

Esplosioni di icone Street art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale

di Mario Panico

Ph.D student in "Philosophy, Science, Cognition and Semiotics"

Università di Bologna

mario.panico3@unibo.it

Abstract

L'obiettivo di questo contributo è indagare le azioni di street art e ricolorazione praticate sui monumenti della dittatura comunista "sopravvissuti" alla demolizione dopo la fine del regime. Si considereranno le riscritture che hanno permesso ai monumenti di diventare spazio della protesta, in netto contrasto con il valore di progettazione affidatoli. In queste pagine, inoltre, si indagheranno gli effetti delle esplosioni semiotiche prodotte dalla risemantizzazione monumentale e dall'inversione enciclopedica messa in atto dalla protesta stessa. Attraverso l'analisi di tre monumenti si approfondirà il rapporto tra immaginario e iconoclastia, definendo una nuovo genere di "attacco alle icone", non finalizzato solo alla distruzione ma alla generazione di altri ecosistemi narrativi e nuove deontologie delle immagini.

The aim of this paper is to consider the actions of street art and urban recolouring on the monuments of communist dictatorship, which have not been demolished after the fall of the Berlin Wall in 1989. Such rewriting actions have converted these monuments in spaces of artistic disputes in stark contrast with the memory conveyed by the communist regime. My goal is to understand the semiotic logic that characterizes the art of protest on the dictatorship monuments. In addition, with the analysis of three specific monuments I will investigate the relationship between imaginary and iconoclasm with the purpose of defining a new form of "attack on image" which is not only aimed at the destruction but also at the creation of new imaginaries.

Parole chiave

Street art, monumento, immaginario, iconoclastia performativa, memoria culturale

Key Words

Street art, monument, imaginary, performative iconoclasm, cultural memory

Sommario

1. Introduzione
 2. La risemantizzazione del monumento
 3. L'esternalizzazione del dissenso: l'iconoclastia performativa
 4. L'iconoclastia performativa come strumento di creazione di nuovi immaginari
 5. Iconoclastie e passioni del futuro
- Bibliografia

1. Introduzione

I monumenti socialisti hanno ricoperto – e quelli “sopravvissuti” alla demolizione ricoprono ancora – un ruolo centrale nel paesaggio culturale delle città dell’Europa orientale. Dopo la caduta del Muro di Berlino, tra rivoluzioni e sollevazioni popolari, i monumenti del regime comunista hanno subito un ribaltamento, a volte fisico, altre volte solo di senso. Non più interpretati come testimoni di pietra di un passato glorioso, dal 1989 questi spazi sono stati “attaccati” per esprimere il dissenso verso il passato e l’immaginario rappresentato.

In queste pagine ci si occuperà di alcuni di questi fenomeni di *reshaping monumentale* legati ad azioni di street art. Si indagherà la “riscrittura” urbana dei monumenti, considerandoli inseriti in un tessuto urbano sempre in movimento, costantemente dinamizzato da pratiche e interazioni sociali (Lotman 1990). Sarà centrale, inoltre, prendere le misure del contesto culturale di molte ex-repubbliche socialiste in cui, dopo la disgregazione dell’Unione Sovietica, la street art ha rappresentato non solo una modalità di invasione politica dello spazio pubblico ma anche – e soprattutto – uno strumento di autorappresentazione culturale.

In rima con quanto scritto da Juri Lotman e Boris Uspenskij, lo spazio può essere considerato come linguaggio modellizzante secondario e come metalinguaggio per lo studio della cultura (Lotman e Uspenskij 1975). In particolar modo, seguendo le successive precisazioni di Lotman:

Dal punto di vista genetico, la cultura si costruisce sulla base di due linguaggi primari. Uno di essi è la lingua naturale (...). Meno evidente è la naturalezza del secondo linguaggio primario. Si tratta del modello strutturale dello spazio, alla divisione di questo in “proprio” e “altrui” e alla tradizione dei vari vincoli sociali, religiosi, politici, parentali, ecc. (Lotman 1992: 83)¹

La prima parte di questo contributo sarà dedicata al dispositivo su cui viene prodotta la pratica di street art: il monumento.

I monumenti saranno considerati come *testi per il contesto*, cioè oggetti semiotici (e ideologici²) capaci di rintracciare modelli dominanti utili per la tipologizzazione del paesaggio culturale post-socialista.

La proposta semiotica di queste pagine è di interpretare le produzioni artistiche che irrompono nella semiosfera del monumento come delle esplosioni (Lotman 1993), cioè delle irruzioni di materiale extrasemiotico all’interno

1 La traduzione in italiano è di Franciscu Sedda (2008).

2 Si usa il termine “ideologia” in accordo con Umberto Eco (1975: 359) che la definisce come: “una *interpretazione parziale* del mondo stesso (come continuum del contenuto) e può essere sempre ristrutturato non appena nuovi giudizi fattuali intervengono a metterlo in crisi”.

della cultura che subisce una riorganizzazione valoriale. A tal proposito, si dimostrerà come i *remake* dei monumenti siano azioni che risemantizzano il monumento in un feticcio, condizionando le forme del ricordo a esso tradizionalmente attribuite.

A tutto questo faranno seguito delle considerazioni sull'impatto iconoclasta della street art sui monumenti. Differentemente dall'iconoclastia classica³, sui monumenti non abbattuti si crea una logica enunciazionale antagonista che non spegne totalmente i riflettori sul significato di progettazione, anzi lo esalta per differenza, oltre a creare nuovi immaginari e nuove icone⁴. Si darà quindi conto di una forma innovativa di attacco alle icone, che definiamo "iconoclastia performativa": il monumento non viene distrutto e consegnato all'oblio, ma re-investito di significati che hanno un'eco mediatica intensa, tanto da trasformarlo in un oggetto di consumo, brandizzato e rimediato in contesti diversi.

Tutte queste considerazioni saranno completate dall'analisi di tre casi che hanno avuto con la street art un rapporto emblematico: il monumento al carro armato sovietico di Praga, nella ex Cecoslovacchia; il monumento all'Armata Rossa di Sofia, in Bulgaria; il monumento a Lenin di Luhans'k, in Ucraina.

2. La risemantizzazione del monumento

Bisogna anzitutto precisare che l'orizzonte di significato (Lefebvre 1974) verso cui tende un monumento è la sommatoria tra la lettura di progettazione (Marrone 2001), quella imposta – nel nostro caso – dal dittatore e dai progettisti, e la lettura d'uso (*ibidem*), più complessa e sfaccettata, in cui devono essere prese in considerazione le pratiche e le evoluzioni passionali delle comunità di interpreti che animano lo spazio. Un monumento al centro di una città, ad esempio, oltre a rappresentare un personaggio storico, una battaglia o un evento della tradizione, cioè oltre ad essere un *luogo della memoria* (Nora 1984), una *presentificazione dell'assenza* (Marin 1993) e un *medium of power* (Hay, Hughes e Tutton 2004) si presta ad essere *spazio informale* (Cervelli, Pezzini 2006), in cui le soggettività che lo esperiscono mettono in narrazione le loro emozioni culturali (Bellentani, Panico 2016).

Per interpretare il monumento, più che alle categorie architettoniche, si presterà attenzione all'"agire monumentale", così come definito da Ruggero

3 Prima di procedere è importante precisare il valore alternativo che affido all'aggettivo "classico", riferito all'iconoclastia.

In letteratura (Gamboni 1997; Taussing 2012; Bettentini 2013) per iconoclastia classica si intende la pratica di distruzione delle immagini sacre che va dall'ottavo secolo d.C. fino allo spartiacque della Rivoluzione Francese, che segna il passaggio al secondo ciclo dell'iconoclastia, quello della modernità, così come teorizzato da Alain Besançon (1994). In questo saggio, l'utilizzo del termine "classico" è meno storicista e più operativo, non serve cioè ad indicare attacchi alle icone antecedenti a quelli analizzati ma a differenziare una modalità di produzione di immaginari e significati. Con "classico" cioè ci si riferisce alla capacità riconosciuta dell'iconoclastia di mettere a tacere un intero immaginario con la forza avendo come obiettivi ultimi la distruzione e l'oblio. Diversamente dall'iconoclastia "performativa", capace di produrre nuove icone.

4 Per icona si intende, seguendo Charles Sanders Peirce, un segno che rimanda al suo Oggetto per somiglianza.

Ragonese (2011), cioè non si considereranno “gli spazi monumentali in una rigida classificazione di intenzionalità o funzionalità, quanto per il suo valore all’interno del contesto in cui si inseriscono e per i modi di fruizione proposti” (*ivi*: 416).

Proprio in questo denso spazio della significazione si inserisce la pratica della street art che incrementa il dibattito sul significato composito del monumento.

Oltre che accumulare significati informali, una capacità tipica del monumento colpito da un’azione di street art è di rievocare, anche dopo la risemantizzazione, il suo significato di progettazione. Le azioni di arte urbana sui monumenti della dittatura non solo concedono visibilità al messaggio veicolato dalla pratica (che si va a sedimentare nella complessa stratificazione del significato d’uso) ma mostrano anche la natura ideologica del monumento che viene ricoperto, sottolineandone la vetustà.

La vernice, usata con funzione “correttiva”, veicola a livello cognitivo e a livello passionale una *memoria per differenza*. Questo tipo di azione accende i riflettori su quello che il monumento *non* racconta. Le pratiche di ricolorazione, attraverso la loro opposizione al significato di progettazione, concentrano l’attenzione su quello che il monumento *non* è, “denunciando” la matrice ideologica e propagandistica e facendo chiarezza su cosa è stato escluso nella rappresentazione monumentale. L’agire degli *users* non esplicita direttamente le misinterpretazioni storiche del monumento; l’analista ci arriva per “differenza”, appunto. Dallo sfondo dell’ideologia monumentale, egli tira fuori il significato delle pratiche del dissenso e per contrasto estrapola “il nuovo ricordo”, che si affianca a quello imposto nel bronzo dal regime.

La colorazione contribuisce alla mutazione del senso, a una discussione sugli stereotipi del linguaggio monumentale, demistificati e disinnescati, ma non per questo cancellati totalmente. Facendo leva su una classica teoria della rimediazione, il contributo innovativo, oltre a creare nuovi mondi interpretativi, “genera la fissazione del classico” (Dusi, Spaziante 2006: 15) da cui deriva. La presa estetica della ricolorazione produce un sisma epistemico, una “frattura della vita quotidiana, suscettibile, a posteriori, di ogni tipo di interpretazione” (Greimas 1987: 52 tr. it.), un’*imperfezione* che assopisce ma non silenzia l’abituale percezione del monumento.

Un esempio di risemantizzazione è la colorazione del monumento al carro armato sovietico di Praga. Nella capitale dell’allora Cecoslovacchia, nella notte tra il 27 e il 28 aprile del 1991, un artista ventitreenne ai tempi sconosciuto, David Černý, ha dipinto di rosa il monumento sovietico prima di posizionare nella parte superiore della macchina da guerra un gigante dito medio (v. fig. 2.1). L’oggetto, che dopo la fine della seconda guerra mondiale è stato posto su un piedistallo e denominato “Monumento culturale di interesse nazionale” in memoria della liberazione dal nazismo, durante l’occupazione di Praga da parte dell’Armata Rossa nel 1968 è diventato oggetto di contestazioni, re-interpretato come emblema della dominazione e delle morti di piazza San Venceslao.

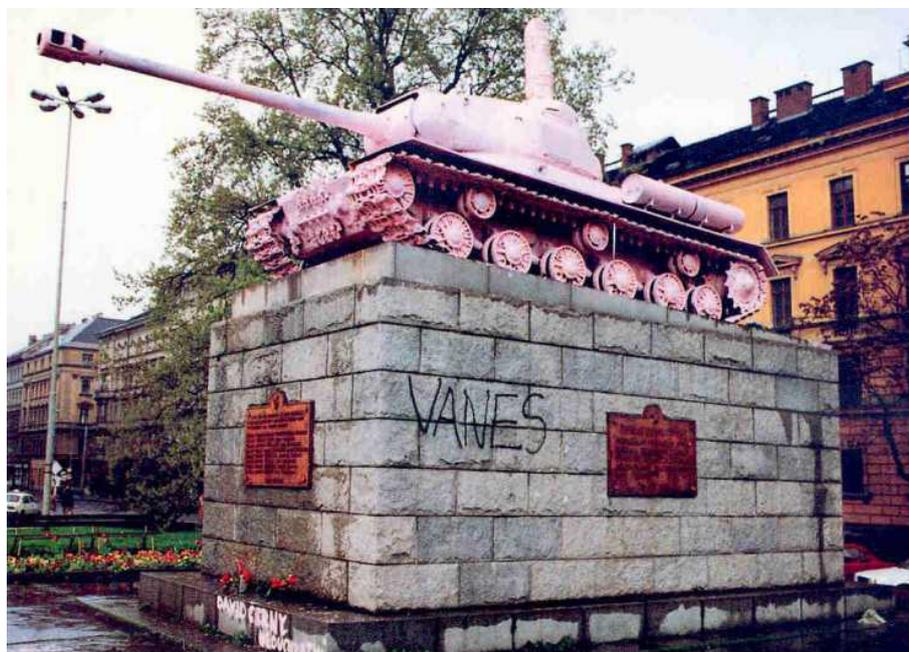


Figura 2.1. Il carro armato di Praga dopo la colorazione rosa di David Černý. Fonte dell'immagine: <http://lege.cz/tank.htm>

L'azione di demitizzazione artistica da parte di Černý ha offerto alla Cecoslovacchia un nuovo modo di concepire l'autorappresentazione collettiva, diversa da quella imposta dal regime totalitario. Inoltre, la risonanza dell'azione iconoclasta del giovane artista ceco ha trasformato un monumento "traumatico" in un oggetto artistico molto citato e ricontestualizzato. Nel 2008, ad esempio, dopo che il monumento rosa è stato spostato nel museo militare di Lešany, lo stesso Černý ha posizionato, in un parco vicino il piedistallo del monumento, la parte posteriore di un grande carro armato rosa che sembra sprofondare nel terreno. O ancora nel 2011, a circa dieci anni dalla liberazione dal regime comunista, il monumento rosa ha attraversato su una piattaforma galleggiante il fiume Moldava durante la "Settimana della Libertà".

Altro aspetto interessante riguarda la risonanza cromatica del rosa⁵ che è stato presto semiotizzato come colore della protesta anticomunista: in Georgia, dal 2012, molte delle statue di Stalin sono state verniciate con questo colore⁶; nel 2013 in Bulgaria, il rosa è stato utilizzato durante una protesta sul bassorilievo del monumento all'Armata Rossa di Sofia di cui parleremo tra qualche paragrafo.

5 Massimo Tria (2014) in "Un carro armato sovietico a Praga. Storia semantica e cromatica di un monumento invadente" indaga dettagliatamente la storia di questo monumento. Nel lavoro dello studioso si legge che il colore scelto dall'artista ceco, il rosa, non si riferisce a tematiche di genere, ma a frasi idiomatiche ceche del tipo "Vidím to růžově" che si traduce con "Ho una visione rosea". Il rosa, in questa occasione, si connota culturalmente come colore della serenità e della tranquillità.

6 Le azioni di "protesta rosa" contro i monumenti georgiani di Stalin possono essere seguite sul gruppo Facebook @PinkStalinpink.

3. L'esternalizzazione del dissenso: l'iconoclastia performativa

Gli interventi artistici sui monumenti socialisti hanno creato vere e proprie fratture, delle discontinuità nell'enciclopedia visiva della cultura, suggerendo dei cambiamenti e il desiderio di nuovi mondi possibili. Si sono generate, per dirla con Lotman, delle esplosioni (1985: 128):

In un sistema con una grande indeterminatezza interna entra dall'esterno un testo che (...) acquista esso stesso indeterminatezza interna, presentandosi non come la realizzazione concreta di un linguaggio, ma come una costruzione poliglotta plausibile di una serie di interpretazioni dal punto di vista dei linguaggi diversi, internamente conflittuale e capace di rivelare in un nuovo contesto sensi interamente nuovi.

Queste esplosioni si sono verificate grazie alla capacità delle icone di alimentare passioni contrastanti, tradotte spesso nella distruzione delle icone stesse.

David Freedberg (1985) ha largamente considerato il fenomeno dell'iconoclastia, identificando tre diverse motivazioni che spingono un individuo o un gruppo di persone ad attaccare il patrimonio simbolico. Lo storico dell'arte anzitutto considera l'iconoclastia come "un atto di richiesta dell'attenzione" (*ivi*: 25). L'altra motivazione "ha a che fare con la presa che una particolare immagine ha sull'immaginazione dell'individuo, e l'atto iconoclasta rappresenta un tentativo di rompere quella presa per privare l'immagine del suo potere" (*ibidem*). Nel terzo punto, lo studioso considera l'iconoclastia come una modalità che permette di "danneggiare o sminuire i simboli di un potere" (*ibidem*). A tutto questo si aggiunge la possibilità di variare l'atto iconoclasta in una nuova genesi iconografica, come se "sfigurare un oggetto generasse inevitabilmente un nuovo volto" (Latour 2009: 290) dell'oggetto stesso.

Diversi studiosi di *visual studies* (Mitchell 1986 e 1994; Cometa 2008) hanno definito l'iconoclastia postmoderna come una forma di dissenso non iconofobica, in cui l'immagine non è considerata strumento nemico della conoscenza oggettiva (Murchland 1972). L'iconoclasta contemporaneo pur ripudiando l'immagine che vuole distruggere, che interpreta come "illusione, volgarità e irrazionalità" (Mitchell 1986: 165), introduce contemporaneamente una nuova valorizzazione, un modo alternativo di vedere (*ibidem*: 165).

Sui monumenti "riscritti" si può parlare di *iconoclastia performativa* che, a differenza di quella classica, prova a sabotare l'immaginario rappresentato immettendo nella cultura altre immagini, modificando il significato del monumento e affidando al gesto un effetto poetico, non più solo demolitorio.

La performance, associata all'atto iconoclasta, pone l'accento sulla dimensione trasformativa dell'azione, in particolare sulla sua capacità di far proliferare significati d'uso e multiformi interpretazioni. In questo caso, la metamorfosi (fisica, ma soprattutto valoriale) avviene a seguito di un cambio dello stato cognitivo e patemico del soggetto che interpreta il monumento come spazio interattivo, non più monolitico.

Inoltre, rispetto alla lettura di progettazione del monumento, l'iconoclastia performativa si pone come atto polemico, smacco che lo consegna (più o meno indebitamente) ad altre semiosfere, facendolo vagare tra il sacro e il profano.

L'irruzione della street art sui monumenti è un *bel gesto*, come definito da Algirdas J. Greimas e Jacques Fontanille, cioè un atto sia etico che estetico con il quale si prova a spettacolarizzare una “morale singolare contro la morale sociale dominante” (Greimas, Fontanille 1993: 60). L'esempio che i due semiologi adottano per spiegare questo concetto è il gesto sprezzante di un cavaliere che, dopo aver accettato e superato la sfida di recuperare il guanto della sua dama caduto in un fosso, glielo getta sul viso invece che consegnarlo delicatamente. La dichiarazione di dissenso messa in pratica modalizza sul monumento l'ennesimo programma di azione, il *voler fare*, in relazione e in contrasto al *dovere* e al *potere* imposto dalla pietra totalitaria. Ai fruitori del monumento non è concesso solo di commemorare, così come formalizzato dal Destinante. Il *voler fare* di cui un gruppo di artisti anonimi si fa portatore supera sia i limiti ideologici sia lo spazio monumentale-normativo, senza badare al *poter non fare*. L'iconoclastia performativa cambia i regimi semiotici del monumento, espande il suo significato d'uso, attraverso una modalizzazione *libertina e illegale* pur lasciando il monumento (più o meno) allo stesso posto.

Esattamente come è accaduto al Lenin monumentale di Luhans'k. A seguito della crisi di Crimea⁷, in questa cittadina del sud Ucraina la statua del leader della rivoluzione bolscevica è stato ricolorato con le tinte della bandiera ucraina (v. fig. 3.1).

Il leader monumentalizzato, forte nel corpo e con lo sguardo fiero, colorato di giallo e azzurro, ha perso la sua *miticità*, confortando una nazione (quella ucraina) che negli ultimi anni ha provato, anche col sangue, ad allontanarsi politicamente e culturalmente dalla Russia. Oltre a subire un “cambio di Destinanza”⁸, sull'icona “sacra” di Lenin si è costituita una grammatica innovativa della protesta, la possibilità di una nuova enunciazione. La vernice ha permesso a tutti quelli che, in città o sul web, hanno visto il Lenin colorato, di pensare a lui non come il leader carismatico della rivoluzione d'Ottobre, ma capro espiatorio della questione russo-ucraina. Le esplosioni cromatiche si sono insinuate in un certo ordine di senso, incidendo degli “scarti” in grado di interrompere la continuità della logica consensuale del potere.

Per di più, se paragonata all'iconoclastia classica che fa crollare monumenti, quella performativa è, in metafora, l'alternativa che si propone al condannato di “morire ridicolizzato” e non “da eroe”. Nell'iconoclastia classica la sta-

7 Con “la crisi di Crimea” ci si riferisce ai disordini politici tra Ucraina e Russia che nel 2014 hanno portato alla separazione della penisola del Mar Nero dal resto dell'Ucraina.

8 Dopo l'azione di ricolorazione il Destinante del monumento è diventato l'attuale Federazione Russa di Putin e non più l'Unione Sovietica di Lenin o Stalin. Questa “modifica” delle strutture attanziali, del Destinante e del Destinatario del monumento, ha cambiato tutto l'impianto narrativo perché gli attori che hanno costruito la contro-narrazione sul monumento sono gli oppositori di Putin e non più (o non solo) gli anti-comunisti. Il monumento sembra essere investito da una “destinanza di progettazione”, che vede coinvolto il vecchio partito comunista, e una “destinanza politica”. Oltre ad essere totem di un passato rigettato, il monumento a Lenin viene utilizzato come un bene culturale russo in un territorio che russo non è e che, quindi, serve come strumento di provocazione diplomatica.

tua di Lenin crolla portandosi dietro il suo immaginario, compiendo l'ultima azione di resistenza, "opponendosi eroicamente" alle leve che i ribelli imprisono sulle corde che lo tendono verso il terreno. In queste occasioni di ricolazione invece, il monumento è esposto quotidianamente al pubblico lubidrio. Sembrano appropriate le parole di Paolo Giglioli, Sandra Cavicchioli e Giolo Fele che in relazione alla delegittimazione politica hanno scritto:

Uno dei momenti culminanti di tale codifica simbolica si verifica quando coloro che detengono il potere vengono spogliati delle insegne dell'autorità. Spesso ciò avviene attraverso vere e proprie cerimonie di degradazione in pubblico che, nel distruggere l'identità sociale degli ex potenti, ricostruiscono ritualmente la collettività minacciata dal processo di delegittimazione e riassumono complesse forme di mutamento politico. (Giglioli, Cavicchioli e Fele 1997: 15)

L'iconoclastia performativa, quindi, non ha solo il classico obiettivo di disacrare gli idoli e le loro semiosfere di provenienza, ma mira a (ri)costituire un sistema con nuovi immaginari, tradotti come migliori rispetto a quelli pas-

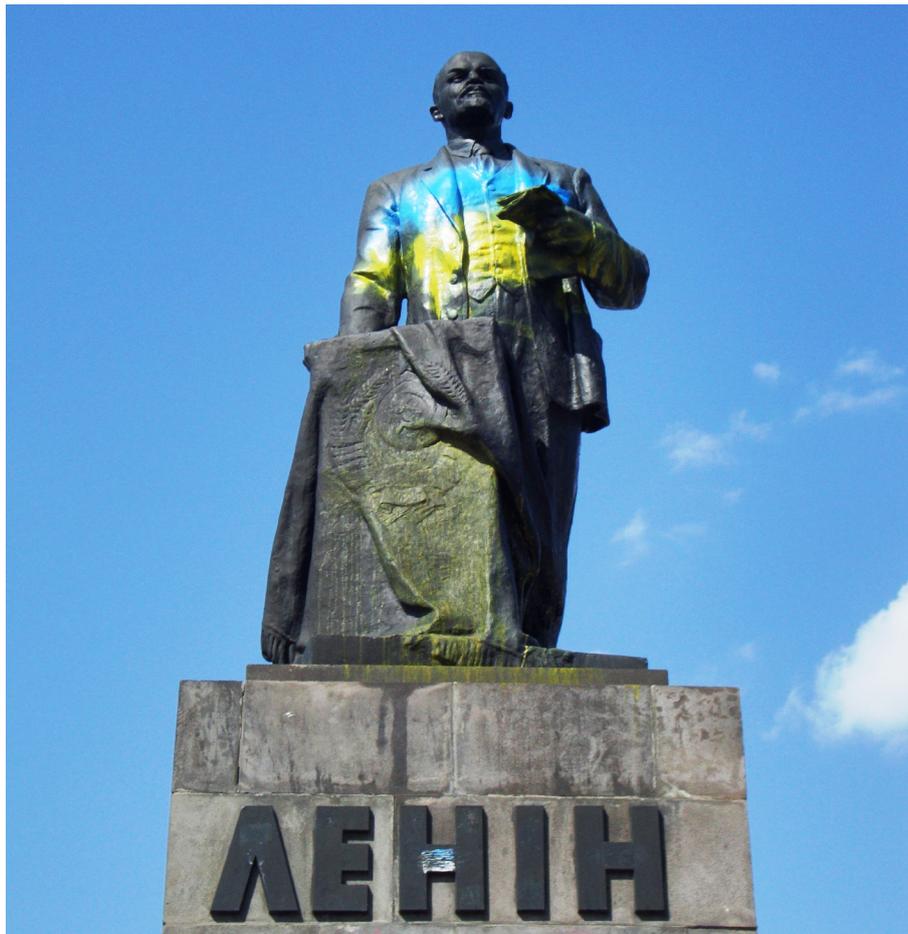


Figura 3.1. Il monumento di Lenin in Piazza della Rivoluzione a Luhans'k, verniciato con i colori della bandiera ucraina nel 2014. Fonte dell'immagine: Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blue%26Yellow_Lenin_03.JPG (utente Lystopad).

sati. Questa forma di protesta risponde a quelli che Freedberg (1989: 388) ha chiamato “i paradossi dell’iconoclastia”, secondo cui l’iconoclastia è in realtà il prodotto di una tensione tra il desiderio di distruggere e la necessità e la volontà di produrre nuove immagini.

4. L’iconoclastia performativa come strumento di creazione di nuovi immaginari

La mancata rimozione di un monumento, le pratiche di iconoclastia performativa, sono tutte condizioni che contribuiscono a definire una nuova deontologia delle immagini, un diverso immaginario per le comunità di interpretanti che intorno ai “monumenti performati” elaborano passioni, azioni e giudizi.

Ugo Volli parla dell’“immaginario” come un sistema semantico che

non può essere pensato come un codice chiuso, come un “dizionario” nella terminologia di Eco, o un sistema di corrispondenze univoco fra parole e cose; ma va visto piuttosto come un sistema di relazioni di senso aperto al mondo e ai suoi cambiamenti. È dunque un’enciclopedia parziale, rizomatica, che vista simultaneamente come entità totale sarebbe contraddittoria e che pertanto si può considerare seriamente solo nei suoi tagli locali. (Volli 2011: 34)

A questo punto, per comprendere i cambiamenti apportati all’immaginario socialista, è opportuno fare una breve digressione sul significato di progettazione dei monumenti del regime.

Fin dai primi anni del secondo dopoguerra, molte città sono state consacrate come spazi utili alla rappresentazione del potere del partito comunista. Memoriali di diversa forma e dimensione sono stati costruiti lì dove prima c’erano solo macerie e rovine. Fiere e vittoriose, le figure rappresentate nei monumenti hanno avuto il compito di comunicare il superamento della morte attraverso il sacrificio e la fede nel partito. Questi messaggi si sono imposti gradualmente nella vita delle persone, tanto da diventare l’unica enciclopedia a cui rifarsi, perdendo sempre più contatto con la tradizione e il folklore che ha animato fortemente le culture dell’Europa orientale prima della dittatura comunista.

Il 1989, anno di grandi cambiamenti e disordini, ha permesso a questo linguaggio spaziale di essere interrogato e ricombinato, spesso fino a sfociare in violente guerriglie urbane che diversi studiosi baltici hanno chiamato “guerre dei monumenti”⁹.

In seguito agli abbattimenti, lo spazio monumentale ha subito un’altra metamorfosi: al posto dei simboli del regime sono stati eretti monumenti ai re medievali o eroi della tradizione pre-socialista, dichiarati più *politically correct* e capaci di non risvegliare passioni dissidenti.

9 Questa espressione si riferisce al processo di transizione postsocialista estone, durante il quale molti monumenti comunisti sono stati dismessi con non poche polemiche e proteste. Il caso più famoso riguarda lo smantellamento del monumento di bronzo al soldato sovietico di Tallinn. Questo episodio è stato accompagnato da diversi scontri tra la popolazione estone e la minoranza russa che abita il Paese. Per un approfondimento su questo tema, Brüggemann e Kasekamp (2008).

Destino diverso invece, come già detto, è stato riservato ai monumenti riconvertiti. In questo caso l'immaginario proposto non è retroattivo, non guarda al passato per dimenticarne una parte, ma si declina al presente attraverso pratiche di redistribuzione urbana. Gruppi di artisti, perlopiù anonimi, provocano la pietra totalitaria, creando non tanto un'invenzione della tradizione (Hobsbawm, Ranger 1987) quanto un'invenzione del presente e del futuro, rispondendo alla rappresentazione totalitaria, legittimando immagini della contemporaneità. Queste operazioni attorializzano la presenza di una comunità anti-comunista e non più nostalgica e contribuiscono al processo di "immaginazione post-comunista", del quale ha scritto l'antropologa Beverly James (2006). Definita come una spinta dal basso per la produzione di *signifying practices* (Hall 1997), cioè pratiche mirate a sovvertire la rappresentazione visiva classica, l'immaginazione post-comunista alimenta una giustizia memoriale e un racconto alternativo per immagini che si oppongono a quelle della dittatura comunista.

Proprio il ribaltamento delle dinamiche enciclopediche ha interessato il monumento all'Armata Rossa di Sofia, eretto nella capitale bulgara nel 1945 per onorare l'esercito che ha liberato il paese dal nazismo. La struttura, che occupa una superficie di 2000 metri quadrati, per tre giorni¹⁰ nel 2011 è diventata nota a livello internazionale a causa di un'operazione di street art praticata sul basamento che rappresenta i soldati sovietici impegnati nell'ultima battaglia contro Hitler. Il soldato al centro del bassorilievo, Aloysha, è stato "rivitalizzato" in Superman, un altro soldato è stato colorato come Ronald McDonald, intento a "sventolare" una bandiera che, al posto di falce e martello, ha le stelle e le strisce americane. Il resto del plotone è stato colorato come Capitan America, Wonder Woman, Joker, Robin, Wolverine e Babbo Natale. Sotto di loro una scritta in bulgaro che recita: "Al passo con i tempi"¹¹ (v. fig. 4.1).



Figura 4.1. Le sculture del basamento del monumento all'Armata Rossa di Sofia, che nel 2011 da soldati sovietici sono stati ridipinti come i personaggi della cultura pop americana. Fonte dell'immagine: Flickr © utente Michal Janček.

¹⁰ Il monumento è stato ripulito dalla vernice da volontari di associazioni filo-comuniste, a seguito dalla condanna pubblica da parte del Ministero degli Esteri russo.

¹¹ In cirillico В крак с времето.

Gli artisti anonimi, noti come i “Bansky bulgari”¹² hanno modificato il basamento del monumento in una sola notte, facendo trovare, al mattino seguente, il *bel gesto*.

La carnevalizzazione del monumento ha sfidato il linguaggio monoglossico del potere: diventando personaggi della cultura americana e consumistica, i soldati dell’Armata Rossa hanno cambiato status, sono stati trasformati in feticci che non incutono timore, aprendo al dialogo tra diverse voci e diversi immaginari. Questo scarto rispetto alla norma ha permesso al monumento di diventare oggetto ludico, un palinsesto sul quale poter iscrivere discorsi informali, diversi da quelli commemorativi, noti per essere estremamente impostati e organizzati in ritualità ben definite.

La street art sui monumenti del potere è riuscita a disfarsi della sobrietà che circonda questi luoghi della memoria, affidandoli al regno del profano (Vukov 2013) e alimentare un effetto epistemico, cioè un rinnovamento degli immaginari e delle credenze. La vivace policromia, contrapposta al monocromatico monumento, ha generato delle opposizioni semantiche con precisi effetti di senso: “normalizzazione vs visibilità”, “tradizione vs innovazione”, “passato vs presente-futuro”.

Il carattere metamorfico del monumento, il proliferare di nuovi immaginari e nuovi significati ha alimentato, inoltre, la commercializzazione del monumento stesso che è stato rimediato su gadget e souvenir. In coerenza con una delle caratteristiche tipiche di queste pratiche che è la *viralità*: ad una velocità sorprendente, il nuovo ibrido monumentale è stato diffuso su molti canali medial, dai più classici fino a Youtube, venendo quasi “sponsorizzato” come uno dei siti di maggiore interesse della città. Patrick Neaf (2014), rispetto a questo, ha scritto che “la trivializzazione e la de-santificazione del *Soviet heritage* possono essere letti come un modo innovativo di trattare il passato traumatico senza cancellarlo” (p. 106 trad. nostra).

5. Iconoclastie e passioni del futuro

In conclusione a questo percorso verso una semiotica dell’iconoclastia performativa sui monumenti socialisti, è importante condurre delle brevi considerazioni sulle *strategie della memoria* innescate.

L’idea fin da subito dichiarata di considerare il gesto iconoclasta come un mezzo di autodescrizione (Lotman 2006) permette di leggere in chiave semiotica e descrittiva le *emozioni memoriali* delle comunità che alimentano o assecondano tale pratica. La migrazione delle conoscenze attraverso la vernice ha mutato il concetto di “fatto memorabile” (Lorusso 2010: 91) tanto da negoziare e interrogare la veridicità del passato e deviare il percorso del futuro. Le

¹² I diversi link a giornali e blog internazionali che hanno utilizzato questo appellativo sono: Il Mirror.uk: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/banksy-bulgaria-gives-war-statue-3176990> (ultima consultazione il 12 agosto 2016); Il DailyMail.uk: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2004814/Is-bird-Is-plane-No-Superman-friends-painted-Soviet-statue-Banksy-Bulgaria.html> (ultima consultazione il 12 agosto 2016); UrbanArtCore.eu: <http://www.urbanartcore.eu/banksy-of-bulgaria/> (ultima consultazione il 12 agosto 2016).

passioni che animano questi gesti di protesta, di riscatto e di rivendicazione non hanno come compito primario quello di ricostruire il passato, ma agiscono con *tendenza prospettica*, cioè indirizzando esplicitamente un futuro non più afasico, dando letteralmente spazio a una rappresentazione della collettività che la progettazione del monumento aveva narcotizzato. Così facendo, si concorre all'evoluzione della cultura.

La "catastrofe" iconoclasta, l'*iconoclash* per usare un termine caro a Latour (2002), diventa il mezzo per una giustizia futuribile. Le biografie di questi monumenti, filtrate attraverso la lente dell'iconoclastia performativa, rappresentano sineddoticamente la volontà di una cultura di creare futuri possibili, riciclando il senso di testi da una forte potenza retroattiva. Come ha scritto Patrizia Violi (2009: 2) "la memoria non riguarda esclusivamente la ricostruzione del nostro passato né la sola dimensione del presente; la memoria è anche, e forse paradossalmente soprattutto, una costruzione prospettica che guarda al futuro, alla immagine di noi che in quel futuro vogliamo proiettare".

È certo, allora, che le azioni di trasformismo monumentale considerate rappresentino modalità di aggiustamento dello spazio, in cui una collettività detta nuove grammatiche per una nuova identità visiva. Senza dimenticare che la trivializzazione del passato e la sua opposizione col presente e col futuro crea un caso interessante di *vendetta spaziale* nei confronti della dittatura comunista.

Bibliografia

- Besançon, Alain
1994 *L'interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Bellentani, Federico; Panico, Mario
2016 "The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach", *Punctum. International Journal of Semiotics*, 2(1), 2016, pp. 28-46.
- Bettentini, Maria
2013 *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza.
- Brüggemann, Karsten; Kasekamp, Andres
2008 "The Politics of History and the "War of Monuments" in Estonia", *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 3, 2008, pp. 425-448.
- Cervelli, Pierluigi; Pezzini, Isabella (a cura di)
2006 *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- Cometa, Michele
2008 "Iconocrash. Sul disastro delle immagini", in Cogliatore, R. (a cura di) *Cultura Visuale. Paradigmi a confronto*, duepunti edizioni, Palermo.
- Dusi, Nicola; Spaziant, Lucio
2006 *Remix Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Freedberg, David

1985 *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen, Schwartz.

Gamboni, Dario

1997 *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, London, Reaktion Books.

Giglioli, P. Paolo; Cavicchioli, Sandra; Fele, Giolo

1997 *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, Bologna, Il Mulino.

Greimas, Algirdas, J.

1987 *De l'imperfection*, Perigueux, Fanlac; trad. it. 1988 *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio Editore.

Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jacques

1993 "Le beau geste", *R.S.S.I. Recherche Sémiotique Semiotic Inquiry*, 13, pp. 21-35.

Hammad, Manar

2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.

Hay, Iain; Hughes, Andrew; Tutton, Mark

2004 "Monuments, Memory and Marginalisation in Adelaide's Prince Henry Gardens", *Geografiska Annaler*, 86 (B/3), pp. 201-216.

Hobsbawm, Eric J.; Ranger, Terence

1987 *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.

James, Beverly

2005 *Imagining Postcommunism. Visual Narratives of Hungary's 1956 Revolution*, College Station, Texas A&M University Press.

Hall, Stuart

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications.

Latour, Bruno

2009 "Che cos'è Iconoclash", in Pinotti, A.; Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Lefebvre, Henri

1974 *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishers.

Lorusso, Anna M.

2010 *Semiotica della cultura*, Bari-Roma, Laterza.

Lotman, Jurij M.

1985 *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.

1990 *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, London – New York, I.B. Tauris & Co.

1992 "El texto y el poliglotismo de la cultura", in Navarro, D. (a cura di) *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

1993 *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.

2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, Sedda, F. (a cura di), Roma, Meltemi.

Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris A.

1975 *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.

Marin, Louis

1993 *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil.

Marrone, Gianfranco

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.

Mitchell, William J.T.

1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.

1994 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

Murchland, Bernard

1972 *The New Iconoclasm*, Garden City, Doubleday.

Neaf, Patrick

2014 "From Terrorscape to Leisurescape. A case Study of "Stalin World" in Lithuania", *Versus Quaderni di Studi Semiotici*, 119, 2014, pp.93-109.

Nora, Pierre

1984 *Les lieux de mémoire*, 3 voll., Paris, Gallimard.

Peirce, Charles S.

1931-58 *Collected papers*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it.parz. in 2003, *Opere*, a cura di Bonfantini, M.A., Milano, Bompiani.

Ragonese, Ruggero

2011 "Memorie dal sottosuolo. Nuovi e vecchi sguardi sui monumenti", *Studi Culturali*, 3, 2011, pp. 415-432.

Sedda, Franciscu

2008 *Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l'ultimo Lotman e il primo Greimas*, E/C; in rete il 5 dicembre 2008.

Tria, Massimo

2014 "Un carro armato sovietico a Praga. Storia semantica e cromatica di un monumento invadente", in Piretto, G.P. (a cura di), *Memorie di pietre. I monumenti delle dittature*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Taussig, Michael

2012 "Iconoclasm Dictionary", *TDR*, 1, Vol. 56, 2012, pp. 10-17.

Violi, Patrizia

2009 *Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione di identità culturali*, E/C; in rete il 9 giugno 2009.

Volli, Ugo

2011 "L'immaginario delle origini", *Lexia*, 07/08, 2011, pp. 31-61.

Vukov, Nikolai

2013 "Cities, Memorial Sites, Memory: the Case of Plovdiv", *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture*, 2, 2013, pp. 129-144.

Mario Panico è dottorando in "Philosophy, Science, Cognition and Semiotics" (PSCS) all'Università di Bologna. Dopo essersi occupato, per la sua tesi magistrale, della risemantizzazione dei monumenti socialisti in Bulgaria, il suo progetto di tesi dottorale riguarda la relazione tra memorie post-comuniste, musei e spazi urbani in tre città europee: Berlino, Praga e Varsavia.