

La censura di bronzo.

I monumenti confederati e la contro-narrativa degli artisti afroamericani tra iconoclastia e nuova figurazione.

Emanuele Rinaldo Meschini

Università Ca' Foscari (Venezia)

Contact: ermeschini@iuav.it

ABSTRACT

The history of the American Civil War represents, for the United States, a highly symbolic and identity-defining element, while at the same time, it has been highly exclusionary, denying the Black community any possibility of a counter-narrative and visual discourse. Over the past ten years, in response to tragic events such as the Charleston massacre and the killing of George Floyd, a process of historical reevaluation has been initiated, increasingly revealing the false mythology, the so-called 'Lost Cause' myth, which supported the construction of a pseudo-historical narrative aimed at justifying and legitimizing endemic racism, especially in the Southern states. In this process, the Confederate symbol, encompassing monuments, tombstones, holidays, street names, and school names, has played an essential role in shaping a particular collective imagination. In particular, Confederate statues have never represented a historical memory but have directed a supremacist political ideology that has shown its resurgence, never fully dormant, in recent years. Starting from a desire to assert Black presence within the American political, social, and public space, two apparently contrasting approaches have developed. On the one hand, there has been a desire for symbolic recovery and reappropriation through the work of artists like Kehinde Wiley and Hank Willis Thomas, who have reimagined the Confederate symbol by turning it upside down. On the other hand, particularly through Afro-pessimistic thought, there has been an articulation of the need to reject symbols and icons, even within Black culture, as the only means to avoid visual and social cooptation and the consequent risk of new identity loss. This text, aiming to complexify the concept of destruction/creation surrounding the recent iconoclastic wave that has led to the removal of several Confederate monuments following the killing of George Floyd, seeks to analyze the delicate creative balance between iconoclasm and counter-figurative narration, attempting to move beyond a series of dichotomous categories that are challenging to apply to the multifaceted American context.

Keywords

Monument; Iconoclasm; Contemporary Art; Black Studies; Activism

Premessa sull'antinomia iconoclasta e la sua reazione fisica

Nel testo *The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm* (2016) lo storico dell'arte David Freedberg scrive: «Every act of censorship is also an act of iconoclasm. Together they constitute one of the oldest paradoxes of image making and of figuration». (Freedberg 2006, 67).

Creare un'immagine comporta sia un atto di volontà che il suo stesso timore, e la paura per le immagini è la paura per l'arte. Secondo Freedberg, non c'è modo migliore di illustrare la dimensione sociale delle immagini – non a caso viene usato il verbo *illustrate* – se non attraverso la storia dell'iconoclastia e della censura, soprattutto nel momento in cui questi due “atteggiamenti” si incontrano. Stando alla lettura di Freedberg, infatti, bisognerebbe ragionare su due diversi “atteggiamenti” in quanto censura e iconoclastia riguardano più la nostra psiche e percezione, che non i valori estetici propriamente detti. Si tratta di una reazione fisica – potremmo parlare quasi di repulsione o riflesso condizionato (dalla società) – che porta a respingere fisicamente ciò che ci turba. Questo avviene perché l'immagine è sempre oltre e “più che immagine”, in quanto comporta una nostra reazione corporea, la stessa che applichiamo di fronte a un soggetto vivo. Seguendo la lettura di Freedberg, l'immagine e l'immaginario agiscono non sul piano delle idee, ma su quello materiale delle nostre vite, facendo emergere il non detto e il non visto, l'amato e l'inquietante. Questo avviene nel momento in cui noi guardiamo, ovvero quando fisicamente volgiamo il nostro sguardo verso. Entro questa concezione, la teoria di Freedberg si dimostra essere molto più neuronale che speculativa, in quanto, come sostiene lo storico dell'arte, nell'atto di guardare entrano in gioco i nostri neuroni, che elaborano una risposta materiale rispetto all'oggetto/soggetto su cui si posa lo sguardo, riconoscendo ciò che è indesiderato e spiacevole e portando il nostro corpo ad agire di conseguenza, allontanandoci o attaccando ad esso. Tale processo di attivazione, capace di scagionare una immediata reazione fisica, prescinde da una considerazione puramente estetica. Anche nel caso in cui ci si trovasse impossibilitati a fare esperienza di una reazione materiale di allontanamento (o distruzione) davanti a ciò che fisicamente non possiamo tollerare, si attiverebbe un meccanismo simile, quello psichico della rimozione – spiegato da Freud e ripreso dal filosofo francese Paul Ricoeur, in merito alla rielaborazione del passato traumatico sia collettivo, che individuale – che porterebbe il soggetto a rimuovere quanto non è capace di sopportare. Questa reazione corporea o psichica, ovviamente, è influenzata dal contesto sociale e politico in cui i corpi agiscono e vivono, ponendosi come causa ed effetto delle politiche del ricordo e dell'identità. Tuttavia, prima ancora di rintracciare e ricostruire storicamente le differenze che hanno distinto i diversi periodi iconoclasti, per Freedberg è importante trovare le similitudini e gli atteggiamenti comuni all'interno delle spinte iconoclaste stesse. L'iconoclastia, ancor prima di essere la soluzione estrema al divieto di rappresentazione dell'irrappresentabile, sarebbe una risposta fisica. Come scrive Freedberg, infatti, il processo di reazione all'immagine inizia nell'area somestesica primaria, detta anche corteccia somatosensoriale, collocata nel lobo parietale del nostro cervello e imputata alla ricezione degli stimoli sensoriali che si occupano di trasferire l'informazione percepita. In altre parole, la funzione principale di questo apparato è la percezione corporea (Freedberg 2006). Ad essa si legano altre funzioni che pertengono le percezioni di colori, suoni, odori e sapori; ossia di quegli stimoli che vengono colti dal mondo esterno e mentalmente rielaborati in un secondo momento attraverso questo apparato. Tra le caratteristiche più importanti del sistema somatosensoriale vi è quella della plasticità, da intendersi come capacità di modificare la percezione dei segnali (tra cui, appunto, il dolore), stimolati dall'interazione con l'esterno. Pertanto, senza la necessità di creare ulteriori teorizzazioni, in pochi secondi l'essere umano riesce a dare corporeità a una nozione come quella di paura. Si tratta di un

processo di oggettivizzazione che conduce a una conseguente mobilità fisica o, nel caso più estremo, a una precisa volontà di distruzione. La reazione fisica nei confronti del sentimento di paura è ciò che accomuna l'iconoclastia in ogni periodo storico. Come dimostra Freedberg partendo dalle incisioni cinquecentesche di Frans Hogenberg fino all'abbattimento della statua di Saddam Hussein a Bagdad in piazza Fridos nel 2003, i modi della rimozione sono sempre gli stessi. Essi si identificano con azioni muscolari (*muscular actions*), in cui si ripetono costantemente una serie di azioni, siano esse il salire su una scala, l'uso di un' "arma bianca", o di corde issate intorno a un monumento con la complicità di un gruppo di persone intente a tirarlo giù. Le modalità di abbattere un monumento si ripetono nel corso del tempo e, pur essendo estremamente limitate, esse spiegherebbero perché l'iconoclastia si caratterizzi come un atteggiamento di paura trans-storico. L'iconoclastia in quanto atteggiamento fisico e risposta motoria può essere oggetto di rappresentazione attraverso la mobilitazione. Come si argomenterà più avanti, l'iconoclastia compete coloro i quali hanno creato l'icona e coloro i quali da tale icona vengono colpiti. Nonostante le opposte fazioni, l'iconoclastia colpisce gli appartenenti di una stessa comunità, popolazione, religione e partito. Coloro che rimangono fuori dal discorso identitario, comportato dalla formazione dell'icona, non hanno parola. Pertanto, oltre ad essere rappresentata dall'atteggiamento fisico della mobilitazione, l'iconoclastia può talvolta comprendere l'immobilismo e la negazione da parte di coloro che da tale discorso iconografico sono stati banditi. L'iconoclastia, nel rifiuto di prefigurare l'icona stessa, può essere pertanto intesa anche come negazione discorsiva.

I simboli contano

Nel maggio del 2017, dopo essere riuscito a far legalmente rimuovere quattro grandi monumenti dedicati ad altrettanti personaggi illustri e momenti chiave della storia confederata statunitense, il sindaco di New Orleans – Mitch Landrieu – ha tenuto una conferenza stampa, nella quale ha affermato l'importanza dei simboli accanto alla specificazione di non dover subire passivamente l'obbligo di ereditare e vivere acriticamente il passato: «We cannot change the past, but we are not obligated to cave in to some nostalgia-coated idea that a statue is good because it's old. Symbols matter. And these were symbols of white supremacy put up for a particular reason» (Landrieu 2018, 9). Le parole e le azioni di Landrieu, nonostante il clamore e il loro impatto, erano tutt'altro che proclami estemporanei bensì il frutto di una lunga battaglia legale, storica e civile che il sindaco decise di intraprendere additando per la prima volta in pubblico la nudità e la pericolosità di quel re che, anziché aggirarsi nudo come nella fiaba di Hans Christian Andersen, soleva rimanere ben saldo sul suo cavallo e porsi come incipit della grande pseudo narrazione bianca della schiavitù.¹

Quella della rimozione dei monumenti confederati e schiavisti è una storia in cui arte, politica e dimensione urbana, intesa nella pianificazione degli spazi pubblici come laboratorio di memoria collettiva, risultano essere estremamente legati. Da questo punto di vista New Orleans rappresenta un esempio alquanto emblematico di come l'odonomastica della città, nonché i suoi monumenti, possano rafforzare una determinata narrazione fino a farla diventare l'unica storia possibile, censurando in questa sua iper-presenza tanto i nascosti oscuri della propria, quanto le possibili narrazioni alternative. La storia della rimozione dei monumenti confederati è stata raccontata da Landrieu nel suo *In The Shadow of the Statues* (2018) ed è stata accompagnata dal processo di risveglio personale che il sindaco, e gran parte degli Stati

¹ Sulla storia della rimozione dei monumenti confederati di New Orleans, si veda: E. R. Meschini, *Come leggere il monumento o la sua rimozione*, Milano: Postmedia, 2023.

Uniti, hanno iniziato a percorrere dalla metà degli anni Dieci del Duemila, come conseguenza dell'ennesima sparatoria di massa contro la comunità nera. Del resto, uno dei momenti chiave della rilettura pervasiva del messaggio confederato è legato al cosiddetto massacro di Charleston (Carolina del Sud), compiuto il 17 giugno 2015 dal ventunenne Dylann Roof nella Emanuel American Methodist Episcopal Church. Quel giorno Roof si è presentato armato nella chiesa, dove diversi fedeli erano radunati per un incontro di studio sulle Scritture, e ha aperto il fuoco, causando l'uccisione di nove persone afroamericane. Dopo aver successivamente rivendicato il gesto come l'inizio di una guerra razziale, in linea con quanto ampiamente dichiarato sul suo blog personale *The Last Rhodesian*, egli ha scritto: «We have no skinheads, no real KKK, no one doing anything but talking on the internet. Well someone has to have the bravery to take it to the real world, and I guess that has to be me».² Nel suo blog, ormai inaccessibile se non attraverso rimandi ad altri blog e siti che ne hanno salvato gli scritti prima che venisse oscurato, Roof appare spesso armato e con la bandiera confederata. Questo evento, con il suo chiaro riferimento al suprematismo bianco, ha riacceso nuovamente l'interesse sulla costruzione identitaria dell'America "bianca" e il discorso relativo alla *whiteness* attraverso il mito fondativo della confederazione. Roof, del resto, non ha rappresentato un caso isolato, quanto piuttosto uno schema ricorrente dell'estremismo che, tra revisionismo storico e l'aggressività online di movimenti alt-right, ha trovato sfogo nella violenza e nell'organizzazione paramilitare. A seguito di questo massacro, il 6 luglio 2015 il Senato della Carolina del Sud ha votato per la rimozione della bandiera confederata dagli edifici pubblici. Il 10 luglio la bandiera confederata è stata ammainata per l'ultima volta dall'edificio della State House della Carolina del Sud. La violenza si dimostrò essere l'unico elemento di fronte al quale il mito della confederazione iniziò a cedere. Dopo il massacro di Charleston il substrato razzista della storia confederata è emerso con tutta la sua virulenza, portando ad una rilettura storica nella quale lo spazio pubblico e i suoi monumenti sono stati attentamente indagati. Nel 2020 il Southern Poverty Law Center (SPLC) ha definito le statue confederate *symbols of hate*³. Come si legge nella ricerca realizzata da SPLC, *Whose heritage? Public symbols of the confederacy*, a partire da Charleston gli attivisti sono riusciti a rinominare, ricollocare e rimuovere 377 monumenti commemorativi confederati. Questo risultato è stato raggiunto grazie alla lunga storia dell'attivismo nero che ha sempre contestato i memoriali confederati e ha raggiunto il suo punto più alto con il movimento Black Lives Matter, dopo l'uccisione di George Floyd. Nel 2020 sono stati, infatti, rimossi e ricollocati ben 96 monumenti contro i 4 del 2015 e i 36 del 2017, che pure avevano seguito l'uccisione della dimostrante Heather Heyer durante le proteste contro il raduno di estrema destra *Unite the Right*.⁴

² Il *blog* non è più accessibile, ma molte delle foto e dei commenti di Roof sono stati salvati da diversi utenti prima che venisse messo *offline*. La frase citata è stata tratta dal sito "npr.org".

³ Il Southern Poverty Law Center (SPLC) è un'organizzazione legale americana senza fini di lucro, impegnata nella tutela dei diritti delle persone, riconosciuta a livello internazionale per i suoi programmi di educazione alla tolleranza e le sue vittorie legali contro gruppi razzisti e per l'impegno nell'individuazione dei *gruppi d'odio*, ovvero di quei gruppi che propagandano idee di odio razziale o religioso. A riguardo si veda il sito dell'associazione: <https://www.splcenter.org/> (ultimo accesso 05/10/2023).

⁴ Il raduno *Unite the Right*, è stato una manifestazione organizzata dalle varie sigle suprematiste americane che si tenne tra l'11 e il 12 agosto del 2017 a Charlottesville (Virginia). In quell'occasione, dopo gli scontri con gruppi appartenenti alla sinistra e all'ala anarchica, il suprematista James Alex Fields Jr. si lanciò con la sua macchina contro il corteo di protesta ferendo 35 persone e uccidendo la dimostrante Heather Heyer.

Il (falso) mito della causa persa, il suo fascino violento e la sua narrazione omologante

A seguito del massacro di Charleston il sito PragerU – piattaforma online legata alla Prager University Foundation⁵, che si definisce come gruppo di difesa nonché media americano senza scopo di lucro per la creazione di contenuti conservatori – ha pubblicato una lezione di cinque minuti tenuta del Generale dell'esercito degli Stati Uniti Ty Seidule, già Direttore del Dipartimento di Storia all'Accademia Militare di West Point. La lezione era intitolata “Was the Civil War About Slavery?” e, come racconta Seidule, l'elemento del razzismo, e della sua rimozione, ha rappresentato il tema centrale:

Many people don't want to believe that the citizens of the southern states were willing to fight and die to preserve the morally repugnant institution of slavery. There has to be another reason, we are told. Well, there isn't. The evidence is clear and overwhelming. Slavery was, by a wide margin, the single most important cause of the Civil War (Seidule 2020, 1).

Come racconta Seidule, il video è diventato immediatamente virale e, nel corso delle ventiquattro ore successive, il sito ha ricevuto oltre un milione di visualizzazioni, divenute cinque milioni nel giro di una settimana. Al momento della pubblicazione del suo libro *A Southerner's Reckoning with the Myth of the Lost Cause. Robert E. Lee and me* (2020), il video ha raggiunto le trenta milioni di visualizzazioni. Quello che ha fatto di questa lezione un evento social non è stato tanto il significato del discorso, già ampiamente dibattuto anche da filosofi e politici neri⁶, quanto il significante, ovvero il colonnello Ty Seidule vestito in alta uniforme. Con quell'uniforme, e attraverso quel canale comunicativo, Seidule, non voleva parlare e arrivare a tutti coloro che erano ampiamente a conoscenza di questa allucinazione storica, quanto piuttosto a tutti coloro che, pur essendone a conoscenza, non avevano elementi con cui potersi giustificare. Del resto, in questa ammissione di colpe e presa di consapevolezza è continuato a mancare la voce di coloro che hanno subito e continuano a subire quell'ingiustizia. Quella di Seidule, che parla attraverso un canale molto vicino all'essere definito ultra-conservatore - il cui fondatore Dennis Prager sostiene che la sinistra americana abbia fatto il lavaggio del cervello alla popolazione attraverso i media -, è una richiesta di “perdono facile”, come la definirebbe il filosofo francese Paul Ricoeur. Secondo il filosofo, infatti, questa tipologia non è altro che «La pretesa di esercitare il perdono come potere, senza essere passati attraverso la prova della richiesta di perdono e, peggio ancora, del rifiuto del perdono» (Ricoeur 2004, 22). Tali modalità di azione rappresentano una strategia mono direzionale, che porta a quello che Ricoeur chiama “perdono di autocompiacimento”, che comprende un livello di benevolenza, in cui il perdono è una sorta di dono elargito da una concessione/ammissione politica, e un livello di indulgenza, che sottende a un valore morale di superiorità. Il *mea culpa* bianco e conservatore, emerso in particolare dopo il massacro di Charleston, porta con sé molti aspetti dell'indulgenza e della benevolenza analizzata da Ricoeur, proprio a

⁵ A dispetto del nome la Prager University Foundation non è una Università e non rilascia titoli accademici; essa è, bensì, una associazione *no profit e media company* statunitense che promuove contenuti legati al mondo conservatore.

⁶ Uno su tutti, per dare un ordine d'importanza di tipo politico, è stato senz'altro Barack Obama che, durante la sua presidenza, criticò aspramente il Virginia's (proclamation of) Confederate History Month (2010), nel quale non si faceva nessuna menzione al razzismo. La letteratura sul tema è ampia e dettagliata. Come titolo esplicativo si consiglia il testo di P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Sesto San Giovanni: Meltemi, 2018.

partire dal fatto che esso rappresenta una richiesta di perdono senza la controparte. Esso si dimostra fondamentalmente come sola presa d'atto. Del resto, il libro di Seidule segue questa direzione fin dalla copertina, dove campeggia la statua del generale Lee con la bandiera confederata che sventola al suo fianco. Inoltre, proprio in quel "Robert E. Lee and Me" del titolo viene sottolineata tutta la dimensione privata, e quindi non pubblica e collettiva, di questo risveglio storico. Attuando quella che si potrebbe definire una strategia di auto denuncia, soprattutto all'interno del discorso pubblico veicolato da media conservatori, quello che si è verificato è un paradossale atto di censura, in cui lo stesso autore dei crimini pone la parola fine al conflitto mettendo sul tavolo la sua ammissione di colpe senza che tali colpe vengano discusse. Questa modalità di trattare il tema dello schiavismo da parte della comunità bianca conservatrice americana fa parte del retaggio lasciato proprio dal cosiddetto "mito della causa persa", i cui monumenti sparsi per gli Stati Uniti, specialmente negli Stati del Sud, non fanno altro che ricordarne l'influenza. Il "mito della causa persa" (definito sia come *Lost Cause Myth*, sia come *The Cult of the Lost Cause*) è legato alla guerra civile americana (1861-1865) e rappresenta un processo narrativo di costruzione storica teso a giustificare la sconfitta degli Stati del Sud, nascondendo il portato razzista e schiavista, su cui quella stessa società è stata costruita. L'atto fondativo di questa mitologia si fa risalire ad Edward Pollard e al suo libro *The Lost Cause: A New Southern History of the War of the Confederates*, scritto proprio a ridosso della fine della guerra, nel 1866. Il mito della causa persa si basa essenzialmente su una visione romanticizzata della confederazione e della sua gente, costruita attorno a un concetto di "cavalleria nostalgica" e "stoica resistenza". In questa narrazione, l'uomo del Sud viene descritto come il perdente romantico che ha combattuto per i suoi ideali contro l'Unione e il suo esercito altamente progredito e ordinato. Ribelle e non schiavista. La lotta confederata, pertanto, è stata letta come lotta d'indipendenza per l'autonomia del Sud e non per il mantenimento di una costituzione basata sullo schiavismo. I suoi personaggi, come appunto il generale Robert E. Lee o il primo presidente confederato Jefferson Davis, sono stati idealizzati e posti a simbolo di una costruzione storica che nel momento in cui viene monumentalizzata, soprattutto a livello di memoria collettiva, pone una cesura oltre la quale non si può andare e una censura oltre la quale non si può raccontare. Il processo dell'iconografia confederata si è sviluppato, dunque, secondo l'antinomia freedberghiana dell'amore e della paura. Censurare l'indicibile, ovvero lo schiavismo, e iconizzare l'impossibile, ovvero il romantico soldato confederato pronto a morire per i suoi ideali di libertà. Si potrebbe parlare di un nascondimento in bella vista che dimostra ancor di più il soverchiante potere delle immagini.

Terminologia e letteratura confederata

Da un punto di vista politico e sociale – come si evince dalla ricerca realizzata dallo storico Gaines M. Foster sulla scelta terminologica adottata per descrivere la guerra civile americana durante il suo svolgimento e nella fase successiva della cosiddetta ricostruzione – il termine "Civil War" rappresenta una sorta di accordo (Foster 2018). La definizione *Civil War*, come scrive Foster, doveva servire a promuovere consapevolmente i valori di unità e riconciliazione, al costo di oscurare le cause e le conseguenze della guerra, incluso ovviamente il suo impianto razzista. Il nome generico ha consentito sia ai bianchi del Nord (*Northerners*) che ai bianchi sudisti (*Southerners*) di vedere le rispettive cause come giuste. Con la definizione "guerra civile" non solo il vero significato della guerra è stato oscurato, ma è stato anche alimentato un senso di reciproca innocenza. Scegliendo *Civil War* sono venuti così a decadere tutti quei termini specifici, adottati agli inizi del 1860, come *Slaveholders' Rebellion* o *War of Secession*, che mettevano in luce la radice

schiavista e secessionista come motivazione fondante della guerra stessa. Proprio questi due termini sono stati usati dallo storico afroamericano George W. Williams nel suo libro del 1886 sul ruolo dei soldati neri nella guerra (*A History of the Negro Troops in the War of the Rebellion, 1861–1865*). I concetti di pacificazione, anziché quelli di contrasto e di uguaglianza, oppure quello di differenza, sono stati le giustificazioni neutre che hanno letteralmente epurato la narrazione della comunità nera dai libri di storia e dai testi scolastici. Questo fenomeno è continuato nel tempo e un esempio recente si è verificato nel 2010, quando il Texas, uno dei più grandi e potenti acquirenti di libri di testo, ha rivisto i propri standard di studi sociali per minimizzare il ruolo della schiavitù nella guerra civile e ridimensionare l'influenza delle minoranze razziali nel movimento per i diritti civili. Questa manipolazione storica, tuttavia, non è la sola che sorregge la struttura che fa da piedistallo alla legittimazione della statuaria confederata come affermazione del suprematismo bianco. Tale revisionismo storico non è confinato alla sfera del ricordo e della memoria, ma è una proiezione futura e futuribile, un catalizzatore in grado di influenzare il pensiero ben oltre il suo intervallo cronologico, offrendo un'interpretazione univoca di sé, nonostante il variare di contesti. Come sostiene il giornalista David Neiwert, infatti, una buona porzione della popolazione americana crede (ancora) in un conflitto interamericano basato sulla divulgazione endemica del concetto di guerra civile, da intendersi come una guerra mai finita e, soprattutto, una sconfitta mai accettata (Neiwert 2019). In questa visione, sviluppatasi soprattutto alla fine degli anni Settanta in Idaho tra gli adepti della Aryan Nation, il romanzo di William Luther Pierce, *The Turner Diaries*, pubblicato nel 1978, ha avuto un ruolo cruciale. Pierce, ex leader dell'American Nazi Party e fondatore del partito neonazista National Alliance, ambienta il suo romanzo nel "classico" futuro apocalittico, che fa coincidere con gli anni Novanta, in cui il Sistema – questo è il nome che viene dato al governo degli Stati Uniti – è governato da democratici e minoranze ebraiche, che vogliono confiscare tutte le armi ai "patrioti". Questo testo, come analizzato dal giornalista Leonardo Bianchi, «rientra nel filone letterario sciovinista e antiabolizionista inaugurato durante la guerra civile statunitense, e soprattutto nella letteratura dispotica di estrema destra degli anni Cinquanta» (Bianchi 2021, 18). Il romanzo di Turner racconta l'estremizzazione, che in altri casi viene chiamata radicalizzazione, del protagonista Earl Turner, che si unisce a un'organizzazione terroristica di suprematisti bianchi, chiamata The Order e, come sostiene ancora Bianchi, è stato fonte di ispirazione per quello che ad oggi è il più grande episodio di terrorismo interno negli Stati Uniti, vale a dire l'attentato contro l'edificio federale Alfred P. Murrah ad Oklahoma City nell'aprile del 1995, che è costato la vita a 168 persone. Alla base della costruzione del suprematismo, dunque, vige una fervente produzione letteraria, che è stata in grado non solo di sopravvivere negli anni, ma anche di eludere i controlli della censura. In questa revisione e costruzione storica il monumento confederato ha fatto da acceleratore al processo di fissazione di questo contro-processo storico. In alcune città esso ha avuto la funzione di esclusivo riferimento visuale.

La persistenza nel presente

A ridosso del massacro di Charleston, il Southern Poverty Law Center ha pubblicato una ricerca sul fenomeno della confederazione, dal titolo *Whose heritage? Public symbols of the confederacy*, che nel corso degli anni è diventata un database in continuo aggiornamento, nonché una fonte di studio per l'attivismo della comunità nera nei confronti dei monumenti confederati. Da questa prima ricerca, la persistenza del mito confederato è emersa a livello oggettivo e numerico, dimostrando la capillarità e l'uso strumentale di tale fenomeno, al fine non solo di silenziare la comunità nera, bensì di prevenire ogni possibilità di scrittura

alternativa. Alla data del 2015 si contavano 718 statue e monumenti dedicati ai personaggi confederati o alla commemorazione di specifiche battaglie. Di questi monumenti 223 sono stati realizzati in Virginia, 178 in Texas, 174 in Georgia, 140 nella Carolina del Nord. A seguire gli altri Stati del Sud, che in media presentano 80 monumenti ciascuno. Alcuni di questi sono stati costruiti ben oltre il “fisiologico” momento del ricordo. Ad esempio, il Confederate Veterans Bicentennial Memorial nella città di Hamilton è stato realizzato nel 1977; il Confederate Veterans Memorial ad Harrison nel 1986; il Confederate Soldiers Monument nella città di Burnsville nello stato del Massachusetts (uno stato unionista ai tempi della guerra civile) è stato realizzato nel 2009. Il memoriale The Heights at Smith Run, nella città di Fredericksburg in Virginia, è stato realizzato nel 2014. Oltre ai monumenti si contano 109 scuole pubbliche dedicate a personaggi quali Robert E. Lee, Jeffrey Davis e altri esponenti confederati; 80 contee e città chiamate con riferimenti alla confederazione; 9 festività in 6 stati; 10 basi militari intitolate. Il dato relativo alla denominazione delle scuole pubbliche è alquanto emblematico del valore di propaganda pedagogica che è stato attribuito al fenomeno confederato. Come riporta SPLC, di queste 109 scuole 27 presentano una popolazione studentesca a maggioranza afroamericana e 10 hanno una popolazione afroamericana superiore al 90%. Almeno 39 di queste scuole sono state costruite o inaugurate tra il 1950 e il 1970, abbracciando ampiamente l'era del moderno movimento per i diritti civili. L'andamento cronologico durante il quale sono stati costruiti i monumenti confederati ha seguito non tanto la logica di preservare una tradizione, quanto di affermare il predominio bianco. Ci sono, infatti, due periodi distinti che hanno visto un aumento significativo nella costruzione di monumenti e simboli confederati. Il primo è stato intorno al 1900, nel periodo in cui gli Stati del Sud stavano promulgando le cosiddette leggi Jim Crow, per privare dei diritti civili gli afroamericani appena liberati e ri-segregare la società. Questo picco è durato fino agli anni Venti, un periodo che ha visto una drammatica rinascita del Ku Klux Klan, nato proprio all'indomani della guerra civile americana. Il secondo picco si è sviluppato all'inizio degli anni Cinquanta ed è durato fino agli anni Settanta, quando le battaglie del movimento per i diritti civili sono state riconosciute a livello internazionale, provocando forti reazioni nella frangia dei segregazionisti (SPLC 2022). Come del resto sottolineano le ricerche portate avanti dal SPLC, durante il periodo delle leggi Jim Crow la simbologia confederata, intesa nel suo complesso di statuaria, memoriali e intitolazioni onomastiche, è stata realizzata con l'intento di terrorizzare la comunità nera (SPLC 2022, 9). Considerata questa narrativa normativa, viene da chiedersi quale sia lo spazio di rappresentazione storica e urbana della comunità nera e, soprattutto, se la rimozione dei monumenti confederati possa o meno rappresentare un atto di risarcimento, di cancellazione o di contro-narrazione.

L'iconoclastia nera come (s)oggetto discorsivo oltre la dualità cancellazione/riscrittura⁷

Al fine di comprendere i motivi e le letture della costruzione della statuaria confederata e della successiva onda lunga iconoclasta, bisogna definire e posizionare il discorso all'interno del suo specifico contesto. La

⁷ La parentesi nella quale si è scelto di richiudere la “s” di soggetto deriva dal fatto che l'iconoclastia nera, rifiutando la creazione di nuove o contro icone, non può essere oggettificata nel senso di una sua reificazione; essa deve, piuttosto, essere intesa come categoria di pensiero che si incorpora in coloro che lo portano avanti. Tuttavia, il concretizzarsi di questo discorso in testi, incontri e discussioni contribuisce a una sua effettiva resa in oggetto.

rimozione o l'abbattimento delle statue confederate, infatti, rappresenta una storia americana. Parafrasando il celebre film di Tony Kaye, *American History X* (1998), si può leggere la svolta iconoclasta come una storia americana X, dove la X può essere letta sia come significato, che come significante. Come significante, inteso nel suo senso grafico, può rappresentare una chiusura, un diniego, una cancellazione, in questo caso relativo all'assenza della comunità nera nella ricostruzione storica della guerra civile e nella seguente costruzione identitaria nazionale. Come significato, invece, potrebbe indicare una normalità, una storia X, nel senso di storia qualunque. Unendo virtualmente i due termini, avremo una storia americana dalla quale la comunità nera è stata e viene normalmente esclusa. Pertanto, considerando la specificità del contesto, della sua storia e dei suoi attori, vorrei introdurre il concetto di "iconoclastia nera" (*black iconoclasm*) come (s)oggetto discorsivo, al fine di ampliare e andare oltre le categorie bianche ed eurocentriche. L'iconoclastia nera servirà a uscire da un loop di senso che vede nella rimozione dei monumenti un atto di cancellazione storica e la conseguente affermazione di una contro-narrazione redentiva attraverso un'interpretazione teleologica. L'interpretazione della rimozione dei monumenti confederati e schiavisti come atto di *black iconoclasm* deriva da un saggio di Charles Athanasopoulos, *A Program of Complete Disorder*, pubblicato nel 2021 sulla rivista *Lateral*. Athanasopoulos, docente presso il Department of Communication Studies della Gonzaga University, parte da una rilettura del pensiero di Frantz Fanon attraverso la chiave dell'Afropessimismo (Afro-pessimisms).⁸ Il discorso di Athanasopoulos è molto denso e risente del dibattito interno agli studiosi di Fanon in merito alla lettura del suo progetto decoloniale. Essenzialmente, le direzioni assunte a partire dal pensiero di Fanon hanno condotto da una parte a una visione iconica, dall'altra a una iconoclasta. In estrema sintesi, la visione iconica è quella che propone una lettura salvifica e teleologica della storia, all'interno della quale il colonizzato riesce a ribaltare il colonizzatore attraverso una serie di passaggi, che prevedono sovversione e riproposizione. La visione iconoclasta è quella che si ispira al passaggio presente ne *I dannati della terra* (1961), in cui Fanon scrive: «La décolonisation, qui se propose de changer l'ordre du monde, est, on le voit, un programme de désordre absolu». Questa visione del progetto decoloniale del fanonismo, inteso come programma di completo disordine, è stata ripresa da studiosi appartenenti alla corrente dell'Afropessimismo come Sharpe, Moten e Sexton, e letta in qualità di iconoclastia continua, ovvero come necessità di decostruire continuamente il mondo bianco occidentale senza l'urgenza di creare simboli e icone, che proprio da questo mondo potrebbero essere cooptate. Questo discorso decostruente si applica anche al mondo iconico della cultura nera e allo stesso Fanon che non deve – cosa che tra l'altro esprime nei suoi testi – essere preso come soggetto mitologico o fondatore di teorie percettive. Nella descrizione di una pratica di iconoclastia nera attraverso una lettura di Fanon afropessimista, Athanasopoulos chiama all'interno del discorso l'antropologo australiano Michael Taussig e in particolare il suo testo *Iconoclasm Dictionary* (2012), nel quale scrive: «This would explain why icons suddenly burst into consciousness and seem to come alive only with their defacement. You smash them and - lo and behold! - they have become icons» (Taussig 2012, 10). In linea con Freedberg, secondo Taussig vi è un ulteriore tipo di iconoclastia che, mentre distrugge un idolo o un'icona, ne crea immediatamente un'altra. Secondo Athanasopoulos, questa tipologia di processo è vicina, a sua volta, alla critica di Fanon rispetto al concetto di *Négritude* elaborato da Aimé Césaire negli anni Trenta, ovvero la creazione di un'iconicità nera appetibile alla cultura bianca nel momento in cui destruttura i propri caratteri iconici salienti per acquisirne degli altri. Quindi, essenzialmente, la creazione di un canone come forma al negativo di quello vigente e normato. Questo avviene, sempre secondo Athanasopoulos, anche nella lettura del pensiero di Fanon, nel momento in cui esso viene canonizzato

⁸ Per una definizione di Afropessimismo si veda la definizione data dall'Oxford Bibliographies nel 2018 : <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190280024/obo-9780190280024-0056.xml> (ultimo accesso 13 novembre 2023).

come bibbia del decolonialismo e così messo su un piedistallo e reso icona. Secondo Athanasopoulos, invece, leggere la teoria della decolonizzazione di Fanon come un “programma di completo disordine” comporterebbe una lettura del *black iconoclasm* come un progetto non teleologico, ritualmente impegnato nella caotica decostruzione del pensiero/mondo anti-nero (*anti-black*) attraverso l’antagonismo e il rifiuto della sua stessa icona. Secondo Athanasopoulos, questa distruzione – che comprende anche l’icona della cultura nera portata dalle azioni del movimento Black Lives Matter – è il portato di invenzione in Fanon (Athanasopoulos 2018). In questa visione, la statuaria confederata appartiene a ciò che Athanasopoulos definisce come il complesso sistema iconografico anti-nero in riferimento al *logos* e alla *fanìa* dell’immagine, attraverso il quale un determinato mondo culturale viene plasmato e un altro dato mondo ne viene invece escluso e quindi costretto a un continuo processo di rincorsa e adeguamento. L’iconoclastia nera, pertanto, si pone in quell’orizzonte che Fanon ha definito “zona di non-essere”, una zona abitata dall’uomo nero che, sempre secondo Fanon, «non è uomo» (Fanon 2015, 26). L’iconoclastia nera, perciò, si dà come problema contingente legato alla situazione specifica e, allo stesso tempo, come *a priori* di una condizione di inabilità – sia del fare che del vivere – all’interno di quella zona bianca che invece rappresenta l’essere, ovvero l’essere uomo bianco. Il mondo in cui l’uomo nero vive è un mondo fatto da bianchi e il progetto decoloniale di Fanon, riletto in chiave afropessimista, si pone esso stesso come una continua tensione all’iconoclastia, in quanto, parafrasando uno dei suoi titoli più conosciuti, le maschere bianche non sono adatte alla pelle nera. In questa concezione, il progetto di *black iconoclasm* deve portare alla fine del mondo così come lo conosciamo, ovvero un mondo fatto di razzismo e di oppressione sistemica. Questo progetto iconoclasta avviene su due piani, quello simbolico e quello reale. Secondo Athanasopoulos, nell’ottica di Fanon il simbolico è rappresentato da un ampio vocabolario iconografico basato sulla divisione tra pelle nera e maschera bianca. Pertanto, l’immaginario è rappresentato dai modi in cui il soggetto nero tenta di impugnare questa iconografia come mezzo per essere ammesso nella cultura delle maschere bianche. Il reale, invece, è dato da quegli spiragli e ansie che emergono nel simbolico quando questo rivela l’impossibilità di indossare una maschera bianca su una pelle nera. Ovvero quando la rappresentazione non coincide con la vera essenza (Athanasopoulos 2021).

L’iconoclastia nera tracciata da Fanon è sempre contingente e radicata nel suo tempo, il proprio presente, e – come scrive lo stesso autore quando afferma che «L’avvenire deve essere una costruzione sostenuta dall’uomo esistente. Questa costruzione si lega al presente, nella misura in cui io pongo quest’ultimo come cosa da superare» (Fanon 2015, 30) – essa non tende a costruire una visione teleologica (o tanto meno una teoria della salvezza). Questa non-costruzione serve proprio per uscire dal dualismo, sottolineato anche da Taussig, tra icona e iconoclastia, tra la costruzione del mito e la sua distruzione. Fanon non vuole costruire per distruggere, né costruire su/in contrapposizione a modelli non ritenuti validi o ai quali non si appartiene. Pertanto, la base della sua teoria e del suo metodo coincide con un posizionamento estremo e contingentato. In questo incessante qui ed ora si può trovare la possibilità di una continua riattivazione, ma non di una fissazione e quindi, in termini visuali, della creazione di un’icona. L’iconoclastia di Fanon è nell’assenza di un qualsiasi tipo di icona, non nel suo ribaltamento e nella sua creazione *ex novo*: la distruzione della maschera bianca porterebbe ad abbracciare un’iconoclastia nera che rifugge dalle icone della *whiteness* (bianchezza), al fine di intraprendere qualcosa che deve essere (ancora) inventato e che pertanto rimarrà costantemente e radicalmente non scritto. La radicalità in Fanon è totale, in quanto, come scrive nell’introduzione di *Pelle nera, maschere bianche*, il suo tentativo non è solo quello di liberare l’uomo nero dal desiderio di bianchezza e di riconoscimento nel mondo bianco, ma anche di liberarlo dal suo stesso popolo e dalle sue mitologie. L’iconoclastia nera, pertanto, dovrebbe essere pensata come un imperfetto e allo stesso tempo contestuale modello rituale di caos, che pone la domanda afropessimista

di/per la fine del mondo all'interno delle pratiche quotidiane attraverso l'antagonismo delle icone anti-nere e, allo stesso tempo, rifuggendo ogni tipo di narrativa redentiva o teleologica. L'iconoclastia nera è un (s)oggetto discorsivo utile a superare il binomio creazione/distruzione che l'icona e l'immagine portano con sé. È un (s)oggetto discorsivo che non deve spiegare in chiave esaustiva il perché della rimozione, della demolizione, dell'abbattimento del monumento, bensì lasciare sempre aperto uno spiraglio per le sue stesse tensioni, che rimangono impossibili da scrivere, in quanto si pongono in quella zona del non-essere segnalata da Fanon. Nel non-essere non può esserci un'immagine o una parola finale; quindi, non ci può essere icona nel suo significato di simbolo e dunque nel suo processo di sintesi. Non possono trovare spazio riduzioni alla complessità e non ci può essere soluzione alla "vertigine nel cuore" di cui parla Fanon e che deriva essenzialmente dall'impossibilità di vestire una maschera. Pertanto, questa visione offerta dall'iconoclastia nera può aiutare a smarcare il discorso della rimozione da un concetto prettamente storico e identitario. Dal momento che non può esserci icona, per l'impossibilità di rappresentare un non-essere che non ha tratti divini ma miseramente umani, ogni concetto di distruzione viene meno. Non c'è atto distruttivo nell'abbattimento di un monumento, non c'è una sostituzione o cancellazione storica. L'iconoclastia nera in qualità di (s)oggetto discorsivo pone la sua creatività nella negazione radicale di valori che non contemplano la presenza dell'essere nero. La statuaria confederata, nello specifico, prende origine da una negazione e solo con un'altra negazione può essere articolata. Una doppia negazione affermativa che nel suo non poter-essere non si rappresenta.

I simboli della lotta per i diritti civili

Il progetto di un'iconoclastia nera totale come (s)oggetto discorsivo è entrato come elemento, problematico, all'interno del mondo culturale solo in tempi recenti. È del 2018 la definizione di Afropessimismo riportata dall'Oxford Bibliographies ed è proprio a partire da quegli anni che il discorso ha iniziato a costruirsi anche come oggetto accademico. Pertanto, attraverso la statuaria, era stato tentato un approccio all'iconografia nera ben prima della formazione di questo pensiero critico. Secondo gli studi portati avanti da *Documenting the American South* (DocSouth)⁹, un'iniziativa di editoria digitale che fornisce accesso a testi, immagini e file audio relativi alla storia, alla letteratura e alla cultura del Sud, la maggior parte dei monumenti afroamericani negli ex stati confederati è stata realizzata solo dopo il 1970¹⁰. Questi nuovi monumenti, ispirati in gran parte al movimento per i diritti civili degli anni Cinquanta e Sessanta, hanno dovuto elaborare un proprio linguaggio per districarsi nel popoloso mondo delle statue confederate che, fino a quel momento, regnavano incontrastate sui vari panorami cittadini. Questa tensione ha portato a sviluppare, nella maggior parte dei casi, una statuaria anti-monumentale, legata al concetto di equità e rispetto promosso dal movimento per i diritti civili; dunque, in aperto contrasto visuale con il concetto di celebrazione e grandezza espresso dalle statue confederate. Uno degli esempi principali può essere rappresentato dalla statua di Martin Luther King, realizzata nel 1989 dall'artista Abbe Godwin. La statua, di circa 1,80 metri di altezza, non ha nulla a che vedere con i 18 metri della statua equestre del Generale Robert E. Lee a Richmond (di cui 4,5 metri sono di piedistallo) ed è posizionata all'interno dei Dr. Martin Luther King Jr. Memorial Gardens nella città di Raleigh (Carolina del Nord). Il parco è stato aperto e dedicato al leader del movimento per i diritti civili nel 1989, dopo che nel 1987 lo Stato ha riconosciuto il Martin Luther King Jr. Day come festività nazionale. La scultura di Godwin ritrae King con la toga da

⁹ La ricerca DocSouth è supportata dalla University Library della University of North Carolina at Chapel Hill.

¹⁰ A riguardo si veda: <https://docsouth.unc.edu/commland/features/essays/upton/> (ultimo accesso 13 novembre 2023).

dottorato in un pannello che gli avvolge le gambe, a simularne il movimento in avanti. La posa non è né ieratica né celebrativa, bensì con le braccia aperte in un gesto accogliente. Al fine di negare ulteriormente ogni tipo di eroicità muscolare, Godwin ha posizionato la statua direttamente al suolo, senza l'uso di piedistallo. Questo, del resto, rientrava nelle richieste del comitato promotore, di modo che «small children and the physically challenged as well as all citizens could touch and 'connect' with the art work».¹¹ Un ulteriore monumento dal forte impatto visivo è quello realizzato nel 2002 dall'artista James Barnhill all'interno del campus della North Carolina A&T University a Greensboro (Carolina del Nord). Esso s'intitola February One ed è dedicato ai quattro studenti neri – Ezell Blair, Franklin McCain, Joseph McNeil e David Richmond – che il primo febbraio del 1960 hanno avviato una protesta di sei mesi semplicemente rimanendo seduti al bancone di un bar della nota catena Woolworth, luogo riservato alla frequentazione dei soli bianchi. Essendo un complesso scultoreo formato da quattro figure, la statua, rispetto a quella di Martin Luther King, presenta un atteggiamento maggiormente monumentale, ma anche in questo caso non eroico o prevaricante. I quattro sono raffigurati con abiti informali, gli stessi che indossavano il giorno della loro protesta.

Contro-narrativa e contro-visualizzazione contemporanea

Un discorso diverso può essere proposto per quella pratica artistica, monumentale o installativa legata al mondo dell'arte contemporanea. Di recente, in particolare dopo Charleston, si è iniziato ad assistere ad una maggiore tensione da parte degli artisti neri verso la riappropriazione dell'immaginario confederato con vere e proprie operazioni di risemantizzazione che, in particolare attraverso la scultura, non sembrano rifiutare il concetto di icona. Una delle opere che maggiormente ha segnato questo processo di risemantizzazione è la scultura realizzata dall'artista Kehinde Wiley dal titolo *Rumors of War*. L'intera estetica di Wiley si può definire come un'operazione di *Critical history* in quanto basata sul riposizionamento visivo di persone appartenenti a comunità marginalizzate attraverso l'utilizzo di canoni e stereotipi tipici della narrazione visiva bianca. Wiley, che nel 2018 ha realizzato il ritratto ufficiale dell'allora presidente Barack Obama, usa uno stile ornamentale barocco aggiornato con una tavolozza estremamente fluorescente. Come lo stesso Wiley afferma, all'interno delle sue composizioni i soggetti assumono volutamente le pose dei grandi leader del vecchio mondo, i maestri del colonialismo. L'opera *Rumors of War* è nata nel 2016, quando il Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) di Richmond ha realizzato la mostra personale Kehinde Wiley: *A New Republic*. In quell'occasione Wiley ha iniziato a riflettere sulla statuaria confederata, in particolare sulla statua del generale J.E.B. Stuart, che si trovava proprio in prossimità del museo. Il monumento è stato realizzato nel 1907 a Richmond, dallo scultore Frederick Moynihan, in pieno periodo Jim Crow, e da allora è installato sulla Monument Avenue, un viale costellato e puntellato, come lo stesso nome suggerisce, da monumenti confederati. Così nel 2019 il Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) commissionò a Wiley la sua prima scultura pubblica, una statua equestre che ricalcava in tutto la statua del generale Stuart. Lo stesso monumento a J.E.B. Stuart, del resto, riproduceva il classico modello della scultura equestre dalla statua di Marco Aurelio in poi, in cui il protagonista (rigorosamente maschile) cavalca con aria fiera e sicura un destriero possente. Il soggetto proposto da Wiley, invece, è un ragazzo afroamericano – Najee Wilson, artista di Charleston e attivista del movimento Housing Justice for All – con i dreadlock e il classico abbigliamento urban con *hoodie* e sneakers Nike. La statua di Wiley riprende il modello confederato in ogni dettaglio, dal basamento rialzato di bronzo che evoca una piccola altura, alla

¹¹ <https://docsouth.unc.edu/commland/features/essays/upton/> (ultimo accesso 13 novembre 2023).

posizione della coda e delle zampe del cavallo, fino alle briglie tenute ferme dalla mano del “cavaliere”. Anche per ciò che riguarda le dimensioni, l’opera di Wiley affronta direttamente il modello confederato, trattandosi di un’imponente statua di bronzo con piedistallo in pietra calcarea (*limestone*), di circa otto metri di altezza. Wiley non è nuovo al soggetto equestre tipico della tradizione storico artistica occidentale e ha già lavorato sul tema attraverso una serie di dipinti, come quello del 2005 dal titolo *Napoleon Leading the Army over the Alps*, che riprendeva il celebre dipinto di Jacques-Louis David, *Bonaparte valica le Alpi* (1801). Anche in questo caso il soggetto di Wiley è un ragazzo nero vestito con pantaloni e maglia mimetica, bandana bianca, gli iconici Timberland *work boots* e un polsino della Starter, famoso brand americano che sponsorizza le più importanti squadre sportive americane. Il titolo, *Rumors of War*, richiama direttamente un passaggio del Vangelo di Matteo, che parla di rinascita e speranza («Voi udrete parlare di guerre e di rumori di guerre; guardate di non turbarvi, infatti bisogna che questo avvenga, ma non sarà ancora la fine»). L’opera è stata presentata per la prima volta a New York, all’interno della cornice del *Times Square Arts*, un programma di arte pubblica organizzato dall’associazione Times Square Alliance, dove la statua è rimasta esposta dal ventisette settembre al primo dicembre 2019. Questo primo passaggio è stato fondamentale per attivare un discorso intorno a una nuova simbologia post-confederata e, più in generale, a una storia inclusiva, al fine di superare, soprattutto da un punto di vista visivo, il concetto di sostituzione che avrebbe reso vano ogni tentativo di riaprire una qualsiasi narrazione. Il 10 dicembre 2019 la statua è stata trasportata a Richmond e installata lungo l’Arthur Ashe Boulevard, all’ingresso del Virginia Museum of Fine Arts. La scelta del luogo è stata tutt’altro che simbolica, in quanto la Virginia è lo Stato con la maggior presenza di monumenti confederati (290, secondo il censimento fatto da SPLC nel 2020) e, durante la guerra civile, Richmond è stata la capitale della confederazione. Come precedentemente detto, Monument Avenue rappresenta un vero e proprio compendio visivo scultoreo della storia confederata americana, che comprende cinque monumenti, realizzati tra il 1890 e il 1929: il memoriale dedicato al primo presidente confederato Jefferson Davis (1907); quello del generale Thomas “Stonewall” Jackson (1919); quello del già citato J.E.B. Stuart (1907); l’immane statua del generale Robert E. Lee (1890) e quella dedicata al geografo Matthew F. Maury (1929), che durante la guerra civile “ha servito” come spia per la confederazione. Data l’impostazione pedagogica urbanistica, diversi storici hanno definito Monument Avenue come il fulcro degli sforzi commemorativi del “mito della causa persa” a inizio XX secolo.¹² Un primo tentativo, minimo, di bilanciamento storico-visuale è stato fatto per la prima volta nel 1996, quando allo scultore Paul Di Pasquale è stata commissionata la realizzazione della statua del famoso tennista e attivista afroamericano Arthur Ashe, nativo di Richmond. La statua è andata incontro a diverse polemiche, sia da parte della comunità bianca sia di quella nera. La prima contestava il fatto che la statua di Ashe non potesse essere inserita nel viale che celebrava la confederazione, rappresentando di fatto una provocazione e un affronto al concetto di supremazia bianca.¹³ Di contro, la comunità nera non riteneva che la statua di Ashe, che è l’unica delle sei a guardare verso nord, dando di fatto le spalle alle statue confederate che guardano verso sud, dovesse trovarsi in compagnia di schiavisti e suprematisti. Fatto sta che ad oggi, la statua di Ashe è l’unica ad essere rimasta sul suo piedistallo, mentre le statue confederate sono state tutte rimosse tra giugno 2020 e settembre 2021. Alla statua di Ashe si è così aggiunta l’opera di Wiley, che ha risposto in maniera diretta alla celebrazione confederata con la stessa fermezza e attitudine, ribaltandone il senso e attuando un’operazione critica che ha permesso alla storia di riemergere e

¹² A riguardo si veda: <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/may-2020/em-rumors-of-war/em-arrives-in-the-south-changes-to-richmonds-monumental-landscape> (ultimo accesso 15 ottobre 2023).

¹³ In merito a questo, nelle fotografie del giorno del disvelamento della statua, si possono vedere diverse persone sventolare bandiere confederate.

ricominciare a fluire. A seguito di questa installazione, la statua del generale Stuart è stata rimossa il 7 luglio 2020.

Altra operazione che è entrata nel vivo della simbologia confederata, soprattutto nel suo passaggio attraverso la cultura pop, è quella realizzata dall'artista Hank Willis Thomas, dal titolo *A Suspension of Hostilities*.¹⁴ L'installazione di Thomas tocca l'immaginario mainstream che il mito della confederazione ha saputo generare nel corso degli anni, andando a rielaborare il fenomeno della serie televisiva *The Dukes of Hazzard*, prodotta dal 1979 al 1985 dalla Warner Bros e trasmessa sulla rete CBS. La serie è arrivata anche in Italia, con il titolo *Hazzard*, ed è stata trasmessa su Canale 5 dal 1981 al 1986. Nel corso degli anni *The Dukes of Hazzard* ha riscosso un notevole successo di pubblico, arrivando anche a competere con un colosso delle serie tv come *Dallas* diventando un vero e proprio oggetto di culto, capace di estendersi anche negli anni Duemila, come dimostrano i due film *The Dukes of Hazzard* (2005) e *The Dukes of Hazzard: The Beginning* (2007). La storia, che ricalca lo stereotipo del ribelle del Sud, è ambientata nella finta contea di Hazzard nello stato della Georgia e racconta le vicende dei cugini Bo e Luke Duke alle prese con il commercio clandestino di alcol autoprodotta, il cosiddetto *moonshine*. Protagonista indiscussa della serie, nonché vero oggetto di culto, è la macchina dei cugini Duke: una *Dodge Charger* arancione del 1969. Sul tettuccio della macchina è raffigurata una grande bandiera confederata e la macchina stessa è soprannominata "General Lee", come scritto sulle fiancate. Inoltre, il clacson dell'auto intona le prime note della canzone popolare *Dixie's Land*, che intorno al 1850 è diventato l'inno ufficioso *de facto* degli Stati Confederati, tant'è che ancora oggi gli abitanti degli Stati del Sud sono soprannominati Dixies. Anche questa canzone dopo il 2015 è stata ridiscussa e vietata, ad esempio dall'Università del Mississippi, la cui banda era solita suonarla prima di ogni evento sportivo. Per quanto ad oggi la bandiera confederata abbia assunto il connotato del suprematismo bianco, negli anni Ottanta il richiamo non era così immediato e diretto. Come racconta Thomas, durante la sua infanzia passata a New York, egli stesso era un fan della serie e spesso si trovava a guardarla insieme con sua nonna e sua madre. L'artista possedeva anche gli *action figures* dei cugini Duke e in quegli anni il simbolismo confederato non rappresentava il problema che invece rappresenta oggi.¹⁵ *Suspension of Hostilities*, che fin dal titolo richiama il gergo militare della sospensione del conflitto e della ricerca di una qualche forma di mediazione, è composta dalla riproduzione fedele della macchina General Lee installata verticalmente, nell'atto di schiantarsi al suolo. In questa sua verticalizzazione, l'oggetto macchina acquisisce le fattezze di un monumento ribaltato, che sta ad indicare proprio la sovversione della narrativa confederata. In questo caso la rilettura non è solo storica, bensì popolare nel senso dell'immaginario collettivo. Dopo il massacro di Charleston la serie è stata sospesa in ogni sua riproduzione e la casa produttrice ha annunciato che non sarebbero stati più venduti gadget nei quali compariva la bandiera. Così come nel caso di Wiley, anche il lavoro di Thomas si basa sull'etica/estetica della *Critical history*. Tra il 2012 e il 2016 l'artista ha lavorato all'opera *Black Righteous Space* un'installazione sonora in cui discorsi di attivisti, musicisti e scrittori neri come Malcolm X, Gil Scott-Heron, James Baldwin, si alternavano a video proiezioni come quella della bandiera confederata con i colori della bandiera pan-africana (verde, rosso, nero) di Marcus Garvey. Nel 2018 Thomas ha realizzato il memoriale dal titolo *Raise Up*, installato presso il National Memorial for Peace and Justice. L'opera, dall'altezza di 2,5 metri e dalla lunghezza di 7, consiste in un blocco di cemento dal cui interno emergono

¹⁴ L'installazione *Suspension of Hostilities* è stata presentata per la prima volta nella personale dedicata all'artista presso la Kayne Griffin Corcoran di Los Angeles: *Hank Willis Thomas: An All Colored Cast* (18 gennaio-7 marzo 2020).

¹⁵ "I had the car and I had the Bo and Luke action figures," he says as he surveys the towering Charger. "Me and my friends — African Americans — we'd play 'Dukes of Hazzard.' ... My grandmother watched it with me. My mother watched it with me. There was never any mention or suggestion that there was a problem with the context or the Confederate flag" <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-01-29/artist-hank-willis-thomas-smashed-dukes-of-hazzard-general-lee-easy-rider> (ultimo accesso 17/10/2023).

le braccia e le teste dei tredici miniatori sudafricani raffigurati negli anni Sessanta dal famoso scatto del fotografo Ernest Cole. Nella foto di Cole i miniatori sono tutti nudi, tranne uno, disumanizzati, faccia al muro e con le mani alzate, mentre si prestano a una visita medica collettiva. Nonostante questo suo corpus estetico, Hank Willis Thomas è stato al centro di numerose polemiche per la sua statua *The Embrace*, realizzata nel 2022 a Boston. Si tratta di una scultura in bronzo alta quasi 6 metri e larga 7, che raffigura in maniera non strettamente figurativa, l'abbraccio tra Martin Luther King e la moglie Coretta Scott nel 1964, subito dopo aver ricevuto l'annuncio del conferimento del Premio Nobel per la Pace. Il monumento raffigura solo le braccia che si stringono, creando a loro volta una figurazione che, a seconda della prospettiva in cui viene guardata, forma un cuore. Non ci sono corpi propriamente detti, eppure la statua di Thomas è stata tacciata di sessismo e perfino di pornografia. Se da una parte è stato fatto notare come questo monumento continui a rappresentare una visione prettamente maschile, seppur nera, dell'intero movimento per i diritti civili, all'interno del quale Coretta Scott viene relegata al subalterno ruolo di moglie, dall'altra Seneca Scott, cugino di Coretta, ha scritto con sdegno che il monumento non è altro che un «masturbatory metal homage to my legendary family».¹⁶

Conclusioni. Le ragioni di una iconoclastia (im)possibile

Arrivare a una conclusione che tenga conto di come la comunità nera abbia distrutto, ricostruito o negato i simboli della storia confederata suprematista è un'operazione alquanto difficile, considerando la vitalità della materia nel suo farsi e il suo continuo riposizionamento teorico e visuale. Suggerisco, pertanto, di prendere i due estremi del discorso, l'iconoclastia nera e la contro-narrazione visiva, come poli opposti di un discorso che difficilmente avrà una sua conclusione. Tale bilanciamento serve per non ridurre la complessità di una questione centrale come la rappresentazione dello schiavismo o la sua negazione, lasciando continui spiragli integrativi non monumentali, nel senso di possibilità non strettamente iconiche. Da una parte, infatti, come proposto da Athanasopoulos, l'iconoclastia nera del progetto fanoniano letta attraverso il prisma dell'Afropessimismo risulta essere un (s)oggetto discorsivo alquanto efficace e stimolante per una lettura estremamente e totalmente antagonista del concetto stesso di rappresentazione nera. La negazione dell'icona, con il suo pericolo di fissità e idolatria, sembra essere teorizzata *a priori* come argine a ogni tipo di pratica colonialista e cooptante da parte di una società, quella bianca, che ha dettato non solo le norme estetiche, ma anche quelle sociali e politiche, dalle quali la comunità nera viene sistematicamente esclusa. L'Afropessimismo iconoclasta, in questa sua intransigenza, si pone sia come impossibilità realizzativa – lo stesso Athanasopoulos ne riscontra le difficoltà pratiche – sia come atto necessario a una mobilitazione totale di senso, che non può essere rappresentato da simboli e icone. La “zona di non-essere” tracciata da Fanon è radicale proprio in questa sua impossibilità di scrittura e immagine e, pertanto, il “programma di disordine totale” non può portare a un processo di sintesi. La fine del mondo così come lo conosciamo deve avvenire attraverso un atto di creazione ancora sconosciuto, come sostiene Fanon. Dunque, la negazione visiva, ossia l'atto volontario di sottrazione dell'immagine in una cultura dominata dalle immagini, può ancora assumere un valore costituente. In quest'ottica non si può parlare di cancellazione, perché alla base non vi è nessuna volontà di scrittura o marchiatura. Tuttavia, proprio perché inseriti in una cultura di immagini, il disimpegno visivo o la stessa iconoclastia rischiano di

¹⁶ <https://compactmag.com/article/a-masturbatory-homage-to-my-family> (ultimo accesso 17/10/2023).

Seneca Scott ha poi rincarato la dose affermando che la scultura assomiglia ad un pene. Le associazioni falliche sono state poi seguite da diversi utenti sui social media come si può leggere al seguente link: <https://www.newsweek.com/martin-luther-king-junior-statue-boston-coretta-1774059>

assumere il senso/peso di un'assenza argomentativa. Da un punto di vista afropessimista, l'opera di Wiley rappresenta una sorta di fanonismo iconico, una "Négritude 4.0", dove la pelle nera viene mascherata interiorizzando il mo(n)do colonialista e i suoi gusti.¹⁷ Ciò nonostante, al di fuori di questa costruzione teorica, tanto Wiley quanto Thomas attuano una contro-narrazione visuale potente e diretta, che dialoga alla pari con la messa in scena della simbologia confederata, in generale coloniale e schiavista, riducendone di fatto lo spazio visivo e ri-contrattandone la presenza nello spazio fisico. Sono due prospettive, quella afropessimista e quella contro-narrativa che, pur muovendo da una stessa tematica di fondo e provenendo dalla stessa comunità, partono da due radici diverse. Una letteraria e una visuale. Nella sua irrisolvibilità, l'incontro tra questi due livelli ci offre una prospettiva di lettura complessa, che rispecchia un momento di costruzione dato proprio dalla sua stessa negazione. La rimozione di tutti i monumenti confederati sulla Monument Avenue di Richmond con i soli estremi del monumento dedicato ad Arthur Ashe e l'opera di Wiley apre, non senza il suo portato problematico, a una possibile interpretazione visuale di riscrittura iconoclasta, dove i vuoti sono puntellati da due estremi figurativi, come fosse una grande messa in parentesi di un discorso irriducibile a strumentalizzazioni, visioni binarie o dicotomiche.

Bibliografia

- Athanasopoulos, Charles. "A Program of Complete Disorder". *Lateral*, Vol. 10, No. 1, Spring 2021.
- Athanasopoulos, Charles. "Smashing the icon of *Black Lives Matter*: Afropessimism & religious iconolatry". *Prose Studies*, Vol. 40, No. 1-2, 2018.
- Bianchi, Leonardo. *Complotti! Da QAnon alla pandemia, cronache dal mondo capovolto*. Roma: Minimum Fax, 2021.
- Fanon, Frantz. *Pelle nera, maschere bianche*. Pisa: Edizioni ETS, 2015.
- Foster, Gaines M. "What's Not in a Name", *Journal of the Civil War Era*. Vol. 8, No. 3, September 2018.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Sesto San Giovanni: Meltemi, 2018.
- Landrieu, Mitch. *In the shadow of statues. A white southerner confronts history*. New York: Viking, 2018.
- Neiwert, David. *The American Right bankers for a civil war: a history in four videos*. Daily Kos, 25 febbraio 2019.
- Ricoeur, Paul. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- Seidule, Ty. *Robert E. Lee and me. A southerner's reckoning with the myth of the Lost Cause*. New York: St.Martin's Griffin, 2020.

¹⁷ In chiave afropessimista, in merito al difficile rapporto tra artisti neri e modo dell'arte contemporanea bianca si veda il film *Candyman* (Nia Da Costa, 2021). Le opere utilizzate per rappresentare l'arte del protagonista, che cerca di affermarsi nel sistema del contemporaneo, sono state realizzate dagli artisti Cameron Spratley e Sherwin Ovid che lavorano entrambi sulla negazione del soggetto e la cancellazione dell'icona. In particolare, si vedano le opere di Spratley come *Double Elvis* o *Attack Of The Clones* (2023) dove le icone nere del rap e del wrestling sono cancellate e demistificate. Si rimanda a riguardo a: <https://cameronspratley.com/NEW-er> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

Southern Poverty Law Center (eds.), *Whose heritage? Public symbols of the confederacy*. III edition, 2022.

Taussig, Michael. *Iconoclasm Dictionary*. Vol. 56, No. 1, The MIT Press, Spring 2012.