

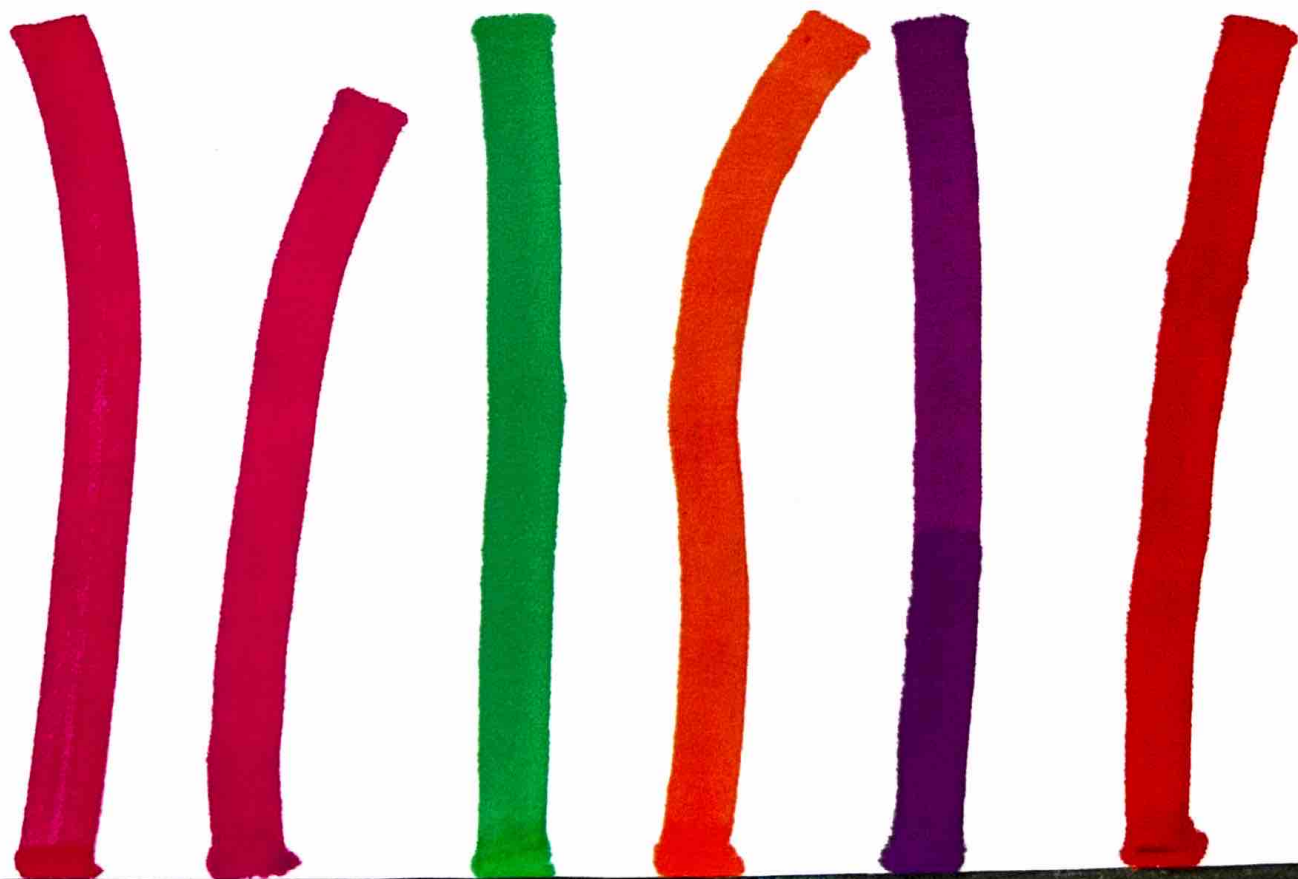
Z

ONA
CRIT/CA

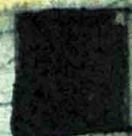
ANNO I / LUGLIO - DICEMBRE

2/2025

PUBBLICA ARTE



 il Mulino



ZONA CRIT/CA

Rivista di arti, media, culture visuali

diretta da Vincenzo Trione

anno I | 2/2025 | luglio-dicembre

Pubblica Arte



il Mulino

Direttore
Vincenzo Trione

Comitato d'onore
Francesco Casetti
Boris Groys
Nathalie Heinich
Christine Macel
William J.T. Mitchell
Arturo Carlo Quintavalle
Alessandro Zuccari

Comitato scientifico
Silvia Burini
Maria Luisa Catoni
Stefano Chiodi
Andrea Cortellessa
Alessandro Del Puppo
Ruggero Eugeni
Massimo Fusillo
Giacomo Manzoli
Andrea Pinotti
Antonio Somaini
Riccardo Venturi
Federica Villa
Claudio Zambianchi

Comitato editoriale
Anna Luigia De Simone *caporedattrice*
Vincenzo Di Rosa *vicecaporedattore*
Camilla Balbi
Renato Boccali
Anna Calise
Valentino Catricalà
Irene Sofia Comi
Elisabetta Modena
Francesco Maria Spampinato
Francesco Valagussa

Direzione
zonacritica@mulino.it

Amministrazione
Società editrice il Mulino,
Strada Maggiore 37,
40125 Bologna
riviste@mulino.it

Zona critica utilizza un
submission system per la gestione delle nuove proposte:
<https://submission.rivisteweb.it/index.php/zc>.
Gli articoli pubblicati sono inviati in valutazione a referee anonimi.

La rivista è consultabile anche online sulla piattaforma
www.rivisteweb.it

La rivista è realizzata in collaborazione con il Center for Visual Studies
dell'Università IULM di Milano.

ZONA CRITICA

Rivista di arti, media, culture visuali

anno I | 2/2025 | luglio-dicembre

EDITORIALE

- 213 **Vincenzo Trione**
Pubblica Arte

CONTROEDITORIALE

- 221 **Santiago Calatrava**
L'arte per il pubblico

- 231  **Alessandro Bergonzoni**
Primo lembo

TEORIE

- 235 **Pierluigi Sacco e Maria Tartari**
L'agenzia distribuita nell'arte pubblica: dalla sovranità
autoriale al diritto alla città
- 257 **Daniel Borselli**
Opera apocalittica. Prospettive critiche sull'arte pubblica nel
Capitalocene
- 269 **Diletta Caimmi**
Poetiche del margine. Pratiche artistiche nel «rimosso dello
spazio pubblico»
- 283 **Irene Ruzzier**
Il curatore-mediatore. L'importanza delle capacità
comunicative e relazionali nella curatela dell'arte
negli spazi pubblici

- 297  **Alessandro Bergonzoni**
Secondo lembo

GENEALOGIE

- 301 **Silvia Burini**
Monumenti contesi. Arte pubblica e memoria urbana
nella Russia contemporanea

Pubblica Arte

- 315 **Riccardo Venturi**
Dead As a Dodo. Monumento all'estinzione
- 335 **Livio Sacchi**
Una città nel deserto
- 347 **Anna Luigia De Simone**
Transmedia Public Art. Progetti per una Napoli condivisa

- 361  **Alessandro Bergonzoni**
Terzo lembo

RICOGNIZIONE

- 365 **Roberto Pinto**
I tanti modi di coniugare l'arte e lo spazio pubblico
- 375  **Alessandro Bergonzoni**
Quarto lembo

ZOOM

- 379 **Sebastiano Maffettone**
I nomi e le cose
- 391  **Alessandro Bergonzoni**
Quinto lembo

FUORI CAMPO

- 395 **Marcello Maloberti**
Martellate

Monumenti contesi

Arte pubblica e memoria urbana nella Russia contemporanea

Silvia Burini

Monumenti e nonumenti

Nel catalogo della mostra *Russie! Memoria Mistificazione Immaginario* Victor I. Stoichita intervenne con un bel saggio¹ sull'iconografia politica dei Paesi ex sovietici e segnatamente sulla cosiddetta *executio in effigie* che trovava il proprio emblema nella «caduta tumultuosa dei simulacri» di poteri che parevano destinati a una repentina scomparsa, divenendo così leva e strumento di cancellazione di un doloroso e ancora tangibile passato. Pur in poche pagine Stoichita fissava alcuni concetti (quelli di «popolazione turbata» e di moderna iconoclastia, sulla base degli studi di Michalski², di *disinnesco* e di *disadescamento* rituale, mediante sostituzioni, cambiamenti di luogo, svolgimenti segreti e notturni), che in parte riaffiorano anche nella nostra presente analisi.

Inutile aggiungere che le osservazioni di Stoichita anticipavano di oltre un lustro l'avvento, quasi altrettanto tumultuoso, della *cancel culture* e di una nuova situazione politica globale che ha intensificato, in modalità a quella data impensabili, conflitti, nazionalismi, sovranismi, che hanno finito per pesare enormemente sui modi più attuali di considerare i «monumenti». Gli anni successivi hanno inaugurato e sviluppato forme sempre più diffuse di rancoroso confronto virtuale, di *fake news* e il conseguente almeno parziale annullamento di dinamiche memoriali più complesse, riscontrate su fonti accreditate e consapevoli di stratificazioni storiografiche.

In anni più vicini la cornice concettuale che perimetra i nessi, le relazioni tra monumenti e memoria, si è fatta allo stesso tempo più nebulosa e stringente. Andrea Pinotti, in un suo volume del 2023³, ha affrontato il paradosso del monumento, idealmente costruito come dispositivo memoriale, che diventa al contrario macchina di oblio: ha ragionato su «contro-monumenti» e «anti-monumenti», ha ripreso, aggiornandole, le considerazioni e le proposte di Gordon

Matta-Clark sui *non-uments*: un repertorio di forme astratte, *performance* effimere, *re-enactment*, che in qualche misura sono chiamati a sostituire obelischi e colonne, statue equestri e celebrazioni di gesta eroiche. Pinotti insiste sulle intime contraddizioni di una fase storica che nega il monumento per riaffermarlo. E Gianfranco Marrone ha parlato a sua volta di monumenti «antisublimi», «invisibili», «portatili»⁴, implementando così la complessità generale di un tema che, nel contesto specifico in cui lo affronteremo, prevede ulteriori declinazioni e implicite eloquenze. Mi sembrava una premessa indispensabile per avviare il nostro discorso. Non è l'unica.

Crisi dello spazio pubblico e rivitalizzazione artistica

Negli ultimi decenni, infatti, il complessivo paesaggio urbano contemporaneo è stato interessato da altre profonde trasformazioni, nelle funzioni sociali e nelle forme (artistiche e architettoniche) dei suoi spazi pubblici⁵. Tradizionalmente concepito, almeno nei siti precipuamente riservati a pratiche di prevalente rappresentanza, come più esplicita arena d'incontro tra arte e società, lo spazio aperto ha subito, a partire dalla seconda metà del XX secolo, un massiccio «esodo» di attività verso la sfera privata, come dimostra l'aumento di poli commerciali di diversa entità a scapito delle precedenti *platee* delle relazioni civili. Questo declino, che riflette e accompagna una sempre maggiore tendenza all'isolamento in una dimensione radicalmente individuale, egotica, è stato spesso aggravato, pur con molte lodevoli eccezioni che in questa sede è ovviamente impossibile anche solo elencare, da un approccio marcatamente «funzionale» dell'architettura e dell'urbanistica del XX secolo, che ha ridotto molti spazi a meri «contenitori», spesso privi di rimarchevoli connotazioni estetiche. A bilanciare in qualche modo un simile contesto, le pratiche artistiche sono divenute strumenti essenziali di riqualificazione e rivitalizzazione. L'arte pubblica (*Public Art*) e le pratiche che la declinano sono risultati strumenti efficaci per riportare attenzione ai luoghi centro-urbani (piazze, strade e aree pedonali), trasformandole tramite processi socio-culturali in arene di comunicazione, pur in un crescente contesto di gentrificazione. Gli stessi musei tendono ormai a uscire dai loro contenitori e perimetri per dare vita, con tipologie di installazioni anche molto diverse, a quartieri «creativi» diffusi. Negli ultimi tre decenni, la *Public Art* si è consolidata, ed è ormai distinguibile in due modelli principali.

- Modello storico: in cui l'opera d'arte (scultura/installazione) è destinata ad adornare lo spazio urbano, fungendo da oggetto primario che impiega l'architettura come sfondo⁶.
- Modello innovativo (*Art-Space*): in questo caso lo spazio pubblico diventa esso stesso l'oggetto d'arte (*art-object*). Questo modello, dotato di integrità e unicità, è spesso caratterizzato da forme di ibridazione artistica, una sintesi di

discipline che riunisce *light design*, *videomapping* e *media architecture*. Un principio fondamentale di questo modello è la libertà di utilizzo funzionale, che sgancia l'utente da una funzione prescritta, offrendo la possibilità di scegliere un proprio comportamento sociale o una specifica attività. Ne sono esempi di successo il parco Superkilen a Copenaghen (che celebra la diversità etnica attraverso oggetti di design da tutto il mondo) e la passeggiata di Benidorm (Spagna), che utilizza grafica e scultura su larga scala. Si tratta di esempi facilmente moltiplicabili, che mostrano una libertà funzionale d'uso offrendo ai visitatori la possibilità di scegliere un proprio comportamento sociale o altre forme di attività, liberandoli da una funzionalità prescritta, come ad esempio nelle piattaforme galleggianti di Ørestad a Copenaghen. L'orientamento mira in questo caso all'emozione o, meglio, a una percezione emotiva, a volte tramite la provocazione artistica, per stabilire un contatto coinvolgente con lo spettatore (un ulteriore possibile esempio è il *Metropol Parasol* a Siviglia).

Lo spazio post-sovietico come luogo di conflitto della memoria

Nella Russia post-sovietica, l'adozione di tali approcci, soprattutto quelli più innovativi, è assai meno diffusa, a causa di una tradizione che prediligeva per gli spazi urbani ritenuti più significativi strategie più puntuali di attenzione e controllo. In questa situazione lo spazio pubblico diventa piuttosto un concreto campo di battaglia, niente affatto virtuale, in cui misurare e confrontare memorie tuttora contese e non serenamente condivise: l'arte vi si configura, di volta in volta, e come nei secoli precedenti, come un potente strumento che prova a plasmare, politicamente, alcune declinazioni dell'identità nazionale e il mutare o il fissarsi dei rapporti di potere. L'uso per lo spazio pubblico di approcci artistici simili a quelli cui ho accennato è ancora piuttosto raro nonostante alcuni recenti progetti di rivitalizzazione (come il progetto per la *Triumfal'naja ploščad'* a Mosca): i risultati infatti appaiono spesso troppo rigidamente codificati, producono risonanze socialmente poco rilevanti e difettano in buona misura di un autentico impatto emotivo, malgrado la fase attuale di sviluppo urbano, che si propone negli intenti di rianimare una serie di luoghi consolidati, anche creandovi nuovi spazi pubblici, richiederebbe viceversa un ampio uso di pratiche artistiche, di ibridazione e commistione di linguaggi e strumenti. Gli *art-spazi* agiscono in effetti come oggetti di comunicazione artistica e favoriscono l'esistenza di luoghi di dialogo culturale, promuovendo la libertà di espressione e la tolleranza, ma il contesto che dovrebbe accoglierli non è, con tutta evidenza, favorevole.

In questa situazione lo spazio pubblico diventa piuttosto un concreto campo di battaglia

Monumenti contesi e «riformattazione» del passato sovietico

I monumenti, intesi come «luoghi della memoria» (*lieux de mémoire*) nel senso di Nora⁷, diventano dunque il perno primario di conflitti memoriali, soprattutto in periodi di transizione e convulsione politica. La riaffermazione della meta-narrativa statale, volta a esaltare il passato zarista e sovietico per consolidare l'identità nazionale, si scontra con la necessità di ripensare il ruolo di tali simboli. Uno dei procedimenti che vale la pena di sottolineare è in questo senso la trasformazione dei monumenti sovietici: creati originariamente per promuovere valori esplicitamente ideologici, essi hanno finito per acquisire nuove funzioni simboliche⁸. Nelle condizioni attuali, perdono spesso il loro

**I monumenti del
passato sovietico
stanno vivendo una
seconda vita**

ruolo commemorativo iniziale e diventano elementi di folklore urbano, siti turistici o base per contenuti internet. Quelli rivoluzionari, un tempo emblemi di eventi epocali, hanno smarrito ormai il loro significato memoriale e sono rimasti parte dello spazio urbano come perni depotenziati e legati alla quotidianità dell'individuo.

Per questo motivo, si è provato a «riformattarli», per includerli più efficacemente nella storia e nella memoria personale e collettiva dei cittadini. Il che dipende anche dal fatto che i monumenti del passato sovietico stanno vivendo una seconda vita, attraverso la loro «digitalizzazione» con la conseguente collocazione in uno spazio virtuale, e agiscono come attori nei conflitti memoriali contemporanei assumendo sempre più frequentemente l'aspetto di *meme* e *storytelling* di rete.

Com'è noto, nella loro originaria definizione plastica è stata spesso utilizzata una fisicità possente come strumento di più efficace visualizzazione dei valori ideologici. Le immagini corporee degli eroi (operai, contadini e soldati) simboleggiavano la forza fisica, il collettivismo e l'abnegazione. Ma questi segni si sono rivelati gradualmente estranei al cittadino comune, poiché già dopo la loro installazione ricevevano una nuova, più quotidiana, interpretazione non necessariamente collegata al loro significato originario; in aggiunta, la loro esclusione dalla politica statale della memoria ha ulteriormente contribuito a una perdita di leggibilità, a un generale processo di sfocamento o di disinnescamento, riprendendo le considerazioni di Stoichita accennate in esordio. Nello spazio urbano post-sovietico, la recente e poderosa rivisitazione dell'eredità del regime precedente sta diventando invece una parte significativa della politica culturale. Lo studio della trasformazione della percezione dei monumenti sovietici aiuta pertanto a comprendere come essi possano nuovamente influenzare la memoria collettiva, contribuire alla formazione dell'identità o, al contrario, provocare resistenza e polemiche nella società.

Casi di riaffermazione simbolica

L'installazione di statue di Stalin è forse il più chiaro esempio di come l'identità post-sovietica sia contesa, dibattendosi in una complessa miscela di nostalgia e propaganda. Possiamo partire da alcuni dati quantitativi⁹: dal mese di gennaio a quello di maggio, in questo 2025, in Russia sono stati collocati più monumenti a Iosif Stalin che in tutto il 2024, ben nove, rispetto agli otto dell'intero anno precedente. La comparsa di monumenti a Stalin si è particolarmente e significativamente intensificata dopo il 2014, l'anno dell'annessione della Crimea alla Federazione. All'inizio di ottobre 2023, si potevano riscontrare in Russia ben centodieci monumenti a Stalin, di cui solo il 9% risalente all'epoca sovietica. Due dei nove monumenti del 2025 sono stati promossi dalle autorità pubbliche (uno nell'anno precedente), mentre gli altri sette si devono a iniziative di privati o del KPRF, il Partito Comunista della Federazione. All'installazione di gruppi plastici monumentali dedicati al dittatore va aggiunto il decreto emanato recentemente da Putin per cambiare il nome dell'aeroporto di Volgograd in «Stalingrad».

Il primo caso che vorrei analizzare con più attenzione è quello legato al busto di Stalin collocato a Surgut¹⁰. Nel 2016, il gruppo giovanile *Russkij Duch* [Spirito Russo] lo installò in quest'angolo di Siberia, in prossimità del futuro sito di un monumento dedicato alle vittime delle repressioni sovietiche. Il gruppo era un'espressione certamente non istituzionale della società civile, ma aderiva tuttavia strettamente alla meta-narrativa statale (ribadendo la crisi morale dell'Occidente in declino e lo «spirito unico della Russia»), esaltando Stalin come «manager efficace» e attribuendogli la vittoria nella «Grande guerra patriottica». Per una buona parte dell'opinione pubblica il gruppo appariva invece come parte della «società civile incivile» che, pur non controllata direttamente dallo Stato, abbracciava il nazionalismo e una visione del mondo divisiva ed esclusiva. Il busto fu vandalizzato due volte (con vernice rossa e l'iscrizione *palač* [boia]) e l'atto non fu interpretato come segno di violenza ma di condanna morale, in quanto mirava a rivelare il carattere intrinsecamente violento del soggetto dell'opera.

La successiva e rapida (solo dopo tre settimane) rimozione da parte delle autorità aggiunge un elemento di interesse. Il busto, occorre ribadire, era stato installato a pochi metri da un cartello che annunciava un futuro monumento alle vittime delle repressioni sovietiche, come una sorta di reazione preventiva. Le autorità lo rimossero rimarcando l'assenza di un'autorizzazione statale e la mancanza, come detto, di un generale spirito di «tolleranza pubblica»¹¹. Si sostenne che la rimozione e il precedente vandalismo da parte della «buona società civile» fossero state azioni appropriate, perché non bisognava tollerare l'esistenza in uno spazio pubblico di monumenti ai carnefici, mancando così di rispetto a milioni di vittime. Tradizionalmente, la società civile è vista in Russia come positivo «cane da guardia» e garante della democrazia. L'articolo cui abbiamo fatto riferimento metteva però in discussione tale visione, sostenendo

che le iniziative della società civile non sono sempre rispettose delle vittime, della tolleranza o della diversità, e introduceva proprio per questo il termine e il concetto di «società civile incivile» per descrivere i gruppi che, pur non controllati dallo Stato, sostengono nazionalismo e populismo.

L'evoluzione del mito di Stalin

L'atteggiamento ambivalente dello Stato russo verso il passato sovietico alimenta l'emergere di gruppi che riflettono una memoria non lineare del Paese

Il mito di Stalin¹² si basa sulla narrativa della Seconda guerra mondiale (denominata in russo «Grande guerra patriottica») usata in epoca sovietica e post-sovietica per giustificare il sistema, creare orgoglio nazionale e costituire una narrazione eroica. È un tema ampiamente indagato, il che rende impossibile diffondersi in questa circostanza, anche solo con rinvii sommari alla bibliografia pertinente. Com'è noto, la destalinizzazione iniziò con Chrušëv (1956), ma fu un processo incompleto. Con Brežnev, per esempio, la critica a Stalin fu limitata in maniera rilevante. La *perestrojka* di fine anni ottanta portò a un desiderio di più accurata verità sui crimini di Stalin. Sotto Putin, il mito della «Grande guerra patriottica» è viceversa diventato cruciale per il consenso ideologico. Il crollo dell'URSS è stato definito più volte come la «più grande catastrofe geopolitica del XX secolo». L'obiettivo di questa revisione è quello di riempire il vuoto d'identità post-sovietico. L'istruzione e i media controllati dallo Stato, che dominano la memoria culturale, ritraggono spesso Stalin, per l'appunto, come un «manager efficace». L'atteggiamento ambivalente dello Stato russo verso il passato sovietico, che celebra gli eroi senza spazio per le vittime, alimenta così l'emergere di gruppi, come il ricordato *Spirito russo*, che riflettono una memoria non lineare del Paese, dove convivono narrazioni eroiche e la negazione o minimizzazione delle atrocità. Sono un sottoprodotto dell'incapacità dello Stato di affrontare in modo costruttivo l'eredità sovietica.

Il rilievo di Stalin alla stazione Taganskaja (2025)

Un esempio più recente molto controverso è la ricollocazione, nel maggio 2025, di un rilievo a busto intero raffigurante Stalin nella stazione Taganskaja della metropolitana di Mosca, famosa per le stazioni riccamente decorate, che in gran parte erano state costruite proprio durante il periodo staliniano e presentavano (in ben dieci casi sui dodici della linea «circolare») statue e altre rappresentazioni del dittatore, un modo efficace per promuovere il culto della sua personalità. L'opera, intitolata *Blagodárnost' naróda polkovódtu* [La gratitudine del popolo al comandante], replica puntualmente la composizione del 1950 rimossa negli anni sessanta. Il nuovo monumento, che raffigura Stalin circondato da una folla di lavoratori e bambini, con la Cattedrale di San Basilio e la Torre Spasskaja del

Cremolino sullo sfondo, è stato installato in occasione del 90° anniversario della metropolitana e, secondo gli amministratori dell'azienda, costituiva un «regalo ai passeggeri» per la storica ricorrenza della rete di trasporto. Tuttavia, già il giorno dopo, attivisti sconosciuti avevano appeso al rilievo vecchie dichiarazioni di Putin e Medvedev che condannavano le repressioni staliniane. L'iniziativa aveva suscitato del resto anche preliminari polemiche. Il deputato Aleksander Davankov aveva infatti criticato il proposito, sottolineando che «la figura di Stalin rimane controversa», dato che per alcuni è un «simbolo della Vittoria», mentre per altri è l'«incarnazione delle repressioni, della paura e di vite distrutte». Davankov aveva proposto di deciderne il destino tramite una pubblica consultazione, ma l'opera fu inaugurata senza alcun condiviso dibattito. Il partito Jabloko pertanto avviò subito una raccolta di firme per la rimozione dell'artefatto, ritenendo inammissibile riportare in metropolitana «simboli associati al periodo più oscuro della storia del Paese» e anzi definendo l'atto uno «sputo in faccia alla storia» e una «vergogna per Mosca». Al contrario, il KPRF considerò il restauro come una forma di «ripristino della giustizia storica», auspicando che anche altre immagini di Stalin venissero restituite. L'iniziativa è stata dunque ampiamente osteggiata come un preciso segnale di indirizzo ideologico inteso a legittimare l'autoritarismo: alcuni critici l'hanno denunciata come un «insulto alla storia» e una celebrazione del terrore. Altri autorevoli osservatori hanno sottolineato che la riproduzione era stata realizzata con materiali moderni (come la plastica stampata in 3D) e non poteva pertanto sussumere il valore artistico dell'originale: l'hanno così definita un'operazione di comunicazione piuttosto che una vera e propria ricostruzione artistica¹³.

L'episodio conferma, in una fase storica controversa e di profonda transizione, l'importanza del ruolo dei *mnemonic actors*¹⁴. Si tratta di un termine introdotto e sviluppato in particolare da Michael Bernhard e Jan Kubik nel loro lavoro sulla politica della memoria, e rapidamente divenuto un concetto teorico consolidato nel campo dei *Memory Studies*. Gli attori mnemonici sono, come in questo caso, singoli individui o gruppi organizzati (associazioni, partiti politici, movimenti della società civile) o ancora istituzioni come lo Stato o i media, che insieme, pur con ruoli e pesi diversi, si impegnano attivamente per modellare, contestare o negoziare le narrazioni del passato e la memoria collettiva in uno spazio pubblico. Questi «attori» giocano un ruolo cruciale, soprattutto nei periodi di transizione, per definire l'identità nazionale e legittimare il potere.

Arte e dissenso: la «guerriglia semiotica»

In netto contrasto con l'arte pubblica o con quella suscitata e sostenuta da porzioni puntualmente identificabili della società civile e tese a riabilitare figure controverse, la Street Art non autorizzata funge da importante veicolo per il

dissenso politico e la critica sociale. Nel contesto determinatosi con lo scoppio della guerra in Ucraina, dal 2022, la severità della censura e il dispiegarsi di una repressione spietata hanno spinto gli oppositori a ricorrere a metodi di protesta anonimi e abilmente codificati. Tale resilienza silenziosa è stata definita «guerriglia semiotica»¹⁵, ed è una risposta diretta alla censura, alle leggi repressive e al clima di paura imposto dalle autorità. Le nuove leggi, introdotte nel marzo 2022, rendono qualsiasi affermazione della e sulla «guerra» (vietata, e definita invece «operazione militare speciale») un potenziale crimine di diffusione di «false informazioni» o di «discredito dell'esercito russo», punibile con multe e/o lunghe pene detentive (fino a quindici anni). Tutto ciò rende necessario, per la paura di essere scoperti (anche tramite telecamere e denunce dei passanti), atteggiamenti di particolare e tenace prudenza, costringendo i manifestanti a ricorrere all'anonimato e all'uso di meta-codici specifici. Le tecniche della cosiddetta *guerriglia semiotica* (*semiotic guerrilla*)¹⁶, un termine che viene ripreso da Umberto Eco¹⁷, sono molto diverse e vi accenneremo, sia pure sommariamente. Gli autori anonimi di graffiti, adesivi e installazioni sono definiti pertanto «guerriglieri semiotici»: utilizzano le «armi dei deboli»¹⁸ per minare il blocco informativo e dimostrare l'esistenza di una coscienza critica, nonostante le leggi repressive che abbiamo appena sopra rammentato.

Tipologie

Gli autori anonimi sono individui solitari di ogni età e background

Il caso più famoso fa un uso ironico della somiglianza fonetica, denunciando *Net voble* [No al pesce *vobla*] al posto di *Net voine* [No alla guerra]. L'episodio è accaduto a Tjumen': Alisa Klimentova, multata per aver scritto *Net voine* [No alla guerra], si è difesa sostenendo di aver scritto *Hem vobne* [No al pesce *vobla*] un pesce simile all'aringa, con un suono simile e lo stesso numero di lettere, e ha reso così la parola «vobla» un emblema codificato della resistenza anti-guerra.

Gli autori anonimi sono individui solitari di ogni età e background, che cercano di rompere il blocco informativo e dimostrare che il sostegno alla guerra non è unanime¹⁹. Possono trasmettere messaggi diretti, semplici e chiari, rivolti ai cittadini che si dichiarano «apoliticizzati» (es.: No alla guerra), rivolgendosi in modo dispregiativo a Putin (spesso chiamato «il vecchio» e deliberatamente privato del nome) e a coloro che sostengono o partecipano alla guerra (es.: «Il prezzo della terra straniera è pagato dal tuo portafoglio»). L'obiettivo è quello di stimolare una condivisione emotiva, con messaggi più personali che mirano a creare connessione e solidarietà tra chi prova orrore e disperazione (es.: «Anch'io ho paura», «Non siete soli in questo orrore»), ovvero commemorativi, ricordando le vittime civili e i crimini di guerra russi e nominando città come Bucha e Mariupol.

A volte queste comunicazioni prendono la forma di contro-messaggi, che probabilmente Stoichita includerebbe tra le forme di disadescamento rituale: frasi di protesta sono poste all'interno di un testo o oggetto ufficiale, come per esempio completando il cartello pedonale «Aspetta» con «Aspetta la pace», o la frase «La Madrepatria chiama» riscritta in «Lei non chiama». In altri casi assumono la forma di pratiche di mimetizzazione (*camouflage*), nascondendo un messaggio anti-guerra all'interno di un testo apparentemente innocuo, come annunci di vendita, volantini per cani smarriti (e dove il cane è indicato col nome di *Mir* [Pace]), o riferimenti culturali, come il balletto *Il lago dei cigni*, assunto a simbolo di un cambio di regime.

Si tratta in tutti i casi di messaggi codificati, che richiedono cioè la conoscenza di un codice per essere compresi. L'esempio più diffuso sono gli otto asterischi (***) che rappresentano la frase *Net voine* [No alla guerra], ma in altre circostanze per attirare l'attenzione si ricorre a un registro assurdo e ironico che nasconde il significato più ovvio (es.: «Fuck you Putin» invece di «Fuck you Putin»), e altre volte a forme di meta-messaggio, che partono da un testo «non scritto» per alludere alla sua potenziale conseguenza (es.: «Questa è un'iscrizione che mi farà finire in prigione per 15 anni»). La *guerriglia semiotica* rappresenta un'importante forma di sfida all'egemonia espressiva dello Stato e uno sforzo per mantenere vivo un discorso pubblico alternativo.

La guerriglia semiotica rappresenta un'importante forma di sfida all'egemonia espressiva dello Stato

Episodi a Ekaterinburg: Timofey Radya e l'effimero come critica

Ekaterinburg è considerata una delle capitali della Street Art russa che, dopo l'inizio delle ostilità in Ucraina, ha subito un'intensificazione di procedure repressive, specialmente per gli interventi non autorizzati. Nel 2024 si è registrata la chiusura anticipata del programma di *Public Art* «Č'ě» [Di chi è] e la rimozione di alcune opere. L'artista *Sinij Karandaš* [Matita blu] ne aveva realizzata una sull'edificio del *Roskomnadzor* (Servizio federale per la supervisione delle comunicazioni, della tecnologia dell'informazione e dei mass media), con la scritta «Andate a farvi un giro»: è stata interpretata come l'allusione a un progetto che aiuta i russi a non combattere in Ucraina, parzialmente modificata e poi rimossa, il che ha determinato la decisione di «Č'ě» di annunciare la fine anticipata del programma per «potenziali minacce alla sicurezza».

Ciononostante, dopo l'inizio delle ostilità, a Ekaterinburg si è registrato un aumento dell'arte di strada anti-guerra. Gli artisti hanno risposto con «battaglie di graffiti» in cui disegni pro-Putin e a favore del conflitto venivano rapidamente coperti da messaggi anti-guerra. Molte opere politicamente connotate sono state distrutte subito dopo la loro creazione, come, *24x2* di Rita Haak, che simboleggiava la data di inizio del conflitto ed è stata distrutta in poche ore. Solo

in seguito, dal 2024, gli artisti sono tornati a temi maggiormente collegati alle criticità della vita quotidiana, anche se i servizi comunali deputati rimuovono periodicamente il nome di Aleksej Naval'nyj dagli edifici della città.

Un artista di Ekaterinburg, Timofey Radya²⁰ (1988), filosofo per formazione attivo dal 2005, è un interprete chiave della cultura critica urbana. Le sue opere, spesso rimosse a causa del loro contenuto, denunciano l'autoritarismo e la propaganda. L'installazione *Жить – прошлым! Zit' – prošlym!* [Vivete del passato!] (2022) è un esempio lampante di come l'artista utilizzi la dimensione effimera e l'interazione urbana diretta per generare dibattito pubblico e risonanza digitale in reazione alla censura. L'opera fu installata con grandi lettere sui tetti di due condomini a Ekaterinburg, in Prospekt Kosmonavtov. Il posizionamento era altamente simbolico: le due parole erano incastonate tra un monumento a forma di missile (chiaro simbolo sovietico) su un lato e un edificio con una falce e martello sul tetto sull'altro. Radya ha sfruttato due segni di punteggiatura (un trattino e un punto esclamativo) lasciati da una vecchia insegna sovietica per comporre la frase *Zit'- prošlym!* [Vivete del passato!]. L'opera è un commento satirico e caustico sulla direzione politica e culturale della Russia contemporanea, in particolare sull'ondata di nostalgia sovietica e sulla riaffermazione di simboli autoritari. Ecco le sue parole a commento su Instagram:

310

Ci penso da tempo a questo posto, all'impressionante combinazione che qui si è creata: Vecchi segni, simboli e il vuoto tra di essi.

Già di per sé, questo sembra la Russia, mancavano solo le parole. Quali avrebbero potuto essere?

L'ho capito quasi subito, anche se allora, diversi anni fa, non avevo ancora la sensazione che queste parole risuonassero fortemente con i tempi, era più una previsione triste.

Nel dicembre 2021 suonavano già in modo completamente diverso. Era chiaro che era il momento di agire, i preparativi erano iniziati. A quel tempo mi sembrava che «vivere nel passato» fosse una diagnosi accurata.

Oggi, penso che sia una condanna²¹.

Radya intende in sostanza l'opera come una «diagnosi perfetta» o «condanna» del Paese, suggerendo che l'attuale leadership russa e gran parte della società stiano scegliendo attivamente di abitare in una narrazione obsoleta e autoritaria del passato. L'artista ha consapevolmente ripreso la forma della propaganda sovietica, che spesso utilizzava slogan su larga scala posizionati sui tetti. L'enorme dimensione dell'opera le ha conferito un aspetto «ufficiale» che imitava gli slogan del regime. Come molte delle sue opere, è stata rimos-

sa dalle autorità rapidamente (dopo soli due giorni). Questa rimozione forzata e la conseguente risonanza digitale hanno amplificato il messaggio di critica alla censura e all'autoritarismo. L'effimero, in questo contesto, diventa la principale modalità per generare dibattito pubblico: l'opera fisica scompare quasi istantaneamente a causa del suo contenuto, ma rimane attiva nel web.

L'effimero, in questo contesto, diventa la principale modalità per generare dibattito pubblico

Conclusione: la dialettica della memoria

L'arte nello spazio condiviso post-sovietico è un campo dinamico in cui l'estetica, la semiotica, la politica e la società si intersecano in modo complesso. La ricomposizione della memoria pubblica russa rivela una tensione dialettica fondamentale²². Da un lato assistiamo all'affermazione dello *status quo*: il governo e i *mnemonic actors* vicini al regime sfruttano monumenti ufficiali e simboli sovietici per riaffermare valori autoritari e nazionalisti, legati alla retorica della potenza e al mito della «Grande guerra patriottica». Essi tentano di «riformattare» i monumenti sovietici per inserirli nelle strategie commemorative della storia personale e della narrativa statale. Dall'altro c'è una sorta di contro-comunicazione artistica. Il dissenso utilizza la Street Art effimera e codificata (*guerriglia semiotica*) per contestare la censura, creare una piattaforma di dialogo emotivo e mantenere viva la memoria critica. Questo sforzo rappresenta una sfida all'egemonia espressiva dello Stato. Lo spazio urbano è divenuto così un'arena di negoziazione simbolica, dove il confronto tra i monumenti staliniani e l'arte urbana critico-politica rappresenta la tensione tra il potere centralizzato e la coscienza collettiva che cerca espressione nello spazio condiviso. L'arte pubblica, in questo contesto, risulta a tutti gli effetti un vero e proprio termometro del conflitto politico e sociale in atto.

Contested Monuments: Public Art and Urban Memory in Contemporary Russia

In recent years, Russian public space has become a crucial battleground for negotiating and contesting collective memory. This phenomenon is evident in the polarity between the institutional rehabilitation of authoritarian symbols (such as statues of Stalin, emblematic of nostalgia and ideological metanarratives) and the ephemeral counter-narratives generated by dissident Street Art. This essay, though briefly, explores the dialectic between aesthetics, politics, and society in post-Soviet Russia by examining recent monumental public commissions alongside unauthorized urban interventions. In this context, art emerges as a political tool – one that shapes national identity, often in

contradictory ways – highlighting once again the tension between centralized power and critical consciousness.

Keywords: Collective Memory, Public Art, Urban Space, Political Aesthetics, Post-Soviet Russia

Silvia Burini

Università Ca' Foscari Venezia

siburini@unive.it

<https://orcid.org/0000-0002-6850-9159>

Note

- ¹ Cfr. V.I. Stoichita, *Idoli e crolli. Riflessioni sull'iconografia politica nei Paesi dell'ex Europa dell'Est e sull'executio in effigie*, in G. Barbieri, S. Burini (a cura di), *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, Terra Ferma Edizioni, Venezia 2010, pp. 101-104.
- ² Cfr. S. Michalski (a cura di), *L'art et les révolutions. Les iconoclastes*, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, Strasbourg 1992.
- ³ Cfr. A. Pinotti, *Nonumonto: un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Milano 2023.
- ⁴ Cfr. G. Marrone, *Critica del non-monumento*, in «Doppiozero», 29 novembre 2023, <https://www.doppiozero.com/critica-del-non-monumento> (ultimo accesso 30 settembre 2025).
- ⁵ Cfr. G.A. Pichnikova, *Urban Public Space As an Art Object*, in «Actual Problems of Theory and History of Art», vol. 8, 2018, pp. 592-599; cfr. anche O.F. Rusakova, V.M. Rusakov, *The City As a Space of Historical Memory*, in «Discourse-Pi», vol. 1, n. 26, 2017, pp. 22-35 (in russo); F. Nicolai, *Memory Regimes, National Narratives, and Identity Politics: The Open Future of Memory Research*, in «New Literary Review», vol. 1, 2021, pp. 305-314 (in russo); E.A. Novokhatskaya, *Monuments and Memorials in Urban Space*, in «Culture and Technology», vol. 6, n. 1, 2021, pp. 21-25 (in russo); D. Zaiets, *Arte pubblica di un promemoria: attualizzazione della memoria sociale negli spazi urbani dell'Ucraina e della Russia*, Edizioni Sapienza, Roma 2021; Y.V. Lagutin, *The Modern City: A Look through the Prism of Socio-historical Memory*, in «Sociology», n. 3, 2020, pp. 257-261 (in russo); I. Posonov, *Russian Urban Art: History and Conflicts*, Mosca 2018; A.A. Barannikova, *Marking Social Memory in Urban Space: Memorial Plaques in Shaping the Cultural Landscape of the City*, in «Sociology of Power», vol. 29, n. 1, 2017, pp. 156-175 (in russo).
- ⁶ Cfr. G.A. Pichnikova, *Urban Public Space As an Art Object*, cit., pp. 592-599.
- ⁷ Il concetto è stato coniato e reso celebre dallo storico francese Pierre Nora, che lo ha sviluppato nella sua monumentale opera *Les Lieux de Mémoire*, pubblicata in Francia tra il 1984 e il 1992. Si tratta in breve di elementi materiali o immateriali, reali o simbolici, scelti da una comunità come punto focale per la sua memoria collettiva.
- ⁸ D.S. Artamonov, *Soviet Monuments in Urban Space: Reformatting the Past*, in «Corpus Mundi», vol. 5, n. 2, 2024, pp. 80-94. Cfr. anche E.I. Speshilova, *Public Art in the Historical City: Visualizing the Local Cultural Code*, in «Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City», vol. 4, n. 1, 2024, pp. 23-38.
- ⁹ I dati a cui mi riferisco derivano un'indagine dettagliata pubblicata nell'ottobre 2023 dal canale investigativo indipendente Mozhem Objasnit (*Можем объяснить*) e da altre indagini condotte per esempio dall'organizzazione per i diritti umani Memorial, che, sebbene sciolta formalmente dalle autorità russe, continua a monitorare attraverso i suoi rami in esilio la «stalinizzazione» della Russia. Memorial ha spesso denunciato come la costruzione di questi monumenti avvenga spesso per iniziativa del KPRF (Partito Comunista della Federazione Russa). Per quanto riguarda invece le testate che analizzano il soft-power e la propaganda russa, si consideri che «The Moscow Times» ha pubblicato diversi articoli sull'aumento dei busti di Stalin (ad esempio, quello inaugurato a Volgograd nel 2023 poco prima dell'anniversario della battaglia). I canali Radio Free Europe / Radio Liberty (RFE/RL) monitorano costantemente le iniziative locali del KPRF per l'installazione di monumenti «privati» in cortili o proprietà di partito per aggirare i permessi municipali. Infine, Reuters/BBC News ha riportato ampiamente il dibattito sul ritorno del nome «Stalingrado».
- ¹⁰ Cfr. S. Durdiev, *Memory Production, Vandalism, Violence: Civil Society and Lessons from a Short Life of a Monument to Stalin*, in «Constellations. An International Journal of Critical and Democratic Theory», vol. 8, n. 2, 2020, pp. 207-220.
- ¹¹ Ivi, p. 207.
- ¹² A. Frigerio, *The Fate of Statues of Stalin in Post-Soviet Countries: Some Critical Reflections on the Management of Contested Cultural Heritage*, in «Heritage & Society», vol. 12, n. 53, 2021, pp. 1-15; A.V. Kompleev, *Historical Stories of Modern Memorial Wars in the Post-Soviet Space*, in «Tempus et Memoria», vol. 2, n. 1, 2021, pp. 53-58 (in russo).
- ¹³ Mi riferisco al fatto che l'ex direttrice del Museo Puškin, Elizaveta Lichačeva ha commentato la reinstallazione del bassorilievo di Stalin nella metropolitana di Mosca in un modo che ha suscitato perplessità, concentrandosi solo sulla scarsa qualità artistica dell'opera e sull'approccio irrispettoso alla storia dell'arte del monumento, senza tener conto della figura che rappresenta.

- ¹⁴ Cfr. M. Bernhard, J. Kubik (a cura di), *Twenty Years After Communism: The Politics of Memory and Commemoration*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 11-13.
- ¹⁵ Cfr. A. Arkhipova, Y. Lapshin, «No Wobble»: *Anonymous Anti-War Street Art in Russia, 2022-2023*, in «Russian Analytical Digest», n. 302, 2023, pp. 10-16. Il contributo è apparso in concomitanza con la mostra on-line: <https://www.nowobble.net/> (ultimo accesso 30 settembre 2025); N. Samutina, O. Zaporozhets, *The More Buffed, The More Persistent: Small Urban Inscriptions and Struggle for Communication in Moscow Public Space*, in «City», vol. 25, n. 3-4, 2021, pp. 453-473.
- ¹⁶ Cfr. A. Arkhipova, Y. Lapshin, «No Wobble»: *Anonymous Anti-War Street Art in Russia, 2022-2023*, cit., p. 12.
- ¹⁷ Cfr. U. Eco, *Towards a Semiological Guerrilla Warfare*, comunicazione al Congresso «Vision '67» New York, ottobre 1967, organizzato dall'International Center for Communication, Art and Sciences, in U. Eco (a cura di), *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1986, pp. 135-144. Ripubblicato in *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 1973, pp. 418-431, ora in U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, La nave di Teseo, Milano 2018, pp. 121-131.
- ¹⁸ Il termine «Weapons of the weak» si riferisce alla definizione data da James C. Scott del 1985. Cfr. J.C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, New Haven 1985.
- ¹⁹ Nel testo di Arkhipova e Lapshin, «No Wobble»: *Anonymous Anti-War Street Art in Russia, 2022-2023*, gli autori provano a classificare i messaggi in base al contenuto e al codice di crittografia adottato: «We distinguish messages into five main types of content: simple direct messages, rebuke, emotional sharing, commemorative messages, and counter-messages. We also identify five codes of encryption: camouflage, coded message, pseudo-text, meta-text, and double bind»: A. Arkhipova, Y. Lapshin, «No Wobble»: *Anonymous Anti-War Street Art in Russia, 2022-2023*, cit., p. 13.
- ²⁰ Benché mi avvalga in questo testo della traslitterazione scientifica ISO9, ho deciso di mantenere per il nome dell'artista in questione la grafia con cui è conosciuto in Occidente.
- ²¹ Fonte: account Instagram di Timofey Radya (12 giugno 2022).
- ²² Cfr. M. Gauchfeld, *The City Center. The Connection between the Historical and the Modern*, in «Architecture. Construction. Design», vol. 3, n. 56, 2009, pp. 30-33 (in russo); I.A. Afanasyev, S.V. Tikhonova, *Risk Society: On Mythologizing of One Paradigm*, in «Chelovek», vol. 3, 2009, pp. 57-63 (in russo); D.R. Brower, *The Russian City between Tradition and Modernity, 1850-1900*, University of California Press, Berkeley 1990.

PUBBLICA ARTE

La *Public Art* incarna l'efficacia del «negativo»: la produttiva carica insita nei conflitti, nell'insorgenza di prassi inattese, nella spinta espansiva di forze senza direzioni prefissate. Dai centri storici alle periferie. Sorretti da un sincero slancio vitalistico, i *public artists* collocano i loro inciampi visivi in quelle pinacoteche ubiqua, democratiche, gratuite, aperte a tutti e fruibili da tutti, sempre in divenire, «senza pareti» (per dirla con Malraux), disponibili a cambiare in continuazione che sono le nostre città. È possibile accedervi senza pagare nessun biglietto. Forse, anche attraverso le *armi improprie* dell'arte pubblica è possibile prendersi cura delle nostre città. Per trasformarle in palestre del pensiero e delle immagini. In territori fluidi, mobili, praticati, plasmati da movimenti e da attriti, da segni e da gesti. Che dicono un sempre più esteso, necessario e urgente diritto alla bellezza. Anche dove la bellezza sembra non avere più dimora.

Articoli di **Santiago Calatrava / Alessandro Bergonzoni / Pierluigi Sacco / Silvia Burini / Livio Sacchi / Riccardo Venturi / Sebastiano Maffettone.**

Con un saggio visivo di **Marcello Maloberti.**

€ 30,00

in copertina Mimmo Paladino
progetto grafico Francesca Vaccari

ISBN 978-88-15-41362-8



9 788815 413628