rimarrà in perpetuo sim-

bolo e guida d'ogni progresso popolare".³² frasi, queste, che Labriola avrebbe ripreso parola per parola scrivendo qualche mese dopo, al mazziniano Agesilao Milano Filippieri, direttore di un settimanale romano, il "Satana", una lettera in cui riprendeva quanto da lui scritto il 24 marzo 1889 a un giornale di Sassari, il "Caprera", auspicando in sostanza che Mazzini tornasse a vivere come ispiratore delle lotte che attendevano il movimento democratico: "la fede democratica – concludeva infatti – non tollera che alcuno la rinserri negli angusti canoni d'un catechismo: *'e quelli soli saranno i veraci continuatori di Giuseppe Mazzini, che, ispirandosi in lui, con fede di progresso ne completeranno il pensiero.'*"³³

Tra il 1889 e il 1890 Labriola ebbe più volte occasione di tornare sull'argomento, anche per chiarire quale idea se ne fosse formato, e per correggere chi – i repubblicani collettivisti³⁴ voleva vedere Mazzini schierato sul fronte socialista, "mentre lui sta proprio di mezzo fra il liberalismo che passa e il socialismo che sorge!", il che non attenuava la sua considerazione storica per il "patriota che dette tutto se stesso all'unità d'Italia" e che "fu ideatore di riforme sociali per senso di giustizia e per impulso di mente profetica".³⁵ È totalmente da escludere che Labriola si fosse impegnato in questa trama di intrecci a causa di una infatuazione di tipo ideologico per Mazzini: quello che Labriola aveva in mente era, in vista delle prossime politiche, la creazione di una propria base elettorale e l'organizzazione di un *rassemblement* della sinistra italiana in funzione anticrispina. E dunque, per Labriola il barometro dei rapporti con ra-

dicali e repubblicani segnò talvolta il bello, ma mai il bello stabile; basti vedere come in pochi giorni egli passasse da considerazioni positive sulla nuova generazione dei mazziniani alla disillusione totale: “i Mazziniani *di nuovo stile* si son fatti onore”, scriveva il 16 aprile 1891; “i Mazziniani giovani si convertono al socialismo”, confermava una settimana dopo. Ma alla prova dei fatti la conclusione era una sola perché, scriveva a Engels il 31 luglio 1891, “il manipolo dei Mazziniani, che s’era messo a capitanare il 1° maggio a Roma, s’è poi fatto indietro in santa pace”.³⁶

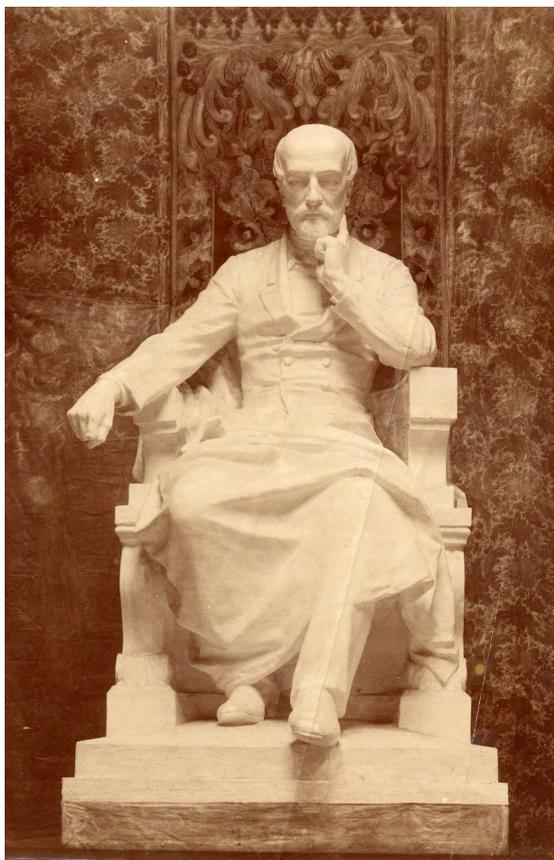


Fig. 07:
Ettore Ferrari,
Bozzetto per
versione finale
della figura
di Giuseppe
Mazzini.

Sul versante crispino avvenne invece che, quando la cosa cominciò ad avere spazio nei giornali della Sinistra, Crispi, per non consegnare ai suoi avversari uno strumento di propaganda e di sicuro richiamo identitario quale poteva essere

il monumento a Mazzini, si risolse a ricondurre l’iniziativa nell’orbita governativa, ma lo fece a un anno di distanza dalla prima proposta avanzata nello stesso senso da Labriola: di qui il progetto di legge presentato da Crispi alla Camera il 12 marzo 1890 e approvata il successivo 2 luglio; di qui anche il tono abbastanza dimesso con cui l’11 marzo – un giorno prima della presentazione del progetto di legge – Labriola comunicava a Matteo Renato Imbriani la decisione presa dal Circolo radicale di passare la mano. Queste le sue parole: “Ora nell’ultima seduta del Circolo, saputo che la Massoneria aveva fatto sua la cosa, io dichiarai che non era più il caso che il Circolo mantenesse la sua iniziativa. Fui indotto a fare così dal desiderio di non ridurre a pettegolezzo un’idea nobile ed altra: ed io son troppo poca cosa per attribuirmi il diritto della precedenza di fronte al Lemmi.”³⁷

Era, questa di Labriola, una ritirata che non ci si sarebbe aspettata da un uomo battagliero della sua tempra; né le parole appena citate sembrano chiarire il perché di una decisione che appariva risolutiva e che forse era da ricollegare anche a una certa insofferenza per le continue discussioni che in quegli anni contrapponevano i mazziniani di più stretta osservanza ai repubblicani. Pare altresì probabile che, entrando in corrispondenza con Engels, Labriola avesse ormai, sul piano teorico, eletto a modello del proprio orientamento in politica la socialdemocrazia tedesca,³⁸ il che comportava una rottura sia pure *soft* e comunque non definitiva con repubblicani, radicali e anarchici.³⁹ Indubbiamente lo infastidiva il brusio continuo che proveniva dai di-

07

battiti in seno alle varie frazioni del movimento repubblicano, né è da escludere che l'idea del monumento fosse da lui vista come un modo per placare le liti e ricondurre a unità, in vista della formazione di un partito, "un irrocervo di patriottismo irredento-repubblicano-sociale" che era convinto servisse solo a gettare confusione nell'opinione pubblica.⁴⁰ E certo era un brutto segno che la sua reiterata proposta del monumento, "passata in massima al *circolo radicale*", non fosse nemmeno stata discussa dagli intransigenti: lo rinfacciava Labriola ad Antonio Fratti il 28 agosto 1889: ma a prescindere dallo sgarbo usatogli, aveva forse lui, Labriola, "bisogno dell'interprete per capire Mazzini, che appartiene alla patria, alle lettere, al pensiero europeo, alla filosofia e alla religione?"⁴¹ Difficile dire di più e meglio.

Ammesso che veramente per Labriola il monumento a Mazzini dovesse avere il senso di un richiamo generale alla serietà, sarebbe toccato a Ettore Ferrari sapere esprimere tale esigenza ponendosi l'obiettivo di come far parlare il materiale che avrebbe adoperato per effigiare il personaggio di Mazzini. Veniamo così all'*enjeu artistique* di Lescure che – grazie soprattutto alle ricerche degli storici dell'arte – rappresenta certamente il risvolto più esplorato di questa vicenda: merito soprattutto di Ettore Ferrari che si sarebbe assicurato la committenza pubblica, avrebbe presentato il primo bozzetto della statua e del suo basamento, lo avrebbe discusso e successivamente modificato, dandogli l'aspetto col quale ci appare tuttora. Ciò non vuol dire che, almeno in questa sede, non si possa dare risalto a

qualche passaggio poco noto della iniziale riflessione di Ettore Ferrari su quale soluzione compositiva adottare.⁴² Non crediamo si possa trascurare il fatto che l'omaggio romano a Mazzini, auspicato sin dai giorni immediatamente successivi alla sua scomparsa con una apposita mozione presentata dal principe Baldassarre Odiscalchi e da altri consiglieri al Comune di Roma,⁴³ dovesse assumere un rilievo particolare per quello che aveva significato la storia della città nel pensiero di Mazzini, per il ruolo che egli vi aveva esercitato nel 1849, per il lascito consegnato agli eredi politici dedicando l'ultimo anno della sua vita a un giornale come "La Roma del Popolo".

Si trattava, anche per un artista esperto come Ferrari, di una sfida di non poco conto, considerate le molte polemiche, spesso pretestuose, sulla sua designazione, scatenate anche in passato per la sua appartenenza alla massoneria e per il suo anticlericalismo (senza contare gli attacchi che aveva dovuto subire per avere accettato, lui repubblicano, di erigere monumenti il cui soggetto era il sovrano).⁴⁴ Alcuni interessanti spunti conoscitivi poco noti riguardano la fase della prima ideazione, precedente alla presentazione del primo bozzetto, quello che vedeva un Mazzini pensoso e chiuso nelle quattro colonne doriche che reggevano il tempietto in cui Ferrari aveva ritenuto di doverlo accogliere. Se sin da subito Ferrari aveva definito una impostazione che nelle grandi linee sarebbe rimasta immutata, certi riferimenti stilistici poi ripensati rinviavano alla scultura francese del suo tempo, che comunque nel bozzetto finale avrebbe trovato un'eco in quella che Gian-

na Piantoni, facendo riferimento a una figura d'uomo presente nel fregio, ha definito "una citazione della scultura *Il Pensatore* eseguita nel 1880 da Auguste Rodin":⁴⁵ un accostamento analogo lo si riscontra in chi più recentemente ha scritto che "la vorticosità degli elementi [che compongono il fregio] testimonia l'aggiornamento di Ferrari verso la scultura monumentale francese, *in primis* Auguste Rodin"⁴⁶; nella stessa chiave è stato pure ricordato che "esiste un pastello che mostra come per un momento Ferrari abbia ipotizzato un *Mazzini* bronzeo inserito nel basamento, lasciando il 'podio' a una sensuale figura di *Vittoria* molto vicina ai modelli francesi".⁴⁷

Quando infine, nel 1902, la Commissione preposta assegnò a Ferrari l'esecuzione del monumento, è presumibile che lo scultore avesse già cominciato a lavorare al progetto, ad integrazione del quale vennero, insieme col finanziamento statale, le indicazioni che sottolineavano la necessità che il monumento riuscisse ad esprimere non solo il personaggio ma anche il contributo decisivo da lui offerto allo sviluppo della coscienza nazionale: si cercava, cioè, di attualizzare i suoi valori facendo sì che lo spettatore potesse percepire la presenza e l'attualità di Mazzini ben oltre la sua fine terrena. È questo il carattere che lega il secondo e definitivo bozzetto, ultimato nel 1914, al primo: vi si vede un Mazzini meditabondo assiso su quella che pareva essere una probabile evoluzione della sedia curule diffusa nel mondo antico-romano che intenzionalmente veniva così rievocato; rispetto al primo bozzetto, la statua bronzea raffigurante Mazzini, non più racchiusa nel tempio, respirava l'aria aperta, sia

pure con la testa leggermente rivolta verso il basso.

A partire dal 1914 Ferrari poté dedicarsi al compimento della statua (nelle sue "parti più significative" il fregio era già stato completato nel 1905).⁴⁸ Ferrari si mise all'opera, avendo come limite temporale l'inaugurazione del monumento fissata per il 1922, anno cinquantenario della morte del triumviro (come si sarà notato, le varie tappe attraverso le quali si era venuto sviluppando il progetto erano state collegate il più delle volte al giorno del decesso, e lo stesso primo indirizzo di Labriola era stato pubblicato in un numero unico intitolato *X Marzo*). Invece, quello che si riuscì a fare nel 1922, ovviamente il 10 marzo, fu la posa della prima pietra, cerimonia che diede il via alla lunga trattativa per l'esproprio dei terreni e alla faticosa sistemazione urbanistica del piazzale destinato ad accogliere il monumento. Ovviamente, all'interno dei tre *enjeux*, ultimo dei quali sarebbe stato quello finanziario, non erano mancati gli ostacoli di varia natura: qui accenneremo a uno solo di essi perché poco noto e però espressione di uno dei vertici istituzionali del Regno: mi riferisco a Domenico Farini, presidente del Senato, al quale era bastato sapere che Ettore Ferrari, dopo aver ricevuto l'incarico, era stato nominato segretario del Grande Oriente per dire: "Ci si incammina, dunque, in piena Repubblica", e questo pur in presenza di un moderatismo di fondo quale quello che esibiva Ernesto Nathan, repubblicano e Gran Maestro della massoneria nonché allievo di Mazzini, facendo atto di pubblica adesione dell'organizzazione da lui rappresentata all'inaugurazione del monumento milanese a Vittorio Emanuele II.⁴⁹



08

Forse Farini sarebbe stato ancora più preoccupato se avesse conosciuto cosa aveva in serbo Ferrari per la decorazione del basamento, quale in sostanza sarebbe stato il suo manifesto ideologico. Per sua fortuna la morte, accogliendolo nel 1900 tra le sue braccia, gli risparmiò un aggravamento dei suoi timori. In sostanza nel fregio erano esaltati lo spirito antitirannico del mazzinianesimo e l'impeto della rivoluzione capace di travolgere tutti i vecchi arnesi del dispotismo. Mazzini e il suo operato, simboleggiato dal sintagma Pensiero e Azione, erano dunque storicizzati e calati nel contesto del loro tempo, quel tempo che abbiamo tentato di ricostruire attraverso la personalità di Labriola. Se si pensa che i monumenti a Mazzini fin lì eseguiti (quello di Buenos Aires di Giulio Monteverde inaugurato nel 1876 e quello di Alessandro Biggi inaugurato a Carrara nel 1892) presentavano entrambi un Mazzini in piedi, molto accigliato ma niente di più, si deve concludere che, nel-

la soluzione complessiva proposta da Ferrari per il monumento romano e con quel fregio, il suo *Mazzini* avesse ben altro impatto, tanto più se inserito nel già ricordato impulso dato all'adozione dei *Doveri* nelle scuole che, benché privati di alcuni passaggi antimonarchici, mantenevano intatto su tanti punti il loro insegnamento abbastanza eversivo per l'Italia del tempo. Se le autorità del Regno si fossero davvero poste il problema di come rendere inoffensiva la creazione di Ettore Ferrari, sarebbe bastato imporgli il modello inespresivo del Mazzini in cammino adottato altrove in precedenza (le Commissioni di valutazione dei progetti esistevano appunto per questo).

Ad attaccare concretamente l'opera di Ferrari fu da un lato la Santa Sede, il cui malessere alla vista dei bozzetti pubblicati dalla stampa, cumulandosi a quello già concepito contro il *Giordano Bruno*, si manifestò soprattutto nei confronti della

Fig. 08:
Ettore Ferrari,
Monumento a
Giuseppe Mazzini
a Roma.

tiara papale che nel fregio veniva calpestata e travolta dall'impeto rivoluzionario: Ferrari si difese sostenendo che aveva voluto colpire non la religione ma il potere temporale in quanto fattore di conservazione, ma non ci fu nulla da fare e della tiara rimase solo un ricordo nelle riproduzioni del secondo bozzetto. Dall'altro lato, il monumento e il suo creatore dovettero scontare l'idiosincrasia fascista, accentuata dalla necessità di stabilire buone relazioni con il Vaticano in vista della politica di conciliazione cui Mussolini stava lavorando da tempo.

In questo contesto ebbe a collocarsi l'assalto di alcuni squadristi all'atelier di Ferrari vicino a Porta Salaria: furono inferti dei danni non casuali al fregio marmoreo che aveva proprio nella tiara papale la "pietra dello scandalo". Ma in quell'occasione fu bella la reazione di alcuni repubblicani romani di estrazione per così dire molto popolare i quali, per evitare il ripetersi degli attacchi iconoclastici, si fecero avanti per nascondere nelle proprie abitazioni i frammenti del fregio dopo averlo scomposto. L'episodio ci è stato raccontato da Giuliana Limiti i cui genitori furono tra coloro che si prestarono a nascondere in casa interi blocchi di marmo, con qualche conseguenza, accettata di buon grado, sull'agibilità del loro appartamento. Lì si poté ricomporre solo a guerra finita, quando la statua in bronzo di Mazzini, prelevata da una fonderia napoletana che l'aveva custodita per più di venti anni, fu riportata a Roma alla vigilia dell'inaugurazione.

L'insieme di tutte queste peripezie, iniziate praticamente dall'inizio del Novecento, fece lievitare parecchio

i costi finali dell'installazione che ebbe luogo il 2 giugno 1949, festa della Repubblica che quell'anno coincideva con il centenario della Repubblica romana, cosa che conferì all'intero evento un significato simbolico ancora più spiccato. La piazza dell'Aventino sulla quale il monumento fu eretto era dedicata allora a Romolo e Remo; effetto forse non voluto, ma raggiunto grazie a questa collocazione fu che mentre il *Giordano Bruno* col tempo sarebbe stato condannato a una perpetua distrazione (come ci si può concentrare sugli «infiniti mondi» in mezzo a folle schiamazzanti e spesso rissosse?), Mazzini sarebbe stato ricondotto al suo splendido isolamento, foriero, più che di nuove cospirazioni, di moniti inascoltati. Piuttosto, a distanza di molti anni non sarebbe apparsa una scelta felice né sarebbe risultata particolarmente apprezzata dai romani quella di mutare la titolazione del piazzale sul quale sorgeva il monumento sottraendola a Romolo e Remo per consegnarla a Ugo La Malfa, repubblicano anche lui ma distante da Mazzini non tanto per levatura morale quanto per una sua più sentita prossimità ideologica al repubblicanesimo federalista di Carlo Cattaneo.

A questo punto ci resta ben poco da dire sul terzo *enjeu* delineato da Lescure, quello finanziario. Va da sé che nelle condizioni dell'Italia di fine Ottocento e in quelle dei periodi successivi alla prima e alla seconda guerra mondiale si dovettero sempre fare i conti colle ristrettezze del bilancio, per giunta in relazione a un personaggio che continuava a sembrare scomodo e che col tempo rischiava di allontanarsi sempre

più dalla coscienza degli italiani: in verità, all'indomani del 1945, lontana più dalla coscienza di una classe politica polarizzata su due ideologie poco compatibili con la dottrina mazziniana che da quella della gente comune, dacché la memoria di Mazzini si era mantenuta sorprendentemente radicata in certi segmenti dei ceti colti e in talune fasce di popolazione sparse tra le Marche, l'Emilia Romagna, la Liguria: "Mio padre – scriverà lo spezzino Maurizio Maggiani rimpiangendone la perdita – era la fonte principale di documentazione, il serbatoio dove erano conservate le spoglie della Nazione. Lo scrigno"; e la nazione cui lo scrittore si riferiva era quella del Mazzini "costruttore di mondi", del Mazzini utopista, europeista, nemico dei sovrani: il Mazzini della Repubblica romana, in onore del quale e nel cui ricordo – racconta ancora Maggiani sulla scorta di voci che gli erano giunte – il 9 febbraio di ogni anno "ci sono dei ragazzi che [...] si incontrano sulla spiaggia dalle parti di Cervia, fanno i falò e cuociono i cappelletti con il ragù e bevono delle botti di sangiovese intanto che leggono la Costituzione della Repubblica Romana. E questa non è una commemorazione ma un rave".

Se la realtà è ancora quella che ci rappresenta Maggiani, i soldi spesi per il monumento a Mazzini non sono stati uno spreco ma un investimento, oltre che l'adempimento di un impegno da parte della Repubblica da lui preconizzata. Anche l'inaugurazione del 2 giugno 1949 fu una festa perché teneva insieme la nuova Italia e quella del 1849; perché ci si potesse arrivare bisognò superare l'ultimo ostacolo: quello già ricordato dell'eliminazione della

tiara papale, fatta oggetto, alla vigilia dell'inaugurazione, delle pressioni che un Giulio Andreotti giovane ma già agguerrito esercitò e condusse in prima persona nella sua veste di sottosegretario alla presidenza del Consiglio del Governo De Gasperi. Sembra quasi di sentire il sospiro di sollievo che poté tirare quando il 18 luglio 1848 gli fu comunicato, e poté comunicare a sua volta, che "dall'altorilievo basilare del monumento nazionale a Giuseppe Mazzini, che dovrà sorgere in Roma, sono state tolte [...] le note allegorie che avrebbero potuto risultare sgradite alla Santa Sede".

Endnotes

- 1 Sul punto, e in particolare sull'iter parlamentare del disegno di legge e sul sostegno che ad esso venne dalla massoneria, si rinvia alla dettagliata ricostruzione di Berggren, Sjöstedt 1996, pp. 185-192.
- 2 Recisa l'affermazione in proposito di Conti 2003, p. 64, nel ribadire come Mazzini «non fosse mai stato affiliato alla massoneria». Più oltre lo stesso autore ricorda l'atto con cui il Gran Maestro Adriano Lemmi «annunciò la mobilitazione del Grande Oriente per erigere un monumento a Giuseppe Mazzini nella capitale» (Conti 2003, p. 128).
- 3 Cfr. Guida 1997, pp. 61-72.
- 4 Tesei 1997, pp. 212-216.
- 5 Gli tenne compagnia, in questa circostanza, un altro deputato, il ministro dell'Interno Giovanni Nicotera, altro transfuga del repubblicanesimo post-unitario (Berggren, Sjöstedt 1996, pp. 187-188).
- 6 Curiosamente, nella prima proposta avanzata in sede di Giunta municipale per la collocazione del monumento, il Gianicolo era anche il luogo su cui si sarebbe dovuta erigere la statua di Mazzini (Berggren, Sjöstedt 1996, p. 190).
- 7 Sarti 2005, p. 271.
- 8 Sul work in progress di questa interminabile impresa editoriale pubblicata a spese e a cura dello Stato si veda Scotti, Cristiano 2002, pp. 52-60 e 439-459.
- 9 Limitandoci ai titoli più recenti menzioneremo qui Mantura, Rosazza Ferraris 1988; Berggren, Sjöstedt 1996; Piantoni 1997, pp. 138-152; Finelli 2007, pp. 689-695; Passalalpi Ferrari, Pizzo 2007.
- 10 Lescure 1993, pp. 177-201. Il riferimento archivistico preciso è al fondo della *Presidenza del Consiglio dei Ministri 1948-1950*, fascicolo 7, che raccoglie e riunisce in vari sottofascicoli la documentazione che va dal 1890 al 1949.
- 11 Lescure 1993, pp. 177-201.
- 12 Come è noto, il suo primo governo sarebbe caduto a inizio febbraio 1891, nonostante una clamorosa affermazione anche personale nelle politiche del novembre 1890.
- 13 Lo conoscerà anche di persona nell'agosto del 1893, partecipando al congresso di Zurigo convocato per discutere «sull'atteggiamento della socialdemocrazia di fronte a una guerra» (Mayer 1969, pp. 314-315).
- 14 Garin 1971, p. XLVII.
- 15 In una lettera a Turati dell'8 aprile 1899 Anna Kuliscioff dirà di lui che «soffrirebbe se non avesse qualche cosa o qualcuno su cui sfogare la sua tendenza congenita della malignità» (Turati, Kuliscioff 1977, p. 551). Sul ruolo di Labriola nella fase che precede la nascita del Partito socialista pronunzia un giudizio molto severo Arfé 1977, pp. 9-14; 62-70, tracciando di lui un profilo in cui, alle pp. 65-69, si dà molto risalto alle sue cattive maniere. Completamente diverso il giudizio di Manacorda 1974, p. 346, ove si esamina in particolare il rapporto Labriola-Turati alla vigilia della nascita del PSI e si dice che «anche quando – e non di rado – [Labriola] lo strapazzava, gli forniva sempre ottimi elementi di critica politica, che egli [Turati] spesso utilizzava nella pratica».
- 16 Cafagna 1952, pp. 754-755; 783-788. Sull'andamento e la conclusione del processo, Labriola riferirà a Engels in una lunga lettera datata 31/7/1891 (Labriola 2003, pp. 146-154).
- 17 Dal Pane 1975, p. 284.
- 18 Croce 1973, p. 140; sulla sua affettuosa dissociazione dalle idee del maestro pp. 153-154; 230-231; spiega tutto, la devozione e poi la critica, il necrologio che Croce gli dedicò in forma di ricordo (Croce 1951, pp. 1120-1124).
- 19 Prima come professore straordinario (1874), poi come ordinario (1877); inoltre, con

decreto ministeriale del 10.12.1876, incaricato di Pedagogia.

20 Sulla scelta di tale tema e sulla motivazione che forse la determinò («riandare con la mente alle origini della società contemporanea») si sofferma Dal Pane 1975, pp. 205-210.

21 E Labriola aveva controbattuto assumendo nel 1888 la presidenza di una organizzazione irredentista che però non sarebbe durata a lungo.

22 Galante Garrone 1973, p. 267.

23 Labriola stesso dirà poi che dal timore della conciliazione era disceso il suo «primo passo decisivo nell'azione politica»: lo ricorda Dal Pane 1975, pp. 191-195.

24 Espressioni riprese da un discorso tenuto a Roma il 3 giugno 1888: vedilo in Labriola 1954, pp. 8-9.

25 Labriola 1971, pp. 199, 202 e 204.

26 Labriola 2002, p. 483.

27 Così in un discorso tenuto a Roma il 3 giugno 1888, ora in Labriola 1954, p. 9, dove la gamma degli apprezzamenti spaziava dall'origine popolare all'amore per la giustizia, dall'eroismo all'anticlericalismo.

28 Il rispetto di Labriola per Mazzini risaliva anche più indietro nel tempo, se si considera valida l'attribuzione a lui di un articolo necrologio apparso, dice il curatore del libro ove esso è ristampato, ne *L'Unità Nazionale* di Napoli del «2 marzo 1872» [sic]; ora in Labriola 1981, pp. 103-105.

29 Galante Garrone 1973, p. 267.

30 Galante Garrone 1973, p. 267.

31 Galante Garrone 1973, p. 269.

32 Labriola a Ettore Passadoro, promotore del numero unico *X Marzo*, 26/2/1889, in Labriola 2003, vol. II, p. 483. Nella introduzione a Labriola 1971, p. XLI, Garin riprende da Ragionieri un passaggio dell'indirizzo inviato da Labriola alla redazione di un giornale tedesco, il «Sozialdemokrat» in cui si diceva che «i democratici italiani penseranno sempre con orgoglio che Mazzini, nonostante la sua avversione alle dottrine di Marx e la sua opposizione all'Internazionale, predisse il nuovo movimento che avrebbe dovuto succedere, completandola, alla rivoluzione dell'89».

33 Labriola 1954, p. 11; corsivo nell'originale.

34 Cfr. in proposito Manacorda 1974, pp. 280-282.

35 Tutte queste espressioni in una lettera alla redazione del settimanale lucchese «Il Figurinaio», scritta per l'inaugurazione nel marzo 1890 del monumento cittadino a Mazzini (ora in Labriola 1954, p. 22).

36 Labriola 2003, rispettivamente alle pp. 131, 133 e 151 (corsivi negli originali). «Gli stessi radicali si sono condotti indecentemente», spiegava, ancora a Engels, il 31 luglio 1891 (p. 147), con ciò chiudendo la porta ad ogni speranza di una eventuale collaborazione: alla vigilia delle elezioni, questo era il più grande favore in cui Crispi potesse sperare.

37 Lettera dell'11 marzo 1890, in Labriola 2003, p. 15.

38 Il «programma radicale» – scriveva a C. Prampolini l'1/6/1890 – «oramai può dirsi di felice memoria dopo la nuova situazione parlamentare», cfr. Labriola 2003, p. 40.

39 Mentre con gli anarchici nessuna mediazione era più possibile, coi repubblicani Labriola si era mostrato incline a riaprire nel marzo del 1891 il dialogo. Si veda: lettera a Engels, 30/3/1891 e 16/4/1891, Labriola 2003, pp. 127 e 131. A Turati, il 22/4/1891, scriveva, a proposito di un comizio sui diritti del lavoro tenutosi a Milano il 12 aprile, che «i Mazziniani giovani si convertono al socialismo» (Labriola 2003, p. 133), in realtà non si era trattato di un comizio ma di un congresso: v. Tesoro 1996, pp. 36-37).

40 Lettera a Engels, 30/11/1891, in Labriola 2003, p. 190. Testimonianza di questo

scoramento è anche nella lettera a Engels, 3/5/1892, Labriola 2003, pp. 211-213; ed era, il suo, un pessimismo che, in vista del congresso di Genova dell'agosto 1892, non risparmiava nemmeno i socialisti (a Turati, 24/7/1892, Labriola 2003, pp. 222-223). Quanto ai repubblicani, il loro congresso palermitano di fine maggio 1892 non aveva fatto altro che confermare l'irriducibilità delle divisioni interne al loro movimento (Manacorda 1974, pp. 332-336).

41 Labriola 2006, p. 383.

42 Nulla ci vieta di pensare, e anzi riteniamo molto probabile, che Ferrari abbia voluto ascoltare in proposito l'opinione di Antonio Labriola col quale frequenti erano i suoi contatti nei locali del Circolo radicale romano: tra l'altro, nel 1888 i due avevano fatto parte del Comitato permanente costituito per concordare con la democrazia francese un programma di celebrazioni italiane della Rivoluzione dell'89 (Dal Pane 1975 pp. 216-217).

43 Coen 2020, p. 69.

44 Particolarmente dura si rivelò l'opposizione a Ferrari di Camillo Boito come capo della Commissione reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II (Coen 2020, pp. 265-266); ma già Ferrari era stato oggetto di polemiche per il monumento equestre a Vittorio Emanuele II che aveva eretto a Venezia nel 1887 (Beltrami 2011, pp. 28-31).

45 Piantoni, 1997, p. 145, nota 16.

46 Beltrami 2011, p. 33.

47 Beltrami 2011, p. 44, nota 118, dove si legge anche che tale pastello, appartenente a una collezione privata, era apparso in una pubblicazione, *Studio del monumento nazionale a Giuseppe Mazzini in Roma*, Roma, 1902-1903.

48 Piantoni 1997, p. 142; rinviando a questa stessa autrice per una completa analisi e descrizione dei contenuti storici e simbolici del fregio.

49 Farini 1962, pp. 946; 979, alle date dell'1 e del 27 giugno 1896. La morte sopraggiunta nel 1900 avrebbe risparmiato a Farini il dolore di assistere all'elezione di Ferrari a Gran Maestro della massoneria. Sei anni dopo, nel 1906, la morte di Antonio Labriola sarebbe stata ricordata con una stele alla vecchia Sapienza romana che sarebbe andata perduta durante il trasferimento alla nuova sede (Dal Pane 1975, p. 439). Autore della stele, Ettore Ferrari.

References

Arfé 1977: Arfé G., *Storia del socialismo italiano (1892-1926)*, Milano, Mondadori, 1977.

Beltrami 2011: Beltrami C., *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, in Beltrami C., Villa G.C.F. (a cura di), *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 28-31.

Berggren, Sjöstedt 1996: Berggren L., Sjöstedt L., *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide, 1996.

Cafagna 1952: Cafagna L., *Anarchismo e socialismo a Roma negli anni della «febbre edilizia» e della crisi, 1882-1891*, in «Movimento operaio», 1952, 5, IV, pp. 729-788.

Coen 2020: Coen P., *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Conti 2003: Conti F., *Storia della massoneria italiana. Dal Risorgimento al fascismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Croce 1951: Croce B., *Filosofia, Poesia, Storia*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1951.

Croce 1973: Croce B., *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1973.

Dal Pane 1975: Dal Pane L., *Antonio Labriola nella politica e nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1975.

Farini 1962: Farini D., *Diario di fine secolo*, a cura di E. Morelli, Roma, Bardi editore, vol. II, 1962.

Finelli 2007: Finelli P., «È divenuto un Dio». *Santità, Patria e Rivoluzione nel «culto di Mazzini»* (1872-1905), in Banti A.M., Ginsborg P. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 22: Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 689-695.

Galante Garrone 1973: Galante Garrone A., *I radicali in Italia (1849-1925)*, Milano, Garzanti, 1973.

Garin 1971: Garin E., *Introduzione a Labriola A., La concezione materialistica della storia*, Bari, Laterza, 1971.

Guida 1997: Guida F., *Ettore Ferrari e il volontarismo garibaldino nei paesi del sud-est europeo (1897-912)*, in Isastia A.M. (a cura di), *Il progetto liberal-democratico di Ettore Ferrari. Un percorso tra politica e arte*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 61-72.

Labriola 1954: Labriola A., *Per un monumento a Giuseppe Mazzini*, in *Democrazia e socialismo*, edizione a cura di L. Cafagna, Milano, Feltrinelli, 1954.

Labriola 1971: Labriola A., *La concezione materialistica della storia*, Bari, Laterza, 1971.

Labriola 1981 : Labriola A., *Scritti liberali*, edizione a cura di N. Siciliani de Cumis N., Bari, De Donato, 1981.

Labriola 2002: Labriola A., *Carteggio*, vol. II: 1881-1889, edizione a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2002.

Labriola 2003: Labriola A., *Carteggio*, vol. III: 1890-1895, edizione a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2003.

Labriola 2006: Labriola A., *Carteggio*, vol. V: 1899-1904, edizione a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2003.

Lescure 1993 : Lescure J.C., *Les enjeux du souvenir: le monument National à Giuseppe Mazzini*, in «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», 1993, XL, 2, pp. 177-201.

Maggiani 2015: Maggiani M., *Il Romanzo della Nazione*, Milano, Feltrinelli, 2015.

Manacorda 1974: Manacorda G., *Il movimento operaio italiano attraverso i suoi congressi. Dalle origini alla formazione del Partito socialista (1853-1892)*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

Mantura, Rosazza Ferraris 1988: Mantura B., Rosazza Ferraris P. (a cura di), *Ettore Ferrari (1845-1929)*, Milano-Roma, Mondadori e De Luca editori, 1988.

Mayer 1969: Mayer G., *Friedrich Engels. La vita e l'opera*, Torino, Einaudi, 1969.

Passalalpi Ferrari, Pizzo 2007: Passalalpi Ferrari E., Pizzo M. (a cura di) *Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi*. Catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento 7 febbraio - 4 marzo 2007), Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2007.

Piantoni, 1997: Piantoni G., *L'idea di "Rivoluzione" nel monumento a Mazzini di Ettore Ferrari*, in Isastia A.M. (a cura di), *Il progetto liberal-democratico di Ettore Ferrari. Un percorso tra politica e arte*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 138-152.

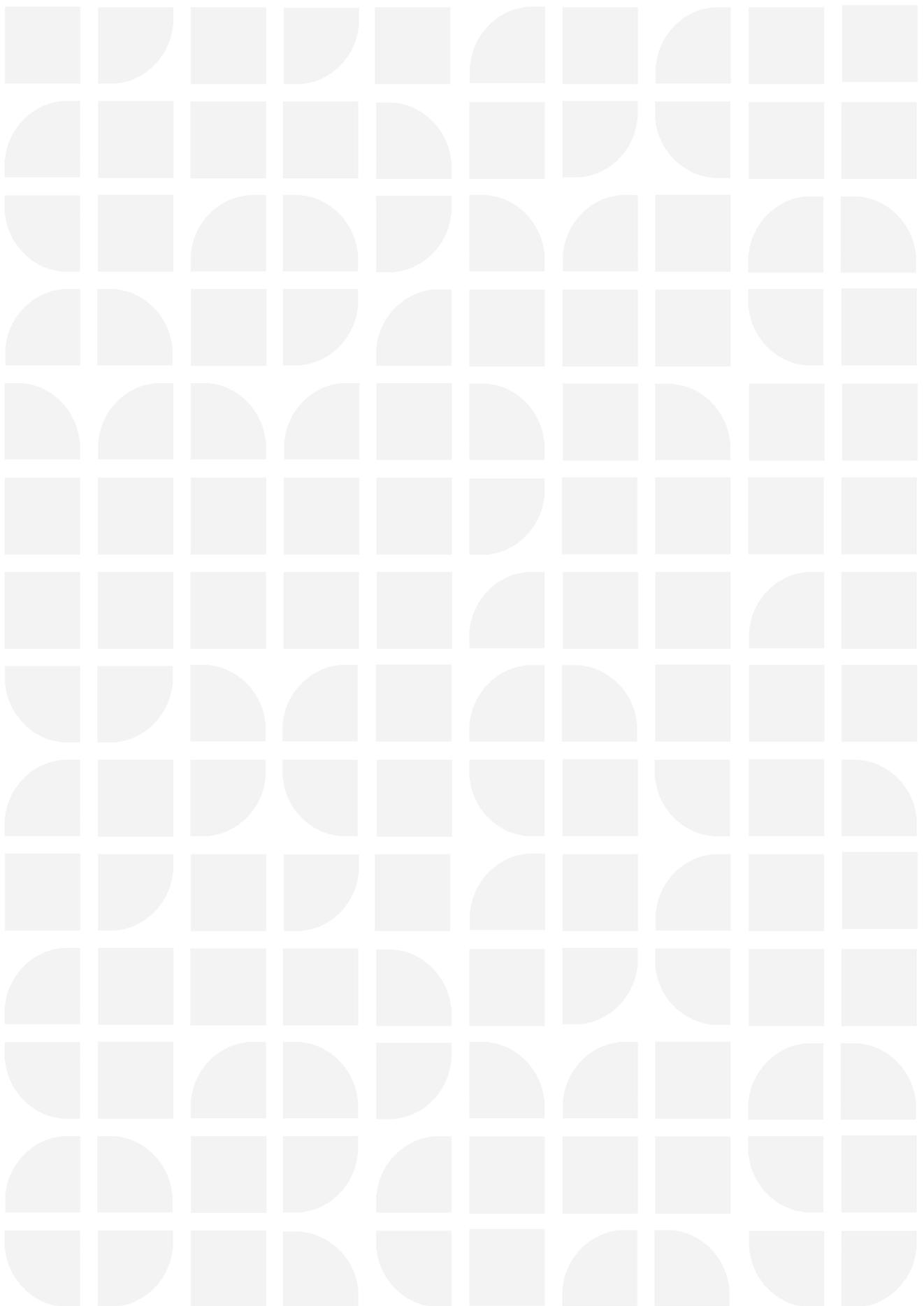
Sarti 2005: Sarti R., *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

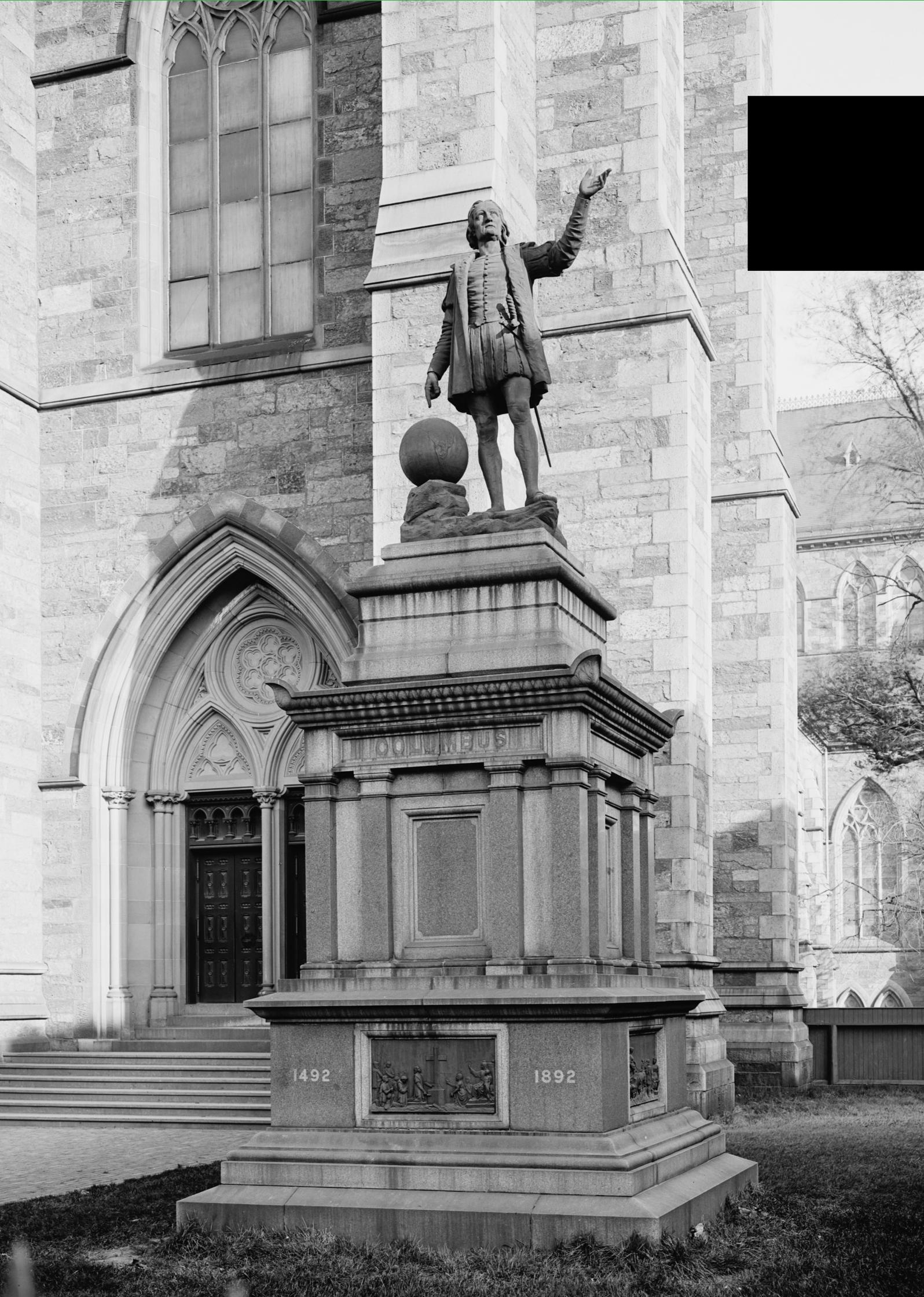
Scotti, Cristiano 2002: Scotti M., Cristiano F., *Storia e Bibliografia delle Edizioni Nazionali*, Roma, Bonnard, 2002.

Tesei 1997: Tesei M., *Ferrari e il comitato Pro-Cuba*, in Isastia A.M. (a cura di), *Il progetto liberal-democratico di Ettore Ferrari. Un percorso tra politica e arte*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 212-216.

Tesoro 1996: Tesoro M., *Democrazia in azione. Il progetto repubblicano da Ghisleri a Zuccarini*, Milano, FrancoAngeli, 1996.

Turati, Kuliscioff 1977: Turati F., Kuliscioff A., *Carteggio*, vol. I: 1898-1899, edizione a cura di F. Pedone, Torino, Einaudi, 1977.





The Long Story of Statues of Columbus: Revisiting Cultural Heritage Symbols in the United States

Barbara Faedda

Keywords:

Christopher Columbus, Monument, Identity; Colonialism; Community.

ABSTRACT:

One of the most celebrated, glorified, studied, questioned, and attacked historical personalities, Christopher Columbus is undeniably a significant component of American identity. A contemporary icon for a large part of the Italian American community, Columbus was regularly mentioned and celebrated as early as the Founding Fathers. For a long period, the Italian American community was the victim of racism and discrimination, and the figure of Columbus was also intended to alleviate such suffering by recognizing the positive contribution of Italians to America. Over time, criticisms of Columbus's historical figure began to emerge, only to multiply more recently. Such criticism coincided with several factors, but the development of historical analysis—particularly of colonialism and slavery—and the increased focus on the history and rights of Indigenous peoples and of African Americans were (and still are) crucial. The history of the monuments of Columbus is linked to the complex, painful, multifaceted relationship between the United States and its Italian American community, and the United States and its Native American and African American communities. To deal with the impasse, new approaches should be conceived, not to divert but to broaden attention to constructive and creative factors for more open and forward-looking thinking.

Tra i personaggi storici più celebrati, glorificati, studiati, messi in discussione e attaccati, Cristoforo Colombo è senza dubbio una componente significativa dell'identità americana. Icona contemporanea per gran parte della comunità italo-americana, Colombo è stato regolarmente ricordato e celebrato fin dai tempi dei Padri Fondatori. Per un lungo periodo, la comunità italo-americana fu vittima di razzismo e discriminazione, e la figura di Colombo fu intesa anche come un modo per alleviare tali sofferenze, riconoscendo il contributo positivo dato dagli italiani all'America. Con il passare del tempo, critiche alla figura storica di Colombo cominciarono a emergere, per poi moltiplicarsi recentemente. Tali critiche coincisero con diversi fattori, ma lo sviluppo dell'analisi storica, in particolare del colonialismo e della schiavitù, e l'aumentato interesse per la storia e i diritti dei popoli indigeni e degli afroamericani furono (e sono tuttora) cruciali. La storia dei monumenti dedicati a Colombo è legata alla complessa, dolorosa e articolata relazione tra gli Stati Uniti e la loro comunità italo-americana, e tra gli Stati Uniti e le loro comunità native americane e afroamericane. Per affrontare questa situazione di stallo, dovrebbero essere concepiti nuovi approcci, non per deviare, ma per ampliare l'attenzione verso fattori costruttivi e creativi rivolti a un pensiero più aperto e lungimirante.

Barbara Faedda

Barbara Faedda is the executive director of the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University, where she is also adjunct professor in the Department of Italian. In 2016, she conceived the International Observatory for Cultural Heritage (IOCH), dedicated to all issues relating to the survival, protection, and conservation of cultural heritage. Among the programs she has designed are: the annual Holocaust Remembrance Day; Women Leaders Now; and the Rule of Law Initiative. In 2019, she was appointed Ambassador, Permanent Observer for the European Public Law Organization to the United Nations, and presented her credentials to the Secretary-General of the U.N., António Guterres on May 21. In 2022, the President of the Italian Republic named Barbara Faedda a "Commendatore della Repubblica".

Opening Picture:

Fig. 02: Detroit Publishing Co., publisher
Columbus statue, Boston, Mass - 1902
Library of Congress, Washington (D.C.)

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Barbara Faedda, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20193>

The Construction of a Symbol

One of the most celebrated, glorified, studied, questioned, and attacked historical personalities, Christopher Columbus is undeniably a significant component of American identity:

“More than 6,000 places in the U.S. took their name from Christopher Columbus. There’s Columbus in Ohio (and Indiana and Arkansas and New York and Wisconsin, and many other states), not to mention the District of Columbia. There are streets and avenues and traffic circles and parks, along with lakes and rivers and mountains—defining features of the nation’s civic and natural geography. ... There are also 149 public monuments to Columbus, which makes him the third most venerated figure among U.S. monuments and memorials. ... Only Abraham Lincoln and George Washington enjoy greater presence in American statuary.”¹

A contemporary icon for a large part of the Italian American community, Columbus became an object of exaltation as early as the late eighteenth century, as a representative of the “European genius” who first set foot on the American continent. Initially, it was really about a man becoming a symbol of European culture, not strictly Catholic but more generically Christian, who through courageous and ambitious exploratory enterprises had opened the door to the New World. In that sense, Columbus linked to a larger group of white and Christian Americans: he represented the pioneers, settlers, and brave leaders of independent America. Nothing was specifically related to the Italian presence in the United States, certainly

not in the eighteenth century and first part of the nineteenth century, a period that did not even record a significant number of immigrants from the Italic peninsula.²

Columbus was regularly mentioned and celebrated as early as the Founding Fathers, as in this note by John Adams in 1775: “This Committee soon purchased and filled five Vessels. The first We named Alfred in honor of the founder of the greatest Navy that ever existed. The second Columbus after the Discover[er] of this quarter of the Globe. The third Cabot, for the Discoverer of this northern Part of the Continent. The fourth Andrew Doria in memory of the Great Genoese Admiral and the fifth Providence, for the Town where she was purchased.”³

In 1784 an important academic institution of New York City, too, took Columbus’s name. Originally founded as King’s College in 1754, Columbia University now owes its name to him:

“The American Revolution brought the growth of the college to a halt, forcing a suspension of instruction in 1776 that lasted for eight years. However, the institution continued to exert a significant influence on American life through the people associated with it. Among the earliest students and trustees of King’s College were John Jay, the first chief justice of the United States; Alexander Hamilton, the first secretary of the treasury; Gouverneur Morris, the author of the final draft of the U.S. Constitution; and Robert R. Livingston, a member of the five-man committee that drafted the Declaration of Independence. The college reopened in 1784 with a new name—Columbia—that embodied

the patriotic fervor that had inspired the nation's quest for independence."⁴

On October 12, 1792, three centuries after his arrival, Columbus was celebrated in New York, as reported by newspapers:

"Last evening the 3d century of the discovery of America (alias Columbia) by Christopher Columbus, was celebrated in this city, by the Tammany Society or Columbian Order. On this occasion, a portable monumental obelisk was exhibited at the great Wigwam, amid the plaudits of the beholders—Brother John B. Johnson, agreeable to appointment, addressed the Society with an animated Eulogy on this nautical hero and astonishing adventurer, with great applause—a number of patriotic songs were sung, and toasts given suitable to the occasion."⁵

In 1808 Thomas Jefferson wrote that the United States was the "great Continent which the Genius of Columbus has given to the world."⁶ Subsequently, when Jefferson was in Europe, he commissioned copies of the portraits of Christopher Columbus, Amerigo Vespucci, Hernán Cortés, and Ferdinand Magellan that were in the Gioviana Collection of the Uffizi Gallery in Florence: "While I resided at Paris, knowing that these portraits, & those of some other of the early American worthies were in the gallery of Medicis at Florence, I took measures for engaging a good artist to take and send me copies of them. I considered it as even of some public concern that our country should not be without the portraits of its first discoverers."⁷

In 1816 Jefferson wrote to Joseph Delaplaine, a publisher who print-

ed a series of engravings, with biographical notes, of distinguished Americans: "Sir, Yours of the 11th is just received, and with it the head of Columbus for which accept my thanks. It has been evidently taken at an earlier period of his life than that of the Florentine gallery, which I think you will deem worthy of taking additionally."⁸

The U.S. Congress published a Printed Resolution for the Portrait of Columbus and Distribution of the Declaration of Independence in 1824: "Resolved by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled, That the Portrait of Columbus, presented to the nation by G.G. Barrell, United States' Consul in Malaga, be placed in the Library of Congress."⁹

In New York in 1888, the Italian publisher Vincenzo Polidori launched a newspaper titled "Cristoforo Colombo," in Italian, as a "Giornale quotidiano indipendente, Organo delle colonie italiane in America," with the exhortation, "Honorate il grande genovese; Gloria d'Italia." Publication of this paper continued until 1897.¹⁰

Benjamin Harrison, twenty-third president of the United States, officially celebrated the four hundredth anniversary of Columbus's arrival in America in 1892:

"Now, therefore, I, Benjamin Harrison, President of the United States of America ... do hereby appoint Friday, October 21, 1892, the four hundredth anniversary of the discovery of America by Columbus, as a general holiday for the people of the United States. On that day let the people, so far as possible, cease from toil and devote themselves to such ex-

ercises as may best express honor to the discoverer and their appreciation of the great achievements of the four completed centuries of American life. Columbus stood in his age as the pioneer of progress and enlightenment.”¹¹

In that same year, on October 12, a standing Christopher was inaugurated in Columbus Circle, New York City. The Carrara marble statue, on a granite column with bronze bas-reliefs, was made by the Italian sculptor Gaetano Russo and donated by Italian Americans led by Carlo Barsotti, editor of “*Il Progresso Italo-Americano*.”¹² Barsotti’s daughter, Annie, unveiled the statue, and her mother, Ms. Barsotti, delivered an address. Newspapers reported that the ceremony occurred “amid the cheering of thousands of patriotic sons of Italy, Spain, and America.”¹³ The concluding remarks were given by Luigi Palma di Cesnola, first director of the Metropolitan

Museum of Art.¹⁴ Barsotti had written to the secretary of the Park Department in 1889 with the idea of a statue celebrating the four hundredth anniversary of Columbus’s arrival in the Americas. In his letter, Barsotti emphasized not only the growing number of Italian immigrants in the United States, but also their continued love for their home country: “We wish it to be a colossal work of art which may be seen from the harbor. There are not less than a quarter of a million Italians in the United States today, and their number is steadily increasing. Their love of fatherland is such that all will contribute to this monument.”¹⁵

Even before the unveiling in October, there had already been occasions of celebration, such as for the arrival of the statue in New York harbor on the Italian ship *Garigliano* that September. Many notables participated, including Giuseppe Garibaldi’s son Lieutenant Manlio,



Fig. 01:
Harris & Ewing,
photographer
Columbus Memorial, Statue Of
Columbus. United
States--District of
Columbia--Washington (D.C.)
1912
Library of
Congress, Washington (D.C.).

whose presence generated great curiosity and excitement:

“There was great curiosity to see young Garibaldi. He is tall, handsome, with brilliant brown eyes that contrast, effectively, with his blond mustache. He had expected to be ordered back to Italy within two weeks and was delighted to receive a cable message from his government last night directing him to remain here until the arrival of the Italian war ship Giovanni Bausan, on October 12, to take part in the Columbian celebration. A crowd of Americans and Italians gathered in front of the club when the reception broke up all anxious to see Lieutenant Garibaldi. When he appeared, they followed and cheered him until he boarded a downtown car.”¹⁶

And then there was the laying of the cornerstone:

“A little bit of the land that Christopher Columbus discovered, set aside for a monument in his honor, was crowded with the descendants of his contemporaries yesterday afternoon, and with true Italian gayety, with the music of bands and with the red, white and green flag of Italy twined in the Stars and Stripes, the corner stone of the monument was laid. ... Before the ceremonies of placing the corner stone in position eighty Italian societies assembled in Washington square and marched up Fifth avenue to the circle. In his speech, Signor Barsotti said: “... this monument, erected by the Italians here, is not simply and exquisite, preeminent representation of historical thoughts and ideas ... but it is rather, before all and above all, a symbol of religion, human and universal; an altar which should be regarded with reverence by all, fortu-

nate or unfortunate, who come here in quest of fortune, of work or peace and who find what they seek.”¹⁷

Just a few hours after the cornerstone ceremony, harsh observations—critical of celebrations seen as antithetical to the reality of Italian immigrants in New York—were published in the *New York Herald* by Ida M. Van Etten, author, activist, and first secretary of the Working Women’s Society of New York:

“The four hundredth anniversary of the discovery of America by Christopher Columbus finds his countrymen in New York the most miserable conditioned and exploited class of proletarians in the New World. If, in connection with the parades and fetes incident upon the Columbus celebration, there could be added a procession of the whole wretched population of the Italian quarter it would be more significant and instructive than all the civic and military display that has yet been arranged. If the visiting Italians, instead of being entertained by dinners, receptions and pageants, would visit the tenements of Mulberry Bend and investigate the causes of its poverty and misery—so much greater than that of any other foreign quarter—some real good might be done by the celebration of the Columbus anniversary. Perhaps they would then realize the folly of erecting a hundred-thousand-dollar statue to Columbus while over a hundred thousand of his countrymen are in the midst of most frightful mental, moral and physical degradation.”¹⁸

A shocking anti-Italian event had already occurred the previous year, on March 14, in New Orleans. After surrounding a prison and shouting

racist insults, a mob of thousands of angry men shot dead and mutilated eleven men of Italian origin in front of a cheering crowd. Although found not guilty of murdering the town's police chief, these eleven men were executed by a crowd driven by uncontrollable discriminatory and racist motives¹⁹. No one was found responsible for the lynching, and the perpetrators went unpunished. This sad and violent event would go down in history as one of the darkest moments of anti-Italian discrimination in the United States, but rejection and discrimination motivated by various reasons continued even afterward.

Given this heavy background—which had also led to serious friction between the U.S. and Italian governments—President Benjamin Harrison saw the celebration of Columbus as an opportunity to ease the diplomatic crisis and at the same time gain the trust of Italian Americans. Congress thus passed Proclamation 335, establishing a holiday for Americans to celebrate Columbus, on October 21, 1892.²⁰

“Salacious newspaper accounts, however, vilified them as monsters worthy of mob violence. Newspaper stories echoed the mainstream belief that Italians were savages. Protestant Americans believed the Italians were natural-born criminals who were more loyal to the Pope than to the United States. The president decided to use the office of the president to acknowledge the contributions of Italians and Italian Americans to the United States. An American president, for the first time, would affirm officially the rightful place of Italians in the fabric of American life, turning a new

page in how Protestant America saw Catholic immigrants.”²¹

Two years later, on May 12, 1894, a bronze statue of Christopher Columbus by the Spanish sculptor Jeronimo Suñol was unveiled in Central Park, New York City, not far from the statue in Columbus Circle inaugurated in 1892.²² Once again, the ceremony was grand and attracted many dignitaries from New York state and Washington, DC, including Vice President Adlai Ewing Stevenson and representatives of New York's elite:

“Mr. Stevenson responded to the hearty greeting offered him with a low bow, adjusted his gold glasses and said: “This hour will live in history. Central Park, beautiful and magnificent, is the fitting place for the statue of Columbus. It is well that to the city of New York—the metropolis of the continent—should have fallen the grateful task of portraying to the millions of all the coming ages the features of the man who, despite obstacle and danger, marked out the pathway to the New World. The name and fame of Columbus belong exclusively to no age or country. They are the enduring heritage of all people. Your president has truly said: ‘In all the transactions of history there is no act which, for vastness and performance, can be compared to the discovery of the continent of America.’”²³

In the same “Herald” report, we read that the famous writer Julia Ward Howe was also among the celebrities involved in the celebrations, despite her gender: “In introducing Mrs. Julia Ward Howe, General Wilson said he was making a great innovation in asking a woman to participate in a ceremony of this



03

sort. Mrs. Howe read a poem with she had composed for the occasion, entitled 'A Mariner's Dream.' It was the story of Columbus in verse. The innovation was rapturously received."

In 1900 the famous tycoon John Pierpont Morgan donated a *Portrait of a Man, Said to be Christopher Columbus*, by the Italian painter Sebastiano del Piombo in 1519, to the Metropolitan Museum of Art in New York. It is still on view today.²⁴

President Franklin Delano Roosevelt declared Columbus Day a national holiday in 1934:

"Now, Therefore, I, Franklin D. Roosevelt, President of the United States of America, under and by virtue of the authority vested in me by the aforesaid public resolution, do by this proclamation designate October 12 of each year as Columbus Day and do direct that on that day the flag of the United States be displayed on all Government buildings; and, further, I do invite the people

of the United States to observe the day with appropriate ceremonies in schools and churches, or other suitable places."²⁵

It became a federal holiday in 1971, celebrated on the second Monday in October.

A Symbol Questioned and Then Destroyed

Over time, criticisms of Columbus's historical figure began to emerge, only to multiply more recently. Such criticism coincided with several factors, but the development of historical analysis—particularly of colonialism and slavery—and the increased focus on the history and rights of Indigenous peoples and of African Americans were (and still are) crucial.

Numerous social and political associations and groups committed to resisting racism, discrimination, and assimilation, and to protecting and enhancing their cultural identity, were established in the twentieth

Fig. 03:
Rizzuto, Angelo,
photographer
Columbus Celebration,
New York. View of
Christopher Columbus
statue on top of Columbus
Circle
1892
Library of Congress,
Washington (D.C.).



04

century in the United States. By 1909 the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) was active, with the mission of combating discrimination and racism. A turning point was the Supreme Court decision in *Brown v. Board of Education* in 1954.²⁶ A year later Rosa Parks, an NAACP activist in Alabama, refused to give up her seat on a bus in favor of a white passenger. In 1963 Martin Luther King Jr. delivered his famous “I Have a Dream” speech, and the following years President Lyndon Johnson signed the Civil Rights Act and the Voting Rights Act.

The National Indian Youth Council (NIYC) was founded in 1961, and the American Indian Movement (AIM) was established in 1968. In the 1970s important legislative measures were taken regarding Native

Americans: the Indian Education Act of 1972, the Indian Health Care Improvement Act of 1976, and the American Indian Religious Freedom Act of 1978, to mention a few.²⁷

With international resonance, in the 1970s, José R. Martínez Cobo of Ecuador, U.N. special rapporteur of the Sub-Commission on Prevention of Discrimination and Protection of Minorities, was commissioned not only to study the conditions of discrimination against Indigenous peoples but also to propose national and international recommendations for the elimination of such discrimination. Cobo presented most of his report between 1981 and 1984; the final part was published in 1987.²⁸ Interestingly, almost a century before, in 1874, Aaron Goodrich had authored a book titled *A History of the Character and Achievements of*

Fig. 04:
Landing of Columbus
1869
Lithography
Library of Congress,
Washington (D.C.).

the So-called Christopher Columbus, several parts of which were dedicated to Columbus's cruelty.²⁹

Cruelty remained one of the major criticisms against Columbus through the years. In 1942 Samuel Eliot Morison wrote a book on Columbus that exalted him as a skilled sailor but also mentioned his cruelty against the natives: "So the policy and acts of Columbus for which he alone was responsible began the depopulation of the terrestrial paradise that was Hispaniola in 1492. Of the original natives, estimated by a modern ethnologist at 300,000 in number, one-third were killed off between 1494 and 1496."³⁰

American Indian author Jack D. Forbes wrote a book with the provocative title *Columbus and Other Cannibals* in 1978. It was a history of the genocide of Native Americans as seen from their point of view; the volume confronted the reader with a view totally opposite of the usual glorification of Western "civilization." In 1980 Howard Zinn spoke at length about Columbus in his analysis of the different perspectives on the history of America—with its heroes and victims—over time:

"Thus began the history, five hundred years ago, of the European invasion of the Indian settlements in the Americas. That beginning, when you read Las Casas—even if his figures are exaggerations (were there 3 million Indians to begin with, as he says, or less than a million, as some historians have calculated, or 8 million as others now believe?)—is conquest, slavery, death. When we read the history books given to children in the United States, it all starts with heroic adventure—there is no bloodshed—and Columbus

Day is a celebration."³¹

Ten years later Kirkpatrick Sale went deeper and presented his historical allegation in an even more forceful and direct way:

"That the Quicentennial that ends this latest century will be celebrate with more commotion and ceremony than ever before there is no question, though whether it will have much to do with the man it is supposed to commemorate there is real reason to doubt. ... Many of those who know well the cultures that once existed in the New World have reason to be less than enthusiastic about celebrating the event that led to the destruction of much of that heritage and the greater part of the people who produced it; some have insisted on labeling the events of 1492 an "encounter" rather than a "discovery" ... others still are planning to protest the entire goings-on as a wrongful commemoration of an act steeped in bloodshed, slavery, and genocide."³²

The harsh critique and historical analysis of the violence and abuses of Columbus and all the Europeans who, like him, had contributed to the colonization processes was also joined by the general theory that Columbus discovered nothing: the Americas had long been inhabited by a great diversity of peoples and cultures. Columbus's greatest guilt remained linked to the fact that his arrival originated centuries of slavery and genocide.

The Charleston church massacre in June 2015 and the murder of George Floyd in May 2020 marked an important turning point.³³ Both events prompted a series of social and political reactions; acts of protest included the removal or vandaliza-

tion of monuments and memorials associated with social injustice and racism. These events not only affected the United States but spread—or linked—to many other regions of the world.³⁴ Columbus statues were of course not the only target of such actions: other clear objects of resentment were the statues of leaders of the Confederate States of America and of colonizers and slavers.

Between these two events, New York City was in the spotlight and had to address the issue of the Columbus statues in a public and official way. In 2017 Mayor Bill De Blasio stated that the statues would require an analysis conducted by experts from all sides. He announced the establishment of a special commission to study and evaluate the question of public art and historic monuments and markers on property owned by the city. This Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers, co-chaired by the president of the Ford Foundation, Darren Walker, and the commissioner of cultural affairs, Tom Finkelpearl, produced a forty-two-page report in January 2018. It stated that “a majority of Commission members advocated for keeping the Columbus statue and fostering public dialogue,” while “a group of Commission members advocated for removing the Columbus statue and fostering public dialogue.”³⁵

Especially after the murder of George Floyd in May 2020, Columbus statues became one of the main targets of protest against racism and police brutality in several cities across America. The mayor of Chicago had three Columbus statues removed in July 2020, and as of October 2023 they were still in storage.

Negotiations on a resolution of the issue are currently underway between the city of Chicago and representatives of the Italian American community.³⁶

Similarly, in 2020 a statue of Christopher Columbus was removed from a square in Providence, Rhode Island, after being splashed with red paint and with an inscription “Stop Celebrating Genocide.” Put in storage, the statue was eventually purchased by former Providence mayor Joseph Paolino Jr., who then offered it as a gift to the city of Johnston, which put it on display. There were many protests, including from some Italian Americans who said there were better ways to honor Italian heritage “without celebrating someone who is the exact opposite of what Italian culture is.”³⁷ In Pittsburgh, a legal battle over a statue of Columbus removed from a city square has lasted for years. An Italian American group wants the court to overturn the ruling that allowed the statue’s removal.³⁸ As an observer noted in 2021, “at least 36 monuments to Columbus have been removed since the 1970s”; nonetheless many people still resist such moves.³⁹

In 2020, in his final months in office, President Donald Trump issued Executive Order 13933, “Protecting American Monuments, Memorials, and Statues and Combating Recent Criminal Violence,” “to ensure that our historic monuments and statues will be protected,” and Executive Order 13934, “Building and Rebuilding Monuments to American Heroes.” Both were designed as a response to riots following the murder of George Floyd. Trump intended to override the prerogative of states



05

and local governments in dealing with protests by expanding and imposing federal government policy.⁴⁰ Executive Order 13933 was revoked by President Joe Biden's Executive Order 14029 on May 14, 2021. Biden was also the first president to mark, in 2021, Indigenous Peoples' Day.⁴¹

Many people have seen Biden's decision as a way to counterbalance the federal holiday celebrating Columbus with a recognition of Native peoples. One of the many legal experts dealing with the issue, Professor Jessica Owley, explained that the situation covers a wide area referring to different contexts. There are monuments that are publicly funded and built on public land, and there are those that are privately funded and rest on private land. What's interesting, however, is that most monuments fall somewhere in between, in a hybrid situation.⁴²

The debate about the statues obviously did not spare the places of central power either. In February 2023 two members of the House of Representatives and one senator reintroduced their bicameral legislative proposal to remove Confederate statues from the Capitol:

"Today, Congresswoman Barbara Lee (CA-12), Congressman Bennie Thompson (MS-02), and Senator Cory Booker (D-NJ) reintroduced their bicameral bill to remove Confederate statues from the U.S. Capitol. The Confederate Monument Removal Act, originally introduced by Congresswoman Lee after the white nationalist rally in Charlottesville in 2017, would remove all statues of people who voluntarily served for the Confederate States of America from the National Statuary Hall Collection within 120 days of the bill being signed into law."⁴³

Fig. 05:
Demonstration
against Christopher Columbus
in La Paz

Not surprisingly, Mellon Foundation, one of the top philanthropic foundations in the United States, in 2020 launched the Monuments Project, a multiyear initiative with a \$500 million budget, “to express, elevate, and preserve the stories of those who have often been denied historical recognition, and explore how we might foster a more complete telling of who we are as a nation. The Foundation’s commitment to the Monuments Project reflects both the urgency and the gravity of fostering more complete and inclusive storytelling of who we are as Americans.”⁴⁴ During a phase of destruction, Mellon’s approach is creative and a countertrend since it aims at supporting new monuments to be added in public spaces, to design new *commemorative landscapes* and settings, and to include more groups and communities so as to offer a more complete history of the country:

“Today, our public realm disproportionately celebrates a limited few and overlooks the multitudes who have made and shaped our society, limiting our understanding of our collective history. This failure to represent our multiplicity impacts how we perceive, distribute, and demonstrate power in the US. ... The Foundation’s commitment to the Monuments Project reflects both the urgency and the gravity of fostering more complete and inclusive storytelling of who we are as Americans.”⁴⁵

The history of the monuments of Columbus is linked to the complex, painful, multifaceted relationship between the United States and its Italian American community, and the United States and its Native

American and African American communities. For many decades after their arrival, the Italian American community was the victim of racism and discrimination, and the figure of Columbus was intended to alleviate such suffering by recognizing the positive contribution of Italians to America. On the other hand, for Native Americans and descendants of slaves, Columbus represented instead a vivid reminder of the genocide as well of the beginning of the slave trade.⁴⁶

Certainly, the issue is not resolved and will not end there. In the meantime, numerous observers have suggested alternative historical figures who might be less problematic, but so far that suggestion has not really undermined Columbus’ symbolic power to any great extent⁴⁷. In this impasse, approaches such as the Mellon Foundation’s can offer a new tool, not to divert but to broaden attention to constructive and creative factors for more open and forward-looking thinking.

Endnotes

- 1 Capps 2021.
- 2 The Old Immigration, or first big flow of foreigners to the United States in the nineteenth century, consisted mostly of Germans, Irish, British, and Scandinavians. The major immigration of Italians began at the end of the nineteenth century and belonged to the New Immigration, which was the largest wave of European immigrants and consisted mostly of Jews, Slavs, and Italians. See Choate 2008, p. 1.
- 3 “In Congress, November and December 1775,” Founders Online, National Archives, <https://founders.archives.gov/documents/Adams/01-03-02-0016-0044>. Original source: Butterfield 1961, pp. 349–51.
- 4 History of Columbia University, <https://www.columbia.edu/content/history-columbia-university>.
- 5 *New-York, October 13... 1792*, p. 3.
- 6 “From Thomas Jefferson to João Maria José Luis, 5 May 1808,” Founders Online, National Archives, <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/99-01-02-7966> (early access document from the Papers of Thomas Jefferson).
- 7 “Thomas Jefferson to Joseph Delaplaine, 3 May 1814,” Founders Online, National Archives, <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-07-02-0249>. Original source: Looney 2010, pp. 340–42.
- 8 “Thomas Jefferson to Joseph Delaplaine, 20 May [1816],” Founders Online, National Archives, <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-10-02-0041>. Original source: Looney 2013, p. 71.
- 9 *Congress, Printed Resolution for the Portrait of Columbus and Distribution of the Declaration of Independence*, June 26, 1824, manuscript/mixed material, Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/mtjbib025048/>.
- 10 “Cristoforo Colombo” (New York), 1888–1897, newspaper, Library of Congress. Polidori was also cofounder, with Carlo Barsotti, of “Il Progresso Italo-Americano,” New York’s most popular Italian American newspaper from 1879 until 1988.
- 11 Harrison 1792.
- 12 Top inscription: “To Christopher Columbus / the Italians resident in America, / scoffed at before, / during the voyage, menaced, / after it, chained, / as generous as oppressed, / to the world he gave a world.” Bottom inscription: “Joy and glory / never uttered a more thrilling call / that that which resounded / from the conquered ocean / in sight of the first American island /land! land! on the xii of October MDCCCXCII / the fourth centenary / of the discovery of America / in imperishable remembrance.” Top Italian inscription: “A Cristoforo Colombo / gli italiani residenti in America / irriso prima / minacciato durante il viaggio / incatenato dopo / sapendo esser generoso quanto oppresso / donava un mondo al mondo.” Bottom Italian inscription: “La gioia e la gloria / non ebbero mai piu solenne grido / di ouello che risuono in vista / della prima isola americana / terra! terra! nel 12 ottobre 1892 / quarto centenario / della scoperta d’America / a imperitura memoria.” Source: Official website of the New York City Department of Parks & Recreation, <https://www.nycgovparks.org/parks/central-park/monuments/299>.
- 13 *The Voyager in Marble... 1892*, p. 11.
- 14 *The Voyager in Marble... 1892*, p. 11.
- 15 *A Monument to Columbus... 1889*, p. 3.
- 16 *Italian Officers Feted... 1892*, p. 6.
- 17 *Laid the Corner Stone... 1892*, p. 9.
- 18 *Shocking Plight... 1892*, p. 11.
- 19 “Under Attack”, Immigration and Relocation in U.S. History, Library of Congress,

<https://www.loc.gov/classroom-materials/immigration/italian/under-attack/>.

20 Harrison 1792.

21 Nevaer 2020.

22 *Presentation of the Suñol's bronze statue...* 1894.

23 *Art Pays Homage to Columbus...* 1894, p. 6.

24 This is the description of the portrait, displayed in Gallery 625, on the Met's website: "Whether this portrait actually depicts Christopher Columbus is debatable, but from the time it was first engraved around 1590 it became the authoritative likeness of the explorer who launched the Spanish crown's violent colonization of the Americas. Columbus's four voyages between 1492 and 1504 literally began to map a project of extracting human and natural resources that ensured the dominance of Spain and Catholicism on a global scale for over two centuries. The date of 1519 on this badly damaged portrait indicates that, if it represents Columbus, it was painted posthumously. An explanation may come, however, from the visit of Columbus's son to Rome in 1516–17, where the highly regarded artist Sebastiano del Piombo would have been an appropriate choice to memorialize his father." <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437645>.

25 Roosevelt 1934.

26 The Supreme Court ruled unconstitutional the separation of pupils in public schools because of race. With this case racial segregation in U.S. schools legally ended, therefore overruling the "separate but equal" principle of the 1896 *Plessy v. Ferguson* case.

27 In 1974 the International Indian Treaty Council (IITC), representing about a hundred Indigenous tribes, was founded in South Dakota. In 1977 it was the first Indigenous organization to be granted Consultative Status by the United Nations Economic and Social Council (ECOSOC).

28 Cobo 1987.

29 Goodrich 1874: see in particular p. 321, the heading for which is "Cruelty of Columbus."

30 Morison 1942, p. 493.

31 Zinn 2010, p. 7.

32 Sale 1990, pp. 361–62.

33 On June 17, 2015, a twenty-one-year-old white supremacist killed nine African American people at Emanuel African Methodist Episcopal Church in Charleston, South Carolina. On May 25, 2020, George Floyd, an African American man, was killed in Minneapolis by a white police officer who pressed his knee on Floyd's neck for over nine minutes while Floyd was handcuffed and face down on the road.

34 Statues and monuments honoring historical figures like Cecil Rhodes in South Africa or Sir John Cass in the UK were targeted, to mention just a couple.

35 *Report to the City of New York* 2018: pp. 29–30.

36 Cherone 2023.

37 Leblanc 2023.

38 O'Driscoll 2023.

39 Capps 2021.

40 Trump also moved to establish the National Garden of American Heroes, a sculpture garden honoring "great figures of America's history," a project that was never realized.

41 *A Proclamation on...* 2021: White House, *A Proclamation on Indigenous Peoples' Day*, 2021, Briefing Room; Presidential Actions, October 8, 2021.

<https://www.whitehouse.gov/briefing-room/presidential-actions/2021/10/08/a-proclamation-indigenous-peoples-day-2021/#:~:text=On%20Indigenous%20Peoples'%20Day%2C%20our,treaty%20>

obligations%20to%20Tribal%20Nations.

42 *Legal Experts Say...* 2019.

43 Lee 2023.

44 Presidential Initiatives, “The Monuments Project,” Mellon Foundation, <https://www.mellon.org/article/the-monuments-project-initiative>.

45 Presidential Initiatives, “The Monuments Project,” Mellon Foundation, <https://www.mellon.org/article/the-monuments-project-initiative>.

46 Bishara 2020.

47 In 2020 Colorado even passed a law replacing Columbus Day with Cabrini Day. Proponents of the bill thought that Columbus does not represent members of their community unlike Frances Xavier Cabrini, the Italian woman responsible for establishing schools, hospitals and orphanages in the United States and South and Central America. Mother Cabrini, crucial figure of aid and assistance for Italian immigrants, arrived in the United States in 1889 and died in 1917. See Ebrahimji 2020.

References

A Monument to Columbus... 1889: *A Monument to Columbus. Italians Living in New-York Undertake to Raise One*, “New York Tribune,” June 15, 1889, p. 3.

A Proclamation on... 2021: White House, *A Proclamation on Indigenous Peoples’ Day*, 2021, Briefing Room; Presidential Actions, October 8, 2021. <https://www.whitehouse.gov/briefing-room/presidential-actions/2021/10/08/a-proclamation-indigenous-peoples-day-2021/#:~:text=On%20Indigenous%20Peoples%20Day%2C%20our,treaty%20obligations%20to%20Tribal%20Nations>.

Art Pays Homage to Columbus... 1894: *Art Pays Homage to Columbus. The Sunol Statue of the Great Discoverer Unveiled in Central Park Yesterday*, “New York Herald”, May 13, 1894, p. 6.

Bishara 2020: Bishara H., *The Contentious History of NYC’s Columbus Monuments*, “Hyperallergic,” June 17, 2020, <https://hyperallergic.com/571229/new-york-christopher-columbus-statues/>.

Butterfield 1961: Butterfield L.H. (ed.), *The Adams Papers, Diary and Autobiography of John Adams*, vol. 3, *Diary, 1782–1804; Autobiography, Part One to October 1776*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, pp. 349–51.

Capps 2021: Capps K., “Why There Are Still 149 Statues of Christopher Columbus in the U.S.,” *Bloomberg News*, October 9, 2021. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2021-10-09/how-many-statues-of-christopher-columbus-are-left>

Cherone 2023: Cherone H., *Columbus Statues Remain in Storage on Another Columbus Day, More than 3 Years After Removal*, “WTTW,” Chicago, October 9, 2023, <https://news.wttw.com/2023/10/09/columbus-statues-remain-storage-another-columbus-day-more-3-years-after-removal>

Choate 2008: Mark C.I., *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

Cobo 1987: Cobo J.R.M. (Special Rapporteur of the Sub-Commission on Prevention of Discrimination and Protection of Minorities), *Study of the Problem of Discrimination Against*

Indigenous Populations, vol. 5: *Conclusions, Proposals and Recommendations* (E/CN.4/Sub.2/1986/7/Add.4), New York, United Nations, 1987.

Ebrahimji 202: Ebrahimji A., *Colorado will replace Columbus Day with Cabrini Day, the first paid state holiday recognizing a woman in the US*, “Represented” by CNN, March 11, 2020, <https://www.cnn.com/2020/03/11/us/colorado-columbus-day-cabrini-day-trnd/index.html>.

Goodrich 1874: Goodrich A., *A History of the Character and Achievements of the So-called Christopher Columbus*, New York, Appleton, 1874.

Harrison 1792: Harrison B., *Proclamation 335—400th Anniversary of the Discovery of America by Columbus*, July 21, 1892, [online by Gerhard Peters and John T. Woolley, The American Presidency Project, University of California Santa Barbara, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/proclamation-335-400th-anniversary-the-discovery-america-columbus>].

Italian Officers Feted... 1892: *Italian Officers Feted. Honored by Their Countrymen in This City—Young Lieutenant Garibaldi Received*, “New York Herald,” September 6, 1892, p. 6.

Laid the Corner Stone... 1892: *Laid the Corner Stone of the Columbus Monument. Enthusiastic Crowds of Italians at the Ceremonies*, “New York Herald,” September 17, 1892, p. 9.

Leblanc 2023: Leblanc S., *Columbus Statue, Removed from a Square in Providence, Rhode Island, Re-emerges in Nearby Town*, “AP,” October 5, 2023. <https://apnews.com/article/christopher-columbus-statue-rhode-island-genocide-indigenous-f5f47581930b8c07658aec-faa0fd6cd5>

Lee 2023: Lee B., *Lee, Thompson, Booker Reintroduce Bill to Remove Confederate Statues from Capitol*, February 28, 2023, <https://lee.house.gov/news/press-releases/lee-thompson-booker-reintroduce-bill-to-remove-confederate-statues-from-capitol->

Legal Experts Say... 2019: *Legal Experts Say Removal of Confederate Monuments a Complex, Lengthy Undertaking*, “ABA News,” November 2019, <https://www.americanbar.org/news/abanews/publications/youraba/2019/november-2019/legal-experts-say-removal-of-confederate-monuments-a-complex-le/>.

Looney 2010: Looney J.J. (ed.), *The Papers of Thomas Jefferson, Retirement Series*, vol. 7, *November 28, 1813, to September 30, 1814*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 340–42.

Looney 2013: Looney J.J. (ed.), *The Papers of Thomas Jefferson, Retirement Series*, vol. 10, *May 1816 to January 18, 1817*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 71.

Morison 1942: Morison S.E., *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Christopher Columbus*, Boston, Little Brown, 1942.

Nevaer 2020: Nevaer L., *The Lynching That Gave Us Columbus Day*, “Medium,” June 18, 2020. <https://medium.com/@nevaer1/the-lynching-that-gave-us-columbus-day-eb5179b01aca>

New-York, October 13...1792: New-York, October 13, Centuary, “New-York Journal, & Patriotic Register,” 46, 82, October 13, 1792, p. 3.

O’Driscoll 2023: O’Driscoll B., *Dispute over Pittsburgh’s Columbus Statue Moves to Commonwealth Court*, “WESA,” October 11, 2023. <https://www.wesa.fm/arts-sports-culture/2023-10-11/pittsburgh-columbus-statue-commonwealth-court>

Presentation of the Suñol’s bronze statue... 1894: *Presentation of the Suñol’s bronze statue of Christopher Columbus, the mall, Central Park, New York, Saturday, May 12, 1894*, New York, De Vinne Press, 1894.

Report to the City of New York 2018: Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers, *Report to the City of New York*, January 2018, <https://www.nyc.gov/assets/monuments/downloads/pdf/mac-monuments-report.pdf>.

Roosevelt 1934: Roosevelt F.D., *Proclamation 2101—Columbus Day*, April 30, 1934, [Online by Gerhard Peters and John T. Woolley, The American Presidency Project <https://www.presidency.ucsb.edu/node/348777>].

Sale 1990: Sale K., *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, New York, Knopf, 1990.

Shocking Plight... 1892: Shocking Plight of Italian Poor in New York City. While We Celebrate the Glories of the Great Columbus, "New York Herald," September 18, 1892, p. 11.

The Voyager in Marble... 1892: The Voyager in Marble. Unveiling of the Great Columbus Monument, "New York Times," October 13, 1892, p. 11.

Zinn 2010: Zinn H., *A People's History of the United States*, New York, Harper Perennial, 2010.



Tra correttezza e intolleranza. Radici, forme e compatibilità costituzionale della “Cancel Culture”

Daniele Donati

Keywords:

Identity Politics, Political correctness, Cancel culture, Freedom of Speech, Cultural heritage protection.

ABSTRACT:

The essay analyses the legal admissibility of Cancel Culture. The analysis, distinguishing the consideration of words and actions, starts from the requests for identity politics and the emphasis on political correctness. Treated separately from the elimination of the symbols of the regimes upon their fall, the constitutionality of Cancel Culture is stigmatized both when it manifests itself against facts of the past and when it censors expressions of the present.

Il saggio analizza l'ammissibilità giuridica della Cancel Culture. Lo studio, distinguendo la considerazione di parole e azioni, parte dalle richieste di *identity politics* e dall'enfasi sulla *political correctness*. Trattata a parte l'eliminazione dei simboli dei regimi alla loro caduta, si stigmatizza la compatibilità costituzionale della Cancel Culture sia quando si manifesti contro fatti del passato sia quando censura espressioni del presente.

Opening Picture:

Fig. 01: La statua del generale Robert Lee rimossa dalla colonna di New Orleans il 19 maggio 2017. Fonte Wikimedia Commons.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Daniele Donati, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20194>

Daniele Donati

È Professore associato di Diritto Amministrativo presso l'Università di Bologna- Alma Mater Studiorum, dove è titolare di diversi insegnamenti nel campo del diritto, in particolare è docente di Arts Law in the Digital Age alla Laurea Magistrale in Arti Visive, alla Laurea Magistrale in Innovation and organization of culture and the arts e Arts Law in the Digital Era alla Laurea Magistrale in Digital humanities and digital knowledge. Svolge le sue ricerche nell'ambito del diritto amministrativo e pubblico in generale. Gli interessi di ricerca sono rivolti in particolare alle città metropolitane e alla pianificazione strategica; alla comunicazione e ai media - con attenzione alla comunicazione pubblica e alla digitalizzazione dell'amministrazione; alla sussidiarietà orizzontale e ai rapporti tra amministrazione e terzo settore; alla relazione tra clima e produzione culturale e istituzioni pubbliche.

Introduzione e prima definizione

La letteratura giuridica, pur avvicinandosi al problema della *Cancel Culture* da diverse angolazioni e con intenti dissonanti,¹ non si è fin qui risparmiata nell'analisi del fenomeno al quale – con formula generica – si riconducono manifestazioni di qualsiasi tipo, comunque concrete, tese all'altrettanto concreta rimozione di espressioni, vestigia o simboli offensivi di determinate identità (di genere, etniche, razziali, religiose ecc.) o apologetici, se non celebrativi, di personaggi o fatti, passati o presenti, di cui, per diverse ragioni, chi si attiva dà un giudizio irrimediabilmente negativo.

Essendo in gran parte di matrice costituzionale, questi studi si sono esercitati nel difficile bilanciamento tra libertà di manifestazione del pensiero e i valori antagonisti presenti nella nostra Carta, di volta in volta chiamati in causa (tra quelli a valenza individuale, in particolare onore – o meglio, reputazione – e identità personale, mentre tra quelli a tenore generale si segnalano la tutela delle minoranze, l'ordine pubblico, il buon costume).

Non avendo modo di tornare sulle tante (e in gran parte finissime) analisi fino a qui prodotte, partendo da quei risultati intendo in queste note mettere l'accento su alcuni profili che – mi pare – sono stati più marginalmente toccati. Inoltre, per poter svolgere le mie considerazioni, condurrò questo breve studio partendo, per molti aspetti, da fatti accaduti oltre confine – specialmente negli Stati Uniti – e dal loro esito, anche giudiziale, considerandoli rappresentativi e sintomatici del fenomeno nella sua piena espressione, tenendo però ferma una loro (ri)

lettura alla luce delle disposizioni del nostro ordinamento.

I prodromi.

Per meglio cogliere il fenomeno della *Cancel Culture* credo sia importante risalire alle radici ideali (e poi politiche) di quello che, a uno sguardo attento, non è che l'ultimo e più estremo approdo di una serie di tensioni culturali (e poi di movimenti) che alle posizioni di oggi hanno dato fiato e consistenza.

A giudizio di molti, la prima di queste è la cosiddetta *identity politics*,² sviluppata negli anni '80 e '90 negli Stati Uniti come reazione al fallimento, vero o percepito, che la legislazione a tutela dei diritti civili (anche di stampo progressista) ha registrato, non riuscendo a eliminare in radice le tante disuguaglianze che (originano da o) ricadono su determinate identità minoritarie. Secondo questa impostazione, non basta a sanare tale condizione una politica fondata su quella che – in termini a noi più familiari – diremmo l'uguaglianza formale (pari diritti, uguaglianza davanti alla legge e stesse opportunità).³ Anzi: muovendo in questa prospettiva di uguale trattamento per tutti (*colorblind* si direbbe, in relazione all'etnia) diventa inammissibile il varo di misure a sostegno di gruppi determinati, con esiti ritenuti controproducenti, se non aberranti, a sfavore dei più deboli. Così, la "politica identitaria" reagisce promuovendo azioni in positivo a favore delle minoranze per sanare differenze o conflitti tra queste e l'identità dominante, ritenendo che, diversamente – e qui è il punto rilevante ai nostri fini – le rappresentazioni negative e stereotipate che hanno giustificato l'esclusione,

lo sfruttamento, la marginalizzazione, l'oppressione di queste comunità verrebbero a prevalere, avendosi come esito finale la loro assimilazione o cancellazione, in un quadro di sostanziale "indifferenza giuridica".

È proprio contro la diffusione di cliché discriminanti che muove l'idea della *political correctness*. Espressione usata per la prima volta durante la rivoluzione marxista-leninista in Russia nel 1917, a misura dell'ortodossia nell'adesione ai valori al partito comunista, la locuzione è ripresa all'inizio degli anni '90 per stigmatizzare ciò che veniva percepito, criticamente e ironicamente, dai conservatori, come "pensiero unico", di stampo *liberal*, capace di influenzare la selezione e le modalità di insegnamento dei docenti nei più importanti *campus* degli Stati Uniti.⁴

Da lì in poi, la formula viene usata anche nel nostro Paese come argine all'uso di termini degradanti nella rappresentazione di categorie deboli (per genere, etnia, svantaggio fisico o condizione sociale), giungendo a deplorare l'uso di forme grammaticali non neutrali (si pensi all'uso della schwa o "ə" o dell'asterisco,⁵ a superamento del predominio del genere maschile). Qui l'attenzione è tutta volta al linguaggio e alla sua capacità di dare forma al nostro modo di pensare, alimentando o tenendo a freno i pregiudizi che determinati contesti sociali producono.

Di indubbio rilievo sociale, al punto di sollecitare – sulla scia di organizzazioni internazionali come l'ONU e la Commissione Europea – la Presidenza del Consiglio e la Commissione per la parità e per le pari opportunità già nel 1987 a redigere un documento di *Raccomandazioni per*

*un uso non sessista della lingua italiana*⁶ e di recente, nel 2023, il Comitato Pari opportunità del Consiglio direttivo della Corte di Cassazione a rivolgersi all'Accademia della Crusca per indicazioni operative,⁷ la *political correctness* non ha mai trovato formalizzazione in norme vere e proprie,⁸ pur essendo recepita spontaneamente da molte organizzazioni pubbliche e private.⁹

Questo orientamento ha suscitato – come prevedibile – una serie di prese di posizione, a favore e (soprattutto) contrarie.¹⁰ Le prime muovono nella convinzione che un linguaggio "corretto" sia strumento essenziale contro l'incitamento all'odio e l'esclusione sociale. Le seconde, diversamente, lo rubricano (almeno nelle sue manifestazioni più estreme) come censura, conformismo linguistico, limite al libero dibattito nell'arena pubblica. E ancora, anche da posizioni progressiste, come inutile intervento "di facciata" che nulla cambia nella sostanza dei problemi, contribuendo ad alimentare una nuova ipocrisia istituzionale.

Da qui, da questa insoddisfazione, è disceso il ben più concreto intendimento della *Cancel Culture*, teso alla vera e propria rimozione di espressioni o figure simboliche che – a giudizio di alcuni esponenti di questo o quel movimento – si rivelano compromesse perché, in vari e diversi modi, discriminanti.

Dalle parole all'azione

Visto nella prospettiva che abbiamo presentato, il diffondersi di tali iniziative può dunque essere interpretato come il tradursi in fatti tangibili della mera richiesta di correttezza formale del discorso pubblico.



02

Il che ci suggerisce di rileggere il fenomeno in atto sotto la prospettiva della parola che si fa azione, ben fotografata nella giurisprudenza della Corte Suprema degli Stati Uniti nell'elaborazione – problematica – del cosiddetto *Speech plus*. Con questa espressione si descrivono i casi di interazione tra l'espressione del pensiero – lo *speech*, appunto, rigorosamente protetto in ogni sua forma dal Primo Emendamento (così come dall'art. 21 Cost.) e i comportamenti materiali ad essa conseguenti – *conduct*, nelle parole dei giudici americani. Questo *plus*, questo agire oltre la parola, è ciò che può, almeno in potenza, porsi in contrasto con altri interessi costituzionalmente protetti (come la sicurezza pubblica, l'ordine pubblico, la salute), conoscendo limiti e anche sanzioni più o meno severe.

L'esigenza di un bilanciamento o – forse meglio – della definizione di un limite oltre il quale l'azione in concreto è ritenuta inammissibile, ponendosi al di fuori della tutela costituzionale, ha portato la Corte Suprema a mettere a punto a uso delle magistrature, in una serie di sentenze successive,¹¹ alcuni *Test*, ovvero schemi interpretativi utili a verificare la possibilità di espressione non verbale del pensiero.

Storicamente, il primo di questi è il cosiddetto Test di O'Brien, elaborato appunto nella sentenza *United States v. O'Brien* del 1968 (sent. 391 U.S. 367 - 1968), ove si stabilì che bruciare una cartolina di leva in segno di protesta non era comportamento protetto dal diritto alla libertà di parola. La Corte parte qui dall'elaborazione del concetto di *Symbolic Speech* – generalmente considerato

Fig. 02: Rimozione di una statua del Monumento ai Soldati confederati a Greenville, North Carolina, 22 giugno 2020. Fonte City of Greenville, North Carolina.

Daniele Donati

Tra correttezza e intolleranza. Radici, forme e compatibilità costituzionale della "Cancel Culture"

equivalente allo *Speech Plus*¹² – a descrivere azioni che intenzionalmente mirano a una affermazione, a una presa di posizione ideale. I giudici della Corte Suprema ritengono che una forma di “government regulation” (da intendersi ai nostri fini come “misure restrittive”) di queste azioni sia ammissibile se ricorrono quattro condizioni, e precisamente “if it is within the constitutional power of the Government; if it furthers an important or substantial governmental interest; if the governmental interest is unrelated to the suppression of free expression; and if the incidental restriction on alleged First Amendment freedoms is no greater than is essential to the furtherance of that interest”. Competenza costituzionalmente riconosciuta, interesse pubblico rilevante, ulteriore e distinto rispetto alla mera soppressione della libera espressione e prevalente rispetto ad essa sono i presupposti che giustificano l’intervento “censorio” o repressivo.

Elementi ulteriori di rilievo, da considerare nei casi alla nostra attenzione, si hanno con l’adozione del successivo *Time, Place, and Manner Test* elaborato dalla Corte nel caso *Ward v. Rock Against Racism* (sent. 491 U.S. 781 - 1989) e relativo alle misure, imposte dal sindaco di New York, per la limitazione del volume dei concerti a Central Park che, tra l’altro, prevedevano l’utilizzo obbligatorio di attrezzature audio, mezzi di amplificazione e tecnici del suono forniti dal municipio.

Qui la Corte ritiene le restrizioni costituzionalmente accettabili, in quanto “the principal inquiry in determining content neutrality, in speech cases generally and in time, pla-

ce, or manner cases in particular, is whether the government has adopted a regulation of speech because of disagreement with the message it conveys”. In ragione di ciò, “a regulation that serves purposes unrelated to the content of expression is deemed neutral, even if it has an incidental effect on some speakers or messages but not others. Government regulation of expressive activity is content neutral so long as it is justified without reference to the content of the regulated speech”.

Ne consegue che il Test (rubricato anche come Test della Forma e del Contenuto) ammette restrizioni di tempo, luogo e modalità laddove queste soddisfino tre criteri principali:

siano neutrali rispetto al contenuto, dovendo la limitazione aversi solo rispetto alla forma espressiva;

siano giustificate da un interesse pubblico significativo;

lascino aperti canali alternativi per manifestare il pensiero, non potendo mai giungere a chiudere completamente tutte le possibilità di espressione per l’individuo o il gruppo.

Fratture istituzionali, *damnatio memoriae* e antifascismo

L’analisi di cui al punto precedente offre considerazioni rilevanti, che pur vanno lette nell’ambito del costituzionalismo statunitense, ove la libertà di parola – quando tale rimane – è oggetto di tutela quasi assoluta.¹³Delle decisioni della Corte Suprema si deve però cogliere (e importare, almeno a livello esecutivo) il rilievo della comparazione degli interessi da una parte e la necessità di una neutralità rispetto ai contenuti espressi.

Diversamente la tradizione costituzionale europea pone la persona e la sua dignità a saldo limite della libertà di manifestazione del pensiero, tanto da produrre una regolazione mirata a tacitare determinate espressioni di odio o anche solo ideologicamente orientate, inconciliabili col presente. E questo, nelle pur consistenti differenze manifestatesi nei diversi paesi.¹⁴

Laddove cancellazioni ci sono state, nel nostro continente, ciò è sempre avvenuto in seguito a rotture drastiche con il passato, le quali hanno sollecitato l'intento di rimozione di determinati contenuti, anche attraverso dispositivi in norma.¹⁵

Si pensi alla rimozione delle effigie di Cesari caduti in disgrazia, alla furia del "Cristianesimo con l'abbattimento di idoli e templi pagani o la loro riconversione *mutato nomine*", e ancora "l'iconoclastia, decretata nel sec. VIII dagli imperatori d'Oriente, in Italia (...) poi replicata dal *Beeldenstorm*, la tempesta delle immagini protestante, in specie calvinista".¹⁶ E ancora alla distruzione dei simboli dell'assolutismo monarchico da parte dei rivoluzionari, francesi e non.

Evidente in tempi recenti è, in Italia, il riferimento alla discontinuità tra regime fascista e Repubblica democratica. Il mutato sentire sociale e il rapido avvicinarsi dei fatti sulla scena politica e nei teatri di guerra genera, già dal 1943, cambiamenti significativi sulla disciplina e il controllo della stampa e i mezzi di comunicazione, e non nel senso di una loro apertura e liberazione. Con il r.d.l. 727/1943 si misero in atto severe e illiberali limitazioni ai passaggi di proprietà di imprese editoriali beneficiarie di sovvenzioni fasci-

ste,¹⁷ al fine di disincentivare o quasi impedire l'ingresso nell'editoria di soggetti contrari al mutamento di regime in atto. Analogamente muoveva il r.d.l. 13/1944, con l'introduzione dell'obbligo dell'autorizzazione prefettizia per la prosecuzione delle pubblicazioni di quotidiani e periodici, in assenza della quale si procedeva al sequestro e all'inibizione di ogni altra attività di stampa a carico del responsabile.

Il clima di sovranità limitata, compromessa, è rafforzato poi dalla presenza dello *Psychological Warfare Branch* (PWB), struttura operativa del Comando generale delle Forze alleate deputata a controllare i mezzi di comunicazione del nostro paese fin dai giorni immediatamente precedenti lo sbarco in Sicilia del 10 luglio 1943.

Ciò che rileva notare, ai nostri fini, è che la rottura con il fascismo è "fondante", strutturale, e trova nella Costituzione - nella sua essenza appunto democratica, nella sua scelta di mediazione tra i valori della libertà e dell'uguaglianza, nella sua uguale considerazione dei diritti e dei doveri con cui si rinnega l'abominio della funzionalizzazione delle libertà individuali a un bene superiore - il testo di riferimento essenziale.

La vera esplicitazione del nostro essere costitutivamente antifascisti si trova però - com'è ben noto - nella XII Disposizione Transitoria e Finale della Costituzione, che impone il divieto di riorganizzare, sotto qualsiasi forma, il disciolto partito, responsabile di 20 anni di dittatura. La disposizione, criticata sia da chi la ritiene riduttiva, sia da chi la considera ingiustificabile per il contrasto con l'art. 21 della Costituzione, resta, a dispetto della citata collocazione,

una delle poche ancora vigenti, non transitorie, appunto.

La Corte costituzionale e anche il legislatore, nel tempo e con non poca fatica, hanno rimosso disposizioni dei codici civile e penale, delle quali era evidente l'origine in quel clima, e l'intento aberrante in democrazia. L'espressa considerazione del fenomeno fascista e del suo propagarsi oltre la caduta del regime si ha però con la legge n. 645 del 1952 (legge Scelba) che allo scopo di proteggere lo Stato repubblicano appena formatosi dalle minacce di ritorno al passato, in dieci articoli, oltre a ribadire il divieto di ricostituire il partito fascista, sanziona le esaltazioni del regime introducendo il reato di apologia.

Detto crimine si ha nell'esaltazione pubblica di esponenti, principii, fatti o metodi del fascismo oppure delle finalità antidemocratiche proprie del partito fascista. Qui il problema interpretativo è stato, ed è ancora, la punibilità della mera espressione di giudizi positivi su quanto il regime ha fatto, restando incerta la reale capacità offensiva di tali condotte, muovendo – all'inverso, rispetto allo *speech plus* – dall'azione alla parola.

Ciò che è interessante notare è che, per quanto riguarda il bene tutelato dal reato, dopo una prima ipotesi, ormai superata perché sostanzialmente inconsistente, che lo cercava in un'idea, un sentimento, un valore morale o spirituale sovraindividuale, una sensibilità collettiva, la scelta più frequente è stata quella di ancorare l'incriminazione all'offesa dell'ordine pubblico, e dunque in un principio generale dai contorni volutamente sfumati.

Ne risulta la loro collocazione tra

i reati di pericolo (che tutelano il bene da una mera minaccia di nocumento) letti però dalla Corte costituzionale nell'ottica del pericolo concreto, in cui giudice valuta la effettiva rischiosità della condotta incriminata. Diversamente la Corte di Cassazione ha storicamente ritenuto (da ultimo sent. sez. I, 25 marzo 2014 n. 37577) che “non è la manifestazione esteriore in quanto tale ad essere oggetto di incriminazione, bensì il suo venire in essere in condizioni di ‘pubblicità’ tali da rappresentare un concreto tentativo di raccogliere adesioni ad un progetto di ricostituzione” (facilitato in rete - sent. 2 marzo 2016 n. 11038 – per l'esistenza di una comunità virtuale destinata a “*tenere costanti contatti tra gli aderenti; a compiere opera di proselitismo*”).

Alla legge Scelba segue la cosiddetta legge Mancino (l. 205 del 1993) che sulla scia di altri ordinamenti introduce i reati d'odio e di discriminazione razziale e differisce rispetto alla precedente per una costruzione più organica e un apparato sanzionatorio più leggero, nel tentativo di differenziare i reati di “diffusione di idee” da quelli che invece consistono in un “incitamento alla violenza” e anzi - come precisa la modifica di cui alla l. 85/2006 - richiede che la condotta costitutiva si caratterizzi non solo per “fatti diretti”, bensì per “atti violenti diretti e idonei”.

Notiamo, ancora, come in forma analoga e con soluzioni solo parzialmente diversi si sia mossa la Germania dopo l'esperienza del III Reich.

Il che a dire che, specialmente nei paesi che hanno attraversato un'epoca dittatoriale e avuto esperienza del valore dei simboli, la preoccupazione di una loro rimozione è più

presente e sentita,¹⁸ e quindi presidiata da dispositivi di norme che, in forme differenti e con diversa gradazione di tolleranza, ammettono, anzi prescrivono delle cancellazioni.

Rimuovere il passato

Dette cancellazioni, diciamo così “istituzionalizzate”, hanno l’obiettivo di affermare un nuovo clima politico e sociale, sancito giuridicamente dall’instaurazione di un nuovo testo e – forse soprattutto – di un nuovo sentire costituzionale.¹⁹ Non rinnegano la storia e, se non possono (e forse non vogliono) garantire conciliazione e concordia, cercano comunque stabilizzazione e nuovo equilibrio.

In questo si distinguono dal fenomeno a cui assistiamo in questi tempi che, a partire dalla sensibilità di alcuni, attraverso la rimozione di simboli o tracce di fatti e personaggi del passato, cerca l’annientamento della loro memoria oppure, riflettendosi sul presente, mira (e spesso riesce) ad allontanare dal prosenio o in qualche modo a sanzionare pubblicamente personalità sgradite per le loro opinioni o le loro forme espressive.

Questa sintesi del fenomeno in atto ci dà modo di fare qualche riflessione, viste le differenze di forme e risultato che esistono tra le manifestazioni della *Cancel Culture* che si rivolgono al passato e quelle che invece combattono il presente.

Le prime cercano la purificazione da accadimenti irrimediabili nella loro rappresentazione odierna, in qualche modo negando la storia o la sua celebrazione, finendo per scagliarsi contro l’*imago* residua di

quei fatti o di chi ne fu protagonista.

Ne sono esemplari gli eventi del 2017 negli Stati Uniti ove, a seguito delle violenze dei suprematisti bianchi a Charlottesville, in Virginia, culminati con la morte di una contro-manifestante, si accese un dibattito nazionale che ebbe come conseguenza tangibile l’abbattimento delle statue confederate, erette tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo a Richmond durante il periodo della Ricostruzione e successivamente durante l’era delle cosiddette “leggi *Jim Crow*”.²⁰ L’elemento significativo qui è che, a seguito delle pressioni dell’opinione pubblica, fu lo stesso sindaco di Richmond, Levar Stoney, a procedere alla rimozione, anche a seguito del parere di una Commissione da lui formata per esplorare le possibili ipotesi sul destino di quei monumenti. Altra soluzione non fu trovata, per assicurare “giustizia storica e inclusività”.

Decisamente più discutibili, tra le azioni orientate al passato, sono la petizione lanciata per chiedere al Metropolitan Museum of Art di rimuovere il dipinto *Thérèse Dreaming* di Balthus, considerato sessualmente inappropriato, o la campagna contro Egon Schiele che, a causa della natura erotica troppo esplicita delle sue opere, ha portato al rifiuto o alla rimozione di alcuni quadri da diverse esposizioni (oltre alla censura, a Londra e a Berlino, nel 2018, della campagna pubblicitaria per la mostra a lui dedicata a Vienna).

Al di là di qualche attacco a certi simboli da parte di gruppi di attivisti, ciò che sembra caratterizzare queste manifestazioni è il coinvolgimento di istituzioni pubbliche che, sotto la pressione di certa opinio-

ne pubblica, per evitare di aprire un fronte di polemiche sul proprio orientamento rispetto a genere, razza e così via, o anche – in qualche caso – spontaneamente, decidono di eliminare quanto potrebbe essere oggetto di contestazioni e fraintendimenti.

Riportando il tutto al nostro ordinamento, questi esiti appaiono in deciso contrasto con quanto chiede la nostra Costituzione quando, all'art. 9 nei suoi primi due commi (“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura” e “tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”), non solo pone sotto tutela il complesso dei nostri beni culturali, così come si trovano e là dove sono conservati, ma ne fa elemento costitutivo di una coscienza culturale nazionale, con le sue luci e le sue ombre.²¹ Così “questi principi costituzionali, autonomi ma connessi (...) si ergono ad ostacolo alla cancellazione, immateriale e materiale, delle tracce vuoi della cultura vuoi della storia” e “li separano dalla confusione con la politica”.²² Il conflitto con la *difficult heritage* viene dunque risolto in ragione della sua collocazione nel tempo, dovendo essere considerato nel suo essere testimonianza del nostro passato, e valutato per il suo valore artistico intrinseco. Dunque, l'attualizzazione di ciò che venne nel tempo espresso (o di alcune biografie) è operazione intellettualmente falsante e storicamente infondata, causa essa stessa della ripulsione che suscita e, in ultima analisi, inaccettabile per quello stesso testo costituzionale che espressamente rinnega il fascismo. Il che trova concretizzazione nel vasto e approfondito dispositivo che la nostra legislazione ordinaria elabora per garantire la

conservazione nostri beni culturali (in particolare nel Codice dei Beni culturali - D.Lgs 42/2004), ritenendo che “la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura” (così il comma 2 dell'art.1 del Codice stesso). D'altra parte, che consistenza avrebbe altrimenti il valore fondante della fruizione di quanto sedimentato nel tempo?²³

Filtrare il presente

Diversamente, le manifestazioni della *Cancel Culture* che intervengono sul presente, fortemente legittimate dal sentire politicamente corretto, colpiscono chi – nel discorso pubblico – sostiene opinioni ritenute inaccettabili o usa forme espressive se non apertamente, almeno potenzialmente discriminanti.

Diciamo subito che qui si tratta appunto di parole, di manifestazioni del pensiero da tenere ben distinte dai fatti – molestie o vere e proprie violenze – come quelli denunciati e contrastati dal cosiddetto movimento #metoo.²⁴ Ben consapevoli, per quanto detto al punto 3, della non sempre chiara distinzione tra il dire e il fare, il riferimento per noi è a ciò che alcuni *solo* dicono, e dicono *a un pubblico indistinto*. E a *come* lo fanno.²⁵

Di un certo interesse è osservare come detti episodi riguardino pressoché esclusivamente esponenti della scena culturale (registi e attori, giornalisti, scrittori ed editori, artisti e galleristi), mentre i politici anche più estremi ne restano immuni, grazie alla tutela che gli ordinamenti offrono alla loro libertà di espres-

sione, anche quando questa viene esercitata nelle forme più sgradevoli (capaci, peraltro, di stimolare fenomeni la radicalizzazione delle rispettive opinioni, in chi li sostiene e in chi li avversa).

La notazione è rilevante perché in parte cambia la dinamica che qui osserviamo, importando la *Cancel Culture* su relazioni intercorrenti tra soggetti privati.

Si pensi al caso di J.K. Rowling, al centro di numerose polemiche in seguito alla pubblicazione, nel 2020, di una serie di *tweet* e di un saggio in cui esprimeva preoccupazioni riguardo alle questioni di genere, suscitando accuse di transfobia. Ciò ha portato alcuni editori e agenti letterari a manifestare pubblicamente il loro disaccordo con le opinioni della popolare scrittrice, mentre alcune librerie indipendenti (come la libreria per bambini *The Flying Pig*) hanno scelto di rimuovere i libri della Rowling dai loro scaffali (per non dire delle fratture apertesesi nella comunità dei fans o delle prese di distanza di attori e attrici che avevano preso parte alla saga cinematografica di Harry Potter).

Si pensi a Roseanne Barr, popolarissima conduttrice televisiva statunitense che, per aver pubblicato nel 2018 un *tweet* razzista contro Valerie Jarrett (ex consigliera di Barack Obama) ha visto la ABC cancellare il *reboot* della sua sitcom *Roseanne*, a dispetto dell'enorme successo di pubblico. Si pensi ancora alla rimmersione nel 2018 di *tweet* omofobi di Kevin Hart scritti molti anni prima, che pure ha portato l'attore a rinunciare a ospitare gli Oscar del 2019, dopo che l'Academy gli aveva chiesto di scusarsi (e lui aveva – almeno inizialmente – rifiutato).

Qui l'ideologia della cancellazione agisce non come revisione e oblio della storia, ma come filtro di ciò che si può e non si può dire, previsto nel nostro ordinamento solo in relazione al valore del buon costume, di cui all'ultimo comma dell'art.21 Cost.

Ora, ammesso che quanto la *Cancel Culture* stigmatizza possa alimentare detto concetto nella sua vaghezza (per altro a lungo contestato proprio per questo da movimenti LGBTQIA+ e altri), non è indifferente ricordare che, in ogni caso (ed è valutazione rimessa ai giudici) si ritiene osceno ciò che, come tale, è percepito nel sentire sociale, perché offensivo de "il comune senso del pudore". Né si può dimenticare che in questi casi la censura non intende colpire solo il messaggio incriminato, ma anche chi l'ha pronunciato, con la richiesta di un suo allontanamento dalla scena mediatica.

Il tutto, senza considerare che, proprio per la natura "creativa" di gran parte di queste espressioni, le stesse rientrerebbero sotto la più ampia tutela offerta alla libertà di espressione artistica, di cui all'art. 33 Cost. Questa disposizione – si dice²⁶ – non richiama in forma esplicita il limite del buon costume (pur se l'art. 21, 6° comma, prescrive interventi preventivi anche per "gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni"), nella consapevolezza che l'osceno può far parte del *logòs* degli artisti, esserne strumento.

Permane, piuttosto e ovviamente, il limite del mero insulto e (di nuovo ai sensi dell'art. 9 Cost.) il divieto di incoraggiare o sostenere, con risorse pubbliche, la diffusione di concezioni che, se pur libere di manifestarsi, siano portatrici, per loro

stessa natura, di intenti assolutistici e di sopraffazione, o si rivelino contrari all'essenza stessa dei nostri valori fondamentali.

Un'intolleranza non tollerabile

Come si è visto, il nostro ordinamento sembra porre decisi ostacoli costituzionali a qualunque intento e forma di cancellazione della cultura.

Tornando a uno sguardo complessivo sul fenomeno in analisi, si deve però sottolineare come ciò che ancor più radicalmente rende inammissibili le azioni di oggi, contro un passato o un presente inaccettabili, è che a ben vedere i movimenti che operano nel segno della *Cancel Culture* impongono una lettura parziale e di parte.

Parziale, perché riduce il giudizio su certi fatti o personaggi ad aspetti, espressioni o episodi specifici, palesi od oscuri, dimenticando di volta in volta contesto, idee del tempo e, ancor più in generale, la complessità della storia e delle biografie, tradendo peraltro quel diritto all'identità personale, alla narrazione delle persone nella loro complessità, che il nostro ordinamento tutela (a partire dalla sent. Pret. Roma 6.5.1974, GI, I, 2, 514, ma consolidato nel famoso "caso Veronesi" dalla Corte di Cassazione, sent. 22.6.1985, n. 3769, FI, 1985, I, 2211).

Di parte, perché – se pur muove sulla scia di un fastidio anche condivisibile per comportamenti inammissibili (si pensi, appunto, alla schiavitù) – chi agisce per la cancellazione della cultura (di *certa* cultura) si fa attore di scelte drastiche, non universalmente accettate né giustificate – come accade per il fa-

scismo – dall'esigenza di una frattura con un passato remoto e, perciò, storicizzato e sterilizzato,²⁷ e ancor meno accettabili se volte a mettere a tacere opinioni sgradite.

Figlia in buona parte degli effetti del circuito mediatico alimentato da social media e blog di discussione online, e dal conseguente silenzio di tanti, questa "tirannia della minoranza"²⁸ si mostra o si impone come volontà di tutti, con effetti evidentemente distorsivi.

Si badi bene: la questione non si pone affatto in termini di "peso", ovvero di effettiva prevalenza di un'opinione nel sentire sociale, se è vero che un regime democratico vive dell'ascolto anche di chi reca posizioni estreme e antagoniste, di rottura con la tradizione, persino disturbanti.²⁹ Ma paradossalmente proprio per questa ragione non può esserci limitazione nell'espressione di questa o quella posizione, in nome di un'ortodossia che rimanda a uno Stato etico, che sceglie a priori ciò che è buono, giusto, bello, ammettendo implicitamente che "di due principi uno inferiore e l'altro superiore, uno parziale e l'altro totale, il primo deve necessariamente soccombere perché esso è contenuto nel secondo, e il motivo della sua opposizione è semplicemente negativo, campato nel vuoto".³⁰

Diversamente, il metodo democratico ammette il ricordo di tutto e le parole di tutti, da tacitare solamente in ragione dell'effettivo contrasto con i diritti altrui, individuali o collettivi.

In sé, dunque, il giudizio negativo, anche radicale, spietato, è ammissibile nel nostro ordinamento, che ben tutela il diritto di critica, come declinazione della libera manifesta-

zione del pensiero di cui all'art. 21 Cost., nei limiti, da tempo fissati dalle più alte magistrature, della piena verità dei fatti e dell'interesse pubblico alla conoscenza degli stessi.³¹ E ancora tenendo sempre a ben fermo il rispetto per i diritti fondamentali altrui, come l'onore e la reputazione, ma anche (aggiungo io) del diritto alla piena conoscenza (e al libero giudizio) da parte di tutti di accadimenti, opere, vicende del passato e manifestazioni del presente.

Si tratta, infatti, di una minaccia seria, concreta, al diritto a essere informati e a informarci che ci spetta come individui e come collettività, che si concretizza nel poter accedere a una pluralità di fonti e opinioni.

E che mina, alla radice, quell'anelito alla tolleranza per l'altro da sé e il confronto con ciò che è diverso, inatteso e anche intollerabile, che mai va occultato, ma piuttosto conosciuto e sconfitto. Con parole e idee che (almeno oggi si ritengono) giuste.

Endnotes

1 Senza alcuna pretesa di completezza – e cogliendo scritti che, se non affrontano il tema direttamente, si occupano comunque dei suoi presupposti – si ricordino qui Ainis 2005; Baldin 2016^o; Baldin 2016b; Bartoli 2021; Campagnoli, 2020; Caretti 2014; Cinà, 2021, D’Amico 2023, D’Amico 2021a; D’Amico 2021b, De Rada 2021; Donnarumma, 2023; Esposito 2021; Morelli 2021; Pacella 2016; Pellissero, 2015; Perri, Zorzetto 2015; Pezzini 2019; Pugiotto 2013; Pulitanò 2021; Severini 2022; Zaccaria 2016.

2 Nella pubblicistica sociologica americana, attenta prima di ogni altra al tema, si vedano Armstrong, Bernstein 2008; Bernstein 2005; Calhoun 1994; Crenshaw 1991; Gitlin 1994; Laraña, Johnston, Gusfield 1994; Meyer, Whittier, Robnett 2002; Misra, Bernstein 2020; Polletta 2004; Stryker, Owens, White 2004.

3 Si veda a questo proposito, e anche con ben altri riflessi, Schiavone 2019.

4 Wilson 1995; D’Souza 1991.

5 Si veda a riguardo Boschetto 2015; Gheno 2022; Gheno 2021; Robustelli, 2021.

6 Si veda il resoconto di chi ha animato quel dibattito in Sabatini 1987.

7 La Risposta dell’Accademia è articolata e si concentra su «i principi tradizionalmente invocati per stabilire le regole o raccomandazioni per un uso della lingua rispettoso della parità di genere» che vengono indicati ne

«1) evitare in maniera assoluta il maschile singolare perché a torto considerato non marcato (da alcuni definito *inclusivo* o, meno correttamente, *neutro*);

2) evitare l’articolo determinativo prima dei cognomi femminili, perché genera un’asimmetria con quelli maschili;

3) accordare il genere degli aggettivi con quello dei nomi che sono in maggioranza o più vicini all’aggettivo;

4) usare il genere femminile per i titoli professionali che sono riferiti a donne.»

Il testo si trova al sito: <https://accademiadellacrusca.it/contenuti/l-accademia-risponde-a-un-quesito-sulla-parit-di-genere-negli-atti-giudiziari-posto-dal-comitato-par/31174>. Sul tema della discriminazione linguistica nella percezione dell’Accademia si veda anche Robustelli 2017.

8 Nel 2018 dal Parlamento europeo ha afferma che «il linguaggio inclusivo di genere è più di una questione di correttezza politica (...) Lo scopo del linguaggio neutrale rispetto al genere è quello di evitare scelte di parole che possono essere interpretate come pregiudiziali, discriminatorie o umilianti implicando che un sesso o genere sociale sia la norma».

9 Numerosissime le imprese private che hanno adottato politiche aziendali in questo senso, da *Lufthansa* ad *Amazon*, da *Disney* a *Nike*, da *Adidas* ad *Apple*. E poi *Ford*, *Facebook*, *Volkswagen*. Per le istituzioni pubbliche, al di là delle linee guida del 1987 di cui in testo, si pensi per tutti al caso dell’Università di Trento, che nel 2024 ha adottato un Regolamento che impone l’utilizzo come genere unico del femminile (il cosiddetto «femminile sovraesteso»).

10 In generale, nella letteratura italiana si vedano Boatti 1994; Benozzo 2021; Sani 1999. Nella dottrina giuridica si trovano riferimenti in Ferrajoli 2007; Fusaro 2013. Naturalmente ricca è la bibliografia americana, della quale segnalo Bloom 1987; Tannen 1998; Rauch 1993; Fish 1994; Strossen 2018; Waldron 2012; Delgado, Stefancic 2017; MacKinnon, 1993.

11 Altri casi, rispetto a quelli ricordati a seguire in testo, sono *Tinker v. Des Moines Independent Community School District*, sent. 393 U.S. 503 (1969); *Spence v. Washington*, sent. 418 U.S. 405 (1974); *Clark v. Community for Creative Non-Violence*, sent. 468 U.S. 288 (1984); *Texas v. Johnson*, sent. 491 U.S. 397 (1989).

12 I concetti di *Symbolic Speech* e *Speech Plus* sono invece distinti da H. Kalven Jr., *The Concept of the Public Forum: Cox v. Louisiana*, in *The Supreme court review*, 1/1965 il quale,

sebbene riconosca una certa sovrapposizione nel loro uso corrente, ritiene più appropriato riferirsi allo *Symbolic Speech* nei casi di condotta non verbale comunicativa, mentre si avrebbe *Speech Plus* nei casi di locuzione verbale che assume significato solo nel contesto della condotta attraverso la quale è espressa, di per sé non necessariamente comunicativa. Così, ad esempio, la dissacrazione della bandiera nazionale è *Symbolic Speech*, mentre lo striscione esposto durante una manifestazione sarebbe una forma di *Speech Plus*.

13 E ciò, fin dalla famosa *dissenting opinion* che il giudice Holmes espresse nel caso *Abrams v. United States* del 1919, affermando il valore del «free marketplace of ideas», posto a fondamento del modello democratico.

14 Lo ricorda bene D'amico 2023, che evidenzia come «in Francia vi è stata la bocciatura da parte del *Conseil constitutionnel* della *Loi Avia*» laddove il «nodo problematico principale era il dovere di rimozione del contenuto illecito entro le 24 ore, rimesso solamente al gestore del web e senza controllo da parte di un giudice» procedimento che – si sosteneva – veniva a incidere sulla libertà di manifestazione del pensiero. Il tutto mentre in Germania, ove la Costituzione, all'art. 5, comma 2, prevede come limite esplicito alla libertà di manifestazione del pensiero la tutela della dignità e dell'onore, «nessuno ha mai direttamente dubitato della costituzionalità della disciplina della *Netzwerkdurchsetzungsgesetz*» nonostante il fatto che questa prevedesse la rimozione dei soli contenuti manifestamente illegittimi entro 24 ore

15 Lo nota benissimo Severini 2022.

16 Le citazioni sono ancora da Severini 2022, p. 98

17 Vedi Pisapia, Cherchi 2020.

18 Klemperer 2018.

19 Su questo concetto si veda Barbera 2015, nella sua fertilissima voce *Costituzione della Repubblica Italiana*.

20 Jim Crow, personaggio creato dal comico Thomas Rice attorno al 1820, divenne espressione stereotipica (e poi soprannome non proprio lusinghiero) dei neri d'America. Le leggi così rubricate sono dunque quelle in vigore tra il 1870 e gli anni '60 del Novecento negli Stati del sud con le quali si legittimava la discriminazione razziale, a dispetto delle tutele messe in atto dopo la fine della guerra civile e l'abolizione della schiavitù operata dal XIII emendamento dai *Reconstruction Amendments* - specialmente al XIV emendamento che garantiva a tutti cittadinanza e pari protezione ai sensi della legge e al XV emendamento che riconosceva ai neri il diritto di voto. Per tutti, nel merito, si veda Michael Higginbotham 2013.

21 In questo senso, con grande attenzione, Severini 2013 che a sua volta rimanda alle letture congiunte dei primi due commi dell'art.9, come Sandulli 1967; Merusi 1975, p. 446; Ainis 1991, p. 10; Cecchetti 2006, p. 221; Carpentieri 2005; G. Severini 2013.

22 Ancora, mirabilmente, Severini 2013.

23 Si vedano a riguardo Giannini 1976 e le disposizioni di cui agli artt. 2 e 3 del D.Lgs 42/2004.

24 Specialmente riferito a fatti svoltisi nei luoghi di lavoro, o causati da rapporti professionali, l'espressione che dà il nome al movimento ha avuto origine nel 2006 come hashtag sui social media nei post di Tarana Burke in cui si denunciavano gli abusi verso le lavoratrici di colore. Il movimento si è poi diffuso globalmente nell'ottobre 2017 a partire dalle accuse di Alyssa Milano contro il produttore cinematografico Harvey Weinstein. Alcune letture sul tema sono Fileborn, Loney-Howes 2019; Gill, Orgad 2018; Manne 2018; Munro 2019; Banet-Weiser 2018.

25 Lasciamo perciò fuori dalle nostre considerazioni casi di sospette molestie sessuali, pur se ancora non provati o portati a giudizio in via definitiva, come quello Chuck Close, noto per i suoi ritratti fotorealistici, accusato di molestie sessuali da diverse donne, in risposta alle quali la *National Gallery of Art* di Washington ha rifiutato di esporre le sue opere e il *Seattle Art Museum* ha rimosso i suoi lavori dalle sue mostre temporanee,

rivedendo la presentazione delle opere dell'artista nella collezione permanente. O di Woody Allen, contro il quale sono state mosse analoghe accuse – mai perseguite perché mai provate – che hanno portato gli Amazon Studios ad annullare il contratto di produzione e distribuzione con lui nel 2018, ritenendo il sospetto elemento sufficiente per un suo allontanamento.

26 Francesco Rimoli nel suo bellissimo contributo: Rimoli 2003.

27 Su metodo dello storico si vedano gli essenziali lavori di Bloch 1998; Carr 2000; Ginzburg 1976; Veyne 1973; de Certeau 2001.

28 Con articolata illustrazione del processo mediatico «intimidatorio» che reca a questi eccessi, De Rada 2021 che a sua volta rimanda a Bishin 2009; Goggin 2016.

29 In questo senso è chiarissima la posizione della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo nella sentenza *Handyside c. Regno Unito*, 7 dicembre 1976, Serie A, n. 24, § 49 che espressamente ritiene coesistente ai nostri ordinamenti la garanzia «di quel pluralismo, di quella tolleranza e di quella apertura mentale senza i quali non vi è una società democratica». In questo senso Raimondi 2017.

30 Queste le parole di G. Gentile nel *Manifesto degli intellettuali fascisti agli intellettuali di tutte le Nazioni*, pubblicato sul «Popolo d'Italia» e su quasi tutta la stampa italiana, firmato da 250 tra artisti, professori e intellettuali tra cui si segnalano i nomi di D'Annunzio, Malaparte, Pirandello, Soffici e Ungaretti. Si veda a commento di questi toni lo scritto quasi coevo Huizinga 2019

31 Si veda in questo senso Cassazione Civile, Sezioni Unite, sentenza n. 3679 del 12 giugno 1982, Cassazione Civile, sentenza n. 5259 del 12 giugno 1984; Cassazione Civile, sentenza n. 5259 del 16 aprile 1990; Cassazione Penale, sentenza n. 25138 del 7 maggio 2008.

References

- Ainis 1991: Ainis M., *Cultura e politica. Il modello costituzionale*, Padova, Cedam, 1991.
- Ainis 2005: Ainis M., *Libertà di manifestazione del pensiero e diritti della personalità*, in Pizzorusso A. (a cura di), *Libertà di manifestazione del pensiero e giurisprudenza costituzionale: terze Giornate italo-spagnole di giustizia costituzionale*, Milano, Giuffrè, 2005, pp. 27-38.
- Armstrong, Bernstein 2008: Armstrong E., Bernstein M., *Culture, power, and institutions: A multi-institutional politics approach to social movements*, in «Sociological Theory», 2008, 26, pp. 74-99.
- Baldin 2016a: Baldin S., *Eguaglianza di genere e principio antisubordinazione. Il linguaggio non discriminatorio come caso di studio*, in «GenIUS», 2016, 1, pp. 74-88.
- Baldin 2016b: Baldin S., *Riforma costituzionale e linguaggio non discriminatorio. Una breve riflessione*, in *Diritti Comparati*, 21 gennaio 2016, <https://www.diritticomparati.it/riforma-costituzionale-e-linguaggio-non-discriminatorio-una-breve-riflessione/>
- Banet-Weiser 2018: Banet-Weiser S., *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Durham, Duke University Press, 2018.
- Barbera 2015: Barbera A., *Costituzione della Repubblica Italiana*, ad vocem, in «Enciclopedia del Diritto», Annali VIII, 2015, pp. 263-358.
- Bartoli 2021: Bartoli R., *Costituzionalmente illegittimo non è il d.d.l. Zan ma alcuni comportamenti incriminati dall'art. 604-bis c.p.*, in «Sistema penale», 2021, <https://www.sistemapenale.it/it/opinioni/bartoli-ddl-zan-costituzionalmente-illegittimo-604-bis>.
- Benozzo 2021: Benozzo F., *Politicamente corretto. Storia di un'ideologia*, Milano, Ares, 2021.
- Bernstein 2005: Bernstein M., *Identity politics*, in «Annual Review of Sociology», 2005, 3, pp. 47-74.
- Bishin 2009: Bishin B., *Tyranny of the Minority: The Subconstituency Politics Theory of Representation*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Bloch 1998: Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998.
- Bloom 1987: Bloom A., *The Closing of the American Mind*, New York, Simon & Schuster, 1987.
- Boatti 1994: Boatti G., *Inventario Italiano. Politicamente corretto e libertà di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Boschetto 2015: Boschetto V.L., *Proposta per l'introduzione della schwa come desinenza per un italiano neutro rispetto al genere, o italiano inclusivo*, 2015, <https://goo.gl/OxJApV>.
- Calhoun 1994: Calhoun C. (ed.) *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford, Blackwell, 1994.
- Campagnoli 2020: Campagnoli M.N., *Social media e information disorder: questioni di ecologia comunicativa in rete*, Parte Seconda: *l'hate speec*, in «Dirittifondamentali.it», 2020, 2, pp. 1591-1618.
- Caretti 2014: Caretti P., *Lingua e Costituzione*, in «Rivista AIC», 2014, 2, <https://www.rivista-aic.it/it/rivista/sfoglia-per-numero/2-2014?start=20>.
- Carpentieri 2005: Carpentieri P., *La tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della Nazione nell'articolo 9 della Costituzione*, 2005, https://www.giustizia-amministrativa.it/web/guest/-/studio_carpentieri_03_bis_chk.
- Carr 2000: Carr E.H., *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 2000.
- Cecchetti 2006: Cecchetti M., *Commento all'art. 9*, in *Commentario della Costituzione*, a cura di R. Bifulco, A. Celotto, M. Olivetti, I, Torino, Utet, 2006, pp. 217 - 241.
- Cinà 2021: Cinà G., *Libertà di espressione e importanza del contesto: la Corte europea dei*

diritti dell'uomo ridefinisce il perimetro della protesta politica, in «La Nuova Giurisprudenza Civile Commentata», 2021, 6, pp. 1379-1384.

Crenshaw 1991: Crenshaw K., *Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, in «Stanford Law Review», 1991, 43, pp. 1241-1299-

D'Amico 2021a: D'Amico M., *Linguaggio, Costituzione e discriminazioni di genere*, in Brambilla M., D'Amico M., Crestani V., Nardocci C. (a cura di), *Genere, disabilità, linguaggio. Progetti e prospettive a Milano*, Milano, FrancoAngeli, 2021, p. 15-32.

D'Amico 2021b: D'Amico M., *Odio on line: limiti costituzionali e sovranazionali*, in D'Amico M., Siccardi C. (a cura di), *La Costituzione non odia. Conoscere, prevenire e contrastare l'hate speech online*, Torino, Giappichelli, 2021, pp. 15-31.

D'Amico 2023: D'Amico M., *Linguaggio discriminatorio e garanzie costituzionali*, in «Rivista AIC», 2023, 1, pp.198-254.

de Certeau 2001: de Certeau M., *L'Invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

De Rada 2021: De Rada D., *Cancel Culture e diritto all'accesso all'informazione*, in «Nomos», 2021, 2, <https://www.nomos-leattualitaneldiritto.it/nomos/nomos-2-2021/>.

Delgado, Stefancic 1993: Delgado R., Stefancic J., *Critical Race Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 2017.

Donnarumma 2023: Donnarumma M.R., *La sentenza della Corte di cassazione n. 24686/2023, il divieto di discriminazione, il rispetto della dignità umana*, in «Giurisprudenza Penale Web», 2023, 9, <https://www.giurisprudenzapenale.com/rivista/fascicolo-9-2023/>.

D'Souza 1991: D'Souza D., *Illiberal Education: The Politics of Race and Sex on Campus*, Los Angeles, The Free Press, 1991.

Esposito 2021: Esposito M., *Eguale per forza (di legge): spigolature critiche sul politicamente corretto*, in «Dirittifondamentali.it», 2021, 1, <https://dirittifondamentali.it/2021/01/02/eguali-per-forza-di-legge-spigolature-critiche-sul-politicamente-corretto/>.

Ferrajoli 2007: Ferrajoli L., *Principia iuris. Teoria del diritto e della democrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Fileborn, Loney-Howes 2019: Fileborn B., Loney-Howes R. (eds), *#MeToo and the Politics of Social Change*, Palgrave Macmillan, 2019;

Fisch 1994: Fish S., *There's No Such Thing As Free Speech: And It's a Good Thing, Too*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Fusaro 2013: Fusaro C., *Le libertà fondamentali*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Gheno 2021: Gheno V., *L'avventura dello schwa. Estratto dal libro Femminili singolari*, Firenze, Effequ, 2021.

Gheno 2022: Gheno V., *Schwa: storia, motivi e obiettivi di una proposta*, in «Treccani Magazine: Lingua Italiana», 21 marzo 2022, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/4_Gheno.html.

Giannini 1976: Giannini M.S., *I beni culturali*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 1976, I, p. 3-38.

Gill, Orgad 2018: Gill R., Orgad S., *The shifting terrain of sex and power: From the 'sexualization of culture' to #MeToo*, in *Sexualities*, 2018, 21, 8, pp. 1313-1324.

Ginzburg 1976: Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976.

Gitlin 1994: Gitlin T., *From universality to difference: Notes on the fragmentation of the idea of the Left*, in «Social Theory and the Politics of Identity», 1994, pp. 150-174.

Goggin 2016: Goggin M.L., *Threats to Freedom from a Tyranny of the Minority*, Cambridge University Press, 17 May 2016,

<https://www.cambridge.org/core/journals/politics-and-the-life-sciences/article/abs/threats-to-freedom-from-a-tyranny-of-the-minority/186468C56DC8C->

69D903A53808869798C.

https://www.giurisprudenzapenale.com/wp-content/uploads/2020/06/Pisapia_Cherchi_gp_2020_6.pdf.

Huizinga 2019: Huizinga J., *Nelle ombre del domani*, Savigliano, Nino Aragno, 2019.

Klemperer 2018: Klemperer V., *La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 2018.

Laraña, Johnston, Gusfield 1994: Laraña E., Johnston H., Gusfield R.F. (eds), *New Social Movements: From Ideology to Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1994.

MacKinnon 1993: MacKinnon C.A., *Only Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Manne 2018: Manne K., *Down Girl: The Logic of Misogyny*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Merusi 1975: Merusi F. *Sub art. 9*, in *Commentario della Costituzione*, a cura di G. Branca, Bologna, Zanichelli; Roma, Il Foro, 1975, pp. 434-460.

Meyer, Whittier N, Robnett 2002: Meyer D.S., Whittier N., Robnett B. (eds), *Social Movements: Identity, Culture, and the State*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Michael Higginbotham 2013: Michael Higginbotham F., *Ghosts of Jim Crow: Ending Racism in Post-Racial America*, New York, New York University Press, 2013.

Misra, Bernstein 2020: Misra J., Bernstein M., *Sexuality, gender, and social policy*, in Janoski T., Leon C., Misra J., Martin I.W. (eds), *The New Handbook of Political Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 pp. 842-879.

Morelli 2021: Morelli A., *Togliere la parola razza dalla Costituzione? Ragioni e rischi di una revisione simbolica*, in «Quaderni costituzionali», 2021, 2, pp. 461-485.

Munro 2019: Munro E., *Feminism: A Fourth Wave?*, in «Political Insight», 2019, 9, 2, 2019, pp. 22-25.

Pacella 2016: Pacella V.G., *Il linguaggio giuridico di genere: la rappresentazione sessuata dei soggetti nel diritto e nella regolamentazione lavoristica*, in «Lavoro e diritto», 2016, 3, pp. 481-500.

Pellisero 2015: Pellissero M., *La parola pericolosa. Il confine incerto del controllo penale del dissenso*, in «Questione Giustizia», 2015, 4, pp. 37-46.

Perri, Zorzetto 2015: Perri P., Zorzetto S. (a cura di), *Diritto e linguaggio. Il prestito semantico tra le lingue naturali e i diritti vigenti in una prospettiva filosofico e informatico-giuridica*, Pisa, ETS, 2015.

Pezzini 2019: Pezzini B., *Costituzione italiana e uguaglianza dei sessi. Il principio antisubordinazione di genere*, in Pezzini B., Lorenzetti A. (a cura di), *70 anni dopo tra uguaglianza e differenza. Una riflessione sull'impatto del genere nella Costituzione e nel costituzionalismo*, Torino Giappichelli, 2019, pp. 1-14.

Pisapia, Cherchi 2020: Pisapia M., Cherchi C., *Detenzione e libertà di espressione. Riflessioni sul trattamento sanzionatorio del reato di diffamazione a mezzo stampa in occasione della pronuncia della Corte Costituzionale*, in «Giurisprudenza Penale Web», 2020, 6,

Polletta 2004: Polletta F., *Culture in and outside institutions. Authority in Contention: Research*, in «Social Movements, Conflicts and Change», 2004, pp. 161-183.

Pugiotto 2013: Pugiotto A., *Le parole sono pietre? I discorsi di odio e la libertà di espressione nel diritto costituzionale*, in «Diritto Penale Contemporaneo», 2013, <https://archiviodpc.dirittopenaleuomo.org/d/2419-le-parole-sono-pietre>.

Pulitano 2021: Pulitano D., *Essere Charlie, o politicamente corretto? Manifestazioni espressive e diritto penale*, in «Sistema Penale - rivista online», 2021, <https://www.sistemapenale.it/it/articolo/pulitano-essere-charlie-o-politicamente-scorretto>.

Raimondi 2017: Raimondi G., *Il multiculturalismo nella giurisprudenza della Corte europea dei diritti dell'uomo*, in «Questione Giustizia», 2017, 1, https://www.questionegiustizia.it/rivista/articolo/il-multiculturalismo-nella-giurisprudenza-della-corte-europea-dei-diritti-dell-uomo_428.php.

Rauch 1993: Rauch J., *Kindly Inquisitors: The New Attacks on Free Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Rimoli 2003: Rimoli F., *L'arte*, in Cassese S. (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo*, Parte Speciale, II, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 1513- 1553.

Robustelli 2017: Robustelli C., *Uguaglianza nella differenza: "genere", linguaggio comune e linguaggio giuridico*, in Biffi M., Cialdini F., Setti R. (a cura di), *Acciò che 'l nostro dire sia più chiaro. Studi in onore di Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca, 2017, pp. 917-933.

Robustelli 2021: Robustelli C., *Lo schwa? Una toppa peggiore del buco*, in «Micromega», 30 aprile 2021, <https://www.micromega.net/schwa-problemi-limiti-cecilia-robustelli>.

Sabatini 1987: Sabatini A., *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1987. https://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio_non_sessista.pdf.

Sandulli 1967: Sandulli A.M., *La tutela del paesaggio nella Costituzione*, in *Rivista giur. edil.*, 1967, II, pp. 69-88;

Sani 1999: Sani G., *Politicamente scorretto. I paradossi del politically correct*, Venezia, Marsilio, 1999.

Schiavone 2019: Schiavone, *Eguaglianza. Una nuova visione sul filo della storia*, Torino, Einaudi 2019.

Severini 2013: Severini G., *La tutela costituzionale del paesaggio (art. 9 Cost.)*, in *Codice di edilizia e urbanistica*, a cura di S. Bettini, L. Casini, G. Vesperini e C. Vitale, UTET, Torino, 2013, pp. 3-35.

Severini 2022: Severini G., *Dall'abolitio nominis alla cancel culture: la ritornante pretesa del passato nullo e mai avvenuto*, in «Federalismi.it», 2022, 31, pp. 88-105.

Strossen 2012: Strossen N., *Hate: Why We Should Resist It with Free Speech, Not Censorship*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Stryker, Owens, White 2004: Stryker S., Owens T.J., White R.W. (eds), *Self, Identity, and Social Movements*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

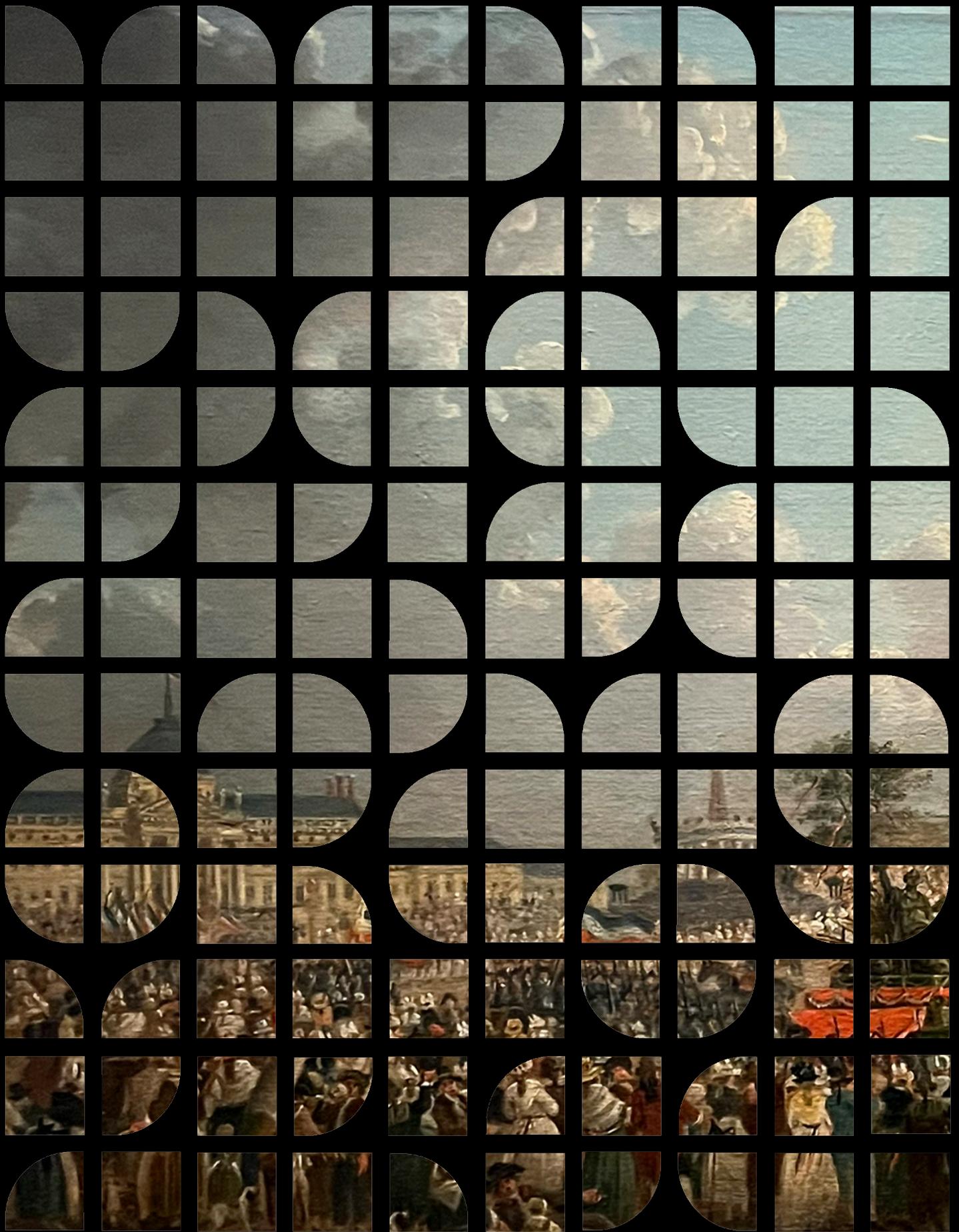
Tannen 1998: Tannen D., *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*, New York, Ballantine Books, 1998.

Veyne 1973: Veyne P., *Come si scrive la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

Waldron 2012: Waldron J., *The Harm in Hate Speech*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

Wilson 1995: Wilson J., *The Myth of A. Political Correctness: The Conservative Attack on Higher Education*, Durham, Duke University Press, 1995.

Zaccaria 2016: Zaccaria R., *Il dissenso politico ideologico alla luce dei principi costituzionali*, in «Rivista italiana di diritto e procedura penale», 2016, 2, pp. 884-892.



sections.





Moving beyond the collective oblivion of the Italian colonial past

Alessandro Paolo Lena, Francesco Paolo Cunsolo, Chiara Giulia De Leo

Keywords:

Colonialism, Museum, MUDEC, Indro Montanelli statue, Monument, Smearing.

ABSTRACT:

This study explores the contrasting dynamics between activists' efforts to amplify the voice of the Eritrean community in Milan and the Municipality of Milan's decision to dedicate the Public Gardens and a statue to Indro Montanelli. The monument serves as an exemplary case study, having been at the centre of a series of events that highlight the need to address the complexities of history and the issue of celebration in the urban context. The analysis of the protests against Montanelli's statue—and its vandalization—illustrates how one of the key functions of both museums and public monuments is their agency in shaping collective memory. Furthermore, the article assesses MUDEC's effective role as an institutional actor in the public debate on our shared past, noting how the museum has actively engaged the public by incorporating diverse perspectives and collaborating with historically underrepresented groups, such as Milan's African descendants.

L'articolo esplora le dinamiche contrastanti tra gli sforzi degli attivisti per amplificare la voce della comunità eritrea a Milano e la decisione del Comune di Milano di dedicare i Giardini Pubblici e una statua a Indro Montanelli. Il monumento rappresenta un caso di studio di particolare interesse, essendo stato al centro di una serie di eventi che mettono in evidenza la necessità di affrontare le complessità della storia e il problema della dimensione celebrativa nel contesto urbano. L'analisi delle proteste contro la statua di Montanelli – e degli atti di vandalismo – illustra come una delle funzioni chiave dei musei e dei monumenti pubblici sia il loro ruolo nel plasmare la memoria collettiva di una comunità. Inoltre, l'articolo prende in esame la capacità del MUDEC di inserirsi come attore istituzionale nel dibattito pubblico sul nostro passato condiviso, evidenziando come il museo abbia attivamente coinvolto il pubblico integrando prospettive diverse e collaborando con gruppi storicamente poco rappresentati, come le persone afro-discendenti di Milano.

Opening Picture:

Fig. 06: The statue of Indro Montanelli covered in pink paint during the protests on March 8, 2019 (detail).

source fanpage.it.

Autori:

Alessandro Paolo Lena is a Ph.D. candidate at the University of Bologna and the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Chiara Giulia De Leo and Francesco Paolo Cunsolo are Ph.D. candidates at the University of Bologna and the University of Edinburgh. The authors participate in the Una Europa Doctoral Programme in Cultural Heritage (Una-Her-Doc). The article derives from research conducted for the seminar "Counter-hegemonic narratives in European metropolis: heritage, identities, space" held by Dr. Linda Boukhris in the context of the Una-Her-Doc Founding Theories and Methodology seminars.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Alessandro Paolo Lena, Francesco Paolo Cunsolo, Chiara Giulia De Leo, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20195>

In an era characterized by heightened scrutiny and critique of historical representations, museums find themselves at the forefront of a broader conversation about accountability, inclusivity, and the presentation of history, contributing to the ongoing dialogue about the narratives we choose to remember and celebrate.¹ By revisiting perspectives that were once overlooked and neglected, museums are dynamically engaging with their audiences, seeking an active dialogue with communities that may have been marginalized or ignored in the past within the exhibition halls.

As one of the key functions of both museums and public monuments is their agency in shaping collective memory, the subject of this study is the statue dedicated to Indro Montanelli in the Public Gardens in Milan and its replica on display at the MUDEC museum, an exemplary case study as it has been at the centre of a series of events that indicate the need to address the complexities of our history and the issue of celebration in the urban context. At the same time, it demonstrates the effective role that MUDEC has played as an institutional actor in the public debate on our shared past, by incorporating diverse perspectives and actively collaborating with historically underrepresented groups, such as Milan's African descendants.

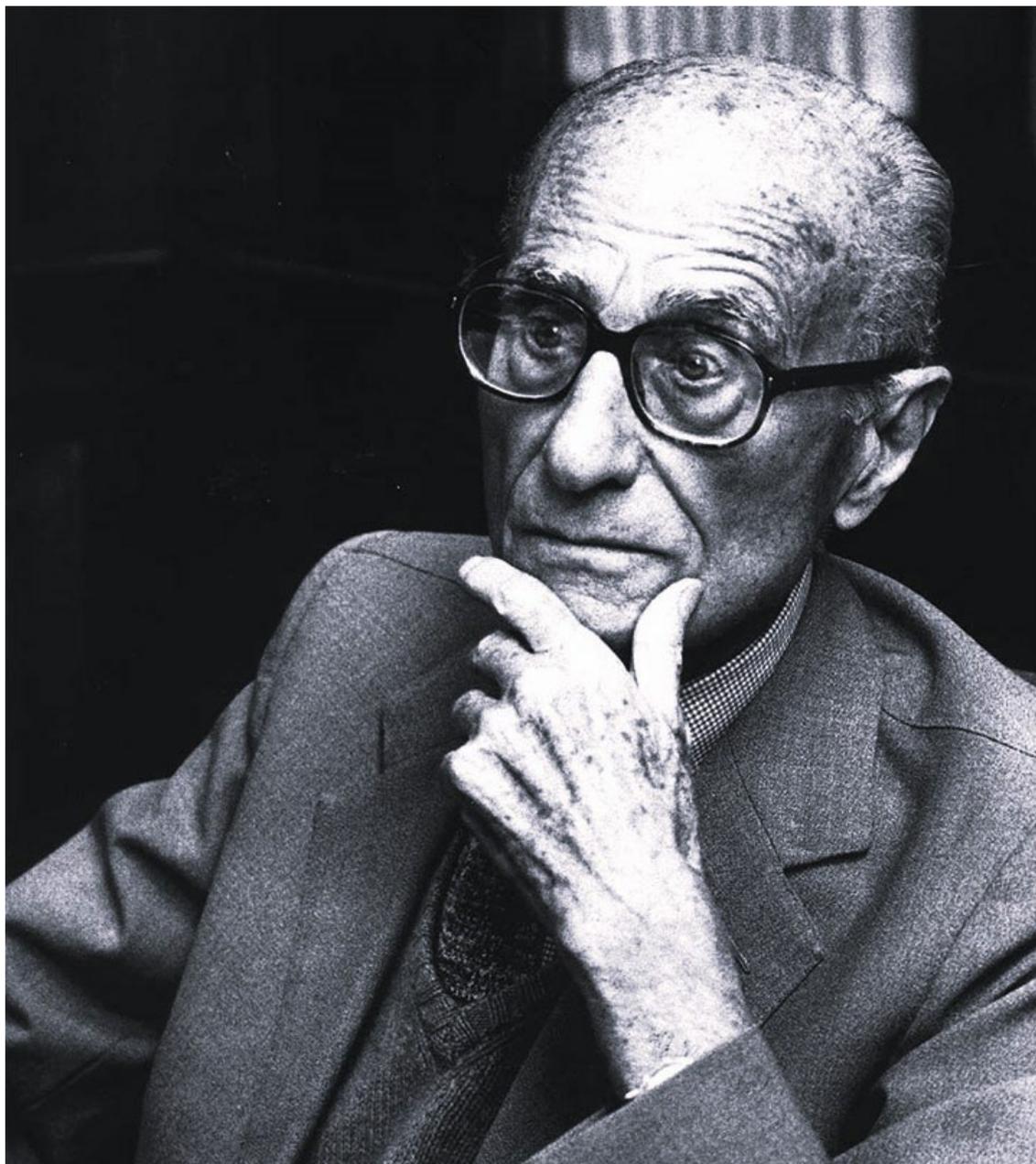
One of the most important African communities in Milan currently lives in the district of Asmarina, which represents a unique case in Italy of a neighborhood permanently inhabited by a foreign population. Located around the areas of Porta Venezia and Corso Buenos Aires, the

district is named "Asmarina" ("Little Asmara" in Italian) after the capital of Eritrea, a former Italian colony. After becoming a British "protectorate" at the end of World War II, in 1963, Eritrea became a province of Ethiopia, leading to an independence war. Finally, it became officially independent in 1993.

The neighbourhood is home to people from the Horn of Africa and Eritrea who settled in Milan in 1973. The people of Asmarina are united by the shared Italian colonial past of their countries of origin.² Specifically, 1,558 Eritreans are registered in the city, in addition to 571 Ethiopians and 293 Somalis.

The district of Asmarina came to national attention in 2015 when two artists and social justice activists, Alan Maglio and Medhin Paolos, published their documentary: *Asmarina - voices and Images of Post-colonial Heritage*, featuring the Habesha community in Milan. The work is relevant not only for its effort to collectively present a complete story of Italian coloniality and post-coloniality as seen and lived daily by the Habesha people residing in the city, but also for its presence in the permanent exhibition at the MUDEC museum since 2021, as we will see later.

The two authors traced the history of the community in the neighbourhood, bringing attention to its collective memories and putting together people's stories. They built an expressive hybrid language combining old photos from private archives, video interviews, and music. They developed a "real choral narration that includes the voices of those who have lived in Milan for years, those who were born there



01

and those who have arrived recently: a mosaic of aspirations, dreams, nuances of identity and stories of migration”.³

Contextually, in 2015, Italy saw a heating and intensifying of the debate on migration. Public and political opinion has been highly polarized in the past ten years, primarily focusing on the dichotomy of migrant/citizen,⁴ second-generation/first-generation immigrants, Christianity/Islam, and us/others.⁵

Fig. 01:
Indro Montanelli,
source Wikimedia
Commons.

The inspiration for our study stems from the centrality of the debate on immigration in Italy, the documentary and its attempt to give a voice to an underrepresented community, and the contingency of the geographical proximity of the neighborhood of Asmarina with the Giardini Pubblici Indro Montanelli. The public gardens, in fact, are named after the celebrated Italian journalist (fig. 1), infamous for purchasing an Eritrean child bride in 1935.⁶ In addition, the park hosts a

monument dedicated to the writer, a celebratory statue that has been at the centre of public debate since the early 2000s.⁷

A clear contrast emerges: on the one side, we have the *artists'* attempt to give a voice to the Eritrean community in Milan, its history and aspirations, and on the other side, we witness the actions by the Municipality of Milan to dedicate the garden to Montanelli (and sticking to its decision also nowadays), against the backdrop of a polarizing debate on immigration at the national level.



post-colonial future have been subject to “amnesia, aphasia, and amnesty”,⁸ and how some institutions (politics, for example) push toward the collective oblivion of our colonial past. Finally, we look at the selected case study of Montanelli’s monument, positioning ourselves within the literature on critical and intersectional perspectives, combining feminist and post-colonial theories,⁹ and exploring the active role of the MUDEC museum in engaging with the public to foster critical discussions on such monument, within a broader reassessment of the permanent exhibition’s organizing principles.

Theoretical framework

Several works in cultural and Italian studies elaborated on gender, race, and the Italian colonial past.¹⁰ The gender lenses are interesting because women were discriminated against and subject to the colonizers’ violence even more than men, as often happens during wars. For instance, they were frequently forced into sexual enslavement through the practice of *madamoto*¹¹ until this custom was banned by the adoption of fascist racial laws in 1938 to avoid mixed relations.

Despite the growing academic interest, the Italian society at large tends to ignore the *vexata question* of Italian colonialism.¹² Historians’ attitude about Italian coloniality shifted only recently. At the beginning of the 2000s, historians started to devote more conscious attention towards the expansionist fascists’ actions¹³ and to our colonial past as a component of our collective memory, that Siddi describes as “shared memories held by a community

We argue that the municipality’s decision is contributing to silencing the debate on Italy’s colonial past and ignoring the close-by presence of the Habesha community. Indeed, it creates a fertile ground for discussing how Italy’s colonial past and

Fig. 02: Indro Montanelli in Eritrea in 1936, source Wikimedia Commons.

about the past”.¹⁴

As argued by Siddi and Mancosu,¹⁵ the Italian colonial past has often been seen under rose lenses and witnessed the collective attempt to erase this social dimension of human memory, changing how the past is remembered.

Specifically, Siddi claims that these actions were facilitated by Italy losing its colonies at the end of WWII, so that it never engaged directly in the decolonization processes.¹⁶ Consequentially, unlike France or England, Italy did not have many citizens from ethnic minorities because people from the former colonies were rarely allowed to resettle in Italy. Thus it was easier to “marginalize and repress the country’s colonial experience”.¹⁷

Nevertheless, the legacies of the Italian colonial empire lasted well beyond its end. For instance, “Italy’s colonies also served as testing ground for strategies of mass repression that would later be applied during Italy’s occupation of Greece and Yugoslavia in the Second World War (Ben-Ghiat 2006: 383)”.¹⁸

At the same time, Mancosu highlights how “the reluctance to critically assess the Italian presence in Africa, which was palpable during the time span of decolonisation, materialised in an inadequate awareness about the colonial past and its related legacies”.¹⁹ This contributed to the selective remembrance of Italians as good people and, thus, good colonizers, silencing and white-washing our violent past.

Mancosu also explains how, after the Allies’ defeat of Italian troops in 1941 in Eritrea, Ethiopia, and Somalia, the loss of the colonies has

often been seen as wrongdoing that Italians had to endure. At the same time, the end of the colonial empire in East Africa coincided with a period of great turmoil in Italy: the fall of Fascism. “The interweaving of events like Fascism’s collapse, Italy’s military defeat and the consequent loss of colonies, the anti-Fascist formation of the new Italian political forces, and the changing international situation might lead one to think that the brutal crimes that characterized the previous colonial period would have promptly been challenged”.²⁰ However, the practi-

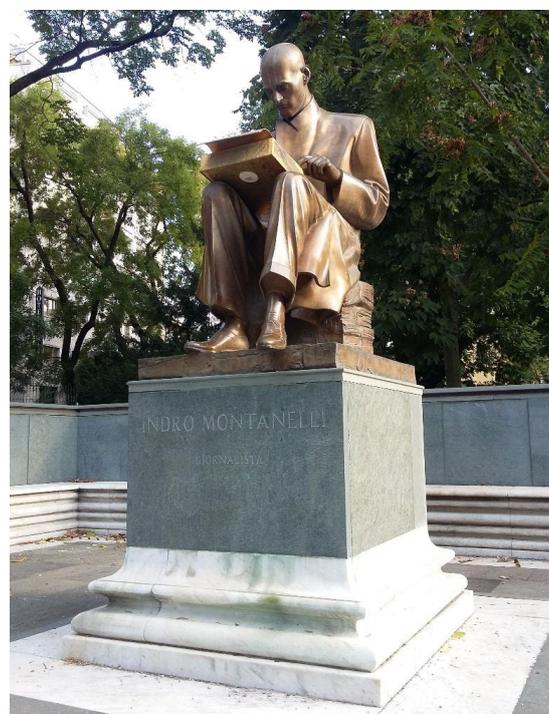


Fig. 03:
Statue of Indro Montanelli in the Public Gardens of Milan, source Wikimedia Commons.

cal decisions on the decolonization of Ethiopia, Eritrea, and Somalia were left to the winning powers. Thus, the new Italian democratic government was ready to wash its hands of the Italian colonial past for good, promoting a narrative imprinted on the “benevolence” of Italy towards its former colonies, actively working to forget the brutality of the country’s colonial history.

A history of an “unintentional imperial palimpsest”

In light of the aforementioned theoretical framework, the dedication of the Public Gardens to Indro Montanelli and the presence of a highly contested celebratory statue provide insights into the enduring impacts of colonialism on the interpretation of a society’s cultural legacy. In order to understand the reasons behind the protest actions against the monument and the subsequent involvement of the MUDEC museum in the public debate, we need to look at the celebrated yet polarizing figure of Indo Montanelli.

Montanelli was born in Florence in 1909. In his 20s-30s, he worked as a reporter/journalist in the Spanish Civil War, then with the United Press in New York. In the 1940s, he also covered the Invasion of Norway and the invasion of Greece. During his youth, he initially subscribed to Fascism and volunteered in Italy’s colonizing wars (fig. 2). Towards the end of World War II, he took a stand against Fascism and was arrested and sentenced to death in 1944. However, he was freed before his death sentence could be carried out. After the war, he worked for *Il Corriere della Sera*, a well-respected Italian newspaper, and then he founded and directed a new conservative newspaper, *Il Giornale*, from 1973 to 1994. In 1977, because of his conservative views, he was attacked by the Red Brigades, a terrorist group inspired by communist ideals, who shot him in the legs while walking in Milan Public Gardens. In the 1990s, despite his conservative views, Montanelli gained popularity even within the left in Italy because he was one of the few

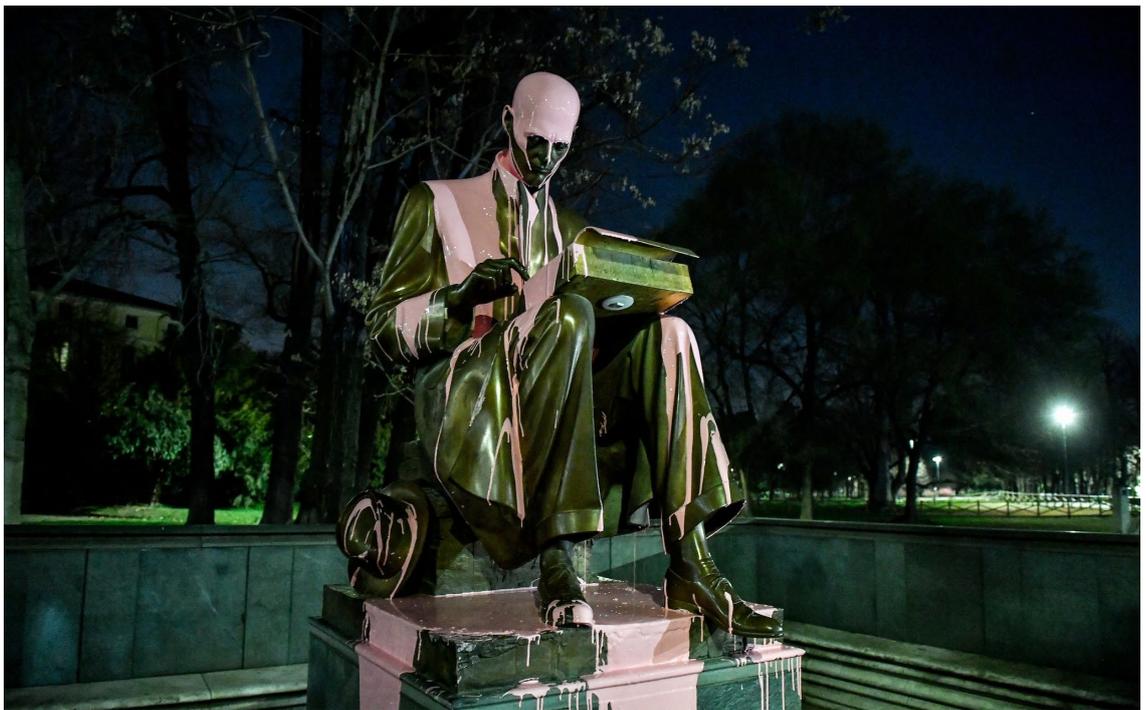
conservative journalists criticizing Berlusconi,²¹ who was the owner of *Il Giornale*. “After his death, which occurred in 2001, Montanelli ended up being generally considered the biggest and most authoritative figure of Italian journalism”.²²

While Indro Montanelli holds a significant reputation in the field of journalism, he remains a controversial figure. On one hand, he is celebrated as one of the most esteemed Italian reporters and columnists of the twentieth century, known for his staunch advocacy of press freedom. He took a stand against fascism in the 1940s and against Berlusconi in the 1990s and early 2000s. On the other hand, however, in 1935-1936 Montanelli participated as a soldier in the fascist military campaign in Ethiopia, during which he infamously bought a child bride, enslaving a 12-year-old Eritrean girl.²³ Her name was Destà/Fatima. He never acknowledged his actions as wrong or the marriage as a form of violence towards a child, often publicly justifying the enslavement of the young girl and claiming that things in “Africa” were different,²⁴ and “European” norms concerning sexuality and childhood did not apply in Africa.

Despite the enslavement of the young Eritrean girl being well-known by every party involved, the oldest public gardens in Milan, dating back to 1784 and “ironically” bordering the neighborhood of Asmarina, were renamed Giardini Indro Montanelli in 2002, following Montanelli’s death. The dedication was intended to honor Montanelli’s journalism career and commemorate the Red Brigades’ terrorist attack, making it an “unintention-



04



05

Fig. 04:
The vandalism of the statue of Indro Montanelli during the protests on March 8, 2019, source fanpage.it.

Fig. 05:
The statue of Indro Montanelli covered in pink paint during the protests on March 8, 2019, source fanpage.it.

al imperial palimpsest”.²⁵ A statue of the journalist was also commissioned to sculptor Vito Tongiani, placed in the park, unveiled in 2006, and subsequently highly contested (fig. 3).

The harsh criticism of the monument derives from Montanelli’s own perspective on the Destà affair. Over

the years, in fact, he spoke publicly about this episode on several occasions. Montanelli describes his relationship with the little girl he forced into marriage in an interview with Enzo Biagi in 1982: “She was twelve years old...at twelve, those [African women] were women already. I bought her from his father in Sa-

ganeiti, together with a horse and a rifle. I paid everything 500 lire. She was an obedient little animal, and I built a tucul with some chickens for her. Then, every fifteen days, she used to reach me wherever I was, together with the other wives... she used to arrive with a basket on her head and clean linen".²⁶

In another video recording, Montanelli discusses with feminist and African descendent Elvira Banotti during the TV show *L'ora della verità* in 1966 the enslavement of Destà. In the video, Montanelli refers to the girl with dehumanizing racist and misogynist tropes, ex. "docile little animal".²⁷ As we will see later, the video is currently on display at the MUDEC museum as part of its permanent exhibition, in order to provide more nuanced historical narratives.

He last spoke of the episode in 2000 in an *Il Corriere della Sera* column. Then, and also on this occasion, he did not make any self-criticism, describing the marriage with Destà as a sort of "leasing" in his own words.²⁸

However, many Italians still support Montanelli's self-representation as a "revered journalist and benevolent patron of colonial subjects"²⁹ and defend the presence of a celebratory monument dedicated to him. Many others, instead, have contested the statue, which has been the subject of a series of protest actions.

The soiling of the statue, the activists' interventions and the role of MUDEC Museum

The emotionally charged unveiling ceremony in 2006, attended by Montanelli's family, friends, and political

figures,³⁰ contrasted with later critiques of the statue, which, despite its lack of initial controversy, faced scrutiny for its aesthetic qualities since the beginning, being labelled as "funereal".³¹ Over the years, it has been repeatedly vandalized, reflecting shifting public sentiments and resurfacing debates about the appropriateness of honouring figures with controversial legacies. The statue was first soiled in 2012 and streaked with red paint marks by unknown assailants. Then, on the 8th of March 2019, during the #MeToo protests, it was covered in washable pink paint by activists of the feminist collective Non Una di Meno³² ("Not One Less," meaning we must not lose one more woman to violence. Fig. 4). Finally, in 2020 – during the Black Lives Matter³³ protests – activists poured a flow of red paint on the sculpture, and the words "racist" and "rapist" were written on it. Subsequently, the debate on the monument inspired an action by street artist Cristina Donati Meyer,³⁴ who placed the puppet of a little girl in the journalist's arms, denouncing Montanelli's enslavement of Destà.

Thus, the Monument to Indro Montanelli transforms into a dynamic crossroads, becoming the focal point of protest actions imbued with various meaning. Some of these manifestations – such as the ones occurred in 2012 and 2020 – articulate themselves with clear political intent, taking the shape of attacks against Montanelli and aiming to condemn the journalist's controversial past. However, other actions take on more nuanced contours, enriching themselves with polyvalent meanings through processes of resemantization of the work, by

adding new narratives that extends beyond the sole political purpose to integrate an artistic dimension. Non Una Di Meno action incorporates the traits of an artistic performance. As argued by Nicoletta Mandolini, in fact, “the pink paint functioned as a tool to subtract, at an aesthetic level, the visibility and prestige assigned to the figure of a white, male and patriarchal coloniser while at the same time retrieving from invisibility the forgotten figure of Destà”³⁵ (figg. 5-7).

The MUDEC museum inserts itself into this debate, acting as a bridge between the post-colonial historical perspective and the performative artistic dimension. In this scenario, MUDEC started a reflection on the role of ethnographic museums in contemporary society³⁶ and the Italian colonial past by rearranging its permanent collection and engaging with local communities.

MUDEC is a relatively new institution in Milan. Since the late 1990s,

authorities and museum professionals recognised the need for a new venue to house the city’s large non-European collections, which were housed at the time in the Castello Sforzesco. However, the museum was inaugurated only in 2015 during the World Expo, as a self-celebration of Milan as Italy’s main global city. Designing a new ethnographic museum in the 2000s would prove difficult, as the openings of the Musée du quai Branly in Paris (2006) and the Humboldt Forum in Berlin (2020) show.³⁷ MUDEC curators Carolina Orsini and Anna Antonini paid attention to decades of criticism of this type of exhibition and collecting. They rejected the concept of the ‘non-Western’ as the organising principle of the permanent exhibition (with its obvious undertones of primitivism and exoticisation) and instead focused on intercultural exchanges between Italy and non-European communities, both in Milan and abroad.³⁸ Another strategy taken by MUDEC



Fig. 07:
The statue of Indro Montanelli covered in pink paint during the protests on March 8, 2019 (detail), source fanpage.it.



08

curators was the decision to “not conceal the museum’s constructed and historical nature, but rather to address head-on the cultural, social, economic, and political processes through which non-European objects ended up in Milan”.³⁹ MUDEC’s permanent collection was organised around the topic ‘Objects of Encounter’ from 2015 to 2020. After five years, the museum has recognized the need to reflect on its role and responsibilities as an ethnographic institution within our society. Consequently, the museum has rearranged its permanent exhibition, now titled ‘Global Milan: Viewing the World through This Lens’,⁴⁰ that narrates the city’s history interwoven with significant global historical developments.

Gallery #4 of the Permanent Collection hosts an analysis of the migra-

tory flows in Italy.⁴¹ In addition, it involved Milan’s Afro-descendants and international communities in designing its permanent collection through workshops, conferences, and meetings. The new display of the permanent collection was unveiled in September 2021, with the last two sections dedicated to “Decolonisation and Multiculturalism” and “Afro-descendants in Global Milan.” Here lies a replica of Cristina Donati Meyer’s work. In front of the sculpture, the installation features the video of Montanelli and Banotti’s 1966 debate⁴² (fig. 7). The permanent collection also displays the artworks of Alan Maglio (one of the directors of the Asmarina documentary), showing some photographs and portraits of the Eritrean people. In this sense, MUDEC’s permanent collection, besides analyzing the de-

Fig. 08: Installation view of Cristina Donati Meyer’s artwork in front of the video interview from *L’ora della verità*, MUDEC Museum, Milano, 2021. Courtesy MUDEC Museo delle Culture di Milano.

velopment of the Milanese migrant community, reflects on the contemporary criticism of colonialism.⁴³

The museum's decision to dedicate one of its galleries to reflect on the development of the Milanese migrant community and the contemporary criticism of colonialism was heavily criticized. "Why did the Museum of Cultures, a public, municipal museum, decide to institutionalize such a divisive gesture as this affront to a journalist who made the history of this city great?" asked Luigi Mascheroni.⁴⁴ However, the museum is sticking to this path, as reiterated by Anna Maria Montaldo, MUDEC Director, "This work is part [...] of a museum narrative that we have studied over the years and which is dedicated in this last room to the transition from colonial Milan to multicultural Milan. If we had censored a work by an artist chosen by the curator, we would have limited the museum's work and representation".⁴⁵ The museum thus becomes a space where the complex facets of history and politics blend with contemporary artistic expression. Its presence in the debate amplifies the scope of protest actions, endowing them with a broader cultural and symbolic dimension.

Discussion and conclusion

In the public debate, from left to right, many Italians and influential figures, such as Beppe Sala, the leftist Major of Milan, and Enrico Ceni, President of ANPI (National Association of Italian Partisans), still see Montanelli as a revered journalist. See, for example, articles by Beppe Severgnini, "No one remove Montanelli from his Gardens!" on *Il Corriere della Sera*,⁴⁶ or Marco Travaglio,

"Remove the statue in Milan? He was a child of his time, not a racist", on *Il Fatto Quotidiano*.⁴⁷

As highlighted by other scholars, Montanelli's main defendants are primarily white and male.⁴⁸ Moreover, their defence often relies on the argument that Montanelli was the son of his times and that the criticism towards him was anachronistic.⁴⁹ Furthermore, they argue that Montanelli's journalistic merits surpass any possible crime he might have been accused of. This widespread support, from both the left and the right, comes from the fact that there has not been a national Italian relevant engagement with the racist legacies of colonialism, and public opinion perpetuates the illusion of a non-racial post-colonial state of affairs in the country.⁵⁰ As claimed by writer and activist Igiaba Scego in her book *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città* (Rome Denied: Post-colonial Pathways in the City),⁵¹ the Italian trend is to move forward without an operation of genuinely understanding the atrocities experienced or committed: "In Italy historical memory is set apart or forgotten. It is never studied, never analyzed, never relived, never rethought".⁵²

In this sense, the act of throwing pink paint by the movement Non Una di Meno in 2019 sounds as an alarm clock for the collective conscience. Interviewed by Igiaba Scego, one of the activists of the movement (Giulia Frova) explained that the gesture was "carefully planned to coincide with the launch of a transfeminist plan to combat gender-based violence",⁵³ with the consequence of transforming the site of Montanelli's statue "into a sort

of plinth for public discourse”⁵⁴ and further inspiring actions. As a sign of solidarity towards the gesture made by the collective Non Una di Meno, which has given visibility to the figure of Destà, other artists have followed the same path, like the street-artist Ozmo,⁵⁵ who created an image of Destà entitled *Monumento in memoria della sposa bambina, in Montanelli*, in Via Torino (Milan), representing the young girl “free, protagonist, portrayed in a pride gesture”.⁵⁶ Also, anti-racist artists from the community center *Cantiere Milano* asked for the removal of Montanelli’s statue and the renaming of the Giardini Indro Montanelli in *Giardini transfemministi Destà* (Destà Transfeminist Gardens), followed by the artist gesture of commissioning a new statue dedicated to African political resistance.⁵⁷

If we consider the next steps to take in this context, scholars have suggested the importance of working on public memory, problematizing Italy’s self-projected image of the “good colonizer”,⁵⁸ and moving beyond the hegemonic discourse on Italy’s colonial past.⁵⁹ Shared memory is central because, as Volpi highlighted, “history is made sense of collectively”.⁶⁰

A dynamic academic discussion on colonial history and heritage is already underway in Italy, fostering the emergence of cooperative networks and research collectives. In 2019 the public history digital interdisciplinary project ‘Postcolonial Italy – Mapping Colonial Heritage’ was established, aimed at documenting colonial remnants within the public spaces of the Italian peninsula.⁶¹ In 2022, the Bibliotheca

Hertziana–Max Planck Institute for Art History in Rome inaugurated the research division ‘Decolonizing Italian Visual and Material Culture’ focusing on works, images and objects that have actively participated in the establishment of a colonial imaginary that is based on artificial constructions of identity and otherness. By transcending traditional disciplinary boundaries, these collaborative initiatives prioritize scholarly dialogues and actively engage in the broader public discourse concerning the visual and material legacies of the Italian colonial endeavour.⁶²

Following in the steps of MUDEC and Donati Meyer’s work, if we can materialize the post-colonial narrative by including hidden figures and victims of racism in public works, we as a collective can move beyond the shared oblivion of the Italian colonial past, making sure that within public institutions people like Destà will no longer be invisible.

Endnotes

- 1 The article is based on research conducted in 2022 for the seminar “Counter-hegemonic Narratives in European Metropolises: Heritage, Identities, Space,” held by Dr. Linda Boukhris as part of the Una-Her-Doc Founding Theories and Methodology seminars. MUDEC has subsequently changed its display, and the artwork has not been on show since September 2023. The monument to Montanelli was defaced again with purple paint in April 2024.
- 2 Hawthorne 2017, p. 158; Hawthorne 2022, pp. 167-170.
- 3 <https://asmarinaproject.com/it/asmarina-voci-e-volti-di-un-eredita-postcoloniale/>.
- 4 Hawthorne 2022, pp. 52-54.
- 5 Siddi 2020, p. 1040.
- 6 Hawthorne 2022, p. 169.
- 7 Volpi 2022, pp. 655-657.
- 8 Mancosu 2021, p. 387.
- 9 Cfr. Mandolini 2022; Scego, Robertson 2019; Schwartz 2022; Volpi 2022.
- 10 Cfr. Cenedese 2018; Lombardi-Diop, Romeo 2015; Schwartz, 2022; Visconti 2021.
- 11 Siddi 2020, p. 1034.
- 12 Volpi 2022, p. 654.
- 13 Burdett 2020, p. 50.
- 14 Siddi 2020, p. 1032.
- 15 Cfr. Siddi 2020; Mancosu 2021.
- 16 Siddi 2020, p. 1031.
- 17 Siddi 2020, p. 1033.
- 18 Siddi 2020, p. 1034.
- 19 Mancosu 2021, p. 404.
- 20 Mancosu 2021, p. 388.
- 21 Mandolini 2022, pp. 246-247.
- 22 Mandolini 2022, p. 247.
- 23 Volpi 2022, p. 655.
- 24 Hawthorne 2022, p. 169.
- 25 Hawthorne 2022, p. 169.
- 26 Translation by Mandolini 2022, p. 250.
- 27 Scego, Robertson 2019, pp. 49-50; Hawthorne 2022, p. 250 n. 43.
- 28 *Il Corriere della Sera*, 12th February 2000, p. 41.
- 29 Schwartz 2022, p. 671.
- 30 *Il Corriere della Sera*, 23rd April 2006, p. 33.
- 31 *La Repubblica. Milano*, 9th June 2006, p. 5.
- 32 Non Una di Meno is a feminist movement that emerged in response to escalating rates of gender-based violence and femicide. Originating in Argentina in 2015 under the name Ni Una Menos, the movement quickly gained international momentum and reached Italy in 2016. Non Una di Meno advocates for the rights and safety of women, demanding an end to gender-based violence, femicide, and other manifestations of systemic oppression. The movement employs various practices of activism, including mass demonstrations, social

media campaigns, and artistic expressions, to raise awareness and push for legal and societal changes. See Salvatori 2022.

33 Founded in 2013, the Black Lives Matter movement is a global social justice movement advocating for the rights and equitable treatment of Black individuals, particularly in the context of systemic racism and police brutality. The movement gained prominence in response to high-profile cases of police violence against Black people, such as the tragic death of George Floyd in 2020. Floyd's death, captured on video, sparked widespread protests and renewed calls for systemic change. Black Lives Matter emphasizes the need to address deep-rooted issues of racial injustice, inequality, and the historical legacies of colonialism and slavery. It has played a significant role in raising awareness about the importance of recognizing and dismantling structures that perpetuate racial discrimination. For a thorough treatment of this topic, see Lebron 2023.

34 Cristina Donati Meyer is an Italian street artist and activist, born in 1985. She attended the Brera Academy of Fine Arts, living mainly in Milan. She began making performances and public art in 2007, with the performance on climate change entitled *The Death of Spring* (in Piazza Castello in Milan, where the artist presented herself dressed as Botticelli's Primavera and placed in a coffin). Since 2018, she has worked on the streets and walls of several Italian cities, particularly Milan, with socially engaged interventions, installations, and performances. See Gianolla 2021.

35 Mandolini 2022, p. 247.

36 For an interesting overview of changes in ethnographic museums, see Geismar, Otto, Warner 2022.

37 Belmonte, Moure Cecchini 2022, p. 333.

38 Belmonte, Moure Cecchini 2022, p. 333.

39 Belmonte, Moure Cecchini 2022, p. 333.

40 See MUDEC 2021.

41 <https://www.mudec.it/collezione-permanente-2021/>.

42 The following is the translation and transcription by Mandolini 2022, pp. 250-251:

Banotti: "You have just stated that you had a 12-year-old wife (let's say this) and that at 25, you just did not worry about it because 'In Africa, you do these kinds of things.' I want to ask you how you conceive your relationships with women."

Montanelli: "I am sorry, madam, but on violence... there was no violence because girls in Abyssinia marry at 12."

Banotti: "This is what you claim."

Montanelli: "At the time, it worked like that."

Banotti: "At the level of personal consciousness, the relationship with a 12-year-old is a relationship with a 12-year-old. If you do this in Europe, you would think of raping a girl, right?" Montanelli: "Yes, in Europe, yes, but..."

Banotti: "Precisely. Which differences do you think there are at a psychological or even physical level?"

Montanelli: "No, look. They marry at 12. That's it".

43 <https://www.mudec.it/collezione-permanente-2021/>.

44 *Il Giornale*, 16th September 2021, <https://www.ilgiornale.it/news/politica/spacciata-opera-darte-statua-sfregio-che-infanga-montanelli-1975665.html>.

45 *Il Corriere della Sera*, 16th September 2021, https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/21_settembre_16/al-mudec-riproduzione-statua-montanelli-la-sposa-bambina-3ab8d654-1705-11ec-8284-145049fd3f8d.shtml.

46 *Il Corriere della Sera*, 11th June 2020, <https://italians.corriere.it/2020/06/11/lasciate->

in-pace-montanelli/.

47 *Il Fatto Quotidiano*, 13th June 2020, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/06/13/montanelli-travaglio-ad-accordidisaccordi-rimuovere-la-statua-a-milano-era-figlio-del-suo-tempo-non-un-razzista/5833925/>.

48 Volpi 2022, p. 657.

49 Volpi 2022, p. 657.

50 Schwartz 2022, p. 672; Lombardi-Diop 2012, p. 176.

51 See Scego, Bianchi 2014.

52 Scego, Bianchi 2014, p. 87.

53 Schwartz 2022, p. 673; Scego, Robertson 2019, p. 50.

54 Schwartz 2022, p. 674.

55 OZMO (Gionata Gesi), born in Pontedera in 1975, trained at the Academy of Fine Arts in Florence. After a brief parenthesis in the world of comics, he devoted himself mainly to painting and writing. Active on the Italian graffiti scene since the early 1990s, he is among the pioneers of Italian street art and among the first to enter the contexts of institutionalized art. Ozmo, who has been making unauthorized interventions in alternative contexts for years, was featured in the *Assab One* exhibition curated by Roberto Pinto in 2004, and in 2007 he was among the creators of the museum group show *Street Art Sweet Art* at the PAC in Milan. In 2012 he exhibits in the foyer of the Museo del Novecento in Milan *Il Pre-Giudizio Universale*, an exhibition with his most important installation and large-scale works contextualized in the setting with an engaging live painting, and he creates an impressive 300-meter wallpainting on the terrace of the Museo Arte Contemporanea (MACRO) in Rome. See Holsen 2018.

56 Frisina, Tesfau 2020, p. 404.

57 Schwartz 2022, p. 678.

58 See Chalcraft 2018.

59 See Mandolini 2022.

60 Volpi 2022, p. 655.

61 Belmonte, Moure Cecchini 2022, p. 338.

62 Belmonte, Moure Cecchini 2022, p. 338.

References

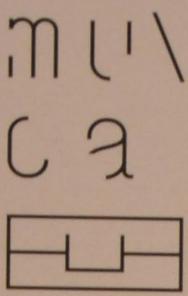
- Belmonte, Moure Cecchini 2022: Belmonte C., Moure Cecchini L., *Introduction: Critical issues in the study of visual and material culture of Italian colonialism*, in “Modern Italy”, 2022, 27, pp. 327-350, <https://doi.org/10.1017/mit.2022.38>.
- Burdett 2020: Burdett C., *Secrets and Lies: Francesca Melandri’s Sangue Giusto (2017) and the Uncovered Memory of Italian East Africa*, in “Forum for Modern Language Studies”, 2020, 56, 1, pp. 49-65, <https://doi.org/10.1093/fmls/cqz057>.
- Chalcraft 2018: Chalcraft J., *Beyond Addis Ababa and Affile: Italian public memory, heritage and colonialism*, Robert Schuman Centre for Advanced Studies Research Paper No. RSCAS 2018/69, 2018, <https://ssrn.com/abstract=3304585>.
- Cenedese 2018: Cenedese M., *(Instrumental) Narratives of Postcolonial Rememory: Intersectionality and Multidirectional Memory*, in “Storyworlds: A Journal of Narrative Studies”, 2018, 10, 1, pp. 95-116, <https://doi.org/10.5250/storyworlds.10.1-2.0095>.
- Frisina, Tesfau 2020: Frisina A. Tesfau M.G., *Decolonizzare la città. L’antirazzismo come contropolitica della memoria. E poi?*, in “Studi culturali”, 2020, 3, pp. 399-412, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1405/99457>.
- Geismar, Otto, Warner 2022: Geismar H., Otto T., Warner C.A. (eds.), *Impermanence: Exploring continuous change across cultures*, London, UCL Press, 2022, <https://doi.org/10.14324/111.9781787358690>.
- Gianolla 2021: Gianolla C., *Colonialismo, razzismo, sessismo: Il dibattito pubblico sulle statue*, in Gianolla C., Ruocco G. (eds.), *Boaventura de Sousa Santos. Conoscere per liberare*, Rome, Castelvecchi, 2021, pp. 35-45.
- Hawthorne 2017: Hawthorne C., *In Search of Black Italia*, in “Transition”, 2017, 123, pp. 152-174, <https://doi.org/10.2979/transition.123.1.17>.
- Hawthorne 2022: Hawthorne C., *Contesting race and citizenship: Youth politics in the black Mediterranean*, Ithaca, Cornell University Press, 2022.
- Holsenn 2018: Holsenn, F., *Ozmo: 1998-2018*, Rome, Crowdbooks, 2018.
- Lebron 2023: Lebron C.J., *The Making of Black Lives Matter: A Brief History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2023.
- Lombardi-Diop 2012: Lombardi-Diop C., *Postracial/Postcolonial Italy*, in Lombardi-Diop C., Romeo C. (eds.), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 175-187.
- Lombardi-Diop, Romeo 2015: Lombardi-Diop C., Romeo C., *Italy’s Postcolonial ‘Question’: Views from the Southern Frontier of Europe*, in “Postcolonial Studies”, 2015, 18, 4, pp. 367-383, <https://doi.org/10.1080/13688790.2015.1191983>.
- Mancosu 2021: Mancosu G., *Amnesia, aphasia and amnesty: The articulations of Italian colonial memory in postwar films (1946–1960)*, in “Modern Italy”, 2021, 26, 4, pp. 387-408, <https://doi.org/10.1017/mit.2021.30>.
- Mandolini 2022: Mandolini N., *The Art of Smearing: How Is Feminist Decolonizing Artivism Received by Italian Newspapers? The Case of Montanelli’s Statue*, in “Comunicação e Sociedade”, 2022, 42, pp. 245-258, [https://doi.org/10.17231/comsoc.42\(2022\).4025](https://doi.org/10.17231/comsoc.42(2022).4025).
- MUDEC 2021: MUDEC, *Milano globale: il mondo visto da qui: catalogo delle opere e guida al percorso*, Milan, MUDEC-24 ore cultura, 2021.
- Salvatori 2022: Salvatori L., *The Deep River of Feminism: From Ni Una Menos to Non Una di Meno*, in “Critical Times”, 5, 1, pp. 241-248, <https://doi.org/10.1215/26410478-9536591>.
- Scego, Bianchi 2014: Scego I., Bianchi R., *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*, Rome, Futura Editrice, 2014.
- Scego, Robertson 2019: Scego I., Robertson A., *Not One Less*, in “World Literature Today”, 2019, 93, 4, pp. 48-52, <https://doi.org/10.1353/wlt.2019.0267>.

Schwartz 2022: Schwartz S.W., *In the name of Destà: Artivism, corporeality, and “postcolonial pathways”*, in “Journal of Postcolonial Writing”, 2022, 58, 5, pp. 669-683, <https://doi.org/10.1080/17449855.2022.2159768>.

Siddi 2020: Siddi M., *Silencing history: Forgetting Italy’s past during the refugee crisis in Europe*, in “International Politics”, 2020, 57, 6, pp. 1030–1046, <https://doi.org/10.1057/s41311-020-00209-9>.

Visconti 2021: Visconti A., *Between “colonial amnesia” and “victimization biases”: Double standards in Italian cultural heritage law*, in “International Journal of Cultural Property”, 2021, 28, 4, pp. 551-573, <https://doi.org/10.1017/S0940739121000345>.

Volpi 2022: Volpi S.I., *“I wanted to become an Abyssinian”: Rewriting Indro Montanelli’s memories of colonial Africa in Francesca Melandri’s Sangue giusto (2017)*, in “Journal of Postcolonial Writing”, 2022, 58, 5, pp. 654- 668, <https://doi.org/10.1080/17449855.2022.2158359>.



I COSULICH COSULICH FAMILY



Callisto Cosulich (1847-1918): insieme al fratello Alberto diede il via al progetto per la realizzazione del cantiere navale di Monfalcone, giovandosi delle favorevoli condizioni politico-economiche del momento.

Callisto Cosulich (1847-1918): together with his brother Alberto, he benefited from the political and economic situation to start the project for the construction of the Monfalcone shipyard.

Callisto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)
Callisto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)



Alberto Cosulich (1849-1927): alla morte di Callisto e dopo le devastazioni della guerra, affrontò la ricostruzione dello stabilimento e introdusse alla direzione dell'azienda la nuova generazione della famiglia.

Alberto Cosulich (1849-1927): after the death of Callisto and the ravages of war, he dealt with the reconstruction of the shipyard and was the first of the new generation of the family to lead the company.

Alberto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)
Alberto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)



Augusto Cosulich (1877-1949): salvaguardò lo stabilimento dalle requisizioni e distruzioni dei Tedeschi durante l'occupazione della città e fu l'ultimo rappresentante della famiglia a dirigerne l'attività.

Augusto Cosulich (1877-1949): he protected the shipyard from the German requisitions and destruction taking place in the occupied town, and was the last representative of the family to lead the company.

Augusto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)
Augusto Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)



Oscar Cosulich (1880-1926): ebbe un ruolo importante nella fondazione del cantiere grazie alla sua amicizia con il podestà Arturo Rebulia. Dopo la sua prematura morte, la direzione del cantiere fu assunta dal fratello Augusto.

Oscar Cosulich (1880-1926): he played an important role in the foundation of the shipyard thanks to his friendship with Podestà Arturo Rebulia. He died prematurely and was succeeded by his brother Augusto for the management of the shipyard.

Oscar Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)
Oscar Cosulich (Archivio Storico Fondazione Piave)



Foto di Callisto Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave); Alberto Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave); Augusto Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave); Oscar Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave); Alberto Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave); Alberto Cosulich, 1883 (Archivio Storico Fondazione Piave)

Alberto
nel 192
Diretto
anni V
alla cr

Alberto
he star
in 192
diversi
sector.

Alberto C
Alberto C

Il MuCa – Museo della Cantieristica di Monfalcone. Un caso studio per uno storytelling irrisolto

Ana Maria Sanfilippo

Keywords:

Industrial archaeology, Multimedia, Museum mediation, Museography, Absence.

ABSTRACT:

The article will take into consideration the MuCa – Museo della Cantieristica di Monfalcone. It reflects the fragmented reality of the shipbuilding industry and the effects that it had on the local community. The museum engages with a storytelling aimed at acknowledging the impact that the Cosulich family, founder of the shipyard in 1908 and of its company town, had on the economy of the Venezia-Giulia and of the city of Monfalcone. The aim of the article will be that of exploring how the museum manages to shift from historical content to economic content by interweaving the presence of trained guides and a multimedia display that, on the other hand, barely scratches the surface of the different topics covered. The analysis will focus on how the institution communicates delicate topics with the public, such as the passage from the Habsburg monarchy to the Italian autarky as well as the tragedy of asbestos, and whether the museographic approach balances a constant need for detailed studies.

L'articolo prenderà in considerazione il MuCa - Museo della Cantieristica di Monfalcone. Il museo riflette la realtà frammentata dell'industria cantieristica e gli effetti che essa ha avuto sulla comunità locale. Il museo si impegna in una narrazione volta a riconoscere l'impatto che la famiglia Cosulich, fondatrice del cantiere navale nel 1908 e della sua *company town*, ha avuto sull'economia della Venezia-Giulia e della città di Monfalcone. L'obiettivo dell'articolo sarà quello di esplorare come il museo riesca a passare dai contenuti storici a quelli economici, intrecciando la presenza di guide esperte e un allestimento multimediale che, d'altra parte, scalfisce appena la superficie dei diversi argomenti trattati. L'analisi si concentrerà sui modi in cui l'istituzione comunica al pubblico temi delicati, come il passaggio dalla monarchia asburgica all'autarchia italiana e la tragedia dell'amianto, e indagherà l'approccio museografico nella sua costante necessità di approfondimento.

Opening Picture:

Fig.01: La famiglia Cosulich.

Ana Maria Sanfilippo

Ana Maria Sanfilippo graduated with a MA in Arts, Museology and Curatorship at the University of Bologna and is now attending the Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici in Bologna. She works at the MuCa - Museo della Cantieristica in Monfalcone as a guide and in the education area.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Ana Maria Sanfilippo, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20196>



Cosulich, detto "Albertino" (1891-1973):
Dopo aver iniziato l'attività dirigenziale nel cantiere come
responsabile amministrativo, fu sua la decisione, nei primi
anni del secolo, di diversificare la produzione per far fronte
alla crisi del settore navale.

Cosulich, known as "Albertino" (1891-1973):
After starting to work in the shipyard as managing Director,
it was his decision, in the early 1920s, to diversify
production to cope with the crisis of the naval
industry.

Cosulich, detto "Albertino" (1891-1973):
Dopo aver iniziato l'attività dirigenziale nel cantiere come
responsabile amministrativo, fu sua la decisione, nei primi
anni del secolo, di diversificare la produzione per far fronte
alla crisi del settore navale.



La sezione *Digital Technologies for Cultural Heritage* è dedicata, nel presente numero, all'analisi condotta da Ana Maria Sanfilippo sul MuCa - Museo della Cantieristica di Monfalcone, presentato come caso studio di «storytelling irrisolto», nell'ambito delle *trasformazioni* evocate dal titolo di questo numero della rivista. Sanfilippo propone una realtà complessa, in cui la metamorfosi della sede cantieristica, inserita peraltro in un contesto industriale ben più ampio, affronta (a partire dall'inaugurazione del museo nel 2017) una risemantizzazione del luogo per consentirne la fruizione e la conoscenza da parte dei visitatori. Il saggio si concentra sugli aspetti di mediazione e, nello specifico, sulla comunicazione digitale.

L'allestimento del MuCa è oggi, infatti, corredato da numerosi schermi e postazioni multimediali e da un'installazione visiva e sonora di alto impatto emotivo che arricchiscono il percorso di visita.

L'analisi di Sanfilippo si concentra sulle risorse culturali che questi strumenti virtuali offrono e che l'autrice presenta come capaci di scalfire appena la superficie dei diversi argomenti trattati, considerando anche alcuni temi controversi sia dal punto di vista storico che sociale.

Se gli apparati utilizzati intendono allinearsi con le tendenze più attuali della museologia digitale (la connessione emotiva con il fruitore, la scelta di un linguaggio che si avvicina alla performance teatrale, così come l'utilizzo di postazioni interattive all'interno del percorso), l'autrice arriva a delineare una proposta per l'inserimento e la presentazione di ulteriori contenuti alternati-

vi. Il saggio si pone, dunque, come un'occasione di riflessione *in fieri* sul significato dell'istituzione museale come luogo di sperimentazione, capace di coniugare temi che possono arricchire la conoscenza dei visitatori con la ricerca di soluzioni efficaci e linguaggi coinvolgenti in grado di affascinare e incuriosire, favorendo la conoscenza della realtà proposta.

Irene Di Pietro

Referente per la sezione *Digital Technologies for Cultural Heritage*

Introduzione

Questo contributo prenderà in considerazione lo *storytelling* e l'allestimento del MuCa - Museo della Cantieristica di Monfalcone, in quanto museo che costantemente bilancia un bisogno di studi approfonditi e, dall'altra parte, la presenza di un *display* multimediale attuale e agile. Concentrandosi sull'eredità della famiglia Cosulich, fondatrice del cantiere navale nel 1908 e del suo annesso villaggio operaio, il museo sviluppa una narrazione mirata a riconoscere l'impatto che questa stessa famiglia ha avuto sul territorio e sull'economia della Venezia-Giulia e di Monfalcone. Il museo, pertanto, riflette una realtà frammentata caratteristica dell'industria navale e dei suoi effetti sulla comunità locale.

Per analizzare la comunicazione che il museo instaura con il pubblico e le modalità con cui riesce a veicolare argomenti complessi, è utile comprendere il contesto storico di una città pluristratificata come Monfalcone, per capire a fondo le ragioni che hanno portato alla na-

scita del Museo della Cantieristica.

Nella metà del XIX secolo, la città di Monfalcone, allora parte del Litorale Austriaco, era un centro sostenuto principalmente dalla pesca e dall'agricoltura. Presto iniziò a configurarsi come periferia industriale del capoluogo della regione, Trieste, con l'installazione di un cotonificio e di una filanda di seta.

Il cantiere navale di Monfalcone sorse in continuità con la prima industrializzazione della città, come risposta all'esigenza di trovare ampie porzioni di territorio per accogliere il nuovo cantiere di Trieste. Fondatrice dello stabilimento fu la famiglia Cosulich¹ che vide nella figura di Callisto Cosulich (1847-1918) il suo maggiore rappresentante (fig.1).

In seguito alla morte del padre nel 1884, Callisto si trasferì da Lussinpiccolo a Trieste dove fu accolto da un apparato economico totalmente nuovo e moderno². Gruppi finanziari e compagnie di navigazione erano alla base del benessere diffuso della città e, qui, poté cominciare a gestire la sua piccola compagnia. All'interno di questa realtà brulicante, il Lloyd Austriaco³ si imponeva in quanto compagnia di navigazione per eccellenza, detentrica del monopolio per i commerci e le comunicazioni con le rotte orientali. La compagnia Cosulich, per poter sopravvivere accanto alla rivale, doveva evolversi e per farlo fu necessario abbandonare il vecchio sistema a vela e favorire, invece, l'avvento dei piroscafi a vapore.

L'11 novembre 1903 Callisto Cosulich siglò la fusione con la compagnia Austro Americana formando la nuova "Unione Austriaca di Navigazione – già Austro Americana

e F.lli Cosulich". Ciò permise all'imprenditore di ottenere il controllo sulle vecchie rotte controllate dalla compagnia appena inglobata nella nuova ragione sociale, quindi garantendo, a partire dal 1904, un servizio passeggeri regolare fra Trieste e New York.

In questo contesto Callisto Cosulich gestì l'attività ordinando le navi direttamente a cantieri esteri. La scelta ricadde sulla Scozia che divenne, grazie alla sua duratura tradizione, il principale fornitore della nuova Unione Austriaca. L'attenta operatività di Callisto, la formazione di nuove reti di produzione e l'avvio di contatti con le banche (la Wiener Bankverein) garantirono alla famiglia Cosulich un fortissimo sostegno finanziario proveniente direttamente dall'Impero. Un ulteriore motivo di sviluppo fu poi portato direttamente dal Lloyd Austriaco che, tra 1891 e 1893, compì definitivamente la sua trasformazione in compagnia statale. L'Impero era, quindi, a capo delle rotte dirette verso Oriente lasciando via libera alle piccole compagnie non statali, come la Cosulich, di spartirsi i viaggi verso l'Occidente. La rotta "Trieste-New York", soprattutto grazie al trasporto migranti verso il Nord America, divenne appannaggio dell'Unione Austriaca di Navigazione arricchendo la famiglia Cosulich.

A questo punto un nuovo aspetto dell'evoluzione della struttura economica fu imposto direttamente dall'Impero austro-ungarico, quando decise di limitare i continui scambi economici verso la Gran Bretagna, così comuni per le compagnie marittime private. Nel 1907 l'Impero emanò la legge n. 44 per finanziare la marina mercantile e



02

promuovere la costruzione interna di piroscafi. Determinò anche che “Le sovvenzioni erano più alte per le navi costruite in cantieri nazionali ed erano crescenti in relazione al tonnellaggio della nave e alle miglia percorse”.⁴

Nonostante la legge fosse destinata alla nuova promozione dell'industria adriatica, il suo vero scopo era quello di favorire la famiglia Cosulich nello sviluppo delle rotte occidentali, mentre quelle orientali erano già assicurate dal Lloyd, e di implementare ulteriormente l'Austro Americana. Cumulando i finanziamenti per la creazione del cantiere navale con quelli per le compagnie di navigazione, Callisto e suo fratello Alberto (1849-1927) fondarono quindi il nuovo cantiere navale di Monfalcone – il CNT, Cantiere Navale Triestino – che fu inaugurato ufficialmente il 3 aprile 1908.⁵

Il MuCa: allestimento e obiettivi

Il contesto storico che si è cercato di delineare opera come fondamento per l'allestimento e lo *storytelling* del MuCa.

Il Museo della Cantieristica si trova in via del Mercato 3, nel cuore del villaggio operaio di Panzano, proprio di fronte all'attuale cantiere navale Fincantieri. L'immagine complessiva è piuttosto suggestiva, poiché il museo è ospitato all'interno del vecchio Albergo Operai del 1922, progettato dall'ingegnere edile Dante Fornasir per accogliere un totale di settecento operai celibi. Questo edificio è oggi suddiviso in più proprietà: il lato nord è occupato dal Nuovo Albergo Operai; il lato sud, che comprende l'intero piano terra, è il Museo della Cantieristica; gli altri piani dell'edificio sono sotto l'amministrazione di Fincantieri.

L'apertura del museo ha sofferto un lungo periodo di gestazione durato otto anni, conclusosi con la sua

Fig. 02:
Veduta dell'ex sala mensa dell'Albergo Operai, Sala 2.



03

inaugurazione nel giugno del 2017⁶, andando così a favorire il recupero del villaggio di Panzano dal suo progressivo abbandono.

La *company town* era originariamente sotto il controllo e la cura dell'AEUP (Associazione Edile di Utilità Pubblica) voluta nel 1913 da Fornasir per la manutenzione delle strutture del quartiere⁷. Dopo la Seconda guerra mondiale, l'area iniziò a essere devoluta completamente alla gestione privata delle famiglie che la abitavano e ciò provocò inevitabilmente una prima dissociazione del villaggio dai concetti di unità e coerenza visiva che manifestava inizialmente. Inoltre, nel 1986, Fincantieri assorbì l'AEUP ponendo fine, in questo senso, alle sue funzioni. Il villaggio di Panzano si trovò, pertanto, completamente scollegato dall'amministrazione del cantiere navale e il senso di unità andò perduto.

A partire dalla metà degli anni Ottanta furono proposte una serie di

azioni per la ristrutturazione del quartiere operaio che trovarono applicazione solo nel 1995 con la cosiddetta "Legge per Panzano".⁸ Fu un significativo primo approccio al recupero dell'area attraverso la metodologia dell'archeologia industriale⁹ ed un primo germoglio dell'idea di un futuro museo. "Industrial archaeology and industrial heritage have been characterized from the outset by a strong interdisciplinary approach. Individual items have been studied, evaluated and interpreted from various points of view: the history of technology, social history, business history, the history of design and form, cultural history in the broadest sense of the phrase".¹⁰ Tale definizione riflette lo scopo istituzionale del Museo della Cantieristica.

Per quanto riguarda l'allestimento del museo, esso segue diversi soggetti di interesse che possono essere raggruppati in quattro temi principali: le origini del CNT e la costitu-

Fig. 03:
Veduta della
Sala 2 dal
modello della MN
Vulcania.



04

zione del villaggio operaio; il cantiere navale e gli armatori; l'industria navale e le nuove navi da crociera; le espressioni artistiche legate al villaggio operaio di Panzano e alle navi di linea.

Certamente l'istituzione vuole farsi "ponte" tra passato e presente in quanto una sezione sempre più ampia è dedicata alle nuove produzioni di Fincantieri, ma questa dicotomia, normale estensione della cantieristica globale, ha creato una sottile incomprensione del significato del museo nel grande pubblico. Più volte, infatti, il museo è stato scambiato per "il museo di Fincantieri" generando disorientamento, e/o sorpresa, per la scoperta della lunga tradizione cantieristica locale.

Emerge così il primo problema del museo. La mancanza di un'identità forte e chiara si riflette sulla percezione del pubblico nei confronti della struttura, dove i locali la vedono

quasi come una presenza indesiderata, mentre gli stranieri la ammirano per la sua complessità. La divisione del pubblico è evidente e allarmante se si considera l'impatto del museo sul territorio.

Considerando, inoltre, l'offerta didattica del MuCa, ci si rende conto di quanto il visitatore possa avere una prospettiva esaustiva sulle tematiche trattate. Le visite guidate si concentrano su temi diversi spaziando dalla tradizionale visita al museo, alle più specifiche visite guidate all'interno del cantiere navale e del villaggio operaio.

Detto questo, l'incoerenza dell'identità riferita all'istituzione colpisce maggiormente tenendo a mente una denominazione troppo stringente, con richiami quasi esclusivamente ad aspetti tecnici, a scapito di una visione comprensiva su tutto il territorio influenzato dallo stesso cantiere navale.



Fig. 04:
La Linea del Tempo.

Fig. 05:
Il Tunnel Sensoriale.

05

Sarebbe, quindi, più corretto parlare di “Museo della città di Monfalcone”? Questo quesito è ricorrente nella revisione degli obiettivi del museo stesso, però, ad una più attenta analisi, è certo che questa possibile intitolazione non risolverebbe il dilemma. Vi è, di fatti, una sostanziale differenza storica tra il primo nucleo del villaggio di Panzano in confronto all'estensione successiva del tessuto urbano di Monfalcone. Inoltre, da un punto di vista prettamente architettonico, il museo stesso presenta quasi una separazione tra la prima sala (dedicata al villaggio e agli avvenimenti storici che lo hanno interessato), e gli ambienti restanti (destinati a presentare la produzione navale). La prima sala, chiamata “Sala 2” all'interno della mappa del museo, ha un peso maggiore in termini spaziali e concettuali risultando, quindi, in uno sbilanciamento in favore dell'impronta archeologica e industriale del MuCa.

In riferimento alla mappa del museo, il primo ambiente al quale il visitatore ha accesso è, appunto, la Sala 2 che si configura come una sorta di aula introduttiva capace di accompagnare il pubblico alla scoperta delle tematiche che verranno poi affrontate nel resto dell'edificio. Per comunicare i temi specifici di questo primo ambiente, ovvero il villaggio operaio, la vita quotidiana e l'impatto sul territorio del monfalconese, l'allestimento è stato studiato in modo da poter alternare fasi di apprendimento passivo a fasi interattive per lo spettatore.¹¹ In quest'area, infatti, il pubblico non incontra solo le classiche vetrine espositive, ma si confronta con una serie di postazioni multimediali che permettono di trasmettere contenu-

ti in modo più agile.

Questa sala si configurava, originariamente, in quanto vecchia mensa dell'Albergo Operai della quale ha mantenuto il soffitto alto, gli archi che dividono la biglietteria dallo spazio espositivo e le colonne che racchiudono il tavolo multimediale al centro della stanza (fig.2). Questa prima stazione multimediale offre ai visitatori la possibilità, attraverso una mappa interattiva e l'attivazione di tre video che sfruttano la forma ovale del tavolo, di vivere l'evoluzione della città dalla metà del XIX secolo a oggi. Intorno al tavolo, ai lati della sala, diverse teche conservano alcune testimonianze materiali della vita degli anni Venti, come quaderni, porta vivande, tute da lavoro e attrezzi. Questo primo approccio a Panzano conduce, successivamente, il visitatore a tre schermi multimediali collocati su tre pareti della sala. Per poterli utilizzare, è necessaria un'attivazione che avviene grazie ad un tesserino, consegnato all'ingresso a ciascun visitatore, che presenta un codice a barre sulla parte superiore. Ogni scheda è legata ad un personaggio storico del cantiere o della *company town*, per un totale di sei, che introdurrà i relativi argomenti. I personaggi sono stati interpretati da attori che hanno impersonato Callisto Cosulich, Dante Fornasir, il responsabile dell'ufficio progetti Egone Missio, l'artista Tranquillo Marangoni, l'ingegnere Nicolò Costanzi e la figura immaginaria di Elda. Il visitatore può scegliere, quindi, quale narrazione portare all'interno della Sala 2 seguendo il punto di vista fornito da ciascun personaggio. Quest'area del museo è sapientemente strutturata con un certo livello di ergodicità volto a creare una connessione

emotiva con i personaggi per coinvolgere il pubblico, ma allo stesso tempo raramente viene sfruttata appieno poiché la sala converge lo sguardo verso un'ulteriore presenza importante nell'allestimento, ovvero il modello di presentazione del 1927 della motonave *Vulcania* sul lato opposto all'ingresso (fig.3).

Una volta terminata la visita alla Sala 2, il visitatore può continuare l'esplorazione del museo recandosi alla "Linea del Tempo", una zona che espone più di un secolo di storia e vicissitudini del cantiere e del villaggio operaio e della sua comunità (fig.4), e poi entrare nel "Tunnel Sensoriale", un'installazione viva e sonora che riproduce i rumori della lavorazione in cantiere (fig.5). Superato questo corridoio, il visitatore accede all'"Isola Didattica", un ambiente all'interno del quale vengono introdotte le tecniche costruttive utilizzate nel passato e quelle attuali (fig.6). Qui il visitatore avrà la possibilità di approfondire alcuni argomenti disponibili sullo schermo multimediale presente all'interno della sala. Successivamente si sposterà nella "Camera delle Meraviglie", uno spazio che ospita diversi modelli di navi da crociera, una nave militare ed un esemplare di idrovolante.

La visita condurrà poi il pubblico verso le ultime sezioni del museo, comprendenti un simulatore di gru; opere d'arte che si trovavano a bordo dei transatlantici degli anni Cinquanta e Sessanta; una breve introduzione ai sottomarini e ai sommergibili; il memoriale per le vittime dell'amianto (fig.7) e, infine, le opere dell'artista Vito Timmel che nel 1921 decorò l'ormai perduto Teatro di Panzano.

Questa presentazione generale del museo ha fornito una chiave di lettura utile della narrazione che viene portata avanti grazie all'allestimento, passando dal contesto storico allo studio più dettagliato della costruzione navale.

Il secondo aspetto da sottolineare riguarda la Sala 2, dove il contesto storico che ha aperto questo articolo e la sua conseguente evoluzione all'interno del nuovo governo rappresentato dal Regno d'Italia, è appena strutturato.

L'obiettivo dell'articolo sarà, quindi, quello di indagare l'esposizione del MuCa in relazione a questi temi e come, invece, il risultato sia più simile a uno "storytelling irrisolto" piuttosto che a uno studio esaustivo sulla cantieristica locale e sulle sue conseguenze a più ampio raggio.

Analisi tra contenuto e linguaggio multimediale: proposta per un'estensione dell'allestimento

La Sala 2 funge da fulcro centrale per la scoperta della storia di Panzano e del suo cantiere navale. Come accennato nel paragrafo precedente, essa è caratterizzata dalla presenza di schermi multimediali che permettono di approfondire temi specifici legati alla vita del villaggio operaio, ai progetti urbanistici di Dante Fornasir e alle condizioni politiche e sociali durante la Prima e la Seconda guerra mondiale. Infine, un aspetto importante è rappresentato anche dal collegamento diretto con la "Linea del Tempo" e con la vista della *MN Vulcania*, che impongono uno spostamento costante all'interno della sala.

Questo stesso processo è percepito anche nell'approccio al terzo scher-

mo multimediale relativo agli avvenimenti dei due conflitti mondiali e, soprattutto, ai cambiamenti radicali imposti dalla caduta dell'Impero asburgico e all'annessione al governo liberale del Regno d'Italia prima, e all'affermazione del fascismo poi.

Lo schermo si attiva grazie alla tessera con codice a barre e la prima cosa che il pubblico sperimenta è il video relativo al personaggio che gli è stato assegnato all'ingresso. Dopo una breve introduzione all'argomento principale, all'interno della quale i vari personaggi ricordano gli effetti disastrosi della Grande guerra, un menu con diverse caselle ("Prima guerra mondiale", "Primo dopoguerra", "Sommergibili del periodo fascista", "Seconda guerra mondiale", "Secondo dopoguerra") permette di scegliere quale argomento approfondire. Per questo contributo la cornice "Primo dopoguerra" è particolarmente adatta.

La condizione di Trieste cambiò enormemente diventando un centro periferico dopo la perdita della centralità goduta sotto il governo austriaco. Il cantiere navale, dopo un primo periodo di incertezza, continuò la produzione allargandola a nuovi settori: idrovolanti, macchine ferroviarie ed elettriche. Questo è quanto riporta lo schermo riferendosi ad un periodo storico denso di evoluzioni, questioni territoriali ed identitarie causate dallo spostamento dei confini e dalla conseguente ricerca di nazionalità¹². Il multimediale, inoltre, dona un breve accenno a quanto i Cosulich dovettero affrontare per potersi garantire il controllo sul cantiere una volta passato sotto bandiera italiana, in quanto, in un primo momento, furono percepiti come nemici della

patria; furono poi proposte diverse manovre economiche per adattare gli industriali della Venezia-Giulia alla nuova economia.

Come si evince da queste descrizioni di passaggio, un tema così strutturato viene ridotto a semplici appunti dalla postazione multimediale e, di conseguenza, la ricezione di queste informazioni da parte del pubblico appare fondamentalmente limitata. La difficoltà sta nel fatto che il museo non dovrebbe sommergere i visitatori con un approfondimento eccessivo delle vicende economiche e politiche di questo specifico periodo, ma allo stesso tempo la presenza delle guide museali potrebbe aiutare a contemplare questo discorso stratificato sia negli aspetti geografici che storici.

Per riassumere sinteticamente le carenze dell'attuale *display*, il riferimento più efficace è la relazione del capitano di porto delegato al governo marittimo del 26 novembre 1918: "È urgente la nazionalizzazione dei bastimenti ex austriaci. Alcuni armatori slavi o slavofili intendono di trasferire la sede della loro attività nella Jugoslavia. Poiché gli armatori sono in prima linea uomini d'affari e poi patrioti è possibile che essi rimangano a Trieste se l'Italia farà loro buone condizioni".¹³ La guida di Alberto Cosulich fu fondamentale in questo senso, poiché si affiliò alla locale amministrazione italiana di vigilanza per giustificare la presenza di finanziamenti ancora legati al vecchio Impero. Gli industriali locali ricorrevano alla violenza delle emergenti squadre fasciste per avere un controllo sulla zona e i Cosulich non erano ignari della situazione. Questa alleanza aggressiva fece di Monfalcone il centro della

riorganizzazione economica sotto la bandiera italiana. La Banca Commerciale Italiana iniziò a investire nel cantiere navale dei Cosulich e decise di sostenere l'attività quando la famiglia si indebitò con il Consorzio Sovvenzioni Valori Industriali per la costruzione delle ammiraglie *Saturnia* e *Vulcania* (varate rispettivamente nel 1927 e nel 1928).¹⁴

Quanto descritto sopra viene a malapena menzionato all'interno dello schermo.

Il MuCa è un museo che punta molto sulla costante necessità di ricerca, ma per quanto questa sia significativa, sicuramente un valore aggiunto all'esperienza dell'utente, il museo dovrebbe comunque fornire gli strumenti adeguati a garantire una visita autonoma. A questo proposito, lo schermo multimediale sembra essere ancora l'opzione migliore per fornire un discorso completo. Il merito intrinseco del museo multimediale risiede nel fatto che i contenuti possono essere adattati di volta in volta al pubblico a cui il museo si riferisce. Inoltre, dal punto di vista dell'allestimento, l'opzione di articolare la presenza di pannelli virtuali e pannelli fisici dovrebbe essere la scelta vincente anche perché consente un uso migliore dello spazio, già abbastanza saturo.

L'uso di schermi multimediali offre una sorta di "allestimento aggiuntivo". Inserendo ulteriori informazioni, il *display* può essere integrato in modo possibilmente infinito, senza la necessità di ristabilire completamente la sala fisica. A breve termine, questa risulta essere la soluzione più adatta per far evolvere un'esposizione che, nei suoi aspetti materiali, è ancora vincolata a una visione fissa, mentre l'identità fluida

della multimedialità permette di creare storie personalizzate legate ai grandi temi del museo, con la costante possibilità di mescolare documentazione testuale, fotografica e audiovisiva.

Date le possibilità di implementazione di contenuti che il museo offre grazie alla presenza di schermi multimediali, si vorrebbe proporre in questa sede, da un punto di vista teorico, un'estensione dell'esposizione museale, che troverebbe la sua ragion d'essere all'interno dell'attuale progetto di approfondimento dei temi centrali dell'istituzione. Al momento, questo progetto è rivolto all'integrazione del tema dell'industria del design degli interni delle navi passeggeri.

L'area sinistra della Sala 2 potrebbe essere riorganizzata secondo una nuova revisione storica che terrebbe conto del contesto economico e sociopolitico che è stato qui ricordato. La traiettoria dei Cosulich all'interno di questa nuova periodizzazione sarebbe caratterizzata pertanto da due momenti chiave: in primo luogo la monarchia asburgica, la Prima guerra mondiale e il primo dopoguerra; in secondo luogo, la riorganizzazione dopo il 1933. Per sottolineare con forza il passaggio da un'epoca all'altra, si propone di utilizzare la Sala 2 per esprimere la prima parte della storia del cantiere e l'"Isola Didattica" per completare la narrazione.

Nel primo spazio, il pubblico potrà immergersi nella società di Panzano, mantenendo l'attuale esposizione che si concentra sulla storia del villaggio operaio, mentre il terzo schermo multimediale potrebbe essere modificato. I dettagli relativi alle guerre sarebbero mantenuti,



06

ma i temi attinenti ai cambiamenti economici potrebbero essere approfonditi solo per quanto riguarda il periodo 1914-1933. In questo modo, il pubblico che volesse avere una visione più specialistica dell'argomento, avrebbe la possibilità di utilizzare questo schermo che rimarrebbe comunque collegato agli aspetti più generali della Sala 2.

Arrivando poi nell'”Isola Didattica”, il visitatore potrebbe continuare la visita dedicandosi all'unico schermo multimediale presente in sala che, attualmente, tratta diverse tematiche inerenti alla sicurezza sul lavoro, alla costruzione navale di ieri e di oggi, all'amianto e al design navale. Qui, con l'implementazione proposta nel presente articolo, il pubblico potrebbe continuare a sviluppare anche la narrazione relativa alle sorti del cantiere navale una volta entrato nell'orbita amministrativa dell'IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale), fondato nel 1933.¹⁵ Risulterebbe opportuno un approfondimento sulla nuova

amministrazione del cantiere – la CRDA, Cantieri Riuniti dell'Adriatico, nata nel 1930 – e non mancherebbero, in tal senso, cenni alla riorganizzazione della compagnia di navigazione Cosulich.¹⁶

Con questo nuovo allestimento, il museo troverebbe il suo equilibrio in una narrazione che offre lo spazio per esaminare le diverse sfaccettature di un'istituzione così complessa. Di conseguenza, l'aspetto stesso dell'ergodicità ritroverebbe il suo scopo grazie a una serie di postazioni multimediali che non solo garantiscono una diversificazione all'interno del percorso fisico dell'edificio, ma si impongono anche come proposte personalizzate. Il pubblico potrebbe, quindi, scegliere quali elementi portare all'interno della sua visione del MuCa e potrebbe anche scegliere quale linea storiografica seguire.

A questo proposito, è interessante osservare un'ultima parte dell'allestimento del museo in riferimento

Fig. 06:
L'Isola Didattica.

al “Tunnel dell’Amianto”, spazio che collega l’“Isola Didattica” agli ultimi nuclei del percorso museale.

Il “Tunnel dell’Amianto”¹⁷ è un elemento museografico, ma è anche un vero e proprio memoriale per le vittime d’asbestosi. È un corridoio scuro, senza uscita, che, da un lato e dall’altro delle pareti, presenta due aspetti della tragedia. Su una parete dei pannelli mostrano dei racconti mutuati su eventi reali e delle testimonianze di persone che hanno vissuto la questione amianto in maniera diretta, oltre a recare delle teche all’interno delle quali si possono osservare i classici utensili e vestiti dell’operaio e dei suoi familiari, ad indicare l’invasività della polvere d’amianto; sull’altra parete un pannello nero accoglie un elenco rappresentativo di vittime riconosciute dai primi processi rivolti all’amministrazione del cantiere. Oltre a ciò, alcuni punti chiave sono disposti sulla parete a ricordare i momenti salienti all’interno dell’amministrazione cittadina per il riconoscimento delle vittime e la sensibilizzazione a questa tematica.

In questo caso il MuCa comporta una doppia comunicazione verso i visitatori, poiché questo tema è probabilmente il più delicato con il quale il pubblico deve confrontarsi. Seguendo l’analisi condotta da Di Pietro nel 2018¹⁸ sulla comunicazione dei musei, la studiosa fa riferimento a due diversi approcci: quello semiologico e quello sociologico. L’approccio semiologico prevede la trasmissione univoca di contenuti e conoscenze, mentre quello sociologico si riferisce alla costruzione della conoscenza attraverso processi culturali. Da un lato, il senso semiologico della narrazione sull’amianto è profon-

damente sostenuto dalla presenza dello schermo multimediale nell’“Isola Didattica” che presenta un focus sulla tematica. Da questa lettura più scientifica e distaccata, il museo offre poi un’esposizione più empatica, anche se dolorosa, all’interno del tunnel-memoriale.

La questione della multimedialità del MuCa risulta essere, in questo



caso, in parte irrilevante poiché il museo arriva direttamente al suo pubblico proponendo la visita con l’accompagnamento di quattro volontari tutti ex dipendenti del cantiere navale, i quali rappresentano la memoria viva della storia del cantiere e di Panzano e sono essenziali per la trasmissione della narrazione del museo alle nuove generazioni. Il loro contributo è quindi particolarmente significativo all’interno del “Tunnel dell’Amianto”. Qui, i testi scritti sulle pareti possono essere percepiti come memoria attiva e

Fig. 07:
Il Tunnel
dell’Amianto.

vivida. Per tornare all'analisi di Di Pietro, il MuCa segue qui un approccio sociologico presentando una costruzione della realtà che si compone della presenza dei volontari e di quella del pubblico in uno scambio simultaneo di punti di vista e prospettive future.

Conclusioni

Gli aspetti discussi in questo articolo collocano il Museo della Cantieristica all'interno dello specifico settore dei musei del patrimonio industriale che si occupano di contenuti di archeologia industriale.

Il museo rappresenta, ad oggi, uno dei poli centrali delle cellule ecomuseali dell'Ecomuseo Territori promosso dal Consorzio Culturale del Monfalconese che mirano alla conservazione, interpretazione e valorizzazione del patrimonio culturale e ambientale della regione storica del monfalconese, delimitata dal Carso e dall'Isonzo, come elementi di una rete connessa.¹⁹

Allo stesso tempo, il museo è in rete con altre entità chiave che lo spingono verso una prospettiva più globale. Innanzitutto, il forte legame con la Fondazione Fincantieri rappresenta una menzione unica e doverosa per la possibilità di sviluppare allestimenti interconnessi. Inoltre, il MuCa è entrato nel sistema ERIH – European Route of Industrial Heritage nel 2022, inserendosi così in una vetrina per il riconoscimento dell'istituzione su scala europea.

A livello nazionale, il museo sviluppa affiliazioni con l'AIPAI (Associazione Italiana per il Patrimonio Archeologico Industriale), il Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano,

Save Industrial Heritage. La progettazione del museo è legata alla creazione e alla ricerca di nuove reti che dovrebbero comprendere uno sguardo sugli archivi delle fondazioni industriali, come ad esempio la Fondazione Ansaldo, la Fondazione ISEC o la Fondazione Dalmine.²⁰

In conclusione, il Museo della Cantieristica è un museo che deve confrontarsi con la storia e la produzione di un'intera regione storica. Pertanto, come si è notato nel corso di questa esposizione, la definizione stessa di "Museo della Cantieristica" non è sufficiente a rendere conto di una realtà che, attraverso le sue ramificazioni, fornisce un'esperienza rizomatica, piuttosto che lineare. Dalla narrazione iniziale della famiglia Cosulich e dalla creazione della comunità con il villaggio operaio di Panzano, il museo accompagna il pubblico alla scoperta di una società multiforme attraverso l'uso di dispositivi fisici e pannelli virtuali. L'articolo ha messo in evidenza la mancanza di una completa comprensione del passaggio dalla monarchia austriaca al governo liberale italiano e poi al regime fascista e ha anche dimostrato come, all'interno della stessa istituzione, due diverse linee di comunicazione si dimostrino concomitanti grazie alla correlazione di guide esperte, al supporto di dispositivi multimediali e alla preziosa testimonianza viva e attiva della memoria locale dei volontari.

Endnotes

1 Originario di Lussinpiccolo, Antonio Felice Cosulich (1816-1884), padre di Callisto, era a capo di una piccola attività mista di capitano e caratista tipica dell'isola. Al tempo, l'ambiente economico di Lussino era fortemente caratterizzato da un'attività marittima vivace, anche se ridotta a livello familiare. Antonio Felice iniziò la sua attività possedendo alcune quote di proprietà in diversi brigantini. Il vero salto di qualità per l'armatore avvenne con l'esplosione in tutta Europa della guerra di Crimea del 1853, la quale funzionò come indice rivelatore dell'effettiva distanza che si frapponeva tra il dinamismo del sistema marittimo britannico e quello più tradizionale dell'Adriatico. L'esito del conflitto fu la garanzia di libera circolazione marittima per l'Inghilterra nel Bosforo e nei Dardanelli, il che rese evidente come un nuovo concorrente stesse minacciando il vecchio sistema adriatico. "Durante la guerra di Crimea, i servizi logistici dei paesi belligeranti gestirono con difficoltà i trasporti militari e utilizzarono largamente mezzi di trasporto noleggiati da privati. (...) In pratica, fu proprio questa la fortuna di Antonio Felice Cosulich, che negli anni della guerra di Crimea colse non solo le occasioni per portare a termine ottimi affari, ma ebbe anche la possibilità di osservare da vicino la rapida evoluzione del sistema internazionale dei trasporti. Fu così che decise di compiere il primo salto di qualità della famiglia, realizzando un passaggio piuttosto complesso da capitano e caratista ad armatore di un bastimento interamente suo, modificando quindi la propria attività da trasportatore per conto terzi ad armatore e da semplice marinaio a imprenditore". (Mellinato 2008, pp. 11-12).

2 "Tutti i dati ed i fatti sin qui esposti dimostrano: che Trieste non è una creazione artificiale dello Stato austriaco, ma si è sviluppata per virtù propria. Posizione geografica favorevole e abilità trafficatrice dei commercianti: ecco il filo rosso che unisce e coordina in armonica serie, i successivi episodi della fortuna commerciale di Trieste, la quale è il naturale e semplicissimo prodotto di una posizione ben addentro nella parte più nordica dell'Adriatico, che s'insinua nel centro d'Europa. Trieste ha tutte le caratteristiche del porto che doveva spontaneamente, inevitabilmente svilupparsi ed assurgere ad una determinata fortuna". (Alberti 1915, pp. 19-20).

3 "Il Lloyd austriaco fu l'azienda leader dello sviluppo industriale locale. (...) Per trasportare quella crescente mole di merci e di passeggeri era indispensabile costruire navi sempre più grandi e veloci, e fu così che nacque e si sviluppò enormemente l'industria pesante. Il punto di svolta nel numero delle navi della flotta sociale, ma soprattutto nel tonnellaggio totale si ebbe appunto dopo che vennero aperte le nuove linee per l'Estremo Oriente. Tra il 1850 e il 1870 il numero di piroscafi raddoppiò, mentre il tonnellaggio totale si moltiplicò per cinque. (...) La costruzione di una nave divenne un'operazione estremamente complessa. Enorme la quantità di acciaio necessaria, rispetto ai primi piroscafi a ruote, giganteschi gli impianti, considerevole anche l'impegno per la costruzione degli apparati motore. Fu senza dubbio grazie al Lloyd austriaco che l'economia di Trieste e di tutta la regione uscì da uno stato premoderno". (Mellinato 2001, p. 33).

4 Mellinato 2008, p. 27.

5 "In particolare lo stabilimento fu insediato nell'area di Panzano, dove si rivelarono importanti le infrastrutture già esistenti (la Ferrovia Meridionale e il canale navigabile Valentinis, alimentato con l'acqua dolce del canale de Dottori, ideale per la conservazione delle carene delle navi in allestimento), oltre alla possibilità di reclutare a giornata manodopera contadina a basso costo, a differenza di quanto avveniva nel Triestino dove l'alta specializzazione degli operai richiedeva un aumento dei trattamenti salariali" (Bullian 2013, p.121). La nuova classe operaia proveniva da Trieste, Monfalcone e altre zone della Venezia-Giulia e del Friuli. Era necessario creare una macchina lavorativa autonoma che potesse garantire continuità alle commesse, ed era anche fondamentale creare e preservare la nuova identità del CNT. Con il contributo dell'ingegnere edile Dante Fornasir, nel 1913 iniziò l'organizzazione del villaggio operaio di Panzano.

6 Siveda "Il Piccolo", 17 giugno 2017: https://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/cronaca/2017/06/17/news/monfalcone_apre_il_museo_della_cantieristica-3850618/

7 Per uno studio approfondito sulla genesi del villaggio operaio di Panzano si veda

Gadaleta, Valcovich 2017a.

8 “Si tratta della Legge Regionale n.28 che reca il titolo ‘Sovvenzioni pluriennali al Comune di Monfalcone per il recupero del quartiere di Panzano’. Tale legge risulta profondamente innovativa per la regione Friuli Venezia Giulia in quanto per la prima volta si affronta il tema del recupero del patrimonio archeologico-industriale, facendo riferimento all’approccio utilizzato per i centri storici. La legge prevede lo stanziamento di 40 miliardi di lire utilizzabili in undici anni con la finalità di realizzare opere di urbanizzazione primaria, interventi edilizi di recupero, acquisizione di immobili compresi nel Piano di Recupero e spese connesse alla manutenzione ordinaria e straordinaria degli immobili acquisiti dall’Amministrazione Comunale”. (Gadaleta, Valcovich 2017b, p. 35).

9 Per una breve disamina storico-linguistica sul significato di “archeologia industriale” si veda Mainardi 2012. “Occuparsi di patrimonio industriale significa, infatti, ricostruire storie attraverso l’osservazione di documenti di svariata natura che partono dall’edificio e proseguono attraverso le fonti scritte (documenti d’archivio, lettere personali, diari di maestranze e imprenditori, articoli di giornale, cataloghi), con fonti ‘fisiche’ come i resti dei macchinari (per la cui analisi è fondamentale una certa preparazione tecnica), con gli oggetti prodotti dall’azienda, con le strategie di marketing (cartelloni e spot pubblicitari), con le testimonianze orali (ancora numerose), con l’osservazione e la documentazione dei contatti fra l’azienda e il territorio. Proprio da questo approccio pluridisciplinare discende il termine patrimonio industriale che oggi si preferisce ad archeologia industriale”. (Mainardi 2012, pp. 4-5).

10 Si veda Negri 2013, pp. 166-167.

11 Il progetto espositivo del MuCa è stato definito nel 2012 dallo Studio Claudio Nardi di Firenze insieme a Sintesi/HUB di Trieste, con l’aiuto degli architetti Michele Poletto e Andrea Pisani e dell’ingegnere Paolo Berini. Secondo Claudio Nardi Architects, “questo sarà il Museo della Cantieristica, un luogo dove il visitatore sarà coinvolto in modo emotivo, percettivo e auditivo. Un intervento leggero nei lati più rappresentativi dell’Ex Albergo Operai, ma più accurato sugli altri lati, con colori ed effetti di luce; solo tre colori rosso, bianco e nero e un materiale, il corten, come richiamo alle lamiere delle costruzioni navali. Allo stesso tempo un’azione complessa in uno spazio già definito, un intervento fatto da diversi ‘gesti’ che si interfacciano con la preesistenza. Un luogo a disposizione di tutti e studiato per tutti” (<https://www.claudionardi.it/museo-della-cantieristica-navale/>).

12 “Lo sfacelo austro-ungarico, per cui si firmò l’armistizio di Villa Giusti del 3 novembre 1918, portò le truppe italiane a occupare i territori previsti dal patto di Londra e qualche altro punto strategico. La dissoluzione della vecchia monarchia nella prima metà di novembre e la costituzione il 1° dicembre, a Belgrado, del Regno dei serbi-croati-sloveni rese ancor più incerta la questione del confine orientale, risolta solo in varie fasi successive, nelle quali fu pesante l’influsso di Wilson, e che trovò una linea di compromesso con il trattato di Rapallo del 12 novembre 1920. La realtà del dopoguerra, che portò alla nascita di diversi nuovi stati nazionali, fu causa di un ridimensionamento dei risultati ipotizzati dall’Italia e, di conseguenza, per Trieste generò una situazione economica meno florida del previsto, in uno scenario geopolitico che non aveva trovato, in alcun modo, la sua stabilità, come dimostrarono, poi, i terribili avvenimenti successivi.” (Redivo 2011, p. 331).

13 Mellinato 2008, p. 35.

14 “Una parte dei passivi delle loro società sarebbe stata trasferita alla Società Finanziaria Industriale Italiana (Sofindit), una sussidiaria della Banca Commerciale fondata nel 1923. (...) Un’altra parte, in forma di azioni, venne ceduta al Lloyd Sabauda che, in cambio, avrebbe ottenuto dall’Istituto di Credito Navale (...) gli ingenti prestiti per la costruzione del “quinto Conte”, la futura ammiraglia *Conte di Savoia*”. (Eliseo 2015, pp. 31-32).

15 Si veda Mellinato 2008, pp. 70-80 per un’analisi più dettagliata. Le grandi banche miste, tra cui la Banca Commerciale Italiana, vendettero tutte le loro partecipazioni industriali all’IRI, che diventò controllore del settore navale e navalmeccanico italiano. I Cosulich rimasero ai loro posti nelle varie aziende (presidenti, amministratori delegati, dirigenti), ma divennero semplici manager stipendiati.

16 Mellinato 2008, pp. 70-80. Nel 1932 la società Cosulich fu incorporata nella nuova “Italia Flotte Riunite” che comprendeva anche il Lloyd Sabauda e la Navigazione Generale Italiana. Nel 1936, a partire dall’IRI, fu fondata la Finmare. Questa società operava nell’ambito della più ampia organizzazione dell’IRI come principale gruppo marittimo. Sotto il suo nome, il nuovo sistema a controllo statale produsse la nuova compagnia di navigazione nazionale che gestiva interamente la già citata “Italia Flotte Riunite” insieme al Lloyd Triestino, all’Adriatica di Navigazione e alla Tirrenia di Navigazione.

17 “Negli anni il personale ha raccolto dai visitatori documentazioni, racconti, sfoghi emotivi e persino pensieri carichi di rabbia e rancore, questo è in gran parte dovuto al fatto che il Museo della Cantieristica di Monfalcone racchiude testimonianze di un tempo molto vicino al nostro ed in un luogo anch’esso intriso di storia recente della comunità. Tra gli esempi sono da citare i moltissimi figli, mogli e mariti che visitano ogni giorno il ‘Memoriale per le vittime dell’Amianto’: persone che hanno perso i propri cari e che non visitano quindi il museo con uno scopo prettamente culturale ma come un luogo di memoria e riflessione. Un altro esempio chiave sono tutti gli abitanti del Villaggio Operaio di Panzano, molto spesso transitati da giovani, nel periodo della Seconda Guerra Mondiale e nel periodo postbellico, dagli alloggi interni all’ex Albergo Operai o perché figli di residenti nella struttura o perché parte delle famiglie lì sfollate dalle case bombardate di Panzano. I racconti di chi ha visto morire i propri cari all’interno dell’edificio bombardato nel 1944, così come i racconti pieni di rabbia degli esposti amianto e degli ex cantierini sono diventati parte della narrazione museale, inclusi via via nel progetto espositivo in costante mutazione tramite le visite guidate del personale specializzato e tramite l’empatia comunicativa tra i volontari AUSER e i visitatori”. (Norbedo 2020 pp. 59-60).

18 Si veda Di Pietro 2018, pp. 307-323.

19 Come si legge sul sito web del Consorzio Culturale del Monfalconese l’“Ecomuseo Territori. Genti e memorie tra Carso e Isonzo è organizzato secondo le finalità e gli obiettivi gestionali individuati dalla Legge Regionale 10/2006 della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia come forma museale innovativa finalizzata a conservare, comunicare e rinnovare l’identità culturale di una comunità. Consiste in un progetto integrato di tutela e valorizzazione di un territorio che produce e contiene paesaggi, risorse naturali ed elementi del patrimonio, materiali e immateriali, ed è geograficamente, socialmente ed economicamente omogeneo” (<https://www.ccm.it/it/16115/Finalita>).

20 Si vedano i seguenti link <https://www.fondazioneansaldo.it/index.php/il-cibo-e-le-mense-aziendali> e <https://www.ccm.it/it/21044/Pausa-Pranzo> a proposito del progetto “Pausa Pranzo” sviluppato nel 2023 con la collaborazione della Fondazione ISEC, Fondazione Dalmine e Fondazione Ansaldo all’interno del MEMO Festival tenutosi a Monfalcone e organizzato dal MuCa insieme al Comune di Monfalcone e al Consorzio Culturale del Monfalconese.

References

- Alberti 1915: Alberti M., *Adriatico e Mediterraneo*. Milano, Ravà e C. Editori, 1915.
- Bullian 2013: Bullian E., *La sicurezza sul lavoro e la navalmeccanica dal secondo dopoguerra ad oggi. Il caso del cantiere di Monfalcone*, tesi di dottorato, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2013.
- Di Pietro 2018: Di Pietro I., *Il sito web museale: quali obiettivi per la comunicazione digitale?*, in Luigini A., Panciroli C. (a cura di), *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, Milano, Franco Angeli, 2018, pp. 307-323.
- Eliseo 2015: Eliseo M., *Saturnia e Vulcania. Motonavi da record*, Trieste, Fondazione Fincantieri, 2015.
- Gadaleta, Valcovich 2017a: Gadaleta F., Valcovich E., *Il villaggio di Panzano: dalla nascita all'inaugurazione: 1907-1927*, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2017.
- Gadaleta, Valcovich 2017b: Gadaleta F., Valcovich E., *Il villaggio di Panzano: dal degrado alla rinascita: 1950-2017*, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2017.
- Mainardi 2012: Mainardi M., *La conservazione del patrimonio industriale in Italia: tracce di storia, interpretazione, metodi*, in "Storia e Futuro", 2012, 29, <https://storiaefuturo.eu/la-conservazione-del-patrimonio-industriale-in-italia-tracce-di-storia-interpretazione-metodi/>.
- Mellinato 2001: Mellinato G., *Crescita senza sviluppo. L'economia marittima della Venezia Giulia tra Impero Asburgico ed autarchia (1914-1936)*, San Canzian d'Isonzo, Edizioni del Consorzio Culturale del Monfalconese, 2001.
- Mellinato 2008: Mellinato G., *Cosulich. Dinastia adriatica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- Negri 2013: Negri M., *Industrial museums*, in Douet J. (a cura di), *Industrial Heritage Re-tooled. The TICCIIH Guide to Industrial Heritage Conservation*, New York, Routledge, 2013, pp. 166-171.
- Norbedo 2020: Norbedo G., *Nino Zoncada, da Monfalcone al Mondo. Tra esposizione temporanea e museo: un caso studio per il MuCa*, tesi di Specializzazione, Udine, Università degli Studi di Udine, 2020.
- A Monfalcone apre...* 2017: *A Monfalcone apre il Museo della Cantieristica*, in "Il Piccolo", 17 giugno 2017, https://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/cronaca/2017/06/17/news/monfalcone_apre_il_museo_della_cantieristica-3850618/.
- Redivo 2011: Redivo D., *Trieste città contesa: ruolo geopolitico dell'area adriatica*, in Redivo D. (a cura di), *Lo sviluppo della coscienza nazionale nella Venezia Giulia*, Udine, Del Bianco Editore, 2011, pp. 311-331.



Metafore della memoria: montagne artificiali e architettura del paesaggio, intervista con Michael Jakob

Federico Maria Giorgi

Keywords:

Aesthetics, symbol, cancel-culture, artificial mountains, landscape and architecture

ABSTRACT:

For this column dedicated to architecture and displayed in the second issue of MMD, the decision was made to go beyond the beaten path of traditional architecture themes to explore a topic where history, art, and engineering meet in the creation of our landscape. We interviewed Michael Jakob, a leading expert on the history of landscapes, to offer a unique perspective on artificial mountains. His deep understanding of literature, art, and architectural theory sheds new light on these monumental objects of often forgotten and hidden memories.

Per questa rubrica dedicata ai temi dell'architettura e del display si è deciso di uscire dai sentieri battuti disegnati dai temi tradizionali dell'architettura per esplorare un argomento in cui storia, arte e ingegneria si incontrano nella creazione del paesaggio e del territorio. Abbiamo intervistato Michael Jakob, uno dei massimi esperti di storia del paesaggio e profondo conoscitore della letteratura, dell'arte e della teoria architettonica, sul tema delle montagne artificiali, oggetti monumentali di memorie spesso dimenticate e nascoste.

Opening Picture:

Fig. 01: Fotografia della montagna artificiale al centro del Parco delle *Buttes-Chaumont* in Paris, foto dell' autore.

Michael Jakob

Michael Jakob insegna Storia e Teoria del paesaggio all'Accademia di Architettura di Mendrisio e Lettere Compareate nell'Università Grenoble-Alpes; intellettuale instancabile ed eclettico è fondatore e direttore della rivista internazionale «Compar(a)ison» e della collana «di monte in monte» (Edizioni Tararà). È curatore di mostre internazionali e autore di film documentari. Ha pubblicato nel 2024 il romanzo «La Leda scomparsa» (Silvana Editoriale).

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Federico Maria Giorgi, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20197>



Michael Jakob, uno dei massimi esperti di storia e teoria del paesaggio, profondo conoscitore della letteratura, dell'arte, ma anche della teoria dell'architettura, ha dedicato alcune delle sue ricerche recenti al tema della montagna artificiale, cioè a uno studio su una finta realtà costruita dall'uomo.¹ Nel tema trasversale del rapporto tra artificio e natura, che si sviluppa in epoca moderna e attraversa tutta la cultura europea coinvolgendo tanto la prassi architettonica che i sistemi di percezione, ciò che interessa Michael Jakob sono i problemi: quelli tecnici e formali quanto quelli estetici ed etici. La montagna artificiale, finzione dell'uomo, diventa così luogo simbolico di valori opposti che sembrano poter valicare i secoli: il rapporto tra interno ed esterno, tra visibile e invisibile, ma anche la relazione tra 'positivo' e 'negativo', come nella visione mitopoietica di Dante, e infine quella tra il ricordo e l'oblio.

Il paesaggio europeo è paesaggio culturale: il modo con cui noi lo percepiamo corrisponde ad una sorta di addomesticamento della natura in un dialogo che è il risultato del nostro sistema di interpretare e tramandare la storia individuale e collettiva. La forma della montagna si collega da sempre all'architettura della memoria. Si va dall'archetipo della montagna-artificiale come sepoltura a una dimensione simbolica globale concepita anche come progetto politico condiviso per entrare, o al contrario per uscire, dalla coscienza collettiva. In entrambi questi aspetti la concezione del "sublime" della montagna, nonché del pittoresco possono acquisire un rilievo specifico.

F.M.G.: Nelle sue ricerche sulla "finta montagna", si analizzano varie forme di montagne artificiali la cui realizzazione ha attraversato i secoli e si riflette sul fatto che la creazione di queste "sculture naturali" sia un elemento simbolico ricorrente della storia, ma anche della storia dell'arte e del paesaggio. Quale è stata la ragione che l'ha portata ad interessarsi a questo tema?

M.J.: Vi sono varie tipologie di montagna artificiale, in un primo tempo sono quasi sempre degli "oggetti estetici" di grande complessità; poi, specie nel XX secolo, abbiamo invece esempi più negativi e *matter of fact*, come le montagne di rifiuti. Esistono poi delle forme intermedie, in parte simboliche in parte funzionali; penso che, storicamente, questi oggetti inconsueti abbiano sempre avuto un ruolo plurale. Mi interessava comprendere come simili artefatti parlanti indicassero qualcosa di noi in quanto esseri umani. Da lì parte una riflessione più ampia su questi costrutti legati all'estetica e alla creatività, ma anche all'ideologia, alla distruzione, alla guerra, tanto che a volte assumono la forma di "monumenti negativi".

La montagna artificiale come metafora

In un certo senso in tutte le "montagne di Jakob" c'è sempre il tema dello spostamento degli elementi o del trasferimento in un luogo che non è più quello abituale, cioè il tema di nascondere la natura arricchendola o al contrario scavandola e ricoprendone la distruzione.

F.M.G.: Queste montagne possono essere viste come il risultato di un ideale umano legato alla possibili-

tà di modificare il proprio contesto proprio attraverso lo spostamento di materiale sia sul piano orizzontale che su quello verticale, diacronico e sincronico?

M.J.: Si tratta infatti sempre di spostamenti. La parola greca per indicare uno spostamento è “metafora”, ovvero trasporto, e si può dire che tutte queste montagne siano *metaforiche* visto che traslano il lettore dalla concretezza fisica al senso simbolico.

Spostamento inteso anche in senso ermeneutico. Quando Petrarca afferma che il Parnaso è il luogo dove l'uomo moderno può dialogare con i defunti, con i grandi del passato, dove può passeggiare con Orazio e con Omero, vediamo che la mitica montagna greca diventa uno spazio attraverso il quale il soggetto moderno, con la mente, può muoversi; diventa una specie di terreno ideale, un luogo di incontro. La montagna, possedendo già di per sé una dimensione sublime, è una forma che dà nell'occhio, perché non piatta, ed è una forma ideale per questo tipo di spostamenti di materiale e di senso.

L'origine moderna della tipologia della montagna artificiale e il suo rilievo in diverse forme d'arte costituiscono un elemento importante nella genesi di un fenomeno che assume valenza anche storiografica. La pittura e la poesia rinascimentali valorizzano il Parnaso, e fin dal 1500 esso viene utilizzato come dispositivo visivo dal valore decorativo e simbolico nei giardini europei, prima in Italia e successivamente in Francia. Antonio Filarete, per esempio, propone per l'arte dei giardini la ricostruzione artificiale del monte Parnaso che già i primi umanisti consideravano un luogo ideale per

l'incontro con il Sacro – il dio Apollo – e con le muse. In molti dei più importanti giardini sorsero così piccole montagne artificiali, che ricordavano questa aspirazione dell'uomo colto del Rinascimento sulla base dei modelli antichi. Fu una storia lunga e fortunata perché la terrazza degli Orti del Parnaso di Firenze data alla seconda metà del XIX secolo...

F.M.G.: Ben presto, in realtà, quello della finta montagna divenne un *topos* nell'ambito della relazione artistica tra vero e finto, naturale e artificiale. Talvolta coinvolgendo gli artisti di maggiore fama: ne è un esempio la montagna effimera realizzata da Gian Lorenzo Bernini per una delle più straordinarie feste del Barocco romano. L'incredibile scenografia, organizzata a Trinità dei Monti nel 1662, in occasione della nascita del Delfino di Francia, è tramandata nella sontuosa incisione di Dominique Barrière e consacra questo tema – tra apparenza e finzione – trasformando temporaneamente un'intera area urbana, con grandi movimenti di terra, in un allestimento scenico di enorme impatto popolare e aperto a molteplici letture simboliche.

M.J.: “Spostare” implica anche un enorme utilizzo di energia, non è cosa facile. Vuol dire cambiare le coordinate, spostarle dal visibile all'invisibile e dislocare dal centro alla periferia e, ogni tanto, dalla periferia verso il centro. Per esempio, con la *Montagna della Rivoluzione francese*, almeno in modo temporaneo, si è creato qualcosa che diventò il centro provvisorio dell'attenzione.

F.M.G.: In effetti l'8 giugno 1794 una grande folla partecipò nel Champ-de-Mars alla festa dedicata al nuovo

culto dell'Essere Supremo per celebrare i valori di fraternità della Rivoluzione. Il pittore Jacques-Louis David aveva organizzato una complessa regia attorno a una montagna artificiale come mostrano il dipinto la *Fête de l'Être Suprême* di Pierre-Antoine Demachy del 1794, ora conservato al Musée Carnavalet di Parigi, e la più nota acquaforte di Jacques-Simon Chérot: vi si vede una finta montagna, memore del Parnaso ma dedicata all'Essere Supremo, in cui i nuovi simboli erano Ercole e l'albero della libertà. Questo certamente fu uno dei primi casi in epoca contemporanea in cui le ideologie che manipolano la popolazione utilizzarono l'archetipo della montagna per avere un maggiore impatto visivo ed emotivo sugli spettatori.

La montagna-artificiale può essere considerata anche come una sorta di sfida per i problemi tecnici che

impone la natura? Quali sono le relazioni tra l'ingegnere, quasi eroe dei tempi moderni, e questo approccio alla ri-creazione del paesaggio?

M.J.: Nell'Esposizione universale del 1867 a Parigi, le *Buttes-Chaumont* sono la costruzione più importante e il simbolo più concreto della mostra. Ma sono anche e soprattutto il simbolo di un *savoir-faire*, quello dell'ingegnere dell'Ottocento che sa erigere addirittura delle montagne, degli oggetti giganteschi, e sa poi anche come mascherarli. All'interno delle *Buttes-Chaumont* passava perfino un treno, che è un simbolo di un'epoca in cui l'uomo riesce a costruire una natura alternativa, una natura artificiale. Un luogo come le *Buttes-Chaumont* può essere considerato una immensa scultura, un enorme edificio ideato da ingegneri, architetti, paesaggisti che lavoravano insieme a un progetto dove ciò



01

che contava era l'apparenza, la *Gestalt*, la forma della montagna stessa.

Mentre le montagne nate da uno sfruttamento industriale della terra, dalla guerra, dai rifiuti, non presentano una vera e propria qualità estetica, le *Buttes-Chaumont* sono un dispositivo estetizzato: in alto vi è una pagoda, che rievoca il *Tempio della Sibilla* di Tivoli, un lago artificiale, foreste che ricordano altre foreste del mondo. È una sorta di gigantesca natura-scultura nel cuore di Parigi ed è anche un'enorme macchina artificiale resa possibile dai materiali moderni come il cemento e, più tardi, il cemento armato. Dunque, si tratta di un prodotto tecnologico, che crea una immensa realtà finto-naturale.

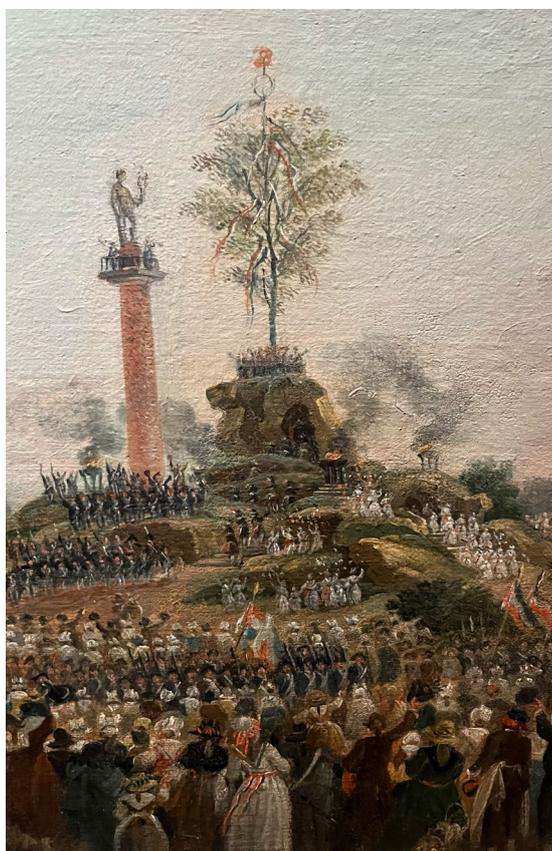


Fig. 02-03:
La Fête de l'Être
Suprême di
Pierre-Antoine
Demachy
del 1794, ora
esposta al Musée
Carnavalet di
Parigi.
Foto dell'autore.

Come ha affermato Claudio Franzoni in un suo libro recente, Michael Jakob² ci mette in guardia dalla banalizzazione dell'idea di paesaggio, sottolineando la complessità delle considerazioni sul tema che si sono svolte dal Rinascimento in poi, ma analizzando anche il ruolo avuto dall'evoluzione degli strumenti tecnici utilizzati per perfezionare e regolare la percezione della realtà.³ Prima del gigantesco intervento per l'Esposizione Universale le Buttes-Chaumont erano un luogo orrido, dove venivano fatte le esecuzioni pubbliche. Quindi, in qualche modo, anche questi spazi conservano e nascondono una memoria pesante. Qui tutto è finto anche se di una finzione talvolta ben riconoscibile: la base di questa struttura, infatti, è una citazione della formazione naturale francese più celebre dell'Ottocento, quella di Étretat, in Normandia ed è una citazione letterale. L'apparente naturalezza dei luoghi nasconde comunque la continua necessità di restauri importanti.⁴

Le montagne della distruzione e dell'oblio

F.M.G.: Una cesura storica nella dimensione del rapporto tra il pubblico e le montagne artificiali si sviluppa con le montagne di macerie nate, soprattutto in Germania, a seguito dei drammatici bombardamenti della Seconda guerra mondiale: le *Trümmerberge* possono essere considerate l'altra faccia della medaglia rispetto ai finti Parnasi. Queste piccole alture, dai 30 ai 110 metri, attribuiscono una connotazione tragica alle affermazioni di Walter Benjamin riguardo alla storia umana quale accumulo di rifiuti.⁵ Fin dal



04

Seicento, e poi nel Settecento soprattutto con Piranesi, l'arte aveva proposto il problema del Tempo e della Storia offrendo una "augusta memoria" ai frammenti superstiti delle grandi architetture antiche. Ma la tragica accelerazione degli eventi imposta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale ha sottratto alla civiltà europea "il tempo per le rovine" lasciando solo macerie.⁶ Così, per rispondere alla visione e alla presenza di una quantità di macerie senza precedenti nella storia europea l'opzione è stata una artificiale ri-naturalizzazione, funzionale all'oblio di quegli ammassi spaventosi ma con un processo di cancellazione paesaggisticamente compiuto e tuttavia irrisolto nel rapporto, ineludibile, tra la memoria e l'oblio.

Secondo Francesca Valdinoci la peculiare presenza tematica delle macerie nelle opere successive al decennio postbellico ha cause ben

note. In quest'epoca emerge distintamente la correlazione tra una certa iconografia artistico-letteraria e gli accumuli di macerie che dominavano le città europee, prima bombardate, poi teatro di scontri e occupazione. La cosiddetta *Trümmerliteratur*, (letteratura delle macerie), ne è l'esempio più emblematico; la scelta terminologica non è casuale.⁷

Ma il fenomeno non è solo tedesco, a Milano il Monte Stella, detto la Montagnetta di San Siro, è alto una cinquantina di metri ed è il risultato "ibrido" della demolizione ultima dei Bastioni e dell'accumulo di macerie provocate dai bombardamenti anglo-americani sulla città. Progettato fin dal 1946 dall'architetto Piero Bottoni ospita dal 2003, quasi in una sorta di "redenzione storica", il Giardino dei Giusti per onorare coloro che si opposero ai genocidi.

M.J.: Leggo le montagne della Seconda guerra mondiale quasi in chiave

Fig. 04: Fotografia della montagna artificiale che si erge al centro del parco des *Buttes -Chaumont* a Parigi. Foto dell'autore.

antropologica come un epifenomeno di un fenomeno più generale. Questa relazione mi ricorda naturalmente Dante: noi esseri umani estraiamo materia dalla terra per varie necessità e soprattutto per costruire i nostri insediamenti. Una attività che crea però al contempo rifiuti di ogni genere. Il materiale di risulta viene di solito nascosto, coperto da una coltre verde che gli conferisce un aspetto quasi naturale.

Il mio viaggio diacronico nel mondo delle montagne artificiali interroga i processi di costruzione, decostruzione, ricostruzione mettendo in luce il simbolismo celato di questi territori iper-antropizzati.

F.M.G.: Le montagne di Berlino, come a scala minore il Monte Stella di Milano, sono nate dalle macerie della Seconda guerra mondiale e sono, in un certo senso, esempi di ricostruzione, ma anche di rimozione della Storia. Sono oggetti molto complessi sia dal punto di vista emotivo che da un punto di vista storico e urbanistico.

M.J.: Riguardo alle montagne nate dalle macerie della Seconda guerra mondiale direi che il tema più interessante sia quello del binomio visibile-invisibile, che costituisce l'aspetto peculiare di questi artefatti, di per sé sublimi nella loro grandezza, perché stiamo parlando delle alture più significative di Berlino. Si tratta di undici cumuli-tumuli, cioè di un paesaggio artificiale immenso, in una città priva di orografia. Ma quando li si analizza dal punto di vista storico diventano ancora più impressionanti perché ci sono voluti 25 anni per crearli, con un dispendio enorme di forze, di risorse, di energia.

Questi detriti e queste macerie, durante il cantiere e dopo il cantiere post-bellico e fino ad oggi, restano invisibili. Una invisibilità innaturale, risultato di una ideologia, di una strategia, che aveva come scopo di nascondere e dimenticare, nel senso più concreto del termine. Il *Teufelsberg*, la *montagna del diavolo*, che porta così bene il suo nome, è la 'montagna' più alta di Berlino, ed è il risultato della copertura dell'edificio più mostruoso della Germania nazista: la facoltà universitaria di tecnica militare, dove i nazisti avrebbero pianificato la conquista e il controllo del mondo. Questo edificio incompiuto era talmente smisurato che gli Alleati, rendendosi conto che non era possibile distruggerlo, hanno pensato bene di ricoprirlo. La creazione della montagna equivale quindi a una operazione di dissimulazione. L'occultamento ha funzionato a meraviglia se ad oggi si possono reperire solamente due libri sulle montagne artificiali nella capitale tedesca. Non va dimenticato che in tante altre città germaniche, Francoforte, Stoccarda, Monaco di Baviera, si trovano simili montagne. Si può dire quindi che la Germania del dopoguerra impiegò tutte le energie possibili per banalizzare il suo ingombrante passato spostandolo in periferia.

È significativo che Walter De Maria, uno dei maggiori rappresentanti della Land Art, avrebbe voluto far scendere una sonda in un *Trümmerberg* a Monaco di Baviera. Si sentì rispondere: "non si tocca in questo modo la storia tedesca": una tale reazione significa che vi è lì qualcosa di virulento, di disturbante a tutt'oggi.

Dunque, questa mia ricerca è un la-

voro sul rendere visibile l'invisibile o il tentativo di entrare nella Storia come con una sonda recuperando la complessità di questi oggetti. Non puoi vederli ed è difficile trovarli, malgrado la gente sappia che esistono non c'è alcuna forma di mediazione, nessuna indicazione, non un circuito previsto per scoprire queste realtà artificiali nate dalla



Pensiamo alla Ferrara del XV secolo. Trovo affascinante il modo in cui Borso d'Este nel 1471 realizza le fortificazioni. La città aveva una situazione infelice, era completamente piatta e lui doveva quindi fortificarla facendo costruire la cinta muraria. In seguito all'intervento degli "specialisti del muovere le terre" restavano alcuni cumuli, ossia delle montagnette. Secondo me, quella che è diventata la Montagnola di San Giorgio era in origine un Parnaso, cristianizzato in un secondo tempo.

Mi sono sempre interessato anche alle conseguenze della battaglia di Bruxelles del 1697: gli Spagnoli avevano un'artiglieria talmente potente che non aveva più nessun senso fare fortificazioni. In quel momento comincia in Europa la decostruzione delle mura: sopravvivono solo a Carcassonne, a Lucca, a Evora, ad Avila, ma altrimenti sono quasi completamente scomparse. Ecco, secondo me, la struttura topografica di moltissime città europee è collegata alla dialettica costruzione/decostruzione che portò alla realizzazione di tantissime montagnette. Anche qui vi è un aspetto malinconico, certo non così drammatico come nella Seconda guerra mondiale. Si tratta di un fenomeno di dimensione europea: il *Ring* di Vienna era la vecchia cinta muraria della città, la cinta dei venti *arrondissements* di Parigi deriva dal sistema di fortificazione, a Ginevra il quartiere dei *Bastions* ricorda palesemente le fortificazioni. Tra l'altro la parola francese *boulevard* trae origine dal tedesco *Bollwerk* che vuol dire, appunto, fortificazione.

cancellazione delle macerie della guerra. Ancora oggi, nessuno vuole scavare nelle "montagne della storia tedesca", questo per me è uno degli aspetti più interessanti.

La storia delle montagne artificiali è ricca di altri esempi antecedenti, forse altrettanto complessi, ma le cui "ferite" si sono rimarginate col passare del tempo.

Fig. 05: Fotografia della collina *Presente*, una delle tre colline artificiali del Parco Industria Alfa Romeo - Portello, a Milano. Quest'ultima si trova a poche centinaia di metri dal Monte Stella. Foto dell'autore.

05



La montagna come resto nascosto

F.M.G.: La questione delle montagne artificiali nate da rifiuti è antica: il Testaccio cioè il *Mons testaceum* il “monte di laterizi” di Roma è una collina vera e propria, ma fatta di materiali residui che si è formata nell’antichità a causa dell’accumulo dei cocci delle anfore che contenevano olio, vino e altri alimenti e la possiamo forse considerare un archetipo rispetto alla questione della trasformazione urbana della montagna di rifiuti.

In una dimensione molto più contemporanea i rifiuti e la loro risemantizzazione attraverso lo spostamento e la ricollocazione compaiono anche nell’attività dell’artista contemporaneo Mark Dion, che utilizza un metodo pseudo-archeologico per realizzare opere come *Tate Thames Dig* (1999) una installazione che rinvia a una possibile musealizzazione dei rifiuti⁸ di Londra raccolti come in una sorta di *Wunderkammer* che

permette di risalire 3000 anni di storia.

La sua ricerca tratta non solo delle montagne di macerie collegate alle guerre e della loro dissimulazione, ma si interessa molto anche ad altre forme di montagne artificiali in qualche modo nate per mascherare una realtà negativa. Quale pensa che sia la chiave di lettura più adatta per analizzare oggi queste montagne artificiali? C’è, secondo lei, un *fil rouge* comune a tutti questi monti e al modo in cui si possono analizzare?

M.J.: È difficile generalizzare un fenomeno così ampio, però va detto che se partiamo dall’era industriale, cioè dalle montagne di rifiuti della guerra e dalle *coal-countries*, le montagne di carbone dell’Inghilterra dell’Ottocento e dell’estrazione mineraria del XX secolo, ci troviamo di fronte a delle “geografie dell’incuria”, del *laisser-aller*. Spesso ci si sbarazza del materiale e basta. Poi si può ricoprire il tutto col manto verde oppure no, con alberi o altro. Un intervento paesaggistico per trasformarle, e rendere queste montagne interessanti, è molto raro visto che in genere sono spostate altrove, sono extra-territoriali, periferiche e quindi sottratte alla vista.

Nel mondo vi sono sicuramente decine di migliaia di montagne artificiali. Per esempio, le montagne industriali nel nord del Belgio e della Francia. L’Università dell’Arizona si è messa a scavare nella montagna di immondizia di New York, a Fresh Kills, dove per cinquant’anni sono stati messi tutti i rifiuti della città. Il gesto archeologico-antropologico ha analizzato con precisione in che modo alcuni prodotti chiave della nostra civiltà di consumo (*pampers*,

Fig. 06: Fotografia della vetta del Monte Stella a Milano. Foto dell’autore.

hamburgers, ecc.) abbiano creato strati specifici e duraturi – diversamente da quanto si pensa, visto che c'è poca aria tutto resta tale e quale –, all'interno delle montagne di rifiuti.

La componente archeologica nell'approccio di Jakob alla storia delle montagne di rifiuti è in fondo condivisa, in una dimensione di filosofia della cultura, da Valdinoci che considera come i rifiuti rappresentino “un mondo sotterraneo nel quale è possibile leggere il flusso di una storia nascosta [...] alterità occultata o messa al bando di uno spazio negletto”.⁹ D'altra parte, l'idea della montagna di rifiuti in discarica come mondo parallelo, specchio negativo che riflette l'essenza stessa della società compare con forza nell'arte e nella letteratura contemporanea dalla seconda metà del Novecento. Per esempio nei romanzi dello scrittore francese Michel Tournier, non a caso filosofo e germanista.¹⁰ L'idea della montagna di rifiuti e poi dei rifiuti nascosti dalla costruzione della montagna rinvia al concetto dello scarto come elemento residuale di una inarrestabile modernizzazione urbana nata da scelte personali o collettive spesso non compiutamente assunte: la discarica assume così lo statuto simbolico, letterario e letterale di un mondo sepolto in cui lo “sguardo dell'archeologo”, come affermava Italo Calvino per *Leonia*, una delle sue *Città invisibili*, diventa la risposta al caos.¹¹ L'archeologia del dimenticato e il mondo nascosto dei rifiuti ricompare anche nella letteratura postmoderna e Don DeLillo, per esempio, ne fa il tema conduttore del suo *Underworld* (1997).

Nelle arti visive si può ricordare il

ciclo delle *Poubelles artistiques* che Arman inizia nel 1959 organizzando delle accumulazioni di rifiuti arrivate al culmine nel 1960 in una esposizione intitolata *Plein*, dove l'artista aveva radunato 36 metri cubi di rifiuti. In fondo si tratta di un discorso analogo agli assemblaggi metallici di César: ciò che viene gettato come rifiuto dalla società dei consumi rinasce poeticamente nelle *Compressions*.

La questione della montagna artificiale tocca non solo la storia del XX secolo, ma anche, il futuro. Fresh Kills Landfill, nel distretto di Staten Island è noto come la più grande discarica di tutti i tempi. Sul territorio pianeggiante, dal 1948 al 2000, sono cresciute colline di rifiuti che non avevano niente di naturale. Il parco nasce nel 2001 da 150 milioni di tonnellate di rifiuti e si pensa che l'immenso cantiere verrà ultimato solo nel 2036. Anche qui lo “spostamento” come strumento della metamorfosi è stato essenziale: milioni di tonnellate di terra sono state portate in camion per coprire i rifiuti e trasformare il luogo da discarica a polmone verde, a centro di aggregazione sociale.

F.M.G.: Secondo lei c'è una possibilità di mettere in luce le connessioni fra il paesaggio e la storia di città che ospitano loro malgrado montagne artificiali caratterizzate da una dimensione di oblio, di negazione. Quale tipo di soluzione potrebbe aiutare il pubblico di oggi a non dimenticare e a leggere in modo più chiaro e immediato questi “segni nascosti” della storia?

M.J.: Non so se il museo, o la forma

tradizionale del museo, sia il luogo migliore per allargare questa indagine che ho definito archeologica. Forse sarebbe meglio cercare soluzioni diverse, penso alle azioni di Iain Sinclair o del “paesologo” Franco Arminio,¹² credo che almeno in certe realtà così dense come Berlino, ma anche Parigi, si potrebbe organizzare una specie di “museografia viva” dove si compiono passeggiate estetico-didattiche.

Le nostre città sono città europee intrise di memoria, con una densità spesso tragica, cioè da palinsesto dove sono presenti strati di costruzione e distruzione, sarebbe interessante scoprire questo patrimonio poco conosciuto creando itinerari che permettono di riappropriarsene. Questo non esclude naturalmente opere artistiche mirate nei musei.

F.M.G.: Ma la montagna artificiale può anche corrispondere a un bisogno di utopia espresso in un progetto architettonico puramente ideale come quello che – in modo certamente provocatorio – ha immaginato Jakob Tigges, architetto e professore della Technische Universität di Berlino, che ha disegnato il progetto *The Berg*, una montagna artificiale di mille metri nell’area dell’aeroporto Tempelhof chiuso nel 2008. Oppure la *Mountain Dwelling* nata nell’hinterland di Copenaghen come progetto urbano dell’architetto visionario danese Bjarke Ingels. Da notare che, come la base delle *Buttes-Chaumont* ricordava le falesie di Étretat, la facciata metallica di questa montagna artificiale riprende la sagoma del monte Everest: quasi in una volontà-necessità di aggiungere riferimenti iconici dell’immaginario, anche turistico, di un’epoca.

Fig. 07:
Fotografia di una cartografia del quartiere QT8 di Milano, visibile all’ingresso dell’omonima stazione metropolitana. Al centro è ben visibile la planimetria dei percorsi del Monte Stella. Foto dell’autore.



07

M.J.: Ma ci sono tanti altri casi, per esempio una montagna realizzata dal paesaggista Christoph Girot, che ha creato circa dieci anni fa una montagna artificiale vicino a Lugano per l’*Alptransit*. È il più grande tunnel del mondo, 63 chilometri, che permette di caricare i camion sui treni. Per realizzarlo una mole enorme di materiale è stata estratta e ricomposta poi in una montagna sulla montagna. Vedi di nuovo il tema fondamentale dello spostamento. Spostare materia per creare un tunnel, ma anche per spostare materiali e merci da un lato dell’Europa all’altro.

Salvare brandelli e frammenti di memoria personale o collettiva è diventata da tempo una delle missioni dell’arte oltre che dei musei e degli archivi. Così, costruzione profondamente simbolica, la “finta montagna” è diventata una forma ricorrente anche nell’arte contem-

poranea spesso in una sorta di ambivalenza tra anelito al sacro e ricordo negativo di distruzioni. Per esempio, la montagna come caso positivo di “geometria reglada” compare nel pensiero di Victor Gaudí, il massimo esponente del modernismo catalano, ma poi, in una opposta accezione, come tema ricorrente nell’Arte povera. *Le Patate* (1977) di Giuseppe Penone avevano proposto un angosciante cumulo di tuberi, dalle sembianze antropomorfe, prima scavato nella terra e poi condotto a forma di montagnola. Nel 2010 Christian Boltanski ha organizzato per *Monumenta* l’installazione *Personnes* al Grand Palais di Parigi: una montagna di 30 tonnellate di vestiti usati che conservavano ancora le tracce e perfino l’odore di chi le aveva indossate che, in una metafora del Caso, vengono spostati senza nessuna logica dalle benne di una gru: forse questa è l’installazione in cui è più forte la questione dell’oblio.

F.M.G.: Quale rapporto vede tra le montagne artificiali e l’arte contemporanea?

M.J.: Qualcuno che ha capito bene il problema è stato Robert Smithson in quel bellissimo disegno dal titolo *A heap of Language* (1966), una montagnetta di parole dove le parole sono Babele, cumulo, massi... Tra l’altro tutta la filosofia artistica di Robert Smithson mette in pratica l’idea dello spostamento; perché lui si sposta dalle gallerie d’arte e dai musei per andare nei luoghi sperduti dello Utah, colmi di rifiuti radioattivi e chimici. Ed è lì che esegue le sue opere d’arte con la logica del *non-site*. Robert Smithson voleva creare un piccolo museo accanto alla *Spiral*

Jetty e anche in vicinanza della *Spiral Hill*, la montagna artificiale eretta a Emmen, nei Paesi Bassi, dove si immaginava potessero essere esposti filmati e disegni.

Penso sarebbe anche affascinante, per delle montagne semanticamente povere, come i *terrils* del Belgio, creare non un classico museo, ma uno spazio di riflessione aperto alla trasformazione.

Alcune di queste montagne, di questi artefatti, sicuramente permetterebbero se non la costruzione di musei, almeno la creazione di laboratori di auto-riflessione sulla nostra condizione umana nell’epoca post-industriale.

Nell’itinerario di modificazione del paesaggio proposto da Michael Jakob la montagna artificiale costruita in altezza o scavata in profondità diventa esempio paradigmatico delle due azioni che, dall’Antropocene, agiscono sulle metamorfosi del nostro orizzonte: l’accumulo e lo svuotamento, l’addizione e la sottrazione sull’epidermide della Terra. In questo modo la montagna artificiale diventa architettura del paesaggio ma anche metafora delle sfide, dei disastri, delle aspirazioni di un’epoca.

Endnotes

1 Michael Jakob insegna Storia e Teoria del paesaggio all'Accademia di Architettura di Mendrisio e Lettere Comparate nell'Università Grenoble Alpes; intellettuale instancabile ed eclettico è fondatore e direttore della rivista internazionale "Compar(a)ison" e della collana "di monte in monte" (Edizioni Tararà); per una bibliografia di riferimento, si veda Jakob 2022a; Jakob 2020a; Jakob 2020b; Jakob 2023a ; Jakob 2023b.

2 Jakob 2022a.

3 Franzoni 2023.

4 Questa montagna-artificiale è al momento in gran parte inagibile al pubblico a causa degli smottamenti.

5 Cfr. ad esempio Benjamin 1998 e Cuozzo 2013.

6 Cfr. Augé 2003.

7 Valdinoci 2009, p. 171.

8 Valdinoci 2009, p. 7.

9 Valdinoci 2009, p. 3.

10 Cfr. il protagonista del romanzo di M. Tournier, *Les Météores* (1975).

11 Cfr. Calvino 1972, p. 55.

12 Poeta e scrittore italiano che ha raccontato piccoli paesi d'Italia e si è autodefinito "paesologo".

References

Augé 2003: Augé M., *Le temps en ruines*, Paris, éditions Galilée, 2003.

Benjamin 1998: Benjamin W., *Angelus novus. Saggi e Frammenti*, Torino, Einaudi, 1998.

Calvino 1972: Calvino I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

Cuozzo 2013: Cuozzo W., *L'angelo della melancolia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

Franzoni 2023: Franzoni C., *Le montagne artificiali di Michael Jakob*, in «Doppiozero», 31 gennaio 2023, n.p; <https://www.doppiozero.com/le-montagne-artificiali-di-michael-jakob> (consultato il 17 luglio 2024).

Jakob 2020a: Jakob M., *L'architettura del paesaggio*, Mendrisio, Mendrisio Academy press; Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Jakob 2020b: Jakob M., *La capanna di Unabomber*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2020.

Jakob 2022a: Jakob M., *La finta montagna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2022.

Jakob 2022b: Jakob M., *Le origini tecnologiche del paesaggio*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2022.

Jakob 2023a: Jakob M., *Leçons de vertige*, Ginevra, MētisPresses, 2023.

Jakob 2023b: Jakob M., *Les jardins alpins d'Henry Correvon*, Ginevra, MētisPresses, 2023

Valdinoci 2009: Valdinoci F., *Scarti, tracce, frammenti. Controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze, University Press, 2009.



Marzia Faietti racconta a MMD la sua esperienza e i suoi progetti di presidente internazionale del CIHA¹

Marzia Faietti

Keywords:

CIHA, Museum, University, Cultural heritage.

ABSTRACT:

Marzia Faietti was elected CIHA's international president last June and retraces the stages that led her to taking this office. She emphasizes the importance of a constructive dialogue among different national groups and the significance of strengthening relationships between museums and universities. She addresses strategic issues, such as the protection of art heritage from environmental emergencies, the support for the participation in CIHA of emerging countries, and the development of more agile work and discussion formats.

Marzia Faietti, eletta lo scorso giugno presidente internazionale del CIHA, ricorda le tappe che l'hanno portata ad assumere questa importante carica, e sottolinea il valore da lei attribuito allo sviluppo di un atteggiamento di dialogo costruttivo tra i diversi gruppi nazionali e al rapporto tra musei ed università. Tra i temi strategici che intende sviluppare si contano la tutela dei beni artistici dalle emergenze ambientali, il sostegno alla partecipazione al CIHA dei paesi emergenti e lo sviluppo di format di lavoro e confronto più agili.

Marzia Faietti

Nel giugno del 2024 Marzia Faietti è stata eletta Presidente Internazionale del Comité International d'histoire de l'Art (CIHA) fino al giugno del 2026. Il CIHA, creato a Vienna nel 1873, conta oggi quaranta comitati nazionali.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Marzia Faietti, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20198>

Come sono giunta a occuparmi del Comitato italiano CIHA e poi del CIHA internazionale? È una storia un poco lunga e per me, sotto certi aspetti, inaspettata. Devo necessariamente partire da lontano per rispondere alla domanda. Mi trovavo a Firenze ed ero direttrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, un luogo dove affluiscono studiosi da tutto il mondo e che sollecita gli scambi internazionali. Contemporaneamente cercavo di frequentare, nel tempo a disposizione, i diversi istituti culturali e di ricerca italiani e stranieri presenti in città, come ad esempio, per citarne almeno un paio, il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (d’ora in avanti: KHI) e Villa I Tatti. Presi l’abitudine in particolare di presenziare e, qualche volta, di partecipare attivamente ai convegni e alle conferenze del KHI, che a loro volta richiama studiosi internazionali, specializzati in diversi campi disciplinari e caratterizzati da differenti approcci metodologici. Alcuni di questi, con i quali ho stabilito rapporti duraturi nel tempo, seguivano percorsi assai diversi dal mio, per argomenti e modalità di indagine. Però il dialogo fra noi era proficuo e, per quanto mi riguarda, sempre più irrinunciabile. Perciò, quando seppi che nel 2008 presso l’Università di Melbourne avrebbe avuto luogo il XXXII Congresso Internazionale del CIHA (che si intitolava *Crossing Cultures: Conflict, Migrations and Convergence*), non esitai a prenotare il mio viaggio. Proprio in quel periodo stava «rinascendo» il Comitato italiano CIHA grazie all’impegno profuso dalla presidente Giovanna Perini nella ripresa delle sue attività dopo una lunga pausa che aveva

registrato l’assenza dei membri e del direttivo italiani agli appuntamenti internazionali, fra cui il XXXI Congresso CIHA tenutosi a Montreal del 2004 (il tema o, per meglio dire, i temi di quell’appuntamento erano compendati nel titolo *Sites et territoires de l’histoire de l’art*). Il mio viaggio non era certo un’avventura personale: infatti, in quel momento ero stata chiamata da Perini a far parte del direttivo del CIHA Italia come vicepresidente e, in quanto tale, dovevo sostituire la presidente, che era allora impossibilitata a recarsi a Melbourne. Appena arrivata a destinazione, l’accoglienza dei colleghi australiani (nonché di tutti gli altri) fu festosa, tanto che, in deroga ai programmi già stabiliti, mi invitarono subito a parlare. Quel Congresso era davvero affollato: ricordo distintamente un campus universitario di grandi dimensioni letteralmente invaso dai partecipanti. Non potei sottrarmi dall’intervenire in modo attivo durante l’assemblea generale del CIHA: le aspettative nei confronti dell’Italia dell’allora presidente internazionale Jaynie Anderson, come è noto studiosa di arte italiana, erano davvero grandi e l’atteggiamento generale di fondo nei confronti dei colleghi italiani molto positivo.

Senza che neppure me ne accorgessi, venni in quello stesso Congresso nominata vicepresidente del *board* internazionale del CIHA. A quel punto capii che non potevo tirarmi più indietro. Mi ero sottoposta volentieri a quel lungo viaggio non solo per rappresentare l’Italia, ma anche per ascoltare voci diverse e per allargare i miei orizzonti dal momento che è mia convinzione che a un direttore di museo non basta una competenza specialistica nello studio del-

le proprie collezioni. Si deve anche essere in grado di fronteggiare un dialogo internazionale e di conoscere le tendenze storiografiche e metodologiche elaborate nei differenti contesti geo-culturali del pianeta in relazione alla conoscenza e all'interpretazione dell'oggetto artistico o del manufatto storico-culturale. Come dapprima curatrice e in seguito direttrice di dipartimenti di grafica avevo sempre stimolato un confronto con colleghi di altri musei, per esempio, nel 2000 ero stata eletta vicepresidente dell'*International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art* in occasione della *XVIIth Convention* tenutasi a Berlino, mentre dal 2004 al 2008 avevo ricoperto la carica di presidente della medesima associazione. Ma in quelle sedi il confronto, per quanto utilissimo, era rimasto confinato a un campo molto specifico. A Melbourne pensai che dovevo proseguire l'attitudine al dialogo tra colleghi, potenziandola e ampliandola in più direzioni. L'incarico nel *board* internazionale del CIHA mi sembrava giunto quasi per caso, ma la strada che mi si apriva davanti mi avrebbe consentito di seguire un'aspirazione in me costante e radicata: la necessità di uno scambio relativo a svariate direzioni culturali, avvertito come un mezzo per rispondere a urgenze conoscitive del nostro tempo, oltre che inteso come un dovere per il ruolo che esercitavo. C'era poi qualcosa di più, che mi spronava e al contempo destava in me un certo timore: il rispetto nei confronti del Paese che mi trovavo a rappresentare in quella sede. L'assenza dell'Italia negli incontri del CIHA tra la fine degli anni Novanta e gli inizi del Duemila non poteva lasciarmi indifferente, soprattutto

se pensavo al contributo offerto in precedenza da personalità quali Adolfo Venturi, Giulio Carlo Argan, Oreste Ferrari, Alessandro Bettagno, solo per citarne alcuni. La stessa Bologna aveva offerto un notevole apporto alla rivitalizzazione del CIHA Italia organizzando nel 1979, per merito in particolare di Cesare Gnudi e Andrea Emiliani, il XXIV Congresso Internazionale, dove alle presenze europee si aggiunsero quelle del nord, del centro e del sud America e le asiatiche, soprattutto giapponesi, seguito nel 1990 da un colloquio CIHA curato da Giovanna Perini - *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*. Insomma, l'Italia, Paese con una densità elevatissima di patrimonio artistico, storico e culturale, non poteva mancare in quel consesso. Quest'ultima considerazione mi sollecitò a impegnarmi da allora quanto più potevo nel CIHA.

Una volta ricoperto il ruolo di vicepresidente nel *board* internazionale, mentre continuavo a far parte del direttivo del CIHA Italia, ho rafforzato la collaborazione con il KHI. Insieme al prestigioso Istituto e in particolare al direttore Gerhard Wolf, ho messo a punto nel giugno del 2011, con il patrocinio del CIHA internazionale, il convegno *Aesthetics and Techniques of Lines between Drawing and Writing* e, dopo essere stata eletta nel 2013 presidente del Comitato italiano CIHA (carica che ho ricoperto sino al 3 settembre 2021), ho organizzato, di nuovo insieme al KHI e a Gerhard Wolf nonché con l'aiuto del direttivo italiano e grazie a una significativa partecipazione di membri italiani costituiti in comitato scientifico, il XXXV Congresso Internazionale svoltosi a Firenze nel settembre del 2019 (*Motion: Transfor-*

mation). Quel Congresso fu davvero singolare nella formula in quanto vedeva per la prima volta la collaborazione tra due Paesi, l'Italia, appunto, e il Brasile. La seconda parte del Congresso si sarebbe dovuta tenere a San Paolo (con il titolo di *Motion: Migration*) a distanza di qualche mese dalla prima sezione fiorentina, ma le cose andarono purtroppo assai diversamente. Il Congresso a San Paolo venne posticipato sino al gennaio del 2022 a causa della pandemia e registrò solo una minoranza di presenze in sede, e per lo più di colleghi brasiliani, mentre gli studiosi di Paesi più lontani dovettero seguire i lavori in videoconferenza. Tuttavia i colleghi del Brasile predisposero tutto nel migliore dei modi e poterono contare su una numerosa presenza virtuale. Fortunatamente il Congresso a Firenze si era svolto pochi mesi prima dell'interruzione dei viaggi per il diffondersi dell'epidemia. Ricevemmo in seguito diverse testimonianze di colleghi che affermavano di ricordare la settimana trascorsa a Firenze come uno degli ultimi momenti di una serenità non compromessa da serie preoccupazioni. In effetti, per qualche tempo si era persa la speranza di uscire agevolmente e in breve dalla pandemia; quei messaggi davvero toccanti, arrivati da più parti, esprimevano incertezze e timori comuni.

Dopo il Congresso, ripartito nelle due sedi italiana e brasiliana, la presidenza del CIHA passò congiuntamente all'Italia e al Brasile con un'alternanza in qualità di *acting president* e *co-president* tra chi scrive (cui è spettato il primo mandato di *acting president*) e Claudia Mattos Avolese. Durante il XXXVI Congresso intitolato *Matter Materiality* e svoltosi a Lione nello scorso giu-

gno, l'assemblea generale ha unanimemente votato una proroga delle due presidenti, ciascuna delle quali dovrà ricoprire l'incarico a pieno titolo per un biennio. Dal giugno 2024 ho dunque di nuovo assunto il compito di presidente internazionale che terminerà nel giugno del 2026. Tale incarico non è certo soltanto di tipo onorifico, viceversa comporta precise incombenze perché ogni presidenza è tenuta a elaborare contenuti specifici e a promuovere iniziative a favore dell'associazione.

La prima presidenza di Claudia Mattos Avolese e mia è, dunque, iniziata nel settembre del 2021, in coincidenza con il periodo buio della pandemia che dapprima ha eliminato ogni occasione di incontro e, in seguito, le ha limitate rispetto alle consuetudini precedenti, quando di frequente si assisteva in presenza a conferenze e ad altre iniziative in diverse parti del mondo. Gli eventi culturali in presenza sono ripresi lentamente a partire dal 2023. Nel maggio di quell'anno si è svolta a Ginevra una conferenza annuale dell'Associazione Svizzera degli Storici dell'Arte in collaborazione con il CIHA e con il Dipartimento di Storia dell'Arte della locale Università (*Imaginaires of the Landscape*), mentre nel gennaio 2024 si è tenuto un workshop internazionale a Bologna organizzato da chi scrive in collaborazione con i colleghi del *board* internazionale (Claudia Mattos Avolese, la tesoriere Marie Theres Stauffer e il segretario scientifico Jean-Marie Guillouët) e grazie al generoso supporto del CIHA internazionale, della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Bologna, del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. L'evento ha riscosso un ampio con-

senso, cementando i rapporti tra i colleghi all'interno del CIHA. Il tema generale, non a caso, era sintetizzato nel termine polisemantico *Dialogue* che suggerisce e stimola l'idea del confronto; a Bologna, in effetti, problematiche comuni sono state affrontate su vasta scala geo-culturale tramite l'incontro fra studiosi di diverse provenienze, tutti impegnati nel campo della storia dell'arte o, per meglio dire, della storia delle arti e attivi in quella profonda trasformazione della disciplina storico-artistica in atto già da qualche tempo sullo sfondo di una società globalizzata.

Ritorno un attimo alla collaborazione con il Brasile e alla sfida di creare insieme il XXXV Congresso; in realtà sia l'Italia che il Brasile erano stati invitati a organizzare quel Congresso ed entrambi i Comitati erano pronti più o meno nello stesso tempo ad affrontare il massiccio sforzo organizzativo. La loro collaborazione, da tempo ventilata, fu rinsaldata in un incontro CIHA tenutosi a Marsiglia, cui parteciparono rappresentanti del Brasile e dell'Italia. Il dialogo tra i due Comitati crebbe progressivamente, non senza qualche difficoltà iniziale dovuta soprattutto alla necessità di perfezionare la comunicazione per renderla più chiara e incisiva. A Marsiglia qualcuno espresse perplessità sulla possibilità di un lavoro comune dei due Paesi e sulla realizzazione di un unico Congresso distribuito in due tempi in Italia e in Brasile, ma le prospettive e le valutazioni cambiarono rapidamente nel giro di pochi anni.

Ora – più di quanto non si verificò alla svolta del terzo Millennio - siamo di fronte a ulteriori mutamenti

della nostra percezione dei fatti. Si è infatti usciti dalla pandemia, che ha causato vari contraccolpi negativi, non tutti riassorbiti. Quel periodo oscuro ha tuttavia dato luogo anche a ripercussioni non prive di aspetti positivi, sulle quali peraltro la riflessione critica è ancora in corso. Mi riferisco alla comunicazione attraverso l'utilizzo di piattaforme per collegarsi in rete che, se da un lato hanno intensificato le occasioni di incontro e abbassato i costi organizzativi, dall'altro hanno scoraggiato le attività in presenza, diminuendone in parte la peculiare rilevanza. Terminato il periodo più intenso dell'epidemia, siamo entrati in una fase di accelerazione delle emergenze ambientali, complice in parte la costante negligenza con cui si è avuto cura del territorio. Basti pensare ai disastri ecologici che avvengono in tutto il pianeta. Non si può rimanere insensibili a tali eventi, anche se il nostro campo professionale è altro. La riflessione su quegli avvenimenti dovrebbe essere presente nelle nostre ricerche. Quando mi hanno invitato alla conferenza della Renaissance Society of Art svoltasi a Chicago nel marzo 2024 per partecipare al panel *Water, Rivergods and Nymphs in Early Modern Art and Poetry*, dopo l'alluvione in Romagna del maggio 2023 ho pensato di non limitare la mia indagine a statue fluviali classiche, alle loro rappresentazioni in disegni realizzati da artisti *antiquari* e alla rielaborazione in chiave allegorica della figura del dio fluviale Eridano (per lo più identificato con il Po), come avevo ipotizzato in un primo momento. Sentivo infatti l'esigenza di raccogliere anche documenti e testimonianze sulle trasformazioni della rappresentazione del fiume nell'immaginario collet-

tivo in relazione alle inondazioni, fenomeni storicamente ricorrenti ma oggi intensificati per effetto delle mutazioni climatiche e dell'insufficiente considerazione dell'assetto idro-geologico e del territorio. Questo non è che un minuscolo esempio di come possa cambiare la nostra sensibilità nell'approccio a certe tematiche, ben più importante è la riflessione sulla salvaguardia delle opere d'arte, degli edifici e dei musei, da quelli più piccoli disseminati nel territorio a quelli più grandi collocati nelle città, tradizionalmente a rischio di calamità naturali. Il mio pensiero corre ovviamente agli Uffizi e al loro tormentato rapporto con il fiume Arno. Senza parlare poi del moltiplicarsi delle guerre su scala mondiale e persino nella stessa Europa che aveva goduto di un lungo periodo di pace. Tutti avvenimenti che minano la sicurezza del singolo individuo e delle intere comunità, dei monumenti e dei manufatti artistici e concorrono alla diffusione della (in)civiltà delle macerie e delle distruzioni.

Intrattenendomi brevemente sui cambiamenti in corso ho aperto solo un'apparente digressione. Infatti, a mio parere non siamo in grado di esercitare i nostri compiti professionali in modo adeguato se non riusciamo a reagire, connettendo i mutamenti che avvengono sia nella storia che nella natura con le varie declinazioni del nostro lavoro: dallo studio della storia delle arti e della salvaguardia dei manufatti artistici, alla formazione nelle università e in altri istituti, all'attività delle soprintendenze sul territorio e dei musei rispetto alle proprie collezioni. Credo che il CIHA possa avere un ruolo rilevante nella fase storica che stiamo vivendo, perché unisce paesi

diversissimi tra loro per storia, ordinamenti politici, religione, cultura e aspetti naturalistici. Di conseguenza il dialogo e il confronto sulle emergenze della natura e della storia potrebbero concorrere non solo alla circolazione di opinioni e idee, ma anche all'individuazione di interventi efficaci, per quanto differenziati a seconda dei casi, dando vita a una vera e propria cooperazione su base culturale.

Il ruolo del CIHA diventa palese se ci fermiamo a considerare il dibattito sugli obiettivi della storia delle arti oggi, così come la sua funzione di promotore di dibattiti e scambi risulta rafforzata se pensiamo all'urgenza di una serie di domande avanzate da molteplici Paesi. In risposta agli interrogativi su dove sta andando la storia delle arti in questa fase storica, su quali sono le finalità dei nostri studi, su quali metodologie è opportuno adottare, su come possiamo favorire lo sviluppo della disciplina o, meglio, delle discipline e attrarre e formare i giovani che intendono proseguirle, il CIHA non deve esimersi dall'esprimere pareri e orientamenti.

Nel CIHA non va individuata una specie di ampia e gradevole *comfort zone* dove una grande famiglia offre il meglio di sé, sfoggiando, per così dire, l'argenteria più preziosa secondo i rituali, apprezzabilissimi e collaudati, di ogni conferenza o manifestazione culturale. Tutto ciò è utile e affascinante, ma non basta. Ciò che conta in primo luogo è una costruzione teoretica e una conseguente prassi professionale in grado di affrontare i problemi posti dall'attualità più stringente. Problemi la cui risoluzione di certo non spetta a noi, a noi però compete la

loro lucida comprensione destinata a riverberarsi nei nostri studi, rinnovandoli dall'interno.

Ecco allora la necessità di creare per i periodici incontri dei format innovativi rispetto alla tipologia classica del convegno, una formula, quest'ultima, senza dubbio da mantenere, ma affiancandola ad altre, più agili. Nel gennaio 2024, in occasione dell'assemblea generale del CIHA che si è tenuta a Bologna, ho proposto, come anticipavo, il primo di questi format al quale erano stati invitati sia i membri del *board* internazionale, sia i membri afferenti ai vari Comitati nazionali. Gli intervenuti, studiosi provenienti da tutte le parti del mondo (dal Nord e dal Sud America, dalla Cina, dall'India e dal Giappone, nonché da differenti paesi europei) hanno favorevolmente accolto questa proposta; l'accoglienza positiva sembra dirci che forse è tempo di introdurre delle modifiche alla nostra vita sociale e culturale. Del resto, l'ho ripetuto più volte, è la stessa situazione storica a richiederlo e personalmente sono stata lieta nel constatare che l'evento di Bologna ha posto la prima pietra di un edificio alla cui costruzione si potrà collaborare tutti insieme, reiterando il format di questo workshop con scadenza regolare in ogni Paese rappresentato nel CIHA.

Riservo qualche considerazione finale alla necessità del confronto metodologico. Emerge chiaramente dalle tendenze degli ultimi anni ed è pienamente manifesto negli atti del Congresso di Firenze (accessibili online nel sito del CIHA) un dato di fatto: la storia delle arti si avvia, con una gradualità che può cambiare da Paese in Paese, verso uno studio della cultura visiva che diventa

in maniera più inclusiva storia della conoscenza. In questa fase in cui gli obiettivi sembrano comuni, ma i processi rimangono diversi, il dialogo è lo strumento a disposizione di ognuno per chiarire e facilitare il rinnovamento. Nella transizione si annida più o meno nascostamente un'insidia, quella della genericità che potrebbe accoppiarsi a un approccio piuttosto vuoto e inconsistente, in quanto riduce il discorso a un semplice sfoggio di retorica o, peggio ancora, a interventi in cui l'ideologia prevale sulla critica. Sono assolutamente convinta che la storia delle arti debba farsi largo con grande determinazione all'interno della storia della cultura e delle idee e della storia globale, perché la nostra disciplina è strutturalmente ampia, anzi ampissima. Contemporaneamente, però, non va trascurato l'esercizio della conoscenza oggettiva delle opere, attraverso indagini specializzate e focalizzate sui diversi manufatti. Se riusciamo ad abbinare questa capacità di concentrarci sulle «cose», esaminandole sotto ogni profilo conoscitivo, con l'attitudine a spaziare, ad andare oltre, confrontandoci con diversi metodi, ecco allora che la nostra disciplina potrà consolidare la sua posizione di rilievo nel quadro delle scienze sociali. Se ci fermiamo solo su uno dei due aspetti, generalizzandolo e vedendolo come esclusivo, non potremo assicurare un futuro alla solidità conoscitiva della disciplina; essa, pur avendo un suo preciso statuto e dei limiti di campo, in realtà possiede un'innata versatilità che è in grado di abbracciare ulteriori terreni delle scienze sociali.

Vorrei concludere accennando brevemente una risposta alla domanda che mi è stata posta su quali sono le

mie aspirazioni, anzi i miei sogni, per il futuro del CIHA. Un sogno, ormai si sarà capito, è quello di assicurare una piena libertà nel costruire dei modelli culturali innovativi e condivisi. Infatti, i rapidi mutamenti generali del periodo storico che stiamo vivendo, così accelerati dall'inizio del nuovo Millennio, inducono a non perdere tempo e, quindi, a non seguire soltanto strade già battute. Incentivando modalità di incontro diverse e aggiungendole agli eventi finora concepiti, non intendo negare la funzione di quello che c'è già stato, ma semplicemente arricchirne la portata. In generale, si può affermare che la condivisione di conoscenze fatta *ex cattedra*, sia pure seguita da un dibattito, non è sufficiente per avviare un completo scambio interculturale. Ci vuole anche altro per confrontare le diverse metodologie in grado di rispondere al profilarsi di problemi del tutto inediti nella vita collettiva del pianeta. Far dialogare tra loro diversi livelli ed espressioni di creatività, saper ascoltare e riconoscere affinità e differenze, essere in grado di rinnovare dall'interno gli schemi tradizionali dei nostri incontri: ecco un insieme di propositi che, secondo me, garantirebbero un futuro al CIHA e alla nostra disciplina qualora fossero compiutamente realizzati. Infine, avverto come non rinviabile il bisogno di un ricambio generazionale; se infatti non si formano dei giovani che possano succedere ai colleghi più anziani nelle fila del CIHA anche il dialogo che si vuole costruire non potrà spingersi in un futuro lontano. Dunque, concorrere a un potenziamento delle modalità di incontro e discussione tra i vari Comitati nazionali e rinfoltire gradualmente la composizione degli stessi Comitati con l'in-

roduzione di colleghi più giovani, rientrano entrambi tra i miei principali intenti. Naturalmente ce ne sarebbero anche altri, ma l'esigenza di una prudente concretezza mi insegna che è opportuno fare un passo dopo l'altro e lasciare in eredità a chi succederà nella presidenza CIHA, insieme ad alcuni traguardi raggiunti, taluni progetti da vagliare per il futuro.

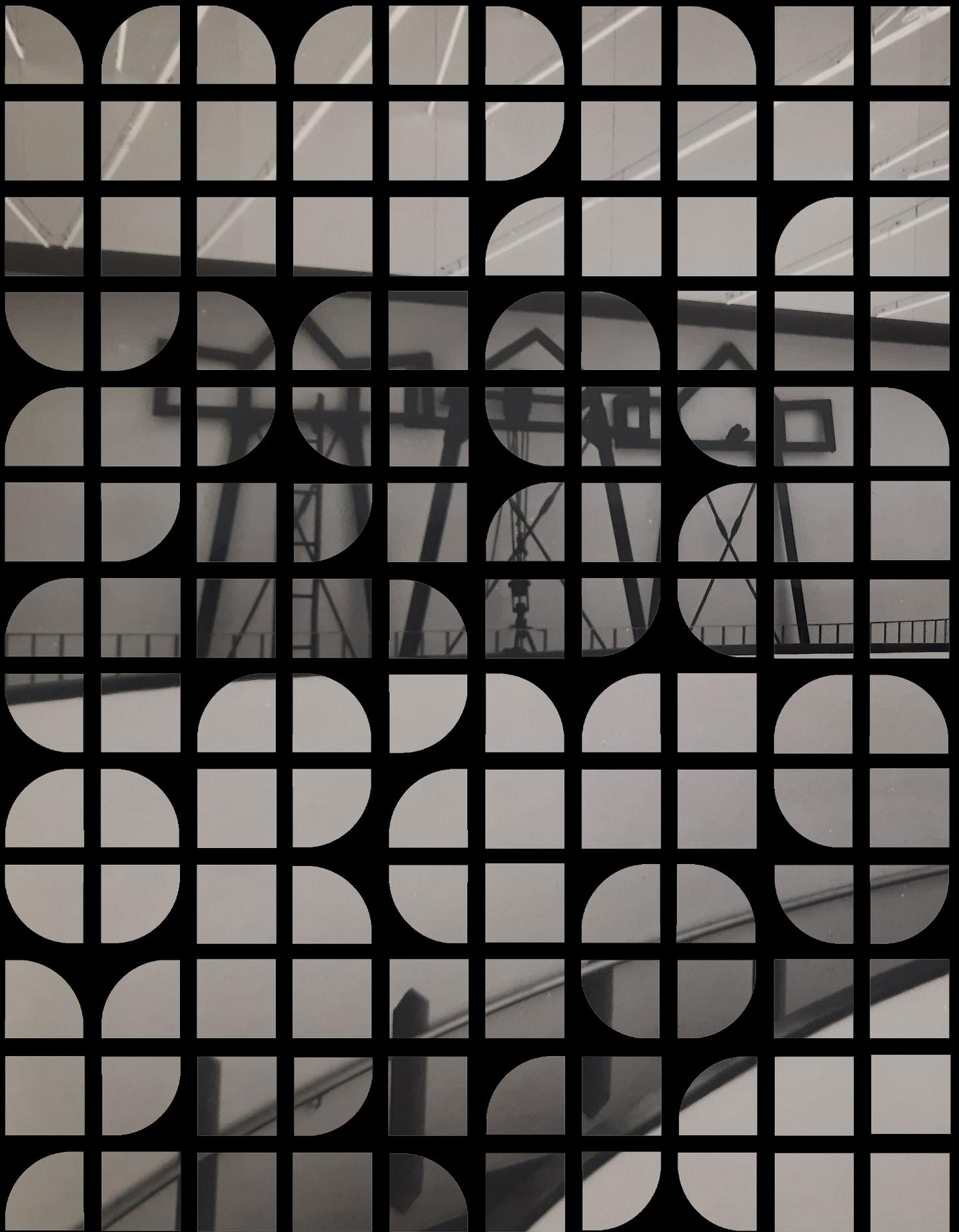
Endnotes

1 Marzia Faietti è stata Direttrice Storica d'Arte presso le Gallerie degli Uffizi fino al 31 dicembre del 2018, con gli incarichi rispettivamente del coordinamento del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe e del coordinamento della Divisione Educazione e Ricerca. Ora collabora per progetti scientifici con le Gallerie degli Uffizi ed è ospite scientifico presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. È inoltre professore a contratto alle Scuole di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna (*Storia del disegno e della grafica*) e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore a Milano (*Storia del disegno, dell'incisione e della grafica*).

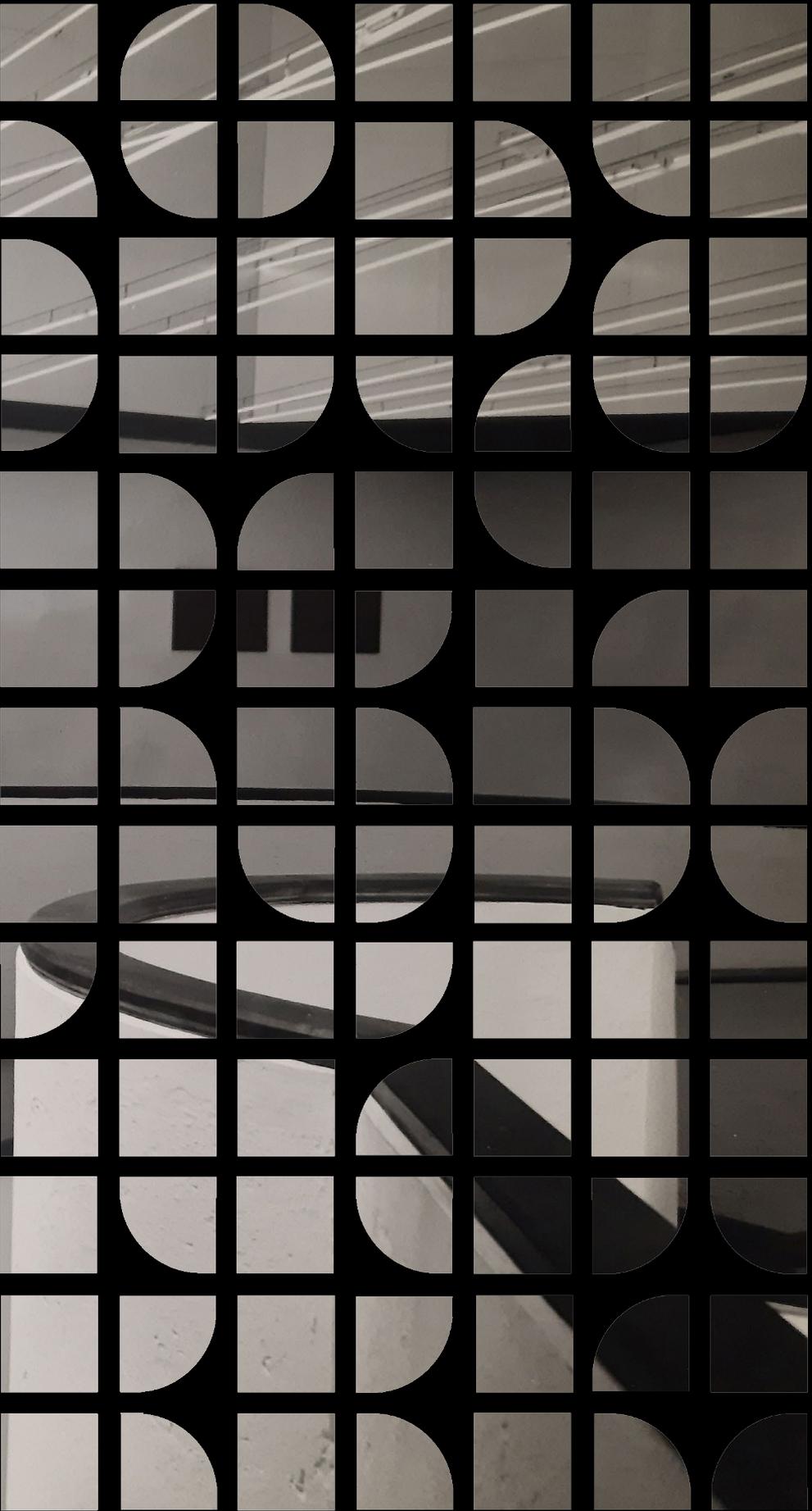
Dal 1987 al 2004 ha svolto la funzione di Direttrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna e, dal 1999, quella di responsabile dei Servizi Educativi.

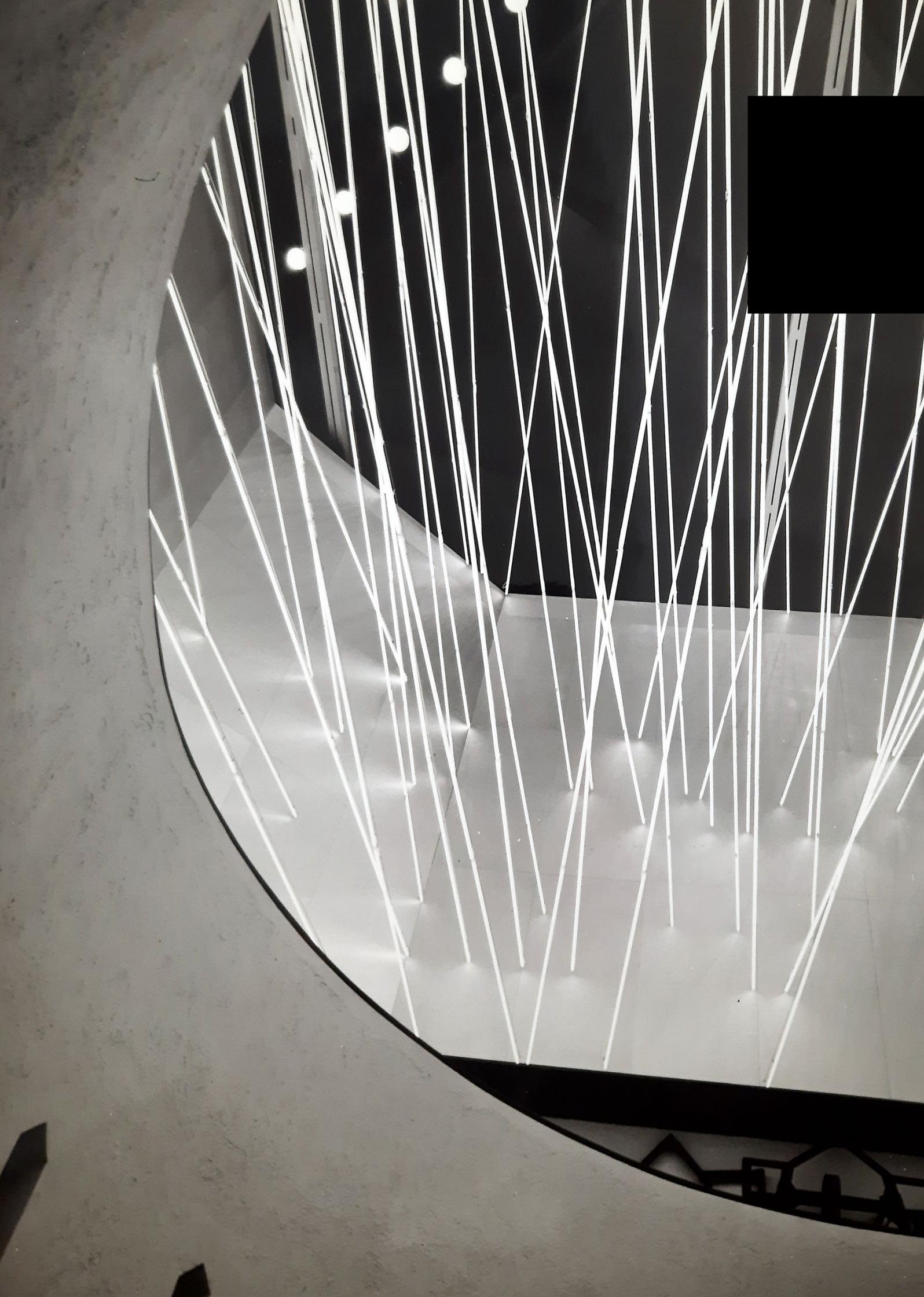
Dal 2004 al 2008 ha ricoperto la carica di presidente dell'International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art. Dal 2013 all'agosto del 2021 è stata presidente del Comitato italiano CIHA e vicepresidente del *board* internazionale del CIHA, mentre dal settembre 2021 al giugno del 2024 ha ricoperto la carica di presidente del CIHA Internazionale insieme a Claudia Mattos Avolese, con mandato di *acting President* per la prima metà di quel periodo (la medesima carica è poi passata a Claudia Mattos Avolese nella seconda metà). Nel giugno del 2024 è stata di nuovo eletta Presidente fino al giugno del 2026.

Le riflessioni di Marzia Faietti per MMD sono state raccolte da Sandra Costa, direttrice della rivista. Per il carattere autobiografico del contributo il comitato scientifico ha ritenuto di non procedere, in via eccezionale, alla double blind peer review.



materials.





Italia 61: The *Padiglione Delle Fonti di Energia* by Studio G.P.A. Monti and Lucio Fontana. For the Reconstruction of the Architectural Context Behind Fontana's Environmental Installation

Antonio Aiello

Keywords:

Centenary of the Unification of Italy, Gianemilio, Piero and Anna Monti, Lucio Fontana, Ephemeral exhibitions, Environmental art.

ABSTRACT:

On the centenary celebrations of the unification of Italy (1961), the *Esposizione Internazionale del Lavoro (E.I.L.)* or International Labour Exhibition, was organized in Turin to celebrate work as a foundational value of Italian identity and the highest expression of progress, creativity, and human dignity. The exhibition featured international contributions and a central Italian pavilion set up by different architects overseen by the architect Gio Ponti. During this event, artist Lucio Fontana conceived *Fonti di energia, soffitto di neon per Italia 61 (Sources of Energy, Neon Ceiling for Italia 61)*, a composition of seven layers of neon tubes, designed specifically for the section curated by architects Gianemilio, Piero, and Anna Monti (Studio G.P.A. Monti). Although Fontana's work has been extensively studied, the architectural context within which it was situated has not been sufficiently examined, resulting in a partial erasure of the spatial context and an inadequate recognition of the contributions of Studio G.P.A. Monti. This essay addresses these historiographical gaps by analysing unpublished documents from the G.P.A. Monti Archive, now in the Archivi Storici del Politecnico di Milano (Politecnico di Milano Historical Archives).

In occasione delle celebrazioni del centenario dell'unità d'Italia (1961), a Torino fu organizzata l'Esposizione Internazionale del Lavoro (E.I.L.), che celebrava il lavoro come valore fondante dell'identità italiana e massima espressione di progresso, creatività e dignità umani. La mostra comprendeva partecipazioni internazionali e un padiglione centrale italiano, le cui sezioni erano affidate a differenti architetti coordinati da Gio Ponti. In questa occasione, Lucio Fontana realizzò *Fonti di energia, soffitto di neon per Italia 61*, una composizione di sette livelli di tubi al neon, ideata per il Padiglione delle Fonti di Energia allestita dagli architetti Gianemilio, Piero e Anna Monti (Studio G.P.A. Monti). Sebbene l'opera di Fontana sia stata ampiamente studiata, il contesto architettonico in cui era inserita non è stato sufficientemente indagato, portando a una parziale cancellazione del contesto spaziale e a un mancato riconoscimento del lavoro dello studio G.P.A. Monti. Questo saggio tenta di colmare questi vuoti attraverso un'analisi di documenti inediti dell'archivio G.P.A. Monti, ora presso gli Archivi Storici del Politecnico di Milano.

Opening Picture:

Fig. 01: Studio G.P.A. Monti, *Source of Energy Pavilion for Italia 61*, detail of the Neon Ceiling by Lucio Fontana, view from the spiral staircase, Archivio G.P.A. Monti, photo by Casali, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Antonio Aiello, 2024

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20199>

Antonio Aiello

Antonio Aiello is a PhD candidate in design at the Politecnico di Milano. His research focuses on the concept of *Cultura Politecnica (Polytechnic Culture)* as a privileged key to the history of the second post-war period. His disciplinary interests concern the history of exhibition design and the influence of the educational system and the arts on Italian design culture.

The ephemeral nature of the project, whether a work of art, a temporary installation, an exhibition, or an event, always involves a partial cancellation of its original components. As is well known, the ephemeral implies innumerable problems: how to recount what is no longer there? Or how to revive the original experience of the work or event? How do we analyze the media change in documenting the work (e.g., from environment to photography, performance to video)? The study of installations and their history represents a particular case concerning these issues, as it allows us to study the category of the ephemeral and transience in an environmental, spatial, and architectural dimension. An architecture, albeit with some variables introduced by modernity, is made to last. However, the durability fades in the case of set-ups for temporary exhibitions: temporary museum spaces, events, and urban settings are categories of projects that pose questions about the preservation, realization, and historicization of their ephemeral features. The traditional approach of studies on the history of exhibition design often invites the investigation of archives to make it possible to reconstruct a space and its characteristics through the design and documentation materials. However, at the same time, these materials, even if detailed and correctly analyzed, describe only partially a situation that is, on the whole, unrepeatable due to the overlapping of different aspects that make up the atmosphere of a specific exhibition moment. Regarding the atmosphere of an art exhibition, art historian and curator Henry Urbach observed:

“The atmosphere of an exhibition includes works of art, sure; we can even admit they are the main event. But it really does include everything else, and is not limited to these: the architecture of the gallery; lighting and decor; interpretive furniture elements; the activity and comportment of people including security guards and other visitors; the ideas an affects that fill the air [...] Smells and sounds, too. The atmosphere of an exhibition is, simply, its vibe. It is something to be felt a inhabited, not only seen, and it can be remembered.”¹

An interesting case study to reflect and analyze these topics is Lucio Fontana’s work *Fonti di energia, soffitto di neon per Italia 61* (Sources of Energy, Neon Ceiling for Italia 61)², one of the artist’s best-known environmental works [Fig. 1]. This work was conceived on the occasion of *Italia 61*, an event held in Turin to celebrate the centenary of the anniversary of the unification of Italy. It was located in the *Sources of Energy Pavilion*, designed by architects Gianemilio Monti, Piero Monti, and Anna Monti née Bertarini, members of Studio G.P.A Monti. The Pavilion was part of the Italian section of the *Esposizione Internazionale del Lavoro* (E.I.L.), or International Labour Exhibition. Fontana’s work has been restaged several times: in 1972, at Palazzo Reale (Milan);³ in 1998-1999 at Palazzo delle Esposizioni (Rome) for the centenary of Fontana’s birth;⁴ and in 2017 at the *Pirelli Hangar Bicocca* in the exhibition *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* (Milan),⁵ dedicated exclusively to spatial environments. This exhibition extensively

used in-depth archival sources to present philologically accurate reconstructions of Fontana's works. Nevertheless, despite the accuracy of the reconstructions and the attention paid to the interpretation of the archival sources, the work encountered an inevitable mutation because it was deprived of its original context, which was not only architectural-environmental but also cultural. The spatial dimension, understood as the work's architectural context, was profoundly relevant in its original location because Studio G.P.A. Monti's Pavilion was not a museum space generated for the work of art but rather an exhibition space. In that context, the work was the culmination of an emotional, scenographic, and conceptual exhibition itinerary about the topic of energy production [Fig. 2]. Videos, images and documentaries, dioramas, and machines were arranged in the original Pavilion. These artifacts coexisted in the same space, mutually influencing the visitor's perception of the space and the artwork. The changes occurring in the rearrangements are certainly not due to the curators' oversight or a partial misinterpretation of the documents but rather to the complexity of the rearrangement of the ephemera. Moreover, the studies so far carried out on Fontana's work can be placed within the contemporary art debate and have focused on the work of art itself, while there are almost no investigations in the field of architecture or design focused on the "container" (the Pavilion) rather than on the "object" (the artwork). It is relevant that the architects, the actual commissioners of the work, are often only mentioned in passing, and the *Sources of Energy*



02

Pavilion is rarely the subject of the investigations, even if it is inseparable from Fontana's installation.⁶ This contribution intends to investigate the architects Monti's work, the architectural context where the artwork was inserted, and the organizational system of the general exhibition to situate Fontana's work more precisely in its original context and further focus on its complexity and attempt to return a theoretical reconstruction of its general atmosphere.

Italia 61. The Centenary of the Unification of Italy and the International Labour Exhibition

The occasion that allowed Studio G.P.A. Monti to realize the Pavilion was the celebration of the centenary of the Unification of Italy (1961), accomplished through a wide-ranging series of celebrations, conferences, and exhibitions under the gener-

Fig. 02:
Studio G.P.A. Monti, Source of Energy Pavilion for Italia 61, detail of the Neon Ceiling by Lucio Fontana, view from the staircase, Archivio G.P.A. Monti, photo by Casali, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.



03

al title of *Italia 61* that took place in Turin. The choice of Piedmont's main city as the venue was a tribute to the history of the Risorgimento (Italian Resurgence), but it was also a celebration of the city's productive potential, which in those years had become Italy's main industrial center as well as a nerve center of cultural connection with Europe and the rest of the world.⁷ For these reasons, the city of Turin was intent on giving the event an international character, which took on the proportions and cultural impact of a world exhibition, reaffirming the city's historical role in national history and more broadly as a national driving force: "The city thus celebrated, in 1961, not so much and not only a centenary but also and above all, essentially, the definitive exit from a strong and contradictory post-war period".⁸

The centenary celebrations had a complex genesis that, in today's perspective, allows us to retrace many

of the entanglements between politics, business, and members of the design culture of the time, but which will be briefly summarized here.⁹ The event began in the autumn of 1956, when the city mayor, Amedeo Peyron, commissioned a committee to draw up a plan for the celebration of the first centenary of national unity. The following year, the project received the High Patronage of the President of the Republic, and in 1958, the organizing committee planned three main exhibitions: the *Mostra Storica* (Historical Exhibition), the *Mostra delle Regioni* (Exhibition of the Regions of Italy)¹⁰ and the Labour Exhibition. The Labour Exhibition soon took on international proportions, becoming the International Labour Exhibition a "resounding event that was already destined to become one of the symbols of Italy at the height of its economic boom".¹¹ The exhibition topic was "Man at Work – A Hundred Years of Technical and Social Development: Achievements and Prospects", a theme of interest for the participation of other nations and international organizations. The opening epigraph of the E.I.L. catalogue helps to understand better the meaning of "work" and "labour" that underpinned the exhibition, which was far from any commercial purpose: "On the centenary of its unification, Italy dedicates this display to the wonderful possibilities which work offers for the life, the enterprise, and the civilization of all mankind".¹² Labour was therefore seen as the highest expression of Man's moral, technical and scientific development; even architect Gio Ponti, again in the catalogue, reflects, "In this word, in its human meaning of commit-

Fig. 03 :
Studio G.P.A.
Monti, Source of
Energy Pavilion
for Italia 61
aerial view of
the pavilion,
photo by Casali,
Archivio G.P.A.
Monti, Servizio
Archivi Storici e
Attività Museali.
Politecnico di
Milano ACL.

Antonio Aiello

Italia 61: The Padiglione Delle Fonti di Energia by Studio G.P.A. Monti and Lucio Fontana.

ment, sacrifice and hope, science, culture, technique, social order can be summed up today, in the course of the exceptional transformations and rapidity of developments, in a dimension and unity never reached until now”.¹³ The theme of Labour, as remarked by scholar and academician Giampiero Bosoni,¹⁴ also alludes to the Constitution of the Italian Republic, which in its first article places “labour” as the foundation of the Republic.



Fig. 04:
Studio G.P.A
Monti, wooden
maquette for the
Source of Energy
Pavilion for
Italia 61, photo
by Ballo & Ballo,
Archivio G.P.A.
Monti, Servizio
Archivi Storici e
Attività Museali.
Politecnico di
Milano ACL.

Nervi and Ponti. The Palazzo del Lavoro and Design Constraints

From the earliest executive stages, the organizing committee of *Italia 61* commissioned architect Gio Ponti to supervise the exhibition’s layout with the role of “curation and architectural and artistic supervision”. Ponti assumed the task of conceiving the general layout of the exhibition, designing the Italian Pavilion, and supervising the artis-

tic direction of all the sections within it. Ponti was a crucial figure in the whole set-up process and, more generally, in the success of *Italia 61*. He began elaborating on the general exhibition design rules based on his fascination with the architecture created to house the E.I.L.: the Palazzo del Lavoro, or Labour Palace. Engineers Pier Luigi Nervi and his son Antonio undertook this project, which was impressive for its dimension and structural innovation. The building had a static structure consisting of sixteen large, reinforced concrete pillars (each pillar is a static element, indented one from the other). The pillars terminated in radial beams supporting the building’s roofs, which were made of metal and independent of each other [Fig.3]. This monumental building became the symbol of E.I.L., and more generally, of the spirit of the exhibition: “The Palazzo del Lavoro, the heart of *Italia 61* and the purpose-built neighborhood, is a building conceived from the outset as an emblem of organization and efficiency. Its technologically innovative construction site considers the values of speed and planning typical of the industrial tradition”.¹⁵

Architect Gio Ponti’s appreciation for this building was deep. From the catalogue pages, he defined Nervi’s work as “masterful” architecture, “which is a marvelous example of a modern building, representative of the Exposition”.¹⁶ Ponti then designed the general layout of the exhibition,¹⁷ which had as a cardinal principle the exaltation of the vision of the building through perspectives: “No pavilion in the Italian section must have ceilings that can limit the view of the ceiling and pillars, the rhythmic and visual ‘con-

04

stant' of the whole exhibition".¹⁸ Ponti also invited the architects of the Italian section to develop their projects vertically rather than horizontally. From a compositional point of view, these aspects are the main constraints imposed on all architects and artists participating in the exhibition. Studio G.P.A. Monti accepted Gio Ponti's conception and guaranteed that the artwork commissioned to Lucio Fontana would also respect this indication. For Fontana, these will be the primary design constraints, and perhaps even the only ones, because there are no archive materials testifying indications of the architects to the artist nor traces in the correspondence with the suppliers concerning specific constraints. Therefore, it is crucial to consider that the design of the *Neon Ceiling* was conceived from the outset to establish a spatial relationship not only with the *Sources of Energy Pavilion* but, most importantly, with Nervi's Palazzo del Lavoro. Ponti's decision profoundly influenced this choice. Studio G.P.A. Monti's design of the *Sources of Energy Pavilion* represents a mediation on spatial constraints, aiming to create a space that respects its context while allowing creative freedom for Fontana's work [Fig. 4].

graduated in the immediate post-war period and actively participated in the reconstruction of the city of Milan and the establishment of the design system. Architects who participated in the cultural debate of their era were defined by the academician and architecture historian Fulvio Irace as the "Polar Star of Milanese professionalism".²⁰ Gio Ponti's commission for the design of the *Sources of Energy Pavilion* at *Italia 61* was proof of the quality of their work and the esteem they received in the cultural environment of their time.²¹



Fig. 05: Lucio Fontana, Picture of the sculptural sketch for Source of Energy Pavilion, Neon Ceiling for Italia 61, iron wire mounted on the pavilion maquette, photo by Ballo & Ballo, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

G.P.A. Monti and Lucio Fontana. Energy, Space and Light

According to archival documents, architects Gianemilio, Piero and Anna Monti (née Bertarini), members of the Studio G.P.A. Monti, directly commissioned Lucio Fontana's involvement.¹⁹ These architects, little known today, were members of that "second generation" of architects who, born at the turn of the 1920s,

The Pavilion was financed by national organizations aiming to promote their activities by engaging with and informing the public about technical and scientific advances in the energy production industry. The work of Studio G.P.A. Monti was, first and foremost, to create links between the industrial world and a largely non-specialized public. For these reasons, the first step of Studio G.P.A. Monti was to research how

to deal with the exploitation and industrialization of natural energy sources (fuels, wind, geothermal, water, etc.) and the distribution and accumulation of electricity as a fundamental step in the affirmation of modernity and progress. The first “narrative” proposal developed by Studio G.P.A. Monti was a didactic pavilion, “an encyclopedia of energy sources”.²² However, the architects opted for another solution:

“[such narrative attitude was] rather impersonal, besides copying with less personality and authority a subject that will be dealt with in the foreign sections, it leaves very little emotion in the visitor’s mind and is useless to anyone. In fact, the visitor with specific expertise can no longer be interested, while to the masses, it can only bring boredom, as it is very difficult to express such complex concepts (such as the concept of energy, for example) in a pleasant and fairly didactic manner.”²³

Therefore, Studio G.P.A. Monti, with the collaboration of designer Albe Steiner,²⁴ articulated a path focused on three particular aspects: the distribution of energy, to which “groups of men and even nations collaborate continuously with each other, in a work of profound human solidarity”;²⁵ the accumulation of energy; raising awareness to consider energy, now used without any amazement, as the sum of natural resources, transformed through technical-scientific knowledge.

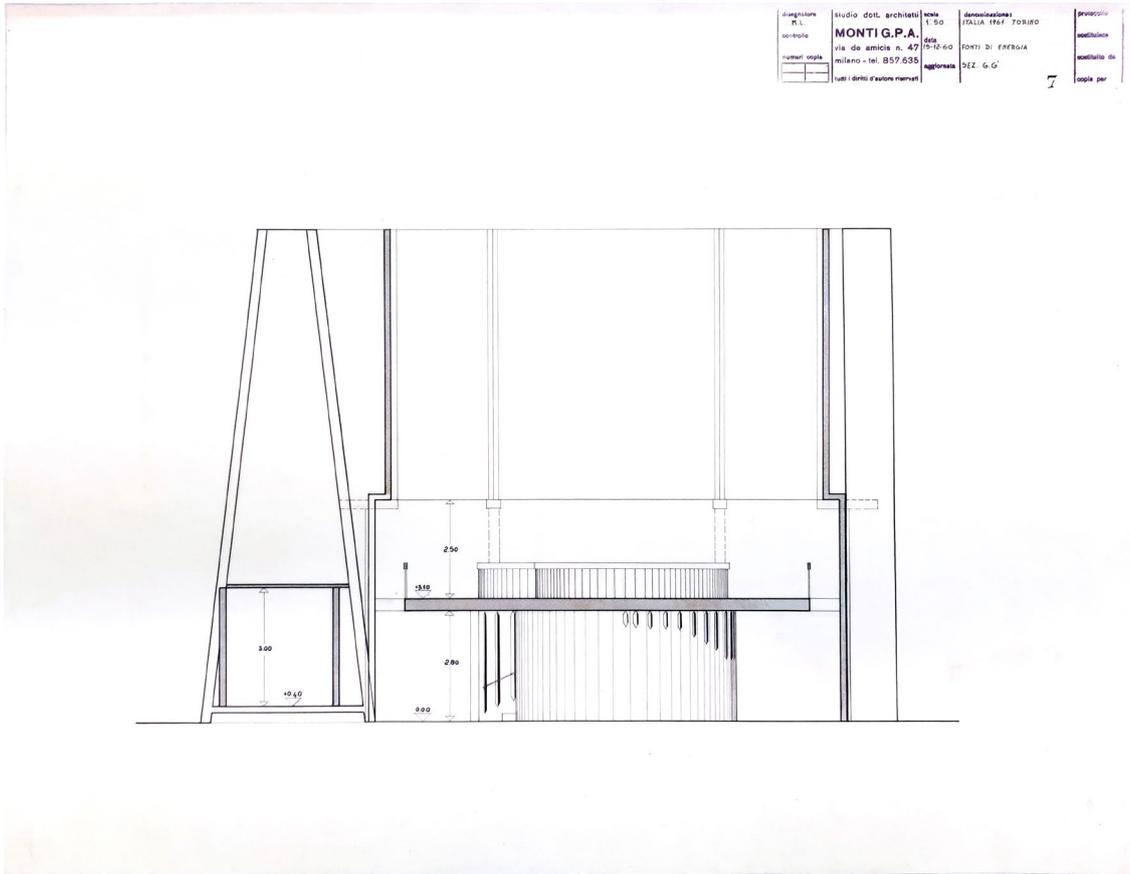
This final aspect of the Pavilion’s program suggests that the decision to involve the artist Lucio Fontana was obvious for Studio G.P.A. Mon-

ti. Fontana’s exploration of fantastical light effects and environmental innovations since the late 1940s aligned closely with the themes and objectives of the Pavilion. Moreover, Fontana was fascinated by scientific and technical innovations and their influence on art; he certainly shared the idea of human progress that animated the cultural and theoretical program of the E.I.L. as art historian and curator Luca Massimo Barbero notes, “he was linked from the very first Spatialist manifestos to that optimism aimed at progress and the evolution of man and science in a joint way”.²⁶

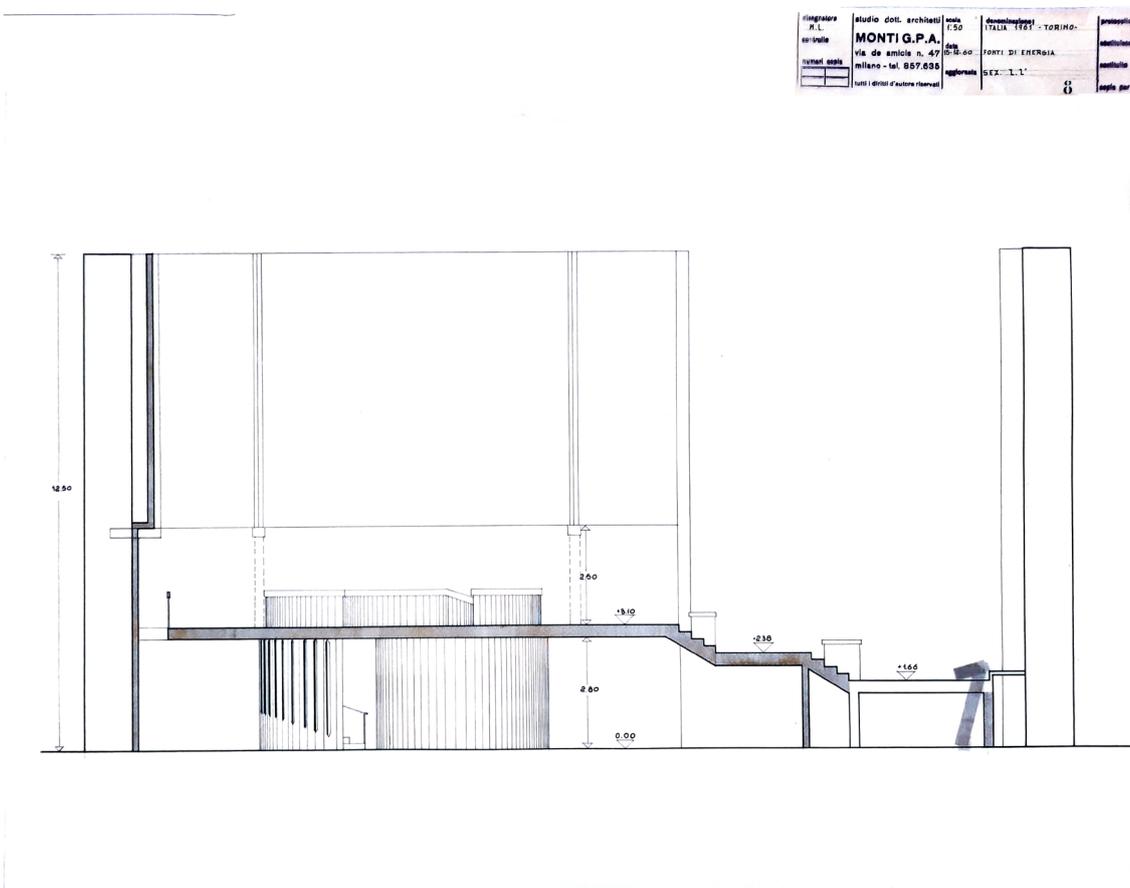
It has yet to be possible to trace direct correspondence between Studio G.P.A. Monti and Fontana. However, it is certain that Gio Ponti had contacts with Fontana²⁷ and the Monti architects were aware of the artist’s work, as he had collaborated on numerous occasions with different architects. This aspect has been extensively investigated in the literature. It is worth mentioning some

Fig. 06: Lucio Fontana, picture of the Sculptural Sketch for Source of Energy Pavilion, Neon Ceiling for Italia 61, iron wire mounted on the pavilion maquette, photo by Ballo&Ballo, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.





07



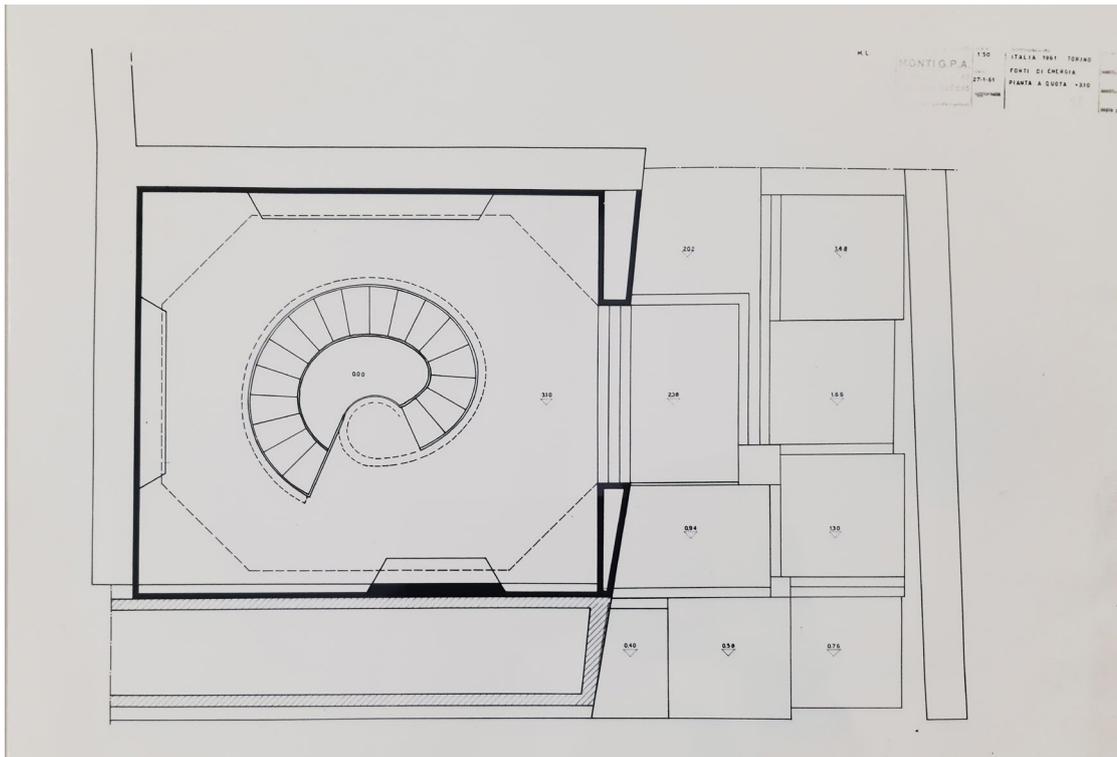
08

Fig. 07: Studio G.P.A. Monti, Cross Section of the Source of Energy Pavilion for Italia 61, copy on photographic paper, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

Fig. 08: Studio G.P.A. Monti, Longitudinal Section of the Source of Energy Pavilion for Italia 61, ink on tracing paper, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

of the collaborations and, above all, that “Fontana’s history of contact with architects is evidence of a denial and undermining of the design essence of architecture as a science of predictability”.²⁸ In fact, as early as the publication of the *Manifesto Blanco* (1946) and the subsequent *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* (1951) or *Technical Manifesto of the Spatialism*, Lucio Fontana reflects on the nature of space and time as a precondition for overcoming the traditional architecture, towards new scenarios where neon light, wood light, and cinema can unhinge the common idea of architecture as a box.²⁹ Architectural culture, for its part, was very attentive to Fontana’s research, not only in the desire to commission his works but also in the positive reception of the innovations in his research. An interesting example is the enthusiastic reception that the Milanese architectural milieu reserved for the presentation of *Black Light Environment* in 1949 at the Galleria del Naviglio, Milan.³⁰ This work is the first spatial environment and a pivotal point in Fontana’s career, as it demonstrated that the experimentation of Spatialism could exist in an environmental dimension without architectural commission. Despite this outcome, Fontana experimented with the environmental dimension of his poetics mainly through collaborations with architects throughout most of the 1950s. In 1951, the partnership with architect Luciano Baldessarri led to the surprising outcome of the *Neon Structure* for the Scalone d’Onore at the IX Triennial Exhibition, a relevant case for the innovative use of neon light, an innovative medium that Fontana would use in many other contexts such as private inte-

riors in collaboration with architect Osvaldo Borsani, trade fairs in partnership with Luciano Baldessarri for whom Fontana produced the installations of two *Spatial Ceilings* (the first for the cinema of the Sidercomit company at the 31st Milan Trade Fair in 1953, and the second for the cinema of the Breda company pavilion, at the Milan Trade Fair in 1954).³¹ Finally, mention should also be made of the light installation *Light Cube* for the atrium of the Cinema Duse in Pesaro, 1959-1960, a chandelier consisting of linear neon tubes arranged on the ideal perimeter of a cube and suspended in the entrance hall. This work is the least famous of those mentioned, but it is relevant because “Fontana had consolidated a more structural solution of using neon, which is almost an obvious anticipation of the environmental neon solutions adopted by some North American artists, including Dan Flavin, years later”.³² This solution, which employs a more linear geometric construction, seemed to anticipate the *Sources of Energy, Neon Ceiling for Italia 61*.³³ In fact, Fontana covered the vast space (about 120 square meters) of the first floor of the Pavilion with a sequence of linear neon tubes of blue and green light arranged on seven levels. The room’s walls were covered with aluminum sheets, which reflected the light, adding an interaction between light and matter typical of Fontana’s experimentation since his first installations of ceramic walls or sculptural elements in architectural settings [Fig.5,6]. Fontana did not give the composition a regular rhythm, nor did he use a modular scheme: “The rigidity of the layout is, however, betrayed by the choice of spacing



09

the neon lights unevenly to guarantee the viewer crossing the room and pointing his eyes to the sky a shattered perception of space”.³⁴ The composition appeared as a set of zigzagging lines constantly re-composed into new configurations through the observer’s movement. As required by the general conditions of the installation, however, the neon tube stratification did not completely obstruct the view of the Palazzo del Lavoro ceiling, producing an effect of superimpositions. The contemporary photographs in the G.P.A. Monti Archive allow us to appreciate these effects: the images show the overlapping of the Pavilion’s lighting elements, the radial beams of Nervi’s ceiling, and the linear skylights which together create an abstract composition. Such a layered and complex spatiality cannot be merely the fulfillment of the client’s requests; on the contrary, it was the affirmation of the spatial concept, the negation of the tradi-

tional architectural space as a geometrically defined envelope, and a springboard toward new perceptive and spiritual dimensions.

The Movement. The Spatial Analysis of the Pavilion to Reconstruct the Atmosphere of the Work.

Fontana recognized the fundamental importance of movement in his poetics, as we read in the *Manifesto Blanco*: “Movement, the property of evolution and development, is the basic condition of matter: it exists now in movement and not in any other form, its development is eternal”.³⁵ The *Manifesto Blanco* introduced the idea that the “fourth dimension” could only be realized by synthesizing various elements, including “color, sound, movement, time, and space”.³⁶ These concepts were further emphasized in the later manifestos of Spatialist Art and were evident in Fontana’s artistic practice. Examining the *Neon Ceiling*

Fig. 09: Studio G.P.A. Monti, Source of Energy Pavilion for Italia 61, floor plan (height of 3.10 m), copy on photographic paper, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

Antonio Aiello

Italia 61: The Padiglione Delle Fonti di Energia by Studio G.P.A. Monti and Lucio Fontana.



10

Fig. 10 :
Studio G.P.A.
Monti, Source of
Energy Pavilion
for Italia 61,
detail of the
spiral staircase
and Neon
Ceiling by Lucio
Fontana, in the
background the
pylon emerging
from the
ground floor,
photo by Casali,
Archivio G.P.A.
Monti, Servizio
Archivi Storici e
Attività Museali.
Politecnico di
Milano ACL.

solely through period photographs, sketches, sculptures, and existing literature provides a clear understanding of the work and its origins. However, this approach inevitably lacks the depiction of movement in terms of the viewer's movement and the sequence of environments within the space. Additionally, the concept of "atmosphere", which involves the coexistence of various elements such as colors, sounds, and movement and represents a projection toward the fourth dimension, diminishes. Focusing on the architectural context can serve as a methodological tool to theoretically reconstruct these elements, thereby enriching the interpretation of the work.

The documents from the G.P.A. Monti Archive provide insights into the layout of the Sources of *Energy Pavilion*, detailing the sequence of rooms and visitor movements [Fig.7,8]. The architects designed the Pavilion on two distinct levels.

Visitors entered through a dark corridor, where several videos depicted the primordial exploitation of energy sources before the industrial era. Upon exiting the corridor, visitors encountered a wide staircase with multiple pathways. This area also served as an exhibition space highlighting scientific advances in exploiting energy sources from 1861-1961³⁷ [Fig.9]. The octagonal hall featured photographs along its walls depicting the industrialization of energy sources. The floor was interrupted by three balconies, allowing visitors to observe parts of an electric pylon, a wind turbine, and a hydroelectric turbine, each strategically placed to extend across the ground and first floors [Fig.10,11,12]. A spiral staircase then led down to a room dedicated to the theme of "energy in the service of man". Before exiting, visitors could watch films about cooperative energy exploitation and potential peaceful uses of nuclear energy.



11-12

This detailed description of the project by G.P.A. Monti seems necessary to understand the relationship between the various environments and Fontana's work role played in the overall narrative. The *Neon Ceiling* appeared through a large portal as the culmination of human progress in using natural sources and producing energy. Fontana's work symbolized the present and future, aligning with the exhibition's concluding themes of future scenarios, progress, cooperation, and scientific development. The description of the various materials arranged throughout the exhibition also clarifies that the artwork was part of

an exhibition program in which different artifacts centered on the theme of energy production coexisted. Some of these (mainly films, documentaries, and slide shows) contained references to technology and illustrated scientific concepts and industrial processes, thus presenting a positive idea of progress, topics of interest, and inspiration for Fontana. Furthermore, it can be assumed that the films (some with sound) produced an environment pervaded by various sensory stimuli, enhancing the artwork's strong scenic and emotional impact. The *Neon Ceiling* should not be interpreted as an object of contemplation, abstract and isolated, but as an integral part of the space and a symbolic element of the whole narrative.

Reviewing the documents and reconstructing the space allows us to imagine the paths and trajectories taken by viewers observing the artwork. First, the path can be understood as a perceptive alternation of closed spaces in shadow, gradually becoming more open until reaching the first floor, where Fontana's work represented the maximum conceptual expansion towards a space beyond the boundaries of perception. The staircase to the first floor created an ascending linear movement that alluded to elevation through progress, science, and art. On the other hand, the exit path was via a helicoidal staircase, involving a circular movement.

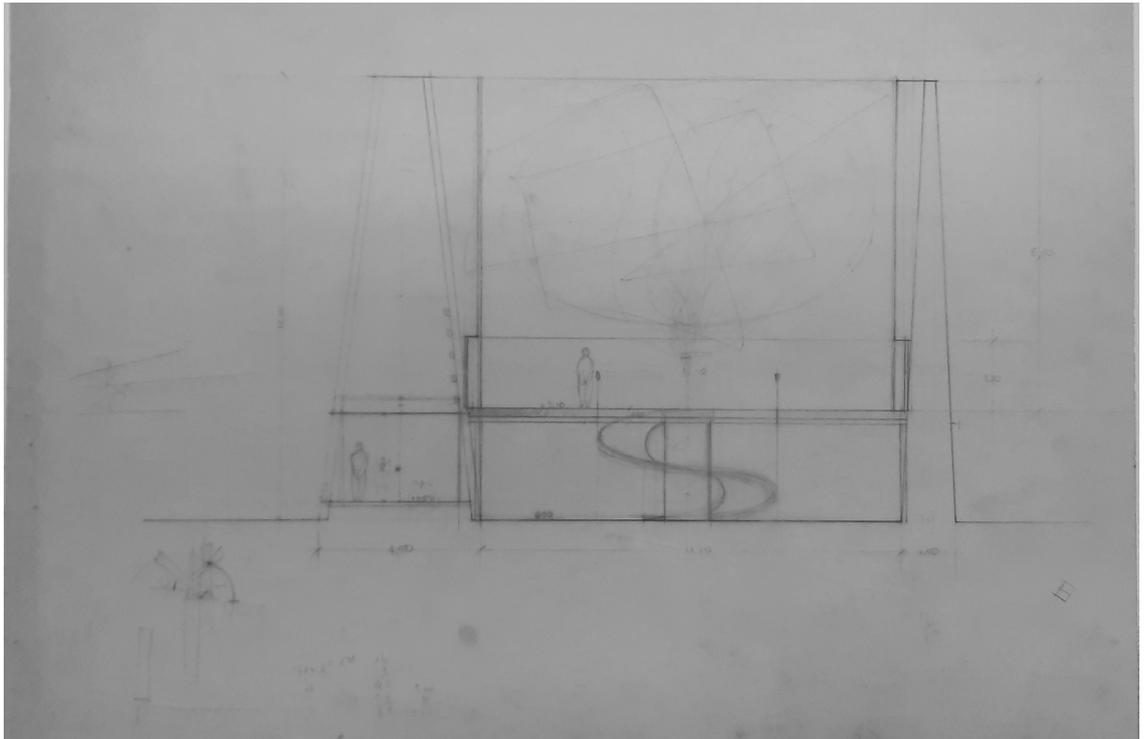
If the unveiling of the work took place gradually, with a frontal appearance in ample space, its disappearance from the field of vision occurred in a circular, accelerated movement in a reduced space.

Fig. 11:
Studio G.P.A. Monti, Source of Energy Pavilion for Italia 61, ground floor, photo by Casali, G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

Fig. 012:
Studio G.P.A. Monti, Source of Energy Pavilion for Italia 61, detail of a hydroelectric turbine before assembly, on the top detail of the balcony between ground and first floor, photo by Casali, Archivio G.P.A. Monti, Servizio Archivi Storici e Attività Museali. Politecnico di Milano ACL.

Antonio Aiello

Italia 61: The Padiglione Delle Fonti di Energia by Studio G.P.A. Monti and Lucio Fontana.



This interpretation is corroborated by two sketches in the G.P.A. Monti Archive,³⁸ where Fontana traced some pencil marks on the section and plan. What one reads is a sort of vortex of lines, which finds its point of generation (or conclusion) in the helicoidal staircase, as if this architectural element determined a movement that considers conceptually its natural expansion in space and then beyond, towards a more abstract and immaterial dimension [fig. 13].

Conclusion

The analysis conducted here aimed to explore aspects of Fontana's work that have been previously overlooked, with a greater emphasis on the architectural, organizational, and structural context rather than viewing the artwork in isolation. This approach provides a nuanced perspective, highlighting the seamless integration between the artwork and its architectural environment

as a significant strength of Studio G.P.A. Monti's Pavilion and Lucio Fontana's work. The close connection between Nervi's architecture, the general formal elements established by the architect Gio Ponti, and the G.P.A. Monti Pavilion restore the character of the work. This investigation does not seek to subordinate Lucio Fontana's work to the spatial and design constraints imposed by the exhibition, reducing it to mere decoration. Instead, it aims to highlight its innovative nature in interacting with architecture, elevating and transcending traditional Cartesian spatial boundaries to achieve a new perceptual level. Gio Ponti's introduction in the catalogue underscores an interesting reflection on the spaces of the E.I.L.:

“After the millennial use of corporeal materials and energies that man materially knew, and employed with his arms, man has intellectually discovered and aroused incor-

Fig. 013 :
Lucio Fontana,
Source of Energy
Pavilion, Neon
Ceiling for Italia
61, pencil on
tracing paper,
55x62.5 cm,
Archivio G.P.A.
Monti, Servizio
Archivi Storici e
Attività Museali.
Politecnico di
Milano ACL.

poreal energies and scientifically employed them. After the miracle of prolonging life, after the geographical conquest of the entire Earth – *finis terrae* – and that of flight, a millennial dream of mankind, after the prodigious and simultaneous extension of seeing, hearing and knowing even beyond the sensible, an astral gateway to infinite dimensions is now open to man, before which only poetry and scientific calculation can be conceived.”³⁹

The expression “astral gateway to infinite dimensions” while not directly referring to Lucio Fontana’s work, aptly describes it, its intentions, and its principles. Ponti’s vision suggests that the architectural culture was interested in experimenting with new scenarios that, drawing on artistic experience, reaches unprecedented possibilities previously deemed impossible. This theme significantly impacted the cultural context of the period in architecture and design. Various experiments with light and the integration of different media in spatial dynamics and movement yielded diverse results. For instance, architect Vittorio Gregotti’s installation at the XIII Milan Triennale’s introductory section on “leisure time” (1964) featured a long corridor with a triangular section covered in mirrors, creating a giant kaleidoscope effect through reflections. Although this installation doesn’t directly reference the formal elements of Fontana’s work or Studio G.P.A. Monti, it exemplifies how Italian architectural culture embraced the exploration beyond traditional limits, exploring dimensions of sound, sensation, movement, and time (considered the fourth dimension by Fontana)

toward innovative outcomes.

In the art world, various developments can be observed. The case of Dan Flavin is notable not only for his use of neon within geometric compositions but also for the way these works interact with their surrounding space. More broadly, the spatial environments created by Fontana’s works are founded on the relationship between “man-object-environment”⁴⁰ and no longer on geometric-mathematical characteristics, an innovation that “more than sixty years later, this environmental approach is still alive and very frequently practiced in the work of the most radical contemporaneity”.⁴¹ The work of celebrated contemporary artists such as Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Thomas Saraceno, and Carsten Höller can find a theoretical reference in the work of Lucio Fontana.

Finally, as previously noted, the concept of “movement” serves as a crucial connecting element between “matter”, “space”, and “time”, a topic that literature has partly overlooked in the analysis of the *Neon Ceiling*. Yet, it was a fundamental focus of Fontana’s experimentation. The study of the archival documents in the G.P.A. Monti Archive provides an opportunity to understand the space around the work, thus outlining a theoretical reconstruction of both the “atmosphere” and the “movement”. The essay thus outlines a possible theoretical approach to the reconstruction of the context of an artwork in which the spatial, architectural and exhibition contexts are an integral part of understanding the work and its values.

Endnotes

- 1 Urbach 2010, p. 14.
- 2 Crispolti's catalogue raisonné (2006) identifies the work with reference 61 A 2.
- 3 The first rearrangement was for a monographic exhibition on Fontana, designed by architect Luciano Baldessarri. The exhibition reconstructed a version of the *Neon Ceiling* in the Sala delle Colonne of the Palazzo Reale in Milan. A general plan with pencil sketches by architect Baldessarri (inv. ALB_ALF_D182) is present in the Archivi Storici del Politecnico di Milano. Heliographic prints of Baldessarri's 1972 restage in the Studio G.P.A. Monti Archive testify that Baldessarri had the opportunity to deal with Studio G.P.A. Monti.
- 4 Curated by Enrico Crispolti at the Palazzo delle Esposizioni in Rome, this exhibition restaged Fontana's work. The G.P.A. Monti Archive contains a copy of the contract and a letter from Crispolti testifying Studio G.P.A. Monti's direct involvement in rearranging Fontana's work.
- 5 Curated by Marina Pugliese, Barbara Ferriani and Vicente Todolí in collaboration with the Lucio Fontana Foundation. The exhibition presented different environments reconstructed philologically as the outcome of extensive research into the possibilities and methods of recreating Fontana's spatial environments.
- 6 Studio G.P.A. Monti 1960, p. 2. Project Report: file preserved in the Studio G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibition and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino, box 11, folder 124.
- 7 Barbero 2010a; Bosoni 2015.
- 8 Barbero 2010a, p. 13. Unless otherwise indicated, translations are by the author.
- 9 For the analysis of these events, we mainly refer to *Italia 61 – Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, by Pace, Chiorino, Rosso (2005), with an in-depth analysis that reconstructs the genesis of the exhibition and its political and organizational scenarios.
- 10 The Historical Exhibition took place at Palazzo Carignano, The Regions of Italy Exhibition held in the specially designed exhibition area parallel to the Po River.
- 11 Bosoni 2015.
- 12 Comitato Ordinatore dell'Esposizione Internazionale del Lavoro 1961, p. 5; original text in English.
- 13 Ponti 1961, p. 28; original text in English.
- 14 Bosoni 2015.
- 15 Barbero 2010a, p. 14.
- 16 Ponti 1961, p. 28.
- 17 Ponti defines a general layout organized into three distinct areas: on the perimeter of the building are the pavilions of the international participants, free from Ponti's formal indications; in the center is the section designed by Ponti (the perimeter walls, and the partition into different pavilions); finally, the ring, a free space for connection and circulation between the two main areas. The volume designed by Ponti is an unusual construction called "the castle": a polygonal architecture with sloping walls covered in reflective steel. The castle is not enclosed by a roof and, in some places, opens up to allow a perspective view of as many pillars as possible. Ponti's choice of material emphasizes the contrast between the temporariness of his architecture and that of Nervi's architectural stability: the castle is covered in thin sheets of reflective steel, while the Palazzo del Lavoro is a concrete and steel building.
- 18 *Pro-memoria dell'Arch. Ponti per gli Architetti della Sezione Italiana*, 1960, p. 2. Typewritten dossier preserved in the G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibition and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino, box 11, folder 124,

Archivi Storici del Politecnico di Milano.

19 The studio was run by brothers Gianemilio (1920-2002) and Pietro Monti (1922-1990, always signed Piero in documents concerning the studio), and Anna Bertarini (1923-2022), Gianemilio's wife. They became partners in 1948 after Gianemilio and Piero graduated in architecture (Anna had graduated the previous year). From 1954 to 1960, the members of the firm were part of the Movimento Studi per l'Architettura (Movement for the Study on Architecture) and the Istituto Nazionale di Urbanistica (National Institute for Urban Planning); the two brothers were also founding members of the Associazione per il Disegno Industriale (Association for Industrial Design, A.D.I.).

20 *Irace* 1996, p. 214.

21 As coordinator of the exhibition, Gio Ponti involved different Milanese architects in the design of the pavilions, including renowned figures on the international scene, such as the architects Franco Albini, Achille and Pier Giacomo Castiglioni, Marco Zanuso, and artists like Bruno Munari and Fausto Melotti.

22 Studio G.P.A. Monti 1960, p. 2, Project report, file preserved in the G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibitions and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino; box 11, folder 124, Archivi Storici del Politecnico di Milano.

23 Studio G.P.A. Monti 1960, p. 2, Project report, file preserved in the G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibitions and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino; box 11, folder 124, Archivi Storici del Politecnico di Milano.

24 Albe Steiner (1913 - 1974), a graphic and communication designer, was involved with Studio G.P.A. Monti from the earliest stages of the project, as evidenced by several letters and notes in the G.P.A. Monti Archive. Steiner's role is to curate the Pavilion's contents, particularly the entire apparatus of images, films and artefacts that illustrated the management and industrialization processes of the mining and energy industry. Some sketches are interesting for understanding and reconstructing all the media that coexisted with Fontana's Work and the architecture by Studio G.P.A. Monti. Among this material is a plate (a long paper roll) that, through the use of the collage as the primary technique, shows all the internal walls of the Pavilion into a single overall view and gives precise indications of all the artefacts on display, the proportion between them and the environment in a sort of three-dimensional page layout, with a solid communicative value. This document is the sole element that allows us to have a precise idea of the exhibition because, to date, no color photos are available except for a series that depicts only Fontana's Installation and not the rest of the space. Archivio Albe Steiner e Lica Covo Steiner: Dossiers of project studies, working drawings and prototypes - Italia '61. Esposizione nazionale del Lavoro, location: box, ST - b. 20, 5; file G.F. - 04, Archivi Storici del Politecnico di Milano.

25 Studio G.P.A. Monti 1960, p. 3, Project report, file preserved in the G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibitions and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino; box 11, folder 124, Archivi Storici del Politecnico di Milano.

26 Barbero 2010b, pp. 188-189.

27 There are numerous letters between Gio Ponti and Lucio Fontana and Articles that Gio Ponti, editor of *Domus* magazine, dedicated to Lucio Fontana over the years, see Nobili 2023, pp. 428-430.

28 Campiglio 2023, p. 56.

29 Barbero 2010b, p. 204.

30 Pugliese 2017, p. 21.

31 For further information on the use of neon lights and their variations in Fontana's production, see Ferriani 2023, p. 389.

32 Barbero 2010b, p. 206.

33 Setti 2023a, p. 252.

- 34 Setti 2023a, p. 253.
- 35 *Manifesto Blanco*, 1946, quoted in Zanchetti 1999, p. 165.
- 36 Setti 2023b, p. 341.
- 37 Along the path of the staircase, small projectors displayed films and slide sequences. The structures were placed on the floor and rose a few centimeters, allowing viewers to watch the content standing. These structures facilitated viewing without the space being overly cluttering the space with vertical elements, which could obstruct movement or the view of the surroundings. The intuition behind this installation element came from Albe Steiner, whose archive contains sketches illustrating the displays and their use.
- 38 The G.P.A. Monti Archive contains two drawings on tracing paper with some pencil strokes. We know from the architects' correspondence that these drawings were sent on loan to the Milan Triennale for the exhibition *Lucio Fontana, La Triennale, La Luce* (Lucio Fontana, The Triennale, The Light) curated by Luciano Caramel. In the exhibition catalog, these works are attributed to Fontana as pencil drawings on a drawing by Studio G.P.A. Monti (pencil on tracing paper, 55x62.5 cm). However, from an analysis in the catalogue raisonné of the drawings, these do not appear. See: Crispolti 1999; Barbero 2013. G.P.A. Monti Archive: Dossiers of exhibitions and design projects - Padiglione delle Fonti d'Energia, Italia 61, Torino; box 129, folder 454, Archivi Storici del Politecnico di Milano.
- 39 Ponti 1961, p. 29.
- 40 Villa 2017, p. 91.
- 41 Villa 2017, p. 91.

References

- Barbero 2010a: Barbero L.M., *Torino Sperimentale 1959-1969*, in Barbero L.M., (ed.), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, Allemandi, 2010, pp. 13-18.
- Barbero 2010b: Barbero L.M., *Lucio Fontana per Italia 61: «Fonti di energia»*, in Barbero L.M., (ed.), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, Allemandi, 2010, pp. 187-212.
- Barbero 2013: Barbero L.M., *Lucio Fontana. Catalogo ragionato dei disegni e delle carte*, Milano/Ginevra, Skira, 2013.
- Bosoni 2015: Bosoni G., *Esposizione Internazionale del Lavoro, 1961*, in "Expo'Sizioni", online source,
<http://www.exposizioni.com/opere/esposizione-internazionale-del-lavoro/>.
- Campiglio 2023: Campiglio P., *Architettura*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Quodlibet, Macerata, 2023, pp. 56-60.
- Caramel 1999: Caramel L., *Fontana, la Triennale, la luce*, in Crispolti E. (ed.), *Centenario di Lucio Fontana*, Milano, Charta, 1999, pp. 147-155.
- Crispolti 1999: Crispolti E. (ed.), *Centenario di Lucio Fontana*, Milano, Charta, 1999.
- Crispolti 2006: Crispolti E., *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano/Ginevra, Skira, 2006.
- Comitato Ordinatore 1961: Comitato Ordinatore dell'Esposizione Internazionale del Lavoro (ed.), *Esposizione Internazionale del Lavoro. Catalogo Guida*, Torino, E.I.L., 1961.
- Ferriani 2023: Ferriani B., *Neon*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 389-391.

Irace 1996: Irace F., *Monti di Milano*, "Abitare", n° 355, ottobre 1996, p. 214.

Nicoletti 2023: Nicoletti L.P., *Ambiente*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 30-35.

Nobili 2023: Nobili D., *Ponti, Gio*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 428-430.

Pace, Chiorino, Rosso 2005: Pace S., Chiorino C., Rosso M., *Italia 61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Torino, Allemandi, 2005.

Ponti 1961: Ponti G., *The internal arrangement of the Exhibition*, in Comitato Ordinatore dell'Esposizione Internazionale del Lavoro (ed.), *Esposizione Internazionale del Lavoro. Catalogo Guida*, Torino, E.I.L., 1961, pp. 25-29.

Pugliese 2017: Pugliese M., *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, in Pugliese M., Ferriani B., Todoli V. (ed.) in collaboration with Fondazione Lucio Fontana, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Milano, Mousse Publishing, 2017, pp. 19-42.

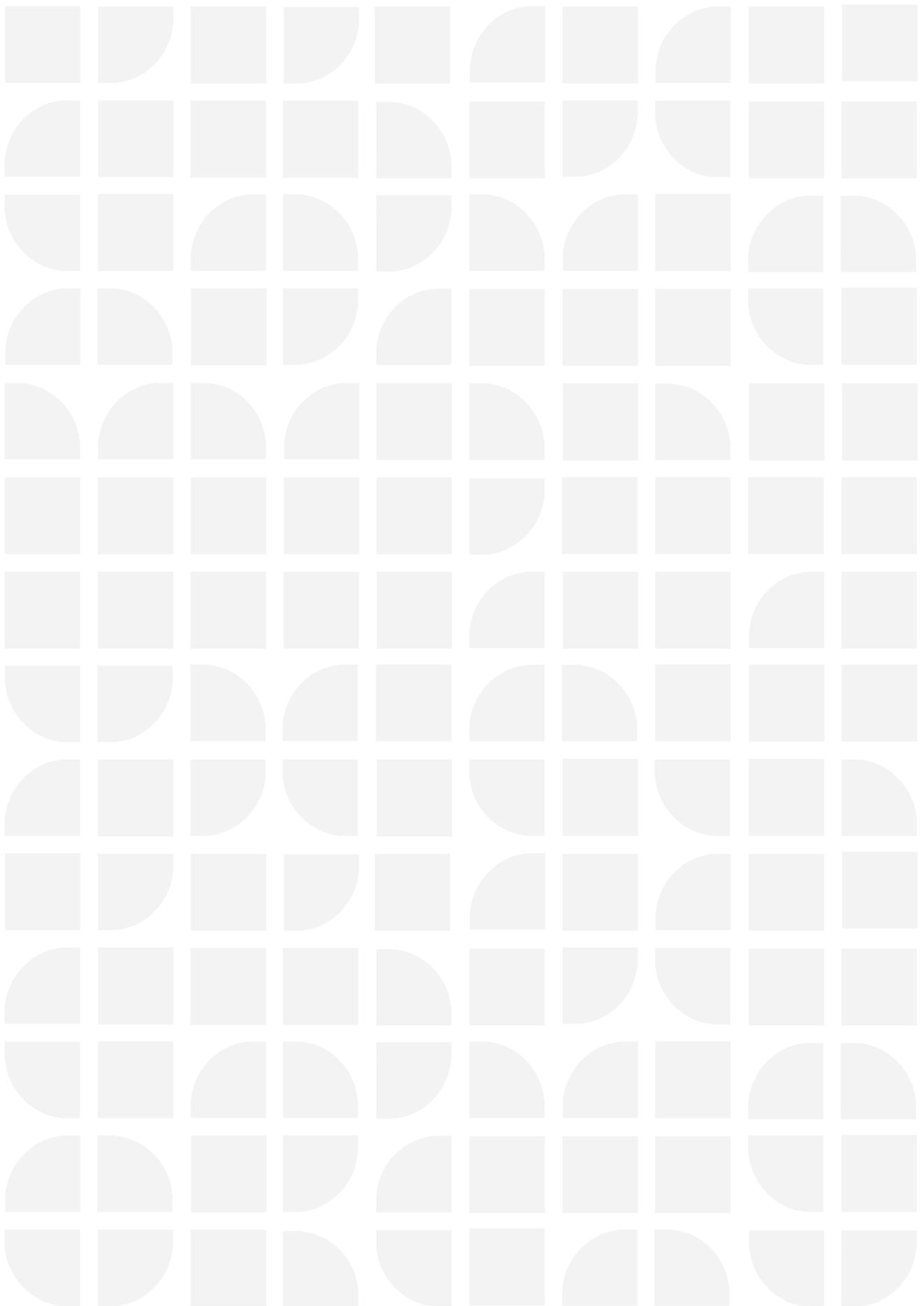
Setti 2023a: Setti S., *Fonti di Energia*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 252-253.

Setti 2023b: Setti S., *Manifesto Blanco*, in Nicoletti L.P. (ed.), *Dizionario Lucio Fontana*, Quodlibet, Macerata, 2023, pp. 340-342.

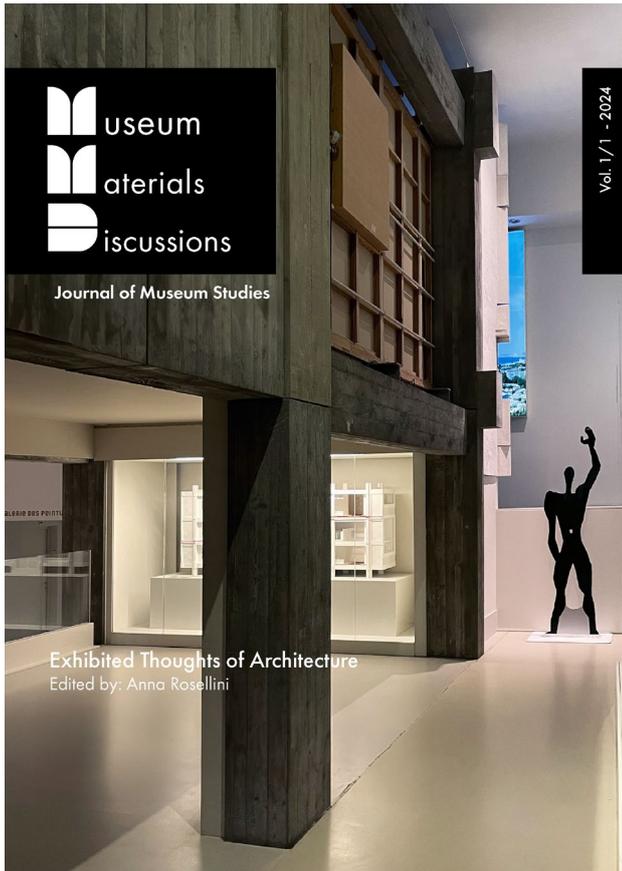
Urbach 2010: Urbach H., *Exhibition as Atmosphere*, in "Log", 2010, 20, pp. 11-17.

Villa 2017: Villa M., *Lo spazio come entità fisica da percorrere e metaforica da sperimentare. Appunti per un confronto ideale tra Lucio Fontana e il contemporaneo*, in Pugliese M., Ferriani B., Todoli V. (ed.) in collaboration with Fondazione Lucio Fontana, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Milan, Mousse Publishing, 2017, pp. 91-94.

Zanchetti 1999: Zanchetti G., *Fontana e la luce. Una nuova evoluzione del mezzo per l'arte*, in Crispolti E. (ed.), *Centenario di Lucio Fontana*, Milano, Charta, 1999, pp. 165-168.



previous numbers



MMD - Museum, Materials and Discussions. Journal of Museum Studies is an open-access academic journal in English, French, and Italian, devoted to museology, museography, Cultural Heritage as well as research on audiences and fruition with an international outlook, addressing both the life of museum institutions and collections, and the latest challenges they face in their broad cultural and social dimension.

MMD aims at promoting and enhancing the collaboration among researchers from the field of humanities, social sciences, architecture, and Digital Humanities through their complementary perspectives. It is addressed to scholars, students and professionals working in these specific disciplinary fields, but also readers interested in the current evolution of the debate on issues, methods and tools related to the material and immaterial aspects of museology in its relation to history and contemporaneity, and in connection with the progress of public welfare.

