

Chi è questo cane? - Chi sono questi cani?

Il lavoro proposto da Nicolas Milhé non lascia senza domande. Cosa ci dice questo cane a proposito dei monumenti, della loro costruzione e della loro essenza? Perché far posare questo personaggio familiare, animale addomesticato dai tempi preistorici, compagno fedele di Diogene di Sinope, il più solitario degli uomini? Come ci permetterebbe quest'umile figura di avvicinarci alle istanze della questione monumentale? A cosa può rimandare una figura canina in metallo, posta direttamente a terra, ad altezza d'uomo?

Al cane fedele, la patria riconoscente? Più che concentrarci sulla sua fedeltà e sulla sua domesticazione, è sull'altro versante della natura canina che bisognerà cercare la chiave di quest'opera. In effetti è la bestialità del cane a riempire la sala per animare questa scultura di bronzo dai tratti di bestia naturalizzata. Più che i millenni di addestramento e di civilizzazione, si impone qui un'animalità ritrovata. L'uomo (Diogene?) è uscito dal quadro per far posto alla bestia, al suo istinto, alla sua forza, ai suoi muscoli. Chi è questo cane? Il placido cagnetto o l'oscuro molosso? Attenti al cane. *Cave canem*. Fino a spaventarci.

Monumenti anonimi. Come per il cane di N. Milhé, le ambivalenze del soggetto rappresentato si affermano spesso di fronte ai monumenti. Chi è questa persona? Che scena è questa? Questa vittoria? Questa sconfitta? Numerosi sono i monumenti nei luoghi pubblici che rendono omaggio a delle personalità o a degli eventi venuti da un passato lontano e spesso dimenticato. Sorgono da una notte dei tempi in cui a volte si perdono persino le identità delle donne e degli uomini rappresentati, o la natura degli atti commemorati. Che si tratti di figure allegoriche o di personaggi emblematici che hanno lasciato una traccia nella storia, la loro singolarità tende a dissolversi col passare del tempo, seppellendoli nei vuoti di una memoria selettiva. Quest'oblio trasforma allora i monumenti in semplici asperità per lo sguardo, inserendoli nello sfondo che compone il paesaggio delle città (*Monumentalscape*). Ma questo "rumore di fondo" visivo, anche quando i suoi attori sono diventati degli sconosciuti, non è una musica meno ostinata. Attraverso la loro presenza, che si vuole eterna, di pietra o di bronzo, i monumenti conserverebbero il potere d'insinuarsi negli animi per lasciarvi il loro messaggio. Questi monumenti senza memoria assomiglierebbero alla statua del Presidente americano Harry S. Truman, soggetto dell'opera *Lost Monument* di Stephanos Tsivopoulos (presentata nel *Padiglione Balcani* di Villa Romana) la cui identità è da tutti dimenticata, ma la cui presenza irradia ancora la Grecia di oggi, profondamente segnata dalla guerra civile del 1946-49 di cui l'amministrazione Truman impose l'epilogo.

Questa tensione tra presenza e assenza, memoria e oblio, è un classico dell'analisi dei monumenti. Il poeta Robert Musil (1880-1942) sostiene per esempio che l'impero del tempo è il peggior nemico dell'espressione monumentale. Nei suoi scritti si spinge a predire un'"impermeabilizzazione" (*imprägnierung*) inevitabile per ogni monumento, cioè l'estinzione implacabile nel corso degli anni del suo significato originario, quello che gli è stato dato al momento della sua creazione. Questa perdita di significato è soprattutto il risultato della sua integrazione nelle *routines* del quotidiano che riesce a farne dimenticare la presenza a chi gli passa accanto ogni giorno, come se progressivamente lo sguardo scivolasse su di esso, a immagine dell'acqua su una materia impermeabile. Altri, come S. Tsivopoulos, pensano il contrario: la presenza di un monumento produce sempre un effetto. Esso continua, al di là dell'oblio programmato del suo significato originario, a segnare il presente con la sua impronta rimanendo il testimone silenzioso ed efficace del discorso dei potenti. Per il filosofo Régis Debray il monumento si sfiderebbe addirittura la morte facendo "dei trapassati degli ultra-presenti" ("*des trépassés des très présents*"). Presenza di chi? Chi e che cosa si celebra allora, quando ci si dimentica dei soggetti rappresentati? Questo cane lupo è un arredamento impermeabile di una villa fiorentina o una minaccia da prendere sul serio per il mondo dei vivi?

Homo homini lupus. Sebbene dimenticati e a qualunque epoca appartengano, i monumenti che ornano i paesaggi delle città celebrano regolarmente i sistemi di governo, giustificano le relazioni di potere, legittimano l'ordine politico o religioso. Per accostarsi alla celebre ed efficace espressione del sociologo Max Weber, i monumenti sono al cuore dell'idealizzazione, se non addirittura della glorificazione di una violenza reale o simbolica che essi presentano come assolutamente legittima. Che magnifichino i sovrani, i loro vassalli o l'insieme dei loro sudditi, che celebrino dei regimi politici evocando atti eroici compiuti in loro nome o sotto il loro regno, sono le incarnazioni immobili di un discorso mirato a legittimare in maniera durevole le forme di governo dei corpi e delle anime, anche quando i soggetti rappresentati sono dimenticati.

Facendo ciò si fondano regolarmente su eventi edificanti, magnificano momenti di gloria, ma anche atti di violenza.

Dulce et decorum est pro patria mori. In aperto sostegno dei sacrifici supremi, il monumento nasconderebbe così, sotto il travestimento dell'ideale, la ragione del più forte, la violenza animale dal muso canino, la tragedia della storia che la società fatica a regolare, in particolare quando scoppia il conflitto. In tal modo, quando il rapporto di forza si capovolge e la legittimità del più forte viene negata, il re è nudo e coloro che detengono il potere non sono altro che una "banda d'uomini armati", secondo le famose parole di Lenin. È in questo preciso momento che i monumenti possono essere trasformati in pupazzi disarticolati, abbattuti dai nuovi padroni in un atto sacrificale tra i più simbolici.

Senza trucco né Mèson. Il dispositivo delle opere proposto da Nicolas Milhé ci fa percorrere a ritroso il percorso di questa glorificazione della violenza politica attraverso il discorso o l'estetica dei monumenti ufficiali. Basta con l'esorcismo dell'atrocità attraverso una narrazione che porta a minimizzare o a rendere tanto accettabili quanto sacri quelli che potrebbero essere visti come atti barbari e immorali. Viene dimenticata la domesticazione colpevole della mostruosità che i monumenti pubblici promuovono con fascino. Sbarazzatisi dal velo ideologico del discorso di propaganda, sono simili a questo cane di bronzo, evocazione cruda del potere e della predazione associati a un'animalità in fin dei conti irrimediabile. L'opera riporta così l'umanità alla sua parte più oscura, quella che annienta le regolamentazioni contrattuali, il contratto sociale a vantaggio di tutti, per cedere il posto ai rapporti di forza brutali, alla dominazione e alla coercizione fisica. Allontanarsi in questo modo da una visione della società derivata dal pensiero liberale che privilegia il libero compromesso tra attori liberi e coscienti, ci fa attraversare le acque torbide di un pensiero pessimista della condizione umana, in cui la violenza è un elemento imprescindibile di rapporti sociali e interpersonali sempre feroci, come li descrivono, fra altri, autori quali Georges Bataille, Carl Schmitt o ancora Julien Freund. Ma, più che fare assegnamento a questo corpus teorico difficile e trasgressivo, N. Milhé ci invita anche a dar prova di vigilanza dinnanzi alla brutalizzazione dei modelli di governo delle nostre società, che esercitano sempre maggior controllo sugli ingegni e sui luoghi.

Attorno al cane la sala si trasforma effettivamente in uno spazio sotto controllo, in cui il visitatore è a portata di zanne ed è a immagine del territorio dei regimi autoritari, il cui progetto trasforma lo stesso senso degli spazi pubblici attraverso la sorveglianza esercitata. L'agorà è ridotta al silenzio, imbavagliata da uno stretto controllo che disattiva il dibattito democratico, aspetto eminentemente sociale di uno spazio pubblico ormai setacciato dalla presenza dei guardiani del potere: eroi trasformati in statue, poliziotti civili o militari di guardia. Questa trasfigurazione dello stesso spazio della mostra, che fa riferimento al gusto delle dittature per la statuaria, ci immerge nell'anti-spazio pubblico dei regimi autoritari. Per la sua funzione come per la sua forma, questa "specie di spazio" (*espèce d'espace*) particolare si oppone a quella delle prime città, associata in maniera sostanziale alle funzioni elementari della vita democratica (deliberazione comune e amministrazione centralizzata) come descritto da Marcel Henaff nella sua opera *La ville qui vient* (2004) (Marcel Henaff, *La città che viene*, Castelvecchi, 2018). Questa funzione iniziale, che definisce lo spazio urbano, fa altresì riferimento alla nozione di *Mèson* sviluppata da Jean-Pierre Vernant in *Les origines de la pensée grecque* (1962) (Jean-Pierre Vernant, *Le origini del pensiero greco*, Feltrinelli, 2011) riguardo allo spazio pubblico della *polis* greca: uno spazio di dialogo interposto tra le due parti di un contenzioso per offrir loro un luogo di discussione che permetta di mettere "in mezzo", "tra loro", un legame che regoli il rapporto di forza e che eviti il ricorso alla violenza. Questa funzione non resiste qui alla presenza del cane, che impone un tutt'altro rapporto politico al luogo.

In nome della bandiera. In molte regioni del mondo la storia degli uomini è stata regolarmente accompagnata da esplosioni di violenze che alimentano ancora oggi i discorsi sul declino dell'umanità. Per onorare grandi cause o assicurare vili bisogni la violenza ha in effetti martoriato senza tregua popolazioni, separato famiglie, dislocato comunità. Amici o nemici, colonizzatori o colonizzati, conservatori o rivoluzionari sono stati di volta in volta vittime o carnefici. Vittime e carnefici. Senza confondere i protagonisti della storia, Ali la Pointe e i leopardi del generale Massu, il duca d'Orléans e l'Emiro Abd-el-Kader, è sempre lo stesso brivido che ci attraversa quando soffermiamo lo sguardo sul passato o sul presente, gli attentati ciechi e le raffiche di proiettili, i massacri e le distruzioni, le conquiste e le occupazioni. Da questo quadro insostenibile emergono i grandi racconti monumentali, quelli delle identità collettive, religiose o nazionali, così spesso micidiali ma impiegate regolarmente per giustificare l'ingiustificabile.

Tra queste narrazioni, quella della nazione e della bandiera domina dal XIX secolo infervorando le società, trascinandole via al suo passaggio i progetti di pace perpetua dei filosofi. Nei Balcani, della guerra dei Komitadji (1896-1908) fino ai massacri di Srebrenica (1995), sicari e mercenari della nazione hanno messo in opera i più macabri piani di epurazione della popolazione e di controllo del territorio, scatenando forze e violenze spesso molto lontane dai gloriosi orizzonti del loro discorso di liberazione. Che pensare oggi dei supremi sacrifici per la presa di Roma, per onorare l'arciduca d'Austria, per la crociata o la bandiera? Il tempo li ha inghiottiti come ha fatto sparire le loro vane vittime. La bandiera *Kosovo proposition 3* pone a confronto la forza del cane, lo scatenamento di violenza oscura e incontrollata, con la futilità di quest'oggetto-totem, sacrosanto emblema dei combattenti della nazione. Questo progetto abortito di bandiera fa riferimento alla vanità dell'oggetto, confrontandolo alla gravità delle violenze che genera e che lo travalicano.

Un'illusione alla finestra. La figura umana, la cui assenza colpisce e disturba all'interno della sala, si ritrova arrischiando uno sguardo nel giardino. Mettendo i nostri occhi in quelli del cane, si intravede dalla finestra la vittima di questa caccia inquietante. Di schiena, rialzata dal suolo, in assenza di gravità, come un Cristo che esce da un sepolcro in una pittura fiamminga, la statua di una giovane donna moderna sembra fuggire. Evocando la filosofa e personaggio politico Rosa Luxemburg (1871-1919) coi tratti di una donna della nostra epoca, questa scultura irradia l'orizzonte con un'aura apollinea: bellezza, leggerezza, equilibrio. Senza essere pacifista, Rosa Luxemburg è una figura della militanza socialista i cui testi più incisivi, in particolare il celebre *Socialismo o barbarie*, sono stati scritti nel cuore del sanguinoso periodo della Grande Guerra. Il suo progetto, vicino a quello dell'anarchico Michail Bakunin, voleva che l'emancipazione dei lavoratori fosse il prodotto della loro mobilitazione spontanea ("spontaneismo rivoluzionario") per far sì che quest'ultimi si sottraessero da soli al destino tragico promessogli dall'era imperialista: oppressione nel lavoro o distruzione per opera della guerra. Ella incarna così la visione di una trasformazione ineluttabile della società segnata dalla fiducia nella natura creatrice di un uomo cosciente del suo ruolo storico. Figlia del pensiero illuminista e dei suoi principi fondamentali di primato della ragione critica, di aspirazione alla libertà e all'universalismo, Rosa Luxemburg ha lasciato in eredità con la sua opera una critica radicale dell'autoritarismo tanto in seno al movimento rivoluzionario che nella società borghese.

La posizione di questa figura storica, sollevata dal suo piedistallo e di schiena, rompe qui discretamente con i canoni della statuaria classica (centralità, messa in scena, effetto di liberazione spaziale). Questa incongruità fa pensare alla sua tragica sparizione e al fallimento dei suoi ideali, poco dopo aver partecipato all'insurrezione Spartachista del 1919 che opponeva gli insorti socialisti alle forze del regime socialdemocratico del presidente Ebert, appoggiate sui gruppi paramilitari dei *Freikorps*, antenati delle sezioni d'assalto che fecero regnare sulla Germania un pugno di ferro nei decenni successivi. Uscita dalla storia come dalle sale espositive di Villa Romana a profitto di un animale assassino, questa statua lascia pensare che la ragione politica illuministica, quella dell'universalismo, non sarebbe stata che un sogno, un'illusione. Al suo posto è la forza brutale che s'impone, la ragione del più forte che ha la meglio sull'ideale pensiero progressista e liberatore.

Più dure saranno le zanne. Oltre all'evocazione dei massacri della Grande Guerra, della figura di Rosa Luxemburg e del fallimento degli ideali universalisti del XX secolo, Nicolas Milhé ci propone infine un monumento per pensare il nostro tempo. Il periodo attuale, segnato dalla fine dell'universalismo e dal ritorno di una geopolitica pragmatica di alleanze *ad hoc*, in risposta a configurazioni regionali esplosive e mutevoli, non è esente dal ricordare gli anni che precedettero il primo conflitto mondiale. Eliminati gli universalismi accusati di schiacciare i particolarismi e di favorire le persecuzioni, i tempi presenti si sono soprattutto riavvicinati ad un relativismo culturale e politico le cui minacce abbiamo oggi il compito di pensare in termini geopolitici e filosofici. Ciò nonostante il monumento di Rosa Luxemburg non è a terra. Più che un fallimento definitivo, non dovremmo vedere nella sua fuga fuori dalla sala una discreta speranza di resurrezione per il mondo a venire?