



DE

## SHOWAR

La guerra in Ucraina come spettacolo  
a cura di Anna Maria Lorusso e Marco Santoro

DONZELLI EDITORE

Saggi. Storia e scienze sociali





# ShoWar

La guerra in Ucraina come spettacolo

a cura di  
Anna Maria Lorusso e Marco Santoro



DONZELLI EDITORE



Volume pubblicato con un contributo del  
Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

© 2025 Donzelli editore  
Roma, via Mentana 2b  
[www.donzelli.it](http://www.donzelli.it)

ISBN 978-88-5522-690-5

## Indice

- p. 3 Lo spettacolo della guerra  
Introduzione di Anna Maria Lorusso e Marco Santoro
- 21 I. La guerra stampata  
di Simone Papale e Marco Solaroli
- 39 II. L'insostenibile leggerezza della guerra televisiva  
di Giovanna Cosenza
- 59 III. La guerra degli esperti di guerra  
di Marco Santoro
- 81 IV. La guerra dei droni e «il campo della battaglia»  
di Alessandra Bonazzi
- 99 V. **Déjà-vu e statues quo.**  
**Fronti museali e fronti monumentali**  
di Chiara Tartarini
- 125 VI. Combattere con lo sport. L'impatto della guerra in Ucraina,  
sullo sport internazionale  
di Riccardo Brizzi e Nicola Sbeti
- 145 VII. Political or not political? Eurovision Song Contest,  
teatro della guerra (televisivo-musicale) russo-ucraina  
di Lucio Spaziante
- 159 VIII. La guerra prima della guerra nel cinema ucraino: immagini,  
storie e paesaggi per l'interpretazione di un conflitto  
di Cristina Demaria
- 181 IX. Volodymyr Zelensky: da leader a eroe  
di Anna Maria Lorusso
- 207 Le autrici e gli autori



v. Déjà-vu e statues quo.  
 Fronti museali e fronti monumentali  
 di Chiara Tartarini\*

C'è tanto tutto  
 che il nulla è davvero ben celato.  
 Wisława Szymborska, *La realtà esige*<sup>1</sup>.

Nelle pagine che seguono verranno considerati alcuni casi relativi ai primi mesi di guerra in Ucraina dal versante dei «fronti museali» e dei «fronti monumentali», entrambi coinvolti in azioni di resistenze culturali, miti eroici e costruzioni identitarie. Ogni paragrafo è seguito da un breve *post scriptum* che, con un unico esempio, aggiorna di alcuni mesi la situazione della guerra in corso, a volte capovolgendone presupposti o attese.

1. *Cronache.*

Tra il 24 e il 25 febbraio 2022, l'UNESCO, l'International Council of Museums (ICOM) e l'International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) hanno espresso condanne unanimi contro l'aggressione della Russia all'Ucraina, seguite da moniti a rispettare i codici etici per la salvaguardia di oggetti, monumenti e musei<sup>2</sup>. Poi hanno rimandato a pubblicazioni degli ultimi vent'anni sulla protezione del patrimonio da un'ampia varietà di rischi (saccheggi, incendi, terremoti, e pure guerre) ricordando tutto l'occorrente per le prime azioni di messa in sicurezza dei manufatti – mascherine, guanti, occhiali, camici da lavoro, etichette,

\* Dedico queste pagine alla mia amica Oksana, alla sua famiglia, al suo *boršč* (Patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO n. 631-2022 con procedura d'urgenza) e alla sua *pysanka* (in nomination per il 2024). Un pensiero speciale va ad Anna, presidentessa in pectore che sa sempre dove andare.

<sup>1</sup> W. Szymborska, *La realtà esige*, in Ead., *La fine e l'inizio*, Scheiwiller, Milano 1997, p. 33.

<sup>2</sup> ICOM, *Statement Concerning the Russian Invasion into Ukraine*, 24 febbraio 2022, <https://icom.museum/en>; ICOMOS, *Statement on Ukraine*, 24 febbraio 2022, <https://www.icomos.org>.

rotoli di pluriball, cuscini, asciugamani, scatole di cartone, cassette per la frutta, tubi in PVC, metri da sarto, secchi, carrelli, carriole ecc. – e precisando che, in caso di guerra, possono essere necessari altri dispositivi di protezione individuale, come giubbotti antiproiettile, maschere antigas e così via<sup>3</sup>.

Alla fine di agosto 2022, a Praga, in occasione della 26<sup>a</sup> Conferenza generale ICOM (evento memorabile per la comunità internazionale in cui, dopo anni di diatribe, è stata approvata la nuova definizione di museo), presidente e vicepresidente di ICOM Ukraine, Kateryna Chuyeva e Anastasiia Cherednychenko, dopo aver sottolineato che il presidente di ICOM Russia Aleksandr Sholokhov, in qualità di deputato della Duma di Stato, aveva votato a favore dell'annessione illegale dei territori ucraini, hanno chiesto l'espulsione dei membri di ICOM Russia per violazione del codice etico dell'organizzazione<sup>4</sup>.

Prima dell'invasione, in Ucraina esistevano oltre cinquemila musei, di tipologie molto eterogenee<sup>5</sup>. Nei primi giorni del conflitto è stato distrutto il museo Ivankiv, oblast' di Kyïv, con le opere di Marija Prymačenko<sup>6</sup>, è stato colpito il sito di Babij Jar (anche se fortunatamente il Memorial Center è rimasto indenne) mentre a Mariupol' è stato raso al suolo il museo dedicato al paesaggista «ambulante» Archyp Kuindži. A Charkiv, invece, è stato colpito il museo d'arte: «è un'ironia della sorte dover salvare dipinti di artisti russi»<sup>7</sup>, ha dichiarato Maryna Filatova, responsabile del dipartimento di «arte straniera» del Museo, che tra le

<sup>3</sup> A. Tandon, *Endangered Heritage: Emergency Evacuation of Heritage Collections*, UNESCO-ICCROM, Paris-Roma 2016, pp. 53-7; Ead., *First Aid to Cultural Heritage in Times of Crisis 2. Toolkit*, ICCROM, Roma 2018; P. Jirasek, *Museums Security and Disaster Preparedness*, in ICOM-UNESCO, *Running a Museum. A Practical Handbook*, ICOM, Paris 2004, pp. 51-89; S. Lambert - C. Rockwell (a cura di), *Protecting Cultural Heritage in Times of Conflict*, ICCROM, Roma 2012.

<sup>4</sup> ICOM, *Heritage Protection Responses in Ukraine*, <https://prague2022.icom.museum/>. Solo nel novembre 2022 l'Heritage Protection Department di ICOM ha potuto pubblicare una prima *red list* degli oggetti a rischio che evidenzia «la ricchezza, l'antichità e l'eterogeneità del patrimonio culturale dell'Ucraina, dagli Sciti alle avanguardie del XX secolo», ICOM, *Red List of Cultural Object at Risk*, ICOM, Paris 2022, <https://icom.museum/en/news/>.

<sup>5</sup> S. Muravska - I. Hnidyk, *Ukrainian Museums' Exhibitions and Educational Programs During the First Six Months of War*, in «Museum&Society», XXI, luglio 2023, 2, p. 34. P. Verbytska - S. Muravska, *Museum Activists as Agents of Social Change in War*, *ivi*, p. 54.

<sup>6</sup> K. Jhala, *Ukraine Museum Reportedly Burns down in Russian Invasion, Destroying 25 Works by Folk Artist Maria Prymachenko*, in «The Art Newspaper», 28 febbraio 2022, <https://www.theartnewspaper.com/>; N. Datskevych, *Russia Destroys Ukraine's Historical Heritage and Steals Rare Collections from Museum*, in «The Kyiv Independent», 1° giugno 2022, <https://kyivindependent.com/>; R. Kurin, *How Ukrainians Are Defending Their Cultural Heritage From Russian Destruction*, in «The Smithsonian Magazine», 22 febbraio 2023, pp. 8-9.

<sup>7</sup> M. Filatova, *cit.* in V. Hnidyk, *Ukraine Museum Scrambles to Save Russian Art from Russian Forces*, in «Museum Next», 9 marzo 2022, <https://www.museumnext.com>.

opere più preziose, assieme a quelle italiane, tedesche, fiamminghe e olandesi, conta anche una versione incompiuta della *Risposta dei cosacchi dello Zaporoz' e al sultano di Turchia* di Illja Repin (nato a Čuhuiv, oblast' di Charkiv), trasportata qui negli anni trenta del secolo scorso dalla Galleria Tret'jakov di Mosca. L'opera è stata messa in sicurezza, crediamo, con particolare premura: il cosaccato, infatti, è simbolo dell'identità ucraina, e quella che viene considerata la prima opera della letteratura ucraina moderna, l'*Eneida* di Ivan Kotljarevs'kyj (1798), è una parodia del poema virgiliano in cui Enea e i Troiani, appunto, sono cosacchi<sup>8</sup>. Non un dipinto qualsiasi, insomma (foto 1).

Con l'inizio dell'invasione, la maggior parte dei musei ha evacuato le collezioni, e presto hanno iniziato a circolare testimonianze e immagini dei dipendenti al lavoro. Per esempio quelli del Museo delle Belle Arti di Odessa (il più «pro-Ucraina al mondo», secondo la direttrice Oleksandra Kovalchuk)<sup>9</sup>, che recintavano l'edificio con filo

<sup>8</sup> Y. Hrytsak, *Storia dell'Ucraina. Dal Medioevo a oggi* (2021), il Mulino, Bologna 2023, p. 112; S. A. Bellezza, *Identità ucraina*, Laterza, Roma-Bari 2024, p. 13.

<sup>9</sup> O. Kovalchuk, *Mapping Ukraine in Museums*, conferenza tenuta presso il British Council-Ukrainian Institute, Centre for Museum Cultures at Birkbeck College, 21-22 ottobre 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4V6Weci8DH0>.



1. Émeric Lhuisset, *J'entends au loin la réponse des Cosaques/From far away, I hear the Cossacks' reply*, Ukraine 2023. © Courtesy Emeric Lhuisset. La foto, scattata con l'aiuto delle Forze di difesa territoriale, della 112<sup>a</sup> Brigata e del soldato Roman Gribov dall'Isola dei Serpenti, presenta una sorta di *tableau vivant* della versione del dipinto di Illja Repin *La Risposta dei cosacchi dello Zaporoz' e al sultano di Turchia* conservata al Museo russo di San Pietroburgo.

spinato e trasportavano le opere nei seminterrati, o quelli del Museo nazionale della storia dell'Ucraina, nel centro di Kyïv, che traslocavano armi sciite o bracciali in zanne di mammut<sup>10</sup>. Già tra marzo e aprile, man mano che la linea del fronte si spostava verso il Sud-est del paese, i musei di alcune regioni hanno ripreso le attività; altri, spogliati delle opere, hanno scelto di mostrarsi così com'erano: vuoti. È il caso del Chanenکو, uno dei più noti e amati di Kyïv, che custodisce oggetti di arte antica, asiatica e dell'Europa occidentale. Fu aperto al pubblico nel 1913 da Bohdan Chanenکو e dalla moglie Varvara, i cui nomi vennero poi rimossi dal governo bolscevico «in ragione della completa assenza di meriti rivoluzionari al servizio della cultura proletaria» dei due collezionisti-fondatori<sup>11</sup>. Nella primavera del 2022 le sale del Chanenکو esibivano solo etichette orfane e tracce di scolorimento sulle pareti nei punti in cui fino a poco prima erano collocate le opere, ma sono rimaste aperte al pubblico. Nei tour *Shadows and Walls*, però, la direttrice Yuliya Vaganova e i suoi colleghi hanno scelto di non parlare di oggetti assenti: il loro intento era far sperimentare ai visitatori cosa volesse dire «essere soli in uno spazio vuoto che non appartiene solo all'arte»<sup>12</sup>. Perciò raccontavano dell'edificio, dei suoi spazi, e li presentavano come quelli di una casa – vuota, appunto, come quando i Chanenکو vi avevano messo piede per la prima volta<sup>13</sup>.

Tour come questi rievocano solo in parte quelli di Pavel Gubčevskij, la guida che durante la Grande guerra patriottica conduceva le reclute russe nelle sale dell'Hermitage in cui erano rimasti solo cartellini e cornici vuote, segnaposti per oggetti da ricollocare al punto giusto una volta che fossero tornati a casa. Grazie alla sua familiarità con quegli oggetti assenti, Gubčevskij era in grado di «farli vedere» nei dettagli

<sup>10</sup> J. Recker, *Inside the Efforts to Preserve Ukraine's Cultural Heritage*, in «The Smithsonian Magazine», 30 marzo 2022.

<sup>11</sup> *Meeting of the Museum Committee Minutes*, 26 maggio 1924, in H. Rudyk, *Bohdan and Varvara Khanenko and Their «Encyclopedic» Art Collection*, in A. Kluczevska-Wójcik - E. Bobrowska (a cura di), *From Collections to Museums Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński (1861-1929)*, Polish Institute of World Art Studies-Tako, Warsaw-Paris-Toruń 2022, p. 86.

<sup>12</sup> Y. Vaganova, *Mapping Ukraine in Museums*, conferenza tenuta presso il British Council-Ukrainian Institute, Centre for Museum Cultures at Birkbeck College, 21-22 ottobre 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4V6Weci8DH0>.

<sup>13</sup> A. Doroshenko, *The Khanenko Museum as Noble Double-wounded*, in «Museum&Society», XXI, 2023, 1, p. 26; Vaganova, *Mapping Ukraine in Museums* cit. Questi tour sono all'origine del film *Shadows and Walls* presentato al Chanenکو il 23 ottobre 2023; una mostra fotografica sulle sale del museo senza opere è stata realizzata per il Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft della Technische Universität Dortmund (*The Khanenko Museo, Kyïv*, a cura di O. Balun, K. Heck, Y. Vaganova, B. Welzel, 5 agosto-18 settembre 2022), <https://kunst.kmst.tu-dortmund.de/>.

più vividi secondo l'antica consuetudine ekfrastica, e meravigliare i soldati con un'azione che qualche decennio più tardi avremmo definito degna dell'arte concettuale o della *institutional critique*<sup>14</sup>. Forse però nei musei dell'Ucraina in guerra una cornice vuota è qualcosa di diverso: una sorta di ferita che non si rimargina con un filo di parole. Certo, la cornice vuota può dar spazio a ricordi precisissimi o, al contrario, a fantasticherie, ma dal punto di vista logico-espositivo è un ossimoro: la cornice definisce ciò che inquadra «come un mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il semplice vissuto»<sup>15</sup>. Ed è proprio sul *semplice vissuto* dei suoi spazi che il Chanencko ha concentrato le sue attività a museo vuoto. Se Bianchi Bandinelli nel 1941 era certo che si dovesse approfittare della grande opportunità di aver svuotato i musei «per studiarne il loro riordinamento»<sup>16</sup>, dall'Ucraina in guerra, e non solo dal Chanencko, le voci possono essere discordi:

Pensando a come potrebbe essere oggi un'esposizione museale [...] per un paese la cui arte e cultura sono state sistematicamente distrutte dall'Impero e minate dalla censura e dalla violenza, deportate e rubate, ho pensato alla possibilità di presentare muri vuoti. Ma questa assenza rappresenta opere ed esperienze perdute, storie non dette e oggetti d'arte esiliati che devono essere rimpatriati. [...] Tutta la nostra storia è la storia di utopie incompiute e non realizzate<sup>17</sup>.

P.S. La mattina del 10 ottobre 2022 un missile è caduto a venti metri dal Chanencko, pressappoco dov'era caduta una bomba nell'agosto 1941. L'onda d'urto ha provocato gravi danni: parti del tetto distrutte, crepe nei muri, finestre in frantumi e schegge ovunque. «Quando sono entrata nell'edificio – ha scritto Anfisa Doroshenko del dipartimento dei disegni e delle stampe europee – il museo era straordinario: la distruzione lo aveva fatto somigliare a una mostra che aveva allestito per noi senza la nostra partecipazione»<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Non è un caso che Gubčevskij sia stato ricordato anche da Michail Piotrovskij, direttore dell'Hermitage, in occasione della chiusura del museo per la pandemia da Covid-19: dopo essersi rivolto al suo staff dicendo «caro popolo dell'Hermitage, questa è una guerra. Il nemico è invisibile, ma alcune linee del fronte sono ben visibili», Piotrovskij non ha mancato di sottolineare che alcuni loro predecessori, oltre «ad aver assicurato la conservazione degli edifici e degli interni, avevano tenuto conferenze per i militari e condotto visite guidate intorno alle cornici vuote», M. Piotrovskij, 18 marzo 2020, <https://www.hermitagemuseum.org>.

<sup>15</sup> V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, il Saggiatore, Milano 1998, p. 41.

<sup>16</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Lavoro per l'arte*, in «L'Illustrazione Italiana», n.s., 16-23 dicembre 1941, 22-23, p. 362.

<sup>17</sup> K. Iakovlenko, *Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts*, in «Sociologica», XVI, 2022, 2, p. 237.

<sup>18</sup> Doroshenko, *The Khanenko Museum as Noble Double-wounded cit.*, p. 25.

## 2. Fronti museali.

Si dice che i musei non sono mai neutrali. Ricordano ciò che vogliono sia ricordato e possono facilmente spostare gli oggetti dallo spazio della memoria allo spazio dell'attenzione<sup>19</sup>, cioè dai depositi, bunker che garantiscono la sopravvivenza di manufatti o specimens che, per più ragioni, non si può o non si intende mostrare, alle sale, dove invece vengono esibiti, illuminati, esposti a corpi e occhi per diventare parte del racconto pubblico. Sulla non neutralità dei musei però ci sono luoghi molto peculiari, e sono i *war museums*. Dalla seconda metà del secolo scorso molti di loro si sono dedicati alla storia sociale della guerra, alla commemorazione delle vittime non combattenti e a narrazioni in contrasto con l'idea di nazione, di patriottismo o sacrificio. In breve, e giustamente, sono diventati *anti-war museums*<sup>20</sup>. Ma per i musei della guerra in paesi in guerra è diverso: possono o devono dar forma a racconti che legittimano le autorità e l'esercito, appoggiano la propaganda, plasmano l'immagine del nemico per mobilitare i loro pubblici sul fronte interno.

È il caso del War Museum di Kyïv che, inaugurato nel 1981 per celebrare la vittoria sovietica nella seconda guerra mondiale, dal 2014 ha posto al centro della propria missione anche «l'educazione nazionale e patriottica», costituendosi, secondo il direttore Yurii Savchuk, come un vero e proprio «fronte museale»<sup>21</sup>. Già alla fine di febbraio 2022 il suo staff ha iniziato a tessere reti mimetiche, organizzare raccolte di medicinali, preparare pasti per le «unità di difesa territoriale» e raccogliere testimonianze che documentassero «i crimini dell'aggressore». Poi ha compiuto esplorazioni sul campo, a Irpin', Buča, Borodjanka e nella stessa Kyïv, alla ricerca di storie e oggetti della guerra russo-ucraina<sup>22</sup>. È nata così la prima mostra su questa guerra, *Ukraine-Crucifixion*, inaugurata l'8 maggio 2022, nella giornata della memoria e della

<sup>19</sup> M. V. Marini Clarelli, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Carocci, Roma 2017, p. 73.

<sup>20</sup> Cfr. J. Winter, *Museums and the Representation of War*, in «*Museum&Society*», x, novembre 2012, 3, pp. 150-63; K. Hill (a cura di), *Museums, Modernity and Conflict. Museums and Collections in and of War since the Nineteenth Century*, Routledge, London 2021, pp. 1-11; W. Muchitsch (a cura di), *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013.

<sup>21</sup> Y. Savchuk, *Muzeinyi Front*, cit. in E. Olzacka, *War and «Museum Front» in a Digital Era: The Ukrainian War Museum during the Russian Invasion of Ukraine*, in «*Media, War&Conflict*», xvii, 2024, 1, p. 105 (ringrazio Marco Solaroli per la segnalazione); Ead., *The Role of Museums in Creating National Community in Wartime Ukraine*, in «*Nationalities Papers*», 2021, 49, p. 1033; I. Ivanova, *Museums as Complex Systems in the Face of the War*, in «*Museum&Society*», xxi, luglio 2023, 2, pp. 17-23.

<sup>22</sup> War Museum, 5 marzo 2022, [https://warmuseum.kyiv.ua/\\_all-news-images](https://warmuseum.kyiv.ua/_all-news-images).

riconciliazione. Presentava 1776 reperti raccolti nelle aree di conflitto e in quelle appena liberate di Kyïv e Černihiv: manufatti, proiettili, pezzi di missili Buk, foto di depositi di armi nemiche, effetti personali dei soldati russi, una mappa con il piano per la presa di Kyïv, trofei delle forze armate ucraine e pure icone ferite, come quella della chiesa di San Dymytrii di Rostov, a Makariv, oblast' di Kyïv<sup>23</sup>. Mentre foto e video mostravano il backstage di una mostra sulla guerra allestita nel pieno di una guerra, cioè le sfide eroiche legate al trasporto degli oggetti dalle aree colpite alle sale, o gli incontri con le famiglie dei caduti che donavano cimeli al museo<sup>24</sup>, sul canale YouTube del War Museum è stato caricato *37 Days in Hell*, un video con storie di civili che risiedevano nei pressi della base aeronautica di Hostomel' e raccontavano «la loro esperienza di vivere in un rifugio e credere nella vittoria»<sup>25</sup>. Un'altra mostra, *Kyïv: One-Day Report. March 8, 2022*, presentava una serie di foto scattate da un «piccolo ma coraggioso team del museo» che documentava il volto della guerra nelle strade della capitale – posti di blocco, barricate, aree residenziali semidistrutte assieme a scene di apparente normalità, il tutto introdotto dalle parole Vitalij Klyčko, sindaco di Kyïv ed ex pugile (noto come Dr. Ironfist): «La Russia si sta avventando sul cuore dell'Ucraina, sulla capitale del nostro Stato. Attacca Kyïv. Ma noi non ci arrenderemo mai! Resistiamo!»<sup>26</sup>.

Le mostre che si sono tenute al War Museum nei primi mesi confermano che questa guerra, nonostante le tecnologie utilizzate, è una guerra convenzionale, la cui rappresentazione è pressoché analoga a quelle di altre guerre del passato. È un déjà-vu. Non è una guerra digitale che, nella versione completa e corretta, prevedrebbe obiettivi militari colpiti con precisione chirurgica: in questo caso – estremo, a dire il vero – non ci sarebbero rovine di edifici civili, né immagini dal campo, né testimonianze di cittadini (che ne saprebbero?) o doni di oggetti ai

<sup>23</sup> *Ukraine-Crucifixion*, [https://warmuseum.kyiv.ua/\\_eng/expositions/current\\_exhibitions/](https://warmuseum.kyiv.ua/_eng/expositions/current_exhibitions/); V. Hopkins, *In a Museum Show, Ukraine Tells the Story of a War Still in Progress*, in «The New York Times», 2 giugno 2022. Cfr. Muravska - Hnidyk, *Ukrainian Museums' Exhibitions and Educational Programmes* cit., p. 34; S. Muravska - O. Hodovanska, *Organization of Museums of Western Ukraine after the Full-scale Invasion of the Russian Federation*, in «Museumologica Brunensia», XII, 2023, 2, pp. 12-9; Y. Burakov - L. Pytlova, *Regional Features of Building Museum Exhibits on History of the Modern Russo-Ukrainian War*, in «SKHID», V, 2023, 1, p. 18.

<sup>24</sup> Olzacka, *War and «Museum Front» in a Digital Era* cit., p. 99.

<sup>25</sup> War Museum, *37 Days in Hell*, 18 maggio 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=mQQsp\\_Nn\\_bk&list=PL-C58KfkuRcgZQQRgbJ90m2D7A-aUqd\\_A&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=mQQsp_Nn_bk&list=PL-C58KfkuRcgZQQRgbJ90m2D7A-aUqd_A&index=1).

<sup>26</sup> War Museum, *Kyïv: One-Day Report. March 8, 2022*, <https://www.youtube.com/watch?v=UbrFSK-MOFU>; Olzacka, *War and «Museum Front» in a Digital Era* cit., p. 108. Muravska - Hnidyk, *Ukrainian Museums' Exhibitions and Educational Programmes* cit., p. 34.

musei. Sarebbe una guerra (quasi) a zero vittime, di uomini e di oggetti, qualcosa di evanescente, incapace di produrre un grande racconto.

Dentro e fuori dal museo, però, le immagini di questa guerra non hanno costruito soltanto uno spettacolo del dolore ma anche un grande racconto di eroismi, commisurato a un conflitto, percepito subito come asimmetrico, tra la grande Russia e la «piccola» Ucraina (che piccola non è, benché, a complicare le cose, venisse chiamata anche *mala Rus'*, cioè «piccola Russia»). Nell'ultimo secolo i racconti sulla guerra ci avevano abituati a non poter considerare eroe chi ostenta troppo orgoglio: quello sarebbe un gradasso, uno spaccone, un rodomonte militarista. Eroe, invece, è chi prende le distanze dalla guerra, chi ne soffre, e i personaggi a cui innalzare monumenti sono quelli dei *J'accuse* di Gance o i militi ignoti di *Gassed* – il monumentale (231 611 cm) dipinto di John Singer Sargent (1919) conservato all'Imperial War Museum di Londra che rappresenta una schiera di soldati bendati e dolenti che avanzano come in processione, o in una versione laica della parabola dei ciechi di Bruegel. È a loro, o ai caduti, che si dovrebbero erigere i monumenti giusti, quelli che demonumentalizzano la guerra, onorano chi ne è vittima e, in seconda battuta, creano anche una «illusione del consenso» – dato che il racconto dell'esperienza della vittima suscita sempre empatia in chi, a distanza di sicurezza, le presta ascolto<sup>27</sup>. I monumenti di questa guerra di déjà-vu, invece, sono diversi da quelli con cui via via avevamo familiarizzato, che di norma commemoravano le perdite, talvolta indistinte o indistinguibili, e quasi mai la fierezza della vittoria. È vero, nei primi mesi ci sono stati presentati alcuni Fabrice – il personaggio stendhaliano che, dopo molte peripezie, riesce a unirsi all'esercito napoleonico ma una volta arrivato Waterloo, spaesato e deluso, non poteva che dire: «Monsieur, è la prima volta che assisto a una battaglia: questa è davvero una battaglia?»<sup>28</sup>. Ma nella narrazione dei media occidentali mainstream questi Fabrice erano per lo più soldati russi mandati allo sbaraglio, regolarmente contrapposti a temerari contro-Fabrice di parte ucraina, che (come Zelensky e i suoi) si mostravano in formazione, frontali come i supereroi della Marvel o i protagonisti di un videogame<sup>29</sup>. D'altra parte, il motto *Slava Ukraïni!* (Gloria all'Ucrain-

<sup>27</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006, p. 9. Sui cambiamenti nella rappresentazione della guerra, cioè sul passaggio dalla celebrazione di imprese «eroiche» a una rappresentazione più «veritiera» e «realistica», J. Bourke, *War and Art. A Visual History of Modern Conflict*, Reaktion Books, London 2017. Cfr. L. Brandon, *Art and War*, I. B. Tauris, London-New York 2009.

<sup>28</sup> Stendhal, *La Certosa di Parma*, Mondadori, Milano 2001, p. 89.

<sup>29</sup> Cfr. R. Stahl, *Militainment, Inc. War, Media, and Popular Culture*, Routledge, Oxon-New York 2010.

na!) si completa con *Herojam slava!* (Gloria agli eroi!), e non a caso molte immagini di questa guerra paiono muovere dai presupposti ben espressi da Yaroslav Hrytsak:

Non solo sulle vittime si costruisce una nazione, ma nessuna nazione può fare a meno di un mito eroico, specialmente quando passa attraverso una grande trasformazione oppure subisce un'aggressione esterna. E proprio questa è la situazione che si è verificata oggi in Ucraina. Drammatica, ma non disperata<sup>30</sup>.

Tant'è vero che, già nel primo atto di questo «dramma non disperato», il governo ucraino ha potuto lanciare la campagna di nation branding *Be Brave Like Ukraine*, presentata il 7 aprile 2022 sulla pagina ufficiale di Zelensky: «Siamo sempre stati così... Siamo sempre stati coraggiosi. I più coraggiosi del mondo. Ne sono certo. Chi altro farebbe quello che fanno gli ucraini? [...] Questo significa essere noi. Essere ucraini. Essere coraggiosi»<sup>31</sup>.

Oggi però l'estetica bellica non può più comprendere (solo) le marce ordinate degli eserciti, le parate, l'astrazione di ranghi in movimento. Se per Benjamin «alla riproduzione di massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse»<sup>32</sup>, per questo ormai siamo fuori tempo massimo. Ora si preferiscono i singoli o i piccoli gruppi a cui viene chiesto di raccontare cosa stia succedendo *davvero* – vale a dire ciò che, solo qualche decennio fa, sarebbe stato appannaggio dei diari di guerra (da rinvenire o da scrivere anni dopo) o dei *journaux intimes*, un genere che dovrebbe far coincidere privatezza e segretezza con una qualche intima «verità», pieno di resoconti toccanti di uomini (e oggetti) scampati alla distruzione, sopravvissuti al fuoco, talvolta persino dissepoliti<sup>33</sup>. E poi le vittime delle guerre del passato il più delle volte erano anonime: qui invece ci sembra di poter vedere quasi tutto, di essere messi a parte di racconti privati, con tanto di nomi e cognomi, che, dunque, non dovrebbero neppure aver bisogno di essere incisi su lapidi *in memoriam*. Fatichiamo a pensare a militi ignoti, insomma. Non solo: le immagini e le voci di questa guerra «di prossimità» ci appaiono familiari perché seguono le stesse norme che caratterizzano quelle che

<sup>30</sup> Hrytsak, *Storia dell'Ucraina* cit., pp. 319-20.

<sup>31</sup> Messaggio del presidente Volodymyr Zelensky, *Being Brave is Our Brand; We Will Spread Our Courage in the World*, 7 aprile 2022, <https://www.president.gov.ua/en/news/buti-smilivimi-ce-nash-brend-budemo-poshiryuvati-nashu-smili-74165>.

<sup>32</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966, p. 56, n. 32.

<sup>33</sup> In generale il diario di guerra è «dei reduci, dei vecchi combattenti», è «il prodotto di un soggetto che si autoriferisce, si "riporta su se stesso"», F. Montanari, *Linguaggi della guerra*, Meltemi, Milano 2004, pp. 257-8. Cfr. Iakovlenko, *Eyewitness the Russian War in Ukraine* cit., pp. 231-2.

inondano le piattaforme web, attivando un «meccanismo di *comunanza affettiva* tra noi spettatori e loro, le vittime»<sup>34</sup>.

Vent'anni fa Mirzoeff scriveva che nelle immagini della guerra in Iraq non c'era niente da vedere: a parte qualche «perturbante Saddam», erano raramente drammatiche e, altrettanto raramente, suscitavano dibattiti o controversie. Era come se, ormai avvezzi alla possibilità di manipolazione delle «nuove immagini», avessimo smesso di fidarci di loro senza che tuttavia si producesse alcun «panico visuale»<sup>35</sup>. Ma tempi e modi di circolazione delle immagini sono cambiati, così come forse il nostro rapporto con la loro verità. Nei primi mesi della guerra in Ucraina il web si è riempito di icone clickbait, parte delle quali prodotte non solo da *tiktoker* (il caso di Valerisssh<sup>36</sup> per tutti) e *instagrammer* ma da «comuni cittadini», ormai sempre più abili nel fare pre- e post-produzione. Così le immagini della vita degli ucraini, e anche il suo lato positivo in tempi drammatici (ma non disperati), si sono mescolate a quelle delle centinaia di reporter inviati da ogni parte del mondo e a qualche «perturbante Putin», quando, nelle prime settimane, il volto gonfio del presidente russo veniva analizzato ossessivamente, e circolavano ipotesi sull'eventualità che la sua presunta malattia avesse avuto esiti fatali e che quelli che comparivano nelle occasioni ufficiali, per TV e sul web, fossero in realtà dei sosia, dei doppi.

Per cui di questa guerra, a differenza di quella di cui parlava Mirzoeff, è possibile selezionare molte immagini-arma, da impugnare diversamente a seconda dello schieramento: quelle di Mariana Vishegirskaia, la «Madonna di Mariupol'» che corre giù per le scale dell'ospedale (e che notizie successive hanno dato impegnata nella propaganda pro-Putin)<sup>37</sup>; quelle dei resistenti barricati nell'Azovstal' di Mariupol' fotografati da Dmytro Kozatskyi, nome di battaglia «Orest»; i centonove passeggeri di piazza Rynok a Leopoli, in cui qualcuno ha voluto vedere un «chiaro riferimento» a Èjzenštejn<sup>38</sup>; la ragazzina di nove anni con fucile imbracciato e Chupa Chups in bocca; le foto dei Zelensky scattate da Annie Leibowitz per il numero di ottobre 2022 di «Vogue America»,

<sup>34</sup> M. Farci, *Autenticità*, in D. Bennato, M. Farci, G. Fiorentino (a cura di), *Dizionario mediologico della guerra in Ucraina*, Guerini e associati, Milano 2023, p. 45.

<sup>35</sup> N. Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Milano 2004, pp. 79-82, 98-9.

<sup>36</sup> <https://www.tiktok.com/@valerisssh/>; V. Shashenok (Valerisssh), 24 febbraio. *E il cielo non era più blu*, Sperling & Kupfer, Milano 2022.

<sup>37</sup> P. Brera, *La madre simbolo di Mariupol torna a fare discutere: ora fa campagna elettorale per Putin*, in «la Repubblica», 21 gennaio 2024.

<sup>38</sup> C. Velicogna, G. Cornelio, C. Toson, *Romanticismo pornografico*, in «Rivista di Engramma», marzo 2022, 190, pp. 67-8.

che a luglio avevano già fatto il giro del mondo<sup>39</sup>; e persino pagine e pagine web con l'immagine di una goccia d'acqua sullo specchietto retrovisore di un'auto in marcia tra i cadaveri delle strade di Buča che ha fatto crollare la teoria del complotto. E poi sappiamo che le icone possono far vincere le guerre: in questa guerra l'icona delle icone è stata St. Javelin, una santa che culla un'arma anticarro (foto 2). Ideata da Christian Borys, canadese di origini polacco-ucraine, col suo merchandising ha raccolto in pochi giorni migliaia di dollari, regolarmente devoluti ad associazioni di beneficenza, mentre al suo fianco sono spuntate altre icone combattenti, una falange di sante e santi degli Stati (Polonia, Repubblica Ceca, Slovenia e altri) che si dicevano pronti a combattere al fianco degli ucraini<sup>40</sup>.

È la fede nel coraggio ucraino, che può dar spazio a quasi tutto ma non alla caducità (dei monumenti).

<sup>39</sup> G. Fiorentino, *Fotografia*, in Bennato, Farci, Fiorentino (a cura di), *Dizionario metodologico della guerra in Ucraina* cit., pp. 86-7.

<sup>40</sup> Si vedano <https://www.saintjavelin.com/pages/why-lets-help-ukraine>; <https://www.saintjavelin.com/pages/defender-collection>. Cfr. M. Bergamo, *Arruolare le icone. Materiali per una tavola warburghiana*, in «Rivista di Engramma», marzo 2022, 190, pp. 51-6. Cfr. E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, Meltemi, Milano 2018; B. V. Pentcheva, *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, Jaca Book, Milano 2018.



2. St. Javelin.

P.S. Dopo l'invasione su larga scala, «Playboy Ukraine» ha sospeso la pubblicazione dell'edizione cartacea per diversi mesi. È tornata in edicola nell'agosto 2023 con in copertina Iryna Bilotserkovets, conduttrice televisiva e moglie di un politico vicino a Klyčko, sopravvissuta a un (sospetto) attentato in cui ha perso un occhio. Compare in bikini di metallo e una benda sull'occhio a forma di cuore; all'interno della rivista, però, ci sono anche le storie di donne ucraine ferite che partecipano al progetto *Women Stay Strong*. Stando alle parole dell'editore, i proventi della vendita di questo primo numero cartaceo sarebbero stati devoluti all'acquisto di attrezzature mediche per l'esercito ucraino<sup>41</sup>.

### 3. Demolizioni.

In Ucraina non sono mancate le distruzioni di monumenti neppure negli anni precedenti a questa guerra. Con il Maidan e l'inizio della guerra del Donbass il paese ha conosciuto una violenta ondata iconoclastica, nota anche come *Leninopad* (letteralmente: Lenin a terra)<sup>42</sup>. Le statue sono state abbattute prima su iniziativa dei manifestanti e poi più sistematicamente, *ope legis*, dopo che nell'aprile 2015 la Verkhovna Rada, il Parlamento ucraino, ha approvato quattro leggi sostenute con forza dall'Istituto per la memoria nazionale, allora diretto dal controverso Volodymyr V'jatovyč, il quale, però, si diceva propenso alla creazione di un «museo» che raccogliesse le memorie statuarie di una storia dismessa. Il museo non è mai stato realizzato<sup>43</sup>. Per l'Ucraina, dunque, nessun Muzeon Park, come a Mosca, nessun Memento Park, come a Budapest, nessun Grūtas Park, come a Druskininkai, in Lituania, e nessun Ajaloomuseum, come quello del Palazzo Maarjamäe di Tallin, al cui interno si glorifica la resistenza estone all'imperialismo sovietico mentre nel parco circostante sono collocati ventuno monumenti fatti scendere dal piedistallo ma conservati in ragione della loro «qualità artistica», dato che per la maggior parte sono stati realizzati da scultori estoni. In luoghi come questi una testa di Lenin poggiata sull'erba

<sup>41</sup> <https://playboy.ua/covers/playboy-ukrayina-prezentuye-pershii-drukovaniy-vi-pusk-pid-chas-viyni-2023-06-19>.

<sup>42</sup> Sul *Leninopad* si veda O. Gaidai, *Leninfall in Ukraine: How Did the Lenin Statues Disappear?*, in «Harvard Ukrainian Studies», xxxviii, 2021, 1-2, pp. 45-70; A. Liubarets, *The Politics of Memory in Ukraine in 2014*, in «Kyiv-Mohyla Humanities Journal», III, 2016, pp. 197-214; D. Colas, *Poutine, l'Ukraine et les statues de Lénine*, Les Presses de Sciences Po, Paris 2023.

<sup>43</sup> A. Salomoni, *Lenin a pezzi. Distruggere e trasformare il passato*, il Mulino, Bologna 2024, p. 34.

non è più una testa staccata dal collo, fatta rotolare come una palla e magari presa a calci: è una «scultura» o una curiosità per famiglie<sup>44</sup>.

In Ucraina, appunto, le cose sono andate altrimenti. Gli esempi potrebbero essere moltissimi, tanti quante erano le statue di Lenin – e l'Ucraina, dopo la Russia, tra le ex repubbliche sovietiche era quella in cui ce ne erano di più<sup>45</sup>. Se a Kyïv il plinto del Lenin collocato di fronte a piazza Bessarabs'ka, realizzato con lo stesso materiale del mausoleo sulla piazza Rossa, è rimasto vuoto e ha accolto installazioni temporanee – come il *fourth plinth* di Trafalgar Square a Londra<sup>46</sup> – altri monumenti hanno conosciuto sorti diverse. Alcuni, prima di essere abbattuti, sono stati oggetto di azioni performative e semioclastiche, come a Odessa, dove l'artista Alexander Milov, nel 2015, ha trasformato un Lenin in Darth Vader. L'impresa fu raccontata con toni fantascientifici: la statua, a dire il vero piuttosto fatiscente, sarebbe stata rivestita con un composto dalla «formula segreta» e le parti di Vader (nella cui testa è nascosto un hotspot wi-fi) sarebbero state fatte aderire al corpo del padre dell'URSS con una «colla speciale» fornita dalla NASA<sup>47</sup>. Il monumento insomma non è stato distrutto ma Lenin è scomparso, si è travestito, è diventato un cosplayer.

Alois Riegl è lontano, non abita qui. Per Riegl la funzione di un monumento è quella di «conservare *sempre presenti* e vivi singoli atti o destini umani nella coscienza delle generazioni a venire»<sup>48</sup>. Al contrario la storia dell'ex impero sovietico è piena di monumenti imperenni, eretti in fretta e furia, inaugurati in gran pompa, poi abbattuti e sostituiti in una sequenza parossistica di iconodulia e iconoclastia<sup>49</sup>. Per la gioia degli artisti. Già nel 1992 i russi-statunitensi Vitaly Komar e Alexander Melamid

<sup>44</sup> Secondo Daniel Buren una statua in orizzontale, in piano, per esempio un pezzo di un monumento abbattuto, diventa automaticamente una «scultura». D. Buren, *On Statuary*, in *Daniel Buren. Around «Punctuations»*, Le Nouveau Musée, Lyon 1980, cit. in D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Book, London 1997, pp. 51-2.

<sup>45</sup> Salomoni, *Lenin a pezzi* cit., pp. 145, 152-4. Secondo la documentazione raccolta da Dmitrij Kudinov, nel 1991 l'Ucraina contava 5500 statue di Lenin (contro le 350 nel 2021) (<http://lenin.tilda.ws/skolko>).

<sup>46</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Milano 2023, pp. 153 sgg.

<sup>47</sup> *Transformatsija Ljenina: v Odjessje pojavilsja pjervyj v mirje pamjatnik Dartu Vjejdjeru*, 22 ottobre 2015, <https://dumskaya.net>; P. B. Preciado, *When Statues Fall*, in «Artforum International», LIX, dicembre 2020, 3, pp. pp. 150-7. Cfr. F. Bellentani, *Pratiche istituzionali per la reinvenzione culturale dei monumenti controversi*, in «Filosofi(e)Semiotiche», VIII, 2021, 1.

<sup>48</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), Ab-scondita, Milano 2017, p. 11 (corsivo nostro).

<sup>49</sup> Cfr. Gamboni, *The Destruction of Art* cit., pp. 51-90; S. Gensburger - J. Wüstenberg, *De-Commemoration. Removing Statues and Renaming Places*, Berghahn Books, New York-Oxford 2023.

chiamarono a raccolta più di duecento artisti internazionali per rielaborare o risignificare monumenti del realismo sovietico:

Possiamo trasformare Mosca in un fantasmagorico giardino d'arte «post-totalitario». [...]. La statua di Feliks Dzeržinskij, fondatore della polizia segreta sovietica, per esempio, è stata banalmente rimossa dalla sua sede di fronte al quartier generale del KGB. Ma sarebbe stato possibile integrare il monumento con le figure in bronzo di quegli spericolati che [...] si sono arrampicati sulle sue spalle e gli hanno stretto un cappio intorno al collo; oppure, per dirne una, si sarebbe potuto aggiungere un enorme piccione sulla testa di una delle statue di Lenin ormai spodestate. E non è ancora troppo tardi per ribaltare il monumento a Marx di fronte al Bol'šoj, in omaggio a ciò che lui stesso ha fatto alla dialettica di Hegel. [...] Perché non erigere una gabbia, o un acquario gigante con pesci e polpi, intorno alla statua di qualche altro personaggio storico? Oppure sollevare una statua con una gru idraulica, come per volerla rimuovere, ma poi lasciarla sospesa in aria [...] in un'eterna punizione? Le possibilità sono senza precedenti<sup>50</sup>.

La distruzione può essere sempre creativa: è al contempo azione sacrificale e presupposto per una reinvenzione<sup>51</sup>. Il 26 aprile 2022, il sindaco di Kyiv ha annunciato la demolizione di un monumento dedicato alla riunificazione tra Ucraina e Russia, due operai di bronzo, uno ucraino e uno russo, alti più di sei metri, che univano le braccia e issavano al cielo l'insegna, con nastro svolazzante, dell'Ordine sovietico dell'amicizia tra i popoli. Facevano parte di un complesso monumentale che includeva anche un gruppo in granito dedicato al Trattato di Perejaslav del 1654 e un enorme arco «dell'amicizia» che commemorava il 60° anniversario dell'URSS (soprannominato *yarmo*, ossia «giogo», su cui alcuni manifestanti, nel novembre 2018, nel giorno della memoria delle vittime dell'Holodomor, avevano dipinto una larga crepa nera, a indicare l'incrinatura di quella amicizia)<sup>52</sup>. La demolizione dei due giganti è iniziata in modo spettacolare, quando una delle figure – secondo Klyčko quella dell'operaio russo – è stata «inavvertitamente decapitata»<sup>53</sup>; e, ultimato lo smantellamento, non sono mancati né i festeg-

<sup>50</sup> V. Komar - A. Melamid, *What Is to Be Done with Monumental Propaganda?*, in «Art-Forum», 1992, 9, p. 102. Cfr. M. Widrich, *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester University Press, Manchester 2014, e Ead., *Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2023.

<sup>51</sup> Cfr. B. Latour, *Iconoclasm*, in A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 288-90. Cfr. W. van Asselt e altri, *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, Brill, Leiden 2007, pp. 3-29.

<sup>52</sup> O. Betlii, *The Identity Politics of Heritage. Decommunization, Decolonization, and Derussification of Kyiv Monuments after Russia's Full-Scale Invasion of Ukraine*, in «Journal of Applied History», IV, 2022, p. 157. Cfr. C. Mick, *The Fight for the Past: Contested Heritage and the Russian Invasion of Ukraine*, in «The Historic Environment: Policy & Practice», XIV, 2023, 2, pp. 135-53.

<sup>53</sup> Vitalii Klyčko, cit. in Betlii, *The Identity Politics of Heritage* cit., pp. 153 sgg.

giamenti, né la confusione e le polemiche. Confusione: un artista si è proposto di fondere i resti delle due statue per dar vita a una nuova scultura, un pastrocchio sconveniente che avrebbe unito «in maniera indissolubile le effigi di un ucraino e di un russo»<sup>54</sup>. Polemiche: come già accaduto in passato, si sono alzate voci di dissenso contro la distruzione dei monumenti sovietici, considerata ormai da molti «più pericolosa degli idoli morti del passato»<sup>55</sup>:

I monumenti sono percepiti come la personificazione del nemico, e vogliamo credere che abbattere un enorme operaio sovietico ci aiuterà a vincere sul vero esercito russo. Purtroppo non è così. Questo tipo di pensiero magico non fa altro che restituire ai monumenti del passato la potenza ideologica che hanno perso con il crollo dell'URSS [...]. Dimostriamo a noi stessi, al nemico e al mondo che la propaganda sovietica non funziona più sugli ucraini, perché noi non siamo «sovietici». [...] Se una persona/società è così sensibile alla propaganda ideologica, l'eliminazione dei monumenti non servirà a nulla. Nuovi idoli sorgeranno al posto di quelli caduti<sup>56</sup>.

È vero, ma solo in parte. Sappiamo bene che «ci si inquadra grazie a ciò che si riconosce come nemico»<sup>57</sup>, e che nel passato ucraino c'è *anche* quel patrimonio – termine che etimologicamente indica i beni ereditati dal padre (morto). Perciò non stupisce che il furore degli iconoclasti contro questi feticci del passato possa assumere la forma di una rabbia parricida. Il fatto è che, come sottolinea Hrytsak, nel passato dell'Ucraina «non ci sono né una grandezza imperiale né [...] “epoche d'oro”. Quindi [l'Ucraina] non ha dove tornare. La sua strategia è “superare il passato”»<sup>58</sup>. Il quale, tuttavia, non si costituisce mai come un *continuum* di fatti di cui è possibile dare un'unica versione. Per cui l'invenzione di una tradizione<sup>59</sup> o di una identità, ucraine ma non solo, può passare per diverse forme: dalla protezione di una memoria così come da un diritto all'oblio – anche quello di corpi e simboli che si annidano nelle rappresentazioni.

<sup>54</sup> Z. Molyar, *Rui\_natsiia. Pro viinu z pamiatnykamy ta monumentamy*, 29 aprile 2022, [https://supportyourart.com/columns/rui\\_nacziya/](https://supportyourart.com/columns/rui_nacziya/).

<sup>55</sup> *Ibid.* Sui cambiamenti di opinione sull'abbattimento delle statue, soprattutto di quelle di Lenin, Gaidai, *Leninfall in Ukraine* cit., pp. 61-6.

<sup>56</sup> *Ibid.* Cfr. A. Pawłowska e altri, *Problems of Preservation, Protection and Restoration of Cultural Heritage Objects and Museum Collections in the Conditions of War*, in «Muzeológia a kultúrne dedičstvo», XI, 2023, 2, pp. 32-3.

<sup>57</sup> C. Schmitt, *Ex captivitate salus*, Adelphi, Milano 1987, pp. 91-2; Id., *Teoria del partigiano. Integrazione al concetto del politico*, Adelphi, Milano 2005, p. 119.

<sup>58</sup> Hrytsak, *Storia dell'Ucraina* cit., p. 403. Cfr. M. von Hagen, *Does Ukraine Have a History?*, in «Slavic Review», LIV, 1995, 3, pp. 658-73.

<sup>59</sup> E. J. Hobsbawm - T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.

(Per la cronaca: l'arco dell'amicizia è rimasto lì ma pochi giorni dopo ha cambiato nome. Ora si chiama «Arco della libertà del popolo ucraino»).

P.S. L'ultima scultura di Lenin presente sul territorio ucraino sarebbe stata smantellata il 16 marzo 2023. Si trovava a Odessa, in un centro sanitario per l'infanzia e raffigurava un piccolo Vladimir Il'ič Ul'janov. Altri Lenin, però, a poco a poco sono stati reinstallati nei territori occupati, soprattutto negli oblasts di Cherson e Zaporizžja, magari in forme non esattamente identiche alle precedenti ma in grado comunque di rianimarne il corpo nelle vie e nelle piazze<sup>60</sup>.

#### 4. *Fronti monumentali.*

Il giorno precedente l'inizio dell'invasione su larga scala, Anton Drobyvyč, che nel 2019 aveva sostituito V'jatrovyč alla guida dell'Istituto ucraino per la memoria nazionale orientandolo verso posizioni più moderate, aveva prospettato una soluzione diversa per i due operai colossali del monumento alla riunificazione di Ucraina e Russia: avrebbero dovuto essere trasferiti in un museo, come reperti della propaganda sovietica a cui affiancare doverosi pannelli informativi<sup>61</sup>. Ai due le cose sono andate diversamente ma mesi dopo, a Odessa, in piena guerra, la sorte auspicata da V'jatrovyč è toccata a Caterina la Grande. La sua grande statua non aveva avuto vita facile: rimossa una prima volta nel 1920, poi rifiuta e reinstallata nel 2007, era così detestata che qualcuno, nei primi mesi di questa guerra, avrebbe persino voluto rimpiazzarla con un monumento dedicato un attore americano di film hard<sup>62</sup>. Invece nel dicembre 2022 è stata smontata parte per parte, assieme alle impalcature che da alcune settimane la nascondevano e la proteggevano dalle aggressioni di cui era vittima (foto 3), e, a pezzi, è stata traferita nel Museo di Belle Arti della città<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Salomoni, *Lenin a pezzi* cit., pp. 35-6. Betlii, *The Identity Politics of Heritage* cit., pp. 149-69. L. Harding, *Back in the USSR*, in «The Guardian», 23 aprile 2022. Cfr. D. Colas, *Contrasting Fates of Lenin Statues in Ukraine and Russia*, in Gensburger - Wüstenberg, *De-Commemoration* cit., pp. 73-82; Y. Yurchuk, *De-Canonization of the Soviet Past: Abject, Kitsch, and Memory*, *ibid.*, pp. 106-12.

<sup>61</sup> O. Panchenko, cit. in Betlii, *The Identity Politics of Heritage* cit., pp. 157-8.

<sup>62</sup> A. Sofri, *A Odessa c'è chi vuole la statua di un culturista [sic] al posto di Caterina la Grande*, in «Il Foglio», 23 agosto 2022.

<sup>63</sup> Id., *La rimozione del monumento di Caterina la Grande ad Odessa*, *ivi*, 29 dicembre 2022.

È una buona soluzione spostare nei musei i monumenti «in pericolo»? Certamente può essere utile per garantirne la salvaguardia, ma in generale la risposta non è scontata. Nel 2015 V”jatrovyč, promuovendo le attività dell’Istituto per la memoria nazionale di cui era a capo, nonché il suo progetto sul museo della propaganda sovietica, rispondeva così alle accuse che gli venivano rivolte: «Ci è stato detto che stiamo cancellando la storia ucraina, strappandone le pagine. Al contrario, cerchiamo di lasciare questi personaggi nella storia, nel passato [...]. Ci piace guardare gli animali predatori ma solo se sono in recinti o gabbie»<sup>64</sup>. Cosa rappresentano i musei per monumenti non grati? Sono «templi in cui vengono celebrati sacrifici per scusarsi di tanto scempio»<sup>65</sup> (cioè della distruzione a cui gli oggetti potrebbero andare incontro) o sono proprio gabbie, recinti per oggetti temibili o indesiderabili, ai quali accostare testi scritti che illustrino le ragioni del loro esonero dallo spazio pubblico?

<sup>64</sup> Intervista a V. V”jatrovyč, cit. in N. Baljak, *Babat’om ukraintsiam vlastyve prahnenia zmin, ale shchob vony ne zachepyl yikh* [Molti ucraini vogliono cambiamenti, ma non vogliono esserne travolti], in «Vysokyi Zamok», 24 novembre 2016, cit. anche in Salomoni, *Lenin a pezzi* cit., pp. 33-4.

<sup>65</sup> Latour, *Iconoclash* cit., p. 291.



3. Monumento a Caterina la Grande, Odessa, 2022 (prima di essere smontato e trasferito nel Museo di Belle Arti).

I monumenti, se vogliono essere *monumenta*, dovrebbero restare dove sono. Resistere, non muoversi. Per Appadurai «le immagini in movimento incrociano spettatori deterritorializzati»<sup>66</sup>, che è proprio ciò che gli ucraini non vogliono essere. Le statue (da *statuère*, stabilire, collocare, innalzare) dunque devono star ferme, dritte, stabili, sennò non sono più statue. Inoltre, se sono di grandi dimensioni, per trasferirle nei musei dovrebbero essere sezionate, cioè smontate pezzo per pezzo, cosa che farebbe perdere loro, almeno provvisoriamente, la forma di un qualsivoglia ricordo. E ci sono situazioni, come questa in Ucraina, in cui il provvisorio non è affatto definibile in termini di tempo, in cui è necessario che qualcosa/qualcuno resti a presidiare, che sia facilmente reperibile in caso di urgenze o di bisogno di semplici *promemoria*.

Di fronte a questa guerra di logoramento, a questa convenzionalissima *Materialschlacht* (letteralmente «strage di materiali»), ci sono altre immagini di resistenza che, anch'esse, sembrano provenire dal passato. Nelle città ucraine i monumenti sono stati protetti con sacchi di sabbia. A pochi giorni dall'inizio dell'invasione circolavano in rete immagini di volontari, uomini e donne, che con pale o a mani nude riempivano sacchi robusti ma di modeste dimensioni con la sabbia della spiaggia di Odessa, mentre altre mostravano già nei pressi dei monumenti cumuli di rena che, una volta insaccata e pigiata, avrebbe dovuto proteggerli. Molti *sandbags* sono stati spediti in Ucraina da Edimburgo, città con cui Kyïv è gemellata<sup>67</sup>. Tutte queste cataste, ricomposte in forma monumentale, hanno dato vita a un altro spettacolo di una guerra di déjà-vu – e non è un caso che centinaia di sacchi di sabbia siano stati stipati anche tra lo scalone e le colonne del palazzo presidenziale (foto 4), e che i Zelensky si siano fatti ritrarre accanto a tali ammassi<sup>68</sup>.

Questi sacchi non erigono solo castelli di sabbia, cioè non sono soltanto vani tentativi di scongiurare che anche le statue muoiano. Sono armature o dispositivi di sicurezza simbolici che, malgrado non proteggano i monumenti da colpi diretti, possono «rafforzare il morale dei

<sup>66</sup> A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Milano 2001, p. 17.

<sup>67</sup> D. Barker, *Scotland Answers Kyiv's Call as 3,000 Sandbags are Dispatched to Ukraine*, in «The Independent», 6 aprile 2022.

<sup>68</sup> Altri due esempi, distanziati di parecchi mesi l'uno dall'altro. Nei Giardini della 59ª Biennale di Venezia (2022) è stata allestita *Piazza Ucraina* che, oltre a un *Temporary Pavilion* di legno bruciato, ospitava la sagoma di un monumento ricoperto di sacchi di sabbia. A Liverpool, in occasione dell'Eurovision Song Contest 2023, il collettivo *Whispered Tales*, per *Protect the Beats*, ha circondato una statua che commemora la vittoria di Nelson nella battaglia di Trafalgar con sacchi di sabbia per omaggiare il modo in cui gli ucraini stavano proteggendo i loro monumenti, M. Brown, «*Scouse/Ukrainian Mashup*». *Festival Celebrates Spirit of Eurovision*, in «The Guardian», 28 marzo 2023.

cittadini»<sup>69</sup>. Lo ha sostenuto Kyrylo Lipatov, del Museo nazionale d'arte di Odessa, dopo che un gruppo di volontari, in cima alla scalinata Potëmkin, aveva realizzato uno scudo di sacchi di sabbia attorno al monumento al duca di Richelieu, governatore di Odessa dal 1803 e poi, per volere di Alessandro I, della Nuova Russia (foto 5).

La funzione dei monumenti è la stessa ovunque: convocano il passato, lo materializzano, sono dei memorandum, ricordano che «c'è qualcosa da ricordare»<sup>70</sup>. Tuttavia, in un celebre articolo del 1927 pubblicato sul «Prager Presse», Robert Musil si esprimeva così:

La cosa più strana dei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile. Non c'è dubbio [...] che essi siano fatti per essere visti, anzi, per attirare l'attenzione; ma nello stesso tempo hanno qualcosa che li rende [...] impermeabili e l'attenzione vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio, senza fermarsi un istante. [...] Perdio, i personaggi dei monumenti non camminano mai, ma fanno inevitabilmente passi falsi<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> K. Lipatov, cit. in Recker, *Inside the Efforts to Preserve Ukraine's Cultural Heritage* cit.

<sup>70</sup> F. Cimatti, *La fabbrica del ricordo*, il Mulino, Bologna 2020, p. 104. Cfr. F. Choay, *L'allegoria del patrimonio* (1992), Officina, Roma 1995, p. 14.

<sup>71</sup> R. Musil, *Monumenti* (1927), in Id., *Pagine postume pubblicate in vita* (1936), Einaudi, Torino 1975, pp. 75-6.



4. Massimo Listri, *Sede presidenziale*, Kyiv, 2023. © Massimo Listri. Courtesy Massimo Listri.

Insomma, perduta la loro salienza percettiva e integrati in un panorama normalizzato, i monumenti falliscono il loro obiettivo: attivare o riattivare un ricordo. Ma indossata la divisa da guerra, infagottati, resi tutti simili a piramidi informi o a enormi coni gelato a testa in giù, ci riescono, come sapevano bene Christo e Jeanne-Claude con i loro *empaquetages*. In piazza Mykhailivska la statua di santa Olha, principessa sanguinaria che sterminò i nemici per mantenere il controllo della città, e le altre due statue che la affiancano, dedicate rispettivamente a sant'Andrea e ai santi Cirillo e Metodio, sono state completamente coperte da sacchi di sabbia poi pitturati con i colori della bandiera ucraina (foto 6). E questo singolare gruppo monumentale, accanto a tank russi bruciati e accuratamente etichettati dal War Museum, dopo qualche tempo ha assunto persino «un tocco alla Anselm Kiefer»: tra i sacchi di sabbia, infatti, hanno iniziato a spuntare le erbacce<sup>72</sup>.

Ma non è solo questo. Sotto l'involucro protettivo, i monumenti restano (o vorrebbero restare) identici a se stessi. Sacchi e impalcature

<sup>72</sup> C. Higgins - A. Mazhulin, *Sandbag Sculpture: How Kyiv Is Shielding Statues from Russian Bombs*, in «The Guardian», 18 ottobre 2022.



5. Statua del Duca di Richelieu, Odessa, marzo 2022. Da: J. Recker, *Inside the Efforts to Preserve Ukraine's Cultural Heritage*, in «The Smithsonian Magazine», 30 marzo 2022.

non li trasformano in contromonumenti, antimonumenti o *non-uments* – neologismo-col-trattino coniato da Gordon Matta-Clark per definire un «atteggiamento “negativo” nei confronti della memoria del passato»<sup>73</sup>. Non potrebbe essere così, ora, in Ucraina: se gli eroi del pantheon del popolo più coraggioso del mondo (cit. Zelensky) si sfigurano per rifigurarsi altrimenti, lo fanno per trasformarsi in iper-monumenti soft di resistenza all’amnesia, in un’epoca in cui, ovunque e non solo nell’Ucraina in guerra, ai monumenti è richiesto di diventare qualcosa di «ibrido», capace di «coinvolgere l’osservatore più che [...] imporsi su di esso con una presenza irrigidita»<sup>74</sup>.

I sacchi di sabbia, insomma, zavorrano questi monumenti, sono parerga indispensabili alla loro visibilità. Ma sappiamo che anche questo è un rischio: in guerra essere visibili equivale a essere un bersaglio (foto 7). *Be brave*. Pensiamo ai sacchi dipinti con i colori nazionali dell’Ucraina che proteggono il monumento a Olha, Andrea, Cirillo e Metodio: non sono certo diventati così per seguire i consigli di Picasso, il

<sup>73</sup> Pinotti, *Nonumento* cit., p. 11.

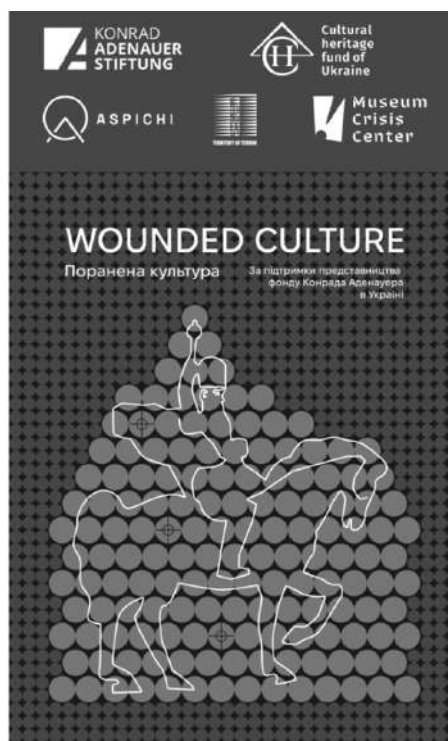
<sup>74</sup> E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta*, Diabasis, Reggio Emilia 2010, p. 26.



6. Monumento alla Principessa Olha, a Sant’Andrea e ai santi Cirillo e Metodio, giugno 2022.

quale nella lettera del 7 febbraio 1915 ad Apollinaire (che, a differenza di Picasso, si trovava al fronte) consigliava di dipingere i cannoni a pezze di «colori vivaci, rossi, gialli, verdi, blu e bianchi»<sup>75</sup>, che ne avrebbero scomposto le forme e li avrebbero resi invisibili all'artiglieria aerea. I sacchi di Olha formano barriere opache ma super-visibili, rendendo invisibile Olha per farla restare uguale a se stessa, ferma, stabile, salda nel suo pantheon. Provocano addirittura un effetto iconostasi, superficie-soglia che si frappone tra due mondi e segna un confine, appunto, tra il mondo visibile e il mondo invisibile. Fanno schermo e assieme si

<sup>75</sup> P. Picasso - G. Apollinaire, *Correspondencia*, Visor, Madrid 2000, p. 139. D. Delouche, *Cubisme et camouflage*, in «Guerres Mondiales et Conflits Contemporains», 1993, 171, pp. 123-37.



7. Museum Crisis Center Ukraine, *Manifesto del «Wounded Culture Project»*, 2022. Il progetto ha per obiettivo la registrazione dei crimini contro il patrimonio culturale ucraino e il manifesto raffigura la sagoma del monumento all'etmano dei cosacchi Petro Konaševič-Sagajdačnij in piazza Kontraktova, a Kyiv, coperto di sacchi di sabbia e, al contempo, di bersagli.

configurano come dispositivi di «mostra»<sup>76</sup>, adatti perfino a un'ideale *proskýnesis* poiché indicano ciò che nascondono agendo attraverso il nome o il ricordo (nessun atteggiamento «negativo» nei confronti della memoria del passato, quindi). Questi monumenti coperti sono *images*, nel senso mitchelliano, ovvero «entità fortemente astratt[e]», virtualità che si manifestano: è «sufficiente nominare una *image* per richiamarla alla mente – vale a dire per portarla a coscienza in un corpo che percepisce e ricorda»<sup>77</sup>.

Quasi tutto, in questa guerra, ci è stato messo rapidissimamente sotto gli occhi e l'attenzione globale si è rivolta per mesi a un patrimonio ben poco noto a chi ucraino non è. Per cui, dato che sappiamo che «distruggere e moltiplicare sono i due modi per rendere invisibile un'immagine»<sup>78</sup>, e siamo consapevoli dei meccanismi di distorsione e occultamento delle immagini di un evento performativo come la guerra, che chiede allo spettatore di impegnarsi «in verità e in falsità»<sup>79</sup>, abbiamo prestato attenzione a ciò che non viene mostrato, ai monumenti nascosti, come se questi oggetti, così conciati, potessero esprimere una resistenza soft anche alle politiche di ipervelocità del regime audio-visivo, o almeno un loro concretissimo contraltare materiale.

Cosa proteggono gli ucraini? Statue, monumenti, musei. I quali, come in tutti i paesi del mondo, non attestano una verità storica certa ma il «desiderio di credere o di far credere»<sup>80</sup> (non necessariamente condiviso da chi lo osserva). Potrebbero anche essere ricordi di copertura o «ombre di avi dimenticati»<sup>81</sup>, ma contribuiscono ugualmente all'invenzione di una tradizione, in un processo che di norma si svolge più lentamente rispetto alla furia a cui ci hanno abituati guerre, rivoluzioni, e iconoclastie.

p.s. Poco dopo l'inizio dell'invasione su larga scala il team di architetti Balbek di Kyïv ha messo a punto *RE: Ukraine Monuments*, un sistema di protezione per monumenti e statue che prevede moduli

<sup>76</sup> P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1995, pp. 56-7.

<sup>77</sup> W. J. T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Milano 2018, p. 28.

<sup>78</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Pinotti - Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., p. 256.

<sup>79</sup> Mirzoeff, *Guardare la guerra* cit., pp. 88-9.

<sup>80</sup> S. Tisseron, *Anti-mémoire*, in «Les cahiers de médiologie», VII, 1999, 1 (*La confusion des monuments*), p. 206. Cfr. Id., *Une perspective psychanalytique sur le mémorial ou l'inconscient du monument*, in R. Debray (a cura di), *L'abus monumental?*, Fayard, Paris 1999, pp. 81-8.

<sup>81</sup> *Le ombre degli avi dimenticati* è un film del 1964 di Sergej Paradžanov, fondamentale per la costruzione dell'identità ucraina. Cfr. Hrytsak, *Storia dell'Ucraina* cit., p. 331.

di dimensioni standard, rivestiti in materiale ignifugo, resistente all'umidità e agli sbalzi di temperatura, assemblabili verticalmente e orizzontalmente su una struttura di ponteggi, traverse e montanti. Visto che, per Balbek, «non c'è nulla di più permanente del temporaneo»<sup>82</sup>, questi scignini protettivi devono anche essere esteticamente curati per integrarsi al meglio nel paesaggio urbano (si consiglia di tinteggiarli di grigio o verde oliva, e si indicano 3 RAL possibili). Inoltre, per consentire di identificare il monumento nascosto dalla struttura, sulla facciata della teca è opportuno realizzare un'immagine con la sua sagoma, inserire alcune informazioni e un QR code che rimandi alla pagina Wikipedia.

La statua di Mychajlo Hruševs'kyj, autore della monumentale *Storia dell'Ucraina-Rus'* in 10 volumi, è stata la prima ad essere protetta con questo sistema (foto 8-9). Ma il 10 ottobre 2022 un missile ha colpito e gravemente danneggiato la struttura che la proteggeva<sup>83</sup>. Fortunatamente, in caso di monumenti di grandi dimensioni, il siste-

<sup>82</sup> <https://www.balbek.com/reukrainemonuments-eng#big>.

<sup>83</sup> Higgins - Mazhulin, *Sandbag Sculpture* cit.



8. Monumento a Mychajlo Serhijovyč Hruševs'kyj (1866-1934), Kyiv, marzo 2022.

ma Balbek prevede che sotto la struttura restino comunque i vecchi e rudimentali sacchi di sabbia. Inoltre è sempre preferibile effettuare preventivamente una scansione 3D del monumento in vista di un suo restauro o della sua riproduzione, nel caso dovesse andar tutto distrutto<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> <https://www.balbek.com/reukrainemonuments-eng>.



9. Balbek Bureau, *RE: Ukraine Monuments: Monumento a Mychajlo Serhijovyč Hruševs'kyj*, Kyiv, maggio 2022.

