

ATTI V. RISERV.
AFFISSIONE

bre

Cittadini Bresciani

MARTEDÌ 28 MAGGIO ORE 10 IN PIAZZA LOGGIA

una manifestazione antifascista

in collaborazione con la sezione generale provinciale dei Sindacati

a nome della

Franco CASTREZZATI

a nome della organizzazione provinciale

on. Adelfo TERRAROLI

a nome della locale sezione

PROGRAMMA

Ore 9 concentrazione in Piazza Garibaldi-Piazza Trento-Piazza Repubblica

Ore 9.30 partenza corteo per Piazza Loggia

Ore 10 Comizio Pubblico

a controllo unione provinciale antifascista
MCC, PCI, PSI, PSDI, PSDI, CGL, UIL, UGL,
ANP, FIMI, ANCI, ANPIA, ACQU, Capiuni

Nel nome della manifestazione esprimere una bandiera
che proclama la morte di 9 persone e il ferimento di 112

parleranno:
Franco CASTREZZATI
a nome delle organizzazioni sindacali
on. Adelio TERRAROLI
- le forze politiche

fondazione
luigi micheletti

1 / 2024

Studi bresciani

nuova serie

semestrale di storia moderna
e contemporanea

1/2024



fondazione luigi micheletti



Presidente

Paolo Corsini

Direttore

Giovanni Sciola

Consiglio di amministrazione

Paolo Corsini, Aurelio Bertozzi, Roberto Bianchi, Francesco Caretta, Ettore Fermi, Marco Lombardi, Anna Micheletti, Bruna Micheletti, Massimo Mucchetti.

Comitato scientifico

Giulia Albanese, Claudia Baldoli, Marco Belfanti, Sergio Bologna, Laura Centemeri, Gabriella Corona, Paolo Corsini (*presidente*), Patrizia Dogliani, Mirco Dondi, Mimmo Franzinelli, Francesco Germinario, Alessandro Giaccone, Miguel Gotor, Luigi Manconi, Sergio Onger, Elena Papadia, Santo Peli, Luigi Piccioni, Gian Franco Porta, Marino Ruzzenenti, Giovanni Sciola, Carlo Simoni, Mario Taccolini, Marcello Zane.

Fondazione Luigi Micheletti
Via Cairoli, 9 - 25122, Brescia (Italia)
www.fondazionemicheletti.eu

In copertina:

Monumento ai caduti della strage di piazza della Loggia (Brescia).

Studi bresciani

Comitato editoriale

Rolando Anni, Claudia Baldoli, Carlo Bazzani (*segretario di redazione*), Alessandro Brodini, Emanuele Cerutti, Carlotta Coccoli, Mimmo Franzinelli, Francesco Germinario, Daria Gabusi, Giovanni Gregorini, Maurilio Lovatti, Daniele Montanari, Sergio Onger (*direttore*), Maria Paola Pasini (*direttrice responsabile*), Maurizio Pegrari, Santo Peli, Gianfranco Porta, Giovanni Sciola, Federico Carlo Simonelli, Carlo Simoni, Francesco Torchiani, Enrico Valseriati, Valerio Varini, Marcello Zane, Paolo Zanini.

studibresciani@fondazionemicheletti.it
www.fondazionemicheletti.eu/studibresciani
Liberedizioni 2024
www.liberedizioni.it

Progetto grafico: Agnese Bonfiglio
Impaginazione e cura editoriale: Rosalba Albano

Registrazione del Tribunale di Brescia, n.1/80 del 3 gennaio 1980
ISSN 1121-6557
ISBN 979-12-5552-052-8

I testi pubblicati nella sezione Ricerche sono stati sottoposti a un sistema di double-blind peer review. A seguito di una iniziale valutazione del Comitato editoriale, che ne ha attestato la pertinenza e la scientificità, i saggi sono stati valutati in forma anonima da almeno due revisori italiani o internazionali. I revisori hanno provveduto a redigere una scheda di giudizio, con l'impegno di discrezione nei confronti dell'autore.

Indice

Ricerche

- 9** MICHELA VALOTTI
Monumento in movimento. Inquietudini del secolo breve
- 33** ROLANDO ANNI – MARIA PAOLA PASINI
Spie per la libertà: le reti di intelligence del gruppo SIGMA (G.L.) e della cellula «Popo» (SIMNI-SIP)
- 65** MATTEO PIONNI
Un ente assistenziale nella prima età repubblicana: l'Ente nazionale per la protezione morale del fanciullo (1945-1979)

Discussioni

- 95** PAOLO CORSINI
Brescia, 28 maggio 1974: la strage di piazza della Loggia

Testimonianze

- 115** MARCELLO BERLUCCHI
La guerra vista da un ragazzo

Strumenti di ricerca

- 121** GIANLUCA ROSSI
Le fonti relative alla storia della Repubblica italiana conservate alla Fondazione "Luigi Micheletti"

Notizie dalla Fondazione

- 127** GIOVANNI SCIOLA
Convegno "Dal localismo al sovranismo. Le metamorfosi della democrazia italiana nella lunga ondata populista"
- 131** MASSIMO TEDESCHI
Musil, la ripresa di un dibattito

Recensioni

- 143** MARCO FRANCALANCI
Recensione ad Alessandro Tripepi, *Lo specchio di sé. Identità culturali e conquista spirituale nel viaggio italiano di quattro principi giapponesi alla fine del XVI secolo*
- 147** ALESSANDRO BERTOLI
Recensione a Daniele Montanari, *Gli Zanardelli Recchia. Origini di una famiglia borghese*
- 153** PAOLO CORSINI
Recensione a Mario Bendiscioli *tra scuola e cultura nella Milano degli anni Trenta e Quaranta*, a cura di Enrico Palumbo – Giovanni Scirocco
- 158** GIOVANNI SCIOLA
Recensione a Michela Ponzani, *Processo alla Resistenza. L'eredità della guerra partigiana nella Repubblica (1945-2022)*
- 162** LUCIANO FAUSTI
Recensione a Giulio Toffoli, *Liceo Calini di Brescia. 1923-1950: cronache degli anni difficili*

Ricerche

Michela Valotti

*Monumento in movimento. Inquietudini del secolo breve**

*Il meno che si possa chiedere a una
scultura è che stia ferma.*
Salvador Dalí

Abstract

Da qualche anno la monumentalistica registra un'attenzione crescente – sia di pubblico che di critica – che, se da un lato ne sconfessa quell' «invisibilità» cui la relegò Robert Musil un secolo fa, dall'altro sollecita nuovi approcci culturali, in equilibrio tra il valore artistico e le istanze sociali del presente. Il contributo ripercorre, per snodi significativi, il contesto multiforme offerto al monumento dal secolo appena trascorso, con l'obiettivo di perimetrarne, attraverso una selezione di artisti e opere, l'occasione generativa e la ricezione, inscindibili dal contesto che ne alimenta gli assunti e dalla cultura di chi lo fruisce.

Monument in motion. Concerns of the short century

Over the last few years, monumentalism has been attracting increasing attention – both from the public and from critics – which, on the one hand, disavows the «invisibility» to which Robert Musil relegated it a century ago, and, on the other, solicits new cultural approaches, balanced between artistic value and the social demands of the present. The text retraces, through significant junctures, the multifaceted context offered to the monument by the century that has just passed, with the aim of perimeter, through a selection of artists and works, its generative occasion and reception, inseparable from the context that feeds its assumptions and the culture of those who use it.

* Lista delle abbreviazioni: ASCPv: Archivio storico civico di Pavia; ASCSalò: Archivio storico del Comune di Salò; ALAP: Archivio Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia. Il presente contributo, elaborato su invito del prof. Paolo Corsini, che qui ringrazio, condensa gli esiti di ricerche decennali, parzialmente restituite all'interno del convegno *Giuseppe Tovini: sentire l'urgenza del tempo*, organizzato a margine della mostra *Attorno al monumento di Giuseppe Tovini*, svoltosi al Museo Camus di Breno il 13 maggio 2023.

Michela Valotti

1. What's on?

Tutto, fuorché “monumentale” risulterà, ai più, il presente contributo. Che è nato e cresciuto nell'alveo di una selezione tanto parziale, quanto necessaria, per fare sintesi di un discorso lungo e impervio. Forse, proprio la centenaria dichiarazione del purovisibilista Alois Riegl, secondo cui «il senso e il significato dei monumenti non dipendono dalla loro destinazione originaria ma siamo piuttosto noi, soggetti moderni, che li attribuiamo ad essi»¹, eloquente come un'epigrafe, ne rappresenta la prolessi e il flash back, al tempo stesso. La scelta di procedere, pertanto, per snodi, in un ideale sommario, per suggerire comparazioni e intrecci, tra letteratura e pittura, filosofia e scienza, è parsa alla scrivente il criterio più sostenibile per raggiungere l'obiettivo prefissato. Uno sguardo frammentario, di certo, ma utile premessa, per così dire, al dibattito per nulla sopito, all'alba del nuovo secolo. Dove la consapevolezza del ruolo contestuale della monumentalistica si piega talvolta all'invisibilità, agli occhi di una generazione cresciuta in un tempo «senza storia»²; talaltra, a puntello di vibranti scontri sociali, coagulati attorno a minoranze che lottano per il rispetto dei diritti fondamentali. Senza dimenticare che gli attacchi irriverenti condotti dai giovanissimi attivisti che si immolano a difesa della salute ambientale spesso hanno come bersaglio, appunto, il patrimonio artistico, fuori e dentro i musei, secondo scelte non casuali delle opere prese di mira³.

«L'unico modo per ricordare è distorcere e costruire, l'unica via per tramandare è tradire. Reinscrivere sul palinsesto della memoria. Riorganizzare i ricordi. Il tradito è costitutivamente, e per essenza,

1 Tomaso Montanari, *Le statue giuste*, Roma-Bari, Laterza, 2024, p. VII. Il riferimento rimanda ad Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1981. Il volume riproduce il testo di una conferenza pubblicato nel 1903.

2 Cfr. Adriano Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, Einaudi, 2021.

3 Per cui si rimanda, ad esempio, al network internazionale A22 (<https://a22network.org/>), cui aderisce anche l'aggregazione italiana *Ultima Generazione* e al sito che ne indica gli obiettivi: <https://ultima-generazione.com/> (consultato in data 17 febbraio 2024).

tradito» dichiara Andrea Pinotti nella densissima argomentazione attorno al «nonumento»⁴, come a ribadire il paradosso che pervade *ab origine* il monumento, «difesa contro il trauma dell'esistenza», come ci ricorda Françoise Choay⁵.

Non è un caso, allora, che la bibliografia sulla statuarìa pubblica sia cresciuta in modo vertiginoso negli ultimi anni⁶. Davanti alla disarmante constatazione che le effigi al femminile sono «comunque nude»⁷ e che le «statue bugiarde» disegnano immaginari sfalsati, nel contesto delle politiche colonialiste⁸, su cui pesa, recentemente, il dibattito attorno alle legittime restituzioni dei beni depredati agli stati extraeuropei, in una convergenza «decolonizzatrice» degli approcci culturali, prima di tutto, che coinvolge anche i musei⁹.

Su tutti, il caso più interessante è senz'altro quello del *Monumento a Edward Colston* a Bristol, salito ai «dis-onori» della cronaca per essere stato vandalizzato, abbattuto e gettato nelle acque del porto nell'estate del 2020, al culmine di una furibonda contestazione animata dal Black Lives Matter.

Il museo locale si è fatto carico, o meglio, si è preso «cura» del controverso tema, accogliendo il monumento nelle sue sale, esposto in posizione orizzontale, tra il 2021 e il '22, ma soprattutto atti-

4 Andrea Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Milano, Johan & Levi, 2023, p. 8.

5 Françoise Choay, *L'allegorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 15.

6 Per un inquadramento generale del problema, si suggerisce l'agevole lettura di Lisa Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Torino, Einaudi, 2022.

7 Il riferimento è all'indagine condotta dall'associazione *Mi riconosci*, documentata in *Comunque nude. La rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, a cura di Ester Lunardon - Ludovica Piazzì, Milano-Udine, Mimesis, 2023. Sulla monumentalistica «al femminile», cfr. anche il mio *Il Risorgimento dopo il Risorgimento: uno sguardo statuario tra ricorrenze, inciampi e riesumazioni*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2022», in corso di stampa (in particolare il § 3. *Anita, Cristina... e le altre. Risorgimenti al femminile*).

8 Su cui si veda Alessandra Lorini, *Le statue bugiarde. Immaginari razziali e coloniali nell'America contemporanea*, Roma, Carocci, 2023. Sul tema cfr. anche Arnaldo Testi, *I fastidi della storia. Quale America raccontano i monumenti*, Bologna, il Mulino, 2023.

9 Cfr. almeno Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano-Udine, Mimesis, 2021. Da ultimo: Christophe Boltanski, *King Kasai. Una notte coloniale nel cuore dell'Europa*, Torino, ADD editore, 2024.

Michela Valotti

vando un dialogo aperto con i suoi “abitanti”, sollecitati a riflettere e sostenere, in un autentico laboratorio di cittadinanza, nuovi sguardi sull’opera, in una dimensione proattiva¹⁰. Senza trascurare la connessione con il vuoto lasciato dal monumento, applicando al piedistallo una nuova lettura situata, scevra da didascalismi.

Narrare il patrimonio, ri-significarlo, attraverso racconti partecipati che non negano il passato, ma lo reinterpretano alla luce delle istanze del presente, costituisce lo scarto vincente di una sfida coraggiosa supportata, nel caso di Bristol, dal rigore metodologico della ricerca sociale, ampiamente documentata. Nella convinzione che ogni opera «è stata contemporanea»¹¹ agli occhi di chi l’ha voluta e prodotta e, oggi, di chi la fruisce, in una dimensione che non può che essere interrogante, a pena del drammatico oblio per una comunità che non è più in grado di “riconoscerne” il senso e il valore.

2. Medardo Rosso. *Un monumento al momento*¹²

La rigogliosa vegetazione che ne avviluppa il perimetro nasconde parzialmente, allo sguardo del turista di oggi, i contorni dell’effigie di Giuseppe Garibaldi, issata nella piazza antistante il Castello Visconteo di Pavia. Realizzato a ridosso della morte dell’“eroe dei due mondi” (1882) da Egidio Pozzi, scultore milanese «senza ‘nfamia e senza lodo», il monumento è tra i primi, in Italia, a inaugurare quel catalogo iconografico, mediaticamente reboante e retorico quanto basta, che serpeggerà a macchia di leopardo per le vie e per le piazze della neonata nazione, in competizione con quelli dedicati al

10 Per cui si rimanda a: <https://exhibitions.bristolmuseums.org.uk/the-colston-statue/> (consultato il 15 febbraio 2024). La vicenda dell’abbattimento della statua di Colston è rievocata nei dettagli in Montanari, *Le statue giuste*, pp. 3-15. Rispetto al riuso del piedistallo del monumento, in un’accezione critica, cfr. Emanuele Rinaldo Meschini, *Come leggere il monumento o la sua rimozione*, Milano, Postmedia Books, 2023, pp. 53-70.

11 Parafrasando l’efficace *claim* che connota l’installazione al neon di Maurizio Nannucci.

12 Il paragrafo riprende l’efficace titolazione del volume di Sharon Hecker, *Un monumento al momento. Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, Milano, Johan&Levi, 2017. Sullo scultore si rimanda al fondamentale *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, a cura di Paola Mola - Fabio Vittucci, Milano, Skira, 2009.

primo Re d'Italia e alle altre "glorie" – nazionali e locali – dell'epopea risorgimentale.

Al concorso pavese prende parte pure Medardo Rosso, allora studente all'accademia braidense, eccentrico interprete di un modello "antieroiico" che la commissione giudicatrice non ritiene conforme alle aspettative: «Rappresenta, o, a dir meglio, dovrebbe rappresentare Garibaldi su uno scoglio in riva al mare in atto di raccoglimento, con espressione fortemente pensosa, meditante alcuna ardita sua impresa; il genio dell'umanità libratosi a volo sopra l'eroe fa brillare sul capo di lui una stella»¹³.

Portavoce degli umori alterni di una generazione "scapigliata" e aperta alle novità provenienti dai *salon* d'Oltralpe, Rosso si abbeverava alle fonti della letteratura di Hugo, Zola e dei fratelli de Goncourt. Guarda a Daumier e Courbet¹⁴, optando per soggetti colti nella verità transitoria di atteggiamenti ed emozioni desunti dalla quotidianità. Allestisce setting polimaterici, sollecitando un dialogo visionario tra le sue sculture – modellate in gesso, terra o cera, prima che fuse nel bronzo – e l'ambiente circostante, fissato attraverso l'obiettivo della macchina fotografica¹⁵ che impone, di volta in volta, la ridefinizione del punto di vista, nel solco della ricerca impressionista che slabbra le bordure per cogliere, insieme al modello, l'atmosfera che lo avvolge¹⁶.

È forse la contiguità con Giovanni Segantini, tra le aule di Brera, a promuovere un condiviso ripensamento dei giovani apprendisti rispetto all'autorialità della scultura monumentale che, dieci anni più tardi, farà dire al pittore dell'Engadina:

13 ASCPv, *Ufficio tecnico comunale*, b. 56, *Relazione all'onorevole Comitato esecutivo per il monumento a Garibaldi da erigersi a Pavia*, fasc. 1, 3, cit. in Hecker, *Un monumento al momento*, p. 46 e nota relativa.

14 Sulla formazione di Rosso, cfr. Elda Fezzi, *I luoghi, gli incontri, le opere*, in Ead., *Medardo Rosso. Scritti e pensieri. 1889-1927*, Cremona, Turriz, 1994. Per ulteriori riferimenti bibliografici, si rimanda alla nota 12.

15 Per cui si rimanda, almeno, a Giovanni Lista, *Medardo Rosso. Scultura e Fotografia*, Milano, 5 Continents, 2003.

16 L'articolata questione dell'Impressionismo in scultura, generata dall'inchiesta di Edmond Claris, *De l'Impressionnisme en Sculpture: Auguste Rodin e Medardo Rosso*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue, 1902, viene affrontata criticamente da Luciano Caramel in *L'Impressionismo nella scultura*, Milano, Electa, 1989.

Michela Valotti

Il monumento dovrebbe eternare nella forma dell'arte la memoria di chi è degno di tanto onore, ma il pretendere di eternare in una silhouette di braghe e soprabiti, o magari in montura da soldatino, oibo non c'è senso non dico estetico ma neanche comune. Il giorno che il senso d'arte sarà comune queste bambanate saranno condannate per lesa senso estetico a essere rinchiusi in prigioni ermeticamente chiuse. Un programma di concorso per monumenti se si vuole che abbia il suo vero scopo, dovrebbe essere concepito così. Si dispone della somma di L... per un'opera d'arte scultoria da dedicare alla memoria di ..., il basamento dovrà contenere in un medaglione l'effigie in basso rilievo e la dedica, solo in questo senso si potrà giudicare chi è nell'arte e chi ha fuori dell'arte¹⁷.

Premesse involontarie, risonanze suggestive che non ci stupisce di rintracciare, di lì a qualche anno, pure nella discussa soluzione di Angelo Zanelli per l'omaggio a Giuseppe Zanardelli, sul lungolago di Salò, condensato nell'«Idea zanardelliana, interpretata sotto forma del genio della Libertà che è il genio del pensiero e dell'azione sua»¹⁸. Nel primo bozzetto, che risale probabilmente alla fine del 1905, l'ideale raffigurazione dei valori incarnati dallo statista fa pendant con la rinuncia all'interpretazione verista del soggetto, in allineamento con le istanze del Simbolismo, assorbito dalla lezione di Leonardo Bistolfi, se non, a queste date, direttamente da Auguste Rodin¹⁹.

17 La citazione, corretta e trascritta da Vittore Grubicy de Dragon in un contributo apparso in «Cronaca d'arte» il 6 marzo 1892, è riportata, nella sua versione originale, in *Davide Calandra. L'opera, la gipsoteca*, a cura di Rita Belmondo - Maria Mimita Lamberti, Comune di Savigliano-Museo Civico Antonino Olmo, 2004, p. XVI.

18 Nella lettera, indirizzata al Sindaco di Salò, il 1° marzo 1906, Angelo Zanelli conclude: «Credo che codesto Comune non troverà / alcun ostacolo nell'approvare ciò che io mi propongo e cioè di dedicare il monumento alla grande Idea Zanardelliana anziché al troppo facile esteriore dell'ometto per quanto illustre (uso volgarissimo ed errato perché nell'illustre non è l'uomo quando non è più che devesi onorare bensì il genio suo)». Cfr. ASCSalò, Serie III, *Lavori Pubblici* (cat. 10), cart. 160, fasc. 6, *Monumento a Zanardelli*, 1904-1906, editata in Michela Valotti, *Angelo Zanelli (1879-1942). Contributo per un catalogo*, Nozza, Comunità Montana di Valle Sabbia [Brescia, Apollonio], 2007, pp. 180-181.

19 Per un affondo sulla biografia critica di Zanelli, originario di San Felice, sul lago di Garda, ma assunto agli onori della cronaca quale vincitore del concorso per il sotto-basamento dell'Altare della Patria, si rimanda al citato *Angelo Zanelli (1879-1942)*. Più recentemente: Michela Valotti, *Angelo Zanelli, prima del Vittoriano. Nel laboratorio dello scultore, tra bottega e Accademia*, in *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita*, Catalogo della mostra (Roma, Vittoriano, 26 ottobre 2023-25 febbraio 2024), a cura di Valerio Terraroli, Milano, Skira, 2023, pp. 92-105.

È la Biennale di Venezia a sancire la fama italiana dello scultore di Meudon, titanico cercatore che fa vibrare le nudità “classiche” – Michelangelo *docet* – tese in uno sforzo liberatorio, come i *Prigioni*; avviluppate in pose anacronistiche, dove risuonano, al tempo stesso, anche le morbidezze plastiche di reminiscenza barocca; deformate in masse stentoree che incedono grevi verso un destino comune. Il modello in gesso dei *Bourgeois de Calais* che Rodin esibisce all'appuntamento veneziano del 1901²⁰ azzerà, d'un tratto, i canoni della tradizione nostrana, innestando sollecitazioni di portata rivoluzionaria nei colleghi più sensibili alle novità, da Carlo Fontana a Giuseppe Graziosi²¹.

Voluto dal Municipio della città affacciata sullo Stretto di Dover, nel nord della Francia, il monumento riesuma l'eroica scelta dei sei cittadini che, durante il corso della Guerra dei Cent'anni, decisero di sacrificarsi come ostaggi all'esercito inglese – hanno già il cappio al collo – per ottenere la liberazione della città. La disposizione degli astanti, isolati pur in un'opera collettiva, ognuno colto in una postura specifica, chi di dolore, chi di rassegnazione, disorienta lo spettatore, per la polarizzazione centrifuga delle pose. Ma è il dettaglio relativo alla scelta del basamento che, più di ogni altro, invoca la risemantizzazione dell'intera operazione, eludendo le regole gerarchiche dell'assetto piramidale. Eloquente la testimonianza dell'artista che ribadisce alla committenza l'intento di bandire il tradizionale piedistallo, per garantire un più vibrante contatto empatico tra i passanti e i loro “avi”, validando così, contestualmente, l'eternità della storia e la sua proiezione nell'*hic et nunc* del “momento”²².

20 Acquistato dal Comune di Venezia nel 1901, lo si può ammirare a Cà Pesaro, sede della Galleria Internazionale d'Arte Moderna, nella stessa sala in cui è esposto anche Rosso.

21 Si vedano, oltre agli irrinunciabili contributi di Flavio Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 1, in “Prospettiva”, nn. 89-90, gennaio-aprile 1998 pp. 40-73; Idem, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 2, in “Prospettiva”, nn. 95-96, luglio-ottobre 1999, pp. 24-50, Silvia Frezzotti, *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Milano, Electa, 2014. Per un inquadramento più ampio, in termini di assunti e confronti nel panorama artistico coevo, cfr. Flavio Fergonzi, *Rodin e la nascita della scultura moderna*, Firenze, E-ducation, 2010.

22 Cfr. Joan Vita Miller – Gary Marotta, *Rodin. The B. Gerald Cantor Collection*, Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 aprile-15 giugno 1986),

Michela Valotti

3. La scultura “sotto scacco” alle soglie del Novecento. Umberto Boccioni e Marcel Duchamp

1895. Anno cardine negli svolgimenti della storia dell'arte. Spartiacque, suo malgrado, in una lettura sinottica che vede allinearsi, da un lato, i raggiungimenti più eclatanti delle «magnifiche sorti e progressive» dell'uomo moderno, alle prese con la speculazione scientifica che avrebbe portato, di lì a poco, a sfidare la forza di gravità e la densità della materia, le pieghe più profonde dell'animo e le propagazioni ultrasensibili della memoria psichica. A ridosso dei fatti incresciosi del 1898, nella Milano di Bava Beccaris, poco prima del regicidio. A novembre del 1895 Wilhelm Conrad Röntgen, professore all'Università di Würzburg, realizza la prima radiografia medica della storia. Nello stesso anno in cui vengono disvelati a Calais i *Bourgeois*, il 28 dicembre, a Parigi, non lontano dallo studio del fotografo Nadar, al Grand Café del Boulevard des Capucines – luogo prediletto dagli Impressionisti della prima ora – i fratelli Lumière offrono la prima proiezione pubblica de *La Sortie des usines Lumière*, decretando la nascita del cinema. Convergenze “impressionanti” – nel significato letterale del termine – in grado di incidere in maniera indelebile non solo tra gli addetti ai lavori, ma nel più ampio raggio d'azione delle ricerche figurative, aprendo varchi inusitati in termini di rapporti tra materia, spazio e tempo, sollecitando un cambio paradigmatico per gli sviluppi della scultura monumentale, coeva e futura.

Ne rimangono affascinati anche i positivisti più “incalliti”, come Cesare Lombroso, nella Torino “magica” che allestisce sedute spiritiche per “accertare” l'impalpabile presenza di fenomeni ultrafannici. Gli esperimenti che – per tramite della medium napoletana Eusapia Paladino – coinvolgono pure lo scultore Leonardo Bistolfi, concorrono ad esaltare l'ipersensibilità dell'artista, in grado di registrare il doppio eterico, vibrante dilatazione atmosferica del corpo nello spazio:

New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.

Non so mai bene esattamente che cosa voglio fare: non so rappresentarmi quello che farò. Prendo della terra e lascio che le mie mani tastino, facciano: per delle ore, per dei giorni interi non riesco a nulla: ad un certo momento basta che io sposti l'argilla per capire che cosa devo fare e ad un tratto vi scopro entro, quello che cercavo confusamente²³.

Imprescindibili presupposti per una generazione di artisti che farà sintesi tanto degli insegnamenti di Gaetano Previati che dei traguardi tecnologici della Milano di primo Novecento, città "che sale" per eccellenza, illuminata dai riverberi della prima centrale termoelettrica d'Italia (e d'Europa)²⁴. Tra i sussulti "superomistici" di Mario Morasso²⁵ e le fotografie di fantasmi di Luigi Barzini²⁶.

La diafana silhouette dell'attrice Dina Galli (1908-09)²⁷ fluttua, come sospesa, nello spazio indistinto che Romolo Romani ha fissato sulla tela, con velature leggere e tendenti al monocromo. L'annullamento del piano d'appoggio del soggetto – il pittore richiede che il dipinto sia esposto direttamente a terra – rende conto di sperimen-

23 La testimonianza dello scultore è riportata da Paola Lombroso, *La cerebrazione incosciente*, in «Vita moderna. Giornale d'arte e letteratura», a. II, n. 41, 8 ottobre 1893. Per una trattazione più ampia sull'argomento, cfr. il mio *Luci (e ombre) sulla città. Scoperte scientifiche e ricerca «metapsichica» nel contesto futurista milanese: Romani, Boccioni, Russolo*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di Cecilia De Carli – Francesco Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 125-150. Sui rapporti tra Cesare Lombroso e Leonardo Bistolfi, cfr. anche il mio *Anton Maria Mucchi (1871-1945). Le inquietudini di un artista intellettuale. Dalla pittura al Museo della Città di Salò*, Brescia, Grafo, 2022, pp. 46 e sgg.

24 Quella di Santa Radegonda, funzionante dal 1883.

25 Autore de *La nuova arma. La macchina*, Torino, Bocca, 1905.

26 Pubblicate in *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino. Preceduto da uno studio di Cesare Lombroso*, Milano, Baldini e Castoldi, 1907.

27 Esposta alla Biennale di Venezia nel 1910, l'opera è conservata presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Brescia. Sulla consistenza del fondo "Romani" presso i Musei Civici di Brescia, cfr. Francesco Tedeschi, *Attorno al Futurismo e Romolo Romani*, in *Novecento mai visto. Opere dalle collezioni bresciane da de Chirico a Cattelan e oltre*, a cura di Elena Lucchesi Ragni, Brescia, Grafo, 2013, pp. 13-16. Sull'artista si rimanda, almeno, a *Romolo Romani. Anima e visioni*, Catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 21 ottobre 2021-13 febbraio 2022), a cura di Beatrice Avanzi – Roberta D'Adda, Rovereto, Mart, 2021. Sul tema del volto, cfr. Rosalia Pagliarani, *Romolo Romani: il volto diviso*, «Annali della Pontificia insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XIV, 2014, pp. 505-524.

Michela Valotti

tazioni preziose, perfettamente coerenti con il suo orientamento misticeggianti, vicino ai circoli teosofici:

Tutto ciò che v'è di intimo nell'anima di chi posa e che sta dentro, io lo devo ottenere in profondità. Per me lo sfondo deve rappresentare tutto ciò che dell'individuo resta oltre i lineamenti del suo viso. Non è forse la parte migliore, non è forse quel che resta il carattere stesso che deve far palpitare il ritratto sino a renderlo vivo?²⁸

La sua adesione al sodalizio avanguardistico è confermata dalla partecipazione alla stesura del primo *Manifesto dei pittori futuristi* (febbraio 1910). Uscito a firma, tra gli altri, di Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo, inaugura la serie di proclami perentori, volti a svecchiare la retorica passatista del magistero accademico. Non è un caso che Boccioni, nel più tardo *Manifesto tecnico della scultura futurista* (11 aprile 1912), riconosca, tra le fonti del rinnovamento plastico, il precedente di Medardo Rosso, il «solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvინcono al soggetto».

Che Boccioni «respiri» le vibrazioni dei fermenti culturali dell'ambiente milanese, dove risiede dal 1907, è innegabile²⁹. E se Romani individua nel verbo *restare* le propaggini atmosferiche che connotano le espansioni dell'animo dei suoi ritratti, per Boccioni:

La scultura deve far quindi vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un'arabesco [sic] di curve e rette³⁰.

28 Da un'intervista raccolta e pubblicata da Alfredo Giarratana, *I nostri artisti: Rómolo Romani*, «L'Illustrazione Bresciana», anno 10, n. 197 (1° novembre 1911), pp. 4-5.

29 Sulla biografia dell'artista si rimanda, almeno, a: Gino Agnese, *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Napoli, Liguori, 2008 e Id., *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Milano, Johan&Levi, 2016.

30 Cfr. *Manifesto tecnico della scultura futurista* (11 aprile 1912), in Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971.

Frutto di letture appassionate, come il Bergson di *Matière et mémoire* (Parigi, Alcan, 1896) o di *La filosofia dell'intuizione*, silloge, a cura di Giovanni Papini, uscita nel 1913³¹, ma anche della frequentazione intensa con il cognato Guido Valeriano Callegari³², la ricerca boccioniana del secondo decennio del Novecento, si attesta su prove di indiscussa novità, come *Materia* (1912) e, soprattutto, *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) che "ruota", è proprio il caso di dirlo, attorno all'immagine (mentale) di una figura in movimento, i cui arti inferiori sono fissati, non a caso, su un piedistallo necessariamente "sdoppiato", sintesi di una tradizione plastica che dalla *Nike* di Samotracia arriva fino all'*Homme qui marche* di Rodin, esposto a Palazzo Farnese, a Roma, nel 1912. È lo stesso *Manifesto tecnico della pittura futurista* (11 aprile 1910) a dichiarare:

Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? [...]

31 La copia depositata presso la Biblioteca di Brera risulta segnalata dall'artista nei suoi appunti, tra i libri «da leggere», per cui si rimanda a *Gli scritti editi ed inediti*, p. 442; più recentemente, ne ha scritto anche Flavio Fergonzi in *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, a cura di Flavio Fergonzi, New York, The Solomon Guggenheim Foundation [Milano, Skira], 2003, pp. 154-177.

32 Per cui rimando, ancora, al mio *Luci (e ombre) sulla città*, p. 143 e sgg. Il fondo Callegari, che contempla l'archivio delle ricerche boccioniane, depositato presso la Biblioteca Civica di Verona, è recentemente emerso attraverso la pubblicazione de *Umberto Boccioni. Atlas. Documenti dal Fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, a cura di Agostino Contò - Francesca Rossi, Milano, Scalpendi, 2016, di cui si veda un'anticipazione in Agostino Contò, *Le carte del fondo Callegari-Boccioni alla Biblioteca Civica di Verona*, in *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo-10 luglio 2016), a cura di Francesca Rossi, Milano, Electa, 2016, pp. 234-238. Sul più ampio tema del rapporto tra occultismo e arti figurative a cavallo tra Otto e Novecento, si rimanda al pionieristico *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915*, Catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 3 giugno-20 agosto 1995), Ostfildern, Tertium, 1995; più recentemente, per rimanere in ambito italiano, *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, a cura di Francesco Parisi, Catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 29 settembre 2018-27 gennaio 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

Michela Valotti

Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E talvolta, sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esse si amalgamano³³.

La «compenetrazione dei piani» futurista non è comprensibile senza gli assunti iconici del Cubismo (dalle *Demoiselles d'Avignon* in avanti), accostato direttamente a Parigi, ma nemmeno prescinde da quell'*humus* magmatico che promana dalle investigazioni scientifiche di fine secolo, tra fisica e psicologia, destinate a ridefinire la relazione tra opera e ambiente, fruitore compreso. Ed è sempre in quel 1913, non a caso, che Marcel Duchamp, «ingegnere del tempo perduto»³⁴, abilissimo scacchista, assesta un colpo "paradossale", affrancando la statuaria dalla sua implacabile fissità e, al contempo, sovvertendo i canoni della critica tradizionale.

Duchamp ha già dato prova di un nuovo modo di intendere il movimento nel suo *Nu descendant un escalier* (1911), presentato all'*Armory Show* d'Oltreoceano due anni più tardi. Ma è con *Roue de bicyclette* (1913) – e poi con *Fountain* del 1917 – che "ribalta", nel vero senso del termine, l'ontologia dell'artefatto. La ruota di bicicletta viene issata, capovolta, su un dozzinale sgabello: nasce il *ready-made* o, più precisamente, il *tout fait* che sovverte i consolidati valori di unicità (e sacralità) del *poiéin*. Annullato l'intervento tecnico dell'autore, che si limita a montare i pezzi "bell'e pronti", la scultura "scende" dal piedistallo e si offre all'interazione sensoriale con lo spettatore, in un gioco *optical*.

"Esperimento", più che "opera", pionieristica anticipazione dell'arte concettuale, la ruota sospesa di Duchamp è debitrice della tradizione speculativa che promana da Von Helmholtz e Chevreul –

33 Cfr. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 382.

34 Così si definisce Duchamp in un'intervista rilasciata a Pierre Cabanne nel 1966. Cfr. Marcel Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto*, conversazione con Pierre Cabanne, traduzione di Angelica Tizzo, Milano, Abscondita, 2009, p. 68.

cui hanno già attinto le ricerche postimpressioniste – e si sostanzia delle frequentazioni della biblioteca di Sainte-Geneviève, dove l'artista presta servizio (1913-1915) a fianco di Maurice Griveau, autore de *La Sphère de Beauté* (Paris. F. Alcan, 1901)³⁵. Più che documentati i riferimenti a *La suggestion dans l'art* di Paul Souriau³⁶ e al Guyau di *La genèse de l'idée de temps* (Paris, F. Alcan, 1890)³⁷.

Tuttavia, è, ancora, nella matrice bergsoniana che Marco Senaldi identifica il principio dell'immagine «ideo-motrice», lungo un *fil rouge* che avrebbe condotto, negli anni Novanta, con la scoperta dei neuroni specchio, allo sviluppo dell'approccio neuroestetico: «vi è dunque un rapporto tra immagine e cosa che non è né rappresentativo-mimetico, né puramente illusorio-ingannevole: sono gli oggetti stessi a essere dei suscitatori di immagini, a essere cioè "le immagini di sé stessi"»³⁸.

Sarà proprio René Magritte, di lì a qualche anno, ad approfondire la portata rivoluzionaria della riflessione dadaista: l'irriverente ossimoro (in termini di *Langue e Parole*) di *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1948) disvelerà «la condizione umana», aprendo il sipario su un altro immaginario "paradossale", condensato in un «calligramma disfatto», di cui non ci resta che raccogliere «i frammenti ironici», come scrive magistralmente Michel Foucault³⁹.

35 Cfr. Jean Colrat, *L'esthétique de Maurice Griveau et l'ambition d'une science idéaliste*, «Nouvelle Revue d'esthétique», 31 (2023), pp. 65-73.

36 Per cui si segnala Francesca Gallo, *Il dinamismo dell'immaginazione. Tra estetica del positivismo, simbolismo e avanguardia. Paul Souriau e gli artisti*, Roma, Aracne, 2009.

37 Sulla cui ricezione si rimanda ad Annamaria Contini, *Jean-Marie Guyau. Una filosofia della vita e dell'estetica*, Bologna, Clueb, 1995. Le opere di Souriau e di Guyau filtrano, in Italia, soprattutto attraverso la rivista «La Triennale. Giornale artistico-letterario. 1896», Torino, Roux Frassati e C. Editori, 1896, nata in seno alla compagine simbolista di Vittore Grubicy, Leonardo Bistolfi e Giovanni Cena, nonché alveo critico dell'esposizione omonima, trampolino di lancio per i nuovi orientamenti estetici di fine secolo, già emersi nella Triennale milanese del 1891.

38 Marco Senaldi, *Duchamp. La scienza dell'arte*, Milano, Meltemi, 2019, p. 52. Si segnala, qui, anche l'interessante approccio critico della mostra (e del relativo catalogo), promossa recentemente dalla Peggy Guggenheim Collection di Venezia, per cui si rimanda a Paul B. Franklin, *Marcel Duchamp e la seduzione della copia*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection [Marsilio Arte], 2023.

39 Michel Foucault, *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988, pp. 24-26.

Michela Valotti

4. Monumentomanie

Il mondo corre veloce, nell'età della «cinematizzazione»⁴⁰. Il tempo dell'arte è cadenzato dall'inanellarsi fulmineo dei fotogrammi, impressi sulla pellicola. La magia del cinema muto contribuisce ad alimentare l'immaginario dell'uomo comune, come i primi viaggi aerei dei fratelli Wright, almeno fino all'attentato di Sarajevo che interverrà con la brutalità della tragedia a orientare diversamente le coscienze degli uomini, oltre che i governi degli stati europei. La «monumentomania» – come la definisce Ugo Ogetti in tempi non sospetti⁴¹ – inaugura, già alla fine del secondo decennio, quel processo, sistematico e pervasivo, che sostituirà l'effigie del “padre della patria”, con quella dei “figli della patria”, coagulati attorno all'icona del Milite Ignoto, uno su tutti, a rappresentare i 600mila caduti sui campi di battaglia, “caduti” (mai morti) e “militi” (non soldati), a sottolineare la fine strategia di sublimazione del sacrificio (del combattente) e di rielaborazione del lutto (di madri e spose)⁴².

Nel 1921, la tumulazione del Milite Ignoto, avvenuta a Roma, nel sacello ricavato nel cuore del Vittoriano, sotto la statua equestre di Vittorio Emanuele II, rappresenta il culmine di una solenne cerimonia scandita dal viaggio del catafalco dell'eroe, da Aquileia alla capitale⁴³.

40 Senaldi, Duchamp. *La scienza dell'arte*, passim.

41 Per cui rimando al documentatissimo Flavio Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura monumentale*, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca D'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 133-200.

42 Sulla rifunzionalizzazione del monumento architettonico, cfr. almeno Catherine Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, traduzione a cura di Luisa Collodi, Roma, Archivio Guido Izzi, 2005.

43 Cfr. almeno: Alessandro Miniero, *Da Versailles al Milite ignoto. Ritualità e retoriche della vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Gangemi, 2008; *Il milite ignoto. Da Aquileia a Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 4 novembre 1921-6 gennaio 2012. Mostra. Il viaggio dell'eroe...*, Roma, Gangemi, 2011; *Milite ignoto. Riti, istituzioni e scritture popolari*, a cura di Barbara Bracco - Marco Pizzo, Roma, Gangemi, 2021; *Il milite ignoto. Alle radici dell'identità italiana*, a cura di Silvio Bolognini, Milano-Udine, Mimesis, 2021; Marco Pavan Dalla Torre, *Dal Milite ignoto al 2 giugno. La memoria delle guerre mondiali dal primo dopoguerra all'età repubblicana*, Milano, FrancoAngeli, 2023.

Un'operazione di grande significato politico, finalizzata a suggellare la conquista di una vittoria («mutilata») celebrata in seno al "monumento dei monumenti", al termine della "quarta guerra d'indipendenza".

La *Dea Roma* di Angelo Zanelli, nella sua versione secessionista del 1911, si offre quale muta testimone di un passaggio storico sintomatico, di "monumentale" risonanza mediatica, che di lì a poco avrebbe nuovamente prestato la scena ad altre liturgie. Il recente restauro della soluzione definitiva – condensata nella classica (e nerboruta) compostezza di una *Mater Matuta* – ne ha valorizzato i dettagli plastici e le qualità cromatiche e luministiche dei materiali impiegati.

Completata, dopo anni di sforzi interpretativi, nel 1923, la statua che chiude, a cerniera, le due grandi ali del fregio del sottobasamento dell'Altare della Patria, viene installata due anni più tardi, siglando, simbolicamente, l'ingaggio dello scultore di San Felice del Benaco, già vincitore del concorso di primo grado, bandito nel 1908⁴⁴.

Un'apertura contestuale al panorama, almeno nazionale, della monumentalistica ai caduti, può restituire la temperatura del dibattito che, nella disseminazione degli ingaggi, mette a confronto, in un'ideale enciclopedia statuaria, gli afflati divergenti di matrici stilistiche orientate alla tradizione accademica (Cirillo Bagozzi⁴⁵ e Egisto Zago⁴⁶), oppure capziosamente sperimentali (Adolfo Wildt⁴⁷ e Francesco Trentini⁴⁸); assestate su formule plastiche "monogra-

44 Oltre al mio *Angelo Zanelli (1879-1942)*, cfr. *La Dea Roma e l'Altare della Patria*.

45 Su cui rimando al mio *Cirillo Bagozzi, da Nozza e ritorno. Per l'avvio di un catalogo ragionato dello scultore valsabbino: i monumenti ai caduti*, «Civiltà Bresciana» n.s., 2 (2019), pp. 133-151.

46 Camillo Bertoni – Gabriella Bologna, *Egisto Zago. Lo scultore del popolo*, Verona, Scripta; Associazione Culturale Mario Salazzari, 2023.

47 Cfr. *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 30 ottobre 2015-30 gennaio 2016), Milano, Skira; Galleria d'Arte Moderna; [Parigi], Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

48 Cfr. *Francesco Trentini. 1876-1966*, Catalogo della mostra (Arco, Museo Alto Garda, 27 novembre 2010-27 febbraio 2011), s.l., s.n., 2010.

fiche” oppure aperte all’interpretazione magniloquente del monumento architettonico, su, fino ai sacrari⁴⁹.

Nell’impossibilità di un censimento, anche parziale, cui la bibliografia più recente ha messo mano, con uno sforzo congiunto, soprattutto in occasione del centenario del conflitto, opto per un affondo su una congiuntura fortuita che contempla accadimenti interdisciplinari. Sintomatico, infatti, considerare che, proprio nel 1925, per interessamento dei fratelli Giorgio e Andrea de Chirico, viene pubblicata, sulla «Rivista di Firenze»⁵⁰, un’anticipazione del romanzo *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello che uscirà a puntate sul periodico milanese «La Fiera Letteraria» l’anno successivo. Forse a margine di una frequentazione silente, sottesa, che procede per “affinità elettive”. Quella tra il *pictor optimus* e il drammaturgo, come recentemente proposto da Damian Dombrowski, in un sentire comune che vede intrecciarsi gli spettri delle piazze metafisiche con il «sentimento del contrario» del saggio sull’umorismo (1908)⁵¹.

49 Per un inquadramento generale sull’argomento – che escluda i volumi dedicati alle singole province italiane – cfr. almeno: Diego Leoni – Camillo Zadra, *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, il Mulino, 1986; Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989; Carlo Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L’Italia dei Monumenti ai Caduti*, Firenze, Angelo Pontecorvoli Editore; IAAS – EDAP, 2006; *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di Oliver Janz – Lutz Klinkhammer, Roma, Donzelli, 2008; Marco Mondini, *Quelli che non ritornano*, in Idem, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare*, Bologna, il Mulino, 2014; Maria Grazia D’Amelio, *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*, [Roma], Palombi, 2019; Vincenzo Cazzato, *Natura aere perennius. Parchi della rimembranza e luoghi della memoria*, [Roma], Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione; Associazione Parchi e Giardini d’Italia; [Ravenna], Danilo Montanari, 2022. È possibile altresì visionare il puntuale censimento realizzato, per le regioni italiane, dal MIC-ICCD, al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/itinerario/censimento-monumenti-ai-caduti-della-prima-guerra-mondiale> (consultato in data 14 gennaio 2024). Per un approfondimento in area bresciana, segnalo anche i miei *Il Garda e la Grande Guerra. Liturgie del ricordo sulle sponde del lago*, in *Sul lago di Garda tra passato e futuro. Le arti. Atti dei convegni promossi dall’Ateneo di Salò onlus nel 450° di fondazione*, Brescia, Liberedizioni, 2018, pp. 127-142; Cirillo Bagozzi, *da Nozza e ritorno*; Angelo Zanelli e *il Monumento ai Caduti di Salò. Prospettive monumentali sul lago: riti e spazi per la memoria*, «Memorie. Atti dell’Accademia. Studi-Ricerche», n.s., Milano, Ledizioni, 2023, pp. 399-411.

50 Nel n. 8-12 del febbraio 1925.

51 Damian Dombrowski, «Sentimento del contrario»: Giorgio de Chirico’s Irony and

Non è un caso che il dechirichiano *La statua che si è mossa* (1921)⁵² anticipi, di qualche anno, uno spunto che Savinio reinterpreta ne *La morte di Niobe*, nel cui libretto si alternano sculture che passeggiano o «salgono leste gli zoccoli e s'irrigidiscono negli atteggiamenti statuari»⁵³, la coppia classica di Diana e Apollo vendicatori, oltre alla protagonista del mitico dramma di Niobe, madre superba che, dopo aver perso i suoi figli, viene pietrificata. Un pensiero che pare sgorgato dalla «fantasia» del drammaturgo siciliano che dichiara, nella nota introduzione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, aggiunta nel 1925: «Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma». E, più avanti: «Il mutarsi improvviso e incontrollabile di una apparenza da un piano di realtà a un altro è un miracolo della specie di quelli compiuti dal Santo che fa muovere la sua statua, che in quel momento non è più certamente né di legno né di pietra»⁵⁴.

Ed è, infine, del 1926 il reclutamento di Libero Andreotti, residente nel capoluogo toscano – dove insegna all'Istituto Statale d'Arte di

Luigi Pirandello's Umorismo, in *Metaphysical Masterpieces 1916–1920: Morandi, Sironi, and Carrà*, a cura di Erica Bernardi – Antonio David Fiore – Caterina Caputo – Carlotta Castellani, monographic issue of «Italian Modern Art», n. 4, July 2020, pp. 1–31, reperibile in rete al seguente link: <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/sentimento-del-contrario-giorgio-de-chirico-irony-and-luigi-pirandellos-umorismo/> (consultato il 31 gennaio 2024).

52 Per un inquadramento sul tema si rimanda a Cristina Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella pittura di Giorgio De Chirico*, in *de Chirico*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 settembre 2019–19 gennaio 2020), a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia, Marsilio [Electa], 2019, pp. 58–67.

53 Alessandro D'Amico – Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925–1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 125. Più recentemente, cfr. Luisa Curinga, *La mort de Niobé di Alberto Savinio: un mito 'disarmonizzato'*, in *Musiche e Immagini dagli anni Dieci*, DVD, a cura di Guido Salvetti, Società Italiana di Musicologia, s.l. [Roma], 2013 («Musiche del Novecento Italiano», vol. III), reperibile in rete al seguente link: https://www.academia.edu/18904579/_La_mort_de_Niob%C3%A9_di_Alberto_Savinio_un_mito_disarmonizzato (consultato il 22 gennaio 2024).

54 Cfr. Luigi Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Così è (se vi pare) / Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Franco Vazzoler, Milano, Mondadori, 1990, pp. 92 e 94.

Michela Valotti

Porta Romana – per la realizzazione della statua di *Diana*, che Pirandello utilizza sulla scena de *Diana e la Tuda*, l'anno successivo⁵⁵. Lo scultore ha consegnato, poco prima, uno dei suoi lavori più sofferti, la discussa *Cappella alla Madre Italiana* per Santa Croce⁵⁶. L'occasione esecutiva consente di suggerire rimandi, se non di verificare consonanze, in un "gioco delle parti" fondante, serrato che ricapitola *ab ovo* le condizioni generative, tra testo e immagine, idea e forma.

Il modo che mi è parso migliore per esprimere col marmo il dramma della Pietà è di farne un caso di coscienza. Chè questo dramma è tale da sconvolgere tecniche e teorie. Pensandovi ho temuto anche la mia stessa originalità e intelligenza... Ho cercato di esprimere semplicemente quanto sapevo e quanto capivo del formidabile dramma cristiano. Ho cercato con naturalezza [di] esprimere la mia grata commozione per la madre della nostra grande guerra nei rilievi di questa Cappella votiva. E sono stato più che ho potuto obbediente alle leggi del marmo, alle leggi della materia⁵⁷.

Un «caso di coscienza» che conduce il maestro pesciatino a operare per l'iconografia della Pietà, assumendo nell'icastico sguardo della Madre che sorregge il Figlio "caduto" della chiesa di Santa Croce, la Verità rivelata del "Verbo che si è fatto carne".

Chissà se Andreotti ha avuto modo di aggiornarsi sulle più recenti uscite del cinema d'Oltreoceano, prima della morte, avvenuta nel 1933. Appassionato di Chaplin⁵⁸ in particolare, forse non gli è sfuggito il sarcasmo malinconico della scena che apre *City Lights* (1931)⁵⁹, in

55 Cfr. il mio «Col suo nitore di gipsoteca surreale». *Libero Andreotti al Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, in *Libero Andreotti e il rapporto con l'antico nella scultura italiana del primo trentennio del Novecento*, Atti del convegno, Pescia, 10 dicembre 2022, a cura di Claudia Massi, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 22-37.

56 Cfr. Claudio Pizzorusso, *Nel Novecento. Il Pantheon degli eroi: la patria, la gioventù, la morte. Libero Andreotti e il monumento 'incrinato'*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Firenze, Giunti, 1993, pp. 253-284; Claudio Pizzorusso – Silvia Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 193-201.

57 Libero Andreotti, *Prefazione*, in *Libero Andreotti*, Milano, Ulrico Hoepli, 1926, p. 9.

58 Cfr. Pizzorusso – Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, pp. 104-105.

59 Documentato attraverso la sua riduzione narrativa – pubblicata in «Cine-Romanzo» il 5 aprile 1931 – il film esce nelle sale italiane a settembre dello stesso anno.

cui l'attore-regista, nei panni del mitico vagabondo Charlot, "mette a nudo", in tutta la sua disarmante "verità", le storture di una società che si bea di fronte al monumento dedicato a *Pace e Prosperità*, tra le cui braccia si è addormentato il protagonista, ignaro dell'imminente "disvelamento" del gruppo scultoreo.

5. Basi magiche per Sculture viventi: Piero Manzoni

I rimandi contestuali sollecitano sguardi multifocali, a delineare un panorama intricato che si sarebbe idealmente chiuso (o riaperto) con l'uscita, nel 1945, del pamphlet di Arturo Martini, *La scultura lingua morta*⁶⁰. La ricostruzione post-bellica, nel breve lasso di tempo tra il boom economico e gli "anni di piombo", fa da sfondo ad un nuovo capitolo della scultura monumentale. Tanto ipertrofica è la produzione del Ventennio, quanto larvale quella del secondo dopoguerra, attonita di fronte alla tragedia immane che ha ridisegnato il panorama esistenziale del continente. Incapace di una "lingua" nuova per dire, per significare. Il colpo d'occhio della gabbia architettonica dello Studio BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti e Rogers) al Monumentale di Milano, per onorare i caduti nei campi nazisti (1945)⁶¹, esplicita lo iato (irreversibile) tra i "vuoti" della moderna ritualità memoriale, rispetto all'addensamento di edicole, monumenti e lapidi che punteggiano l'*Heimat* dei defunti meneghini.

I plinti si sgretolano⁶², come le statue che sostengono, diafani post-it di un orizzonte culturale profondamente mutato, su cui pesano i fremiti sociali della "contestazione", in termini di rifiuto dell'omologazione alle regole dell'industrializzazione di matrice fordista,

60 Cfr. Arturo Martini, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Venezia, Emiliana, 1945, ora in *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001.

61 Cfr. *Il segno della memoria. 1945-1995. BBPR, Monumento ai caduti nei campi nazisti*, Milano, Electa, 1995.

62 Il rimando è allo storico contributo di Jack Wesley Burnham, *Sculpture's Vanishing Base*, «Artforum», vol. 6, n. 3 (1967), reperibile in rete al seguente link: <https://www.artforum.com/features/sculptures-vanishing-base-211266/> (consultato il 10 febbraio 2024), ripubblicato in Id., *Beyond Modern Sculpture. The Effect of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, George Braziller, 1968, pp. 19-48.

Michela Valotti

all'insegna di una libertà che è, innanzitutto, conquista del "tempo libero", oltre che provocazione della collettività (e dei suoi tabù).

Non è un caso che il masso squadrato da cui grondano lacrime di vernice-sangue nell'installazione performativa di Valentina Be-rardinone messa in scena in occasione di *Campo Urbano*, a Como, nel 1969, renda testimonianza alle istanze dell'artista che preferisce "occultare" il monumento – Christo interverrà giusto due anni più tardi su quello a Vittorio Emanuele II in Piazza del Duomo, a Milano – dove la titolazione allude ad una *Vittoria* "anti-monumentale", quale «Elemento Disturbatore», di fronte agli astanti, sollecitati a superare l'indifferenza, attraverso l'innesto del «sospetto»⁶³.

Lucio Fontana è venuto a mancare l'anno prima. La parabola biografica di Piero Manzoni dura solo trent'anni e si è già chiusa nel 1963. I riflessi generativi della sua ricerca, avviata con gli studi di giurisprudenza nella città natale e poi di filosofia a Roma⁶⁴, si alimentano degli apporti internazionali degli anni a venire, con tangenze significative nell'orbita dei gruppi europei che si raggruppano attorno alla sigla ZERO⁶⁵.

Ci interessa qui porre l'attenzione, nello specifico, sul breve torno di tempo in cui si consuma l'esperienza di *Base magica* e di *Socle du monde*, entrambe del 1961. Sollecitata dalla proficua residenza danese, presso la fabbrica dell'illuminato industriale Aage Damgaard di Herning, in Danimarca, oggi musealizzata⁶⁶, l'operazione installativa si concentra, in prima battuta, sulla rinuncia al tradizionale soggetto statico apicale, di cui restano solo le impronte sulla superficie del basamento trapezoidale. Se la base è «magica», la scultura è, appunto, «vivente», interpretata, di volta in volta, dalla salita/discesa dell'umano che ne respira i riverberi aurei, una volta issato. Alla

63 Cfr. *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, a cura di Luciano Caramel – Ugo Mulas – Bruno Munari, Como, Editrice Cesare Nani, 1970, p. n.n.

64 Interessante, per comprendere gli assunti estetici del primo Manzoni, la lettura del *Diario*, a cura di Gaspare Luigi Marcone, Milano, Electa, 2014.

65 Per cui si rimanda a Francesca Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Milano, Electa, 2014.

66 Cfr. <https://www.heartmus.dk/>.

stentoreità del “piedistallo”, interpretato ironicamente, l’autore della *Linea di lunghezza infinita* e della *Merda d’artista*, contrappone la *tabula rasa* di un nuovo *poiéin*: l’*alpha* privativo, per parafrasare l’etimologia degli *Achrome*, innesca un ripensamento palingeneticamente della materia e della forma: «Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev’essere integrale»⁶⁷.

Le peregrinazioni continentali dell’artista, fisiche e simboliche, sembrano trovare, infine, un approdo concettuale sicuro, nella visionaria geografia del *Socle du monde*, dove è il nostro pianeta a farsi “monumento”, attraverso, ancora una volta, il sovvertimento delle coordinate topologiche. Un cubo, simbolo di stabilità e di perfezione, è appoggiato al suolo, mostrando la titolazione al contrario.

Reliquia di un atavico rito di fondazione, come suggerito da Francesco Tedeschi⁶⁸, assume il ruolo di “pietra miliare”, lungo un itinerario che identifica la patria di Kierkegaard quale meta finale.

Ancora, il desiderio di affrancarsi dalla forza di gravità, “mette le ali”, di lì a poco, agli esperimenti, tanto raffinati quanto effimeri, delle sculture pneumatiche⁶⁹, via via condensate nella serie *Fiato d’ar-*

67 Cfr. Piero Manzoni, *Libera dimensione* (1960), in *Piero Manzoni. Catalogo generale*, vol. 1, a cura di Germano Celant, Milano, Skira, 2004, pp. 186-187: 186.

68 Cfr. Francesco Tedeschi, *Il mondo non è abbastanza. Proiezioni (ultra) geografiche* in *Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 2017, pp. 39-51. Sul *Socle du monde*, cfr. anche Luigi Bonfante, *Manzoni e la macchina del brand d’artista*, in *Idem, Catastrofi d’arte. Storie di opere che hanno diviso il Novecento*, Milano, Johan&Levi, 2019, pp. 103-119.

69 Sugli esiti internazionali della scultura pneumatica, cfr. *The inflatable moment. Pneumatics and protest in '68*, a cura di Marc Dessauce, New York, Princeton architectural press [The Architectural League of New York], 1999 e *Air-air. Celebrating inflatables*, s.l., s.n., 2000. Nel contesto bresciano, si segnala l’installazione di numerosi “corpi d’aria”, a firma di Hidetoshi Nagasawa, Jorrit Tornquist e del gruppo Ti.zero di Torino all’interno dell’evento *Anfo. Un paese + l’avanguardia artistica*, consumatosi nel 1968, su cui rimando al mio *Arte in gioco. Maria Grazia Magliocca e il collettivo Ti.zero di Torino. Attivismo pedagogico e sperimentazione plastico-visuale*, in *Astratte. Nuove ricerche sull’astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, a cura di Elena Di Raddo - Bianca Trevisan, Milano, Electa, 2024, pp. 151-159. Più

Michela Valotti

tista, racchiuso in un palloncino o, ancora, nel ventre del *Placentarium*⁷⁰, progetto irrealizzato per un teatro “immersivo”, memore dell’architettura “rivoluzionaria” di Boullé.

La primordiale icona dell’uovo – che, qualche anno più tardi, darà forma alla serie *Concetto spaziale – La fine di Dio* di Fontana, fa sintesi, nel multiverso dell’arte, della ricerca di senso, di un “punto fermo” nella circolarità della visione, di una nuova prospettiva come quella offerta dal cannocchiale di Galileo – cui è dedicato *Socle du monde* – che si apre all’indagine celeste, nella forbice angolare dell’Azimut, “a due passi” dallo sbarco sulla Luna.

6. Sguardi statuari allo scadere del secolo

L’8 settembre 1981, Maria Lai, artista di indiscussa sensibilità, tiene a battesimo un’iniziativa provocatoria e struggente insieme, che “si snoda”, è proprio il caso di dirlo, nel piccolo centro sardo di Ulassai, che le ha dato i natali. Il pretesto si insinua nelle tracce della leggenda popolare: una bambina, seguendo un nastro azzurro apparsele miracolosamente, riesce ad uscire dal labirinto montano e a salvarsi da una frana. L’artista trasforma la metafora dell’epifania salvifica in un’azione altrettanto simbolica che coinvolge la popolazione locale. In occasione della ricorrenza mariana, un nastro azzurro viene appunto annodato dagli abitanti al “tessuto” urbano, attraversando vie e case e piazze, per completare la sua traiettoria eterea proprio sulla montagna, archetipo del pericolo che incombe, attraverso dissesti ricorrenti⁷¹. «Una poesia, fatta di parole, può essere un monumento, perché non anche fatta con un nastro?»⁷²

in generale, per una panoramica sulle esperienze avanguardistiche italiane: Alessandra Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano, Fondazione Passaré [Macerata, Quodlibet], 2016.

70 Cfr. Stefano Setti, *Un archetipo avveniristico. L’architettura del Placentarium*, in Piero Manzoni. *Nuovi studi*, pp. 111-123.

71 Efficace risulta, al proposito, la video-intervista di RAI Cultura, reperibile al link: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/Maria-Lai-9aa5a638-a435-41bb-81f5-50fc6002381c.html> (consultato il 3 febbraio 2024)

72 Maria Lai, *Legarsi alla montagna. Ulassai 1981*, in *Ulassai / da Legarsi alla monta-*

dichiara Maria Lai che, appunto, in quell'*happening* che assume i contorni di un'esperienza relazionale, intende offrire un segno forte di vitalità, invitando i compaesani a uscire dall'isolamento, non solo quello fisico, superando rancori e incomprensioni, per "partecipare" nel territorio, col territorio, ad un'azione di cambiamento.

Allo scadere del secolo, il monumento, privo dell'icastico piedistallo, prende le vie del mondo, esplorando i mille rivoli di una quotidianità vissuta tra le contrade della penisola. Le "scorribande" statuarie esibiscono, allora, le proiezioni "concrete" del *Cretto* di Gibellina⁷³, iniziato alla metà degli anni Ottanta, dove la tentazione di accostare l'opera di Alberto Burri alla casistica della *Land art* internazionale, si arricchisce della prospettiva di un *genius loci*, insistentemente ribadito, come la ferita del terremoto che sostanzia l'installazione prodotta letteralmente "con" le macerie della città distrutta nel 1968.

Dove, invece, è proprio il basamento a farsi elemento superstite della statuaria, diventa iconico "emblema", più che reliquia, di una monumentalità in divenire, interrogante, come accade nel progetto londinese del *Fourth Plinth*⁷⁴, a Trafalgar Square – originariamente issato per ospitare una statua di Guglielmo IV – e al suo omologo d'Oltreoceano, l'*High Line Plinth*⁷⁵ che, dal 2019, si fa "ponte" tra i grattacieli dello Spur, per offrire, a rotazione, interventi *site specific*, in forte dialogo con la città e i suoi abitanti.

E lo stesso, si verifica, sempre a New York, con l'opera di Do Ho Suh, con cui ho scelto di chiudere, al limite del secolo, il lungo excursus monumentale. La ricerca dello scultore fa tappa, nel 1998, al Metro-Tech Center Commons di Brooklyn, con *Public Figures*, plinto mobile, sostenuto da un centinaio di figurine di bronzo, allineate come tanti piccoli telamoni, a rappresentare i popoli del pianeta, tesi nello sforzo, appunto "monumentale", di sostenere la base (vuota), dotata

gna alla Stazione dell'Arte, Cagliari, AD, 2006, p. 28. Più recentemente Elena Pontiggia et al., *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, Milano, 5 Continents Editions, 2021.

73 Alberto Burri. *Il Grande Cretto di Gibellina*, testo: Massimo Recalcati, fotografie: Aurelio Amendola, s.l. [Arezzo], Magonza, 2018.

74 Cfr. <https://www.london.gov.uk/programmes-strategies/arts-and-culture/current-culture-projects/fourth-plinth-traffic-square> (consultato il 12 febbraio 2024).

75 <https://www.thehighline.org/art/plinth/> (consultato il 12 febbraio 2024).

Michela Valotti

di un meccanismo interno che ne consente lo spostamento automatico. Esposto nel padiglione sudcoreano alla 49ma edizione della Biennale di Szeemann, l'opera intende rappresentare «the collective power of the anonymous citizenry», attraversata dalla «Nostalgia» per una «Utopian Community» che deve fare i conti, nel paese d'origine dell'artista, con l'instabilità politica sottesa ai governi succedutisi nella seconda metà del secolo, a fronte di uno straordinario progresso economico che pone il paese tra i competitor più influenti dello scacchiere internazionale⁷⁶.

Un "monumento in movimento", ancora una volta, che, al di là del gioco di parole innescato fin dal titolo di questo scritto, intende sollecitare sguardi multiprospettici, nello spazio e nel tempo, imponendoci, via via, ripensamenti e scelte, necessarie e contestuali.

⁷⁶ Cfr. Jung-Ah Woo, *The Antimonumental Impulse in Korean Contemporary Art*, «Getty Research Journal», n. 17 (2023), pp. 125-154: 125 e 138.