



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ, FILOSOFIA, STORIA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

Dottorato in Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e
ambientale

Ciclo XXXIII. Anno Accademico 2020/2021.

Tesi di Dottorato

Fare spazio: una strategia di rappresentazione della violenza

Tutor: prof.ssa Paola Valenti

Co-Tutor: prof. Francesco Cassata

Candidato: Matteo Valentini

Sommario

Introduzione.....	3
<u>Capitolo 1 - Rappresentazione di una violenza presente</u>	11
Sezione A - James Nachtwey: tra umanitarismo e disumanizzazione	11
1A.1 - Violenza e rappresentazione in Jean-Luc Nancy	11
1A.2 - James Nachtwey e il paradigma vittimario	21
1A.3 - James Nachtwey e l'estetica umanitaria.....	33
Sezione B - Teresa Margolles: una terza via di rappresentazione	46
1B.1 - Nuovi paesaggi del sensibile	46
1B.2 - Teresa Margolles e la vita del cadavere	50
<u>Capitolo 2 - Rappresentazione da una violenza passata</u>	84
2.1 - Violenza, vergogna, potenza	85
2.2 - Cenni di dibattito sulla costruzione di una memoria tedesca	90
2.3 - I contromonumenti come dispositivi di rappresentazione	94
2.3.1 - A cosa reagiscono i contromonumenti?	94
2.3.2 - Le incertezze monumentali e l'accoglimento dell'alterità.....	99
2.3.3 - Memoria e immaginazione	103
2.3.4 - Una matrice di contraddizioni	109
<u>Capitolo 3 - Costruire uno spazio futuro</u>	139
Sezione A - Riparazione di spazi passati: Regina José Galindo	139
3A.1 - Cenni di biopolitica applicata al Guatemala contemporaneo	139
3A.2 - Il corpo come matrice di rappresentazioni	145
Sezione B - Costruzione di spazi futuri: Milo Rau	157
3B.1 - <i>Hate Radio</i> : generare uno scarto.....	158
3B.2 - <i>The Congo Tribunal</i> : uno spazio per il dibattito	168
3B.3 - <i>The New Gospel</i> : oltre il rumore dei corpi.....	174
Conclusioni	183
Bibliografia, Sitografia, Filmografia.....	202

Introduzione

«Ho dovuto tagliare molto: questo è un montaggio tra i tanti possibili di queste giornate piovose»¹.

Costruire un dispositivo e farsi da parte: se fosse necessario riassumere le pratiche alla base della strategia rappresentativa del “fare spazio”, questo sarebbe il modo più sintetico. Tuttavia l’intento della presente ricerca è, al contrario, quello di slargare questa strategia, metterla a sistema, inglobando opere di artisti che, posti di fronte alle immediate conseguenze di un atto di violenza o alla necessità di ricordarle, scelgono non di riportarle unicamente attraverso il proprio sguardo e il proprio operare, ma di affidarsi a parole, immagini, azioni altrui.

Per farlo, non si affidano alle pratiche comunitarie esplorate, per esempio, da alcuni artisti dell’Estetica relazionale, che essenzialmente riconducono a un significato univoco o a un preciso risultato tautologico l’attività delle persone che compongono le loro opere (si pensi ai banchetti cucinati da Rirkrit Tiravanija con lo scopo di formare “interstizi sociali”, ossia spazi in cui lo scambio interpersonale non sia declinato in senso capitalista)². Piuttosto, il meccanismo che essi utilizzano per includere l’altro da sé nella creazione dell’opera assume la direzione opposta: non c’è un pubblico che partecipa all’attivazione di un’opera già costituita e pronta all’uso, ma l’opera stessa si costruisce accogliendo diverse figure co-autrici. Se, nel primo caso, la comunità degli spettatori è diretta verso un’azione, uno scopo, un senso ben definito dall’artista, nel secondo l’opera è il punto da cui diparte una serie non coerente di significati e rappresentazioni, tanto sfaccettata quanto numerosi sono coloro che partecipano alla sua definizione.

Nel corso della tesi, l’opera d’arte verrà intesa nella definizione proposta da Jacques Rancière, ossia come “dispositivo di rappresentazione” con la prerogativa politica di disporre corpi nello spazio del sensibile e di permettere loro di esprimersi, piuttosto che con l’ambizione militante di inviare messaggi di denuncia a spettatori destinati a non riceverli, a fraintenderli o a deluderne le intenzioni contestatorie. Di conseguenza, pur trattando artisti che si potrebbero genericamente definire “politici”, il focus del discorso non sarà rivolto tanto agli effetti delle loro opere sulla realtà, quanto a ciò che vi succede dentro: quale ruolo rivestono le vittime della violenza presa in considerazione e, più in generale, come viene risposto alla carica anti-rappresentativa innescata dall’atto violento. Seguendo l’interpretazione di Jean-Luc Nancy, infatti, la violenza non sarà considerata nella sua qualità di distruttrice materiale, ma in quanto ostacolo alla rappresentazione: essa impone il suo marchio e la sua immagine su tutto ciò che investe, non lasciando spazio a nient’altro. Per il filosofo francese, prerogativa della vittima è essere messa nella condizione di non poter presentare se stessa, cioè di non essere in grado di rappresentare e rappresentarsi, e di essere inoltre schiacciata nella definizione imposta dall’atto violento. La vittima ridotta al suo stato di vittima: questa è la

¹ Daria Deflorian (a cura di), *Persone*, “Radio India”, 23/04/2020, [https://www.spreaker.com/user/radio_india/persone-alessandro-sciarroni-23-04-20,1'57" – 2'06"](https://www.spreaker.com/user/radio_india/persone-alessandro-sciarroni-23-04-20,1'57).

² Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

figura che le opere degli artisti presi qui in considerazione cercano variamente di disinnescare, tentando processi di re-inquadramento, soggettivazione e dispersione del significato.

In una parte rilevante del primo capitolo verrà fatto spazio al lavoro dell'artista messicana Teresa Margolles e alla sua intenzione sia di restituire la violenza che, in questi stessi anni, sconvolge una parte del suo Paese, sia di indagare quella che lei stessa definisce "la vita del cadavere". Si vedrà come il suo lavoro sia fondato sulla manipolazione delle tracce di cadaveri raccolte all'interno dello spazio pubblico messicano e degli obitori di Culiacán o Ciudad Juárez: esse appartengono, nella loro totalità, a persone assassinate in contesti legati al narcotraffico, alla violenza di genere, alla guerra tra bande. Verranno analizzate le varie letture che informano il suo lavoro, quella antropologico-religiosa, quella militante e quella commemorativa, e ne verrà infine proposta una che intende aderire maggiormente all'interesse dell'artista per la già nominata "vita del cadavere": si avanzerà l'ipotesi che, proprio attraverso l'indagine delle espressioni biologiche dei resti delle vittime, Margolles dia loro un'ultima, ossimorica, possibilità di rappresentarsi.

Se il primo capitolo sarà dedicato alla risposta estetica a una violenza contingente, il secondo si concentrerà sui processi di elaborazione di una violenza passata. Le manifestazioni artistiche che si è scelto di indagare coincidono con tre esempi di contromonumenti, costruiti in Germania tra la seconda metà degli anni ottanta e la prima dei duemila con l'obiettivo di commemorare la Shoah secondo i codici della monumentalità tradizionale: il *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* (1986) di Jochen e Esther Shalev Gerz ad Amburgo, l'*Aschrott-Brunnen* (1987) di Horst Hoheisel a Kassel, il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005) di Peter Eisenman a Berlino. Oltre a contestualizzare queste opere all'interno del dibattito tedesco sulla memoria della Shoah, si cercherà di trovare evidenze del loro anti-tradizionalismo non tanto nell'assenza di figurazione, nella dichiarata – più che effettiva – rinuncia a un'imponenza scalare o nella de-centralizzazione del soggetto, quanto nella distribuzione di significato tra i visitatori e nell'attivazione di pratiche di immaginazione e di diverso utilizzo dello spazio commemorativo. Rifacendoci ancora alla lezione di Jean-Luc Nancy, possiamo reperire nel modello concentrazionario e sterminatore nazista il paradigma della violenza come ostacolo alla rappresentazione e all'espressione di sé. Tenendo in considerazione questo punto di vista, che verrà ampiamente discusso nelle prime battute della tesi, i contromonumenti presentati verranno intesi in qualità di piattaforme attivatrici di un'immaginazione e di una creazione di significati autonome e individuali, proprio in contrapposizione al processo di dis-immaginazione perpetrato all'interno dei campi di concentramento e sterminio tedeschi durante la Seconda guerra mondiale.

Nel terzo e ultimo capitolo ci si concentrerà più specificamente sulla costruzione, da parte degli artisti, di spazi in cui le vittime di una violenza possano sviluppare una soggettività che vada al di là del loro immediato stato minoritario, pur senza prescindere dalla loro storia. Vedremo allora come Regina José Galindo, performer guatemalteca, nei primi anni della sua carriera artistica incameri all'interno del proprio corpo le voci dei testimoni del genocidio della popolazione Maya Ixil, per poi, in lavori più recenti, creare nuovi dispositivi capaci di accogliere altre storie legate a violenze lontane dal contesto del suo Paese di origine. Analizzeremo anche tre lavori del regista teatrale e cinematografico svizzero Milo Rau, in cui vittime di violenze e soprusi di diverso genere vengono messi nella condizione di poter raccontare, all'interno di un dispositivo di finzione, se stessi e la propria storia: in *Hate Radio* (2011) alcuni sopravvissuti al genocidio ruandese del 1994 rimettono

in scena un'ora di trasmissione di RTLM (Radio Télévision Libre des Mille Collines), emittente che incitava al massacro dei Tutsi durante i tre mesi in cui avvennero i fatti; in *The Congo Tribunal* (2015), Milo Rau allestisce un tribunale presso il Collège Alfajiri di Bukavu, nella provincia congolese del Kivu Sud, che, per tre giorni, dibatte e, infine, si esprime a proposito di tre casi problematici per la popolazione della provincia; in *The New Gospel* (2020) il regista mette in scena un *remake* del *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini chiamando a recitare principalmente braccianti di origine africana che lavorano nei dintorni di Matera, dando spazio, all'interno della narrazione evangelica, al racconto delle loro lotte e rivendicazioni. Come si vedrà, sia nel caso di Galindo che in quello di Rau, la strategia del "fare spazio" non si limita a rappresentare le violenze o le sofferenze in questione, ma si sforza di creare un luogo in cui quelle che sono state, o continuano a essere, vittime di uno stupro, di un genocidio, di uno sfruttamento economico, di una condizione di invisibilità sociale, possano costruire una propria soggettività rappresentativa e politica: in questo senso, entrambi gli artisti sono proiettati, come recita il titolo del terzo capitolo, verso la costruzione di spazi "futuri".

Il fotografo di guerra James Nachtwey, ultimo a essere nominato, sarà colui che aprirà la tesi, con la funzione di pietra di opposizione. Infatti, attraverso il suo lavoro del tutto in controtendenza rispetto a quello degli artisti nominati fino a ora, verrà illustrato l'approccio che usualmente si vede applicato alla descrizione di situazioni di violenza, costituito da una forte ripresa autoriale, da uno sguardo pietistico e dalla ricerca della compassione del pubblico. Con un'attenzione ossessiva alle sofferenze degli individui e con il compito prefissato di denunciare al pubblico gli orrori delle guerre, delle crisi umanitarie e dei disastri ambientali ai quattro angoli del globo, Nachtwey partecipa sia all'impegno militante della denuncia, sia alla retorica vittimaria del "mai più". Nelle sue fotografie, le vittime sono guardate con empatia, ma soprattutto sono utilizzate per una personificazione della sofferenza, della fame, dello sfruttamento e, per questo, private di un'autonoma possibilità rappresentativa e bloccate nella loro condizione di manifesta inferiorità.

Già da questo breve riassunto degli argomenti che saranno trattati emerge la natura "trans" della tesi: trans-disciplinare, trans-culturale e trans-storica. La fotografia, la scultura, l'arte concettuale, il monumento pubblico, la performance, il cinema e il teatro sono le discipline attraversate dal ragionamento qui proposto. Gli stupri di guerra in Guatemala che vedono coinvolte le donne Maya Ixil, lo sfruttamento dei braccianti sotto il caporalato nelle zone intorno a Matera, il genocidio dei Tutsi perpetrato dagli estremisti Hutu in Rwanda, lo sterminio degli Ebrei ad opera del regime nazista, le esecuzioni lungo il confine nord del Messico messe in atto da bande di narcotrafficanti, sono solo alcune delle manifestazioni di violenza con cui si entrerà in contatto. Inoltre, la provenienza geografica, l'età anagrafica, gli anni e i luoghi di intervento divergono da artista ad artista. Per citare alcuni esempi: Teresa Margolles è nata nel 1963 a Culiacán; James Nachtwey nel 1948 a Syracuse; Milo Rau nel 1977 a Berna; Horst Hoheisel nel 1944 a Poznań.

La varietà di temi e universi che saranno toccati in seguito potrebbe risultare destabilizzante senza una disambiguazione. Pur non rinunciando a fornire dettagli sui contesti progressivamente emergenti nel corso della trattazione, i punti di raccordo tra gli artisti e le artiste e gli argomenti che toccheranno non saranno di natura storico-artistica o culturale, bensì estetica. Si cercherà di restituire al meglio il contesto storico e politico guatemalteco da cui proviene Regina José Galindo, così come le influenze su James Nachtwey della fotografia statunitense legata all'FSA, o l'emersione

a Città del Messico degli spazi occupati che permettono a Teresa Margolles di iniziare a sperimentare il suo linguaggio, ma il montaggio tra questi elementi eterogenei sarà diretto verso la costruzione di un sistema estetico, quello già nominato del “fare spazio”, che tenterà di rendere conto di un certo atteggiamento rappresentativo di fronte alla violenza compiuta su altri da sé. Le esperienze, le affermazioni, i contributi degli artisti e delle artiste saranno ricondotti alla costruzione di un’universale, non rigido e uniforme, ma magmatico e potenzialmente espandibile attraverso altri soggetti, in un movimento costante tra particolare e generale. Gli artisti trattati non saranno da considerare semplici casi studio, oggetti di una interpretazione ermeneutica, ma veri e propri creatori di concetti capaci, attraverso le loro grammatiche, di rinforzare e arricchire l’impianto teorico che innerva l’intero corpo della ricerca. A partecipare alla costruzione di questo sistema sono state chiamate a raccolta personalità incontrate nel corso della mia ricerca che, pur nell’estrema diversità che le caratterizza, ho trovato consonanti tra loro e capaci di segnare passaggi nodali di un più esteso montaggio: Teresa Margolles esprimerà l’autonomia della materia, Regina José Galindo l’idea di corpo come archivio, Peter Eisenman la natura di matrice del contromonumento, James Nachtwey la compassione come base del paradigma vittimario, Jochen e Esther Shalev Gerz il processo di disseminazione della memoria, Horst Hoheisel il legame tra immaginazione e memoria, Milo Rau la coincidenza di spazio di rappresentazione artistica e spazio di rappresentanza politica. I concetti qui presentati, assieme ad altri, si alterneranno a quelli esposti da critici e filosofi, per i quali non sarà costruito un capitolo introduttivo onnicomprensivo, ma più parentesi teoriche messe in dialogo con gli artisti e le artiste che mano a mano emergeranno. Si è già accennato al ruolo centrale rivestito dalle teorie di Jean-Luc Nancy a proposito del legame tra violenza e immagine, a cui faranno eco il ragionamento di Gilles Deleuze intorno ai poli della violenza, della vergogna e della potenza d’agire, l’elaborazione della figura di *homo sacer* da parte di Giorgio Agamben e quella delle “vite degne di lutto” di Judith Butler. All’interno del dibattito sull’estetizzazione della fotografia documentaria sono state scelte le voci di Martha Rosler, Allan Sekula, John Berger, Susan Sontag e, ancora, Judith Butler, mentre Jacques Rancière è stato utile per disinnescare l’alone di militanza di cui questo tipo di fotografia si ammanta e per aprire al concetto di “dispositivo di rappresentazione”. Per quel che riguarda i passaggi sulla memoria e sull’archivio, invece, si sono rivelati fondamentali i contributi di Paul Ricoeur, Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

Al di là dell’elencazione dei vari contributi teorici di cui si è avvalso questo studio, è necessario qui discutere un problema, non solo metodologico, già implicitamente emerso nelle righe precedenti. Abbiamo notato la diversità delle situazioni di violenza che verranno prese in considerazione. Una diversità non solo geografica, ma anche storica, politica e di scala. Gli stessi artisti e le stesse artiste, peraltro, ragionano su molteplici contesti, anche molto distanti tra loro: Teresa Margolles, per esempio, che nell’insieme sembra tracciare il percorso più coerente di tutti, risponde al femminicidio nelle regioni al confine nord del Messico, alle esecuzioni legate al narcotraffico, alla minaccia sulla comunità transessuale di Ciudad Juárez e agli assassinii che affliggono coloro che tentano di raggiungere gli Stati Uniti. Per leggere e radunare questi casi di violenza così specifici e contemporaneamente appartenenti a contesti così lontani nello spazio e nel tempo, tuttavia, sono stati utilizzati quasi esclusivamente testi di autori europei, che riflettono sul tema attraverso un’aderenza più o meno evidente al cosiddetto “paradigma della Shoah”, ossia considerando lo sterminio degli ebrei perpetrato durante la Seconda guerra mondiale come il parossismo della

crudeltà e della sofferenza umane e come modello per riflettere su di esse. In particolare, è a quell'evento, circoscritto all'Europa, che Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy, intellettuali europei, si riferiscono per elaborare le loro riflessioni sulla violenza, le quali costituiscono una parte consistente della base teorica della presente tesi. La domanda condizionata da questa scelta sorge a proposito della possibilità o meno di applicare tale paradigma a tutte queste situazioni e contingenze.

Considerando la questione da una prospettiva transculturale, la risposta potrebbe risultare affermativa. A partire dalla fine degli anni novanta, in area anglosassone si forma una tendenza motivata proprio a sorpassare un'idea di cultura legata ai confini dello stato-nazione nell'ottica di elaborarne una che più fluidamente sia in grado di percorrere le diverse società globali. Wolfgang Ivers è il filosofo che, con il suo articolo *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, può essere indicato come imprescindibile punto di riferimento di questa temperie³. Contestando l'idea romantica di cultura, delineata in primo luogo da Johann Gottfried Herder, Ivers ne fissa le caratteristiche principali: venendo intesa in quanto espressione di un popolo, la cultura suggerisce un'omogeneizzazione sociale, che non tiene conto delle differenze interne alla società, come quelle di classe o di genere; in secondo luogo, essa si trova legata a uno specifico gruppo etnico; infine, essa trova una componente fondamentale della sua identità nella netta separazione dalle altre culture. Come Ivers stesso scrive in un saggio successivo: «Today's cultures can obviously no longer be described as closed spheres or in terms of inner homogeneity and outer separation. Rather, they are characterized by a wide variety of mixing and permeations»⁴.

Proprio a proposito della liceità – anzi, della necessità – di collegare la Shoah con altre esperienze di sfruttamento e di sofferenza, rivendicate in ambito post-coloniale, in *The Transcultural Turn. Elaborating Memory Between and Beyond Borders* si legge:

As Michael Rothberg and Stef Craps have pointed out in their recent discussion of transcultural approaches to the Holocaust, some of the most influential work on the genocide has drawn attention to the fact that the histories of “the Holocaust, slavery, and colonial domination are in fact interconnected, and by refusing to think them together (except in a competitive manner) we deprive ourselves of an opportunity to gain greater insight into each of these different strands of history and to develop a more comprehensive understanding of the dark underside of modernity”⁵.

Nell'introduzione, le due curatrici del volume, Lucy Bond e Jessica Rapson, arrivano a proporre il concetto di “transcultural memory” che, sulla scorta di quanto scritto da Ivers, propone una tipologia di memoria slegata dai tradizionali confini etno-linguistici e nazionali, pronta a intercettare e assorbire altre esperienze fuori da essi:

Building upon Ivers's definition of transculturality, we suggest that *transcultural memory* might best be regarded as describing two separate dynamics in contemporary commemorative

³ Cfr. Wolfgang Ivers, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in Mike Featherstone and Scott Lash (a cura di), *Spaces of Culture: City, Nation, World, Sage*, London 1999, pp. 194-213.

⁴ Wolfgang Ivers, *On the Acquisition and Possession of Commonalities*, “Cross/Cultures”, 102, 2008, p. 6.

⁵ Lucy Bond e Jessica Rapson (a cura di), *The Transcultural Turn. Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston 2014, pp. 9-10.

practice: firstly, the travelling of memory *within* and *between* national, ethnic, and religious collectives; secondly, forums of remembrance that aim to move *beyond* the idea of political, ethnic, linguistic, or religious borders as containers for our understanding of the past⁶.

Già Micheal Rothberg, peraltro, aveva suggerito un'idea simile qualche anno prima, parlando di *multidirectional memory*, facendo particolare riferimento alla rielaborazione di una violenza subita da un gruppo e, successivamente, rivendicata. Non una modalità "competitiva" di ricordare, intesa a fissare o, al contrario, mettere in discussione il predominio di una narrazione su un'altra, ma una "multidirezionale" che, in modo sottile e a volte inconsapevole, si avvale di riferimenti esterni per darsi una forma e una sostanza. La memoria della Shoah, questa la tesi principale del volume di Rothberg, non avrebbe messo in ombra altri tragici episodi avvenuti in altri contesti sociali (come invece denunciato dall'attivista afroamericano Khalid Muhammad, che considerava lo U.S. Holocaust Memorial Museum di Washington D.C. un modo per coprire un genocidio ben più grande, ossia quello legato alla tratta degli schiavi africani), ma al contrario avrebbe contribuito all'elaborazione di ulteriori narrazioni, come quelle connesse alla Guerra di indipendenza algerina (1954-62) o al conflitto bosniaco (1992-95). Rothberg giustifica, così, l'utilizzo dell'analogia, ossia l'accostamento di due elementi lontani l'uno dall'altro, utile a corroborare un codice narrativo o un processo di commemorazione:

Thinking in terms of multidirectional memory helps explain the spiraling interactions that characterize the politics of memory – the fact, borne out by Muhammad's reference to the "black holocaust", that use of the Holocaust as a metaphor or analogy for other events and histories has emerged precisely because the Holocaust is widely thought of as a unique and uniquely terrible form of political violence. Assertions of uniqueness thus actually produce further metaphorical and analogical appropriations (which, in turn, prompt further assertions of uniqueness)⁷.

Sono di nuovo Bond e Rapson a chiosare:

Traumatic memory is necessarily analogical: we did not just suffer; we suffered like this or that, or we suffered more than or differently from them. Even claims to unique suffering are implicitly comparative, that is, transcultural. [...] The Holocaust has been held up as representing the West's common sense standard of suffering⁸.

L'approccio transculturale offre un approccio aperto e fluido alle questioni memoriali, che risulta utile per analizzare casi studio in cui, all'interno di una narrazione identitaria, sia evidente una sovrapposizione di riferimenti provenienti da contesti diversi. In particolare, per tornare alla questione che ha aperto questo breve *excursus*, questa prospettiva permette di osservare come il

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 11.

⁸ Bond e Rapson (a cura di), *The Transcultural Turn*, p. 29.

paradigma della Shoah si imponga in alcuni teatri di conflitto, di sopruso o di strage non soltanto a livello teorico o morale, ma anche a livello culturale.

Nonostante l'indubbia funzionalità e coerenza della lettura transculturale, sarebbe tuttavia scorretto aderirvi in modo indifferenziato, dando così per scontato che tutte le risposte artistiche alla violenza analizzate in questa ricerca siano modellate sulla base del paradigma della Shoah. Nel caso di James Nachtwey questo può essere in parte vero. Vedremo come il suo lavoro si radichi essenzialmente su due percorsi. Uno, costituito dalla fiducia nel futuro e dalla consapevolezza di star combattendo dalla parte del Bene, che ha origine nel rigetto statunitense del totalitarismo nazista e arriva alla definizione del concetto di "diritti umani". È quella che il sociologo Jeffrey Alexander chiama "progressive narrative". Un altro, corrispondente al paradigma della Shoah, che sposta il focus dell'attenzione dal nazismo, simbolo di un Male primitivo da sconfiggere a qualunque costo, allo sterminio degli ebrei, orrore archetipico da commemorare e, in alcuni casi, sacralizzare. È la "tragic narrative". Se nella prima, i campi di concentramento nazisti costituivano uno dei tanti efferati crimini di guerra che dimostravano la barbarie del nazismo, nella seconda la Shoah si proietta fuori dalla storia e fuori da qualsiasi scala, per diventare un modello morale e didattico che trasmette, tra le altre cose, un senso di universale compassione verso le vittime. Questo passaggio avviene tra gli anni sessanta e settanta, quando gli Stati Uniti non hanno più la forza e la credibilità per porsi alla testa di un movimento progressivo lanciato verso un futuro radioso, ma sono diventati, per una larga fetta dell'opinione pubblica, "l'America": l'equiparazione tra la popolazione ebraica sterminata da Hitler e quella nordvietnamita bombardata dall'esercito statunitense è tra i segnali più significativi di questo cambiamento di percezione⁹. Muovendosi tra la militanza e la compassione, tra ottimismo e tragedia, Nachtwey segue entrambi gli approcci e può quindi essere inserito nei paradigmi sopradetti.

Vedremo nel corso del secondo capitolo come gli artisti contromonumentali siano più o meno collegati all'"americanizzazione" della Shoah e al suo paradigma, ma ora è necessario chiarire i casi di Teresa Margolles, Regina José Galindo e Milo Rau. Al di là delle loro diverse provenienze geografiche, gli episodi o le situazioni di violenza di cui si occupano difficilmente possono essere messi in parallelo con la Shoah, quantomeno non per creare nuove prospettive di senso. È senza dubbio interessante analizzare quando un gruppo rafforza la propria identità attraverso modi e codici ripresi da altri; non lo è azzardare collegamenti tra situazioni diverse, forzandone le rispettive specificità. Inoltre, va qui sottolineato che uno degli intenti fondamentali della tesi è proprio quello di mostrare come, nonostante tutte le resistenze "militanti", la reazione alla violenza di Margolles, Rau e Galindo cerchi di fornire alle vittime uno spazio di rappresentazione e rivendicazione specifiche e abbia poco o nulla a che fare con il paradigma vittimario e con quello della Shoah, che invece le universalizzano, rendendole corpi ben visibili ma privi di voce.

In ogni caso, non è nell'approfondimento della specificità dei vari contesti che si sarebbe trovato il modo per segnare la differenza tra gli artisti e le artiste in questione e i suddetti paradigmi, né l'obiettivo che la tesi si è prefissata corrisponde con l'analisi dell'azione del loro lavoro all'interno dei territori di interesse. Si tratta, piuttosto, di allargare lo sguardo in una prospettiva estetica. La

⁹ Cfr. Jeffrey Alexander, *On the Social Construction of Moral Universals. The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama*, "European Journal of Social Theory", 5(1), 2002, pp. 5-85.

ricerca, lo si ripete, è stata condotta per elaborare il modo rappresentativo del “fare spazio”. Per costruirlo, sono stati chiamati, innanzitutto, filosofi e teorici che intendessero la violenza come ostacolo alla presentazione autonoma di un senso, alla rappresentazione nel significato più basilare del termine. Questa considerazione filosofica prende piuttosto scopertamente le mosse dalla “narrazione tragica” della Shoah. Ma nonostante questo, essa non vi è legata in modo inscindibile: in quanto idea, può essere presa e, dopo un’opportuna denuncia del suo contesto di provenienza, essere inserita altrove per poter generare altri percorsi di senso rispetto a quelli originariamente pensati. Come vedremo, la filosofa Silvia Benso rivendicherà l’“etica degli oggetti”: «le opere d’arte, benché fatte dall’uomo, [sono] autosufficienti. La loro autosufficienza cancella la presenza dell’artista al loro interno, al fine, per l’opera, di essere abbandonata alla sua pura autosussistenza»¹⁰. Forse allora, pur non essendo di certo innovativa, è qui necessaria la rivendicazione di un’“etica dei concetti”. Se Deleuze e Nancy ereditano l’impotenza della vittima di rappresentarsi dalla lettura di Primo Levi o di Jean Amery, non significa che questo concetto non possa partecipare alla formazione di un sistema estetico slegato dalle sue contingenze autoriali, storiche e spaziali. La stessa cosa vale per tutti e tutte coloro che ho selezionato in veste di creatori e creatrici di concetti: come in un’operazione di montaggio, li ho sistemati in prossimità per chiarirli a vicenda (come scrive Anne Carson: «A volte si può osservare meglio un corpo celeste se lo si guarda assieme a un altro»¹¹) e per costruirvi, anche grazie ad altri contributi teorici e letterari, uno spazio che li eccedesse e, a sua volta, potesse dare loro un nuovo significato complessivo. “Fare spazio” si è rivelata essere, così, una categoria sia estetica che metodologica.

¹⁰ Silvia Benso, in André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, “Mimesis Journal”, 1, 2016 <https://doi.org/10.4000/mimesis.1109> (Ultima consultazione 24/09/2021).

¹¹ Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Utopia Editore, Milano 2020, p. 12.

Capitolo 1 - Rappresentazione di una violenza presente

Sezione A - James Nachtwey: tra umanitarismo e disumanizzazione.

«La vergogna e la violenza sono due dee che non abitano vicino»¹.

Fin dai primi mesi del mio percorso dottorale le fotografie di guerra di James Nachtwey mi hanno messo di fronte a questioni riguardanti lo statuto delle vittime, la loro rappresentazione, il ruolo del testimone, il concetto di irrappresentabile: questioni che nel corso di questi anni ho cercato di affrontare attraverso gli scritti di filosofi, critici, storici dell'arte e, soprattutto, che ho cercato di sentire risuonare nelle opere di artisti diversi da lui. A livello estetico e operativo, infatti, il fotografo nordamericano è piuttosto lontano dalla pratica del "fare spazio" che si cercherà di delineare all'interno di questa tesi, anzi, si può dire che se ne discosti totalmente. Nonostante ciò, la dirompenza visiva della sua opera e, soprattutto, la consistenza dei problemi critici sollevati dalla sua poetica, ne fanno una pietra di opposizione, più che di paragone, troppo ingombrante per essere ignorata. Ritengo utile, dunque, nella ricerca di un fare artistico che, di fronte alle conseguenze di un atto violento, si ponga come costruttore di una possibilità di rappresentazione intesa come presentazione "interdetta" di un senso, cominciare parlando di un fotografo e artista (vedremo più avanti come, per alcuni critici e alcune critiche, questa definizione risulti problematica) con un'idea del tutto diversa di intervento di fronte alla manifestazione della violenza.

Prima di iniziare, però, è necessario introdurre i concetti di violenza, di immagine e di rappresentazione. Non intendo qui né ripercorrere la loro genealogia, per la quale forse occorrerebbe ben più di una tesi di dottorato, né esplicitare interamente i miei riferimenti a proposito, che vorrei invece scoprire gradualmente e a seconda dell'occasione, bensì delineare una parte della base teorica di questo studio, a partire dalle riflessioni del filosofo Jean-Luc Nancy. Gli scritti a cui farò principale riferimento sono pubblicati in francese in anni e luoghi disparati, ma nel 2002 vengono riuniti dall'editore Cronopio nella raccolta *Tre saggi sull'immagine*². Vi si trova un'interpretazione del rapporto tra immagine, rappresentazione e violenza che vorrei brevemente ricostruire in modo da utilizzarla come radice per considerazioni successive.

1A.1 - Violenza e rappresentazione in Jean-Luc Nancy

Il discorso di Nancy inizia con una prima definizione delle caratteristiche della violenza che, nella sua lettura, si configura come l'attuazione di una forza esterna al sistema su cui agisce, contro ogni logica, armonia, obiettivo: la violenza non trasforma, non dialoga, ma deforma e priva di senso l'oggetto della sua azione, lo snatura, lo costringe allo status di cosa violentata. L'esempio di Nancy è straordinariamente quotidiano – straordinario rispetto all'andamento a tratti concettoso e duro del suo ragionamento: violenza è quando, di fronte a una vite "ribelle" incastrata nel legno, con una tenaglia sradichiamo lei e il suo supporto, anziché cercare di scendere a patti con la sua filettatura attraverso un avvitatore o un cacciavite. La violenza non costruisce un'alternativa al sistema di forze

¹ Euripide, *Eracle*, Garzanti, Milano 1999, p. 35.

² Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

a cui è avversa, ma vi si sostituisce con la propria presenza e con il colpo che gli infligge. Essa riempie, occupa, chiude, non lascia spazio a nulla che non sia se stessa. Il filosofo le oppone la verità, anch'essa in qualche modo violenta, che viceversa forma un'apertura nell'ordine stabilito e contemporaneamente si ritrae, lascia spazio alla generazione di un senso.

Si delinea qui la differenza tra verità della violenza e violenza della verità. La prima è la violenza del violentare: l'imporsi come unica verità possibile implica il violentare ogni possibilità di verità. La seconda è la violenza del desiderio di verità, che spinge a esporsi al fuori, verso il luogo in cui la verità sorge. La verità, per Nancy, è sostanzialmente la manifestazione di sé, l'espressione di un senso da parte di un soggetto. Come è stato scritto poco sopra, la violenza impedisce questa manifestazione in quanto riduce l'oggetto della sua violenza a "cosa violentata": in questo senso si impone come verità. La violenza, infatti, coincide con la propria manifestazione, si realizza sempre grazie a e all'interno di un'immagine. Il suo effetto non è scindibile dal segno lasciato sul suo oggetto.

Il violento vuole vedere il suo marchio su ciò che ha violentato e la violenza consiste proprio nell'imprimere un tale marchio. È proprio godendo di questo marchio che si realizza quell' "eccesso" con cui si definisce la violenza: l'eccesso di forza nella violenza non ha niente di quantitativo, non deriva da un calcolo sbagliato e, in ultima analisi, non è un' "eccesso di forza". Esso consiste piuttosto nell'imprimere, attraverso la forza, l'immagine della violenza nel suo effetto e come suo effetto³.

Questa caratteristica "mostrativa" della violenza, scrive Nancy, è propria anche della verità: il carattere "auto-dimostrativo" di entrambe si manifesta nell'immagine. Ed è a questo punto che il filosofo francese inizia a delineare più chiaramente il concetto di immagine in quanto "esibizione della presenza della cosa" (in Nancy lo spettro del significato di "cosa" è estremamente ampio e comprende dall'oggetto inerte all'essere umano): nell'immagine, la cosa si solleva dalla presenza contingente e viene posta in presenza, viene presentata, anzi, presenta se stessa in "un'irruzione singolare di verità"⁴.

C'è così una mostruosità dell'immagine: essa è fuori dal comune della presenza, perché ne è l'ostensione, la manifestazione, non l'apparenza, ma l'esibizione [...]. Ciò che si mostra non è l'aspetto della cosa: è attraverso l'aspetto o uscendo da esso [...] che si mostrano la sua unità e la sua forza⁵.

L'unità della cosa, dunque, è raggiungibile solo attraverso l'immagine e la violenza implicita nell'atto di riduzione del molteplice all'unità. Ciò che è senza immagine, dunque, è anche senza unità e senza identità. Per questo motivo, l'immagine non è da considerarsi un "doppione", un surrogato, qualcosa che viene dopo, ma uno spazio in cui ciò che esiste ha la possibilità di presentare se stesso e la sua identità. Ma sempre per il principio secondo cui la verità è tale solo se si ritrae, la cosa rappresentata deve ritrarsi, lasciando spazio alla possibilità di un significato, e "strapparsi

³ Ivi, p. 21.3.

⁴ Ivi, p. 15.8.

⁵ Ivi, p. 23.6

all'essere", ossia non coincidere con la presenza. La traccia di questo strappo deve essere conservato nell'immagine.

Si profila un'ambiguità tra immagine e violenza, compenstrate l'una nell'altra. Entrambe mostrano, strappano, rivelano. Entrambe eccedono i segni. Ma se la violenza eccede i segni presentandosi come unico segno possibile, l'immagine non rivela nient'altro che questo eccesso, non fa riferimento a niente che non sia lo strappo: in questo consiste il suo tratto di distinzione, il suo presentarsi in quanto immagine.

La violenza dell'arte differisce da quella dei colpi, non perché l'arte resti nella finzione, ma al contrario perché tocca il reale, che è senza fondo, mentre il colpo è subito il suo proprio fondo. La responsabilità dell'arte è quella di saper discernere tra un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo⁶.

Nella sua contestazione dell'idea di *mimesis* platonica, in quanto principio secondo il quale l'immagine sarebbe la rifrazione di un significato trascendente e unico, Nancy conferisce all'arte il compito di liberare «il mondo dalla significazione»⁷: l'arte non ha messaggi da inoltrare al suo spettatore, né una realtà da mimare, né un esempio da fornire, ma è soltanto ciò che è⁸. Secondo questa visione, l'arte non riempie, non significa, ma segnala un vuoto, una presenza che contemporaneamente richiama un'assenza. In un saggio che Nancy scrive assieme al filosofo Federico Ferrari, *La pelle delle immagini*, troviamo questo spunto che può aiutare a illuminare la questione:

La Verità di Botticelli indica [...] la *nuda veritas* che non coincide mai senza residui con un corpo e una figura, ma allo stesso tempo non rinvia a un oggetto o a un'essenza ma alla cosa stessa, alla cosa nuda, alla nudità del nudo. Non si tratta del rinvio di un'immagine a una pura trascendenza, ma della necessità di dare allo sguardo un punto di fuga a partire dal quale la cosa possa presentarsi nel suo nudo venire alla presenza: la verità è questo punto di fuga. L'arte non è una messa in opera della verità, ma la sua messa a nudo. Né imitazione, né riproduzione, né copia ma semplice esposizione di un corpo nudo. [...] Il venire alla presenza è anche sempre un sottrarsi alla presenza, una evanescenza⁹.

Questa idea di arte come indicatrice di un'impossibilità della presenza trova un corrispettivo nel concetto di "rappresentazione interdetta" che Nancy propone nel catalogo della mostra *L'art et la mémoire des camps – Représenter/Exterminer*, intervenendo all'interno del decennale dibattito sulla possibilità di rappresentare la Shoah¹⁰. *La représentation interdite* è il saggio che chiude la raccolta

⁶ Ivi, p. 32.7.

⁷ Jean-Luc Nancy, *Le Muse*, Diabasis, Parma 2017, p. 61.8.

⁸ Concetta Ricupito, *Jean-Luc Nancy: rappresentazione, esposizione, nudità*, Tesi di dottorato in Estetica e Teoria delle Arti, Università degli studi di Palermo, 2014.

⁹ Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 99.

¹⁰ Il dibattito, avviato già nell'immediato dopoguerra ma particolarmente consistente a partire dagli anni settanta, ha proporzioni colossali che verranno tenuamente illuminate nel corso di questa tesi. Sono due i riferimenti che intanto possono essere indicati: "Le genre humain" 2001/1 (36), per un recupero degli interventi intorno a questa mostra; Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, per una ricostruzione del

edita da Cronopio e, oltre a fornire una sostanza alle disquisizioni intorno alla natura dell'immagine, della violenza e della rappresentazione sopra ricordate e riassunte, sottolinea e rinforza alcuni punti che saranno basilari per gli sviluppi di questa tesi.

Nancy apre il saggio riportando le ragioni dell'irrepresentabilità della Shoah a due campi fondamentali, quello emotivo e quello religioso: la rappresentazione di quanto avvenuto nei campi di concentramento e sterminio nazisti sarebbe, da una parte, uno spettacolo insostenibile, nonostante il mancato sdegno avvertito di fronte a diversi esempi di arte figurativa nata successivamente all'esperienza concentrazionaria (Nancy ricorda, per esempio, i dipinti di David Olère), dall'altra, una sorta di empietà religiosa che arbitrariamente trasferisce l'evento su un piano trascendente e sacrale.

In opposizione a questo divieto e con la volontà di chiarire il problema e la propria posizione a riguardo, Nancy delinea innanzitutto la propria idea di rappresentazione.

La rappresentazione non è un simulacro: non è la sostituzione della cosa originale – in verità, non si riferisce a una cosa: è la presentazione di ciò che non si riduce a una presenza data e compiuta (o data come compiuta), oppure è la messa in presenza di una realtà (o di una forma) intellegibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile. I due modi di intenderla non si sovrappongono, nella loro partizione o nel loro intimo intreccio, ma sono necessari, insieme e l'uno con l'altro, per concepire la difficoltà o l'arcano della rappresentazione¹¹.

Si fa largo un'idea di rappresentazione lontana da una concezione idolatrica delle immagini, secondo cui quest'ultime racchiuderebbero la totalità del senso e, nella loro presenza "piena", non rimanderebbero ad altro se non a loro stesse¹², ma che invece afferma il doppio regime della rappresentazione, che è presenza sensibile di un mezzo e presentazione di qualcosa che è assente. Il rimando alla *re-presentation* latina e al suo utilizzo in ambito prima di tutto teatrale chiarifica il concetto: gli attori, le scenografie e gli oggetti su un palcoscenico non rimandano a se stessi, ma a una storia altra e a un senso altro, di cui sono i mezzi¹³.

La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza: non è l'immediatezza dell'essere-posto-là, ma libera la presenza da questa immediatezza, facendola valere in quanto questa o quella presenza. La rappresentazione, in altre parole, non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso [...]. La rappresentazione non presenta quindi soltanto qualcosa che è assente di diritto o di fatto, ma

dibattito in area francese e, in particolare, di quello rinfocolato dalla mostra *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*.

¹¹ Nancy, *Tre saggi*, 2002p. 82.0

¹² Questa concezione, che si fonda «sull'alleanza che è avvenuta [...] tra il precetto monoteista e il tema greco della copia o della simulazione, dell'artificio e dell'assenza di originale» (Ivi, p. 79.3), è alla base dell'iconofobia che, nella nostra contemporaneità, sfocia nelle critiche debordiane allo "spettacolo", nei sospetti di Baudrillard verso il "simulacro", e in altre manifestazioni "militanti" che verranno analizzate in seguito.

¹³ Leonardo Marcato, *Il simbolo dell'Olocausto tra mito e rappresentazione*, in Laura Candiotta e Lauso Zagato (a cura di), *Il genocidio: declinazioni e risposte di inizio secolo*, Giappichelli Editore, Torino 2018.

presenta ciò che è assente dalla presenza pura e semplice, il suo essere in quanto tale, il suo senso o la sua verità¹⁴.

Si può dire, allora, che la rappresentazione è la presentazione di una cosa assente e, prima di tutto, del suo senso. La rappresentazione si definisce “interdetta”, sorpresa, perplessa, appunto per questo suo rapporto con un oggetto e con un senso né immediatamente né integralmente presenti, bensì intensi in quanto assenti¹⁵.

Alla luce di questo, secondo Nancy, il problema della rappresentazione della Shoah non si pone nei termini di un divieto “sacro” a mostrare l’orrore dell’evento, di un’impossibilità nell’elaborarlo o di un’incapacità di sopportarne la vista. La domanda che Nancy si pone è di natura più etica che morale, e riguarda piuttosto la mera possibilità di esistenza della rappresentazione: che fine ha fatto la rappresentazione ad Auschwitz? In che cosa consisteva?

Queste domande portano il filosofo francese a riflettere non solo sulla rappresentazione della Shoah, ma soprattutto sul suo statuto di fronte alla violenza: una riflessione che accompagnerà e sarà sviluppata durante l’intero corso di questo studio.

Al di là delle parate, delle manifestazioni, dei raduni, in cui l’occupazione dello spazio pubblico era funzionale alla creazione e all’imposizione alle masse di una certa visione del mondo, è la rappresentazione del corpo ariano in sé a interessare Nancy. L’ideologia nazista presenta un tipo umano identificato come il rappresentante di una natura o di un’essenza in cui consiste la presenza dell’umanità creatrice di sé.

Il corpo ariano è un’idea che coincide con una presenza o la presenza senza resti di un’idea: qualcosa di molto simile a quello che da secoli l’Occidente aveva pensato come l’idolo. [...] L’ariano è l’unico “rappresentante (*Vertreter*) della specie dei fondatori di cultura” [Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Caos, Milano 2002, p. 269]. E una cultura è proprio il conformarsi del mondo a una rappresentazione. L’ariano è il rappresentante della rappresentazione, assolutamente, ed è in questo senso che propongo di parlare di “iper-rappresentazione”¹⁶.

Il corpo ariano non si presenta soltanto come corpo perfetto, colossale e magniloquente, ma soprattutto come corpo in tutto e per tutto presente, senza “resto”: si impone come verità e la sua presenza è piena e totalizzante, non lascia spazio a nient’altro. Viceversa, l’ebreo, considerato parassita di altri popoli e altre culture, attento solo alla propria sopravvivenza, è degradato a rappresentante dell’illusione, a minaccia per l’iper-rappresentazione. I campi di concentramento e di sterminio, in questo senso, sono le scene sulle quali l’iper-rappresentazione si guarda mentre distrugge questa minaccia, questo attentato alla presenza assoluta.

Lo sterminato è colui che, prima di morire e per morire come vuole chi lo stermina – cioè secondo la sua rappresentazione –, viene svuotato della possibilità rappresentativa, cioè in definitiva della possibilità del senso, diventando così, non tanto un oggetto (cessando quindi di essere un uomo e diventando un oggetto per un soggetto), ma un’altra presenza murata in sé,

¹⁴ Nancy, *Tre saggi*, 2002, p. 90.2.

¹⁵ Attilio Scarpellini, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis, Milano 2020.

¹⁶ Nancy, *Tre saggi*, 2002, p. 98.6.

di fronte a quella del suo carnefice. Il faccia a faccia di due puri spessori che si riflettono l'un l'altro [...]. Il faccia a faccia di due idoli o di due masse vuote [...]. La vittima non ha più alcuno spazio di rappresentazione, mentre il suo carnefice non ha altra rappresentazione che quella di se stesso nel compimento e nella realizzazione di questa abolizione di spazio¹⁷.

In questo passaggio Nancy porta gli effetti della violenza su un piano rappresentativo, potremmo dire estetico, al di là del dato immediatamente materiale. La violenza, secondo questa lettura che verrà ripresa nel corso dell'intera tesi, provoca un ostacolo alla facoltà di rappresentazione, ossia di riconoscimento e presentazione di sé. Come suggerito da Nancy – e da molti altri testi, come stiamo per vedere –, l'annullamento del sé dei prigionieri era il metodo attraverso cui i carcerieri nazisti minavano a questa facoltà.

All'interno dei campi di concentramento e sterminio, infatti, la disumanizzazione dei deportati era una pratica di routine, utile allo scopo per cui i campi erano stati costruiti: «“Visto che li avreste uccisi tutti”, dissi a Stangl “che senso avevano le umiliazioni e le crudeltà?” “Per condizionare quelli che dovevano eseguire materialmente le operazioni” disse. “Per rendergli possibile fare ciò che facevano”»¹⁸.

Questo passaggio è tratto dal libro di Gitta Sereny, *In quelle tenebre*, in cui la giornalista e storica britannica raccoglie le settanta ore di conversazione tra lei e Franz Stangl, Comandante del campo di sterminio di Treblinka dal settembre 1942 all'agosto 1943, corredandole con diverse altre testimonianze e ricerche d'archivio. Questo libro presenta diversi livelli di eccezionalità che non è possibile ricordare qui. È tuttavia importante specificare che Franz Stangl è l'unico *Kommandant* di un campo di sterminio a essere apparso davanti a un tribunale (il processo si svolse in Germania nel 1970, successivamente al suo arresto in Brasile) e, in generale, di cui sia rimasta traccia dopo la guerra: dei quattro uomini che svolsero specificamente questa funzione, infatti, uno è morto e due sono riusciti a far perdere le proprie tracce. Gitta Sereny intervista Franz Stangl nel carcere giudiziario di Düsseldorf mentre questi è in attesa della sentenza d'appello contro la condanna all'ergastolo, nell'aprile e nel giugno del 1971. I temi su cui Sereny porta il suo lettore a riflettere sono innumerevoli: l'esistenza di una personalità più adatta di altre nella messa in atto di uno sterminio (Stangl, prima di dirigere Treblinka, era stato Sovrintendente di Polizia dell'Istituto di Eutanasia del Castello di Hartheim – nel cosiddetto “programma T4” –, e Comandante del campo di sterminio di Sobibor); la deformazione dei fatti del passato, compiuta più o meno consapevolmente nel processo memoriale e, soprattutto, nel racconto testimoniale; l'esistenza della verità; la natura della responsabilità e della colpa.

A quanto emerge dal libro, la disumanizzazione dei prigionieri (o il suo tentativo) era una pratica che investiva non soltanto coloro che venivano uccisi a poche ore dal loro arrivo a Treblinka, ma anche i lavoratori ebrei occupati in mansioni basilari per il funzionamento del campo (addetti al magazzino, alla svestizione dei prigionieri, alla pulizia, sarti, falegnami, calzolari), che basavano la propria sopravvivenza sull'arrivo di nuovi “carichi”, su una certa “approssimazione estetica” agli ufficiali SS presenti nel campo e su un necessario decadimento morale.

Richard Glazar, sopravvissuto a Treblinka, spiega:

¹⁷ Nancy, *Tre saggi*, 2002, p. 114.0.

¹⁸ Gitta Sereny, *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano 1975, p. 135.

Ci si preoccupava molto del proprio aspetto; era enormemente importante presentarsi pulitissimi all'appello. [...] L'effetto di essere puliti, era sempre positivo – creava perfino una sorta di rispetto, in loro. [...] Alla fine avevamo capito che il massimo della sicurezza stava nell'assomigliare molto – ma non troppo – alle SS, e l'importanza di questo superava perfino la questione della "sicurezza" in sé e per sé¹⁹.

E continua dicendo:

La sera in cui Zhelo [Zhelo Bloch, esperto militare del comitato di rivolta che alcuni prigionieri di Treblinka misero in atto il 2 agosto 1943] fu mandato al Campo 2, ricordo, eravamo allungati sulle nostre cuccette; non era del tutto buio, ma il silenzio era assoluto. E d'un tratto, Hans Freund disse: "Non siamo più esseri umani...". Era una riflessione che avevamo smesso di fare – o non avevamo fatto addirittura. Certo, non ne avevamo mai parlato; il rammarico di aver perduto la propria sensibilità era qualcosa che uno non si poteva permettere²⁰.

Ma è sulla disumanizzazione di coloro che erano da subito assegnati allo sterminio che Franz Stangl ritorna più spesso, o meglio, è su questo che Gitta Sereny lo spinge a ritornare, cercando un punto di rottura nella sua ostinata difesa verbale e psicologica (il ruolo e lo sguardo dell'intervistatore rappresentano un'altra questione che, a partire da questo libro, sarebbe possibile tematizzare).

"Sarebbe giusto dire che alla fine sentiva che in realtà quella gente non erano esseri umani [sic]?"

"Una volta, anni dopo, in Brasile, ero in viaggio, [...] il mio treno si fermò accanto a un mattatoio. Il bestiame nei recinti, all'udire il rumore del treno, trotto avvicinandosi alla barriera per guardare il treno. Erano vicinissimi al mio finestrino, si spingevano l'un l'altro e mi guardavano attraverso la barriera. In quel punto pensai: 'Guarda, mi ricorda la Polonia; era proprio così che appariva, la gente, piena di fiducia, un momento prima che finisse nelle scatole...'"

"Nelle 'scatole' ha detto?" lo interruppi. "Che cosa intende dire?". Ma lui proseguì senza rispondermi, come se non mi avesse udito.

"...dopo d'allora, non riuscii più a mangiare carne in scatola. Quei grossi occhi... che mi guardavano... senza sapere che di lì a poco sarebbero stati tutti morti". Fece una pausa. Aveva il volto tirato. In quel momento sembrò vecchio, esausto, vero.

"E così, sentiva che non erano esseri umani?"

"Bestiame" disse con voce atona. "Semplicemente del bestiame. [...] Credo che cominciai il giorno in cui vidi per la prima volta il *Totenlager* di Treblinka. Ricordo Wirth lì in piedi, accanto a quelle fosse piene di cadaveri lividi, nerastri. Non aveva più nulla a che fare con l'umanità... era una massa... una massa di carne che imputridiva. Wirth disse: 'Che cosa dobbiamo farne di questo letame?'. Credo che inconsciamente fu da quel momento che cominciai a considerarli come bestiame [...] Raramente li vedevo come individui. Per me era sempre e soltanto un'enorme massa. A volte stavo in piedi sopra il muro, e li vedevo nel tubo [Il tubo era il corridoio che, dal piazzale della stazione portava direttamente alle camere a gas]. Ma – come posso spiegarlo – erano nudi, assiepati, e correvano sotto le sferzate..." Non finì la frase [...]

¹⁹ Ivi, p. 266.

²⁰ Ivi, p. 284.

“E non avrebbe potuto cambiare nulla, di questo?” domandai. “Nella sua posizione, non avrebbe potuto far smettere la svestizione, le frustate, l’orrore di quei recinti?”

“No, no, no. Era quello il sistema. L’aveva inventato Wirth. Funzionava. E dato che funzionava, era irreversibile”²¹.

La negazione d’appartenenza al genere umano da parte delle SS percorre interamente *La specie umana* di Robert Antelme, prigioniero politico francese che, ritornato a Parigi, tra il 1946 e il 1947 scrive questo romanzo in cui rievoca la sua prigionia a Buchenwald e, soprattutto, a Gandersheim. Il campo in cui Antelme viene condotto dal giugno del 1944 non è un campo di sterminio e lui vi si trova in quanto appartenente alla Resistenza francese, non in quanto ebreo. Come anticipato nell’introduzione, le tipologie di violenze che emergeranno all’interno di questo studio saranno molte e divergeranno su diversi livelli. Attraverso il loro accostamento non intendo azzardare parallelismi di carattere storico o sociale, ma costruire un sistema estetico, soprattutto sulla base delle risposte artistiche che esse hanno suscitato.

Tornando ad Antelme, è importante constatare come gli stessi prigionieri contestino la propria appartenenza all’umanità a ragione di una elementare tecnica di sopravvivenza: per fronteggiare le quotidiane privazioni, angherie e umiliazioni messe in atto dalle SS che li avevano in custodia, la mortificazione del proprio sguardo diventa una pratica comune.

Nessuno doveva mostrare qualche cosa che attraverso la faccia potesse apparire come un principio di dialogo con la SS, qualche cosa che avrebbe potuto suscitare sul suo viso altro che quella permanente negazione, uguale per tutti. Così, il viso non solo era inutile ma suo malgrado pericoloso nei rapporti che si avevano con le SS; si era arrivati a fare a noi stessi uno sforzo di negazione della nostra faccia, in accordo perfetto allo sforzo loro. Negato, due volte negato oppure altrettanto grottesco e provocante di una maschera. Era veramente provocare uno scandalo portare sulle nostre spalle qualche cosa del nostro vecchio viso, la maschera dell’uomo – il viso per noi stessi aveva finito per scomparire dalla nostra vita²².

Questa progressiva spoliatura da ogni connotato umano e personale (una delle ossessioni ricorrenti nei prigionieri è quella di non farsi “puntare” da un Kapò, di non sporgere dalla massa), porta in certi casi al mancato riconoscimento di un conoscente e, conseguentemente, a una messa in dubbio della propria identità. Antelme ne parla raccontando una sua visita a un amico, K., che da otto giorni è ricoverato all’infermeria del campo. Entrando nella stanza e girando avanti e indietro nel corridoio, Antelme non riesce a trovare l’amico e, quando glielo indicano, è incapace di riconoscerlo. Neanche K., d’altra parte, vi riesce e al saluto di Antelme non risponde nulla.

Questo era successo mentre K. era ancora vivo. Era un K. vivo che avevo trovato “nessuno”. Poiché non ritrovavo quello che conoscevo, perché lui non mi aveva riconosciuto, per un momento avevo dubitato di me. Ed era stato per assicurarmi che io ero ben io, che avevo guardato gli altri, come per riprendere fiato. Come le facce pressoché uguali degli altri mi avevano rassicurato, anche il morto K. ci avrebbe rassicurato, rifatto l’unità di questo uomo.

²¹ Ivi, pp. 270-2.

²² Robert Antelme, *La specie umana*, Einaudi, Torino 1969, pp. 62-3.

Restava tuttavia, tra quello che avevo conosciuto e il morto K. che avremmo conosciuto tutti, questo “nessuno”²³.

Il soffermarsi sul mancato riconoscimento di un compagno di prigionia e sulla parallela irriconoscibilità a se stessi sono elementi che compaiono anche in *Se questo è un uomo* di Primo Levi:

Spingo vagoni, lavoro di pala, mi fiacco alla pioggia, tremo al vento; già il mio stesso corpo non è più mio: ho il ventre gonfio e le membra stecchite, il viso tumido al mattino e incavato a sera; qualcuno fra noi ha la pelle gialla, qualche altro grigia: quando non ci vediamo per tre o quattro giorni, stentiamo a riconoscerci l’un l’altro²⁴.

Ne *La memoria, la storia, l’oblio*, il filosofo francese Paul Ricoeur traccia un legame tra riconoscimento, memoria e rappresentazione: un’impronta del passato è tale solo se qualcuno la sa riconoscere, e questo riconoscimento concerne l’atto mnemonico di riportare alla mente una cosa che un tempo c’era e ora è assente. «Che sia semplicemente evocato come presenza [...] o che sia attivamente ricercato nell’operazione del richiamo che conclude l’esperienza del riconoscimento, il ricordo è rappresentazione, ri-presentazione»²⁵. L’incapacità di riconoscere e di riconoscersi rivela dunque un inceppamento del meccanismo memoriale e, ancora prima, rappresentativo.

La capacità rappresentativa di cui, secondo Nancy, lo sterminato viene svuotato è infatti costituita non soltanto dal mantenimento di una forma umana, ma dalla facoltà di immaginare, di organizzare il sensibile, di presentare un proprio senso, una propria visione del mondo, di ricordare, di riconoscersi. Quando Jean Améry (cittadino austriaco, arrestato in Belgio per attività resistenziale), in *Intellettuale a Auschwitz*, parla del «crollo totale della concezione estetica della morte»²⁶ come prima conseguenza della sua pervasività all’interno del campo e dell’ottica industriale in cui veniva intesa, si riferisce innanzitutto alla privazione di una capacità rappresentativa, soffocata dall’azione totalizzante della violenza delle SS. Nancy scrive, commentando il testo di Améry:

Ciò di cui Améry ha fatto esperienza è la decomposizione della capacità e della disposizione rappresentativa, non solo di quella che rende possibile una “visione delle cose”, non nel senso di una messa in scena immutabile o di un’interpretazione regolamentata, ma nel senso di un regime di idee e di immagini in cui la semplice presenza può aprirsi e assentarsi in se stessa²⁷.

È per questo motivo che Robert Antelme, nella prefazione a *La specie umana*, esprimendo la difficoltà di raccontare e di diffondere la propria esperienza una volta tornato a casa, parla del necessario ricorso all’immaginazione:

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2014, p. 29.

²⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 269.

²⁶ Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 32.

²⁷ Nancy, *Tre saggi*, 2002, p. 112.0.

Si capì subito [...] che ci sarebbe stato impossibile colmare la distanza che si andava scoprendo, tra il linguaggio di cui disponevamo e l'esperienza che quasi tutti stavamo ancora inseguendo dentro di noi. Ma come rassegnarci al tentativo di spiegare in che modo si era arrivati a quel punto, immersi come ancora vi si era? Eppure era impossibile. Appena si incominciava a parlarne, subito si soffocava. A noi stessi allora quello che si aveva da dire, cominciò a sembrare *inimmaginabile*. La sproporzione tra l'esperienza che avevamo vissuto e il racconto che ci era possibile farne non fece che confermarsi in seguito. Si era dunque di fronte a una di quelle realtà che superano l'immaginazione. Era ormai chiaro che solo scegliendo, solo cioè attraverso l'immaginazione, potevamo tentare di dire qualcosa²⁸.

Le questioni legate alla rappresentazione artistica della Shoah verranno trattate in un secondo momento, per adesso è sufficiente aver chiarito che l'effetto di saturazione che la violenza compie sul proprio oggetto corrisponde non solo a una spersonalizzazione, ma soprattutto allo svuotamento della possibilità di rappresentazione e, conseguentemente, all'impossibilità di essere qualcosa di diverso da una vittima. L'inserimento dell'ultimo saggio di Nancy all'interno di un percorso teorico più ampio e astratto permette di considerare il problema della rappresentazione della Shoah e lo statuto della rappresentazione all'interno dei campi al di là della loro peculiarità e di trarne elementi per costruire una struttura capace di accogliere altri contesti, per interpretarli e contestualmente per ampliarsi.

Come rappresentare, si chiede Nancy, la distruzione della rappresentazione? È possibile mostrare le immagini terribili dei campi, ma non si può restituire l'atto che impedisce la possibilità dell'immagine, se non attraverso la ripetizione dell'atto stesso, attraverso quella che Nancy definisce una «ripresentazione impensabile»²⁹. È dunque necessario, secondo il filosofo francese, fare ricorso alla «rappresentazione interdetta» abolita nei campi, che presenta un soggetto sottolineandone l'assenza, e, nel caso specifico, presenta i campi sottolineandone l'impossibilità di rappresentarli integralmente, nella loro essenza. A titolo di esempio, Nancy cita *Shoah* di Claude Lanzmann, la cui presenza punteggerà questa tesi, e *2146 pietre – Monumento contro il razzismo* di Jochen Gerz, sul quale tornerò nel secondo capitolo. In entrambe le opere è centrale l'avvertimento di una presenza non pienamente evocata, revocata alla vista e contemporaneamente richiamata dagli indizi lasciati nello spazio pubblico, nel caso di Gerz, e dai tentativi di emersione dell'immagine dello sterminio attraverso le parole dei testimoni e il *reenactment*, in quello di Lanzmann. Nelle parole di Judith Butler, nelle opere di Teresa Margolles, Regina José Galindo e Milo Rau, nonché negli esempi contromonumentali qui considerati, vedremo riemergere questo processo rappresentativo basato sulla dichiarata impossibilità di riportare integralmente il proprio soggetto e sulla necessità di lasciargli uno spazio di autonoma espressione di sé. Prima di arrivarci, però, considereremo il lavoro di James Nachtwey, fotogiornalista statunitense di fama mondiale. Questo servirà a delineare un approccio alla rappresentazione della violenza di segno diametralmente opposto, interessato a catturare la condizione di impotenza e passività in cui sono costrette le vittime di un conflitto, di un disordine sociale, di una crisi umanitaria o sanitaria, identificandole con le loro ferite e privazioni.

²⁸ Antelme, *La specie*, 1969, p. 5.

²⁹ Nancy, *Tre saggi*, 2002, p. 119.0.

1A.2 - James Nachtwey e il paradigma vittimario

Al di là dell'attività fotogiornalistica di James Nachtwey, impegnato nei luoghi di crisi e nei teatri di guerra di tutto il mondo per riviste come "Newsweek", "Time", "Life", "Stern", farò particolare riferimento alle sue fotografie esposte in mostra e stampate su catalogo o su libri d'artista, separate dal dibattito pubblico a cui intendevano partecipare al tempo della loro pubblicazione e inserite all'interno di un discorso che trascende i singoli eventi per portarsi su un livello più generalmente esistenziale o spirituale.

È lo stesso Nachtwey a scriverlo in una lettera all'amico e collega Nick Nichols, parzialmente pubblicata nel catalogo della mostra *James Nachtwey. Memoria*, tenutasi al Palazzo Reale di Milano tra l'inverno 2017 e la primavera 2018:

Il mio lavoro fotografico ha a che fare con ciò che di primordiale prevale negli uomini quando le regole della civiltà e della socializzazione vengono infrante. A quel punto a comandare è la legge della giungla. Violenza e possesso del territorio comandano e portano con sé crudeltà, terrore, sofferenza e ancestrale spirito di sopravvivenza. È un processo oscuro e terrorizzante e io cerco nel mio lavoro di applicare qualcosa di spirituale a tutto ciò. Essenzialmente la compassione.³⁰

Nato a Syracuse nel 1948, Nachtwey viene influenzato già da adolescente dal potere dei reporter che, dal Vietnam, mostravano gli orrori della guerra in corso mettendo in crisi la retorica patriottica del governo americano. Così racconta durante un intervento a Ted Talk del 2007:

I was a student in the '60s, a time of social upheaval and questioning, and on a personal level, an awakening sense of idealism. The war in Vietnam was raging; the Civil Rights Movement was under way; and pictures had a powerful influence on me. Our political and military leaders were telling us one thing, and photographers were telling us another. I believed the photographers, and so did millions of other Americans. Their images fueled resistance to the war and to racism. They not only recorded history; they helped change the course of history. Their pictures became part of our collective consciousness and, as consciousness evolved into a shared sense of conscience, change become not only possible, but inevitable.³¹

Dopo aver lavorato per quattro anni all'"Albuquerque Journal", nel 1980 Nachtwey diventa fotografo freelance e nel 1981 copre la sua prima crisi oltre i confini statunitensi: lo sciopero della fame dei simpatizzanti dell'IRA, in Irlanda del Nord. Ne seguono altre, tra cui i conflitti nei Balcani dei primi anni novanta, il genocidio ruandese del 1994, la guerra in Afghanistan, iniziata nel 2001, e quella in Iraq, avvenuta tra il 2003 e il 2011.

Ma non è soltanto la violenza bellica a interessare Nachtwey. Il suo lavoro, infatti, trova la propria peculiarità nella rappresentazione delle vittime di condizioni e contesti disparati, dagli orfani nella

³⁰ James Nachtwey in R. Koch e J. Nachtwey (a cura di), *James Nachtwey. Memoria*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 dicembre 2017 – 4 marzo 2018), ContrastoBooks, Roma 2017, p. 15.

³¹ James Nachtwey in Ted Talk *My wish: Let my photographs bear witness*, marzo 2007

https://www.ted.com/talks/james_nachtwey_my_wish_let_my_photographs_bear_witness (13/11/2020).

Romania post-Cauescu [figura 1] ai prigionieri delle “chain gang” statunitensi, dagli operai delle malsane fabbriche nell'ex Unione Sovietica agli abitanti del Sudan e della Somalia colpiti da gravi carestie tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta [figura 2]. Ovviamente figurano alcune eccezioni. Per esempio, tra il lutto e l'annientamento della popolazione di Groznyj, in Cecenia, c'è spazio per un ribelle che sta per lanciare una granata dalle macerie di un edificio distrutto [figura 3] o per un gruppo di donne che “affrontano” alcune madri russe in cerca dei figli dispersi, ma anche queste eccezioni sembrano rientrare all'interno di una dinamica estremamente polarizzata e manichea: a quanto si è potuto verificare, l'esercito occupante russo, momentaneamente respinto dai nazionalisti ceceni nel 1996, non è rappresentato in nessuna delle sue fotografie. Tutta l'attenzione, infatti, è rivolta alla popolazione occupata, oppressa e resistente, di cui Nachtwey si erge a testimone e a “giustiziere”: «I am a witness, and I want my testimony to be honest and uncensored. I also want it to be powerful and eloquent, and to do as much justice as possible to the experience of the people I'm photographing»³².

Ma la sua testimonianza si prefigge un obiettivo ancora più ampio e ambizioso, dichiarato nella pagina iniziale del suo sito web, dove si staglia su fondo nero la scritta: «I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and not be repeated»³³.

Come molti altri aspetti del lavoro e delle riflessioni di Nachtwey, l'ingiunzione a non dimenticare fa parte delle prerogative riferibili al cosiddetto paradigma vittimario, tra le quali figurano l'assoluta centralità del testimone, la necessità di fare giustizia attraverso la memoria, il sollevamento dell'evento dal contesto storico e sociale di riferimento, la sua conseguente atomizzazione e, talvolta, la sua trasformazione in oggetto rituale e sacrale, oppure in metafora legata a un concetto astratto o di senso comune. Per interpretare più approfonditamente il lavoro di Nachtwey, e soprattutto per inquadrare le critiche ad esso rivolte, è necessario un breve approfondimento su questo tema.

Il paradigma vittimario è un modello di elaborazione della storia e del presente che si sviluppa intorno agli anni settanta grazie a una nuova sensibilità maturata dalle società occidentali nei confronti della deportazione e dello sterminio degli ebrei durante la seconda guerra mondiale.

È lo storico britannico Tony Judt a ricordare come, nell'immediato dopoguerra, l'accoglienza degli ebrei di ritorno dai campi di concentramento e sterminio nei rispettivi paesi di origine sia stata tutt'altro che calorosa. Al di là delle conseguenze di anni e anni di propaganda antisemita, il fastidio della popolazione europea (Judt si sofferma in particolare su quella di Italia, Francia, Olanda, Belgio ed Europa dell'Est) nei confronti del ritorno degli ebrei sopravvissuti scaturiva in primo luogo dalla loro reintegrazione nella società, in particolare nelle abitazioni in cui vivevano prima della loro deportazione e che nel frattempo erano state occupate. Viene citata, per esempio, una manifestazione spontanea di un centinaio di abitanti del quarto arrondissement di Parigi che protestavano contro la richiesta di un ex-deportato ebreo, che chiedeva gli venisse restituito il suo appartamento. La folla, poi dispersa, scandiva lo slogan: «La Francia ai francesi!»³⁴. In Belgio, il

³² Nachtwey, Ted Talk 2007.

³³ James Nachtwey, sito web, <http://www.jamesnachtwey.com/> (17/11/2020). Lo *statement* è ripreso da un breve testo, scritto da Nachtwey stesso, posto a chiusura della monumentale raccolta intitolata significativamente *Inferno*.

³⁴ Tony Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Laterza, Bari-Roma 2005, p. 991.

mancato riconoscimento degli ebrei in quanto cittadini appare ancora più evidente. Poiché il 95% degli ebrei deportati dal Belgio erano cittadini stranieri o apolidi, una legge del dopoguerra prevedeva che, a meno che non avessero fatto parte dei movimenti di resistenza, gli ebrei sopravvissuti che si trovavano in Belgio non avevano diritto ad aiuti economici di tipo governativo. Inoltre, il fatto che nell'ottobre del 1944 le autorità belghe avessero iniziato ad attribuire la cittadinanza tedesca agli ebrei, presenti nel Paese, che non fossero in grado di dimostrare la loro cittadinanza, fece sì che, nel dopoguerra, questi fossero considerati nemici passibili di internamento e di sequestro delle proprietà, che non vennero restituite fino al gennaio 1947.

Nel dopoguerra, se, da una parte, si rifiutò agli ebrei sopravvissuti una reintegrazione a livello civile, dall'altra si evitò di rimarcare, specie nei contesti pubblici, la specificità ebraica dello sterminio nazista. In un editoriale di *Le Monde* del gennaio 1948 intitolato *I sopravvissuti dei campi di sterminio*, per esempio, gli ebrei non sono neppure nominati. Sempre nella Francia del 1948 venne approvata una legge per cui il termine "deportato" poteva essere applicato solo ai cittadini francesi o ai residenti deportati per ragioni politiche o per attività resistenziale contro gli occupanti. Scrive Tony Judt:

Non si fece alcuna distinzione quanto al campo di concentramento o al destino subito dopo l'arrivo. Così, i bambini ebrei chiusi sui treni e spediti ad Auschwitz per essere mandati nelle camere a gas erano definiti nei documenti ufficiali "deportati politici". Con caustica benché non intesa ironia, essi, in maggior parte figli di ebrei nati all'estero e tolti con la forza ai genitori da gendarmi francesi, furono poi commemorati con lapidi sulle quali li si lodava per essere "morti per la Francia"³⁵.

Uno dei risvolti di questa elisione memoriale fu rappresentato dalla cosiddetta "sindrome di Vichy", diffusa ben oltre il contesto francese. Col termine "sindrome di Vichy", coniato dallo storico Henry Rousso, si identifica la decennale tendenza degli ex-paesi occupati a occultare certe proprie azioni controverse, criminali o complici con il regime nazista, per metterne in risalto altre in cui a emergere è l'aspetto eroico, resistente o oppresso della comunità nazionale, utile a forgiare un'identità nitida e non compromessa. È sempre Tony Judt a ricordare alcuni esempi:

Le sofferenze subite dagli italiani, sia in patria sia nei campi di concentramento, distolsero l'attenzione da quelle che essi stessi avevano inferto ad altri popoli, per esempio nei Balcani o nelle colonie africane. Le storie della guerra che olandesi o polacchi raccontarono a se stessi avrebbero sostenuto per decenni l'immagine delle loro nazioni: gli olandesi, in particolare, mostrarono un grande orgoglio per la Resistenza, cercando di dimenticare come meglio potevano che in 23.000 si erano arruolati volontari nelle SS, il contingente più numeroso di tutta l'Europa occidentale³⁶.

Un raccoglimento intorno all'unità e all'identità nazionale dei Paesi europei nel secondo dopoguerra emerge anche dall'interpretazione del genocidio ebraico non come evento sovranazionale originato da un disegno che trascendeva la guerra, ma soltanto come uno degli elementi caratterizzanti il

³⁵ Ivi, p. 805.

³⁶ Ivi, p. 996.

contesto bellico, da leggersi all'interno dei rispettivi confini nazionali. Questo aspetto è sottolineato dai sociologi Daniel Levy e Natan Sznaider, che derivano da qui la difficoltà di presentare lo sterminio nella sua specificità all'interno delle commemorazioni pubbliche e la decisione di considerarlo, al processo di Norimberga, come un crimine di guerra fra gli altri commessi dai nazisti. Anch'essi ricordano quanto scarsa fosse l'attenzione pubblica che le società belga, francese e olandese prestavano allo sterminio degli ebrei e quanto, invece, fosse rilevante la "nazionalizzazione" dell'eroica resistenza al nazifascismo, che proiettava l'azione di una minoranza di persone sull'intera comunità nazionale, disegnandone un profilo vitale, combattivo e moralmente encomiabile. In una parola, antifascista.

Memories of the Jewish victims, and specifically of the Holocaust, did not fit into this schema. Because the Jews were murdered not because of their convictions or actions but simply on the basis of their religious and ethnic heritage, they did not conform to heroic images cultivated through memories of World War II.³⁷

La politica socialdemocratica del dopoguerra si legava strettamente all'antifascismo come modello narrativo, storico e culturale. La sua legittimazione derivava da una narrazione che, della stagione bellica, mettesse chiaramente in evidenza lo scontro tra due diversi modelli di società, quello democratico e quello totalitario. L'assassinio degli ebrei europei rappresentava solo uno degli elementi di un più ampio contesto.

A partire dalla fine degli anni settanta, l'avvento di una stagione politica conservatrice determinò cambiamenti non solo a livello di spesa pubblica e investimenti, ma anche a livello di rappresentazioni culturali e interpretazioni della storia che facevano confluire la grande depressione, la lotta contro i fascismi e la costruzione di uno stato sociale in una Grande Narrazione fondamentale per la legittimazione del sistema di governo socialdemocratico. La messa in crisi di quest'ultimo comportò lo sgretolamento della «visione fondamentale del ventesimo secolo [traduzione del più efficace "Master Narrative of the twentieth century"]» di cui scrive Tony Judt, che continua: «quando i suoi presupposti di base iniziarono a erodersi e frantumarsi, travolsero nel crollo non soltanto qualche compagnia del settore pubblico ma un'intera cultura politica e molto altro ancora»³⁸.

A tutti gli elementi identitari che, insieme al valore dell'idea di stato-nazione, gradualmente decadde, sopravvisse soltanto l'imprescindibile ruolo fondativo ricoperto dalla Seconda guerra mondiale in quanto evento fondativo della società occidentale contemporanea. Fu proprio in questo momento che la Shoah acquistò la centralità politica e culturale mantenuta ancora oggi: agli eventi e alle figure narrative dominanti a partire dall'immediato dopoguerra, quelli della lotta contro il nazifascismo e del partigiano resistente, si sostituirono quelle dello sterminio degli ebrei e della vittima dei campi di concentramento. In questo cambiamento di prospettiva è implicita una degradazione della fiducia nelle potenzialità politiche dell'individuo e nella sua capacità di cambiare il mondo in cui vive. Come scrive lo storico Guri Schwarz:

³⁷ Daniel Levy, Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Temple University Press, Philadelphia 2006, p. 78.

³⁸ Judt, *Postwar*, 2005, p. 691.

L'enfasi sulla condizione della vittima – con la quale si operano più o meno efficaci processi di identificazione – implica il collasso di un'idea di rivoluzione e di progresso, mette in scena un universo sociale in cui l'individuo si percepisce come schiacciato da un potere ingovernabile e incomprensibile, e rispetto al quale si sente impotente.³⁹

Questo passaggio evoca l'universo sociale, economico e politico "liquido" che Zygmunt Bauman, in *Modernità liquida*, fa succedere a quello definito "pesante". Sono diversi e noti i rivolgimenti che il sociologo polacco ha evidenziato in questo avvicendamento: la precarietà e la smaterializzazione del lavoro, non più stabile e legato a un determinato territorio; la destituzione delle classi sociali e della loro funzione dispensatrice di regole etiche, filosofiche, comportamentali e culturali; il disconoscimento e la crisi dei partiti politici tradizionali e dei sindacati in quanto organi di rappresentanza; la polverizzazione della "massa" moderna in monadi solitarie autosufficienti; lo spostamento dell'attenzione sociale e della rilevanza economica dai lavoratori ai consumatori⁴⁰; il passaggio da una "società disciplinare", quella teorizzata da Michel Foucault, costituita da carceri e ospedali psichiatrici, a una "società performativa", i cui luoghi simbolo sono la palestra e il supermercato.

Per quel che riguarda il collasso di ogni idea di progresso, Bauman premette:

"progresso" non definisce alcuna qualità intrinseca della storia, bensì *la fiducia in sé del presente* [corsivo dell'autore]. Il più profondo e forse unico significato del progresso è costituito da due convinzioni intimamente correlate: che "il tempo è dalla nostra parte" e che noi siamo quelli che "fanno accadere le cose". Queste due convinzioni vivono e muoiono insieme, e continuano a vivere fin quando il potere di far accadere le cose trova quotidiana corroborazione nelle azioni di chi le nutre.⁴¹

La disgregazione dello Stato moderno, che comporta la cessazione del suo potere politico di far succedere le cose, è la prima causa individuata da Bauman del crollo della fiducia in sé del presente: gli organismi della vita politica restano dove la modernità pesante li ha lasciati, ma il potere scorre lontano da loro, verso un modello incerto di "società felice", anzi verso una più generale incertezza di miglioramento sociale, che costituisce la seconda causa della perdita di fiducia. Nell'individualizzazione e deregolamentazione dell'idea di progresso Bauman individua una terza causa, interdipendente rispetto alle altre due: il fatto che il progresso non indichi più uno stato collettivo temporaneo, ma un obiettivo personale, perpetuo e perennemente in movimento è una

³⁹ Guri Schwarz, *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in F. R. Recchia Luciani e C. Vercelli (a cura di) *Pop Shoah? Immagini del genocidio ebraico*, Il melangolo, Genova 2016, p.167.

⁴⁰ Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi Milano 2013, pp. 70-71: «Mentre nella fase primitiva dell'accumulazione capitalista "l'economia politica non vede nel proletario che l'operaio", che deve ricevere il minimo indispensabile per la conservazione della sua forza-lavoro, senza mai considerarlo "nei suoi svaghi, nella sua umanità", questa posizione delle idee della classe dominante si rovescia non appena il grado di abbondanza raggiunto nella produzione delle merci esige un surplus di collaborazione dall'operaio. Questo operaio improvvisamente lavato dal disprezzo totale che gli è chiaramente espresso da tutte le modalità di organizzazione e di sorveglianza della produzione, si ritrova ogni giorno al di fuori di essa trattato apparentemente come una persona grande, con una cortesia premurosa, sotto il travestimento del consumatore».

⁴¹ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 150.

delle caratteristiche anche della “società performativa” delineata in più occasioni dal filosofo Byung Chul-Han⁴². Crisi del potere politico, crollo delle “grandi narrazioni” e parcellizzazione del tessuto sociale sono dunque le tre cause principali su cui, secondo Bauman, si fonda la crisi dell’idea di progresso.

Lo sfaldamento dei confini, la perdita di influenza dello stato-nazione, assieme al processo di globalizzazione che investe l’economia, la politica e la società contemporanee, sono gli elementi da cui Daniel Levy e Natan Sznaider partono per descrivere il cambiamento di approccio memoriale alla Shoah, avvenuto tra gli anni sessanta e settanta. Il contributo di Levy e Sznaider è utile per definire l’elevazione della Shoah, all’interno della narrazione pubblica prima statunitense e poi occidentale, a modello morale attraverso cui elaborare o leggere azioni politiche, belliche o giuridiche. Contestualmente, l’analisi delle posizioni espresse nel loro testo contribuirà a definire lo sguardo che James Nachtwey dirige verso i protagonisti dei teatri di guerra che visita e il ruolo di cui si insignisce.

Se Bauman vede strettamente legati, nella “modernità liquida”, il consumismo, la globalizzazione, il culto dell’effimero e l’incapacità di analisi sul lungo periodo a partire da avvenimenti passati (decretando, in sostanza, la catastrofe della memoria e del senso storico), i due sociologi tedeschi presentano una visione più costruttiva della globalizzazione e dell’individualismo, che non porterebbero necessariamente all’oblio del passato, ma a un modo diverso di avvicinarlo, utilizzarlo e commemorarlo: «Rather than restricting the conceptualization of collective memory to a national context, we argue, it is possible, and necessary, to uncover memoryscapes that correspond to emerging modes of identification in the global age»⁴³. Gli autori fanno riferimento a una memoria cosmopolita, in grado di trascendere i confini e i legami nazionali, generata dalle memorie condivise della Shoah. Con il tempo, infatti, esse diventano la misura di un sentimento umanitario e universalista che, attraverso un’astrazione di natura morale dell’idea di bene e di male, accompagna la formazione dei diritti umani (fondamenta, come si vedrà, di gran parte della critica che sostiene il lavoro di James Nachtwey): «At the beginning of the third millennium, memories of the Holocaust facilitate the formation of transnational memory cultures, which in turn have the potential to become the cultural foundation for global human-rights politics»⁴⁴.

Anche Levy e Sznaider ricordano come, nel dopoguerra, le memorie dei sopravvissuti rappresentassero qualcosa da coltivare in spazi privati e come le vittime ebrei dei campi di sterminio mal rientrassero in una commemorazione pubblica nazionale che si concentrava essenzialmente sulla figura del resistente e che, se si interessava alle vittime, le intendeva leggere alla luce del martirio per una lotta politica, e non certo di una persecuzione razzista.

Quella che i due autori chiamano “selective public memory” non si sviluppò soltanto all’interno dei singoli Stati per preservare le singole storie nazionali, ma anche a livello europeo, a partire dalla Guerra Fredda, quando si iniziò a considerare il nazismo non come fenomeno specificamente tedesco, ma in quanto totalitarismo. Questo processo avvenne, sì, principalmente in Germania, ma riguardava tutta la nuova Europa: considerare il nazismo nella sua veste astratta di totalitarismo

⁴² Cfr. Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, nottetempo, Roma 2012; Byung-Chul Han, *Psicopolitica*, nottetempo, Roma 2016.

⁴³ Levy, Sznaider, *The Holocaust*, 2006, p. 2.

⁴⁴ Ivi, p. 4.

permetteva sia di avvicinarlo a un totalitarismo ancora esistente, ossia quello sovietico, sia di allontanarne il fantasma dalle democrazie liberali in formazione.

In light of the institutional strategy implemented in the Federal Republic, denying the uniqueness of the Holocaust and the specific responsibility of the Germans became necessary for democratization. From this perspective, the selective public memory was neither a cynical nor a traumatic response to the overwhelming force of Holocaust memories (and of many Germans' guilt). Rather, it was necessary strategy within the context of democratization and justice during a transitional period. At stake was the creation of the "other Germany". Such a process was necessary so that Europe as a concept and as a political reality could emerge from the rubble and from the crimes of World War II in Germany, as is shown by the central role Germany has played in Europe ever since⁴⁵.

Leggere il proprio coinvolgimento bellico e il concetto di genocidio in chiave anti-totalitaria era una prerogativa anche degli Stati Uniti, che nell'immediato dopoguerra rivestirono il ruolo di salvatori e difensori del mondo libero. La prospettiva universalistica che adottarono concedeva poco spazio alle specifiche vicissitudini delle vittime dei campi di concentramento e, nella Convenzione sul genocidio approvata dalle Nazioni Unite nel dicembre 1948, per esempio, contribuì a scorporare il concetto di genocidio dalla persecuzione della razza ebraica, per interpretarlo in chiave anti-totalitaria e, specificamente, anti-sovietica. Da questo punto di vista, i prigionieri nei campi di concentramento nazisti venivano considerati prigionieri politici, e questo ne rendeva immediata la comparazione con i prigionieri politici comunisti.

Levy e Sznajder ricordano, peraltro, che lo stesso Raphael Lemkin, l'inventore del termine "genocidio", non lo usava specificamente per riferirsi a un crimine contro il popolo ebraico, ma per descrivere le tecniche di occupazione nazista:

The Nazi leaders had stated very bluntly their intent to wipe out the Poles, the Russians; to destroy demographically and culturally the French element in Alsace-Lorraine, the Slavonians in Carniola and Carinthia. They almost achieved their goal in exterminating the Jews and Gypsies in Europe⁴⁶.

La generalizzazione della Shoah da parte degli Stati Uniti, prima di essere letta in funzione anti-sovietica, deve essere necessariamente compresa all'interno della creazione di una struttura giuridica e umanitaria universale che, successivamente, si incarnò nella Carta delle Nazioni Unite firmata il 26 giugno 1945.

Allo stesso modo, se è possibile far risalire alla generalizzazione della Shoah l'approccio rappresentativo di James Nachtwey – da una parte insistente sulla caratterizzazione delle vittime in quanto tali, dall'altro impreciso a proposito delle loro storie e identità –, è anche necessario collegarne l'estetica e l'impegno militante a quella fotografia documentaria e sociale che, nata con *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York* di Jacob Riis (1890), si raffinò

⁴⁵ Ivi, pp. 80-81.

⁴⁶ Raphael Lemkin in Ivi, p. 91.

e acquistò rilevanza politica grazie ai fotografi della Grande Depressione statunitense. Approfondire questo passaggio sarà in grado di illuminare ulteriormente la concezione universalista e il retroterra umanitario di Nachtwey, così come, lo vedremo, quello della critica a lui favorevole.

L'inizio del processo culturale e immaginativo che gradualmente portò alla definizione del concetto di diritti umani può essere fissato proprio nell'ambito dell'azione della Farm Security Administration e dei fotografi al suo interno, iniziata nel 1935: gli scatti di Dorothea Lange, Walker Evans e Gordon Parks, infatti, fornirono una prima forma iconografica a questa sensibilità politica, etica e legale, il cui impianto teorico era parallelamente in via di elaborazione. Fu Quincy Wright, professore di relazioni internazionali all'università di Chicago, a parlarne nell'aprile del 1941 in occasione di un convegno organizzato dalla World Citizens Association per discutere sulle modalità di creazione di un'organizzazione internazionale sovrastatale che garantisse e proteggesse i diritti umani. In quell'occasione Wright propose sei diritti alla base e a difesa di questa struttura: libertà di opinione e religione, libertà di informazione, libertà di commercio, libertà dallo sfruttamento economico, uguaglianza di fronte alla legge e rispetto per i diritti indipendentemente da razza, religione o nazionalità.

“Protection of these basic rights of the individual, Wright argued, was “not a domestic question.” It must be part of an “international document, which should receive universal ratification,” “be considered as fundamental” as the League of Nations Covenant, and be “legally superior to the municipal law” of individual states⁴⁷.

Il dibattito che si sviluppò negli anni a venire fu utile a elaborare una lista di diritti umani basilari e a ripensare la relazione tra individuo e Stato. È qui che emerse la definizione di totalitarismo come organismo che nega le libertà personali e minaccia la salute dei diritti internazionali, imponendo azioni a ferma guida statale e progetti collettivi ostili all'identità individuale e alla libertà d'azione: una visione a cui la mostra *Nature of the Enemy* fornì una chiara espressione iconografica. L'esibizione ebbe luogo nel maggio 1943 nella piazza antistante il Rockefeller Center di New York ed espose l'interpretazione iconografica delle varie violazioni dei diritti perpetrate dai regimi totalitari italiano, giapponese e, in particolare, tedesco. Circondati da ventotto gigantografie di distruzione ad opera dell'esercito tedesco e giapponese, in mezzo alla piazza si ergevano diversi plastici monumentali che raffiguravano queste violazioni come fossero sia allegorie astratte che scorci di un temibile futuro. Le installazioni erano accompagnate da citazioni tratte da discorsi e scritti di leader politici, militari, gerarchi o collaboratori dei regimi totalitari in questione. “Abolition of Justice” [figura 4], per esempio, raffigurava un uomo con le mani legate dietro la schiena di fronte a un giudice in posa marziale con un'uniforme nazista e un significativo paio di corti baffi. Una delle didascalie riportava una dichiarazione del colonnello giapponese Tsukasa Kato: «Too much consideration for the inhabitants might engender in their minds the tendency to presume on Japan's kindness with pernicious effects on the Japanese rule». In “Militaryization of children” un gruppo di quattro bambini marciava con il fucile in spalla e la maschera a gas calata sul volto. Una citazione di Robert Ley, leader del Fronte tedesco del lavoro, recitava: «We begin with the child when he is three

⁴⁷ Mark Philip Bradley, *The World Reimagined. Americans and Human Rights in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, New York 2016, p. 41.

years old. As soon as he begins to think he gets a little flag put in his hand. The follows the school, the Hitler Youth, the S. A. and military training. We don't let him go until he dies, whether he likes it or not». In "Desecration of Religion" [figura 5] a una piccola chiesa tipica del New England veniva associata alla citazione blasfema attribuita a Hanns Kerrl, Ministro tedesco degli Affari Religiosi: «Adolf Hitler Is the True Holy Ghost». La scritta che campeggiava sull'intera esibizione «The Enemy Plans This For You» investiva la guerra che si stava per combattere di un'urgenza non solo morale, nel nome dei diritti che i totalitarismi calpestavano, ma anche e soprattutto difensiva: in questo senso l'esibizione rivestì un ruolo particolarmente importante nel programma di propaganda bellica realizzato per incrementare – e giustificare – l'arruolamento di giovani cittadini americani⁴⁸. Come già specificato in introduzione, questa manifestazione rappresenta uno degli apici della costruzione statunitense di quella che Jeffrey Alexander definisce "progressive narrative".

Sono diverse le associazioni non governative che parteciparono alla discussione in merito ai diritti umani e, tra queste, spiccava l'American Law Institute – che nel 1942 stilò una "sua" carta dei diritti internazionali – e l'American Jewish Committee che, assieme alla Commission to Study the Organization of the Peace, nel dicembre 1944 rese pubblica una "Dichiarazione dei Diritti Umani" che il presidente Roosevelt "benedisse" personalmente. Già a partire da questo momento veniva auspicato il superamento dello stato-nazione in quanto condizione imprescindibile per una legge internazionale funzionante. L'American Jewish Committee definiva dannosa e obsoleta «the theory of the total sovereignty of the state, with its corollary doctrine that only the state, and not the individual, may be the subject of international law», e continuava: «the consequence is that no true international order can exist. If a state is completely sovereign it can determine as it pleased when it will and when it will not accept the discipline of the community of states. This is anarchy»⁴⁹.

Per sottolineare la rilevanza che le associazioni non governative assunsero in seno al dibattito sui diritti internazionali e sui diritti umani, è importante ricordare che ben 47 consulenti provenienti da diverse ONG accompagnarono la delegazione ufficiale statunitense nel maggio 1945 alla conferenza di San Francisco, che porterà alla formazione delle Nazioni Unite e alla sottoscrizione della relativa Carta.

È in questo contesto di estesa discussione pubblica che, il 10 aprile 1945, il "Los Angeles Times" e il "Washington Post" pubblicarono le foto di Ohrdruf, il primo campo di sterminio liberato dall'esercito americano. Nelle settimane a venire, seguirono reportage di altri campi liberati. Il mese successivo nei cinema di tutto il paese iniziarono a essere proiettati i filmati delle varie liberazioni girati dagli stessi soldati americani.

Ai primi di maggio dello stesso anno venne organizzata, prima a St. Louis e poi a Washington, la mostra *Lest we forget*, a cura di Joseph Pulitzer, direttore del *St. Louis Post-Dispatch*, in collaborazione col governo federale. Vi erano esposte 25 fotografie a grandezza naturale, a volte anche superiore, raffiguranti scene di liberazione da parte dell'esercito statunitense dei campi di Buchenwald, Nordhausen, Ohrdruf, Leipzig-Thekla e Bergen-Belsen [figure 6, 7, 8]. Ritraevano anche la riesumazione da una fossa comune e il risepellimento di 140 salme di ebrei russi, polacchi e ungheresi da parte degli abitanti della città di Schwarzenfeld e le conseguenze del massacro di

⁴⁸ Cfr. Christof Decker, *Imaging Axis Terror: War Propaganda and the 1943 "The Nature of the Enemy" Exhibition at Rockefeller Center*, "Amerikastudien / American Studies" 65 (1), 2020, pp. 85-101.

⁴⁹ American Jewish Committee in Bradley, *The World Reimagined*, 2016, p. 65.

Gardelegen⁵⁰. La contestualizzazione delle fotografie, che circolavano anche in forma privata e sui quotidiani locali grazie ai soldati appena tornati a casa, era spesso imprecisa o addirittura assente: non era quasi mai specificato che quelli rappresentati erano ebrei ed erano stati uccisi in quanto ebrei, ma venivano indicati come “prigionieri politici”, “prigionieri militari”, “schiavi”, “civili di molte nazionalità”. Non era prestata molta attenzione neppure alla specificità del luogo: «a Buchenwald photo might illustrate a story about Belsen and a Belsen photograph a story about Dachau. The major concern of journalists covering the liberation of the camps [...] was fear that the enormity of the barbarism they were encountering would simply not be believed»⁵¹. Allo scopo di scongiurare questo rischio, il generale Eisenhower organizzò quella che la studiosa Barbie Zelizer definisce una «mass witness of the atrocity»⁵², permettendo ai giornalisti di affiancare i militari e di entrare nelle zone liberate con una facilità fino a quel momento inaudita.

I quotidiani e le riviste statunitensi risposero in massa a questo sforzo documentaristico e testimoniale, pubblicando fotografie che incarnavano tre prerogative che possiamo riscontrare anche in quelle di James Nachtwey: costituivano la prova della crudeltà dei carnefici, venivano sottoposte alla categoria estetica dell'irrappresentabile, portavano con sé un valore didattico e morale capace quasi di riscattare la sofferenza e la morte delle vittime. Si prenda ad esempio un articolo di George Rodger comparso sul numero di “LIFE” del maggio del 1945. Il valore di prova del documento fotografico è già contenuto nel titolo: «Atrocities. Capture of the German concentration camps piles up evidence of barbarism that reaches the low point of human degradation»⁵³. Nel testo dell'articolo che accompagna le fotografie viene ribadito il loro valore probante, assieme a dichiarazioni che ne attestano indirettamente l'insostenibilità e a una frase-manifesto che si riferisce alla loro natura di monito per gli spettatori:

Last week Americans could no longer doubt stories of Nazi cruelty. For the first time there was irrefutable evidence as the advancing Allied armies captured camps filled with political prisoners and slaves laborers, living and dead. Touring newspaper editors and legislator from the U. S. and Britain made reports based on firsthand observation. Representative John Kunkel of Pennsylvania told reporters, “Anything you hear about conditions... will be understatement. The full truth would get... so low you couldn't print it”. Ten members of Britain's Parliament declared, “The memory of what we saw and heard will haunt us ineffaceably for many years. Such camp as this Buchenwald marks the lowest point of degradation to which humanity has yet descended”. With the armies in Germany were four LIFE photographers whose pictures are presented on these pages. The things they show are horrible. They are printed for the reason stated seven years ago when, in publishing early pictures of war's death and destruction in Spain and China, LIFE stated, “Dead men have indeed died in vain if live men refuse to look at them”⁵⁴.

⁵⁰ Dal sito dello United States Holocaust Memorial Museum: <https://collections.ushmm.org/> (ultima consultazione: 15/02/2021)

⁵¹ Bradley, *The World Reimagined*, 2016, p. 79. Cfr. Deborah E. Lipstadt, *Beyond Belief: The American Press and the Coming of the Holocaust, 1933-1945*, Free Press, New York 1986; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera Eye*, University of Chicago Press, Chicago 1998; Janina Struck, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, Routledge, London 2005.

⁵² Zelizer, *Remembering to Forget*, 1998, p. 64.

⁵³ George Rodger in Felix Hoffmann e Friedrich Tietjen (a cura di), *The Last Image*, catalogo della mostra (Berlino, C/O Foundation Berlin, 8 dicembre 2018 – 3 marzo 2019), Spector Books, Leipzig 2018, p. 221.

⁵⁴ Ibidem.

Anche in questo caso si sorvola sulla specificità razziale ed etnica dei prigionieri del campo, nonostante in alcuni documenti fotografici dello stesso anno questa venga riportata: per esempio, sul retro di una fotografia scattata vicino a Volary (nell'attuale Repubblica Ceca), dove sono raffigurate decine di cittadini tedeschi costretti a sfilare vicino a cadaveri dissotterrati da una fossa comune scavata da soldati nazisti durante una "marcia della morte", la descrizione recita: «Nazi Atrocity. German Civilians Are Forced to Walk Past Bodies of Thirty Jewish Men Starved to Death by German SS Troops»⁵⁵.

Come nota Barbie Zelizer, diversi fattori nel processo di documentazione della liberazione dei campi costrinsero i fotografi che seguivano l'esercito a un sostanziale «making do»⁵⁶: la diversità delle loro formazioni e abilità (dal fotografo vero e proprio all'ufficiale esperto in ingegneria e logistica), la non prevedibilità di quello che avrebbero trovato, l'essere costretti a spostarsi di campo in campo con grande rapidità. Non deve sorprendere, scrive la studiosa, il fatto che spesso non fosse specificato in quale campo fosse stata scattata una fotografia. Nonostante tutto, a ragione del loro compito non solo documentaristico ma testimoniale, le fotografie della liberazione dei campi vennero investite da due tipi diversi di aspettative: una chiedeva che le sofferenze dei prigionieri e le efferatezze compiute nei campi venissero mostrate in modo realistico e verosimile; l'altra necessitava di una più ampia narrazione simbolica e metaforica, in cui ciò che era successo si sollevasse dalla sua referenzialità per inserirsi in una lettura culturale condivisa. Da qui derivano l'estrema "crudezza" della fotografie pubblicate sulle riviste o nelle mostre pubbliche e, contemporaneamente, il loro scarso coefficiente referenziale rispetto alle didascalie (come "Nazi Atrocities" o "The Living Dead") e ai testi che le accompagnavano.

Zelizer nota come la costante riproduzione e riproposizione di queste foto finirono per creare una memoria visuale tanto solida nella sua permanenza quanto astratta nel suo legame con ciò che era accaduto.

Amplly presented then and recycled with predictable regularity over the decades that followed, the photography of the camps' liberation became in many ways a visual memory of what we have come to call the Holocaust. The long list of events, actions, policies, and stories that became the Holocaust was eventually reduced for many to a few stock shots, brought out every so often to visually remind the world of the mangled realities that produced them⁵⁷.

L'identificazione della Shoah con le fotografie dei campi liberati e l'inserimento dello sterminio operato dai nazisti all'interno di una più ampia struttura morale sono due fattori che contribuirono alla formazione di una certa idea della Shoah e, più in generale, all'elaborazione di una modalità di rappresentazione della violenza – specie se perpetrata in paesi non occidentali – che sarà da tenere in considerazione esaminando il lavoro di Nachtwey.

⁵⁵ Hoffmann e Tietjen, *The Last Image*, 2018, p. 228.

⁵⁶ Barbie Zelizer, *Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs*, in B. Zelizer (a cura di) *Visual Culture and the Holocaust*, The Athlone Press, London 2001, p. 248.

⁵⁷ Ibidem.

Lo storico Mark Philip Bradley specifica che non è possibile stabilire un rapporto deterministico tra la pubblicazione e la diffusione delle immagini dei campi di concentramento e le decisioni prese durante la conferenza di San Francisco, ma si può affermare che, assieme alla discussione avviata dalle diverse associazioni private, esse abbiano plasmato una politica culturale che permise, in primo luogo, di elaborare il linguaggio e la struttura morale dei diritti umani e, in secondo luogo, di concedere loro un rilievo di primo piano all'interno della Carta delle Nazioni Unite. A partire dall'inizio degli anni cinquanta, comunque, negli Stati Uniti il discorso intorno ai diritti umani si affievolì. Lo scoppio della guerra di Corea, la stagione del maccartismo, l'inizio di una nuova fase di decolonizzazione furono manifestazioni e cause di una visione del potere statale più conservativa: «in this broader climate, it is easy to see how global human rights could come to dangerously represent the forces of disorder at home»⁵⁸.

Per continuare a delineare il contesto culturale in cui si inserisce James Nachtwey, oltre che per introdurre alcune questioni che verranno riprese nei capitoli successivi, è necessario seguire ancora per un poco lo sviluppo statunitense del discorso sopra i diritti umani.

Nella seconda metà degli anni settanta, dopo due decenni di presenza sporadica o di assenza totale, i diritti umani tornarono sulla scena della politica e della società statunitense. Come nota Bradley, essi non furono quasi per nulla considerati nell'agenda dei presidenti Eisenhower, Kennedy, Johnson e Nixon. Si percepì un cambio di rotta durante il discorso inaugurale del presidente Jimmy Carter, il 20 gennaio 1977: «The world is now dominated by a new spirit. [...] Peoples more numerous and more politically aware are craving, and now demanding, their place in the sun – not just for the benefit of their own physical condition, but for basic human rights»⁵⁹.

Negli anni precedenti neppure i movimenti per i diritti degli afroamericani avevano frequentemente utilizzato il linguaggio dei diritti umani: dato il sospetto di matrice maccarthista con cui erano guardati da una parte della classe dirigente conservatrice, esso avrebbe rischiato di essere controproducente nel raggiungimento di obiettivi più domestici che internazionali, per i quali sembrava essere più adatto il linguaggio dei diritti civili⁶⁰.

Ma il ritorno della questione negli Stati Uniti non fu tanto merito di risoluzioni prese dall'alto per restituire al paese una consistenza morale dopo il disastro della guerra in Vietnam e lo scandalo Watergate, quanto una spinta dal basso e, soprattutto, dall'esterno, da parte di dissidenti provenienti dall'Unione Sovietica, attivisti asiatici e sudamericani e associazioni internazionali non-

⁵⁸ Bradley, *The World Reimagined*, 2016, p. 119.

⁵⁹ Jimmy Carter in *ivi*, p. 123.

⁶⁰ Essendo questo solo un passaggio della tesi, mi permetto di semplificare e generalizzare una posizione, quella dei movimenti per i diritti degli afroamericani, molto complessa e frammentata, prendendo in considerazione la posizione più istituzionale e moderata della NAACP. Per uno sguardo diverso sui movimenti basta guardare, per esempio, alle dichiarazioni di Malcolm X, che in un discorso del 1964 confrontò aspramente i diritti civili, ossia la tiepida richiesta di un trattamento migliore, con i diritti umani, più efficaci in quanto "naturali" e riconosciuti a livello internazionale: «Civil rights means you're asking Uncle Sam to treat you right. Human rights are something you were born with. Human rights are your Godgiven rights. Human rights are the rights that are recognized by all nations of this earth. And any time any one violates your human rights, you can take them to the world court», Malcolm X, *The Ballot or the Bullet*, in George Breitman (a cura di), *Malcolm X Speaks. Selected Speeches and Statements*, Groove Press, New York 1965, p. 35. Per approfondire: Herbert Timothy Lovelace, *International Legal History from Below: The Civil Rights Movement and the U.S. Origins of the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination, 1960–1965*, Tesi di dottorato, University of Virginia, 2012; Joseph E. Peniel, *Waiting 'til the Midnight Hour: A Narrative History of Black Power in America*, Henry Holt, New York 2006.

governative come Amnesty International. La società statunitense accolse questa rimodulazione dei diritti umani anche grazie ad alcuni cambiamenti che stavano avvenendo in quel momento e che, in parte, ho già ricordato: la messa in discussione del potere statale e dello stato-nazione si declinò in una concezione politica maggiormente proiettata in una dimensione transnazionale; la parcellizzazione sociale tendente all'individualismo e all'attenzione alle esperienze personali fu fondamentale per l'empatia verso le testimonianze in prima persona che rendevano conto di abusi e torture in paesi stranieri⁶¹; infine, la Shoah cominciò a essere interpretata come evento slegato dal suo preciso contesto storico e capace di fungere da paradigma morale per le guerre, i genocidi e le crisi umanitarie della contemporaneità⁶². Come nota Bradley, «by the end of the 1970s human rights were everywhere on the American scene. It became increasingly difficult to pick up a newspaper and or magazine that did not talk about human rights violations somewhere in the world»⁶³.

Era un interesse che dipendeva strettamente dalle testimonianze personali di coloro che stavano subendo una privazione di diritti e che non guardava tanto al contesto politico o alle condizioni economiche che avevano creato quelle situazioni: a essere posta in primo piano era l'autenticità dell'esperienza e il suo background era costruito attraverso dati empirici e testimonianze (si pensi, per esempio, ai *country reports* di Amnesty International sui "prigionieri di coscienza" – persone imprigionate nel proprio paese a causa di convinzioni o idee che non veicolavano contenuti violenti – per i quali l'associazione chiedeva la scarcerazione⁶⁴).

1A.3 - James Nachtwey e l'estetica umanitaria.

La formazione di James Nachtwey avviene proprio negli anni del ritorno dei diritti umani negli Stati Uniti: come abbiamo visto, è lui stesso a dichiarare la sua fascinazione di allora per il potere delle fotografie sia di narrare una guerra, quella del Vietnam, diversa da quella raccontata istituzionalmente, sia di plasmare l'immaginario e la coscienza collettivi secondo una prospettiva antibellica. Si potrebbe allora porre Nachtwey sulla scia di quelli che Bradley definisce «human rights amateur», i quali «collectively brought into being a distinctly twentieth-century global human rights imagination»⁶⁵. L'attività dei fotografi della Farm Security Administration è vista dallo storico statunitense come fondativa di un approccio che non mira soltanto a documentare una situazione di disagio, ma è spinto dal desiderio e dalla convinzione di potervi porre rimedio attraverso la creazione di immagini. Un'interpretazione che riprende quella già espressa da Susan Sontag in *Sulla fotografia* a proposito della "partigianeria" della fotografia sociale americana – in particolare quella legata all'FSA – rispetto a quella europea (identificata con il lavoro di August Sanders): lo sforzo di neutralità di quest'ultima, attenta ai concetti del bello, del pittoresco e dell'importante, viene contrapposto alla tensione moralista e interventista della prima, caratterizzata inoltre da una

⁶¹ Due contributi "in presa diretta" sull'individualismo della società americana degli anni settanta sono: Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Warner Books, New York 1979; Tom Wolfe, *Il decennio dell'io*, Castelvecchi, Roma 2013.

⁶² Cfr. Levy e Sznajder, *The Holocaust*, 2006.

⁶³ Bradley, *The World Reimagined*, 2016, p. 126.

⁶⁴ Ivi, pp. 145-8.

⁶⁵ Ivi, p. 6.

maggiore indifferenza verso la storia e da un minore scrupolo a deformare la realtà attraverso il proprio sguardo (prerogative, come abbiamo visto e vedremo, anche della fotografia di Nachtwey).
Scrive Sontag:

Si fanno foto non solo per mostrare ciò che bisognerebbe ammirare, ma per rivelare ciò che occorre affrontare, deplorare... e correggere. La fotografia americana comporta una connessione più sommaria e meno stabile con la storia; e un rapporto, insieme più ottimistico e più predatorio, con la realtà geografica e sociale⁶⁶.

È interessante soffermarci, a questo punto, sulle parole con cui Dorothea Lange racconta l'occasione alla base di una delle sue fotografie più note, *Migrant Mother*⁶⁷. Dopo aver esternato la sua iniziale esitazione nel raggiungere l'ennesimo campo di raccoglitori incontrato lungo la strada, essendo lei ormai sulla via di casa con i negativi pronti per essere spediti a Washington, Lange rievoca il suo incontro con la donna protagonista del suo scatto, Florence Thompson:

I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or her history. She told me her age, that she was thirty-two. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in that lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it⁶⁸.

La fotografia di Lange fu effettivamente d'aiuto: dopo che il "San Francisco News" pubblicò due foto della serie, il 10 marzo 1936, vennero raccolti 200.000 dollari da destinare ai raccoglitori e ai contadini di Nipomo, il luogo in cui sorgeva il campo di Florence Thompson, caduti in miseria a causa delle condizioni economiche e climatiche.

A decenni di distanza, in un contesto del tutto diverso come quello del genocidio ruandese, Nachtwey si trovò di fronte a un uomo che era stato appena liberato da un campo di concentramento Hutu: il suo volto era sfregiato da tre lunghe cicatrici che gli attraversavano interamente il profilo destro. Nachtwey racconta: «This man had just been liberated from a Hutu death camp. He allowed me to photograph him for quite a long time and he even turned his face toward the light as if he wanted me to see him better. I think he knew what the scars on his face would say to the rest of the world»⁶⁹. In un altro intervento, Nachtwey afferma che il ragazzo lo

⁶⁶ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 56.

⁶⁷ Per un approfondimento sulla fotografia in questione: John Lucaites e Robert Hariman, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, Chicago 2007; Linda Gordon, *Dorothea Lange: A Life beyond Limits*, Norton, New York 2009.

⁶⁸ Dorothea Lange, *The Assignment I'll Never Forget*, "Popular Photography", February 1960, pp. 42-43.

⁶⁹ Nachtwey, Ted Talk, 2007.

avrebbe tacitamente designato come suo messaggero di fronte a una comunità internazionale passiva e altrettanto silente di fronte a quelle atrocità⁷⁰ [figura 9].

Al di là dell'aiuto che queste fotografie hanno potuto materialmente fornire alle persone ritratte e alle loro categorie di appartenenza, è interessante notare come i rispettivi autori cerchino a posteriori di giustificare la propria presenza di fronte alla sofferenza umana e come entrambi vogliano convincere chi li ascolta dell'utilità del proprio lavoro e, soprattutto, della reciprocità del rapporto tra loro e i soggetti rappresentati. Rimarcare l'umanità e il libero arbitrio della raccoglitrice di piselli e del sopravvissuto al campo di concentramento («she [...] seemed to know that my pictures might help her»; «I think he knew what the scars on his face would say to the rest of the world») avrebbe la funzione di stornare le accuse di vittimizzazione dei soggetti, estetizzazione della sofferenza e riproposizione degli stessi meccanismi di potere denunciati nelle immagini, che i critici della fotografia documentaria hanno mosso da *How the Other Half Lives* di Riis fino agli scatti di Sebastião Salgado e oltre⁷¹.

A livello critico, è in questa giustificazione a posteriori che si salda il legame tra James Nachtwey e il discorso sui diritti umani. Il coraggio nel documentare situazioni estremamente critiche e pericolose, la collaborazione con Médecins Sans Frontière, la volontà di sensibilizzare l'opinione pubblica occidentale, la capacità di far raccogliere e destinare denaro a soggetti in difficoltà da lui fotografati, sono tutte prerogative incontestabili di Nachtwey e vengono sottolineate da lui stesso e dalla critica a lui favorevole.

We cannot talk—at least in meaningful or realistic ways—about building a world of democracy, justice, and human rights without first understanding the experience of their negation. The attempt to forge such an understanding is what I mean by “empathy,” a value I repeatedly return to; without it, the politics of human rights devolve into abstraction, romantic foolishness, and cruelty⁷².

Questo scrive la teorica culturale Susie Linfield nelle primissime battute del suo *The Cruel Radiance*, opponendo fin da subito il concetto di empatia alla “freddezza” della critica alla fotografia documentaria: John Berger, Susan Sontag, Allan Sekula, Roland Barthes avrebbero separato l'emozione dal manufatto fotografico, in cui avrebbero visto soltanto un soggetto vittimizzato, prima dalle forze sociali e poi dal regime dell'immagine, senza che ci fosse qualcosa a spiegare chi fosse e perché stesse soffrendo. Il problema di questa critica, sostiene Linfield, è quello di non capire che cosa spinga gli spettatori a soffermarsi davanti a una foto che documenta il risultato di una violenza:

⁷⁰ James Nachtwey, “I believe in the power of information”: *James Nachtwey in conversation with Hilary Roberts*, <http://bit.ly/3dDgbRf> (ultima consultazione 23/02/2020)

⁷¹ Per una visione d'insieme sulla storia della fotografia documentaria: Brett Abbott, *Engaged Observers: Documentary Photography Since the Sixties*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 29 giugno – 14 novembre 2010), Getty Publications, Los Angeles 2010; Michelle Bogre, *Documentary Photography Reconsidered*, Routledge, New York 2019.

⁷² Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago 2012, p. XV.

People don't look at photographs to understand the inner contradictions of global capitalism, or the reasons for the genocide in Rwanda, or the solution to the conflicts in the Middle East. They – we – turn to photographs for other things: for a glimpse of what cruelty, or strangeness, or beauty, or agony, or love, or disease, or natural wonder, or artistic creation, or depraved violence, looks like. And we turn to photographs to discover what our intuitive reactions to such otherness – and to such others – might be. There is no doubt that we approach photographs, first and foremost, through emotions⁷³.

La fotografia, specie quella sociale-documentaria, sarebbe, quindi, sia una finestra sulle sofferenze di altri esseri umani, sia una sorta di mezzo investigativo, una lente di ingrandimento che lo spettatore rivolgerebbe verso la propria interiorità per saggiare i legami emotivi che lo connettono con il resto della specie (e sarebbe questo che la critica postmoderna avverserebbe con timore: che di fronte a un'immagine di morte si possa provare rabbia, paura, ma anche noia). Di fronte agli episodi di estrema vulnerabilità rappresentati nelle fotografie, gli spettatori non sarebbero necessariamente spinti all'azione (qui Linfield cerca di superare l'obiezione di "passività" dello spettatore, sottintesa al discorso postmoderno sul documentario, di cui parlerò più avanti), ma riconoscerebbero in una qualità essenzialmente umana – l'essere vulnerabile – un denominatore comune che li spingerebbe a essere empatici verso chi è privo di quei diritti che fondano e difendono il nostro essere umani. Questo, per Linfield, è il primo passo verso una solidarietà di specie «that is deeper and stronger than culture, nation, religion, race, class, gender, or politics»⁷⁴. Un sentimento umanitario, unito a un'estetica diretta in primo luogo a generare forti emozioni, è espresso dallo stesso Nachtwey in più occasioni. Al termine del documentario su di lui girato dal regista svizzero Christian Frei, *War Photographer* (2001), nominato al premio Oscar come miglior documentario, Nachtwey si chiede:

Why photograph war? Is it possible to put an end to a form of human behaviour which has existed throughout history by means of photography? The proportions of that notion seem ridiculous and out of balance, and that very idea is motivating me: for me the strength of photography lies in its ability to evoke a sense of humanity. If war is an attempt to negate humanity, then photography can be perceived as the opposite of war, and if it is used well, it can be a powerful ingredient and an antidote to war. In a way, if an individual assumes the risk of placing himself in a middle of a war in order to communicate to the rest of the world what's happening, he is trying to negotiate for peace⁷⁵.

Come in Linfield, la fotografia è intesa in quanto espressione dell'essenza umana e in quanto testimonianza di orrori e sofferenze non immaginabili dai suoi spettatori. Uno strumento di sensibilizzazione e di insegnamento. Se tutti potessero andare nelle zone di guerra e vedessero quanto dolore provocano un proiettile o una granata, nessuno potrebbe pensare di sottoporre anche un solo uomo a quella sofferenza, afferma Nachtwey,

⁷³ Ivi, p. 25.

⁷⁴ Ivi, p. 35.

⁷⁵ James Nachtwey in Christian Frei, *War Photographer*, 2001, 1 27' 13" – 1 28' 25".

but everyone can not be there: and that is why photographers go there, to show them, to reach out and grab them and make them stop what they're doing and pay attention to what is going on. To create pictures powerful enough to overcome the deluding effects of the mass media and shape people out of their indifference. To protest and by the strenght of that protest to make others protest⁷⁶.

Questa concezione della fotografia, didattica, attivatrice, ecumenica, giustiziera (in quanto portatrice, non esecutrice, di giustizia), è tangenziale a un atteggiamento umanitario che Nachtwey esibisce come giustificazione del suo ruolo in mezzo ai disastri che documenta:

Those pictures could not have been made unless I was accepted by the people I'm photographing: it's simply impossibile to photograph moments such as those without the complicity of the people I'm photographing, whitout the fact that they welcomed me, that they accepted me, that they wanted me to be there. They understand that a stranger, who is come there with a camera to show at the rest of the world what is happening to them, gives them a voice in the outside world that they otherwise didn't have. They realize that they are the victims of some kind of injustice and some kind of unnecessary violence. And, by allowing me there to photograph, they are making their own appeal to the outside world and to everyone sense of right and wrong⁷⁷.

Nel ruolo di "portavoce delle vittime" si riuniscono le due principali caratteristiche del lavoro di Nachtwey. Alla figura di portavoce, innanzitutto, è legata una serie di compiti che ho ricordato poco sopra: prendere su di sé una storia, diffonderla, sensibilizzare coloro che la intercettano, farli sentire parte di un unico consesso umano e spingerli all'azione. Una figura che Nachtwey incarna perfettamente, anche grazie all'*allure* di uomo solitario, coraggioso, infaticabile che il documentario su di lui ha contribuito ad alimentare.

La figura delle vittime, rappresentate nelle loro manifestazioni più tragiche, esprime d'altra parte l'approccio morale manicheo che Nachtwey sembra ereditare da quella che viene definita "americanizzazione" o, meno polemicamente, popolarizzazione della Shoah, radicata nella reazione massmediatica statunitense alla scoperta dei lager nazisti, ma effettivamente avvenuta tra gli anni sessanta e settanta a seguito del processo Eichmann (1960), vero e proprio evento mediatico che ampliò i confini della memoria della Shoah oltre le dirette esperienze individuali, e della trasmissione di *Holocaust* (1978), serie televisiva che non soltanto fornì una serie di elementi estetici poi utilizzati nei successivi "Holocaust Movie", ma che mise anche in discussione il ruolo tradizionale degli storici come unici produttori di senso rispetto agli eventi passati⁷⁸.

L'approccio morale di Nachtwey è connotato da una certa indifferenza verso la restituzione della specificità storica, geografica e personale dei soggetti rappresentati. Esso declina la separazione dei ruoli tra "buoni" e "cattivi" in una rappresentazione che non lascia posto a niente che non sia

⁷⁶ Ivi, 1 29' 38" – 1 30' 6".

⁷⁷ Ivi, 28' 5" – 29' 8'.

⁷⁸ Sull'americanizzazione o popolarizzazione della Shoah, il già ricordato Daniel Levy, Natan Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Temple University Press, Philadelphia 2006, e inoltre: Alvin H. Rosenfeld (a cura di), *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, Bloomington 1997; Guido Vitiello, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2011.

disagio, sofferenza e morte, pur essendo i carnefici poco rappresentati o, come nel caso degli Hutu ruandesi colpiti dal colera, tramutati a loro volta in vittime. Come scrivono Levy e Sznajder: «Human rights and their violation create a moral space in which there is no longer uncertainty. The oppressed must be “innocent” and the oppressor “evil”, a global religion in which Jews and Nazis serve as the basic prototypes»⁷⁹

Soprattutto nelle sue mostre, l'idea di Nachtwey non è tanto quella di informare che in un dato luogo una certa cosa sia accaduta a una certa persona, con un nome, una storia, ma quella di creare un'allegoria morale per generare nello spettatore sentimenti compassionevoli che, per tornare alle sue dichiarazioni, lo spingano all'azione.

Sono ancora Levy e Sznajder a parlare di “compassione globale” come frutto dell'individualismo rampante dagli anni settanta in avanti, dell'azione dei mass media e del linguaggio dei diritti umani. È su questa, in definitiva, che si basano le azioni e gli obiettivi di Nachtwey:

Since “good” can no longer be defined in Second Modernity, what remains is to define the “bad” as evil. Suffering is bad; compassion toward others helps combat it. The sympathetic individual of Second Modernity does not lose himself in the process of sympathizing and does not want to sacrifice his own life. Compassion does not mean negation of “self”. On the contrary, only those individuals who have a sense of “self” and thus of their own individual interests are able to generalize this sense and extend it to strangers. [...] Thus, de-territorialization in global life does not mean the end of compassion. Global organizations and globally oriented people have become the purveyors of global compassion. [...] The number of groups who demand our sympathy keeps growing and is no longer limited to our own immediate circle. On a cognitive level, the media is responsible for this phenomenon; on a normative level, a global human-rights discourse legitimates it⁸⁰.

Nachtwey non intende soltanto costruire una spettacolare immagine di sofferenza. Il suo intento dichiarato è di contribuire ad alleviarla: fotografare, per lui, equivale ad aiutare. Lo si percepisce chiaramente quando, nelle sue interviste e nei suoi interventi in pubblico, sottolinea il flusso di donazioni a favore delle persone da lui fotografate: i bambini imprigionati in alcuni terribili orfanotrofi della Bucarest post-Causescu o la famiglia di un uomo indonesiano rimasto storpio dopo essere stato investito da un treno⁸¹ [figura 10]. Tutti soggetti estremamente particolari e specifici ma, contemporaneamente, considerati come figure universali. Prendendo come esempio la mostra e il catalogo *James Nachtwey. Memoria*, curati dallo stesso fotografo assieme a Robert Koch, si può dire che in nessuna didascalia di nessuna fotografia sia presente il nome delle persone ritratte, o qualcosa che parli delle loro storie più delle scarse indicazioni: «Afghanistan, Kabul, 1996. Una donna piange il fratello, ucciso da un missile talebano»⁸² o «Zaire, 1994. Rifugiati in fila mentre aspettano di ricevere assistenza medica. Alcuni sono morti durante l'attesa»⁸³. Le diverse sezioni della mostra mostrano gli effetti della guerra e di altre catastrofi in Kosovo nel 1999, in Romania nel

⁷⁹ Levy, Sznajder, *The Holocaust*, 2006, p. 193.

⁸⁰ Ivi, 180.

⁸¹ Nachtwey, *Ted Talk*, 2007.

⁸² Koch e Nachtwey (a cura di), *Memoria*, 2017, p. 106.

⁸³ Ivi, p. 104.

1990, in Afghanistan nel 1996, in Rwanda nel 1994 o in Iraq nel 2003, senza una soluzione di continuità più consistente di uno scarno cappello introduttivo all'ingresso di ogni sala o all'inizio di ogni capitolo. Significativamente, meritano didascalie più dettagliate solo le fotografie che ritraggono cittadini americani impegnati nelle operazioni di soccorso successive all'attentato alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001 o soldati statunitensi tornati dalla guerra in Iraq o in Afghanistan: «USA, New York, 2001. Alcuni vigili del fuoco trasportano lontano dalle macerie il corpo del loro cappellano, padre Mychal Judge, ucciso mentre era andato a prestare soccorso alle persone intrappolate nel World Trade Center»⁸⁴[figura 11]; «USA, 2006. Il sergente Jason Welsh è sopravvissuto all'esplosione di una bomba che ha ucciso tre suoi commilitoni. Soffre di un disturbo cerebrale dovuto al trauma, con il quale dovrà imparare a convivere»⁸⁵.

Questo maggiore riguardo verso le vittime occidentali, rispetto alla brutalità con cui vengono riprese quelle appartenenti ad altri Paesi e continenti, la vaghezza geografica e temporale che informa le fotografie scattate in contesti "esotici", l'estetizzazione e la messa in metafora da parte dell'autore di un soggetto sofferente e sconosciuto, l'intenzione di risvegliare le coscienze degli spettatori e di apportare benefici alla realtà documentata, sono tra le caratteristiche dell'estetica umanitaria considerate fino a ora. La critica a quest'ultima, pur affondando le radici nelle riflessioni di Walter Benjamin e di Roland Barthes⁸⁶, si sviluppa particolarmente tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta: pur non essendo rivolta nello specifico al lavoro di Nachtwey, colpisce aspetti di alcuni suoi modelli (Don McCullin) o suoi coetanei (Susan Meiselas), ed è per questo che le saranno dedicate le ultime battute del paragrafo.

In un articolo intitolato *Wars and metaphor*, a proposito di *Nicaragua* (1981), libro fotografico di Susan Meiselas sulle insurrezioni del 1978-1979 che avrebbero portato alla rivoluzione sandinista, l'artista e teorica Martha Rosler sottolinea come la veste grafica e l'organizzazione del volume, improntate a un approccio universale e generalista, siano in grado di inficiare la dichiarazione di verità che la fotografia documentaria veicola attraverso i principi del realismo. Rosler, che dedica diversi scritti alla riflessione sulla fotografia, collega questa generalizzazione alla tendenza "estetizzante" di certa fotografia documentaria, ossia alla spinta di inserirsi all'interno del sistema espositivo e collezionistico contemporaneo. La ricerca della posa plastica, la sessualizzazione dei combattenti, la presenza di brevi didascalie esplicative in fondo al libro, l'assenza di indicazioni a proposito degli interessi economici degli Stati Uniti in Nicaragua, secondo Rosler sono tutti effetti della transizione dal fotogiornalismo documentario a fotografia d'arte, incarnata nel volume di Susan Meiselas e corrispondente a una negazione del contenuto e dell'ideologia politica della fotografia, in favore di una ricerca di senso solo all'interno delle quattro mura della foto.

Nonostante alcune eccessive radicalità che proveremo a disinnescare più avanti, le sue affermazioni sono particolarmente adatte per descrivere anche le implicazioni retoriche e politiche del lavoro di Nachtwey:

⁸⁴ Ivi, p. 108.

⁸⁵ Ivi, p. 113. A proposito del diverso trattamento a cui è sottoposto il "dolore degli altri" rispetto a quello "domestico" nelle fotografie dei reporter occidentali si veda: Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, Picador, New York 2003.

⁸⁶ Si fa riferimento, in particolare, a Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Ganni Enrico (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VI*, Einaudi Torino 2002, pp. 43-58; Roland Barthes, *Fotografie-choc*, in *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 102-4.

Images without the verbal anchoring of what they show cannot rightly be termed journalism. They can nudge the viewer away from reading out of images toward reading into them. With the kind of projection that accompanies art photography, they can convert reality into metaphor and generalize the particular. The conversion from reportage to art attempts to hurry a historical process, abridging the decent interval that is supposed to elapse before war photos are taken as universalized testaments to a set of ideological themes with a powerful hold on the collective imaginary: War is Hell, Admire the Little People, Everything Important Occurs within the Individual, and finally, The Photographer Is Brave⁸⁷.

È Nachtwey stesso, in effetti, a parlare di un utilizzo secondario della fotografia, non più su rivista a illustrare una situazione contingente, ma inserita all'interno di un contesto più ampio e spirituale, non interessato a delineare legami politici, economici e sociali tra quanto rappresentato e quanto accaduto e non interessato, di conseguenza, ad analizzare la realtà⁸⁸. Questa è una critica che Rosler muove soprattutto nel saggio *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)* del 1981, in cui parla esplicitamente della connivenza tra fotografia mercificata, sistema dell'arte e società capitalista, a cui si opporrebbe un altro tipo di fotografia documentaria volenterosa di scandagliare le storture sociali per tentare di sovvertirle.

Rosler domanda ironicamente: «What happened to the man (actually men) in the photo? The question is inappropriate when the subject is photographs. And photographers»⁸⁹. Qui si apre un altro filone critico che riguarda la presenza della soggettività del fotografo all'interno delle sue stesse fotografie, approfondito anche da Allan Sekula nei saggi *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* del 1978 e *The Traffic in Photographs* del 1981⁹⁰. Sekula parte dal presupposto che la fotografia sia da sempre infestata da due opposti spettri: la scienza borghese, con la sua fede positivista nell'oggettività delle foto segnaletiche e delle schede frenologiche⁹¹, e l'arte borghese, connotata da una carica simbolica e soggettiva. Quando il documentario viene considerato come arte, il pendolo della fotografia oscillante tra i due poli si dirige verso il secondo, abbandonando il positivismo per la metafisica e la fascinazione verso la tecnologia per quella verso l'autore, la sua sensibilità, i rischi fisici ed emotivi che ha corso nel tentativo di compiere il suo lavoro. Anche Sekula mette in relazione l'artisticità con la perdita di referenzialità rispetto alla realtà rappresentata e con il disinteresse verso la vita politica e sociale degli individui che inquadra: «Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist»⁹². Viene anche fatto riferimento alla compassione come sentimento radicalmente "impolitico" e anti-sociale, legato alla trasformazione di sofferenze, disagi e atti di violenza in oggetti

⁸⁷ Martha Rosler, *Wars and Metaphor*, in M. Rosler, *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, MIT Press, Cambridge 2004.

⁸⁸ Nachtwey, "I believe in the power of information".

⁸⁹ Martha Rosler, *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)*, in M. Rosler, *Decoys*, 2004.

⁹⁰ Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, "Art Journal", 41 (1), 1981, pp. 15-25.

⁹¹ Cfr. Allan Sekula, *The Body and the Archive*, "October", 39, 1986, pp. 3-64.

⁹² Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on Politics of Representation)*, "The Massachusetts Review", 19 (4), 1978, p. 864.

estetici: «the subjective aspect of liberal esthetics is compassion rather than collective struggle. Pity, mediated by an appreciation of "great art", supplants political understanding»⁹³.

Come Rosler, anche Sekula rivendica un'arte che rifiuti l'estetica liberale, la società capitalista, l'oggettività positivista, la soggettività borghese, e si ponga alla testa di una resistenza simbolica e pratica «aimed ultimately a socialist transformation»⁹⁴. Rispetto a questa propulsione critica che freme per uscire dallo spazio dell'opera e agire nel reale si dirà qualcosa più avanti. Per adesso, è interessante notare come una figura critica posizionata su una linea contigua a quella di Rosler e Sekula, ossia Susan Sontag, preferisca un approccio che analizzi esclusivamente l'oggetto fotografico. Parlando di *Migrations: Humanity in Transition*, mostra e catalogo di Sebastião Salgado, in *Regarding the Pain of Others* Sontag apre alla discussione di un problema sotteso anche alle fotografie di Nachtwey. Come accennato, l'autrice va oltre la pretesa artisticità delle fotografie di Salgado o le accuse di estetizzazione o monetizzazione delle sofferenze che hanno colpito e colpiscono il suo lavoro. Il punto su cui concentrare l'attenzione critica, dice, sono le fotografie in se stesse,

in their focus on the powerless, reduced to their powerlessness. It is significant that the powerless are not named in the captions. A portrait that declines to name its subject becomes complicit, if inadvertently in the cult of celebrity that has fueled an insatiable appetite for the opposite sort of photograph: to grant only the famous their names demotes the rest to representative instances of their occupations, their ethnicities, their plights⁹⁵.

Questo passaggio, oltre a riunire i discorsi sulle didascalie, sulla soggettività del fotografo e sulla supposta incapacità del documentario di dare voce a identità primarie⁹⁶, richiama quanto scritto precedentemente con il supporto dei testi di Nancy. Durante l'atto violento, scrive il filosofo francese, la vittima non ha più alcuno spazio di rappresentazione: può essere solo quello a cui il carnefice l'ha ridotta poiché tutta la sua potenzialità rappresentativa viene azzerata ed essa non è più in grado di rappresentarsi. Sotto questa luce, la vittimizzazione delle vittime operata da Nachtwey può quindi essere ritenuta un ulteriore atto violento, sovrascritto alla violenza inquadrata e compiuto anche attraverso la presenza nelle fotografie della sua soggettività così pesantemente connotata da implicazioni umanitarie, pietistiche e ammonitrici, nonostante le sue dichiarazioni di invisibilità⁹⁷. Parlando delle fotografie scattate da Nachtwey durante le crisi umanitarie in Darfur del 1993-1994 e del 2003, Mark Reinhardt, professore di Scienze Politiche al Williams College, pone l'accento sull'astrazione del loro umanesimo, sull'impotenza individuale ma anonima che

⁹³ Ivi, p. 875.

⁹⁴ Ivi, p. 883.

⁹⁵ Sontag, *Regarding*, 2003, p. 78.

⁹⁶ Cfr. Martha Rosler, *Post-Documentary, Post-Photography?*, in M. Rosler, *Decoys*, 2004, p. 241: «Shared experience, such as being involved in a strike, having a certain kind of job, or living in a certain neighborhood, are also the sorts of things documentary might address but which are not, in the present understandings, primary identities. Furthermore, postcolonial discourse has highlighted the very instability of identities – and not only ethnic or national ones – pointing out that they are constructed by the universes of discourse that we inhabit, and we assuredly inhabit more than one».

⁹⁷ Nachtwey, *Ted Talk*, 2007, 00' 7'': «As someone who has spent his entire career trying to be invisible, standing in front of an audience is a cross between an out-of-body experience and a deer caught in the headlights».

esprimono e sull'aiuto benevolo ma generico che richiedono: «*Sudan* [...] exemplifies what Cavell wrote of as a "too thin" and confused humanitarianism, in which "the intention is to knowledge the outcast as a human being", while the "effect is to threat the human being as an outcast"»⁹⁸. Questa genericità, insieme alla violenza non della cosa rappresentata ma della rappresentazione in sé, sono lontani da portare a quella consapevolezza di specie di cui parla Susan Linfield. Piuttosto, conducono lo spettatore a un mancato, disarmante, riconoscimento dell'umano.

È John Berger a parlare dell'inadeguatezza morale che pesa sullo spettatore messo di fronte a fotografie di atrocità. Nel suo breve articolo *Fotografie d'agonia* del 1972, il critico inglese parte da una domanda alla base di molti interrogativi sull'effettiva coerenza dell'arte o fotografia "impegnata" (nello specifico, egli si riferisce agli scatti di Don McCullin): come si coniugano gli impeti polemici veicolati dalle opere e gli spazi in cui sono esposte, se questi ultimi sono compromessi con lo stesso sistema contro cui le opere polemizzano? In particolare, perché il "Sunday Times" pubblica tremendi reportage sulle violenze in Vietnam e nell'Irlanda del Nord, se poi continua ad appoggiare la linea politica che ne è la causa? Qual è esattamente l'effetto di queste fotografie? Berger parla della condizione raggelante in cui si trovano gli spettatori di una fotografia di guerra, esposti come sono alla sua doppia violenza: quella che rappresenta e quella con cui essa si scardina dal contesto quotidiano in cui viene inserita e guardata. Secondo Berger, la manifesta appartenenza degli eventi ritratti a una situazione del tutto estranea alla quotidianità degli spettatori impedisce loro di agire e protestare contro questi orrori in modo concreto e immediato. Questo distacco viene ricondotto a una propria inadeguatezza morale, che sconvolge lo spettatore non meno dei crimini di guerra a cui sta assistendo.

Allora si libererà di questa sensazione di inadeguatezza fin troppo familiare, oppure farà un qualche gesto di penitenza – per esempio versando dei soldi all'Unicef o a qualche altra associazione consimile. In ambedue i casi il problema della guerra, che è la causa prima che ha prodotto quel momento, perde interamente la sua valenza politica e la foto diventa una testimonianza della condizione umana in generale. Un'accusa contro tutti e nessuno⁹⁹.

Nella doppia violenza della fotografia che blocca ogni presa di coscienza da parte dello spettatore sta la motivazione per cui i giornali politicamente favorevoli alla guerra pubblicano senza problemi foto che ne ritraggono le atrocità. Walter Benjamin, uno dei riferimenti teorici della generazione di critici fino a qui illustrata, polemizzando con l'intrinseco potere della fotografia di abbellire la realtà e con l'esiguità delle didascalie che generalmente la accompagnano, scrive a proposito: «l'apparato borghese di produzione e pubblicazione può assimilare, e anzi diffondere quantità sorprendenti di temi rivoluzionari, senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza e l'esistenza della classe che lo possiede»¹⁰⁰.

La costante di tutti gli approcci critici che ho considerato riguarda la convinzione che l'opera debba necessariamente avere un preciso effetto prima su chi la guarda e, in secondo luogo, sulla realtà

⁹⁸ Max Reinhardt, *Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique*, in E. Duganne, H. Edwards, M. Reinhardt (a cura di), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, University of Chicago Press, Chicago 2007, p. 32.

⁹⁹ John Berger, *Fotografie d'agonia*, in John Berger, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 77.0

¹⁰⁰ Benjamin, *L'autore come produttore*, in Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VI*, p. 50.

sociale, politica o più generalmente umana in cui egli è inserito. Secondo queste visioni, una fotografia di violenza o sofferenza come quelle che Nachtwey scatta in Kosovo, Indonesia o Somalia avrebbe il pregio di fare emergere sentimenti compassionevoli che spingono all'aiuto umanitario, oppure avrebbe il difetto di suscitare soltanto pietà, facendo sì che non si generi alcuna consapevolezza politica rispetto alla situazione rappresentata e che, di conseguenza, nessuno faccia alcunché per fermare quella situazione (è per questo motivo che Sontag e Sekula, sulla scorta di Benjamin, affermano che solo il testo scritto è il mezzo attraverso cui sollecitare le coscienze e cambiare le cose). In entrambi i casi, il valore dell'opera d'arte o della fotografia viene misurato sulla base di qualcosa che sta fuori di sé.

«The photographs do not necessarily numb our senses nor do they necessarily determine a particular response»¹⁰¹: Judith Butler in *Torture and the Ethics of Photography* cambia i termini del discorso e sposta la riflessione sulla fotografia al suo oggetto specifico, l'inquadratura, e a come esso sia legato a norme che decretano l'umanità o l'inumanità del soggetto inquadrato. La fotografia non è più considerata un mezzo insufficiente per prendere consapevolezza politica (o, come afferma Sontag, un mezzo di indignazione per soggetti già consapevoli), ma viene compresa nella sua capacità di interpretare il reale evidenziando alcuni suoi elementi e tralasciandone altri. Parlando delle fotografie dei fotogiornalisti "embedded", ossia incorporati dall'esercito statunitense di stanza in Iraq in quel momento (ma non solo: come ricorda Sontag in *Regarding the Pain of Others*, questa peculiare figura di fotografo "ufficiale" viene introdotta nel 1855 durante la Guerra di Crimea), Butler scrive: «the frame takes part in the active interpretation of the war compelled by the state; it is not just a visual image awaiting its interpretation; it is itself interpreting, actively, even forcibly»¹⁰². Ed è per questo motivo che Butler preferisce il termine "rappresentabilità" a quello di "rappresentazione": ogni inquadratura è costituita da ciò che essa include ed esclude dal proprio campo di visione, da ciò che è giudicato rappresentabile o meno e, nel caso di fotografie di atrocità belliche o umanitarie, da ciò che è riconosciuto come essere umano degno di lutto oppure no (è importante sottolineare che il parallelismo tra rappresentato e riconosciuto come umano non è scontato: come si è visto nel caso di Nachtwey, inquadrare una persona che soffre non sempre porta a un riconoscimento). «If, as the philosopher Emmanuel Lévinas claims, it is the *face* of the other that demands from us an ethical response, then it would seem that the norms that allocate who is human and who is not arrive in visual form»¹⁰³. La fotografia, quindi, non fissa solamente un avvenimento, nel nostro caso un atto di violenza, ma si pone come elemento cruciale alla sua costruzione e alla sua leggibilità.

È in *Vite precarie*, poi, che Judith Butler mina al senso comune che lega inscindibilmente la rappresentazione del volto e l'umanizzazione del soggetto: ci sono casi in cui la produzione di un volto da parte dei media implica un re-inquadramento disumanizzante, al servizio di un preciso discorso politico e ideologico (Saddam Hussein diventa l'allegoria del dittatore; Osama Bin Laden quella del terrorista); altri in cui l'esibizione di un volto può essere letta come obiettivo o bottino di guerra (quella delle donne afgane che di fronte alle truppe americane si levano il burqa è

¹⁰¹ Judith Butler, *Torture and the ethics of photography*, "Environment and Planning D: Society and Space", 25, 2007, p. 956.

¹⁰² Ivi, p. 952.

¹⁰³ Ivi, p. 955.

un'immagine che, secondo Butler, dà forza alla giustificazione "femminista" dell'invasione dell'Afghanistan e segna il rifiuto di un importante oggetto di identità culturale). Secondo Butler, che ragiona a partire dalle teorie di Lévinas, in questi volti non ci sono volti. Il volto è ciò che esprime una vulnerabilità e chiede a chi la guarda di "Non uccidere". Esprime quindi una necessità etica.

Rispondere a un volto, capirne il significato, vuol dire essere consapevoli di ciò che è precario nella vita altrui, o piuttosto della precarietà della vita stessa. Non si tratta, per dirla con Lévinas, di risvegliarsi alla propria vita, e di qui, estrapolare dalla comprensione della propria precarietà quella della vita precaria altrui. Deve essere una comprensione della precarietà dell'Altro¹⁰⁴.

Il volto, quindi, veicola la vulnerabilità dell'umano. Allo stesso tempo, però, non la riesce completamente a esaurire: «esiste un "volto" che nessun volto può completamente esaurire, il volto in quanto sofferenza umana, in quanto grido della sofferenza umana che sfugge a qualsiasi rappresentazione [...]. Il volto non rappresenta niente, nel senso che fallisce nel catturare e poi trasmettere ciò a cui si riferisce»¹⁰⁵. Allora l'umano non è rappresentato dal volto, ma da questo tentativo fallito che esso mette in atto di rappresentarlo e dall'esibizione di questo tentativo. L'umano, in sostanza, non può essere definito una volta per tutte: fare questo implica violentarlo.

L'umano non si identifica con ciò che è rappresentato, e neanche con ciò che è irrappresentabile; è, piuttosto, ciò che rende fallire qualsiasi pratica di rappresentazione. Il volto non viene "cancellato" da questo fallimento della rappresentazione, bensì dipende costitutivamente da quella stessa possibilità. Tuttavia, accade qualcosa di assolutamente diverso quando il volto opera al servizio di una personificazione che pretende di "catturare" l'essere umano in questione. Secondo Lévinas, l'umano non può essere catturato nella rappresentazione e anzi, quando si cerca di "catturarlo" nell'immagine, esso viene meno¹⁰⁶.

La personificazione del male o del trionfo militare (come nel caso di Saddam Hussein o delle donne afgane senza burqa), così come quella della sofferenza, della fame, della tenacia contro le avversità (ossia la messa in metafora della guerra di cui parla Rosler), corrispondono esattamente a ciò che non è umano, a ciò con cui non è possibile identificarsi – e Butler qui suggerisce prontamente che l'identificazione non è identità, ma parte da un presupposto di disidentificazione: io mi identifico con ciò che so di non essere.

L'immagine trionfalistica può comunicare un impossibile superamento di questa differenza, un tipo di identificazione che crede di aver superato la differenza che sta alla base della sua stessa possibilità. L'immagine critica, invece, produce questa differenza nello stesso modo dell'immagine levinasiana; essa non solo deve fallire nel catturare il suo referente, ma deve mostrare questo fallimento¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi Editore, Roma 2004, p. 324.0.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 332.7-345.5.

¹⁰⁶ Ivi, p. 345.5.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 347.8 – 350.0.

La teoria di Jean-Luc Nancy che si è cercato di delineare a inizio capitolo può essere qui rievocata: l'umano non è espresso nella violenza che si auto-impone come unica verità, ma nell'interdizione della rappresentazione che conserva in sé la presenza e l'assenza dell'oggetto, lasciando sempre spazio a un senso non previsto. Quella che Butler chiama "immagine critica" non è quella che inquadra soggetti minoritari, solitamente esclusi dall'immaginario, e li inserisce in una prestabilita struttura di senso (dove, per esempio, le vittime sono e restano vittime). Quest'ultimo tipo di immagine, anzi, partecipa alla loro de-realizzazione e, di conseguenza, disumanizzazione. Piuttosto, quello che secondo Butler le immagini e, in generale, le opere critiche innescano è una messa in discussione ontologica, politica ed estetica della realtà a cui si riferiscono: «Che cos'è reale? Quali vite sono reali? Come può essere riconfigurata la realtà?»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Ivi, p. 96.6.

Sezione B - Teresa Margolles: una terza via di rappresentazione.

«Una volta gli domandai che tipo di donne gli piaceva. Era una domanda stupida, fatta da un adolescente che voleva solo ammazzare il tempo. Ma il Verme la prese sul serio e rimuginò a lungo la risposta. Alla fine disse: tranquille. E poi aggiunse: ma solo i morti sono tranquilli. E dopo un po': neanche i morti, a pensarci bene»¹.

La riconfigurazione della realtà, ossia la redistribuzione dei corpi all'interno dello spazio sociale su cui Judith Butler si interroga in *Vite precarie*, sarà uno dei filoni che attraverseranno questa seconda parte del capitolo e che più in generale interesseranno la tesi, soprattutto nelle sue battute finali. Fino a ora mi sono soffermato su un approccio all'atto violento che sostanzialmente non modifica le posizioni in cui i soggetti sono inseriti o i rapporti di enunciazione che li riguardano: nelle fotografie di James Nachtwey, il mutismo, l'impotenza e l'abiezione in cui sprofondano le vittime vengono restituiti fedelmente, in modo da suscitare compassione nell'animo degli spettatori, pregiudizialmente considerati benestanti e posti così in relazione asimmetrica, dominante, rispetto agli oggetti del loro sguardo. A questo approccio, abbiamo visto, si contrappone una critica secondo cui la fotografia documentaria, nel tentativo di avvicinarsi all'arte, smussa la propria dirompenza politica in favore di un'illustrazione universale ed empatica delle sofferenze umane e dei disagi sociali, impedendo una reale comprensione di quei problemi e, di conseguenza, una fattiva protesta contro il sistema che li ha generati.

Questa seconda parte riguarderà il lavoro di un'artista messicana, Teresa Margolles, per molti versi lontano da quello analizzato precedentemente: Teresa Margolles, infatti, non si sposta da un teatro di guerra a un altro documentando crisi di Paesi perlopiù estranei al suo, ma lavora principalmente a partire dalle violenze che, in Messico, sono legate al traffico di stupefacenti, al femminicidio, all'ambiente malavitoso o al degrado più "quotidiano". Cercherò di mostrare come il lavoro portato avanti da Margolles nella rappresentazione di una violenza presente consista nella configurazione di una via alternativa, in cui le vittime sono incluse all'interno dell'orizzonte pubblico, rispondendo a una prospettiva non pietistica, né "militante", ma estetica: Margolles inserisce le vittime di cui intende parlare all'interno di un nuovo dispositivo di visione, rifiutando sia la personalizzazione universalistica e umanitaria di Nachtwey, della "fotografia dell'agonia" e della critica che la supporta, sia il disincantato sospetto di addormentamento delle coscienze che la critica militante nutre verso le immagini e, in fondo, verso l'attività artistica in generale.

L'analisi che il filosofo Jacques Rancière tratteggia proprio a partire dalla critica a quest'ultima sarà un buon punto di partenza per la definizione di questa terza via. I concetti che mano a mano approfondirò ritorneranno nel corso della tesi, soprattutto nel terzo capitolo.

1B.1 - Nuovi paesaggi del sensibile

Smascherare, secondo Jacques Rancière, è il principale obiettivo che l'arte cosiddetta "critica" o "militante" si pone. Smascherare gli spietati meccanismi che regolano la società capitalista, le responsabilità e la compromissione generale dietro le catastrofi che l'attraversano, l'inganno oltre

¹ Roberto Bolaño, *Sepolcri di cowboy*, Adelphi, Milano 2020, p. 46.

la lucida patinatura delle immagini, la sofferenza di individui a noi invisibili: questi sono, riassumendo, gli scopi che si impone e gli atteggiamenti che da lei ci si aspetta. Uno degli esempi proposti da Rancière è la già citata Martha Rosler che, tra il 1967 e il 1972, compose una serie di collages intitolata *Bringing the War Home: House Beautiful*, in cui immagini pubblicitarie tratte da riviste conflagrano con fotografie scattate durante la contemporanea guerra in Vietnam [figura 12]. Negli ambienti funzionali, ordinati e confortevoli delle pubblicità – si potrebbe dire, nei luoghi del desiderio della classe media statunitense –, dietro le tende, in mezzo al salotto, oltre le finestre, fanno capolino soldati in trincea, donne fatte prigioniere, bambini uccisi. La serie, da una parte, era la materializzazione dell'effettivo ingresso della guerra nelle case degli spettatori americani attraverso la televisione (la guerra del Vietnam fu infatti la prima della storia a essere coperta anche da reporter televisivi), dall'altra oscurava il benessere della società statunitense connettendolo con le tracce dell'imperialismo che lo rendeva possibile. Il montaggio di Rosler, infatti, fa contrastare dialetticamente due situazioni agli antipodi, ma ne suggerisce anche i nessi causali.

L'obiettivo era creare negli spettatori un moto di repulsione e, insieme, di riconoscimento:

I saw *House Beautiful* not as art. I want it to be agitational. I distributed it to the anti-war community as flyers (Xerox-copies) and this is very much in the context of the Sixties. If I were pressed by people saying "that's not art, it's propaganda", I would have to say "Okay". The difference for me was that there were no slogans. I didn't want to say "Stop the war!", I didn't want to say anything, just to have the images convey the message which I hoped would provoke enough of a shock and a recognition in people, to recognize this as an anti-war offering².

Nonostante non facesse uso di slogan evidenti, la violenta ironia di Rosler intendeva effettivamente veicolare un chiaro messaggio allo spettatore, che sovrastasse la natura artistica del mezzo che lo conteneva: voleva che egli riflettesse sulla natura del suo benessere, che smascherasse il velo di felicità che ammantava la superficie della sua realtà e dei suoi desideri e, in un certo senso, che si riconoscesse colpevole per non averlo fatto prima. L'opera spingeva quindi a una presa di coscienza da parte dello spettatore e a una sua conseguente azione nel mondo reale. È una pretesa, questa, che si è già avuto modo di avvertire negli scritti di Sekula, di Berger, della stessa Rosler, ma anche nelle parole di Nachtwey, e che sottintende diverse implicazioni, tra loro interrelate, che Rancière fa emergere ne *Lo spettatore emancipato*.

La prima di queste riguarda lo status dello spettatore. Secondo un'idea che Rancière fa derivare dal mito platonico della caverna e che estende fino all'arte militante, lo spettatore sarebbe per definizione un soggetto passivo, ammaliato dalle immagini e dalle rappresentazioni che gli impedirebbero di agire, un contenitore vuoto che l'artista e l'intellettuale avrebbero il compito di riempire e di direzionare. Parlando dei detrattori del teatro, Rancière riassume così le loro posizioni polemiche nei confronti del ruolo dello spettatore:

² Martha Rosler, *House Beautiful (Bringing the War Home)*. 1967-1972 | *Seeing through Photographs*, MoMA <https://www.moma.org/collection/works/152791> (03/03/2021) 6' 15" – 6' 57".

Essere spettatore è un male per due ragioni. In primo luogo, perché guardare è il contrario di conoscere. Lo spettatore rimane di fronte a un'apparenza, ignorando il processo di produzione di tale apparenza e la realtà che essa nasconde. In secondo luogo, perché essere spettatore è il contrario di agire. La spettatrice resta al proprio posto, passiva. Essere spettatore significa, dunque, essere separato tanto dalla propria capacità di conoscere, quanto dal proprio potere di agire³.

Al di là dell'ambito teatrale, la condizione minoritaria dello spettatore è condivisa anche all'interno della riflessione sulle immagini. Basti pensare a quanto scrive Guy Debord all'interno della *Società dello spettacolo*, vera e propria disamina e atto di accusa del sistema politico, economico e sociale a lui contemporaneo, corrispondente a un dispositivo spettacolare in cui il consumatore-spettatore assiste inebetito alla merce-spettacolo che riduce qualsiasi cosa a oggetto di consumo:

L'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato [...] si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo in rapporto all'uomo agente si manifesta in ciò, che i suoi gesti non sono più suoi, ma di un altro che glieli rappresenta. È la ragione per cui lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto⁴.

Un secondo presupposto è strettamente collegato a questa convinzione di passività, ossia la certezza che l'intenzione dell'artista sia collegata in modo quasi deterministico all'effetto dell'opera. Questa sotterranea convinzione emerge nelle due posizioni contrapposte che si sono analizzate nella prima parte del capitolo: che si tratti di suscitare un sentimento compassionevole o un moto di indignazione, l'obiettivo dichiarato resta quello di far intervenire lo spettatore nella realtà che l'opera contesta attraverso una donazione benefica, una manifestazione di protesta, un cambiamento nelle abitudini di consumo o una rivoluzione più strutturata (la «socialist transformation»⁵ caldeggiata da Sekula). In questo senso, la posizione vittimaria e la posizione militante non sono così distanti come poteva sembrare: in entrambe, l'effetto dell'opera è già previsto e posto all'esterno dei suoi confini (terzo presupposto). Tuttavia, osserva Rancière parlando specificamente dell'arte anti-sistemica, questo meccanismo funziona soltanto fino al momento in cui fuori dai confini dell'opera esiste un apparato teorico e politico preesistente capace di dare significato alle sue ambizioni contestatarie e di metterle in atto (per esempio, un movimento che si opponga attivamente alla società capitalista e trovi nel socialismo una effettiva via alternativa). Quando questo sostegno esterno cade, infatti, lo scarto tra gli obiettivi dell'arte critica e i suoi reali effetti non può più essere sostenuto. Non esistendo più un'alternativa al sistema dominante a cui aspirare, l'opera d'arte critica diventa inservibile e inutile. Scrive Rancière:

Lo shock critico, provocato da elementi eterogenei, non trova più alcuna analogia nello shock politico di mondi sensibili opposti. [...] Le intenzioni, i procedimenti e la retorica giustificativa del

³ Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018, p. 7.

⁴ Debord, *La società dello spettacolo*, 2013, p. 63.

⁵ Sekula, *Dismantling Modernism*, 1978, p. 864.

dispositivo critico sono rimasti da decenni pressoché invariati. [...] Questi dispositivi continuano a occupare le nostre gallerie e i nostri musei, accompagnati da una retorica che pretende così di farci scoprire il potere della merce, il regno dello spettacolo o la pornografia del potere. Ma poiché nessuno, nel nostro mondo, è tanto distratto da aver bisogno che glielo si faccia notare, il meccanismo gira su se stesso⁶.

La domanda sottesa al ragionamento di Rancière, dopo aver mostrato l'inefficacia non tanto di una certa arte, ma di un certo approccio ad essa (non è in discussione il valore dei *collages* di Martha Rosler, quanto le aspettative con cui il modello critico le informava), riguarda la possibilità e i modi di esistenza di un'arte politica in un mondo che ha raggiunto un sostanziale consenso, a livello istituzionale e di opinione pubblica, attorno alla prospettiva di una società liberale, capitalista e democratica. A che cosa è legata la realizzazione di questa possibilità?

Innanzitutto, secondo Rancière è necessario emancipare la figura dello spettatore e, più in profondità, sradicare l'azione del guardare dall'aura passivizzante in cui viene tradizionalmente inserita. Ogni spettatore agisce semplicemente guardando quello che ha di fronte: raccoglie ciò che l'artista gli propone, lo elabora, lo collega con altre opere, lo rifiuta, crea la propria opera non aderendo all'idea secondo cui ognuno dovrebbe vedere esattamente quello che l'artista gli vuole mostrare. Il rapporto di fruizione, allora, non è immaginabile come una linea retta che procede dall'artista al fruitore: tra i due c'è sempre l'opera, lo spettacolo, il dipinto, la performance, che nello sguardo di chi la osserva è capace di scatenare significati non previsti.

Il potere comune agli spettatori non deriva dal fatto che essi sono membri di un corpo collettivo, né da una qualche forma specifica di interattività. È il potere di ciascuno e di ciascuna di tradurre ciò che percepisce a modo proprio, di connetterlo all'avventura singolare che lo rende simile agli altri, proprio perché la sua avventura non assomiglia a nessun'altra⁷.

Per questo motivo, afferma Rancière, la funzione di una vera arte critica non è quella di lanciare messaggi, ma di disporre corpi nello spazio in modo diverso rispetto ai modi tradizionali di rappresentazione e alla gerarchia sociale esistente, creando scene di dissenso all'interno della "partizione del sensibile". Mostrare fotografie di vittime agonizzanti non dà solo adito alla vittimizzazione di cui abbiamo già detto sopra, ma si propone un obiettivo estetico basato su una presunzione di efficacia, che sfocia nel comunicare l'incapacità delle persone fotografate di parlare per se stesse.

Sugli schermi non vediamo troppi corpi sofferenti, ma troppi corpi senza nome, troppi corpi incapaci di restituirci lo sguardo che rivolgiamo loro, vediamo corpi che sono oggetto di discorsi, ma privi della possibilità di parlare. [...] La specifica politica di queste immagini consiste nell'insegnarci che le persone qualunque non sono capaci di vedere e di parlare⁸.

⁶ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, pp. 81-2.

⁷ Ivi, pp. 22-3.

⁸ Ivi, p. 115.

Se la realtà non è che una costruzione di segni che investe le sfere del dicibile, del visibile e del fattibile, una “finzione”⁹, la funzione dell’opera d’arte e della politica è quella di costruire nuovi ordinamenti, nuove finzioni, possibilità alternative di rappresentazione: come viene detto a proposito di Bertolt Brecht e della sua estetica dello straniamento, non si passa dalla visione di uno spettacolo alla comprensione del mondo, alla volontà di agire, ma da un mondo sensibile a un altro mondo sensibile, da una finzione a un’altra.

Le pratiche dell’arte non sono strumenti che forniscono forme di coscienza o energie suscettibili di creare un movimento a vantaggio di una politica che sarebbe loro esterna. Ma non escono neppure da loro stesse per diventare forme dell’azione politica collettiva. Esse contribuiscono a disegnare un nuovo paesaggio del visibile, del dicibile e del fattibile¹⁰.

E se un nuovo paesaggio del visibile è determinato anche dalla disposizione e dal ruolo che i corpi hanno al suo interno, è possibile leggere in quest’ottica il concetto di rappresentazione espresso da Jean-Luc Nancy all’inizio del capitolo: esprimere la propria potenza rappresentativa, smarcarsi da un ruolo pregiudizialmente e violentemente imposto da qualcun altro, costruire lo spazio attorno a sé attraverso la propria visione, lasciando contemporaneamente spazio a un significato ulteriore dato dall’osservatore, sono atti che rispondono sia alla logica rappresentativa di Nancy, sia a quella estetico-politica di Rancière.

1B.2 - Teresa Margolles e la vita del cadavere.

A prima vista, le categorie estetiche appena ricordate non sembrano essere d’aiuto per una lettura pertinente del lavoro di Teresa Margolles. Descriverò una prima panoramica delle sue caratteristiche principali, così da mettere in luce le legittime perplessità di questo accostamento e la loro plausibile soluzione.

Margolles inizia il suo percorso a Città del Messico, all’interno del collettivo SEMEFO, nella prima metà degli anni novanta. Gli anni novanta rappresentano uno dei decenni più turbolenti nella storia recente del Messico, caratterizzato da numerosi assassinii politici e istituzionali (per esempio quello del cardinale Juan Jesús Posadas Ocampo nel 1993 o quello di Luis Donaldo Colosio, il candidato presidenziale del PRI – Partido Revolucionario Institucional, nel 1994), dalla sottoscrizione del NAFTA (North American Free Trade Agreement) nel 1992 con Stati Uniti e Canada, dall’insurrezione zapatista nel Chiapas (conseguente all’effettiva entrata in vigore del NAFTA, nel 1994), dall’inizio di una profonda crisi economica, dalla sconfitta elettorale, dopo settant’anni di dominio incontrastato, del PRI, che dal 1929 al 2000 governò il Messico secondo un sistema sostanzialmente monopartitico e autoritario¹¹.

⁹ Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, pp. 51-60.

¹⁰ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 91.

¹¹ Per approfondire alcuni aspetti storici, economici e politici degli anni novanta messicani: Manuel Pastor Jr, Carole Wise, *State Policy, Distribution And Neoliberal Reform in Mexico*, “Journal of Latin American Studies”, 29, (2), 1997, pp. 419-456; Alma Guillermoprieto, *Looking for History: Dispatches from Latin America*, Vintage, New York 2001; Kevin J. Middlebrook, *Dilemmas of Political Change in Mexico*, Institute of Latin American Studies, London 2003; Stephen Haber, Herbert S. Klein, Noel Maurer, Jevin J. Middlebrook (a cura di), *Mexico Since 1980*, Cambridge

La risposta artistica messicana a questa crisi generalizzata fu, almeno inizialmente, apolitica. Agli inizi del decennio si sviluppò il movimento “neo-Messicanista”, con artisti come Julio Galán e Nahúm Zenil, le cui cifre identitarie consistevano nell’utilizzo di tele di grande formato, nel recupero di motivi iconografici folklorici e mitologici “tradizionalmente” messicani (dalle piramidi azteche, ai *charros*, alla Vergine di Guadalupe) e in un consistente successo commerciale. La loro rappresentazione del Messico era colorata, festosa, ricca di rimandi a un indefinito passato e priva di contatti con i subbugli del presente. Sollevato allo stesso modo dagli avvenimenti contemporanei era il gruppo che reagì al movimento neo-Messicanista: formatosi nel 1993 intorno a uno spazio abbandonato di Città del Messico (chiamato “Temístocles” per il nome della strada in cui sorgeva), il gruppo riuniva artisti poco più che ventenni che intendevano ricercare nuovi mezzi espressivi e rifarsi a modelli diversi da quello tradizionale. La citazione di prodotti dell’industria culturale massmediatica statunitense, all’interno di performance, installazioni o video difficilmente inseribili nel mercato artistico messicano di quel momento, era una caratteristica peculiare di personalità come Eduardo Abaroa e Daniela Rossell. Nonostante la sua spinta innovativa, indipendente, anti-tradizionalistica e anti-vernacolare, il lavoro del gruppo manteneva un certo disimpegno rispetto alle discussioni che già animavano la prima metà degli anni novanta messicani: la globalizzazione, la dirompente presenza statunitense all’interno dell’economia nazionale (fino a poco tempo prima di stampo protezionistico e nazionalista), le sollevazioni in Chiapas, la costruzione delle prime *maquilladoras* (fabbriche di trasformazione di materie prime a basso costo, situate nelle città lungo il confine con gli Stati Uniti). La crisi economica del 1995 e lo scandalo che, nello stesso anno, colpì il presidente Carlos Salinas (costretto all’esilio dai sospetti di coinvolgimento in affari illeciti, narcotraffico e omicidi politici) risvegliarono la coscienza di giovani artisti, messicani e non, che iniziarono a proporre i loro lavori in spazi “eredi” dell’esperienza di Temístocles, come La Panadería. Vicente Razo cominciò ad assemblare una raccolta di paccottiglia legata polemicamente all’ex-presidente Salinas (piccole statue, figurine, magliette) che avrebbe poi dovuto costituire un ipotetico “Museo Salinas”. Santiago Serra, artista spagnolo trasferitosi in Messico a seguito dell’esilio di Salinas, ideò performance in cui i frequentatori del mondo dell’arte contemporanea si ponevano in scomoda e problematica relazione con il “sottobosco” della società messicana, costituito da disoccupati, tossicodipendenti e prostitute. Teresa Margolles, con il collettivo SEMEFO, portò la pratica del *ready-made* all’interno degli obitori di Città del Messico, così da restituire alla città e ai suoi abitanti i frutti della violenza crescente dopo la crisi economica e la sotterranea spinta data al narcotraffico dalle nuove politiche di stampo neoliberista¹². Nei suoi primi quattro anni di attività, la cifra artistica del collettivo SEMEFO, fondato nel 1990, era essenzialmente incentrata sulla musica death-metal e sulle performance messe in scena durante concerti in cui, attraverso

University Press, Cambridge 2008; Chiara Binelli, Orazio Attanasio, *Mexico in the 1990s: The Main Cross-Sectional Facts*, “Review of Economic Dynamics”, 13, (1), 2010, pp. 238-264.

¹² Per approfondimenti sull’arte messicana degli anni novanta: Coco Fusco, *Art in Mexico after NAFTA*, in Coco Fusco *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*, Routledge, London e New York, 2001; Rubén Gallo, *New Tendencias in Mexican Art. The 1990s*, Palgrave MacMillan, New York 2004; Olivier Debrouse (a cura di), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997 / The age of discrepancies. Art and visual culture in Mexico 1968-1997*, catalogo della mostra (Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 24 febbraio – 30 settembre 2007), Turner, Nashville 2007.

l'abiezione data dall'utilizzo del sangue, dal fango e di corpi di animali morti, si esplorava il contatto tra impurità e desiderio, cercando contestualmente un collegamento tra la realtà e il trascendente. Scrive Cuauhtemoc Medina, critico molto attento alla storia di SEMEFO e, in seguito, allo sviluppo del percorso artistico di Margolles:

The members of SEMEFO were convinced that they could extricate the essence of life by observing the decomposition of corpses. They assumed that there was a fundamental continuity between inert matter and living flesh, and participated in the underground worldview which sees violence, eroticism, and vitality as interchangeable natural forces¹³.

Il gruppo (formato, oltre che da Teresa Margolles, da Arturo Angulo e Carlos Lopez – benché molte altre personalità gli gravitassero attorno¹⁴) dopo alcuni anni spostò la propria attenzione verso espressioni artistiche più vicine alla scultura, all'installazione, alla fotografia e al video, concentrandosi esclusivamente su un ambito di ricerca che sarà protagonista anche nella carriera personale di Margolles, iniziata nel 1998: la "vita del cadavere", ossia le implicazioni fisiche che investono un corpo – umano e non – dopo la sua morte. Il nome del collettivo riprendeva, infatti, quello del Servicio Médico Forense (SeMeFo), organizzazione di Città del Messico che si occupava di recuperare i cadaveri non reclamati da nessuno e di portarli all'obitorio¹⁵. Margolles, che ha una formazione da medico forense, si espresse sul significato del nome del gruppo, allo stesso tempo essenziale e metaforico:

Phonetically, the word sounds strong and dry – it is a bureaucratic acronym like many others in Mexico City. Conceptually, however, the name SEMEFO represents this city, the largest in the world, which - like the morgue - is a great funnel through which hundreds of bodies fall into a very small space¹⁶.

I primi interventi del collettivo erano incentrati su un'estetica macabra, lugubre, quando non esplicitamente *gore*. In *Lavatio Corporis* del 1994, la loro prima mostra personale al museo Carrillo Gil di Città del Messico, per esempio, SEMEFO presentò una serie di installazioni costituite da cadaveri di cavalli appesi a strutture metalliche, membra di animali conservati in formaldeide, feti di cavalli abortiti montati all'interno di una giostra [figura 13]. Nonostante il probabile richiamo a *Los teules IV*, opera del 1947 del muralista José Clemente Orozco che tematizzò la conquista spagnola del Messico rappresentando i resti di un cavallo morto sopra un cumulo di macerie, gli appartenenti a SEMEFO allontanarono dal proprio lavoro ogni interpretazione politica, legata per esempio alla nuova conquista del Messico, questa volta da parte degli Stati Uniti: «They argued that

¹³ Cuauhtémoc Medina, *SEMEFO. The Morgue*, in Rubén Gallo (a cura di), *The Mexico City Reader*, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, p. 313.

¹⁴ Ivi, p. 324.

¹⁵ Julia Banwell, *Teresa Margolles' Aesthetic of Death*, Tesi di dottorato in Hispanic Studies, University of Sheffield 2009.

¹⁶ Teresa Margolles in Rubén Gallo, *Cityscape: Mexico City*, "Flash Art International Edition", 197, Novembre-Dicembre 1997, pp. 61-2.

political interpretations of their work were symptoms of the audience's denial of its taste for morbid scenes»¹⁷.

Superata la metà del decennio, SEMEFO accantonò il carattere morboso e provocatorio delle sue prime opere e iniziò ad appropriarsi di quegli stilemi minimalisti e concettuali su cui Margolles successivamente costruirà il proprio percorso personale. L'attenzione continuò comunque a essere incentrata sulla "vita del cadavere", in particolare su quello colpito da morte violenta, come si vede in due esempi di questa nuova sensibilità, ossia *Dermis* (1995) e *Tatuajes* (1997). In entrambi i casi, però, il corpo violentato non è presentato, ma suggerito, evocato dalle sue stesse tracce. *Dermis* consiste nell'esposizione di alcune lenzuola da ospedale in cui erano stati avvolti dei cadaveri prima di essere lavati: sulle lenzuola è possibile, così, intravedere la forma dei corpi che vi erano contenuti, individuare le ferite che ne provocarono la morte. Con *Tatuajes*, il gruppo appese alle pareti dei pochi spazi che accettarono di essere coinvolti nell'operazione una serie di tatuaggi prelevati da cadaveri, la maggior parte di ex-carcerati. L'intento del gruppo era quello di generare un'interferenza tra l'ambiente astratto dello spazio espositivo e la scioccante materialità delle immagini proposte e, soprattutto, dei loro supporti. È Margolles stessa a spiegare il problematico processo di sottrazione dei lembi di pelle che le interessavano:

One of our pieces is a collection of tattoos taken from cadavers. I would sneak into the morgue and spot the dead bodies that were about to be cremated. When the guards were distracted – and they often were – I would take out a knife and cut off the tattoos and hide them in my groin. It was kind of gross, but how else was I supposed to steal them? Many of these tattoos were made in prison, so they were done very crudely with needles. It was so odd to see these huge, hairy guys with these tattoos. We have only shown these tattoos a few times, and then only for a day at a time, because they are illegal art pieces, and we do not want to mess up our access to the morgue¹⁸.

In quanto medico forense, Margolles aveva e ha tuttora la possibilità di avere accesso agli obitori della sua città e del suo paese, tuttavia in questo caso ella apre un problema etico indistricabile dalla sua azione artistica, che riguarda ovviamente il suo diritto di appropriarsi di membra di cadaveri senza il permesso dei responsabili dell'obitorio o tramite accordi sotterranei, informali e spesso non paritari con i familiari dei defunti. Questo dilemma sorgerà in altre occasioni nel corso del capitolo e verrà sollevato per la volontà di segnalare più un'aporia che una soluzione, accettando il fatto che operazioni artistiche esteticamente e teoricamente convincenti, che scelgono di confrontarsi con situazioni estreme, possano presentare degli aspetti non risolti e forieri di dubbi. D'altro canto, forse è proprio nel confliggere irrisolto di posizioni opposte che consiste il dissenso, base per la possibilità di una discussione e, quindi, di una realtà politica. Avremo modo di parlarne nei capitoli successivi. Nelle pagine che seguiranno non mi preoccuperò di delineare pedissequamente il percorso artistico di Teresa Margolles – esso è variamente ricostruito all'interno dei volumi e dei cataloghi che sono

¹⁷ Medina, *SEMEFO*, 2004 p. 325.

¹⁸ Teresa Margolles in Julia Banwell, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, University of Wale Press, Cardiff 2015, pp. 109-110.

stati o verranno mano a mano citati –, piuttosto cercherò di trarre considerazioni a partire da alcune costanti del suo lavoro e dalla risposta critica che esse hanno suscitato.

Dopo lo scioglimento di SEMEFO, il lavoro di Margolles mantiene alcune caratteristiche di lungo periodo, come l'interesse per la "vita del cadavere" e per l'esibizione delle sue tracce, ma ne acquisisce anche di nuove: un affilarsi del suo rigore minimalista, un'attenzione nei confronti dell'universo sociale che la circonda, una precisa e rivendicata identità politica e una progressiva fuoriuscita dall'obitorio verso lo spazio pubblico. Infatti, se l'obitorio resta ancora in diverse opere il punto di partenza del suo processo creativo, in qualche modo il suo atelier, Margolles avverte che esso non è più l'unico luogo in cui venga convogliata la violenza della società messicana: la crisi economica del 1995, i rivolgimenti politici a cavallo del millennio, l'insurrezione zapatista, i rapimenti e le sparizioni di giovani lavoratrici nelle *maquilladoras* e la "guerra alla droga" che, a partire dalla sua dichiarazione nel 2006 da parte del presidente Felipe Calderón, diventa sempre più indiscriminata, sanguinosa e spettacolare, non consentono più all'obitorio di assorbire del tutto la violenza riversata nelle strade. Essa resta a infestare lo spazio pubblico e il discorso mediatico, spesso anche con un intento performativo e semiotico. Margolles parla di questa necessità di fuoriuscire dall'obitorio in un'intervista con la storica dell'arte Tayana Pimentel e il critico e curatore Cuauhtémoc Medina:

I try to simply be a channel for processing what I believe is happening [...]. Something key for me is building structures to retell what's happening in Mexico, in my hometown, or what I'm seeing in the morgue. Cuauhtémoc put it really well in one article when he said the morgue was the nucleus of society. When I worked with SEMEFO I was very interested in what was happening inside the morgue and the situation that were occurring, let's say, a few meters outside the morgue, among family members and relatives. But Mexico has changed so violently that it's no longer possible to describe what's happening outside from within the morgue. The pain, loss and emptiness are now found in the streets¹⁹.

La metodologia artistica di Margolles, di conseguenza, comincia a cambiare: non si tratta più di lavorare direttamente con i cadaveri che arrivano all'obitorio, ma piuttosto di raccogliere le loro tracce rimaste nelle strade – e non solo – dopo l'azione del servizio forense. Frammenti di vetro e sangue misto a terra o a grani d'asfalto entrano a far parte dei mezzi metonimici di cui si serve l'artista: l'oggetto di ricerca resta sempre lo stesso, il cadavere in quanto entità fisica in cui convergono la presenza e l'assenza, ma le modalità di esplorazione e presentazione cambiano, tendendo a intervenire all'interno di strutture minimaliste, come la griglia o il parallelepipedo, per definizione astratte e inerti, "inquinandole" e sovvertendone il senso.

Un esempio può essere trovato nell'installazione intitolata *La Gran América* (2017), formata da 1400 mattoni (di misura 10 x 10 x 5 centimetri) creati a mano con il fango estratto dall'alveo del Rio Grande/Rio Bravo, frontiera naturale che divide Ciudad Juárez, città messicana su cui Margolles ha sviluppato diverse opere, ed El Paso, in Texas [figura 14]. Insieme al fango, Margolles impasta anche sangue e brandelli di vestiti trovati lungo la frontiera, per rimandare alle morti di coloro che dal

¹⁹ Teresa Margolles in Cuauhtémoc Medina (a cura di), *What Else Could We Talk About?*, Verlag, Barcelona 2009, pp. 84-85.

Messico tentano di entrare illegalmente negli Stati Uniti, passando obbligatoriamente attraverso il fiume.

Un processo simile è portato avanti in *Lote Bravo* (2005), in cui Margolles presenta una serie di mattoni realizzati con sabbia e materiale organico rinvenuti in più di cento luoghi di Ciudad Juárez e dintorni in cui sono stati rinvenuti corpi di donne assassinate²⁰. Anche in questo caso, il rimando a corpi violentati passa attraverso stilemi di ordine minimalista: una struttura geometrica prefissata, l'uniformità degli elementi dell'opera, la loro ripetizione. Se, secondo la storica dell'arte Rosalind Krauss, i materiali utilizzati nelle sculture minimaliste di Donald Judd o Dan Flavin sono privi di qualsiasi contenuto specifico, essendo «oggetti d'uso piuttosto che veicoli d'espressione»²¹, anche gli impasti generati da Margolles sembrano costituire, a prima vista, fredde composizioni di mattoni, formelle, fili o fogli di carta. Nel caso de *La Gran América* e di *Lote Bravo*, così come in molti altri, la breve didascalia di accompagnamento all'opera, in cui viene spiegato di cosa essa sia costituita, ha la funzione di disorganizzare le attese dello spettatore: è lì che si concentra la carica di shock dovuta alla frizione tra la compostezza formale dell'opera e la sua crudezza materiale.

Quella dello shock è una categoria estetica piuttosto frequentata dalla critica che analizza il lavoro di Margolles. In particolare, nel testo di Julia Banwell, lettrice in Hispanic Studies all'Università di Sheffield e autrice di una delle più complete monografie sull'artista messicana pubblicate fino a questo momento, trovano spazio i due principali filoni critici a questo proposito: lo shock dello spettatore da una parte come conseguenza di un *memento mori* e, dall'altra, come agente di consapevolezza e attivatore di una critica sociale e politica.

Replicando alle critiche che vorrebbero il lavoro di Margolles legato più a una superficiale e macabra spettacolarizzazione della morte che a una profonda riflessione politica ed esistenziale, Banwell afferma che lo shock provocato dall'artista non è tanto del tipo visuale a cui fanno riferimento i suoi detrattori, quanto riferito al soggetto di riflessione delle sue opere: «Death will always shock, as it has the power of memento mori»²². Prima di Banwell, altri critici avevano riferito il lavoro di Margolles a questo antico dispositivo retorico e iconografico, ad esempio facendo riferimento all'installazione intitolata *127 Cuerpos* e presentata nel 2006 alla Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in occasione della Quadriennale di Düsseldorf [figura 15].

L'opera consiste in 127 pezzi di spago legati assieme che formano una linea lunga 35 metri sospesa a poco più di un metro dal pavimento. Alcuni fili presentano tracce di sangue. La didascalia, come al solito estremamente sintetica, recita: «Remnants of threads used after the autopsy to sew up bodies

²⁰ A proposito del femminicidio sistematico che interessa l'area di Ciudad Juárez: Jessica Livingstone, *Murder in Juárez: gender, sexual violence, and the global assembly line*, "Frontiers: A Journal of Women Studies", 25, (1), 2004, pp. 59-76; Joanna Swanger, *Feminist community building in Ciudad Juárez: a local cultural alternative to the structural violence of globalization*, "Latin American Perspectives", 34, (2), 2007, pp. 108-123; Deborah M. Weissman, *The political economy of violence: toward an understanding of the gender-based murders of Ciudad Juárez*, "North Carolina Journal of International Law and Commercial Regulation", 30, pp. 795-867; Charles Bowden, *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*, Nation Books, New York 2010; Stephen Eisenhammer, *Bare Life in Ciudad Juárez: Violence in a Space of Exclusion*, "Latin American Perspectives", 41, (2), 2014, pp. 99-109.

²¹ Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land art*, Postmediabooks, Milano 2020, p. 205.

²² Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 74.

of persons who have suffered a violent death. Each thread represents a body»²³. Ancora una volta è esplicito l'impianto metonimico che Margolles intende costruire, rimandando sia alle esistenze personali di quelle 127 persone assassinate, di cui tuttavia non è specificato alcun dettaglio biografico, sia, proprio per questo motivo, a una più ampia umanità violentata o, ancora più in generale, destinata a morire. Più avanti cercherò di mettere in discussione questa evidenza, ma per ora si può considerare come sia innanzitutto da questo ampio spettro di riconoscimento e immedesimazione che deriverebbe l'avvertimento del pubblico di un *memento mori*.

Anthony Downey, professore di Visual Culture in The Middle East and North Africa alla Birmingham City University, mette in relazione *127 Cuerpos* con un'altra installazione di Margolles, *En el Aire* (2003), che prevedeva di diffondere, all'interno della Galerie Peter Kilchman di Zurigo, bolle di sapone formate attraverso l'acqua usata per lavare i cadaveri prima dell'autopsia. Anche in questo caso, forse in maniera ancora più esplicita, la morte raggiunge lo spazio della vita e vi si fonde.

In bringing us into proximity with death (or the visceral remains of others), Margolles refers the life too. Our being in the gallery and the umbilical/autopsy resonances of the thread itself – our proximity to both life and death – plays upon our realisation of being alive as opposed to being dead. We may ask to what extent does this work resemble a seventeenth-century *vanitas* or *memento mori* still-life painting? Such paintings would depict 'beautiful' and desirable objects, but invariably include a reference to mortality in the form of a human skull, a burning candle, flowers on the cusp of decay, or sometimes a sprightly bubble about to burst. The allegorical message of a *vanitas* painting was a relatively simple one: in life we are everywhere surrounded by death, and life itself is brief. I do not want to reduce *127 Cuerpos* to a just a *memento mori* or a modern-day re-enactment of a *vanitas* painting, but it is significant that Margolles has also used actual bubbles in previous work [*En el Aire*]. [...] The dead, as in *127 Cuerpos*, are here present in the very water that cleansed their bodies before autopsy, the very same morgue water that now (albeit after disinfection) burst against our skin. In blurring the distinction between the living and the dead – they both inhabit and to some degree interact in the same time/space continuum – Margolles repeatedly draws our attention to the pervasiveness of death in life and their oppositional symmetry: the fact of life in the face of death²⁴.

Come si legge in Downey, un altro elemento che alimenta questa interpretazione è la messa in presenza, da parte di Margolles, della morte negli spazi della vita: nelle sue opere, infatti, il confine tra la vita e la morte non sarebbe definito e rigido come negli spazi pubblici della società contemporanea, che rigetta e nasconde il decadimento del corpo, ma poroso e problematico. Senz'altro, come si è detto sopra, una delle caratteristiche principali e immediate delle opere di Margolles è l'avvertimento della carnalità putrescente tra le griglie di una struttura freddamente minimalista e, allargando lo sguardo, all'interno di uno spazio dedicato generalmente alla vita, alla socialità e alla "bellezza". Come afferma l'artista stessa: «Si tratta di una forma perversa di

²³ Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (a cura di), *127 cuerpos*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 16 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen edition, Düsseldorf 2007, p. 13.

²⁴ Anthony Downey, *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetic of Commemoration*, in Tony Godfrey (a cura di), *Understanding Art Objects. Thinking through the Eye*, Lund Humphries Publishing, Farnham 2009, pp. 108-109.

minimalismo. Il minimalismo storico è privo di emozioni, mentre tutti i miei lavori ne sono fortemente carichi. Con forme minimaliste, le persone si concentrano meglio sulle loro emozioni»²⁵. Tuttavia, la violenza a cui Margolles fa riferimento (quella legata al narcotraffico, all'emigrazione e al femminicidio) non è una violenza nascosta o celata, anzi, occupa consapevolmente lo spazio pubblico messicano. Come scrive il giornalista Juan Veledíaz:

Oggi la messa in scena della violenza è una performance. Prendiamo come esempio l'uso dei mezzi di comunicazione da parte dei gruppi criminali. Tra il 2001 e il 2002 iniziano ad apparire corpi decapitati nelle piazze o appesi ai ponti delle autostrade. I gruppi criminali li lasciano di mattina, così i messaggi che vogliono lanciare di terrore e paura si riproducono costantemente durante tutto il giorno. Il problema è che i mezzi di informazione acritici non vogliono rendersi conto dell'impatto simbolico che implica questa trasmissione²⁶.

Si potrebbe rispondere che, se la violenza di cui si occupa Margolles non è affatto oscurata nello spazio pubblico messicano, i musei e le gallerie che ne ospitano la rappresentazione si trovano spesso in paesi che si occupano, almeno superficialmente, di condannarla o almeno di non farla trasudare davanti agli occhi dell'opinione pubblica. Come si può rilevare, il centro di questa argomentazione "mostrativa" è lo spettatore: «Margolles confronts the viewer with the uncomfortable reality of violent death by exposing what is usually hidden from public view»²⁷. Si torna così alla dichiarazione, in nome dell'arte, di "smascherare" i torbidi meccanismi sociali affinché il pubblico ne prenda consapevolezza: «Can a contemporary art practice based upon an aesthetic of "beauty", "horror", "terror" and "trauma" generate an ethico-political critique of the milieu in which we live?»²⁸. Questa domanda di Downey appartiene alla formula militante di cui, attraverso Rancière, sono già state individuate le criticità.

Al di là di questo appunto, l'idea di messa in connessione di vita e morte all'interno dell'opera di Margolles si trova spesso strettamente collegata a una lettura di tipo sia antropologico che trascendente, riferita a un supposto retroterra cattolico dell'artista e a una stereotipata connessione tra le tradizioni messicane e il cosiddetto "culto della morte", di cui Margolles sarebbe l'interprete contemporanea. L'artista ha più volte rigettato questo tipo di lettura, specificando che il suo interesse è incentrato sulla fisicità del cadavere e non sugli aspetti culturali, esistenziali o trascendenti che lo riguardano. Utilizzando costanti preterizioni, e quindi citando dichiarazioni di Margolles in tal senso, Julia Banwell avanza comunque la legittimità di questa lettura antropologico-religiosa dedicando diverse pagine del suo libro alla concezione messicana della morte o avanzando, nelle conclusioni, un parallelismo formale e concettuale con il cattolicesimo:

The display of bodies and body parts is an established artistic tradition, and meditation on death as a theme is unique to neither Mexican art nor Margolles's artworks. The depiction and representation of death in Mexican art has a long history that dates back to pre-Hispanic art, but

²⁵ Teresa Margolles in Diego Sileo (a cura di), *Ya Basta Hijos de Puta*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 marzo – 10 giugno 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 223.

²⁶ Juan Veledíaz, in Ivi p. 280.

²⁷ Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 88.

²⁸ Downey, *127 Cuerpos*, 2009, p. 112.

of particular relevance to Margolles's work is the prevalence of whole and fragmented dead bodies in the visual language of Catholicism. The religious and spiritual iconography of Mexico is suffused with suffering martyrs, and parts of the bodies of saints such as digits and limbs preserved as material memories of their deeds and qualities, venerated and displayed at sites of worship and pilgrimage. The foremost example of death's prominence in religious art is the bloody image of Christ on the cross: as a focus of intense contemplation and meditation it occupies the prime position in the visual culture of Catholicism. Whilst Margolles has never professed any spiritual or religious inclination in her artwork, much of her production references Catholicism's visual language. Many works meditate explicitly on a secular life-after-death, "the life of corpse" in the processes that occur or are enacted upon the body post-mortem²⁹.

È un'idea interpretativa, questa, presente in un certo senso anche in Downey – il quale vede una sorta di epifania della morte nelle opere di Margolles («The stains on *127 Cuerpos*, *Dermis* and *The Cloth of the Dead* are not drawings or representations of the dead. They are *re-presentation* of death itself, the actual mark of the dead *impressed* by the pressure exerted by the weight of their body»³⁰), ma in cui l'artista messicana non sembra affatto ritrovarsi. In alcune interviste, infatti, da una parte mette in evidenza il suo (e di SEMEFO) interesse verso la "vita del cadavere": «But our discourse is not death, but the dead body... the life of the corpse, that with only being there for a day, a minute, a few years, continues to generate germs, microbes, worms... an odour that is also life»³¹; «Voglio [...] mostrare, come è vero, che la morte non è una finzione. Cerco di non nascondere da dove viene e come nasce. Come ho spesso affermato in precedenza, io lavoro con il cadavere, con la realtà, cerco il "chi?" e il "perché?"; la morte e i suoi significati tradizionali non mi interessano»³². Dall'altra, allontana dalla propria opera ogni riferimento religioso: «In works such as *Study of Corpses' Clothes*, the items of clothing are not put there as relics, but as a presence... of the minutiae within which the life of a murdered person persists»³³. Dall'altra ancora, si smarca culturalmente dalle tradizioni legate al culto della morte:

In terms of traditional Mexican death, like I told you, I'm from the north, and it's not a tradition there. We were more involved in Halloween than the Day of the Dead. For me, the Day of the Dead tradition seemed so foreign, so incredulous. Rather, I believed in the cadaver, the guy there thrown on the table who had been shot. That's what I believed in: there was a guy who was alive who had shot another one. The rest was almost like a fantasy, more than about my northern culture³⁴.

Per quel che riguarda il secondo filone critico assorbito da Banwell, quello "militante", che lega assieme shock, attivismo, consapevolezza e commemorazione, la disamina merita di procedere in modo senz'altro meno dicotomico. Se infatti molta critica aderisce a questo modello per leggere

²⁹ Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, pp. 189-190.

³⁰ Downey, *127 Cuerpos*, 2009, p. 110.

³¹ Teresa Margolles in Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 43.

³² Teresa Margolles, in Sileo (a cura di), *Ya Basta*, 2018, p. 223.

³³ Teresa Margolles, in Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p.108.

³⁴ Teresa Margolles, in Ivi, p. 30.

l'opera di Margolles, l'artista stessa risponde con favore a questa interpretazione, dichiarando in diverse occasioni la portata politica e militante del suo lavoro.

In quest'ottica, Banwell elabora, seppur problematizzandola, un'interpretazione didascalica di alcune opere di Margolles, in particolare di *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999), che consiste nella distribuzione pubblica di tessere dalle dimensioni e dalla consistenza delle carte utilizzabili per dividere in strisce la cocaina prima di assumerla, con stampata su un solo lato la fotografia scattata in obitorio del cadavere di una persona coinvolta nel narcotraffico o nel crimine organizzato [figura 16]. L'opera è completata da alcune fotografie che ritraggono un uomo non riconoscibile che usa la tessera per dividere la cocaina o vi passa sopra la lingua per catturarne i residui. Alla Biennale di Venezia del 2009, Margolles distribuì diecimila di questi oggetti, con un lato dedicato alla fotografia del cadavere e l'altro alla didascalia, al logo della Biennale e al titolo dato al padiglione messicano ("What Else Could We Talk About?"), di cui parlerò tra poco. Il critico Rubén Gallo descrive così l'opera e i suoi effetti:

Margolles's piece is designed to bring back the repressed: one side of these cards is blank; the other shows the mangled, bloated faces of those killed by drug violence. The artist distributed these cards at art world parties where cocaine use was rampant. She would approach a would-be snorter and leave a card, lying face down, close by. Upon taking the card to "cut" a line, the user would discover the photograph. "Some parties were so revolted that they got up and left," the artist reports³⁵.

Forte anche della testimonianza personale dell'artista, il critico può leggere questa opera secondo una prospettiva di violenta "presa di coscienza":

To use Margolles's cards, users must look the drug traffickers' victims in the face—disfigured, bloodied faces, bloated beyond recognition— and, in order to follow through with the act, they must cut lines using body parts. These cards constitute a grisly *memento mori*, a reminder of the thousands of bodies left behind by Mexico's narcos³⁶.

Già Banwell cerca di problematizzare questo approccio deterministico tra intenzione dell'artista ed effetto dell'opera, mettendo in evidenza che non è effettivamente possibile sapere se quelle targhette siano state utilizzate per dividere la cocaina, e se, in questo caso, abbiano assolto la loro funzione ammonitrice, o se invece abbiano rappresentato o rappresentino, per chi le possiede, un gadget, un ricordo, un'opera d'arte. Tuttavia, con un atteggiamento critico ormai familiare, Banwell individua l'intento di quest'opera nella diffusione di un messaggio: «*Tarjetas* involves an action carried out in the public realm, in which art functions as social activism with the intention of forcing drug users to consider their share of responsibility for murders related to the narcotics trade by engaging them in contemplation of death»³⁷. Nonostante la contesti, dunque, la critica inglese non si distanzia molto dalla lettura di Rubén Gallo: entrambi, infatti, collegano l'opera a un effetto che

³⁵ Rubén Gallo, *New Tendecies*, 2004, pp. 121-122.

³⁶ Ivi, p. 122.

³⁷ Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 80.

si posiziona al di fuori di essa ed è totalmente indipendente dalla volontà e dall'azione dell'artista. Per uscire da questo impasse, forse sarebbe utile spostare il focus dell'attenzione dalla distribuzione delle tessere alle fotografie che coronano il progetto e lo rappresentano di fronte agli spettatori negli spazi espositivi. Al di là della loro funzione illustrativa, documentaria o probatoria (Banwell fa riferimento a questo ultimo aspetto, nonostante sia consapevole che si tratta di uno *staged documentary*), le fotografie danno modo a Margolles di lavorare, come afferma in un'intervista già citata, sul "chi?" e sul "perché?" del cadavere, attraverso quella che somiglia a un'operazione di montaggio dialettico – accostamento perturbante di due realtà incompatibili (la vita e la morte) – e contemporaneamente simbolista – presentazione di due elementi eterogenei attraversati da una relazione, in questo caso causale (il cadavere e la cocaina)³⁸. La tessera stessa non assolve al suo ruolo solo nel mero utilizzo "illegale", ma contiene in se stessa, nell'immagine che riporta, nel titolo e nella didascalia, il montaggio degli eterogenei esemplificato dal documento fotografico. Da questo punto di vista, *Tarjetas* non è tanto uno strale moralista e ammonitore lanciato contro i consumatori di cocaina, quanto una nuova analisi di Margolles sulla "vita del cadavere" nel Messico contemporaneo, sulle contingenze economiche e politiche che rappresenta e sul suo ruolo all'interno dello spazio pubblico e privato.

Costitutivo delle ragioni della critica e dell'arte militanti, lo si è visto con Rancière, è lo "smascheramento", la rivelazione di un meccanismo nascosto della società che l'artista ha il compito e il merito di portare alla luce, di mostrare allo spettatore prima ignorante e ora consapevole. Nel caso di Margolles, è Cuauhtémoc Medina a parlarne, riferendosi alle opere dell'artista presenti nel padiglione messicano alla Biennale di Venezia del 2009 :

This body of work uses the artistic space to reveal the complex economy of abjection and desire that bubbles along quietly, like a murder without end. If Margolles has turned herself into a *flâneur*, the chronicler and philosopher of the new necropoli of the outskirts, it's because we needed to look squarely at the intimate relations that actually exist between the universal triumph of capitalism-cum-electoral democracy, and the laissez-faire of violence³⁹.

In occasione della Biennale di Venezia, Margolles occupò Palazzo Rota Ivancich con alcune opere che è qui necessario passare brevemente in rassegna perché riferite a una dimensione pubblica e memoriale centrale nelle dichiarazioni di militanza a proposito del lavoro dell'artista.

Non sono presenti opere pensate a partire dall'obitorio ma, in conformità a una tendenza sempre più nitida dal 1998 in avanti, tutte si radicano sulla fuoriuscita dell'artista dal suo atelier e sulla raccolta e il riutilizzo di tracce di violenza trovate nello spazio pubblico, cittadino e non solo. In alcuni casi il processo non si distanzia molto da quello che ho descritto per *La Gran América* (2017) o per *Lote Bravo* (2005): *Table* (2009), per esempio, è un tavolo di cemento mischiato a sangue e resti umani raccolti in un luogo in cui alcune persone sono state assassinate. La differenza ovviamente consiste nel fatto che *Table* può potenzialmente essere compreso come oggetto di arredo pubblico, e quindi entrare in contatto diretto con le persone che lo utilizzano (se questo non succede specificamente all'interno di Palazzo Rosa Ivancich, accade con altri lavori simili, come *Mesa y dos*

³⁸ Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2007, pp. 65-107.

³⁹ Medina, *What Else*, 2009, p. 23.

bancos, del 2005, e *Bancas*, del 2010). In altri casi, il processo consiste nella raccolta di frammenti di vetro raccolti a seguito di una sparatoria nelle strade di Culiacán, risalente all'aprile del 2009, e la loro trasformazione in gioielli che ornano bracciali, collane, monili simili a quelli indossati dagli appartenenti al crimine organizzato (*Score-Settling*, 2009) [figura 17]. In altri ancora, infine, è centrale il concetto di assorbimento del sangue in un telo e quindi, in un certo senso, di pulizia di un luogo da parte dell'artista: il sangue e i resti umani versati in Messico vengono asciugati e posti di fronte alla società artistica, intellettuale e politica di tutto il mondo. Con *Flag* (2009) Margolles sostituisce la bandiera del Messico, appesa fuori dal padiglione, con un tessuto impregnato del sangue raccolto nei siti di esecuzioni sul confine settentrionale del Messico, essiccato, portato a Venezia, reidratato con l'acqua del mare e mischiato con la sabbia del Lido [figura 18]. Tutto questo costituisce un forte atto simbolico che suggerisce e suggella sia la responsabilità del governo messicano per la catena di morti legate ad attività illecite, sia una correlazione tra i crimini in Messico e il benessere europeo. Un procedimento simile avviene per *Narcomessages* (2009), in cui, sopra un tessuto impregnato di sangue raccolto in luoghi dove sono stati eseguiti omicidi, vengono ricamati a lettere d'oro messaggi utilizzati nelle esecuzioni dai sicari del crimine organizzato (la ripresa delle frasi con cui narcotrafficanti e criminali vergano lo spazio pubblico e il corpo dei loro nemici – e, più spesso, delle donne a loro legate – è un'operazione ricorrente nel percorso di Margolles). Tessuti nuovamente intrisi di sangue, questa volta raccolto sul confine nord del Messico, vengono appesi alle finestre e alla porta di ingresso del padiglione degli Stati Uniti nei Giardini della Biennale (*Embajada*, 2009) [figura 19]. Il concetto di raccolta è presente anche in *Sound of Death* (2009), registrazioni di suoni catturati in luoghi dove sono stati rinvenuti corpi di persone assassinate. *Cleaning* (2009), infine, è forse l'opera che più di tutte incarna l'idea di condivisione di una responsabilità collettiva per le morti in Messico e di una loro presa in carico da parte degli spettatori: una volta al giorno, tutti i giorni fino al termine della Biennale, il pavimento e gli infissi di Palazzo Rota Ivancich vengono puliti con una mistura di acqua e sangue di persone assassinate in Messico [figura 20]. In questo modo, i visitatori entrano direttamente in contatto con i resti dei corpi uccisi, li mischiano con le proprie impronte e si aprono, così, a una possibile identificazione. Ernesto Diezmartínez Guzmán, critico messicano, parla esattamente di questo quando scrive:

These death, every one of them, must be remembered. We have to collect those bodies, look at them closely and take them into account. Not only because we could have been – we might be – one of them, but rather, because somehow, we are already one of them. No more looking the other way. No more silence. What else could we possibly talk about, except them – except us?⁴⁰

Guzmán esprime un appello all'azione rispondente a una sorta di dovere di memoria, un'ingiunzione a non dimenticare che abbiamo già incontrato nella prima parte di questo capitolo. Margolles gli fa eco in diversi interventi e interviste. A proposito di *Lote Bravo* afferma: «they are placed there like a barricade of pain that interrupts movement through the gallery space, so you don't forget what is happening»⁴¹; in un'altra occasione, parlando in generale del suo lavoro, ne definisce chiaramente lo scopo: «to talk about murdered people, voiceless bodies, those who are forgotten with impunity,

⁴⁰ Ernesto Diezmartínez Guzmán, *What else*, 2009, p. 107.

⁴¹ Teresa Margolles, in Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, pp. 158-9.

about absence and fear, and most of all the grief of their families»⁴²; in un'intervista con Medina e Tayana Pimentel, mentre ragiona su *Cleaning*, incorpora la funzione di testimone di quanto succede nel suo paese:

How can you *not* mop the floor of a Mexican pavilion at the Venice Biennial with the remains of the dead? Are you going to dress it up, or give it a slick design? How are you going to tell this story if not by means of a simple mop-up? If people show up and there's nothing on display, it's because we can't say anything more other than simply mopping up with these victims' bodies, and it has to be silent, without any parties, without anything else. A mop-up every day using those cadavers and we have to do it without judgement: I don't care if we're mopping with the good guys or the bad guys. I'm merely bearing witness to a retelling of the facts: thousands of dead, and hundred of children killed in the crossfire⁴³.

E a proposito dei tessuti intrisi di sangue che hanno costituito *Flag* e che hanno portato a *Cleaning*, afferma: «Last year there were over 6000 murders and 650 children have been killed in the crossfire or for reasons related to organized crime. Thinking of them, thinking of that part of the country...»⁴⁴. Alcuni critici leggono questa concentrazione sulle vittime come una commemorazione attraverso cui restituire loro una dignità perduta. La curatrice Patrizia Dander, facendo probabile riferimento all'opera-video *El agua en le Ciudad de México* (2004), in cui viene filmata la pulizia di un cadavere, e a *Linea* (2005), serie fotografica di cuciture di alcuni cadaveri dopo l'autopsia, scrive: «The washing and sewing of the autopsied cadavers can also be read as acts of recognition performed by the artist – as a final, posthumous honoring of these people in place of a society that refused them all dignity»⁴⁵. Un altro curatore, Ángel Moya García, dà una lettura simile quando afferma: «La dimensione celebrativa si manifesta in un'elaborazione del lutto che deriva da un'esposizione delle vittime per conferirgli, dopo la morte, quella dignità che gli è stata negata in vita»⁴⁶. Questi punti di vista partecipano a un'idea di arte che nobilita la realtà, “salvandola” dalla violenza de-significante del mondo attraverso una sua elevazione a un piano ulteriore: si potrebbe parlare di una sorta di sacralizzazione della realtà attraverso l'abiezione. È un'idea che sembra avere a che fare con un'astratta trascendenza religiosa che già abbiamo visto mettere in relazione al lavoro di Margolles da Julia Banwell, e che ritorna in un testo del curatore Diego Sileo:

Il lavoro di Margolles è l'estensione di quella breve ma intensa vita del cadavere che ridotto alla sua composizione di reliquia bagna di una rara spiritualità la cerimonia della sua stessa manipolazione; è il superamento di tendenze necrofile e di pulsioni criminali, portandole nello spazio redentore di giustizia e memoria⁴⁷.

⁴² Teresa Margolles, in Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (a cura di), *127 cuerpos*, 2009, p. 170.

⁴³ Teresa Margolles, *What else*, 2009, p. 89.

⁴⁴ Ivi, p. 99.

⁴⁵ Patrizia Dander, *127 cuerpos*, 2009 pp. 154-5.

⁴⁶ Ángel Moya García, *Ya Basta*, 2018 p. 105.

⁴⁷ Diego Sileo, *L'estetica del terrore*, in Ivi, p. 26.

Parla di trasformazione e di nobilitazione, con riferimento a una dimensione sacrale, anche lo storico dell'arte Raphael Gygax, a proposito di *Mesa y dos bancos* (2005) [figura 21]:

Dal punto di vista della storia dell'arte, Margolles si riallaccia a un discorso che ruota intorno alle reliquie da contatto: al solo toccarle, l'osservatore dovrebbe subire una trasformazione. Utilizzando questo materiale contaminato, l'oggetto – altrimenti profano, ovvero un tavolo e due panche –, acquisisce una nuova storia che lo nobilita⁴⁸.

La sacralizzazione del corpo violentato apre inevitabilmente a un immaginario martirizzante, che è la seconda faccia – e il grande rischio – dell'arte che si propone un ruolo attivista o, più precisamente in questo caso, dell'arte letta in chiave attivista. Come si è già detto a proposito di Nachtwey, benché nella critica riguardante Margolles non emerga mai questo termine, è la compassione il sentimento su cui ruota questo tipo di logica e attraverso cui si misura il valore dell'azione dell'artista: più è violento lo shock veicolato dall'opera, più la risposta del pubblico dovrebbe essere sentita, condivisa e partecipata. È per la produzione di questo shock che vengono impugnate l'estetica e la retorica vittimaria, le cui prerogative sono state delineate nel corso di questo primo capitolo. Come abbiamo già visto, il passaggio da intenzione dell'artista a effetto dell'opera non è immediato, anzi, un diffuso errore critico è quello di considerare un'opera sulla base del suo imprevedibile influsso sullo stato d'animo dello spettatore. Per questa ragione, quello militante è un paradigma estetico che è necessario tentare di superare se si intende parlare dell'essenza costitutiva di un'opera. Come si è visto, James Nachtwey aderisce quasi orgogliosamente alla figura di artista-attivista: quello che si è cercato di fare in questa ricerca è stato, quindi, sottolineare le radici e le contraddizioni di questa figura. Dal canto suo, Teresa Margolles presenta alcune caratteristiche metodologiche e ideologiche che corrispondono a questo profilo: i cadaveri con cui lavora sono sempre visti come vittime di un sistema più grande (il governo messicano, quello statunitense, l'Occidente...); i loro nomi non sono mai dichiarati e raramente si indica il luogo preciso dove sono stati rinvenuti; la loro esposizione è giustificata dal "dovere di memoria", sorretto da un certo sentimento di giustizia da compiersi attraverso di essa; i loro resti sono utilizzati e maneggiati con apparente *nonchalance* e forte prevaricazione, a volte vengono trafugati (come nel caso di *Tatuajes*), altre volte acquistati da famiglie che non possono permettersi di seppellirli (in quello di *Lengua*, 2000). Paradossalmente, però, è proprio considerando più da vicino l'uso del cadavere da parte di Margolles che si può tentare di svincolare il suo lavoro dalla patina attivista e vittimaria di cui molta critica lo ha rivestito, spesso complici le sue stesse dichiarazioni. Le considerazioni che emergono sono due, una di ordine sociale e una di ordine estetico.

La prima riprende l'utilizzo problematico dei cadaveri da parte di Margolles, di cui ho scritto poco sopra e che è esemplificato dalle vicissitudini legate a *Lengua* [figura 22]. L'opera è costituita dalla lingua di un ragazzo morto in una lite di strada. Margolles la acquistò dalla famiglia del ragazzo in cambio della copertura dei costi dell'inumazione del corpo. È l'artista stessa a raccontare il processo di acquisizione e l'impulso che la spingeva verso il cadavere del ragazzo:

⁴⁸ Raphael Gygax, *Ya Basta*, 2018 p. 222.

Once day I was told about a body that might interest me. It was that of a young guy, a teenage punk, a drug addict, whose body was covered in tattoos. He had died violently. I thought I could do something with this material that could leave a memory of his anonymous death. I spoke with the mother and I wanted to ask her to let me have his penis, but when I went to say the word penis, tongue was the word that came out. The mother, of course, was outraged, which is completely normal. My job was to persuade her that her son's body could speak of the thousands of anonymous deaths that people didn't want to acknowledge. Finally she gave it to me and we took it to the Bellas Artes [Museum of Fine Arts in Mexico City] which is the place where wakes are held for celebrated figures in Mexico⁴⁹.

In *Lengua* sono molto evidenti i caratteri di estrema personalizzazione e, all'opposto, di simbolizzazione che caratterizzano le opere di Margolles: le membra e i resti utilizzati sono innanzitutto riferibili ai cadaveri da cui provengono (anche se qui ci si potrebbe interrogare sulla possibilità e sul senso indessicale di un cadavere) e, contemporaneamente, rappresentano una categoria di persone che muoiono o scompaiono nell'indifferenza del governo messicano. In questo, così come nella volontà di rendere le persone consapevoli di questo stillicidio, risiedono i caratteri militanti di cui si è detto sopra.

Tuttavia, l'elemento più interessante di questo lavoro, e in generale di tutti quelli in cui Margolles si trovi a maneggiare cadaveri o loro apparati, risiede proprio nella libertà del loro utilizzo. Come già alcuni critici hanno già evidenziato, la "disinibizione" dell'artista è diretta espressione della disparità sociale che, in Messico, non viene superata neppure dopo la morte: il percorso del cadavere è lo specchio della società messicana. Margolles stessa non esita a parlare della corruzione con cui, soprattutto durante la sua partecipazione a SEMEFO, era solita aggirare le norme dell'obitorio: «Very few people can enter the morgue, but thanks to the corruption of the Mexican political system, we are able to go in as often as we want, In many ways our work is about this ability to penetrate into the fissures of the system – we are always looking for interstices in which to situate our work»⁵⁰. Come scrive Banwell, attraverso l'anonimato dei cadaveri e la sua posizione dominante rispetto a loro, «Margolles is commenting on both their "forgetting" by society and the laxity of institutions that handle them»⁵¹. Anche la critica Maria Chiara Wang mette l'accento su questo punto:

With her artwork, Teresa Margolles also debunk another widespread notion: the idea of death as the great equalizer. Applying a personal poetics of mourning that uses a wide variety of expressions (like photography, sculpture, installation, performance, and video), the artist examines and illustrates for her audience how social and economic inequality continues to exist even after death. Many of the dead bodies she uses are nameless, nobody has claimed them, and in as many cases, the families cannot afford a funeral, and most of them fell victim to crime because of the socially disadvantaged milieu they were living in⁵².

⁴⁹ Teresa Margolles, in Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 94.

⁵⁰ Ivi, p. 36.

⁵¹ Banwell, *Teresa Margolles*, 2015, p. 133.

⁵² Maria Chiara Wang, *Breaking Boundaries*, in Florian Steininger (a cura di), *En la Herida. Teresa Margolles*, catalogo della mostra (Krems, Kunsthalle Krems, 24 novembre 2019-23 febbraio 2020), Hirmer, München 2019, p. 73.

Il disinteresse governativo per il destino del cadavere di chi appartiene a una sottocultura, al sottoproletariato urbano o a un genere diverso da quello maschile rispecchia il disinteresse per la sua vita, la sua morte e le loro rispettive rappresentazioni nei discorsi pubblici o sugli organi di informazione. Un esempio di questo meccanismo di svalutazione della vittima è fornito dalla ricercatrice e giornalista Emanuela Borzacchiello, la quale ricostruisce brevemente la vicenda di Lesvy Berlín Osorio, studentessa ventiduenne il cui corpo, il 2 maggio 2017, venne trovato esanime, appeso ai fili di una cabina telefonica nei pressi dell'Universidad Nacional Autónoma di Città del Messico, università in cui la ragazza studiava. Borzacchiello sottolinea la reazione dell'allora procuratore generale di Città del Messico, Rodolfo Ríos Garza, che a due giorni dal ritrovamento del corpo descrisse la ragazza attraverso il profilo ufficiale della Procura: «Lesvy “non studiava dal 2014, “non seguiva le lezioni perché era indietro di alcune materie”, “andava in università solo per drogarsi e alcolizzarsi”»⁵³. A commento di questa operazione, la giornalista riporta anche le addolorate parole della madre della ragazza, Aracely Osorio:

I giornali hanno trasformato mia figlia in un essere disprezzabile [...]. È sempre lo stesso gioco. Delegittimano la vittima fin da primo istante, così dopo possono inquinare le prove, non dirigere le indagini con gli standard previsti dalla legge. Se descrivi mia figlia come una drogata e alcolizzata, se – come è capitato a tante altre donne – le sbatti in prima pagina quasi nude, se cambi la percezione pubblica della vittima, puoi far di loro quel che vuoi quando arrivi in tribunale [...]. Il caso di mia figlia è stato archiviato come suicidio, come se ci si riuscisse a suicidare cercando di strangolarsi con i fili di una cabina telefonica. L'Universidad Nacional Autónoma de México deve continuare a essere il posto più sicuro del paese, dove un femminicidio non potrebbe mai accadere. La Procura della città deve mantenere alta la sua credibilità e non riconoscere che fin dal primo momento le indagini sono state svolte in maniera sbagliata. Il fidanzato di Lesvy, il maggior sospettato perché era con lei fino a poco prima che la trovassero senza vita, è stato dichiarato innocente⁵⁴.

Al di là delle espressioni intime e personali della madre di Berlín Osorio sulla reale efficacia delle indagini, che peraltro si conclusero nel 2019 con l'arresto e la detenzione a 60 anni di carcere, poi ridotti a 45, del fidanzato della ragazza, Jorge Luis González Hernández, la sua testimonianza è interessante perché delinea in modo semplice e chiaro il processo mediatico a cui alcune vittime sono sottoposte immediatamente dopo la loro morte: un processo di svilimento e abiezione morbosa, che Margolles mostra direttamente in *PM 2010* (2012), installazione in cui vengono esposte 313 prime pagine (corrispondenti all'intera attività del 2010) di “PM”, un quotidiano serale diffuso nell'area di Ciudad Juárez che principalmente si occupa di informare i suoi lettori a proposito degli omicidi avvenuti durante la giornata appena trascorsa e di mostrare le foto truculente della scena del crimine, a volte con in primo piano un cadavere decapitato, nudo o carbonizzato [figura 23]. In prima pagina, di dimensioni ridotte rispetto alla fotografia del delitto ma comunque ben visibili, campeggiano annunci pubblicitari di bordelli e film pornografici o piccoli scoop riguardanti

⁵³ Emanuela Borzacchiello, *Ya Basta*, 2018 p. 275.

⁵⁴ Ivi, pp. 275-7.

più o meno note star del cinema e dello spettacolo, tutti accompagnati dall'immagine provocante di una donna in posa ammiccante o in *deshabillé*. Nel conservare e digitalizzare tutte le prime pagine di "PM" dell'anno 2010, Margolles compie prima di tutto un atto essenzialmente archivistico: "PM", infatti, non ha un'edizione digitale, la sua distribuzione avviene per le strade di Ciudad Juárez, e i suoi direttori conservano soltanto alcune copie dei numeri usciti negli ultimi tre mesi. A quanto scrive il direttore di museo Ferran Barenblit, nessuna biblioteca pubblica o universitaria della città ne conserva un esemplare⁵⁵. "PM" contribuisce al macabro compito di tenere il conto delle morti violente a Ciudad Juárez, un compito che le autorità allontanano o ignorano, ma distrugge periodicamente il frutto di questo lavoro, non permettendo alcuna sedimentazione delle tracce di questi eventi. Margolles, attraverso un dispositivo utilizzato da altri artisti contemporanei⁵⁶, non solo squaderna sotto gli occhi dei suoi spettatori il processo di abiezione della vittima e di pornografia della morte messo in atto all'interno di un diffusissimo mezzo d'informazione come "PM", ma restituisce visivamente sia la costante presenza della morte violenta a Ciudad Juárez sia le modalità attraverso cui essa viene rappresentata: sensazionalistiche, spettacolari, ma allo stesso tempo –e questo è reso perfettamente dall'affastellarsi delle prime pagine– banali e anestetizzanti (a titolo di esempio, il 14 gennaio 2010 "PM" titola: «Ayer sólo hubo dos homicidios [Ieri ci sono stati solo due omicidi]»).

«Che cos'è reale? Quali vite sono reali? Come può essere riconfigurata la realtà?»⁵⁷: le domande di Judith Butler a proposito delle vite degne di lutto, con cui si era chiusa la prima parte del capitolo, riecheggiano qui e costituiscono il passaggio tra la prima considerazione e la seconda.

Come si è scritto ampiamente, la critica recepisce l'opera di Margolles sostanzialmente sotto tre luci interpretative, spesso interrelate tra loro: quella della consapevolezza degli spettatori, quella della sacralità del corpo, quella della commemorazione delle vittime. Al di là della loro aderenza al lavoro di Margolles, in tutti e tre i casi il senso ultimo dell'opera è posto consapevolmente al di fuori di essa, rispettivamente su un piano politico, trascendente e socio-culturale: l'opera, con il suo manifestarsi, interviene in un certo contesto e ne trasforma la natura e la percezione. Quello che resta da chiedersi è che cosa succeda all'interno delle opere di Margolles, cosa ci sia prima dell'invito alla riflessione, della chiamata all'azione, del ricordo commosso, dello shock.

Per iniziare a rispondere è necessario ritornare al concetto di "vita del cadavere", su cui Margolles ragiona dall'inizio della sua carriera artistica, e svuotarlo per un attimo delle implicazioni trascendenti, politiche e sociali che gli sono state sovrascritte, per riportarlo al suo carattere più immediato e fisico. Per farlo, possiamo servirci di una breve ma ricchissima conferenza radiofonica che Michel Foucault pronuncia il 21 dicembre 1966 a proposito del rapporto tra utopia e corpo umano. In questa occasione, Foucault mette in discussione l'effettiva appartenenza del corpo al luogo in cui fisicamente si trova, la sua "topia", e sottolinea la sua natura espansa, interna ed esterna, fissata qui e proiettata altrove. Innanzitutto, il filosofo francese passa velocemente in

⁵⁵ Ferran Barenblit, *Ya Basta*, 2018, p. 163.

⁵⁶ Si vedano, per esempio: *Untitled (Newsweek)* (1994) di Alfredo Jaar, all'interno del ben più ampio *The Rwanda Project* (1994-2000), in cui sono esposte le copertine del settimanale "Newsweek" del febbraio-giugno 1994, alternate a brevi testi che riportano cosa stava accadendo in Rwanda al momento della pubblicazione di ogni numero della rivista; *9/11 Front Page* (2001) di Hans-Peter Feldmann, che formò un archivio personale di prime pagine di giornali usciti il giorno successivo l'attacco alle Twin Towers.

⁵⁷ Butler, *Vite precarie*, 2004, p. 96.6.

rassegna i vari strumenti che permettono al corpo di materializzarsi in uno spazio ulteriore: il tatuaggio, la maschera, il trucco, l'uniforme, l'abito sacro. In secondo luogo, fa notare come il corpo umano in generale sia costitutivamente proiettato in un altrove:

Il mio corpo, in effetti, è sempre altrove, è legato a tutti gli altrove del mondo e, in verità, è altrove rispetto al mondo. È, infatti, intorno a lui che le cose si dispongono, è rispetto a lui – e rispetto a lui come rispetto a un sovrano – che ci sono un sopra, un sotto, una destra, una sinistra, un avanti, un indietro, un vicino, un lontano. Il corpo è il punto zero del mondo; laddove le vie e gli spazi si incrociano, il corpo non è da nessuna parte: è al centro del mondo questo piccolo nucleo utopico a partire dal quale sogno, parlo, procedo, immagino, percepisco le cose al loro posto e anche le nego attraverso il potere infinito delle utopie che immagino⁵⁸.

Infine, parla di quelle utopie che, paradossalmente, placano la smania utopica del corpo umano, riportandolo al qui e ora: lo specchio, il cadavere e il rapporto amoroso. In quest'ultimo caso il nostro corpo è avvertito e visto attraverso le mani dell'altro: acquistano finalmente una densità la nuca, la schiena e tutte quelle parti del corpo irraggiungibili dallo sguardo dell'individuo – non facilitato da alcun dispositivo – e quindi parti integranti di quella dicotomia utopica tra visibile e invisibile che domina il corpo. Ma concentrandoci, invece, sui primi due elementi, Foucault scrive:

Sono lo specchio e il cadavere che assegnano uno spazio all'esperienza profondamente originariamente utopica del corpo; sono lo specchio e il cadavere che fanno tacere, placano chiudono, dietro una recinzione per noi ora sigillata, questa grande rabbia utopica che deteriora e volatilizza in ogni momento il nostro corpo. È grazie a loro, è grazie allo specchio e al cadavere che il nostro corpo non è pura e semplice utopia. Ora, se pensiamo che l'immagine dello specchio si trova per noi in uno spazio inaccessibile e che non potremo mai essere là dove sarà il nostro cadavere, se pensiamo che lo specchio e il cadavere sono essi stessi in un insuperabile altrove, scopriamo che solo le utopie possono richiudere su di sé e nascondere per un momento l'utopia profonda e sovrana del nostro corpo⁵⁹.

Riassumendo, si potrebbe dire che nel cadavere, stadio che per definizione è posto altrove rispetto al corpo vivente, si definisce la presenza assoluta del corpo, ormai estraneo a ogni altrove: con l'espressione "vita del cadavere", Margolles sembra fare riferimento a una condizione simile a questa, al di qua di qualsiasi cosa che non sia il corpo morto e le sue reazioni biologiche. È da qui che potrebbe essere utile partire per una lettura specifica delle opere dell'artista messicana, con al centro non i loro significati simbolici, religiosi, culturali o sociali, ma il loro materiale e il suo trattamento. Attraverso l'assorbimento, la raccolta, l'impastamento, la presentazione *tout-court*, Margolles fa in modo che il cadavere, le sue membra e i suoi fluidi letteralmente si presentino, si mischino autonomamente con la sabbia, la terra o il cemento (*Lote Bravo*, 2005; *Mesa y dos bancos*, 2005; *Table*, 2009; *Bancas*, del 2010; *La Gran América*, 2017), si raggrumino in certi punti di un tessuto (*Flag*, 2009; *Narcomessages*, 2009), macchino il lembo di un lenzuolo (*Dermis*, 1996), tocchino – sotto forma di bolle o di vapore – certe cose e non altre (*Vaporización*, 2001-2018; *En el*

⁵⁸ Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006 pp. 42-3.

⁵⁹ Ivi, pp. 44-5.

Aire, 2003), si fissino su un foglio di carta (*Papeles*, 2003), gocchino casualmente dall'alto sul pavimento (*Caída libre*, 2008), evaporino lasciando una traccia su una piastra rovente (*Plancha*, 2010). La vita del cadavere, in questo senso, diventa facoltà di rappresentazione da parte del corpo morto e dei suoi resti, mentre l'azione di Margolles, che sollecita e facilita questa facoltà, si esprime innanzitutto nella scelta del materiale, e successivamente nella stimolazione e nell'osservazione del suo comportamento. L'autonomia della materia conduce a un'estrema possibilità di rappresentazione. Questo processo è radicalmente opposto a quello che si è visto portare avanti da parte di mass media e istituzioni nei confronti degli assassinati di cui si occupa l'artista: quei cadaveri ignorati, de-realizzati, costretti nelle categorie di vittima o carnefice, connotati secondo modelli spettacolari e morbosi, riacquistano, nella disposizione casuale della materia, il potere di creare un proprio paesaggio del visibile e di presentare un proprio senso. Attraverso questa operazione di montaggio, il cadavere cessa di essere oggetto di una costruzione semantica esterna e di uno sguardo unilaterale, ma costruisce una propria ripartizione dello spazio estetico e quindi, seguendo Rancière, politico.

È Judith Butler a parlare della paradossale vita inestinguibile dei soggetti de-realizzati, costantemente negati e pervicacemente sopravvivenuti:

Se la violenza è perpetrata contro coloro che non sono reali, allora, secondo la prospettiva della violenza, non c'è ferita o annientamento di quelle vite, dal momento che sono già negate in partenza. Ma si tratta di vite che per qualche strano meccanismo restano animate, e che devono essere sempre ripetutamente negate. Non possono essere compiute perché sono vite perse da sempre, o meglio, vite che non sono mai "state", e devono essere annientate proprio perché, ostinatamente, sembra continuino a vivere perfino in uno stato di morte ⁶⁰.

Dal 2010 Teresa Margolles comincia a interessarsi a una specifica categoria di soggetti de-realizzati, ossia la comunità di prostitute transessuali che vivono e lavorano a Ciudad Juárez. Non sono, questi, i primi lavori di Margolles che vedono coinvolte persone vive, ma nei precedenti (*Grumos sobre la piel*, 2001, per esempio) i partecipanti scelti dall'artista si trovavano in una posizione assolutamente passiva: subivano quello che l'artista chiedeva loro di fare dietro compenso e dimostravano così, implicitamente, la loro posizione di subalternità sociale. Fin dalla serie fotografica *Pistas de baile* (2016), è invece evidente come alle prostitute di Ciudad Juárez sia dato uno spazio di espressione in cui mostrare se stesse, la propria identità e la propria storia, senza alcun intento compassionevole o vittimistico [figure 24,25]. *Pistas de baile* è una serie di 16 fotografie che, innanzitutto, documentano la demolizione del centro storico di Ciudad Juárez, in particolare del quartiere a luci rosse di La Mariscal. Ogni fotografia ritrae una prostituta in posa sopra quello che resta del pavimento di uno dei club in cui erano solite esibirsi, ballare, incontrare clienti. Come fa notare Florian Steininger, curatrice della mostra "En la Herida", in queste fotografie a colori, di grande formato, le prostitute sono, sì, solo una parte del paesaggio desolato che le circonda, ma spiccano orgogliosamente sopra lo spiazzo colorato dell'ex locale, ritrovato e ripulito dall'artista.

Una delle prostitute che facevano parte del progetto, Karla, morì assassinata il 22 dicembre 2015. A lei l'artista dedica un'opera a parte, una sorta di memoriale che ha l'aspetto di una cappella privata:

⁶⁰ Butler, *Vite precarie*, 2004, p. 98.8.

la gigantografia di Karla, in bianco e nero, è posta di fronte a un grosso sasso raccolto sulla scena del delitto, mentre poco distante è appeso un facsimile del suo certificato di morte. Nella stanza è diffusa la voce di un'altra transgender, Ivon, che tenta di ricostruire quanto avvenuto all'amica, anche se specifica di non sapere quanto possa essere successo e perché [figura 26].

Il curatore Antoine Henry Jonquères condivide gli stessi dubbi, ma fornisce un quadro un poco più preciso dell'avvenimento, ricalcando l'irrelevanza di queste morti per le autorità cittadine:

Il corpo di Karla fu trovato privo di vita accanto a un *Tapia* [le rovine di una casa spesso utilizzata come luogo dove vivere o fare cose]. Il giovane cliente che aveva sfruttato i suoi servizi l'aveva riportata lì. Non si sa perché l'abbia torturata né perché si sia accanito sulla sua faccia a colpi di pietra. Si sa solo che le armi usate per questo delitto provenivano da quelle stesse rovine. Passarono molti giorni prima che un'amica di Karla, Martina, la ritrovasse, e molte ore prima che la polizia si decidesse a farsi vedere. Le sorelle di Karla furono avvertite, firmarono i documenti necessari e la fecero cremare. Non ci fu alcun funerale né venne data alcuna notizia sulla sua scomparsa, né fu aperta un'indagine per chiarire le ragioni della sua morte e arrestare l'assassino. Il messaggio, muto, che le autorità mandarono alle altre trans della zona era semplice: la loro esistenza non era degna di attenzione⁶¹.

Gran parte della panoramica di Jonquères deriva dalla testimonianza dell'amica che rinvenne il corpo di Karla, Martina, protagonista di un'altra opera di Margolles (*La Martina*, 2016), in cui la transessuale ripercorre i giorni successivi all'omicidio ed esprime la totale inconsistenza della posizione sociale e umana sua, di Karla e delle altre prostitute della città:

This is how Karla come to his end. His name was Hilario Reyes Gallegos. His murder remains a mistery. It's a sadness that at this point of the game there's no one there to do anything for us. They kill a fag or prostitute, it's like killing a dog. I believe that, with the dog, at least someone comes around to pick it up and asks who killed this dog, what happened. With a prostitute or a homosexual no one ever bothers⁶².

L'assassinio di Karla è uno degli argomenti anche di *Póker de damas* (2016), azione avvenuta l'11 maggio 2016 all'interno di una stanza dell'Hotel Bombin a Ciudad Juárez: quattro prostitute transessuali conversano per tre ore attorno a un tavolo da poker, raggiunte a un certo punto da quattro professionisti del mondo dell'arte. All'interno degli estratti del video che riassume la conversazione, si vede come alla storia di Karla si sovrappongano quelle delle partecipanti all'azione, racconti di altre colleghe, inviti a prestare attenzione a chi vuole far sparire tutte le prostitute dall'area del centro storico, e cose simili. Come nel caso di *Pistas de baile*, Margolles allestisce un dispositivo che veicola una possibilità di rappresentazione da parte di una categoria di persone non solo minacciata, ma colpita a morte nel disinteresse istituzionale, impedita nella sua stessa capacità rappresentativa, per usare le categorie di Jean-Luc Nancy, ossia nella sua organizzazione del sensibile, nella creazione e condivisione di una storia e di una visione del mondo.

⁶¹ Antoine Henry Jonquères, *Ya Basta*, 2018, p. 252.

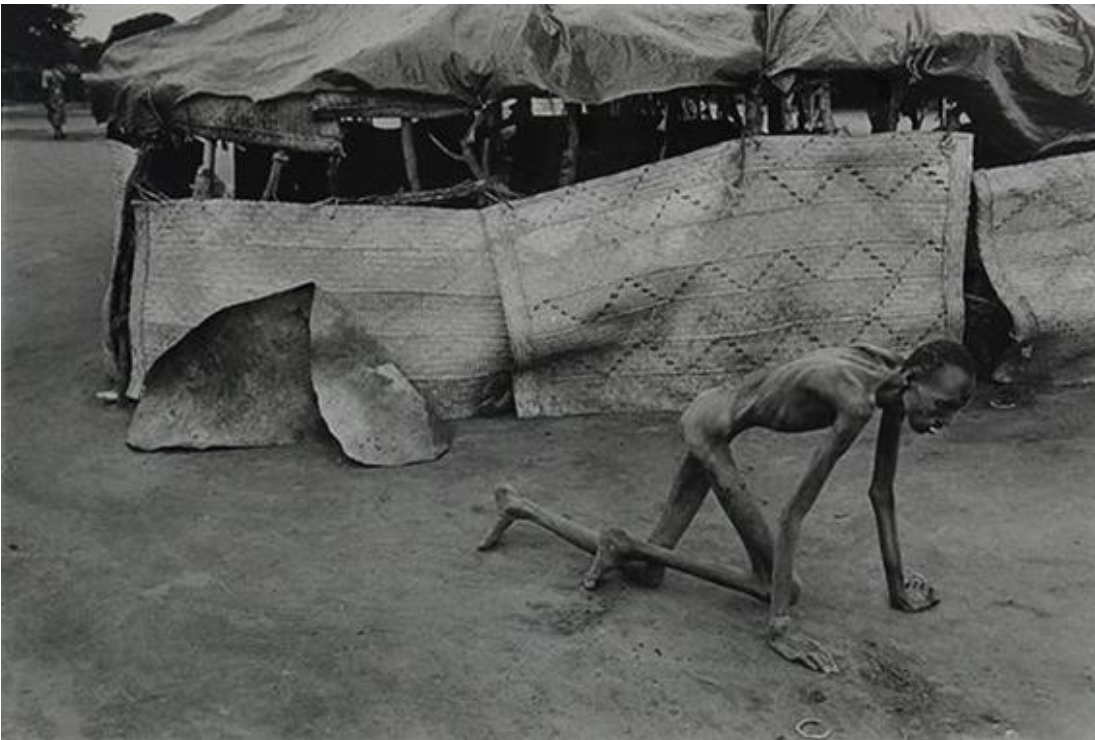
⁶² Martina, in Steinger (a cura di), *En la Herida*, 2019, p. 61.

La “terza via” che il lavoro di Margolles costituisce in relazione alla rappresentazione delle vittime di violenza sta essenzialmente in questa autonomia: nel fornire strumenti di rappresentazione a chi è, o è stato, impossibilitato a presentare un’immagine di sé, e nel porvi di fronte lo spettatore senza un’indicazione più specifica della semplice e fredda enunciazione di ciò che si trova davanti a lui.

Immagini



[Figura 1] James Nachtwey, Romania 1990.



[Figura 2] James Nachtwey, Sudan 1993.



[figura 3] James Nachtwey, Cecenia 1995-96.



[figura 4] *Abolition of Justice*, in *Nature of the Enemy*, Rockefeller Centre, New York 1943.



[figura 5] *Desecration of Religion*, in *Nature of the Enemy*, Rockefeller Centre, New York 1943.



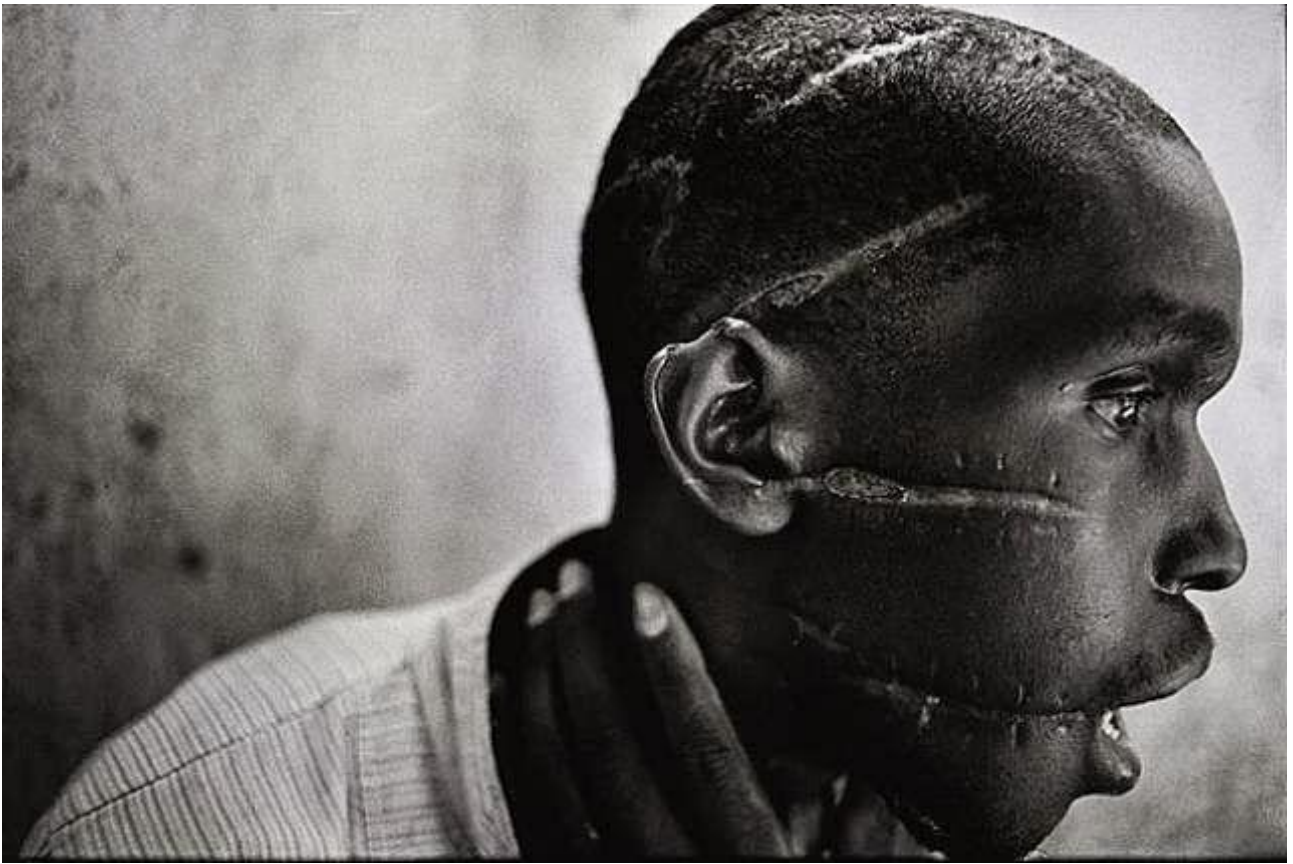
[figura 6] *Lest we forget*, Library of Congress, Washington, 30 giugno 1945.



[figura 7] *Lest we forget*, Library of Congress, Washington, 30 giugno 1945.



[figura 8] *Lest we forget*, Library of Congress, Washington, 30 giugno 1945.



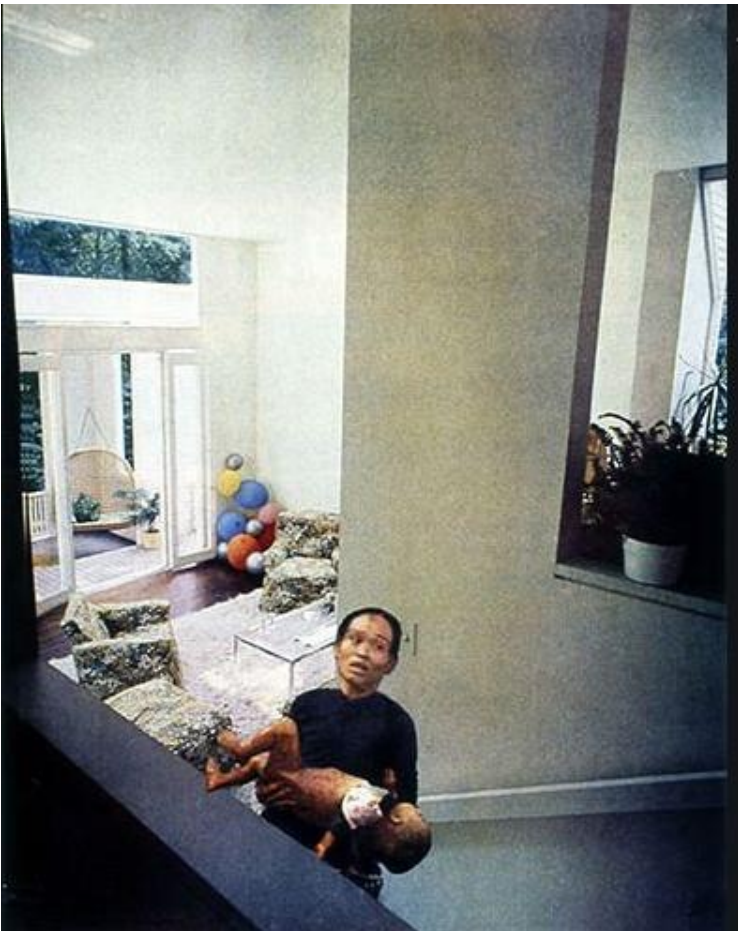
[figura 9] James Nachtwey, Ruanda 1994.



[figura 10] James Nachtwey, Indonesia, Jakarta, 1999.



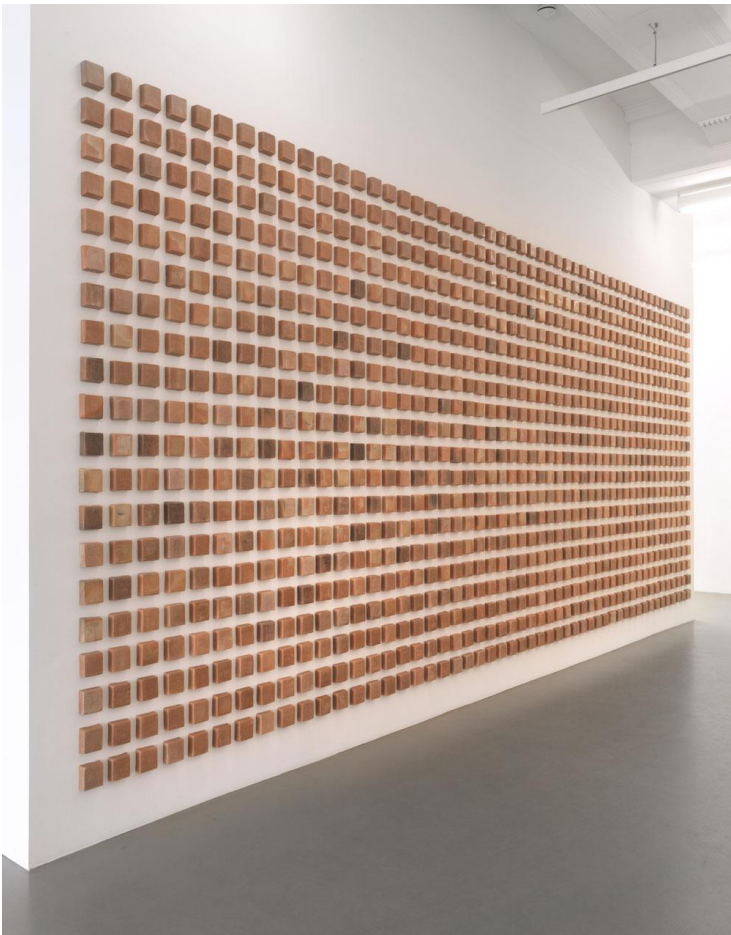
[figura 11] James Nachtwey, USA, New York, 11 settembre 2001.



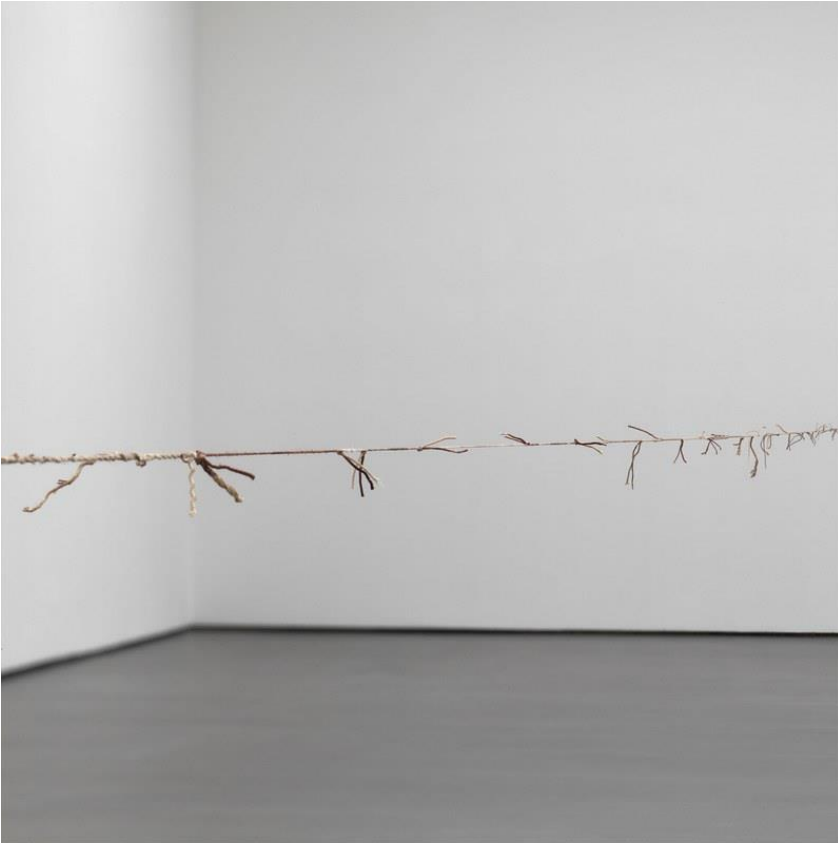
[figura 12] Martha Rosler, *Balloons*, da *Bringing the War Home. House Beautiful*, 1967-72.



[figura 13] SEMEFO, *Lavatio Corporis*, 1994.



[figura 14] Teresa Margolles, *La Gran América*, 2017.



[figura 15] Teresa Margolles, *127 cuerpos*, 2006.



[figura 16] Teresa Margolles, *Tarjetas para picar cocaína*, 1997-99.



[figura 17] Teresa Margolles, *Score-Settling*, 2009.



[figura 18] Teresa Margolles, *Flag*, 2009.



[figura 19] Teresa Margolles, *Embajada*, 2009.



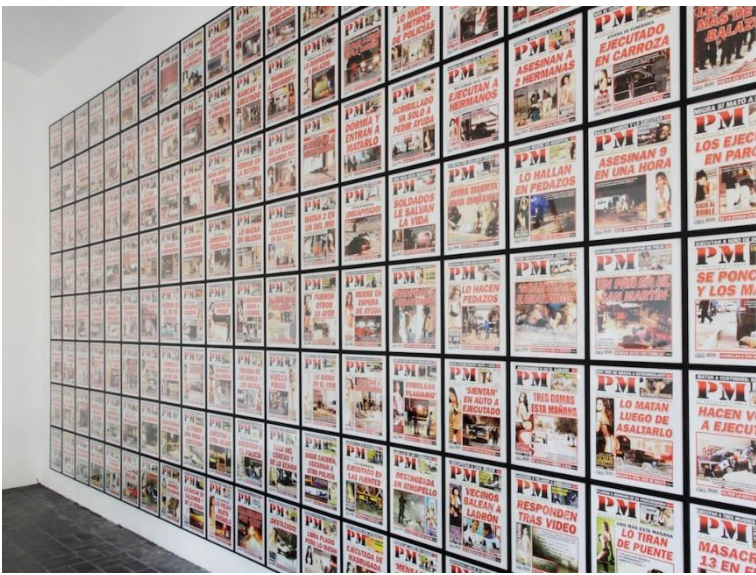
[figura 20] Teresa Margolles, *Cleaning*, 2009.



[figura 21] Teresa Margolles, *Mesa y dos bancos*, 2005.



[figura 22] Teresa Margolles, *Lengua*, 2000.



[figura 23] Teresa Margolles, *PM 2010*, 2012.



[figura 24] Teresa Margolles, *Pista de baile*, 2016.



[figura 25] Teresa Margolles, *Pistas de baile*, 2016.



[figura 26] Teresa Margolles, *Karla*, Hilario Reyes Gallegos, 2016.

Capitolo 2: Rappresentazione da una violenza passata

«A seimilacinquecento chilometri di distanza, seduto con sua madre in rue de Trévis, Sylvère Lotringer si abbandona ai ricordi dell'Olocausto. [...] Ha cominciato a registrare le loro conversazioni perché i dettagli della guerra continuano a essere così nebulosi. La retata parigina dopo l'Occupazione Tedesca, la fuga, i documenti falsi, le lettere a tutti i parenti in Polonia restituite al mittente con il timbro "Deportato". "Deportato", "Deportato" intona lei, con voce d'acciaio, vibrante di vita grazie alla rabbia che ha dentro. Quanto a sé, tuttavia, Sylvère prova solo torpore. Lui cosa c'entra? Era solo un bambino. Eppure in tutti quegli anni non è riuscito a pensare alla Guerra senza che gli occhi gli si riempissero di lacrime»¹.

Se il nucleo intorno a cui è cresciuto il precedente capitolo è stata la rappresentazione di una violenza presente, contemporanea all'artista, questo secondo capitolo cercherà di approfondire le radici e i modi della rappresentazione da una violenza passata: come si vedrà, le manifestazioni artistiche qui considerate non si rapportano frontalmente con l'evento che scelgono di tematizzare, ma sempre con un movimento "a partire da". Infatti, se nel primo capitolo il rapporto di Nachtwey e Margolles con la violenza poteva dirsi di tipo testimoniale, la condizione degli artisti che verranno analizzati tra poco rientra nella sfera della "post-memoria", concetto coniato dalla studiosa americana Marianne Hirsch per descrivere la condizione di soggetti cresciuti in contesti dominati da racconti e rievocazioni di eventi, spesso traumatici, che per ragioni anagrafiche non hanno potuto vivere direttamente. Nonostante questi eventi facciano parte della loro storia, i soggetti post-memoriali non riescono ad accoglierli ed elaborarli direttamente, né riescono a riconoscersi del tutto. Le opere degli artisti post-memoriali analizzate in questo capitolo denunciano tutte, in un modo o nell'altro, una certa distanza dall'oggetto che intendono ricordare, evocare o commemorare, unita a un'impossibilità di comunicare un senso preciso e univoco a proposito². Come nel primo capitolo, gli artisti citati non sono stati scelti in quanto casi-studio che esemplificassero e confermassero un certo presupposto teorico, ma sono stati considerati nella loro natura di elaboratori di concetti capaci di costruire, assieme a testi di critici e filosofi che mano a mano emergeranno, sia il presupposto teorico che le sue conseguenze. Per ragionare sulla rappresentazione da una violenza passata ho chiamato in causa artisti che hanno lavorato attorno all'idea di contromonumento, elaborata dallo studioso americano James Young nei primi anni novanta, in quanto capace di riunire al suo interno, e a volte far conflagrare, la commemorazione pubblica di un evento luttuoso e l'introspezione nella memoria "privata". L'atto di violenza alla base di queste pratiche artistiche post-memoriali e contromonumentali è incarnato nella Shoah, la cui difficile elaborazione estetica si è tentata di affrontare già all'inizio del primo capitolo: senza la presunzione di venire a capo dell'immenso dibattito generato intorno a questo problema, si cercherà di prelevare da esso gli interventi che maggiormente aiuteranno alla costruzione del mio percorso di riflessione.

¹ Chris Kraus, *I love Dick*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2017, p. 87.

² Cfr. Marianne Hirsch, *Past Lives: Postmemory in Exile*, "Poetics Today", 17 (4), 1996, pp. 659-686.

2.1 - Violenza, vergogna, potenza

Ci sono alcune domande che è necessario porsi per creare una corrispondenza con quanto detto fino a ora e per aprire all'analisi che verrà svolta da qui in avanti: qual è la continuità estetica tra la rappresentazione di una violenza presente e la commemorazione di una violenza passata? L'atto del ricordare suggerisce, come la rappresentazione, una riformulazione del visibile, del dicibile e del fattibile? In che modo e per quali ragioni esso segue a un atto di violenza? Sono domande che generalmente cercano risposte di natura storica, sociale e antropologica. Tuttavia, dato l'indirizzo di questa ricerca, proverò innanzitutto di formularne una di carattere estetico, e lo farò a partire da un intervento di Gilles Deleuze contenuto nella storica intervista concessa dal filosofo alla sua ex allieva Claire Parnet (con la quale nel 1977 aveva scritto *Conversazioni*³). L'intervista, dalla durata di otto ore, venne registrata tra il 1988 e il 1989 e trasmessa dalla televisione francese soltanto dopo la morte di Deleuze, nel 1996, con il titolo *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Il titolo richiama la struttura dell'intervista, costruita a partire da venticinque parole-chiave estrapolate dal lessico deleuziano su cui il filosofo era invitato a riflettere e, in un certo senso, ad autoritrarsi. La lettera R era riferita a "Resistenza", un concetto ricorsivo nel pensiero di Deleuze, che compare anche in *Che cos'è l'atto di creazione?*, trascrizione di una conferenza tenuta il 17 marzo 1987 agli studenti della FEMIS (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son)⁴, e in *Che cos'è la filosofia*, libro scritto nel 1991 assieme a Félix Guattari⁵. Claire Parnet pone la domanda relativa alla "R" facendo riferimento proprio a una di queste occasioni: «Come hai detto in una recente conferenza alla FEMIS: "La filosofia crea dei concetti e quando si crea si resiste". Gli artisti, i registi, i musicisti, i matematici, i filosofi resistono. Ma a cosa resistono esattamente?»⁶. La risposta di Deleuze è estremamente ampia e sfaccettata e ritengo valga la pena citarla per intero, soprassedendo sui brevi passaggi che non interessano da vicino il mio ragionamento, e inframmezzarla con riflessioni e annotazioni che, concentrate interamente alla fine, si perderebbero.

Creare è resistere... C'è un autore che ho letto di recente che a questo proposito mi ha colpito molto. Credo che una delle ragioni dell'arte e del pensiero sia una certa vergogna di essere uomo. La persona, l'artista, lo scrittore che l'ha detto nel modo più profondo è Primo Levi. Ha saputo parlare di questa vergogna di essere un uomo e l'ha fatto a un livello estremamente profondo. È in seguito al ritorno dai campi di sterminio che dice: "quando sono stato liberato prevaleva la vergogna di essere un uomo". È una frase allo stesso tempo splendida, molto bella, per nulla astratta, è molto concreta, la vergogna di essere un uomo. Ma non significa le sciocchezze che rischiamo di farle dire, non vuol dire siamo tutti assassini, o che siamo tutti colpevoli, ad esempio siamo tutti colpevoli di fronte al nazismo. Primo Levi lo dice in modo ammirevole: "non significa che i carnefici e le vittime siano gli stessi", non ce lo faranno mai credere. C'è molta gente che ci spiega che "sì, siamo tutti colpevoli", eh no, per niente, non confonderemo mai la vittima e il carnefice. Allora la vergogna di essere un uomo non vuol dire

³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Conversazioni*, ombre corte, Verona 2019.

⁴ Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2003.

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996.

⁶ Claire Parnet in Claire Parnet (a cura di), *Gilles Deleuze. ABeCedario – DVD 3*, DeriveApprodi, Roma 2005, 1.26' 30"-1.26' 47".

che siamo tutti uguali, siamo tutti compromessi... Ma significa molte cose, è un sentimento complesso, non è un sentimento unico. La vergogna di essere un uomo significa allo stesso tempo “come degli uomini hanno potuto fare questo? Degli uomini, ovvero altri come me”. E secondariamente “come ho fatto a scendere a patti, non sono diventato un boia, ma sono comunque sceso a patti abbastanza da sopravvivere”, E poi “una certa vergogna precisamente di essere sopravvissuto, al posto di alcuni amici che invece non sono sopravvissuti”. La vergogna di essere un uomo è un sentimento estremamente complesso⁷.

La parola “vergogna” ricorre periodicamente nell’opera di Primo Levi e non infesta soltanto il suo ritorno a casa, ma marca anche alcuni passaggi quotidiani del suo stato di prigioniero e frequentemente risponde, oltre che alle condizioni degradanti a cui lui e i suoi compagni erano costretti, a un repentino avvertimento di sé, a un rispecchiamento della sua condizione nell’aspetto degli altri, corrispondenti alla capacità di guardarsi da fuori e, dunque, a un flebile risorgere di quella capacità umana di rappresentazione e immaginazione che si è discusso all’inizio del capitolo scorso. La si trova nelle descrizioni delle notti passate nel Lager:

Devono essere passate le ventitre [sic.] perché già è intenso l’andirivieni al secchio, accanto alla guardia di notte. È un tormento osceno e una vergogna indelebile: ogni due, ogni tre ore ci dobbiamo alzare, per smaltire la grossa dose di acqua che di giorno siamo costretti ad assorbire sotto forma di zuppa, per soddisfare la fame: quella stessa acqua che alla sera ci gonfia le caviglie e le occhiaie, impartendo a tutte le fisionomie una deforme rassomiglianza, e la cui eliminazione impone ai reni un lavoro sfibrante⁸.

Ritorna dopo l’annuncio assurdo, da parte di uno dei Kapos del campo, di un esame di chimica da affrontare, che selezionerà gli adatti a lavorare nel laboratorio di Auschwitz. L’avvertimento della propria indecenza rimarca l’assurdità della prova: «Con queste nostre facce vuote, con questi crani tosati, con questi abiti di vergogna, fare un esame di chimica»⁹. E, una volta entrato in laboratorio, Levi si confronta ancora con questo sentimento trovandosi di fronte a un’umanità estranea all’universo concentrazionario, in cui è costantemente immerso da mesi, impersonata dalle assistenti del laboratorio: «Di fronte alle ragazze del laboratorio, noi tre ci sentiamo sprofondare di vergogna e di imbarazzo. Non sappiamo qual è il nostro aspetto: ci vediamo l’un l’altro, e talora ci accade di specchiarci in un vetro terso. Siamo ridicoli e ripugnanti»¹⁰. Ancora, a poche settimane dalla liberazione di Auschwitz, Levi assiste a quella che sarebbe stata l’ultima impiccagione pubblica nel cortile del Lager. Il condannato è accusato di aver introdotto armi all’interno del campo e di star tramando una rivolta simile a quella scoppiata un mese prima a Birkenau. I prigionieri schierati nel piazzale delle adunate assistono muti e inerti all’esecuzione dell’ultimo degli “uomini forti” presenti nel campo. Levi scrive:

⁷ Gilles Deleuze, in Ivi, 1.28’ 57” – 1.31’ 02”

⁸ Levi, *Se questo*, 2014, p. 55.

⁹ Ivi, p. 100.

¹⁰ Ivi, p. 139.

Alberto ed io siamo rientrati in baracca, e non abbiamo potuto guardarci in viso. Quell'uomo doveva essere duro, doveva essere di un altro metallo del nostro, se questa condizione, da cui noi siamo stati rotti, non ha potuto piegarlo. Perché, anche noi siamo rotti, vinti: anche se abbiamo saputo adattarci, anche se abbiamo finalmente imparato a trovare il nostro cibo e a reggere la fatica e il freddo, anche se ritorneremo. Abbiamo issato la menaschka [un recipiente contenente zuppa] sulla cuccetta, abbiamo fatto la ripartizione, abbiamo soddisfatto la rabbia quotidiana della fame, e ora ci opprime la vergogna¹¹.

La vergogna infesta il campo anche nelle ore della liberazione, e ne *La tregua* Levi ha l'accortezza di trovarla negli occhi della prima pattuglia russa che percorre la strada parallela al campo: essa raggiunge non solo le vittime di una violenza, ma anche lo sguardo di chi vi assiste, è condivisa – e questo, lo vedremo, è un punto che Deleuze affronta all'interno dell'intervista a Claire Parnet.

Non salutavano, non sorridevano; apparivano oppressi, oltre che da pietà, da un confuso ritegno, che sigillava le loro bocche, e avvinceva i loro occhi allo scenario funereo. Era la stessa vergogna a noi ben nota, quella che ci sommergeva dopo le selezioni, ed ogni volta che ci toccava assistere o sottostare a un oltraggio: la vergogna che i tedeschi non conobbero, quella che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa¹².

Ne *I sommersi e i salvati*, infine, Primo Levi approfondisce “la vergogna del poi”, quella a cui fa principalmente riferimento Deleuze, che emerge dopo la liberazione, una volta costretto a fare ritorno in un consesso umano e a confrontarsi con un codice morale opposto a quello che vigeva all'interno del campo: è l'autore stesso a evidenziare quanto sia stereotipata e parziale l'idea secondo cui la liberazione corrisponderebbe a una “quiete dopo la tempesta” e a un gioioso ritorno alla vita precedente l'internamento. La sensazione di star ridiventando esseri umani coincide, invece, con l'emersione di paure, angosce e sensi di colpa che la prigionia aveva costretto a mettere da parte. Come già si è detto a proposito di Jean Améry, il “crollo totale della concezione estetica della morte” è conseguente alla frustrazione di ogni capacità rappresentativa e immaginativa, e la stessa cosa viene avvertita da Levi:

All'uscita dal buio, si sofferiva per la riacquistata consapevolezza di essere stati menomati. Non per volontà né per ignavia né per colpa, avevamo tuttavia vissuto per mesi o anni ad un livello animalesco: le nostre giornate erano state ingombre dall'alba alla notte dalla fame, dalla fatica, dal freddo, dalla paura, e lo spazio di riflettere, per ragionare, per provare affetti, era annullato¹³.

Di questa sofferenza Levi cerca di rendere conto nel terzo capitolo del suo libro, dopo aver premesso che, pur essendo molto diffusa, non ha investito tutte le categorie di deportati: ad esempio,

¹¹ Ivi, p. 147.

¹² Primo Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963, pp. 10-11.

¹³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1991, pp. 54-5.

generalmente non ha toccato chi era rinchiuso in nome di un ideale che ha visto realizzarsi con la sconfitta del nazifascismo, chi possedeva un cuore e una mente estremamente semplici, chi ha contribuito alla resistenza e alla lotta interna ai campi. E anche in questi casi, Levi non dubita ci siano state delle possibili eccezioni, così come il sentimento che lui definisce “vergogna” deve aver toccato molti sopravvissuti con diverse intensità e in diversi modi: «A mio avviso, il senso di vergogna o di colpa che coincideva con la riacquistata libertà era fortemente composito: conteneva in sé elementi diversi, ed in proporzioni diverse per ogni singolo individuo. Va ricordato che ognuno di noi, sia oggettivamente, sia soggettivamente, ha vissuto il Lager a suo modo»¹⁴. Non aver fatto abbastanza, o nulla, per combattere il sistema in cui si era rinchiusi, aver difettato di solidarietà, aver omesso di soccorrere un compagno in difficoltà, o anche solo non avergli prestato ascolto o conforto, l’essere sopravvissuto e non trovarvi una ragione – Levi ricorda l’orrore provato a sentire un ex-compagno di prigionia parlare di un disegno divino dietro la salvezza da Auschwitz – sono tutte imputazioni che sorgono una volta che il codice morale torna a essere quello “civile” e non quello disumano del lager.

Infine, Levi ricorda una vergogna più generale, la “vergogna del mondo”, conseguente al riconoscimento della carica distruttiva insita nell’essere umano, su cui in molti sono riusciti a soprassedere:

Non ci era possibile, né abbiamo voluto, essere isole; i giusti fra noi, non più né meno numerosi che in qualsiasi altro gruppo umano, hanno provato rimorso, vergogna, dolore insomma, per la colpa che altri e non loro avevano commessa, ed in cui si sono sentiti coinvolti, perché sentivano che quanto era avvenuto intorno a loro, ed in loro presenza, e in loro, era irrevocabile¹⁵.

Nonostante il pieno coinvolgimento in questa distorta colpa collettiva, l’autore non finisce di chiedersi: «È giustificata o no la vergogna del poi? Non sono riuscito a stabilirlo allora, e neppure oggi ci riesco, ma la vergogna c’era e c’è, concreta, pesante, perenne»¹⁶.

Dopo aver reso conto, seppur in modo insufficiente, dell’insolubile dilemma morale che attraversa l’opera di Primo Levi, è necessario tornare a Deleuze che su questa vergogna di appartenere al genere umano vede fondata la ragione dell’arte come atto di resistenza:

Credo che alla base dell’arte ci sia questa idea o questo sentimento molto vivido, una certa vergogna di essere un uomo che rende l’arte ciò che libera la vita imprigionata dall’uomo. L’uomo imprigiona continuamente la vita, continuamente la uccide, la vergogna di essere un uomo... L’artista libera una vita, una vita potente, una vita più che personale, non la sua vita [...], è una liberazione della vita. Non sono affatto cose astratte. Che cos’è il grande personaggio di un romanzo? Il grande personaggio di un romanzo non è un personaggio preso in prestito dalla realtà e nemmeno gonfiato. Charlus non è Montesquiou, nemmeno gonfiato dalla geniale immaginazione di Proust. Sono straordinarie potenze di vita, sono potenze di vita straordinarie per quanto possano finir male. Il personaggio di un romanzo ha integrato in sé dei mondi, è una specie di gigante, è una specie di esagerazione nei confronti della vita, ma non è un’esagerazione

¹⁴ Ivi, p. 54.

¹⁵ Ivi, p. 63.

¹⁶ Ivi, p. 59.

nei confronti dell'arte, l'arte è la produzione di queste esagerazioni. Ed è la loro esistenza che è già resistenza. [...] Liberare la vita, dalle prigioni dell'uomo... questo è resistere. Lo si vede bene in ciò che fanno gli artisti. Non c'è arte che non sia la liberazione di una potenza di vita, non c'è arte della morte innanzitutto¹⁷.

Per capire a cosa faccia riferimento Deleuze quando parla della potenza vitale liberata dall'opera d'arte, e per capire anche cosa effettivamente significhi per lui l'espressione "potenza vitale", e soprattutto per coniugare tutto questo al ragionamento che stiamo portando avanti qui, trovo necessario appellarmi brevemente a un altro testo di Deleuze, *Che cosa può un corpo?*, ossia la raccolta delle lezioni su Spinoza che il filosofo tenne all'Università di Vincennes tra il novembre 1980 e il marzo 1981. Al suo interno viene espresso il concetto di individuo come composizione e rapporto di infiniti corpi, continuamente messo in relazione a influenze esterne le quali ne determinano la capacità di esprimere la propria potenza.

Uno dei tanti esempi di cui Deleuze dissemina le sue lezioni può aiutare a chiarire questo punto e a comprendere come tale concetto riguardi l'individuo a livello innanzitutto fisico:

Sono costituito da una collezione infinita di corpuscoli connessi in un rapporto caratteristico. Supponete che un agente esterno li spinga ad abbandonare il rapporto che mi è proprio per entrare a far parte di un altro rapporto, appartenente ad un altro individuo. Che succederà? Morirò! [...] Sotto l'azione dell'agente esterno "arsenico", le particelle infinitamente piccole del sangue sono spinte ad entrare nello specifico rapporto "arsenico". L'insieme infinito di particelle su cui si basa il mio essere un individuo vivente migra allora nel corpo "arsenico": muoio avvelenato¹⁸.

Secondo questa idea, quindi, l'individuo è potenza e il suo corpo «è definito dall'insieme dei rapporti che lo compongono, o, stessa cosa, dal suo potere di essere affetto»¹⁹. In relazione a questo, esso reagisce agli incontri con gli enti che lo circondano, sviluppando o consumando la propria potenza ed esponendosi, così, a una continua variazione di intensità. Possiamo dunque intendere la vita imprigionata di cui Deleuze parla nell'intervista, come una vita la cui potenza è esaurita, o meglio soppressa, da un elemento esterno che la violenta. E questa potenza, liberata dall'arte, può essere identificata con quella capacità rappresentativa già ampiamente affrontata grazie a Nancy. La vergogna di essere un uomo, in questo senso, seguirebbe all'iniziale riconoscimento di questo stato di minorità e abiezione, generando l'esigenza di creare, che è innanzitutto una necessità di resistere. Per tornare all'intervista, infatti:

[Claire Parnet:] A volte l'arte non basta, Primo Levi ha finito col suicidarsi molto tempo dopo...
[Gilles Deleuze:] Si è suicidato personalmente. Questo sì, non è riuscito a reggere, ha suicidato la sua vita personale, sì. Resteranno quattro pagine, dodici pagine, cento pagine di Primo Levi, che resteranno delle eterne resistenze a quanto è accaduto. Quando parlo della vergogna di essere un uomo non è nemmeno nel senso grandioso di Primo Levi. Perché, se osiamo dire una

¹⁷ Gilles Deleuze in Parnet (a cura di), *Gilles Deleuze*, 2005, 1.31' 03" – 1.33' 34".

¹⁸ Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2013, p. 160.

¹⁹ Ivi, p. 55.

cosa del genere, ciascuno di noi nella vita quotidiana incontra eventi microscopici che suscitano la vergogna di essere un uomo. Assistiamo a una scena in cui qualcuno è davvero eccessivamente volgare. Non facciamo una scenata, siamo a disagio, siamo a disagio per lui, siamo a disagio per noi stessi perché daremo l'impressione di sopportarlo, anche qui sigliamo un compromesso, e se protestassimo, dicendogli: "che vergogna'", ne faremmo un dramma, siamo in trappola. Non è paragonabile ad Auschwitz, ma persino a questo livello microscopico c'è una piccola vergogna di essere un uomo. Se non si prova questa vergogna, non c'è ragione di fare dell'arte²⁰.

La creazione come atto di resistenza è il concetto che chiude momentaneamente il cerchio, ci permette di fare un piccolo passo in avanti e di preparare altre domande, a cui si cercherà di rispondere nel prosieguo del capitolo. Se, secondo l'egittologo Jan Assman, anche il ricordo è un atto di resistenza per la sua qualità di dissociarsi dai fatti per come sono presentati²¹, in che modo gli artisti contromonumentali resistono? Che cosa rappresentano? Se Deleuze ci invita ad andare oltre le biografie di Levi, dicendo che l'artista libera una vita potente, più che personale, qual è la vita che gli artisti in questione permettono di esprimere? Nelle pagine a seguire si cercherà di mostrare come le opere contromonumentali siano essenzialmente dei dispositivi di rappresentazione a disposizione di coloro che li visitano e come in questo, al di là della pretesa opposizione al gigantismo e all'aderenza a una narrazione e a un monito precisi, risieda lo scarto rispetto al monumento tradizionalmente inteso.

2.2 - Cenni di dibattito sulla costruzione di una memoria tedesca

In Germania, la ricerca teorica e artistica di un'espressione memoriale pubblica capace di riflettere consapevolmente sul passato e di commemorarlo senza raggelarlo in forme obsolete ha richiesto un lungo e tormentato percorso. Nonostante questo processo di elaborazione non possa dirsi di certo concluso, è possibile evidenziare quelli che sembrano esserne, se non gli estremi, almeno gli apici: l'inizio di una lenta presa di coscienza collettiva della Shoah, all'inizio degli anni sessanta, e lo sfaccettato dibattito che precedette l'erezione del *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman, a Berlino, nel 2005.

Sempre facendo riferimento a quanto scrive Tony Judt in *Postwar* (2005), fino all'inizio degli anni sessanta la consapevolezza tedesca di quanto accaduto alla popolazione ebraica dal 1933 al 1945, ma anche, più in generale, delle vicende che riguardavano il Terzo Reich, era a dir poco assopita²². Lo storico britannico porta alcuni esempi: nelle scuole della Repubblica Federale Tedesca, almeno nei suoi primi anni di vita, il programma di storia si interrompeva alla fine della Prima Guerra Mondiale (in particolare, all'abdicazione di Guglielmo II); con l'eccezione del leader socialista Kurt Schumacher, antinazista da prima ancora dell'ascesa al potere di Hitler, nessun personaggio pubblico degli anni quaranta e cinquanta fece mai pubblicamente accenno alla Shoah; a un

²⁰ Parnet (a cura di), *Gilles Deleuze*, 2005, 1. 33' 37'' – 1.35' 06''.

²¹ Cfr. Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, pp. 55-8.

²² In questa breve introduzione storica, parlando della situazione tedesca antecedente il 1989, farò riferimento esclusivo alla RFT, dato che gli interventi artistici analizzati si collocano tutti in città del blocco occidentale.

sondaggio effettuato nel 1952 all'interno della RFT, quasi un adulto su due affermò che per la Germania fosse preferibile non avere ebrei all'interno dei propri confini. «Se si voltavano indietro, i tedeschi occidentali ricordavano esclusivamente le proprie sofferenze: nei sondaggi effettuati alla fine degli anni Cinquanta, la stragrande maggioranza dichiarava che l'occupazione alleata post-bellica era stata "il periodo peggiore della propria vita"»²³.

Il processo ad Adolf Eichmann, celebratosi a Gerusalemme nel 1961, e i processi che a Francoforte vennero intentati contro i carcerieri di Auschwitz, dal 1963 al 1965, contribuirono a inceppare il processo di negazione portato avanti dalla maggior parte della popolazione tedesca e costituirono la prima occasione per i sopravvissuti ai campi di concentramento di raccontare in pubblico la propria storia. Il cambiamento non fu rapido né unilaterale, anche a causa della fallita denazificazione degli organi statali avviata nell'immediato dopoguerra – per esempio, due esponenti del partito nazista occuparono importanti cariche governative dell'RFT durante gran parte degli anni sessanta: dal 1959 al 1969 la carica di presidente federale della Germania Ovest fu ricoperta da Hans Lübke, mentre nel 1966 i cristiano-democratici elessero a cancelliere Kurt Georg Kiesinger, che restò al potere fino al 1969. Le autorità politiche si erano ben presto arrese a questa compromissione con l'oscuro passato tedesco, per certi versi difficile da sciogliere (il 5 maggio 1946, durante un comizio tenuto a Wuppertal, il futuro cancelliere Konrad Adenauer era stato molto critico sulle misure di denazificazione imposte dagli occupanti statunitensi, invitando a non tormentare i «compagni di strada nazisti»²⁴), ma questa ennesima dimostrazione di connivenza da parte della Repubblica di Bonn accese una vasta protesta generazionale, mossa dai ragazzi nati durante la guerra o subito dopo la sua conclusione. Tony Judt ne abbozza il ritratto con rapida efficacia:

I loro genitori, ossia i tedeschi nati tra il 1910 e il 1930, non rifiutavano semplicemente di discutere il passato. Profondamente scettici nei confronti di qualsiasi promessa politica o grandioso ideale, la loro attenzione era rivolta inflessibilmente, pur con leggero disagio, su benessere materiale, stabilità e rispettabilità. Come Adenauer aveva perfettamente compreso, la loro identificazione con l'America e con l'"Occidente" derivava in gran parte dal desiderio di evitare qualsiasi associazione con il fardello della "germanità". Di conseguenza, agli occhi dei loro figli e delle loro figlie erano simbolo del *nulla*. Le loro realizzazioni materiali erano macchiate dall'eredità morale. Se mai ci fu una generazione la cui ribellione era davvero fondata sul rifiuto di tutto quanto i genitori rappresentavano (assolutamente *tutto*: orgoglio nazionale, nazismo, denaro, cultura occidentale, pace, stabilità, legge e democrazia), fu quella dei "figli di Hitler", i radicali della RFT degli anni Sessanta²⁵.

Il mescolarsi di critica anti-istituzionale, anti-militaristica e anti-statunitense portò al tracciamento di alcune analogie che ritardarono una effettiva presa di coscienza dei crimini nazisti contro l'umanità: le efferatezze degli Stati Uniti, in quel momento impegnati in Vietnam, erano equiparate a quelle del regime hitleriano, e la loro occupazione militare, economica e culturale della Germania Ovest era connessa a quella attuata, appunto, in Vietnam. Da questo punto di vista, la Germania,

²³ Judt, *Postwar*, 2005 p. 996.

²⁴ Konrad Adenauer in Ivi p. 76.

²⁵ Ivi, p. 517.

come il Vietnam divisa in due parti e occupata da forze straniere, assumeva il ruolo di vittima di fronte al “nuovo fascismo” statunitense e alla compiacenza dei propri politici.

Non deve quindi sorprendere la scoperta che, nonostante tutta la loro rabbia nei confronti della “generazione di Auschwitz”, i giovani tedeschi degli anni Sessanta non fossero particolarmente toccati dall’Olocausto. Anzi, proprio come i genitori, si sentivano piuttosto a disagio di fronte alla “questione ebraica” e preferivano seppellirla sotto richieste di corsi sulla *Faschismustheorie*, occultando la dimensione razzista del nazismo e mettendo invece in risalto il suo legame con il modo di produzione capitalistico e il potere imperiale, e quindi con Washington e Bonn²⁶.

Solo a partire dagli anni settanta, in effetti, si sviluppò un diverso atteggiamento memoriale nei confronti della Shoah, a seguito della combinazione di alcuni avvenimenti: la Guerra dei Sei giorni del 1967, la *Warschauer Kniefall* (“genuflessione di Varsavia”) del cancelliere Willy Brandt, il 7 dicembre 1970, di fronte al monumento che commemorava la rivolta del ghetto di Varsavia del 1943, l’assassinio degli atleti israeliani alle Olimpiadi di Monaco del 1972, la trasmissione della serie tv *Holocaust* nel 1979, la quale venne criticata aspramente dai registi tedeschi contro-culturali di quegli anni, che si sentivano espropriati di un loro pezzo di storia dal *kitsch* statunitense (Edgar Reitz e Hans-Jürgen Syberberg, per esempio), ma che permise alla Shoah di entrare in un orizzonte culturale comune e condiviso (furono 20 milioni gli spettatori tedeschi che assistettero alla trasmissione, più della metà della popolazione adulta). L’abrogazione dello Statuto ventennale sulla prescrizione del reato di omicidio, che il parlamento votò cinque mesi dopo la messa in onda, suggerisce, anche se non certifica, la forza dell’impatto di *Holocaust* sulla coscienza collettiva tedesca:

Da questo momento in poi, i tedeschi sarebbero stati gli europei meglio informati sul tema della Shoah e in prima linea negli sforzi per mantenere la consapevolezza pubblica del crimine senza precedenti commesso nel proprio paese. Mentre, nel 1968, appena 471 gruppi scolastici avevano visitato Dachau, alla fine degli anni Settanta si superavano le 5000 visite all’anno²⁷.

Durante gli anni ottanta la memoria della Shoah entrò a tutti gli effetti all’interno dello spazio e del dibattito pubblici. Scrive lo storico Michael Jeismann a questo proposito:

The 1980s in Germany were the years of urgent struggle about history: while domestic and foreign politics remained calm, apart from short gusts and a stagnant and worsening Cold War policy, the German past resurged from its self-induced sleep. Hardly a self-respecting city existed that did not establish a historical museum or extend or reorganise the existing one during these years²⁸.

²⁶ *Ivi*, p. 519.

²⁷ *Ivi*, p. 999.

²⁸ Michael Jeismann, in Mechtild Widrich, *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester University Press, Manchester 2014, p. 167.

Se dell'intervento nello spazio pubblico mi occuperò tra poco, è importante ricordare qui una delle più importanti manifestazioni di dibattito che, dal 1986 alla fine degli anni ottanta, animò l'opinione pubblica tedesca: l'*Historikerstreit* (o "Battaglia degli storici"), con Ernst Nolte e Jürgen Habermas a rappresentare due opposte scuole di pensiero. La prima, rappresentata da Nolte e da altri storici di stampo conservatore, criticava il supposto sollevamento dalla Storia che sarebbe stato riservato alla Shoah in sede storiografica, avulsa dal contesto e considerata come evento unico, inaudito e irripetibile. Questa condizione, oltre a pesare sull'identità della nuova società tedesca, incolpevole per quanto avvenuto nel proprio passato e contemporaneamente impossibilitata a liberarsene a causa della sua dimensione sovra-storica, sarebbe stata oltretutto scorretta. La tesi di Nolte, infatti, intendeva considerare lo sterminio degli ebrei perpetrato da Hitler conseguente, in termini temporali e causali, a quello dei *kulaki* compiuto dai bolscevichi. Il *Gulag* sarebbe stato, dunque, il «prius logico fattuale»²⁹ del *Lager*: «Quello che viene chiamato lo sterminio degli Ebrei, perpetrato sotto il Terzo Reich, è stato una reazione, una copia deforme e non una prima copia o un originale»³⁰. Ricontestualizzare la Shoah, confrontarla con altri avvenimenti simili, cercarne i nessi di causalità, avrebbe permesso ai tedeschi di superare il senso di colpa ad essa connesso e di rivolgersi al futuro con animo pacificato. Secondo Habermas, questa nuova forma di revisionismo sarebbe stata condivisa con i politici protagonisti della cosiddetta *Wende* ("Svolta"), che attraversò il paese nel periodo precedente e successivo alla riunificazione (Habermas fa particolare riferimento al cancelliere Helmut Kohl), e avrebbe rischiato di privare l'identità tedesca di una componente fondamentale e ineliminabile, che andava ben al di là delle esistenze di coloro che avevano attivamente preso parte agli orrori della guerra e dello sterminio. L'atto memoriale sembra essere, da una parte, l'espiazione di un eterno obbligo morale e, dall'altra, l'unico veicolo attraverso cui le generazioni nate dopo la Seconda guerra mondiale possono esercitare la propria solidarietà verso il prossimo:

Firstly, there is the obligation we in Germany have - even if no one else is prepared to take it upon themselves any longer - to keep alive the memory of the suffering of those murdered at the hands of Germans, and we must keep this memory alive quite openly and not just in our own minds. These dead have above all a claim to the weak anamnestic power of a solidarity which those born later can now only practice through the medium of the memory which is always being renewed, which may often be desperate, but which is at any rate active and circulating³¹.

Al di là delle questioni strettamente storiografiche dibattute nell'*Historikerstreit*, quello che ci interessa rilevare qui è soprattutto il fatto che siano state messe in discussione le motivazioni e le modalità attraverso cui la generazione post-memorale si sarebbe dovuta avvicinare pubblicamente alla Shoah. Una discussione a cui gli artisti contromonumentali, i loro committenti e il pubblico avrebbero a loro modo partecipato.

²⁹ Ernst Nolte, in Ricoeur, *La memoria*, 2003, p. 473.

³⁰ Ibid.

³¹ Jürgen Habermas, *Concerning the Public Use of History*, "New German Critique", 44, 1988, p. 44. L'articolo venne originariamente pubblicato nel 1986, un mese dopo l'intervento di Nolte, sul "Die Zeit".

2.3 - I contromonumenti come dispositivi di rappresentazione

For a new generation of artists in Germany today, the question is not whether to remember or to forget the Holocaust. Rather, given the tortuous complexity of their nation's relation to its past, they wonder whether the monument itself is more an impediment than an incitement to public memory³².

Con queste parole lo studioso statunitense James Young apre il primo capitolo del suo noto volume *The Texture of Memory* (1993), in cui viene fissata e universalmente diffusa la categoria di "contromonumento", opera posta nello spazio pubblico a ricordo di un evento passato senza affidarsi ai modi e alle forme del monumento tradizionale. Young tratteggia il profilo degli artisti che danno forma a questo concetto: quasi tutti appartenenti alla generazione dei "figli di Hitler", volenterosi di tramandare il ricordo della Shoah, ma anche di distinguersi dalla generazione a loro precedente, nonché sospettosi di fronte al significato che, dopo la guerra, la monumentalità aveva incorporato.

Ethically certain of their duty to remember, but aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms, a new generation of contemporary artists and monument makers in Germany is probing the limits of both artistic media and the very notion of a memorial. They are heirs to a double-edged postwar legacy: a deep distrust of monumental forms in light of their systematic exploitation by the Nazis, and a profound desire to distinguish their generation from that of the killer through memory³³.

2.3.1 - A cosa reagiscono i contromonumenti?

Prima di continuare, è necessario stendere una breve annotazione sui precedenti della contestazione descritta da Young. Come segnalano Quentin Stevens, Karen A. Franck e Ruth Fazakerley, il concetto di *Gegendenkmal* ("contromonumento") emerse in Germania già a partire dagli anni ottanta, quando la società tedesca cominciò a confrontarsi apertamente con la problematica eredità monumentale nazista, benché lo studioso Peter Springer ne individuò esempi anche precedenti nel suo articolo *Denkmal und Gegendenkmal* del 1989³⁴. Il dibattito a proposito era effettivamente già stato raccolto nei primi anni settanta da Alexander Kluge e Oskar Negt in *Public Sphere and Experience* (1972), al cui interno una breve appendice viene dedicata al ruolo occupato dai monumenti nella società borghese, socialista e nazista e alla coscienza che, conseguentemente, è sviluppata da chi li visita. I due autori lamentano l'impossibilità, da parte del pubblico, di fare una vera esperienza dei monumenti che punteggiano la Repubblica Federale Tedesca, tutti incentrati sulla commemorazione di un passato a loro parere stantio e irricevibile. Il modello a cui i due autori fanno riferimento è, invece, il *Monumento alla Terza Internazionale* di

³² James Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London 1993, p. 27.

³³ Ibid.

³⁴ Cfr. Quentin Stevens, Karen A. Franck e Ruth Fazakerley, *Counter-monuments: The antimonumental and the dialogic*, "The Journal of Architecture", 17 (6), 2012, pp. 951-972.

Vladimir Tatlin, progettato nel 1919 e mai realizzato: una torre d'acciaio alta quattrocento metri avvolta da due spirali concentriche e costituita da tre volumi di cristallo trasparente ruotanti sul proprio asse – un cubo, una piramide e un cilindro –, che avrebbero dovuto contenere, rispettivamente, gli enti preposti alle attività legislative, gli uffici amministrativi per le funzioni esecutive e gli organi di informazione massmediatica (una stazione radio, una tipografia, una sala proiezioni, una sala stampa). Un monumento formalmente innovativo e brulicante di vita, in contatto diretto e continuo con la società socialista. Invece,

the monuments that exist in the Federal Republic are essentially concerned with the commemoration of the dead, the depiction of heroic deeds. They are, however, above all portrayals of rulers or representatives of intellectual or material authority, who represent the past on horseback, as standing figures or portrait heads. If this were history, the present could derive no experience from it. This is because there is no attempt at a differentiation of symbolic depiction. The monument embodies the claims of a man or an event to be remembered³⁵.

L'assenza, all'interno dello spazio pubblico, di una riflessione sulla storia recente è connessa alla rimozione di un passato scomodo da ricordare e, per questo, cancellato. A proposito della difficoltà, segnalata da Judt, di elaborare il peso della Shoah anche da parte degli intellettuali anti-istituzionali, è interessante notare quale sia l'esempio di avvenimento soppresso citato dai due autori:

This dearth of historical documentation is also connected with the fact that broad areas of the most recent history of the German people are subject to suppression. There is, for instance, no monument marking Stalingrad. The tendency toward historical impoverishment is, however, as old as the history of the bourgeois public sphere³⁶.

A costituire questo vuoto anti-memorale della sfera pubblica borghese, si erigono "enormi, statiche mostruosità", che aspirano a raggiungere il cosmo o a rappresentare grandi ideali, come la giustizia, con il risultato di allontanare in modo irreversibile ogni presenza umana. Negt e Kluge le connettono, non senza una certa ironia, con quelle elaborate da Hitler e dall'architetto Albert Speer per le mastodontiche adunate del partito nazista.

Numerous impulses of this revolutionary bourgeois architecture were taken up by Hitler and Speer. Characteristic of this latter tendency is the purely mechanical connection between public representation, the size of the buildings, "political idea," and purpose. For instance, the tribune structures of the erstwhile Nuremberg rally arena, which look like decorative fortified towers, are in reality pissoirs³⁷.

Alcuni anni prima, assieme a un gruppo di registi, Alexander Kluge aveva girato un breve documentario sull'architettura che il nazismo aveva lasciato dietro di sé a Norimberga, *Brutality in*

³⁵ Oskar Negt and Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1993, p. 276.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ivi, p. 279.

Stone (1961), chiamandola a testimoniare a proposito degli spettri che l'avrebbero per sempre invasa – questo viene specificato – nonostante qualsiasi tipo di riutilizzo o ridestinazione d'uso.

Alle riprese degli edifici deserti e in rovina, i registi associano le parole pronunciate da Hitler proprio in quegli spazi, enucleando in modo chiaro il legame così fortemente avvertito, anche nei decenni a venire, tra monumentalità e nazismo: «Only the most feeble mind sees revolution only in terms of destruction. We have seen the contrary: it is a gigantic construction!»³⁸.

In realtà, almeno negli anni di poco successivi alla guerra, nei luoghi attraverso cui la Repubblica Federale intendeva riflettere sul suo recente passato ci si continuò a servire di una simile roboante monumentalità, forse per scarsa riflessione o poca fantasia. Per comprendere la posizione degli artisti contromonumentali rispetto a questo tipo di approccio estetico e memoriale, potrebbe essere interessante considerarne alcuni esempi, in particolare quelli riferibili alla commemorazione di coloro che, il 20 luglio 1944, attentarono alla vita di Hitler³⁹. L'importanza che nel dopoguerra venne attribuita a questo gruppo di cospiratori dice molto sull'identità "resistente", eroica, anti-nazista e democratica di cui la Repubblica Federale avrebbe voluto rivestirsi, nonostante le contraddizioni insite nell'azione e nella percezione pubblica degli attentatori, ricordate dallo storico Rudy Koshar:

After the war, veterans' groups as well as the neo-Nazi Right continued to maintain that the resisters of 20 July betrayed Germany. For the advocates of democracy, moreover, the plotters left behind an ambivalent heritage. The conservative aristocrats, officers, and officials of the July plot had after all supported or gone along with Hitler until the last stages of the war, and they had more in common with the nationalist opponents of the Weimar Republic than with the proponents of democracy⁴⁰.

Furono due gli interventi che nei primi anni cinquanta cercarono di elevare gli attentatori a martiri della patria, in un caso, e a includerli nel rango di tutte le vittime del regime nazista, nell'altro. Il primo, nel 1953, trasformò in luogo di memoria l'ex-quartier generale del comando superiore dell'esercito del Reich, il Bendlerstrasse, nel quartiere berlinese di Tiergarten. Qui, i cinque ufficiali a capo della cospirazione furono giustiziati la stessa notte dell'attentato, i loro corpi vennero prima seppelliti, poi riesumati, cremati e dispersi in cenere. Nel cortile dove avvenne l'esecuzione si decise di porre una statua di un nudo maschile in ceppi, a grandezza naturale, eseguita da Richard Scheibe, artista attivo già durante la Repubblica di Weimar e sotto il regime nazista (con l'ascesa al potere di Hitler venne inizialmente allontanato dalla scuola in cui lavorava, come gli altri insegnanti di arte moderna, ma nel 1934 fu reintegrato e tornò all'attività didattica allo Städtisches Kunstinstitut)⁴¹. La sua statua, dai tratti naturalistici, austeri e fuori dal tempo, non si differenzia in nulla rispetto ai lavori prodotti prima, durante e dopo la guerra, e non presenta alcuna specificità rispetto al tema

³⁸ Alexander Kluge, Dieter Lemmel, Peter Schamoni e Wolf Wirth, *Brutality in Stone*, 1961, 1'47" – 1'56", <https://www.youtube.com/watch?v=l8NDIiYJ7hU> (ultima consultazione 14/04/2021).

³⁹ Cfr. Rudy Koshar, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1879-1990*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

⁴⁰ Ivi, p. 181.

⁴¹ Marlies Schmidt, *Die "Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München". Rekonstruktion und Analyse*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Martin Luther Universität, Halle-Wittenberg 2010.

che dovrebbe rappresentare [figure 27, 28, 29]. Nel 1955 il Bendlerstrasse fu rinominato in onore del colonnello Claus Schenk Graf von Stauffenberg, che aveva nascosto l'ordigno esplosivo sotto la scrivania di Hitler. Successivamente si decise di porre nel cortile una targa con i nomi dei cinque principali cospiratori sovrastati dalla scritta "Hier Starben für Deutschland" ("Morti qui per la Germania"). Come nota Koshar, questi atti

reflected the tendency in the first years after the war to personalize the memory of the Resistance either with reference to single individuals or to specific groups. [...] This part of the memorial [la targa] drew attention to the conspirators as defenders of the ethnic in a moment of grave crisis rather than as historical subjects in a political context fraught with great ambivalence⁴².

Nel 1968 lo spazio venne battezzato come Memoriale della Resistenza Tedesca e dotato di un centro di documentazione.

Il secondo caso riguarda la prigione di Plötzensee, a Berlino, sede di più di tremila esecuzioni di prigionieri politici tra il 1933 e il 1945, e luogo in cui vennero giustiziati oltre duecento corresponsabili dell'attentato del 20 luglio 1944. Nel 1952 la prigione venne trasformata nel Memoriale per le vittime della dittatura di Hitler e vi si pose una targa con su scritto: "Qui Berlino onora le milioni di vittime del Terzo Reich, che, a causa di credo politico, religioso, o di identità razziale, vennero offesi, abusati, privati della loro libertà, o uccisi". Un'urna contenente la terra di tutti i campi di concentramento nazisti e una croce di legno completavano gli elementi del memoriale, a cui si aggiunse un piccolo centro di documentazione e la possibilità di accedere alla stanza delle esecuzioni con ancora i ganci a cui venivano appesi i condannati. Sono diverse le criticità presentate dal memoriale (tra cui la simbologia cristiana e la necessità di esibire prove autentiche delle violenze perpetrate all'interno della prigione), ma quella più evidente è la noncurante equiparazione delle vittime: in uno spazio che era la sede di esecuzioni politiche, avvenute dopo atti di opposizione o contestazione del regime, a fianco dei "martiri per la patria" vengono commemorate anche le vittime di persecuzioni razziali e religiose (non si fa menzione di quelle connesse all'orientamento sessuale), il cui *status* non è quindi riconosciuto, ma inglobato in una narrazione che indifferentemente dipinge con tinte eroiche chiunque sia entrato in conflitto con il regime o sia stato da lui soppresso.

La retorica sacrificale e patriottica, la simbologia religiosa, la chiara visibilità, la permanenza, la sacralità, sono tutte prerogative del monumento tradizionalmente inteso emerse in questi due esempi che gli artisti contromonumentali presi qui in considerazione rifiutano programmaticamente, anche se con alterni successi. Essi non cercano di richiamare figurativamente la Shoah, ma la propria distanza anagrafica e temporale dall'evento, che implica una difficoltà post-memoriale a ricordarlo. Scrive Young:

At home in an era of earthworks, conceptual and self-destructive art, these young artists explore both the necessity of memory and their incapacity to recall events they never experienced directly. To their minds, neither literal nor figurative references suggesting anything more than

⁴² Rudy Koshar, *From Monuments to Traces*, 2000, p. 183.

their own abstract link to the Holocaust will suffice. Instead of seeking to capture the memory of events, therefore, they remember only their own relationship to events, the great gulf of time between themselves and the Holocaust⁴³.

I loro interventi non commemorano la Shoah per redimerne la colpa e per esaurirne l'eredità in funzione consolatoria, ma intendono continuamente rinfocolarne il ricordo e la riflessione, così da non raggelarla al loro interno e renderla, invece, un oggetto condiviso, malleabile.

They [...] reject the traditional forms and reasons for public memorial art, those spaces that either console viewers or redeem such tragic events, or indulge in a facile kind of Wiedergutmachung or purport to mend the memory of a murdered people. Instead of searing memory into public consciousness, they fear, conventional memorials seal memory off from awareness altogether. For these artists, such an evasion would be the ultimate abuse of art, whose primary function to their minds is to jar viewers from complacency, to challenge and denaturalize the viewers' assumptions⁴⁴.

Il rifiuto di trasmettere un messaggio univoco, l'assenza di una narrazione strutturata e lineare (patriottica, per esempio), la considerazione di un intervento più o meno tangibile da parte dei visitatori, sono tutti elementi che il contromonumento assorbe dalla temperie postmoderna in cui trova le proprie radici: il crollo delle grandi narrazioni, l'accelerazione della Storia e del presente, l'atomizzazione della società, l'obsolescenza e la programmatica sostituzione degli edifici cittadini sono temi che trovano enorme spazio nella riflessione della critica postmoderna e che, in ambito memoriale, instillano l'angoscia di una società che si percepisce fondata sull'amnesia di sé e del proprio passato.

Secondo Andreas Huyssen, dire, come fa molta critica postmoderna, che la meccanizzazione e il perfezionamento della violenza messi in atto nei campi di concentramento e sterminio nazisti siano parte integrante di un'idea occidentale – e modernista – di progresso, unisce assieme il dibattito sull'amnesia e quello sulla memoria della Shoah. Ma se si guardano gli anni ottanta, afferma lo studioso, è più facile parlare di sovraccarico di memoria, che di amnesia, anche se questo sovraccarico sembra essere continuamente in movimento: «the more memory we store, the more the past is sucked into the orbit of the present»⁴⁵. Parlando delle varie conseguenze delle piaghe postmoderne per eccellenza (l'obsolescenza programmata, il rinvio del reale negli schermi e nei simulacri, l'accelerazione del presente e del consumo degli oggetti), Huyssen connette l'angoscia dell'oblio e la monumentalizzazione del passato, la sparizione dell'oggetto e il ritorno a una cultura materiale:

The ever increasing speed of scientific, technological, and cultural innovation in a consumption – and profit - oriented society produces ever larger quantities of soon-to-be-obsolete objects, life-styles and attitudes, thus objectively shrinking the chronological expansion of what can be considered present in a quite material sense. The temporal aspect of such planned obsolescence

⁴³ Young, *Texture of Memory*, 1993, p. 27.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

⁴⁵ Andreas Huyssen, *Monument and Memory in a Postmodern Age*, "The Yale Journal of Criticism", 6 (2), 1993, p. 253.

is, of course, amnesia. But then amnesia simultaneously generates its own opposite: the new museal culture as reaction formation. Whether paradox or dialectic, the spread of amnesia in our culture is matched by a fascination with memory and the past⁴⁶.

In un saggio precedente, Pierre Nora affronta la questione da un punto di vista molto simile a questo e parla di una vera e propria “venerazione della traccia”, che provoca e contemporaneamente è conseguenza della decadenza di un principio ordinatore, di una narrazione capace di rappresentare una volta per tutte il passato, o meglio, di fornirgli una chiara chiave di lettura.

Our relation to the past is now formed in a subtle play between its intractability and its disappearance, a question of a representation – in the original sense of the word – radically different from the old ideal of resurrecting the past. As comprehensive as it may have wished to be, in practice such a resurrection implied a hierarchy of memory, ordering the perspective of the past beneath the gaze of a static present by the skillful manipulation of light and shadow. But the loss of a single explanatory principle, while casting us into a fragmented universe, has promoted every object – even the most humble, the most improbable, the most inaccessible – to the dignity of a historical mystery⁴⁷.

Come scrive Mario Carpo, i monumenti contemporanei non hanno più nessun potere di orientare la storia, perché il pensiero postmoderno non offre più un percorso prefissato all'interno del quale ordinare le tracce e i segni storici. Non possono proporre un modello di vita o celebrare atti eroici, ma si concentrano sulle vittime dei crimini del passato: «Monuments can no longer point to the future because the postmodern construction of history does not provide one, or it provides too many»⁴⁸. Ma, per Huyssen, proprio questa fuoriuscita da un approccio trionfalistico o identitario, verso altri discorsi e altre narrazioni, potrebbe permettere ai contromonumenti di commemorare il passato senza raggelarlo. Credo che lo studioso statunitense colga un punto fondamentale della questione, che si ricollega a quanto detto nelle battute iniziali del capitolo: l'essenza del contromonumento, sia nelle intenzioni degli artisti sia nel suo funzionamento pratico, sta nell'impianto relazionale che è in grado di creare assieme al pubblico e nella sua apertura all'espressione e alla rappresentazione dei visitatori.

2.3.2 - Le incertezze monumentali e l'accoglimento dell'alterità

Non è un caso che Jochen Gerz, autore, assieme Esther Shalev Gerz, del *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* [Monumento contro il Fascismo e la Violenza – per la Pace e i Diritti Umani] (1986), abbia dichiarato che, nella loro opera, intendevano distanziarsi dal fascismo intrinseco nella monumentalità tradizionale: «What we did not want was an enormous pedestal with something on it presuming to tell people what they ought to think»⁴⁹. Il contromonumento dei Gerz venne eretto nel 1986 ad Amburgo, città che da tempo partecipava al

⁴⁶ Ivi, p. 254.

⁴⁷ Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, “Representations”, 26, 1989, p. 17.

⁴⁸ Mario Carpo, *The Postmodern Cult of Monuments*, “Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism”, 4 (2), 2007, p. 55.

⁴⁹ Jochen Gerz in Young, *Texture of Memory*, 1993, p. 28.

lavoro memoriale portato avanti in Germania in quegli anni, per esempio attraverso la campagna intitolata “Siti di persecuzione e resistenza, 1933-1945” che aveva coinvolto gli edifici storici, le vie e le piazze della città, e che nel 1983 aveva aperto un concorso a soli sei artisti per un memoriale contro il fascismo, esplicitamente legato alle forme d’espressione contemporanee⁵⁰.

L’opera consisteva in una colonna di alluminio alta dodici metri e ricoperta da un sottile strato di piombo [figura 30]. Poiché gli artisti rifiutarono di esporla in un parco nel centro della città, la colonna venne elevata su un terrapieno di mattoni nell’area pedonale di un centro commerciale alla periferia di Amburgo, un quartiere che Young descrive in questi termini: «a somewhat dingy suburb of Hamburg, located thirty minutes from the city center by subway across the river, just beyond a dioxin dump, populated with a mix of Turkish guest-workers and blue-collar German families»⁵¹.

Ai quattro angoli del basamento erano legati quattro stilette di acciaio con cui i visitatori avrebbero potuto incidere la lastra della colonna con le proprie firme, fino a coprire tutto lo spazio disponibile e provocare il progressivo interrimento della colonna. Una targa vicino all’opera recitava in Tedesco, Francese, Inglese, Russo, Arabo e Turco :

We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so, we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12-meter tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will disappear completely, and the site of the Hamburg Monument against Fascism will be empty. In the end, it is only we ourselves who can rise up against injustice⁵².

La colonna impiegò cinque anni a “consumarsi” e, dal 27 settembre 1991, a ricordare la sua esistenza restarono soltanto una pietra tombale, che tuttora ricopre la cavità in cui è interrata, con su scritto semplicemente “Hamburg’s Monument against Fascism”, e un pannello in cui è raffigurata la sua graduale scomparsa [figura 31]. In realtà, il concetto elaborato dai Gerz, che fa del *Monumento contro il Fascismo* un monumento a tutti gli effetti contro se stesso, intendeva la colonna come un semplice mezzo che trasformasse i suoi spettatori in testimoni: avendo contribuito a nascondersela alla vista attraverso la propria firma, lo spettatore ne avrebbe introiettato il ricordo, diventando egli stesso un monumento, raggiungendo l’obiettivo che gli artisti si erano prefissati, nella speranza che «we will one day reach the point where anti-Fascist memorials will no longer be necessary, when vigilance will be kept alive by the invisible picture of remembrance»⁵³. Un obiettivo che, nonostante quanto detto a proposito della non-univocità di un messaggio, e anzi, della sua impalpabilità nel monumento postmoderno, sembra fare proprie le ragioni di quell’arte critica di cui abbiamo parlato nel primo capitolo. L’evidente riferimento a un “dovere di memoria”, lo sprone a rimanere vigili contro l’ingiustizia, la certezza che chiunque scriva sulla colonna diventerà un suo testimone e prenderà il suo posto, sono capisaldi programmatici del discorso dei Gerz che anticipano l’effetto che l’opera può avere sullo spettatore, il quale peraltro è invitato a scrollarsi dalla propria “naturale”

⁵⁰ Cfr. Noam Lupu, *Memory Vanished, Absent, and Confined: The Counter Memorial Project in 1980s and 1990s Germany*, “History&Memory”, 15 (2), 2003, pp. 130-164.

⁵¹ Young, *The Texture of Memory*, 1993, p. 30.

⁵² Ibid.

⁵³ Ivi, p. 32.

passività per abbracciare un nuovo tipo di commemorazione e di rapporto con l'opera d'arte. In un'intervista con Alexander Pühringer, Gerz dà una chiara manifestazione di questa idea:

L'invisibilità o la scomparsa del memoriale, il luogo vuoto, ci indica il nostro posto. Prima che dalla Germania scomparissero gli ebrei erano scomparsi i tedeschi, avevano disertato dalle loro responsabilità verso i loro vicini, il loro prossimo, il paese e la democrazia. Per tale motivo è importante che la nostra cultura non educi all'osservazione passiva e al consumo, bensì al contributo, all'apporto individuale⁵⁴.

E anche nelle parole di Young questo approccio è descritto e avallato:

Their monument against fascism, therefore, would amount to a monument against itself: against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate-and finally, against the authoritarian propensity in all art that reduces viewers to passive spectators⁵⁵.

Noam Lupu, sulla scorta di Irit Rogoff, sostiene che l'opera dei Gerz non si distanzi in modo così netto dal sistema rappresentativo proprio del monumento tradizionale, legato a una presenza che suggerisce la rimemorazione di un evento o di un preciso oggetto memoriale, ma che invece si ponga semplicemente come una sua versione astratta e alleggerita:

The countermonument has not done away with didacticism for it too attempts to evoke a specific narrative, albeit one that is more attuned to the conflicted discourse of the memory of fascism. This didacticism involves the monument as narrator of an event, a representation of the very event that the counter memorial project claims cannot be meaningfully represented⁵⁶.

Da parte sua, il ragionamento di Rogoff si sviluppa a partire dal compito che tradizionalmente viene attribuito alla commemorazione, ossia quello di rimpiazzare un'assenza con una presenza: «The myriad of public monuments to the dead of wars and the victims of other disasters, to the marking of someone's concept of the great moments in their own history, have operated upon the belief that such a replacement is indeed possible»⁵⁷. Tipica di questo concetto di commemorazione è l'idea dell' "universal positioned viewer", ossia uno spettatore perfettamente allineato alla "meta-narrazione" di cui il monumento è frutto e, insieme, artefice, che trova nella sua materialità un senso di redenzione e di riconciliazione col passato. Secondo Rogoff, il contromonumento dei Gerz inizia una tematizzazione dell'assenza capace di sconfessare l'approccio positivista che la vorrebbe contrapposta alla presenza: come abbiamo scritto, a essere evocato non è un evento o un concetto, ma il desiderio e l'impossibilità di richiamarlo. Tuttavia, nonostante il visitatore sia sciolto da una

⁵⁴ Jochen Gerz, in Adachiara Zevi, *Monumenti per difetto dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli Editore, Roma 2014, p. 79.

⁵⁵ James Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, "Critical Inquiry", 18 (2), 1992, p. 274.

⁵⁶ Lupu, *Vanished Memory*, 2003, p. 143.

⁵⁷ Irit Rogoff, *The Aesthetics of Post-History. A German Perspective*, in Stephen Melville e Bill Readings (a cura di), *Vision and Textuality*, Macmillan Press, London 1995, p. 130

struttura narrativa predeterminata, la sua attività memoriale è ancora dipendente da una presenza, anche se negativa: «I would argue that we are still, albeit in a far more attenuated and speculative way, within a trajectory of a presence/absence, since all of the activity of eliciting a response from the viewer still hinges on the existence of some form of presence which triggers off rememory»⁵⁸. D'altra parte, però, Rogoff non considera che, inserendo la propria opera all'interno di questa "traiettoria di una presenza/assenza", i Gerz manifestano quella che Paul Ricoeur definisce «vulnerabilità fondamentale della memoria, che risulta dal rapporto fra l'assenza della cosa ricordata e la sua presenza sul modo della rappresentazione»⁵⁹.

Anche la sollecitazione di una risposta da parte dello spettatore rientra all'interno di un concetto tradizionale e militante di opera e di memoria, un concetto in controtendenza rispetto alla carica effettivamente destabilizzante che il *Monumento contro il Fascismo* innesca proprio a partire dalla possibilità di espressione lasciata ai visitatori. Vedremo nell'intervento di Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša all'interno del *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Peter Eisenman in che modo la firma possa essere un elemento di messa in discussione di un contesto e delle sue regole. È invece interessante considerare qui la creazione di uno spazio di dissenso generato attraverso la scrittura. Oltre alle firme di molti visitatori, infatti, sulla colonna col tempo cominciarono a comparire anche dichiarazioni d'amore, svastiche, cancellature, slogan contro gli stranieri o gli ebrei, tanto da scatenare l'indignazione della popolazione di Amburgo che vedeva l'opera come una "trappola per graffiti". Innanzitutto, come fa notare Rogoff, molti dei graffiti contestati per la loro trivialità rispondevano semplicemente all'alone di banalità e quotidianità con cui i Gerz hanno voluto rivestire il loro *Monumento*:

'Erich loves Kristen' it is not necessarily a trivialization of the enormity of the political legacy but perhaps a manifestation of banality, of the oversaturation of the culture or possibly of the anxiety of those who come into contact and are faced with the need to respond without having a discourse of response⁶⁰.

Inoltre, ogni scritta lasciata sulla lastra di piombo, anche se di dissenso o di vandalismo, è da intendersi come una traccia memoriale e un'espressione di identità. Come afferma Gerz:

Of course it can happen that citizens and visitors write other things to the column than their names, for example pro-fascist slogans. This does not bother me, the monument is a *Relevator*, not a false piety, a photograph of the city as it really is, not how it imagines itself on its Sunday best. Contemporary sculptures often provoke only graffiti, why not turn the tables and make use of the writing as testimony⁶¹.

L'atto di prendere posizione rispetto al fascismo non trasforma automaticamente i visitatori in attivisti contro l'ingiustizia, come invece sembrano intendere i Gerz, ma fornisce loro la possibilità di rappresentarsi e interrompere l'ingombrante meta-narrazione sul fascismo attraverso la traccia

⁵⁸ Ivi, p. 133.

⁵⁹ Ricoeur, *La memoria*, 2003, p. 85.

⁶⁰ Rogoff, *The Aesthetics of Post-History*, 1995, pp. 132-3.

⁶¹ Jochen Gerz, in Widrich, *Performative monuments*, 2014, p. 163.

delle proprie micro-storie, in un'apertura all'alterità che Huyssen identifica come la risposta postmoderna alla Shoah, intesa come acme della malattia della modernità:

National Socialism is the singular, but not unique case in which the narcissistic fantasies of omnipotence and superiority that haunt Western modernity have come to the surface. As an antidote to the seductive power of such fantasies, Lyotard and others have argued that recognition of the others as others with their histories, aspirations, concrete life is paramount. This it seems to me is the ethical and political core of much postmodern, poststructuralist thought⁶².

2.3.3 - Memoria e immaginazione

L'accoglimento dell'alterità e l'apertura al processo individuale del ricordo sono due elementi che ricorrono in un altro esempio di contromonumento di poco successivo, l'*Aschrott-Brunnen* di Horst Hoheisel, per il quale è necessario innanzitutto riportare gli eventi che ne precedettero la costruzione [figura 32].

Nel 1908, a Kassel, l'imprenditore di origine ebraica Sigmund Aschrott donò alla propria città una fontana in stile neo-gotico alta dodici metri, progettata dall'architetto Karl Roth, da edificarsi nella piazza del municipio. Con l'avvento al potere di Hitler, la fontana venne presto ribattezzata "Fontana degli ebrei" e, nella notte tra l'8 e il 9 aprile 1939, venne demolita da un gruppo di appartenenti al partito nazista. In alcuni giorni le macerie della fontana vennero portate via e al suo posto restò una voragine. Due settimane dopo, la piazza divenne il luogo di raduno e di deportazione degli ebrei di Kassel (più di tremila in tutto) e, nel 1943, la voragine venne riempita di terra e di fiori e fu ribattezzata nuovamente come "La tomba di Aschrott". Finita la guerra, negli anni sessanta la fontana venne ricostruita senza la piramide, e in pochi se ne ricordavano la storia: la maggior parte, se intervistata per strada, affermava che era stata distrutta dagli inglesi durante un bombardamento. Questa rapida amnesia collettiva spinse, nel 1984, la Società per il Recupero dei Monumenti Storici a proporre un ristabilimento della fontana, della sua storia e del nome del suo donatore, Sigmund Aschrott⁶³. Noam Lupu avverte che, secondo il bando di concorso, avrebbero dovuto essere commemorati anche altri benefattori, non ebrei, tra cui l'imprenditore Oscar Henschel, la cui famiglia aveva donato alla città un'altra fontana, dall'altra parte della piazza, poco dopo la donazione di Aschrott. Distrutta dai bombardamenti durante la guerra, venne restaurata nei primi anni cinquanta. La figura di Henschel si presenta come alquanto controversa: se nel dopoguerra entrò a far parte del gruppo dirigente di Kassel e venne insignito di diverse medaglie al valore cittadino, durante la guerra la sua fabbrica di armi si serviva degli schiavi provenienti dalla vicina Buchenwald. In ogni caso, le proposte che rispondevano al bando non soddisfecero la commissione che decise, infine, di affidare l'incarico a Hoheisel. Non volendo ripristinare la forma originale, né soltanto preservare quello che rimaneva della vecchia fontana – ossia il basamento di basalto –, Hoheisel propose di costruirne un calco vuoto e di farlo sprofondare capovolto nel terreno

⁶² Huyssen, *Monuments and Memory*, 1993, pp. 251-2.

⁶³ Cfr. Young, *The Texture of Memory*, 1993, p. 43.

proprio sotto il basamento, così da realizzare una sorta di “negativo” della fontana di Aschrott [figure 33, 34]. Dalla descrizione che Hoheisel fa del progetto, finito di realizzare nel 1987, emergono alcuni punti di connessione con l’opera dei Gerz:

I have designed the new fountain as a mirror image of the old one, sunk beneath the old place in order to rescue the history of this place as a wound and as an open question, to penetrate the consciousness of the Kassel citizens so that such thing never happen again. That’s why I rebuilt the fountain sculpture as a hollow concrete form after the old plans and for a few weeks displayed it as a resurrected shape at City Hall Square before sinking it, mirror-like, twelve meters deep into the groundwater. The pyramid will be turned into a funnel into whose darkness water runs down. From the “architektonischen Spielerei”, as City Hall architect Karl Roth called his fountain, a hole emerges which deep down in the water creates an image reflecting back the entire shape of the fountain⁶⁴.

A richiamare il *Monumento contro il Fascismo* è, innanzitutto, la contraddizione tra il presentare l’oggetto del ricordo come una ferita aperta, un oggetto su cui fondare una discussione e un dissenso, e la volontà di attivare le coscienze affinché quello che è successo non si ripeta, strumento retorico per eccellenza dell’arte militante che presenta un atteggiamento memoriale preciso e normativo.

In secondo luogo, è ricollegabile all’opera dei Gerz anche la decisione di affrontare un’assenza attraverso un’altra assenza, ma suggerendo in modi più o meno sottili una presenza (ritornando alla contrapposizione positivista tra assenza e presenza di cui parla Rogoff), come l’esposizione del calco vuoto per alcune settimane o la presenza di una targa che ne riporta l’immagine e fornisce informazioni a proposito della vecchia fontana di Aschrott. Ancora una volta, queste scelte mettono in discussione la differenza dichiarata tra queste espressioni monumentali e quelle tradizionali.

Nel caso della *Aschrott-Brunnen*, inoltre, il rimando metaforico alla Shoah come gorgo oscuro in cui senza sosta scorrono le acque della storia e della colpa tedesca sembra ricalcare una figura retorica tipica di un monumento commemorativo, che trasforma il calco vuoto della fontana in un luogo di venerazione e rispetto, in un simbolo. Non è un caso, per esempio, che nel 1991 Eva Schulz-Jander, presidentessa della Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit (Society for Christian–Jewish Cooperation), abbia chiesto a Hoheisel il permesso di usare la sua opera come logo della propria associazione, oppure che nel giugno del 1998 un gruppo di neo-nazisti, a cui era stato dato il permesso di manifestare nella piazza del municipio, abbiano occupato il basamento di basalto originale che perimetra l’*Aschrott-Brunnen*.

Soprattutto in quest’ultima occasione è però evidente come, nonostante la spinta sia stata fornita da una carica simbolica che potremmo riportare alla monumentalità tradizionale, Hoheisel sia stato in grado di ideare uno spazio in cui potessero confluire diverse narrazioni. Come scrive Lupu: «For Hoheisel [...] this “appropriation” demonstrated the fulfillment of his hope that the Aschrottbrunnen would become, in Young’s words, “a negative center of gravity around which all memory – wanted and unwanted – would now congeal.”»⁶⁵.

⁶⁴ Horts Hoheisel, in Ivi, pp. 43-45.

⁶⁵ Lupu, *Memory Vanished*, 2003, p. 153.

Infine, la più evidente continuità con il *Monumento contro il Fascismo* emerge dall'invito implicito di Hoheisel ai visitatori di non considerare la sua opera un rifugio per la rimembranza della Shoah, ma semplicemente un mezzo attraverso cui cercare il memoriale dentro di sé, un dispositivo attraverso cui immaginare: «The sunken fountain is not the memorial at all [...]. It is only history turned into a pedestal, an invitation to passerby who stand upon it to search for the memorial in their own heads. For only there is the memorial to be found»⁶⁶.

Hanno Loewy rimarca la forte caratterizzazione della memoria come conflitto presente in tutti i lavori di Hoheisel: «For Hoheisel, memory remains a conflict, that, over which one cannot agree, something which remains in the experiences of each of the individuals involved and in the physicality of things and places, something which articulates itself in enigmas which challenge us»⁶⁷.

Qual è lo statuto dell'immaginazione quando si parla di memoria e, in particolare, di memoria della Shoah? Questa è una domanda che apre a una complessità impossibile da sciogliere adeguatamente in questa sede e, tuttavia, che chiede di essere affrontata per comprendere la qualità di dispositivo di rappresentazione incorporata dall'opera di Hoheisel.

Del «meccanismo di *disimmaginazione* [corsivo dell'autore]»⁶⁸ costruito all'interno dei campi di concentramento e sterminio abbiamo parlato all'inizio del primo capitolo, anche se non in riferimento alla strategia nazista di cancellare ogni traccia dei prigionieri dei campi e degli strumenti di sterminio, e nemmeno in riferimento all'impossibilità testimoniale che affligge i sopravvissuti dei campi al loro rientro a casa: un'impossibilità, scrive Georges Didi-Huberman, per difetto – i meccanismi e gli addetti allo sterminio erano, infatti, nascosti alla vista, mimetizzati o sotterranei – e per eccesso – l'orrore della morte industrializzata sembrava mettere in scacco qualsiasi tentativo di testimonianza e documentazione. Quest'ultimo punto è notoriamente affrontato, tra gli altri da Giorgio Agamben in *Auschwitz. L'archivio e il testimone*, il quale parla di un' "aporia di Auschwitz":

Il divario riguarda la struttura stessa della testimonianza. Da una parte, infatti, ciò che è avvenuto nei campi appare ai superstiti come l'unica cosa vera e, come tale, assolutamente indimenticabile; dall'altra questa verità è, esattamente nella stessa misura, inimmaginabile, cioè irriducibile agli elementi reali che la costituiscono. Dei fatti così reali che, in confronto, niente è più vero; una realtà tale che eccede necessariamente i suoi elementi fattuali: questa è l'aporia di Auschwitz⁶⁹.

Come molti altri contributi su questo argomento, anche quello di Agamben riprende le parole scritte da Primo Levi a proposito dell'essenziale lacunosità della propria testimonianza.

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di

⁶⁶ Horst Hoheisel, in Young, *The Texture of Memory*, 1993, p. 46.

⁶⁷ Hanno Loewy, *Identity and Emptiness: Reflections about Horst Hoheisel's Negative Memory and Yearning for Sacrifice*, in John K. Roth, Elisabeth Maxwell, Margot Levy, Wendy Whitworth (a cura di), *Remembering for the Future. The Holocaust in an Age of Genocide*, Palgrave Macmillan, London 2001, p. 2677.

⁶⁸ Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, 2005, p. 34.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Auschwitz. L'archivio e il testimone*, in *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2005*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 766.

anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i «mussulmani», i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale⁷⁰.

Una lacunosità che, come suggerisce Jean-François Lyotard nelle primissime pagine de *Il dissidio*, è di carattere ontologico, prima ancora che memoriale:

“Ho analizzato migliaia di documenti. Con le mie domande non ho dato tregua a specialisti e storici. Ho cercato, invano, un solo ex deportato capace di provare che aveva realmente visto, con i suoi occhi, una camera a gas” (Faurisson, in Vidal-Naquet, 1981, p. 227). Aver “realmente visto con i propri occhi” una camera a gas sarebbe la condizione che conferisce l’autorità di dire che esiste persuadendo gli increduli. Ma bisognerebbe anche provare che uccideva nel momento in cui la si è vista. La sola prova ammissibile che uccideva è data dal fatto che si è morti. Ma, se si è morti, non si può testimoniare che lo si è per effetto della camera a gas⁷¹.

Sulla scriminatura tra non trasmissibilità radicale dell’esperienza concentrazionaria e tentativo, da parte dei sopravvissuti, di affrontare la necessità interiore di – o l’impulso esterno a – testimoniare si sono espressi in molti, non solo in forma di racconto, romanzo o saggio (uno dei temi che attraversano interamente *Shoah* di Claude Lanzman, per esempio, riguarda proprio questa tensione irrisolvibile). Approfondire ulteriormente questo soggetto porterebbe alla deriva la mia argomentazione, anche per la loro connessione soltanto tangenziale.

Infatti, se, come abbiamo detto, i contromonumenti si sforzano di tematizzare un’impossibilità del ricordo, non fanno riferimento tanto ai testimoni diretti dello sterminio, quanto a quelli della testimonianza, alla generazione che non ha conosciuto la guerra e gli orrori a essa contemporanei e che si pone il problema di preservarne il ricordo. Come ricordare, dunque? E, dato che «per ricordare occorre immaginare»⁷², come immaginare? Per quanto riguarda il contromonumento, almeno per come è inteso qui, c’è però da precisare che il punto non sta tanto nella capacità o nella possibilità degli artisti in questione di generare un’immagine, quanto nel suscitare una nel visitatore - questo tipo di attivazione della facoltà rappresentativa è assolta soprattutto dall’*Ashrott-Brunnen*, dato che il lavoro dei Gerz riguarda in modo più specifico l’atto stesso del ricordo e attiva in modo diverso, più materiale ed evidente, questa facoltà. E allora avrebbe forse più costruito porsi delle domande non tanto sulle modalità di rappresentazione e immaginazione dei visitatori dell’opera di Hoheisel, quanto sul significato che viene ad esse attribuito qui: definire che cosa uno spettatore, considerato come soggetto produttore di immagini, possa intendere di fare di fronte a un contromonumento, e non che cosa in effetti faccia (un compito, quest’ultimo, forse di natura più socio-antropologica, che più tardi comunque prenderemo parzialmente in considerazione per il *Memoriale per gli ebrei assassinati d’Europa* di Peter Eisenman). Di nuovo: qual è lo statuto dell’immaginazione quando si parla di memoria e, in particolare, di memoria della Shoah?

⁷⁰ Levi, *I sommersi e i salvati*, 1991, p. 61.

⁷¹ Jean-François Lyotard, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985 p. 19.

⁷² Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, 2005, p. 49.

Per rispondere, ci serviamo di Jacques Rancière e di un suo saggio, *Se esiste l'irrappresentabile*, scritto sulla scorta di «una certa intolleranza nei confronti dell'uso inflazionato della nozione di irrappresentabile e della costellazione di nozioni vicine: l'impresentabile, l'impensabile, l'intrattabile, l'incomparabile»⁷³. Il filosofo individua due asserzioni alla base della definizione di "irrappresentabile" che vengono correntemente espresse in relazione a certi eventi (tra cui, ovviamente, la Shoah): la rappresentazione è disarmata di fronte alla potenza di senso sprigionata da questa entità e, al contrario, la rappresentazione è troppo presente, non rende conto della singolarità della cosa, la sottrae al significato attraverso il suo statuto di irrealtà, la solleva dalla gravità in cui è immersa a causa degli effetti di piacere che genera. Per questo motivo ad essa viene preferito il racconto del testimone, sia nella sua espressione di racconto semplice, che senza velleità artistiche traduce l'esperienza di un individuo, sia nella sua espressione artistica "sublime", che non indugia nell'avvenimento ma certifica un «c'è stato che eccede il pensiero»⁷⁴. Questo atteggiamento, in cui consiste quello che Rancière definisce "regime rappresentativo dell'arte", suggerisce sostanzialmente l'esistenza di soggetti che non sono adatti all'arte e, in generale, alla rappresentazione (per chiarezza sottolineo qui che il processo immaginativo dello spettatore stimolato dal contromonumento, nonostante sfugga alle previsioni e alle volontà dell'autore, si trova a essere compreso nel "recinto estetico" tracciato dall'opera, non esterno a esso, ed è da intendersi come una sua parte integrante): «se c'è dell'irrappresentabile, è precisamente in questo regime [...] che definisce compatibilità ed incompatibilità di principio, condizioni di ricevibilità e criteri di irricevibilità»⁷⁵, e non nel "regime estetico dell'arte" che si affaccia in Europa a partire dal Romanticismo e dove

non ci sono più soggetti adatti all'arte. Come riassume Flaubert: "Yvetot vale Costantinopoli" e gli adulteri di una ragazza di campagna valgono quelli di Teseo, di Edipo o di Clitennestra. Non ci sono più regole di congruenza tra un certo soggetto ed una certa forma, ma una utilizzabilità generale di tutti i soggetti per qualsiasi forma artistica⁷⁶.

Il regime estetico, nella narrativa, nel teatro e nell'arte figurativa, si ribella all'organizzazione del visibile basata sulla parola, alle congruenze predeterminate tra ciò che si esibisce, il modo in cui lo si fa e il suo significato, alla costruzione della finzione a partire da precise regole di "intreccio", che tarano i rapporti fra emozione e conoscenza dello spettatore, e alla sottomissione a criteri di verosimiglianza e adeguatezza. «Ciò che è revocato [...] è la separazione rappresentativa tra la ragione dei fatti e la ragione delle finzioni. L'identità del voluto e del non-voluto è localizzabile ovunque. Essa rinnega la separazione tra un mondo di fatti propri dell'arte e un mondo di fatti ordinari»⁷⁷. E qui sta il paradosso fondativo del regime estetico delle arti: esso dichiara l'indipendenza dell'arte da qualsiasi cosa a lei esterna (lo abbiamo visto nella critica all'arte "militante) e, contemporaneamente, abolisce la separazione tra la sfera della rappresentazione e

⁷³ Rancière, *Il destino delle immagini*, 2007, p. 155.

⁷⁴ Ivi, p. 157.

⁷⁵ Ivi, p. 164.

⁷⁶ Ivi, p. 166.

⁷⁷ Ivi, p. 171.

quella dell'esperienza, tra quella delle finzioni e quella dei fatti. Nei contromonumenti che abbiamo considerato (e soprattutto nel *Memoriale* di Eisenman) lo spettatore è chiamato a modificare l'oggetto artistico che si trova davanti, a costruire una sua finzione all'interno di uno spazio estetico, ma questa azione e le sue conseguenze sono da leggersi all'interno dell'ambito dell'opera.

Robert Antelme che, nella lettura di Rancière, utilizza una paratassi flaubertiana per rappresentare la sua esperienza di decadimento umano, è un esempio utile a sconfessare sia l'irrappresentabilità di un evento radicale come quello a cui è stato sottoposto, che l'esistenza di una lingua specifica per rappresentarlo. «Se si sa ciò che si vuole rappresentare [...], non c'è alcuna proprietà dell'avvenimento che vieti la rappresentazione, che vieti l'arte nel senso proprio dell'artificio. Non c'è irrappresentabile quale proprietà dell'avvenimento. Ci sono solamente delle scelte»⁷⁸.

In questo senso, il contromonumento è un dispositivo di rappresentazione: almeno a livello potenziale (si è visto come sia i Gerz che Hoheisel rispondano ad alcuni richiami retorici "militanti", pur senza inficiare le rispettive opere), esso non suggerisce al visitatore un preciso modo di commemorazione, ma si pone come mezzo attraverso cui egli può scegliere se e come ricordare il passato e, in questo modo, rappresentarsi. Come scrive la semiologa Patrizia Violi:

Il Visitatore Modello eccede la dimensione strategica di un soggetto puramente cognitivo, diviene *soggetto situato* e *implicato nell'azione*, soggetto dotato di un corpo, a volte ingombrante, attraversato da emozioni e vissuti che possono interferire con le strategie di uso astrattamente determinate e richiedere invece aggiustamenti e negoziazioni [corsivo dell'autrice]⁷⁹.

Questo processo estetico si fonda evidentemente su una de-gerarchizzazione e una diffusa personalizzazione della memoria della Shoah, che coincide con la sua generalizzazione, decontestualizzazione e, spesso, commercializzazione, già discusse nel primo capitolo. Dalla loro prospettiva sociologica, Daniel Levy e Natan Sznaider parlano proprio di questa appartenenza simultanea della Shoah alla cultura di massa e alla sfera personale dell'individuo contemporaneo, quando prendono ad esempio un gruppo di ragazzi statunitensi di origine ebraica in vacanza-studio a Cracovia, più interessati ai luoghi in cui Spielberg girò la scena del pogrom in *Schindler's List* che al ghetto di Kazimierz vero e proprio: per loro, osservano gli autori, la Shoah è diventata una merce e una parte della loro storia personale, senza essere opprimente. E continuano:

Moral objectors will point to instrumentalization and commercialization, noting that the experience is not an authentic one. As Claude Lanzmann puts it, a "ring of fire" should surround the Holocaust [...]; it should not be turned into a commodity, and it certainly should not be consumed lightly. But why shouldn't it be, actually? Is pious respect more life affirming, and hence more "appropriate"? [...] Mass culture, however, is a life-affirming pagan ritual. The frivolous economy [...] uproots and de-territorializes traditional standards. It generalizes curiosity and democratizes taste and pleasure. [...] Public remembrance, it should be remembered, is not possible without technical reproducibility and mass consumerism⁸⁰.

⁷⁸ Ivi. P. 179.

⁷⁹ Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, p. 124.

⁸⁰ Levy e Sznaider, *Holocaust*, 2005, p. 138.

Secondo una prospettiva consumista e individualizzata, le domande che l'individuo contemporaneo si pone di fronte alla memoria della Shoah non sono di natura collettiva o politica (sempre se si intende la politica come l'appartenenza e l'identificazione in un gruppo), ma personale: «“What does the Holocaust do to me?” [...] What does it make me think? How does it make me feel? How can I possibly comprehend the enormity that seems beyond words?”»⁸¹.

Secondo questa lettura estetica e sociologica, quindi, il richiamo all'individuo messo in atto nel *Mahnmal gegen Faschismus* e nell'*Aschrott-Brunnen* risponderebbe a un più ampio processo di atomizzazione del ricordo della Shoah, che prende forma in una società consumistica e post-memoriale e si sostanzia con evidenza ancora maggiore all'interno del *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* [*Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*] (2005) di Peter Eisenman.

2.3.4 - Una matrice di contraddizioni

Non è un caso che il sito dell'architetto, parlando del progetto in questione, rimarchi insistentemente sull'assenza di un obiettivo specifico del memoriale e, soprattutto, sulla memoria viva dell'esperienza individuale:

In this monument there is no goal, no end, no working one's way in or out. The duration of an individual's experience of it grants no further understanding, since understanding the Holocaust is impossible. The time of the monument, its duration from top surface to ground, is disjointed from the time of experience. In this context, there is no nostalgia, no memory of the past, only the living memory of the individual experience⁸².

Prima di addentrarci nuovamente nella discussione dei temi che il memoriale riassume in sé, è necessario ripercorrere brevemente la successione di eventi che hanno portato alla sua erezione⁸³. La prima a parlare di un manufatto pubblico che commemorasse esclusivamente gli ebrei assassinati per mano dei nazisti fu la giornalista tedesca Lea Rosh nel 1988, che l'anno successivo fondò il Comitato "Perspektive Berlin", con numerose adesioni tra cittadini, politici ed esponenti del mondo della cultura. Dopo la riunificazione del Paese, avvenuta nell'ottobre del 1990, il progetto per il memoriale acquisì un significato ulteriore, essendo il primo a commemorare la Shoah nella Germania unita.

Nel 1993, alla Neue Wache venne inaugurato un memoriale intitolato alle vittime della guerra e della tirannia, risultando da subito del tutto inadatto ad accogliere le istanze del comitato, per diverse ragioni: per la generalità della dedica, che mescolava assieme vittime e carnefici; per la scelta dell'edificio, realizzato nel 1818 da Karl Friedrich Schinkel e dedicato, nel 1931, ai caduti della Prima Guerra Mondiale e, sotto la Repubblica Democratica, alle vittime del Fascismo e del

⁸¹ Ivi, p. 139.

⁸² Peter Eisenman, sito web, <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> (ultima consultazione: 20/04/2020).

⁸³ Cfr. Karen E. Till, *The New Berlin. Memory, Politics, Place*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2005; Widrich, *Performative monuments*, 2014; Zevi, *Monumenti per difetto*, 2015.

Militarismo [figura 35]; per la decisione di porvi *Mutter mit totem Sohn* [Madre con figlio morto] (1938) di Käthe Kollwitz, scultura dagli evidenti rimandi cristiani [figura 36]. Diverse perplessità avevano accolto la stessa pretesa del comitato per un memoriale esclusivamente dedicato agli ebrei: da una parte, la comunità Sinti e Rom lamentava l'inesistenza di uno spazio dedicato alle proprie vittime (il *Memoriale per i sinti e i rom europei uccisi dal nazionalsocialismo* verrà edificato solo nel 2012), dall'altra alcuni esponenti della comunità ebraica si chiedevano se il memoriale non rappresentasse semplicemente un'occasione per i tedeschi di allontanare il proprio passato, monumentalizzandolo.

Nonostante le polemiche, Perspektive Berlin continuò a portare avanti la propria richiesta, fino a che, nel 1992, il governo federale e il Senato di Berlino approvarono la decisione di erigere un memoriale, dividendo le spese, nei pressi del Tiergarten, in una zona bombardata durante la Seconda guerra mondiale e poi destinata a diventare la cosiddetta "striscia della morte" dirimpetto al muro di Berlino.

Nel 1994 venne lanciato il primo bando di concorso per la costruzione del memoriale, aperto ad artisti che avessero vissuto nella Repubblica Federale per almeno sei mesi, mentre dodici partecipanti furono personalmente invitati a contribuire. Queste furono le linee-guida stilate dal Senato di Berlino:

The artistic competition [for the Holocaust Memorial] makes clear ... that today's Germany is assuming its obligation:

- not to avoid the truth, or to give in to forgetfulness
- to honor the murdered Jews of Europe
- to remember them in sorrow and shame
- to accept the burden of German history
- to give the signal for a new chapter of human cohabitation in which injustice to minorities will no longer be possible⁸⁴.

La giuria ricevette 528 progetti, dalle inclinazioni diversissime tra loro, «from the beautiful to the grotesque, from high modern to low kitsch, from the architectural to the conceptual»⁸⁵, come scrive James Young.

Vennero proclamati vincitori *ex-aequo* due progetti, quello dell'artista Christine Jakob-Marks e quello dell'architetto Simon Ungers, ma solo il primo venne effettivamente preso in considerazione: esso consisteva in una lastra quadrata in cemento con sopra incisi i nomi dei quattro milioni e mezzo di ebrei uccisi dalle persecuzioni naziste. Sopra la lastra si sarebbero dovute porre 18 pietre provenienti da Masada, città-simbolo per la storia ebraica in quanto ultimo baluardo di resistenza contro la dominazione romana durante la Prima guerra giudaica del 66-73 a.C.: come è noto, i suoi occupanti, stanati dall'esercito romano dopo un lungo assedio, preferirono uccidersi piuttosto che cadere in mano nemica. Molte critiche piovvero sul progetto, dato l'accostamento di un suicidio di massa allo sterminio perpetrato dai nazisti. È sempre James Young a raccontare quanto accaduto:

⁸⁴ Till, *The New Berlin*, 2005, p. 161.

⁸⁵ James Young, *Germany's Holocaust Memorial Problem – And Mine*, "The Public Historian", 24 (4), 2002, p. 66.

Within hours of the winner's announcement, the monument's mixed memorial message of Jewish naming tradition and self-sacrifice generated an avalanche of artistic, intellectual, and editorial criticism decrying this "tilted gravestone" as too big, too heavy-handed, too divisive, and finally just too German. Even the leader of Germany's Jewish community, Ignatz Bubis, hated it and told Chancellor Kohl that the winning design was simply unacceptable. Kohl threw up his hands in exasperation, pronounced the design as "too big and undignified," and obligingly rescinded the government's support for the winner of the Holocaust memorial competition⁸⁶.

Il rifiuto ufficiale del progetto fu accompagnato da un ampio dibattito, a proposito del quale Young assunse una posizione che, qualche anno dopo, avrebbe ritrattato in quanto eccessivamente accademica: «Se lo scopo è ricordare in eterno che questa grande nazione ha ucciso sei milioni di persone colpevoli solo di essere ebrei, allora questo monumento deve rimanere incompleto, un processo mnemonico senza fine»⁸⁷.

Dopo un anno di stallo, nel gennaio del 1997 vennero organizzati tre incontri per discutere il contesto politico in cui sarebbe sorto il memoriale, il sito su cui sarebbe stato eretto, la sua iconografia e il suo significato. Questi i titoli delle sedute pubbliche, coordinate dall'architetto Günter Schlushe: "Perché la Germania ha bisogno di un monumento?", "Il sito, il suo contesto storico e politico", "Tipologia e iconografia del monumento, modi di realizzazione". Nel luglio dello stesso anno venne indetto un nuovo concorso, questa volta a partecipazione chiusa, con 25 artisti scelti e indicazioni concettuali più chiare: il memoriale non avrebbe sostituito gli altri sparsi in Germania, sarebbe stato dedicato esclusivamente agli ebrei, avrebbe dovuto restituire l'insufficienza insita nella sua stessa natura di memoriale. Se lo aggiudicarono Richard Serra e Peter Eisenman con il progetto che, dopo diverse modifiche, sarebbe diventato l'attuale *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* [figura 37]. Comprende 4000 pilastri di cemento disposti a griglia su una superficie ondulata, larghi 2,30 metri, spessi 92 centimetri, di altezza variabile (da poco sopra il livello del suolo a 7,50 metri), con uno spazio percorribile a distanziarli largo solo 92 centimetri, così che non ci potesse passare più di una persona alla volta. Nel 1998 il Bundesrat (Consiglio federale), pur fondamentalmente accettando il progetto, fece richiesta di alcune modifiche sostanziali: il numero delle stele sarebbe dovuto passare da 4000 a 2711, la loro altezza massima da 7,50 a 4,50 metri, il corridoio a separarle da 92 a 95 centimetri. Si sarebbe dovuta erigere una corona di alberi a dividere il memoriale dalla strada e porre una targa ai margini dello spazio per segnalare l'ingresso in una zona di rispetto. Infine, le stele avrebbero dovuto essere trattate con una soluzione che consentisse la rimozione di eventuali scritte e graffiti. A queste condizioni, Serra si ritirò dal progetto, mentre Eisenman si dimostrò propenso ad accettarle. Al di là del fatto che queste modifiche diminuissero l'effetto disorientante suscitato dal memoriale, è evidente come contribuissero soprattutto a inserirlo in un contesto di tipo tradizionale, se non addirittura sacrale, utile a scoraggiare il contributo materiale dei visitatori. Retrospectivamente, e anche sorprendentemente, Young plaudì a queste scelte, trovandole adatte a livello pratico, artistico e commemorativo. Innanzitutto, i bus avrebbero potuto lasciare i turisti lungo la strada che costeggia il memoriale

⁸⁶ Ivi, pp. 67-8.

⁸⁷ James Young, in Zevi, *Monumenti per difetto*, 2015, p. 43.

«without threatening the sanctity of the pillars on the outer edges of the field»⁸⁸. Il nuovo design, inoltre, con i pilastri a seguire la curvatura del suolo, avrebbero scoraggiato i visitatori ad arrampicarsi sui piloni o a saltare da uno all'altro:

In fact, since these pillars are neither intended nor consecrated as tombstones, there would be no actual desecration of them were someone to step or sit on one of these pillars. But in Jewish tradition, it is also important to avoid the appearance of a desecration, so the minor change in the smallest pillars was still welcome⁸⁹.

Anche la pavimentazione in pietrisco, secondo Young, sarebbe stata efficace a scoraggiare la corsa o i giochi all'interno dello spazio del memoriale. Il passaggio forse più rilevante dell'intero articolo riguarda però la proposta dell'autore stesso di porre una targa nella zona immediatamente esterna all'opera di Eisenman, intimando ai visitatori un modello di comportamento e indicando loro l'esatto oggetto della commemorazione:

I suggested that a permanent, written historical text be inscribed on a large tablet or tablets set either into the ground or onto the ground, tilted at a readable angle, separate from the field of pillars. Their angled position will bring visitors into respectful, even prayerful repose as they read the text, with heads slightly bowed in memory. These could be placed at the entrance or on the sides, under the trees lining the perimeter of the field, leaving the integrity of the field itself formally intact, while still denoting exactly what is to be remembered here⁹⁰.

Questa posizione didascalica e positivista coerentemente ricalca quella del Bundestag tedesco che, nella risoluzione del 25 giugno 1999 in cui venne approvata la costruzione del memoriale – dopo la decisione, inizialmente avversata da Eisenman, di aggiungervi un centro di documentazione⁹¹ –, delineò alcuni obiettivi: “[to] maintain the memory of this unthinkable occurrence in German history [...], [to] admonish all future generations to never again violate human rights, to defend the democratic constitutional state at all times, to secure equality before the law for all people and to resist all forms of dictatorship and regimes based on violence.”⁹²

Preservare la memoria, ammonire le future generazioni, difendere i valori democratici e liberali, questi dunque furono gli auspici politici e critici su cui venne eretto il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, ma per seguire il filo rosso di questo capitolo e per vedere come al suo interno si realizzino l'espressione e l'"esperienza individuale" di cui parla Peter Eisenman, sarà necessario fare riferimento a esperienze artistiche che aprono a percorsi meno istituzionalmente compresi.

⁸⁸ James Young, *Germany's Holocaust*, 2002, p. 78.

⁸⁹ Ivi, pp. 78-9.

⁹⁰ Ivi, p. 79.

⁹¹ «The world is too full of information and here is a place without information. That is what I wanted», Peter Eisenman in Charles Hawley, Natalie Tenberg *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman. "How Long Does One Feel Guilty?"*, "Spiegel Online", 09/05/2005 <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> (ultima consultazione 22/04/2021).

⁹² Till, *The New Berlin*, 2005, p. 170.

Il primo è quello tracciato da Shahak Shapira, artista visuale e scrittore satirico tedesco, che nel gennaio del 2017 condivise sui suoi canali social e su un sito web creato *ad hoc* dodici fotomontaggi che ritraevano alcuni visitatori del memoriale in atteggiamenti scherzosi, giocosi, offensivi o semplicemente divertiti. L'artista aveva prelevato post contenenti fotografie, didascalie e reazioni dai profili social di queste dodici persone e le aveva sovrapposte ad alcune foto scattate nei campi di concentramento e sterminio immediatamente dopo la loro liberazione: un ragazzo che si raffigurava durante il salto da una stele all'altra con la didascalia "Jumping on dead Jews" era stato re-inquadrato e posizionato su un cumulo di cadaveri di ebrei; una ragazza ferma sopra uno dei pilastri in una posa *yogi*, la cui didascalia recitava: "Yoga is connection with everything around us", era stata trasposta in mezzo a una foresta irta di corpi senza vita; un altro ragazzo appoggiato a una stele a braccia conserte e posa spavalda ("Pose – no problem" recitava la descrizione della foto) era stato inserito all'interno di una baracca-dormitorio con teste prigionieri ebrei che sporgevano da ogni giaciglio [figure 38, 39]. Il nome del progetto, "Yolocaust", univa il termine "Holocaust" con l'acronimo YOLO (You Only Live Once), un'espressione leggibile come una sorta di *carpe diem* contemporaneo, utilizzata sui social network per accompagnare immagini legate a viaggi o esperienze particolari. Nel pubblicare il materiale, Shapira specificò che, su richiesta della persona raffigurata, l'immagine che la ritraeva sarebbe stata cancellata dai suoi canali: sarebbe bastato inviare una mail a undouche.me@yolocaust.de (Shapira qui giocava con la crasi tra "untouched" e "douche"). Nel giro di una settimana, in effetti, i dodici utenti riuscirono a ottenere dall'artista la rimozione dei contenuti, anche se, dato il loro enorme successo di pubblico (il sito, secondo quanto comunicato dall'artista, fu visitato da circa due milioni e mezzo di utenti e le sue immagini vennero ampiamente condivise), questi fotomontaggi non sparirono affatto, tanto che tuttora continuano a essere visibili e condivisibili. Ad oggi, il sito dedicato a Yolocaust contiene soltanto una breve descrizione scritta da Shapira, alcuni commenti positivi di utenti anonimi a proposito del progetto e il messaggio del ragazzo che ispirò l'operazione:

I am the guy that inspired you to make Yolocaust, so I've read at least. I am the "jumping on de..." I cant even write it, kind of sick of looking at it. I didn't mean to offend anyone. Now I just keep seeing my words in the headlines.

I have seen what kind of impact those words have and it's crazy and it's not what I wanted (...)
The photo was meant for my friends as a joke. I am known to make out of line jokes, stupid jokes, sarcastic jokes. And they get it. If you knew me you would too. But when it gets shared, and comes to strangers who have no idea who I am, they just see someone disrespecting something important to someone else or them.

That was not my intention. And I am sorry. I truly am.

With that in mind, I would like to be undouched.

P.S. Oh, and if you could explain to BBC, Haaretz and aaaaalllll the other blogs, news stations etc. etc. that I fucked up, that'd be great⁹³.

⁹³ Shahak Shapira, <https://yolocaust.de/> (Ultima consultazione 22/04/2021)

L'intero progetto, dalla gogna mediatica alla pubblicazione di quest'ultimo messaggio colmo di vergogna ma anche di redenzione, poggia su una lettura morale – e moralista – della Shoah e della sua memoria. Paradossalmente, infatti, *Yolocaust* sembra essere una delle più recenti e popolari conseguenze della generalizzazione e della “americanizzazione” della Shoah, a cui si è accennato nelle pagine precedenti: il fatto che la Shoah sia stata sollevata dal proprio contesto e ridotta all'opposizione morale di Bene e Male, infatti, ha variamente permesso sia di utilizzarla come strumento di lettura o unità di misura per avvenimenti analoghi che funestano la contemporaneità, sia di trasferirla più facilmente su un piano emozionale e individuale, sia, all'opposto, di determinare con sicumera la deontologia vigente all'interno di uno spazio che la commemora. Shapira non fa appello al «divieto mosaico di rappresentazione della Shoah»⁹⁴ (si serve di immagini e ne produce lui stesso), ma si pone come un difensore della sacralità del memoriale, già suggerita dalle istituzioni governative tedesche e da James Young.

Il processo di re-inquadramento e di *détournement* che l'artista mette in atto non destabilizza la norma, ma la rinforza. La sua operazione di montaggio, permettendo di immaginare qualcosa oltre quello che si vede, ci rimanda a ciò che è stato già espresso e imposto, ma con un atteggiamento di impegno militante, raccolto positivamente da diversi commentatori. Kerry Wallach, per esempio, pone in evidenza il suo ruolo ammonitorio: «Digital media provided Shapira a platform for calling attention to the potential consequences for sharing images that disrespect the Jewish past. His work serves as a warning of the Internet's power to publicize seemingly private acts of disrespect— as well as acts of hate»⁹⁵. Siobhan Kattago si esprime in termini grossomodo simili:

The art project *Yolocaust* and film *Austerlitz* underscore how selfies and social media may distance viewers from memorials commemorating the Holocaust. In looking for the desired photograph or perfect selfie, we may inadvertently remove ourselves from the present by projecting ourselves forward into a near future, thereby becoming absent from the very place we came to visit⁹⁶.

Al contrario, Peter Eisenman, intervistato dalla BBC, si pose in netta contrapposizione rispetto a quanto veicolato dal lavoro Shapira, proponendo una visione del memoriale aperta alla vita, all'incontro e al divenire:

To be honest with you I thought it was terrible. [...] People have been jumping around on those pillars forever. They've been sunbathing, they've been having lunch there and I think that's fine. It's like a catholic church, it's a meeting place, children run around, they sell trinkets. A memorial is an everyday occurrence, it is not sacred ground. [...] But there are no dead people under my memorial. My idea was to allow as many people of different generations, in their own ways, to deal or not to deal with being in that place. And if they want to lark around I think that's fine.

⁹⁴ Rancière, *Il destino*, 2007, p. 155.

⁹⁵ Kerry Wallach, *Digital German-Jewish Futures: Experiential Learning, Activism, and Entertainment*, in Gideon Euveni e Diana Franklin (a cura di), *The Future of the German-Jewish Past. Memory and the Question of Antisemitism*, Purdue University Press, West Lafayette 2020, p. 246.

⁹⁶ Siobhan Kattago, *Encountering the Past within the Present. Modern Experiences of Time*, Routledge, London, New York 2020, p. 13.

But putting those bodies there, in the pictures, that's a little much if you ask me. It isn't a burial ground, there are no people under there⁹⁷.

La posizione di Eisenman rispecchia quella da lui espressa in un'altra intervista, rilasciata immediatamente dopo l'inaugurazione del memoriale, a proposito della possibilità che le persone potessero danneggiarlo o intervenire con scritte o graffiti di carattere antisemita:

Would that be a bad thing? I was against the graffiti coating from the start. If a swastika is painted on it, it is a reflection of how people feel. And if it remains there, it is a reflection of how the German government feels about people painting swastikas on the monument. That is something I have no control over. When you turn a project over to clients, they do with it what they want - it's theirs and they occupy your work. You can't tell them what to do with it. If they want to knock the stones over tomorrow, honestly, that's fine. People are going to picnic in the field. Children will play tag in the field. There will be fashion models modeling there and films will be shot there. I can easily imagine some spy shoot 'em ups ending in the field. What can I say? It's not a sacred place⁹⁸.

Secondo queste dichiarazioni, dunque, il memoriale non si adeguerebbe alle letture unidirezionali, al conformismo dei comportamenti o al facile didascalismo, e invece permetterebbe ai suoi visitatori di rilasciare liberamente nello spazio le proprie affezioni. Tuttavia, come illumina acutamente lo storico Gavriel Rosenfeld, Eisenman stesso ha sviato in più occasioni da questa lettura eticamente ed esteticamente onnicomprensiva, per dirigersi verso posizioni più nette a proposito del compito del memoriale e, in generale, a proposito della Shoah e della sua eredità⁹⁹.

Innanzitutto, Eisenman si è dimostrato più volte contraddittorio a proposito della dedica del memoriale, dell'unicità della Shoah e della possibilità concessa al popolo tedesco di superare la colpa di artefice dello sterminio. Questi problemi deriverebbero, più o meno direttamente, dal non aver mai fatto del tutto chiaramente i conti con il processo contemporaneo di generalizzazione della Shoah:

Much of Eisenman's uncertainty stemmed from his inability to decide whether the Holocaust's historical significance lay in the realm of the universal or the particular. Because he never truly resolved this question, his views of the memorial's mission remained ambiguous. This ambiguity, in turn, contributed to the divided response to the memorial following its dedication and has since sparked disagreement about its legacy¹⁰⁰.

Per questo motivo, inizialmente Eisenman non era sicuro che il memoriale dovesse essere dedicato esclusivamente agli ebrei, in quanto lo sterminio era stato compiuto anche verso i Sinti, i Rom e gli

⁹⁷ Peter Eisenman, in Joel Gunter, *"Yolocaust": How should you behave at a Holocaust memorial?*, BBC News <https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835> (Ultima consultazione 23/04/2021).

⁹⁸ Peter Eisenman, in Hawley, Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect*, 2005.

⁹⁹ Cfr. Gavriel D. Rosenfeld, *Deconstructivism and the Holocaust. Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe*, in Claudio Fogu, Wulf Kansteiner, Todd Presner, *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, Harvard University Press, Cambridge, London 2016, pp. 283-303.

¹⁰⁰ Ivi, p. 292.

omosessuali: verso chi, all'interno del Terzo Reich, rappresentava l'Altro. Si è già visto: leggere la Shoah come manifestazione estrema di una modernità incapace di comprendere l'alterità costituisce uno dei fondamenti del pensiero postmoderno¹⁰¹. Inoltre, la concezione che Eisenman aveva della propria identità ebraica non poteva che rafforzare questa posizione generalizzante:

To be Jewish, Eisenman insisted, was to be an "outsider." It was to belong to a people who epitomized the rootless, alienated condition of human beings in the modern era. Given this universalistic definition of Jewishness, it was no surprise that Eisenman initially conceived of the Holocaust's victims in an expansive rather than narrow sense¹⁰².

Allo stesso modo, secondo questa visione, lo sterminio degli ebrei non sarebbe da imputare tanto ai tedeschi, quanto alla follia insita nel funzionalismo e nel culto della tecnica modernisti. Rosenfeld mostra come questa visione si rifletta nelle spiegazioni che l'architetto statunitense ha fornito a proposito della funzione del suo memoriale:

In describing the memorial's admonitory objective, for example, Eisenman declared that it "will warn against the belief in reason, ... [for] when reason becomes all-consuming ... terrible things can happen". It was to warn against this danger, Eisenman explained, that the memorial assumed its distinctive sprawling form. The memorial's massive size, he pointed out, was meant to evoke "the excess of ... reason gone mad". Its rigid, grid-like arrangement of stelae was meant "to look like a field of reason, all lined up" to the point of becoming "obsessive"¹⁰³.

È interessante notare come questa posizione si unisca alla necessità di "lasciar passare il passato" e a quella di disincagliare l'identità tedesca dal peso della colpa, due necessità a cui Eisenman ha ritenuto che il suo memoriale potesse rispondere:

When looking at Germans, I have never felt a sense that they are guilty. I have encountered anti-Semitism in the United States as well. Clearly the anti-Semitism in Germany in the 1930s went overboard and it was clearly a terrible moment in history. But how long does one feel guilty? Can we get over that? I always thought that this monument was about trying to get over this question of guilt. Whenever I come here, I arrive feeling like an American. But by the time I leave, I feel like a Jew. And why is that? Because Germans go out of their way -- because I am a Jew -- to make me feel good. And that makes me feel worse. I can't deal with it. Stop making me feel good. If you are anti-Semitic, fine. If you don't like me personally, fine. But deal with me as an individual, not as a Jew. I would hope that this memorial, in its absence of guilt-making, is part of the process of getting over that guilt. You cannot live with guilt¹⁰⁴.

In quest'ultima dichiarazione l'architetto fornisce alla sua opera un obiettivo chiaro, quasi una missione da compiere per conto del popolo tedesco (è a lui che il memoriale è indirizzato affinché

¹⁰¹ Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna 1992.

¹⁰² Rosenfeld, *Deconstructivism and the Holocaust*, 2016, p. 295.

¹⁰³ Ivi, p. 293.

¹⁰⁴ Peter Eisenman, in Hawley, Tenberg, *Interview with Holocaust Monument Architect*, 2005.

possa ricordare il proprio passato, afferma nella stessa intervista): il memoriale diventa un mezzo di rielaborazione e di superamento della colpa (che in ogni caso, se va superata, in un qualche momento della storia deve essersi manifestata), nonché di normalizzazione del passato, un tema al centro della “disputa degli storici” di fine anni ottanta, che Eisenman avvallava esplicitamente: «I wanted in some way to begin to normalize the German relationship to the past ... [and] to bring it into everyday life. Without that, there can never be an integrated Jewish community in Berlin or in Germany»¹⁰⁵.

Quest’ultima è un’interpretazione del memoriale nettamente diversa sia rispetto a quella aperta ai più disparati interventi del pubblico, espressa all’inizio, sia rispetto a quella secondo cui l’identità dei tedeschi sarebbe ancora infestata dal proprio passato:

If the memorial, therefore, succeeded in “bursting open the suppressed feelings that still exist towards the Holocaust within the German psyche” — indeed, if “the Germans open themselves up to truly admitting these emotions” — that would “be very positive.” [...] “The Germans were silent in 1933 and should never again be silent. I hope that the memorial reminds them of the silence of 1933 and compels them to declare how they view their country and who they are”¹⁰⁶.

Una visione “accusatoria” che rimette in discussione la specificità ebraica della Shoah, tanto da far dichiarare a Eisenman, in un breve saggio contenuto nello stesso volume del contributo di Rosenfeld, che il termine “murdered” utilizzato nell’intitolazione del memoriale si sarebbe dovuto sostituire con “exterminated”, così da segnalare l’esclusività dell’operazione che i nazisti avevano pianificato per gli ebrei:

While the title Memorial to the Murdered Jews of Europe is very strong, there is an important difference between murder and extermination. The process of extermination does not deal with Poles, gypsies, homosexuals, Roma, Sinti, and all of the other people who were killed by the Germans. This difference caused me to change my mind about what the project should be; that the Jews and not the others were singled out for extermination and, therefore, the project should be about the Jews¹⁰⁷.

Questa ambiguità tra una visione universale e una particolare della Shoah si manifesta anche nell’elaborazione concettuale ed estetica dell’esperienza del visitatore, che innanzitutto Eisenman vorrebbe disturbante fino ai livelli dell’alienazione (e questo insufflare nel visitatore una sensazione predeterminata rappresenta già di per sé una contraddizione rispetto a quanto riportato sopra), ma che in particolare fa riferimento a due situazioni molto diverse per quel che riguarda la referenza alla Shoah. Da una parte, un generale senso di spaesamento e di disorientamento nello spazio, dall’altra un sentimento di solitudine e perdita di sé simile a quello provato dai prigionieri di Auschwitz:

¹⁰⁵ Peter Eisenman, in Rosenfeld, *Deconstructivism and the Holocaust*, 2016, p. 292.

¹⁰⁶ Ivi, p. 299.

¹⁰⁷ Peter Eisenman, *Berlin Memorial Redux*, in Fogu, Kansteiner, Presner, *Probing the Ethics*, 2016, p. 307.

As he recalled, “[I] walked 100 yards in and couldn’t see my way out. That moment was very scary. There are moments in time when you feel lost in space. I was trying to create the possibility of that experience, that frisson, something that you don’t forget.” On other occasions, Eisenman likened the memorial’s intended emotional effect on visitors to that of being in an actual concentration camp. Visitors to the memorial field, he wrote, should have “a spatial experience ... similar to what one would have in Auschwitz ... a feeling of loneliness and being lost”¹⁰⁸.

Un’ultima contraddizione investe l’opinione di Eisenman sulla presenza di un centro di informazioni al di sotto del memoriale (*Ort der Information*). Se abbiamo già accennato alla sua insoddisfazione iniziale nel porre un centro informativo all’interno di uno spazio pensato per la sola suggestione e riflessione, Eisenman sembra avere cambiato idea a proposito, guidato dall’articolo che Giorgio Agamben pubblicò su “Die Zeit” poco dopo l’inaugurazione del memoriale, intitolato *Die zwei Gedächtnisse* [*Le due memorie*]: Eisenman, infatti, fa propria l’interpretazione del filosofo italiano che vede lo spazio del memoriale come un insieme in cui convivono, nella parte esterna, l’immemorabile (*Unvergessliches*), di cui si può fare soltanto un’esperienza non tangibile intellettualmente e storicamente, e, nella parte sotterranea, il ricordabile (*Erinnerbares*), che si può accrescere e consultare attraverso i documenti e l’archivio. In questo modo l’architetto immagina le due sezioni unite coerentemente in un testo di complessità inesauribile: «Together, the field and the *Ort* become a text, which does not answer, but instead questions, ideas of being, experience, and understanding»¹⁰⁹.

Questa potrebbe essere la risposta a tutte le contraddizioni che costellano le dichiarazioni di Eisenman. Nelle battute finali del suo saggio, Rosenfeld nota implicitamente che la contraddizione potrebbe costituire uno strumento di memoria e, così dicendo, fa propria l’“antica” opinione di Young secondo cui il miglior memoriale sarebbe la discussione attorno al memoriale stesso:

The longer we debate how memorials should approach the task of commemoration – how they should be designed, where they should be located, whom they should speak to – the better they will promote the cause of remembrance. In the end, this insight may be the most important of all for assessing Eisenman’s memorial. If debating the design of monuments helps to preserve memory, then debating their meaning surely does as well¹¹⁰.

Ma questa è una posizione che, lo si è visto, già lo stesso Young aveva definito accademica, compiacendosi di girare su se stessa e prendendo in considerazione soltanto il dibattito tra teorici, storici dell’arte, membri di associazioni e politici, senza concentrarsi sull’opera in sé e sul suo rapporto col pubblico. La contraddizione, invece, è prima di tutto una prerogativa del memoriale, che come scrive Eisenman non fornisce risposte, ma pone costantemente domande e richiede continuamente di riposizionarsi rispetto a sé e al suo oggetto: essa non risiede nel dibattito, e neppure negli interventi teorici che lo animano, ma nella forma del memoriale stesso o, per allargare il campo, in quella del contromonumento. L’essenza del contromonumento, si potrebbe dire, sta

¹⁰⁸ Ivi, p. 293.

¹⁰⁹ Ivi, p. 308.

¹¹⁰ Rosenfeld, *Deconstructivism and the Holocaust*, 2016, p. 303.

nel concedere spazio a espressioni che lo informino senza esaurirlo, lasciando sempre un'altra possibilità di rappresentazione, di utilizzo o di interpretazione. Questa sua apertura implica congenitamente la contraddizione che diventa un mezzo attraverso cui creare un terreno di dissenso, non solo a proposito di se stesso ma, come si è visto, a proposito della rielaborazione della Shoah, e tenta di evitare la cancrena della memoria insita nella norma e nella pacificazione.

Per concludere su Shahak Shapira, la sua stessa operazione, fondata su un'idea normativa e manichea di processo memoriale, è attraversata da elementi antitetici che la riposizionano in un contesto meno sacralizzante e più secolare. In occasione di un Ted Talk intitolato *The Secret of Going Viral*, Shapira spiega *Yolocaust* a partire da un meccanismo che aiuterebbe a rendere virali i propri contenuti destinati al web, riassumibile nell'equazione piuttosto ovvia «Idea = Insight + Mechanic»¹¹¹: l'idea giusta è costituita da un'intuizione brillante e dal modo attraverso cui la si esprime. Il fatto che molti visitatori del memoriale non prestassero attenzione al luogo in cui si trovavano, ma pensassero soltanto a realizzare una bella immagine da postare sui propri profili, costituiva l'*insight*, mentre il posizionarli all'interno di fotografie documentarie ritraenti ebrei vivi o morti nei campi di concentramento al momento della loro liberazione rappresentava la *mechanic*. L'atteggiamento di Shapira mentre illustra questa dinamica non smette mai di essere moralizzante, nonostante affermi di non avere intenzione di spiegare alle persone come comportarsi e di voler soltanto segnalare un problema, ma ridurre la sua opera di supposta militanza memoriale a un meccanismo di viralità mediatica, utile anche ad altri suoi progetti – decisamente meno politici – presentati in quell'occasione, la espone automaticamente a una contraddizione, in cui il tono dogmatico e l'intento normativo del progetto stridono con la serialità e la calcolata viralità del meccanismo.

Un altro progetto basato sull'appropriazione artistica di fotografie trovate online è quello di Marc Adelman, pur essendo, per molti aspetti, del tutto diverso da quello di Shahak Shapira.

Stelen (Columns) (2007-2011) è una serie fotografica di 150 ritratti maschili scattati all'interno del *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, che l'artista ha prelevato da GayRomeo.com un sito di incontri per uomini omosessuali [figure 40, 41, 42]. Esposta nel dicembre 2011 all'interno della mostra collettiva *Exposed: Identity, Politics, Sex* al Jewish Museum di New York, dove gli artisti avrebbero dovuto costruire «an emotional portrait of the overlapping national, ethnic, and sexual identities that make up our public and private lives»¹¹², agli inizi del maggio 2012 la serie (di cui erano esposte soltanto cinquanta fotografie e che il Jewish Museum aveva incorporato nella sua collezione) venne ritirata dalla direzione del museo, senza alcun annuncio ufficiale e, soprattutto, senza nessuna discussione con l'artista. Probabilmente la ragione del disallestimento anticipato riguardava la salvaguardia della privacy, problema che già uno degli uomini raffigurati nelle fotografie aveva sollevato, minacciando portare in tribunale l'artista e il museo. In quel caso, Adelman decise di sostituire la fotografia in questione e di cancellarla dal suo sito web. Inoltre, diede la possibilità a chi lo desiderava di contattarlo per rimuovere l'immagine in cui si trovava raffigurato.

¹¹¹ Shahak Shapira, *The Secret of Going Viral*, 5' 53", <https://www.youtube.com/watch?v=60d-uoPYMiU&t=559s> (Ultima consultazione 25/04/2021).

¹¹² The Jewish Museum, <https://thejewishmuseum.org/exhibitions/composed-identity-politics-sex> (Ultima consultazione 25/04/2021).

“ArtsBeat”, un blog legato al “New York Times”, riporta le sparse dichiarazioni del museo a proposito della rimozione integrale di *Columns (Stelen)* e delle proteste a essa dirette:

“Their comments focused on privacy issues – that they were depicted in the artwork without their consent – and possible, significant anti-gay backlash to which they might be subjected [...]. We are taking this very seriously. This is not censorship. We are discussing multiple complex issues of privacy, privacy expectations regarding photos made available on social media, personal safety, and the consequences of image appropriation in the digital age”¹¹³.

La serie, e le sue vicissitudini, aprono a numerosi interrogativi che non è possibile sciogliere in questa sede, ma che comunque vorrei riportare: quale grado di diritto alla privacy può essere concesso a una fotografia pubblicata online? Esiste, su Internet, una specificità di contesto? Con quale diritto l’artista si appropria di fotografie altrui per esporle al pubblico? Quale ruolo ha il museo nella difesa del diritto di espressione di un artista, il quale ha scelto di esporre nei suoi spazi la propria opera e che, inoltre, ha deciso di vendergliela?

Marc Adelman indirettamente risponde ad alcune di queste domande, mettendo in evidenza l’aspetto contraddittorio della protesta mossa dai soggetti raffigurati:

In terms of appropriating digital images and what that means on a global level I feel there are far reaching implications that have not been reasoned with especially in regards to something like the use of a known LGBT website. “Online privacy” strikes me as a major oxymoron. Is there any greater means of publicly outing oneself than by posting a photo that clearly reveals one’s identity to a website that is known to cater to men seeking various types of relations with other men? Gay, straight, swinger, dating website, or Facebook, there is still a sense that some semblance of privacy is being maintained in this regard when it appears to be quite the opposite¹¹⁴.

Detto *en passant*, nessuno, a quanto mi è noto, ha evidenziato un problema simile per *Yolocaust*, e le motivazioni per questo potrebbero essere due: da una parte perché la dinamica e l’atmosfera di *Yolocaust* sono quelle di una gogna, che per definizione spoglia di ogni diritto chi ne è soggetto, mentre quella di *Column (Stelen)*, come si vedrà, non ha aspetti tribunalizi, ma documentari e semantici; dall’altra perché il progetto di Shapira riguarda, in generale, l’inquinamento della memoria della Shoah, mentre quello di Adelman si focalizza su una rilettura in chiave *queer* del *Memoriale* di Eisenman e dei crimini nazisti, un tema più controverso, sfumato e non immediatamente comprensibile.

È lo stesso Adelman a suggerire un parallelismo tra le vite degli ebrei durante gli anni trenta e quaranta e quelle degli omosessuali durante gli anni ottanta, occupati dall’emergenza violenta

¹¹³ Jewish Museum, in Randy Kennedy, *Artist Not Happy After Jewish Museum Takes Down His Work*, “ArtsBeat”, 22/06/2012, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/06/22/artist-not-happy-after-jewish-museum-takes-down-his-work/> (Ultima consultazione 26/04/2021).

¹¹⁴ Marc Adelman, in Ben Valentine, *Gays, Grindr, the Holocaust Memorial, and Art: An Interview with Marc Adelman*, “HyperAllergic” 21/12/12, <https://hyperallergic.com/62106/gays-grinder-the-holocaust-memorial-and-art-an-interview-with-marc-adelman/> (Ultima consultazione 26/04/2021).

dell'AIDS: in entrambi i casi – e qui ritornano le parole di Eisenman a proposito dell'identità ebraica – l'artista parla di esistenze ineluttabilmente infestate:

I never viewed the images that comprise *Stelen* as irreverent as I think this would be reductive at best. There is a significant recent dialogue in queer studies about the predominantly unconscious ways in which the AIDS epidemic of the 1980s reverberates through contemporary queer life. Jewish lives and queer lives have been both informed as well as transformed by loss. It's a central aspect to both cultures, and one that has greatly influenced my understanding of the images that comprise *Stelen* and their relationship to the cultural history of HIV and AIDS. To live a queer life is to live a life that is ineluctably haunted. Still here. Still queer. Perhaps still getting used to it. I posit the work in relationship to a constellation of issues around queerness and temporality — faith, memorialization, belonging, and illness¹¹⁵.

L'artista aveva già ragionato su questo legame tra identità ebraica e *queerness* all'interno del suo percorso alla School of the Art Institute di Chicago, al termine del quale realizzò un'opera-video intitolata *Samstag Abend im Eagle (Saturday Night at the Eagle)* (2007), in cui, mentre la sua voce fuori campo rievoca l'incontro con un uomo in un *leather bar* della sua città (l'Eagle), lui avvinghia parti del proprio corpo attorno a un filatterio, arredo della religione ebraica che consiste in una striscia di cuoio culminante in una capsula al cui interno è riposta una pergamena con iscritto un passo del *Pentateuco*. Il rito del *cruising* e la paura dell'AIDS ricorrono anche in questo breve video. Maya Benton, in un ricco articolo su "Tablet", riporta una dichiarazione di Adelman a proposito:

"I attended minyan with a grade-school friend the year leading up to my Bar Mitzvah, and we both laid tefillin on a weekly basis," the artist recalled, "It's an ancient ritual that I find fascinating particularly as a gay man because it involves a constellation of themes in regard to queerness that I have continued to engage with: faith, memory, the shift from childhood into adulthood in relationship to sexuality, the intense feelings that one goes through in coming to terms with various modes of alterity," or otherness. The repetitive act of wrapping one's body in leather, and "doing all this in the company of other men," he observed, "all of these things seemed to relate albeit obliquely to queer rituals around cruising, sex, leather culture, and fetishism, and how one modulates private desires in public life." It was, according to Adelman's paraphrasing of Bordowitz, "a means by which one creates a certain set of strategies in facing oppression"¹¹⁶.

Come in quest'ultima opera strumenti della religione ebraica vengono considerati in chiave *queer*, in *Column (Stelen)* l'artista documenta una pratica di risemantizzazione e riutilizzo del memoriale, che diventa luogo di esibizione della sessualità e spazio di *cruising*¹¹⁷. Valentina Rozas Krause, citando un saggio di Christopher Reed, identifica il memoriale di Eisenman come uno spazio *queer*, ossia uno spazio del processo, del divenire, attraversato dalle rivendicazioni e dalle rappresentazioni dei suoi occupanti: «queer space is space in the process of, literally, taking place, of claiming

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Marc Adelman, in Maya Benton, In the Jewish Museum's Closet: Photo of Gay Men at Berlin's Holocaust Memorial, "Tablet", 21/06/2012, <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/jewish-museum-closet> (Ultima consultazione 26/04/2021).

¹¹⁷ Cfr. Valentina Rozas-Krause, *Cruising Eisenman's Holocaust Memorial*, "Anos 90", 22 (42), 2015 pp. 53-85.

territory»¹¹⁸. Inoltre, l'autrice mette in evidenza come, grazie alla sua conformazione, il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* metta in crisi la separazione tra pubblico e privato: l'angustia dei corridoi e l'imponenza delle stele permettono, e impongono, al visitatore di ritagliarsi uno spazio per sé all'interno di quello che, a tutti gli effetti, è uno spazio monumentale, ed eventualmente di inserirvi elementi come la sessualità e il genere, da sempre difficilmente inclusi all'interno della commemorazione della Shoah. Questa individualizzazione conduce necessariamente alle contraddizioni riassunte nelle diverse dichiarazioni di Eisenman: lo stesso luogo è destinato a produrre sentimenti del tutto opposti in persone disparate e raccoglie al suo interno le più diverse manifestazioni. Questo gli permette di dialogare anche con lo sguardo e con le azioni di coloro che hanno conosciuto la Shoah non per esperienza diretta, né grazie al racconto di un testimone, ma soprattutto attraverso i film, i fumetti e i libri che costellano il loro universo di consumatori, senza imporsi come luogo di rispetto e senza, viceversa, vedersi togliere il suo *status* di memoriale. Con *Column (Stelen)*, Adelman mostra acutamente il ruolo di spazio di rappresentazione che Eisenman ha definito per la sua opera, tematizza l'attraversamento del memoriale da parte di nuove storie e nuove alterità, come suggerisce Andreas Huyssen¹¹⁹, e muove verso quella memoria "cosmopolita" proposta da Levy e Sznajder come superamento della risposta postmoderna alla Shoah:

We go beyond the critique of modernity and argue that, in an age of ideological uncertainty, these memories have become a measure for humanist and universal identifications. Hence, it is precisely the abstract nature of "good and evil" that symbolizes the Holocaust, which contributes to the extraterritorial quality of cosmopolitan memory¹²⁰

L'ultimo intervento artistico che vorrei analizzare interviene nel memoriale a un livello più teorico rispetto ai due visti fino ad ora e mette in discussione la sua supposta natura – già problematizzata altrove – di portatore di un senso unico, attraverso una procedura performativa e filosofica assieme. Gli autori dell'intervento sono Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša (a cui d'ora in avanti mi riferirò chiamandoli solamente "Janez Janša"), di cui è necessario, più delle altre volte, ricordare innanzitutto la storia.

Nell'estate del 2007, tre noti artisti residenti a Ljubljana (Emil Hrvatin, Davide Grassi e Žiga Kariž) chiedono e ottengono di cambiare i propri nomi in "Janez Janša", nome del leader del Partito Democratico Sloveno (SDS – Slovenska demokratska stranka) e Primo ministro della Slovenia dal 2004 al 2008, dal 2012 al 2013 e dal 2020 al momento presente. I tre sono iscritti all'SDS, partecipano alle manifestazioni organizzate dal partito e, nelle loro dichiarazioni a proposito, sanno mischiare entusiasmo e ironia. Il loro lavoro riguarda, fin dalle origini, una messa alla prova delle convenzioni che regolano il contesto della vita non solo artistica, ma anche politica e civile: quella che portano avanti, infatti, è senz'altro una riflessione sull'identità "auratica" dell'artista, ma anche sull'identità burocratica dell'individuo in generale. Come nota Domenico Quaranta:

¹¹⁸ Christopher Reed, in Ivi, p. 63.

¹¹⁹ Vedi nota 62.

¹²⁰ Levy, Sznajder, *The Holocaust and Memory*, 2005, p. 4.

in the contemporary society of the spectacle, every private and public gesture is naturally turned into performance. In other words, Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša's name change was a life event turned into "work" and "performance" by the social conditions in which this gesture took place. In this sense, the name change could be seen as one of the masterpieces of art in the age of biopolitics¹²¹.

A proposito del loro lavoro, i tre artisti parlano di "arte collaterale", in cui l'opera non è prodotta direttamente, ma indotta dall'artista attraverso un'azione che genera delle reazioni sociali e, successivamente, contestualizzata in modo da essere recepita come opera d'arte a tutti gli effetti. L'opera d'arte collaterale è attivata e confermata all'interno di un circuito che si espande in base al numero di persone che vi si inseriscono, anche inconsapevolmente. Lo spiegano gli artisti stessi in un articolo di alcuni anni fa:

When you address Žiga with the name "Janez", you do not only acknowledge his new name, you do not only indicate a person that holds that name, but you also acknowledge the act of a name change. You perform his name change by saying his name. [...] The repetition of the name Janez Janša creates collateral effects because the name refers to more than a person. [...] As soon as you call a person by the name "Janez Janša" you cannot avoid evoking a series of other effects that the name engenders¹²².

Gli effetti collaterali, come vedremo tra poco, mettono in crisi sia l'univocità e la stabilità di un contesto, di un messaggio e di un senso, sia la loro stessa possibilità di esistenza. Nel percorso di Janez Janša, i media sono tra i maggiori produttori di questi effetti collaterali. In occasione del matrimonio di uno dei tre artisti (evento che, peraltro, inaugurò pubblicamente la nuova fase del loro percorso), un giornalista di "Mladina", il principale settimanale sloveno di sinistra, riporta la notizia delle nozze, mettendo polemicamente in evidenza come Urška Bačovnik, la compagna del Primo ministro, sia considerata e si atteggi da First Lady senza essersi ancora sposata. Ma un esempio di effetto collaterale ancora più interessante è dato dall'articolo che Boris Dežulović pubblica l'1 settembre 2007, nel supplemento del sabato del quotidiano Dnevnik, intitolato *Ali je Janez Janša kreten?* [*Janez Janša è un cretino?*], e ironicamente firma con il nome dall'allora Primo ministro croato, Ivo Sanader: qui il giornalista nota che, in passato, un titolo di quel genere avrebbe condotto a un'immediata querela da parte del Primo ministro sloveno, mentre il cambio di nome dei tre artisti, annunciato e commentato da una fitta copertura mediatica, ha modificato questa possibilità. I media non si trovano solo a essere comunicatori, ma anche co-produttori delle opere degli Janez Janša. Questo è esemplificato da un passaggio del documentario *My Name is Janez Janša*, diretto dagli artisti stessi: i tre sono alla sede dell'SDS per festeggiare la vittoria del primo turno delle elezioni presidenziali del 2007 da parte di Lojze Peterle, candidato espresso dal partito. Lì, a una giornalista televisiva che domanda se la loro sia un'azione artistica, Janez Janša rispose: «Se lo dice

¹²¹ Domenico Quaranta, *Janez Janša*®, Aksioma, Ljubljana 2018, p. 11.

¹²² Janez Janša, *Collaterality and Art*, "Parse Journal", 3, <https://parsejournal.com/article/collaterality-and-art/> (Ultima consultazione 27/04/2021).

lei, forse lo è»¹²³. Sarebbe riduttivo considerare l'opera del collettivo come una semplice provocazione politica o anche come un lavoro politico *tout court* indirizzato alla figura del presidente Janša: la sua riflessione concettuale intreccia, più ampiamente, problemi relativi all'identità, alla comunicazione, al suo contesto e alla possibilità di esistenza di un senso unico a significare la realtà¹²⁴.

Nel gennaio del 2008 i tre artisti avrebbero dovuto partecipare al festival berlinese *Transmediale* con la performance *Signature Event Context*, da eseguire tra le stele del *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*. Il 28 gennaio la direzione del festival annuncia la cancellazione dell'azione, dovuta alle convinzioni curatoriali ed etiche della curatrice ospite, Nataša Petrešin Bachelez. La sera stessa, il collettivo realizza comunque l'azione e invita i curatori a un confronto pubblico (che non avrà luogo): il 31 gennaio la direzione del festival reintegra la performance all'interno del programma, pur con la dissociazione di Petrešin Bachelez.

I tre artisti, con il volto ripreso da una videocamera a infrarossi, durante l'azione camminano separatamente per il memoriale ripetendo "Jaz sem Janez Janša" ["Io sono Janez Janša"], trasmettendo le proprie immagini via streaming e tracciando il proprio percorso attraverso il segnale GPS: in questo modo, al termine della performance l'immagine trasmessa del memoriale viene attraversata dalla firma "Janez Janša" [figura 43]. Già a partire dal titolo, l'azione fa chiaro riferimento al testo di Jacques Derrida *Firma evento contesto*, contenuto in *Margini della filosofia* (1972): questo è un contributo che non solo illumina l'opera del collettivo, ma è soprattutto utile ad affrontare ed esplicitare la qualità contraddittoria del memoriale di Eisenman – e dei contromonumenti in genere. Per questo motivo è utile soffermarsi un poco.

Derrida apre il suo saggio mettendo in discussione il valore tradizionale della comunicazione in quanto «veicolo, [...] trasporto o [...] luogo di passaggio di un *sensu* e di un senso *uno* [corsivo dell'autore]»¹²⁵, anche se, come osserva subito, l'oggetto di una comunicazione non deve necessariamente riguardare un senso, ma può anche identificarsi con un urto, una forza, una scossa (senza che quest'ultima possibilità sia relegata a un livello primitivo di comunicazione). Quello che l'autore intende mettere in discussione qui è l'esistenza di un contenuto proprio, specifico a un atto di comunicazione e, con esso, l'esistenza di un contesto proprio, appropriato a tale contenuto: «vorrei dimostrare perché un contesto non è mai determinabile in modo assoluto o piuttosto in che cosa la sua determinazione non è mai certa o satura»¹²⁶. Questa "insaturazione strutturale" mina al concetto stesso di contesto e obbliga a una revisione e a un allargamento di ciò che tradizionalmente si intende con "scrittura", ossia mezzo che sarebbe in grado di estendere il senso, di trasmetterlo invariato da un punto a un altro dello spazio. Ma la scrittura, al di là di questa qualità strettamente economica e meccanica, è correntemente caratterizzata da un altro aspetto, quello dell'assenza del destinatario e dell'emittente. Specifica Chiara Alice Pigozzo: «un'assenza incorporata nella stessa scrittura, un'assenza tradizionalmente intesa come indebolimento della presenza, per cui la scrittura

¹²³ Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, *My Name is Janez Janša*, 2013, 49' 33", <https://vimeo.com/46937250> (Ultima consultazione 27/04/2021).

¹²⁴ Per approfondire il lavoro del collettivo: Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša (a cura di), *NAME: readymade*, Moderna galerija, Ljubljana 2008; Domenico Quaranta (a cura di), *Troika*, Link Editions, Brescia 2013; Mladen Dolar, Jela Krečič, Robert Pfaller, Slavoj Žižek, *Janez Janša and Beyond*, Aksioma, Ljubljana 2018.

¹²⁵ Jacques Derrida, *Firma evento contesto*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1999, p. 395.

¹²⁶ Ivi, p. 397.

tradizionalmente funge da supplente della presenza, da traccia, per ricordare qualcosa che non è immediatamente presente»¹²⁷. «Per Derrida – continua Pigozzo – se si vuole operare una critica al concetto tradizionale di scrittura, occorre ripartire proprio da un ripensamento di questa specificità dell'assenza»¹²⁸.

Per quel che riguarda l'assenza del destinatario, Derrida non intende riferirsi a un'assenza semplicemente fisica o a un disguido nel recapito del testo scritto (nel caso, per esempio, di una lettera), ma all'impossibilità di condividere un senso, o, per citare Silvano Petrosino, al «riconoscimento di un'eccedenza, di quell'eccedenza dell'altro che è sempre e “ancora impensabile”, perché è sempre e definitivamente impensabile, cioè altro»¹²⁹.

L'assenza dell'emittente implica, invece, un'assenza del voler-dire: un testo è letto al di là del suo autore, della sua presenza e delle sue intenzioni. Questo concetto, peraltro, fornisce un più ampio sostrato filosofico all'impossibilità di predire l'effetto di un'opera su uno spettatore, espressa da Jacques Rancière, che abbiamo analizzato nel corso del primo capitolo.

La scrittura, quindi, non deve essere più concepita come il rinvio a un senso, non potendosi dare un senso originario, predeterminato, già dato, ma come rinvio in se stessa: non c'è un senso specifico, ma solo un marchio – una traccia – che rinvia a un altro marchio. «La scrittura si ridurrebbe, in ultima analisi, ad una forza di rottura col contesto, ad una forma di spaziamento e quindi alla possibilità sempre aperta di prelievo e innesto, in una catena interminabile di rinvii, che non consente l'ancoraggio fisso ad alcun contesto determinato»¹³⁰. Considerando che Derrida parla della scrittura riferendosi a ogni elemento linguistico ed esperienziale che caratterizza il sensibile, l'operazione artistica degli Janez Janša riguarda radicalmente quest'ultimo aspetto: essi mettono in discussione l'esistenza di un senso primitivo del nome “Janez Janša” e fanno traballare qualunque contesto in cui esso venga inserito (quotidiani, riviste, missive, trasmissioni radio e programmi televisivi). Essi realizzano il fenomeno della “citazionalità” espresso da Derrida, secondo cui ogni marchio, poiché non è legato ad alcun contesto, può essere preso da dove si trova e inserito da un'altra parte: questo non comporta una polisemia, dato che non esiste un senso originario, ma una “disseminazione del senso”. Citare Derrida permette di capire in che modo il collettivo utilizzi la *bagarre* politica slovena per ragionare sul senso profondo della trasmissione del senso (che, nel nostro caso, investe l'esperienza estetica e quella memoriale):

Ogni segno, linguistico o non linguistico, parlato o scritto [...] può essere *citato*, messo tra virgolette; con ciò esso può rompere ogni contesto dato, generare all'infinito dei nuovi contesti, in modo assolutamente non saturabile. Ciò non implica che il marchio valga fuori contesto, ma, al contrario, che vi siano soltanto contesti senza nessun centro di ancoraggio assoluto. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio non è un accidente o un'anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno

¹²⁷ Chiara Alice Pigozzo, *Derrida filosofo politico*, Tesi di dottorato in Filosofia politica e storia del pensiero politico, Università degli studi di Padova, 2011, p. 55.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Silvano Petrosino, *Jacques Derrida. Per un avvenire al di là del futuro*, Edizioni Studium, Roma 2009, p. 48.

¹³⁰ Pigozzo, *Derrida filosofo politico*, 2011, p. 58.

più avere un funzionamento “normale”. Cosa sarebbe un marchio che non potessimo citare? E di cui non si potesse perdere per strada l’origine?¹³¹

Nella seconda parte del saggio, Derrida tratta alcuni aspetti del discorso che si avvicinano in modo più specifico alla performance degli Janez Janša: l’infrazione strutturale del contesto, la differenza tra atto performativo ed evento, la firma come emblema dell’iterabilità.

Il filosofo francese parte dalla messa in discussione di alcuni passaggi della teoria dell’atto linguistico performativo ideata da John Langshaw Austin, che non vede l’atto linguistico semplicemente come un trasportatore di senso, ma anche – in determinate situazioni – come agente capace di modificare la realtà. Secondo Derrida, il problema della teoria di Austin sarebbe quello di dare per presupposta l’intenzione di chi parla e quindi, per corollario, «il mantenimento di un riferimento ad un contesto [...], il mantenimento di un riferimento ad una coscienza libera e presente alla totalità dell’operazione, nonché ad un voler-dire pieno e padrone di se stesso»¹³²: il venir meno di queste condizioni è da imputare ai cosiddetti “infortuni” o “infelicità”, che da Austin sono considerati esterni all’atto linguistico, mentre per Derrida costituiscono invece una possibilità strutturale. Questo significa, secondo Derrida, che il contesto non è saturabile, che una coscienza libera e presente non esiste e che il voler-dire non è completamente padrone di sé¹³³. Spingendo il suo ragionamento nel particolare, anche la convenzionalità e la ritualità, che Austin ammette come parte integrate di ogni locuzione performativa, ma che contemporaneamente considera come elemento anormale e parassitario, per Derrida sono caratteristiche intrinseche e inevitabili del marchio. Derrida evidenzia, a questo punto, la differenza tra performativo puro e l’evento, ossia un performativo ripetibile, citabile, iterabile. Emblema di questa tipologia di performativo è la firma, che effettivamente è l’espressione di qualcosa di unico e personale, ma che contemporaneamente necessita di essere sempre riconoscibile, riproducibile, riferibile a un’identità burocratica. La firma implica la presenza dell’autore e, allo stesso tempo, la sua assenza.

Per definizione, una firma scritta implica la non-presenza attuale o empirica del firmatario. Ma, si dirà, essa marca anche e trattiene il suo esser-stato presente in un ora passato [*maintenant*], che resterà un ora futuro, dunque in un ora in generale, nella forma trascendentale del mantenimento [*maintenance*]. Questo mantenimento generale è in qualche modo inscritto, fissato nella puntualità presente, sempre evidente e sempre singolare, della forma di firma¹³⁴.

Gli Janez Janša usano quest’ultima citazione di Derrida a corredo della loro azione dato che, oltre a esprimere in poche righe la potenza creatrice della firma, la sua capacità di situarsi in più punti della linea temporale e di porsi ai margini di qualsiasi contesto in cui venga inserita, contemporaneamente racchiude la natura della loro intera operazione artistica, diretta a minare la stabilità dei confini istituzionalmente intesi, per cui un marchio – in questo caso una firma, ma anche

¹³¹ Derrida, *Firma evento contesto*, 1999 pp. 410-1.

¹³² Pigozzo, *Derrida filosofo politico*, 2011, p. 60.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Derrida, *Firma evento contesto*, 1999, pp. 421-2.

il nome stesso di Janez Janša – si trova ugualmente espresso in un punto, e in un altro, e in un altro ancora, essendo però sempre diverso.

In un dialogo con Peter Eisenman, Derrida esplica più chiaramente questo concetto:

Definirei la *singularità* attraverso due caratteristiche. Questa duplicità è probabilmente più peculiare al mio discorso che a quello di altri. Una è l'insostituibilità, l'unicità come qualcosa che non si può sostituire. È una definizione grossolana. Tuttavia, malgrado questa insostituibilità, c'è all'interno o dentro questa singularità ciò che io chiamo iterabilità, vale a dire la possibilità di essere ripetuta. E tale possibilità di essere ripetuta è paradossale, ma ciò nonostante è parte dell'unicità: unicità come qualcosa che può essere ripetuta. [...] Questa è ciò che chiamo l'iterabilità che costituisce la singularità – ripetuta diversamente, ripetuta come la stessa diversamente. Prendiamo la mia firma, ad esempio. Una firma deve essere unica; deve essere ripetuta come la stessa, eppure ogni volta è differente. Ogni volta che io firmo un disegno è una firma differente, ma è la stessa. È la possibilità di essere la stessa essendo differente. L'iterabilità è la condizione di possibilità di qualunque identità, qualunque unicità che iscrive una differenza all'interno dell'unicità assoluta [corsivo dell'autore]¹³⁵.

Attraverso *Signature Event Context*, allora, si può leggere il memoriale di Eisenman come uno spazio in cui è possibile inscrivere marchi che conservano una loro unicità, ma non informano completamente il contesto (questo approccio non sembra essere così diverso da quello proposto da Jean-Luc Nancy per l'immagine, riempita di senso ma eternamente rinviante a qualcos'altro). Rispetto al modello discorsivo tradizionale, che prevedeva un senso a occupare del tutto un contesto, quello in cui l'opera di Eisenman si inserisce prevede l'apertura alle tracce esterne da sé, la disseminazione del senso, la non-chiusura del contesto, un modello che rende possibile la discorsività e l'atto rappresentativo altrui. Un altro passo del dialogo tra l'architetto e il filosofo spiega adeguatamente questo aspetto:

A partire dal momento in cui si prende in conto la logica della traccia o della spaziatura non si abbandona il discorso, non si abbandona il testo discorsivo, ma si ha una nuova esperienza di questo stesso testo, della sua struttura, della sua apertura, della sua non-chiusura, della disgiunzione, soprattutto della maniera in cui vi si iscrive un discorso. Nel modello classico, per esempio quello della cattedrale, c'è il modello del più grande libro, della totalità, e l'architetto tenta di riferirsi a questo modello per costruire il monumento, oppure un'opera analoga, pienamente ispirato da questo modello o in armonia con esso. Ma quando in qualche modo si decostruisce questo modello, non si abbandona semplicemente il libro, o il discorso, o l'alfabeto, o la narrazione: si re-inscrive il libro o il racconto in uno spazio che non sarà più dominato da questi. [...] In questo caso *writing architecture* [scrivere architettura, architettura che scrive] significa inscrivere la memoria, il libro antecedente, il modello precedente all'interno di uno spazio più ampio, inscrivere, semplicemente come un effetto, una parte non in un intero ma in un campo aperto¹³⁶.

¹³⁵ Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, Francesco Vitale (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano 2008, pp. 228-9.

¹³⁶ Ivi, p. 226.

Dovrebbe essere chiaro, a questo punto, che la performance degli Janez Janša non intende contestare polemicamente il memoriale o il suo oggetto di memoria (come le inquietudini della curatrice di *Transmediale* potevano far credere), ma ne fanno emergere la natura di matrice discorsiva – in parte, come abbiamo visto, propria anche delle opere dei Gerz e di Hoheisel – capace di incorporare altri discorsi, di mantenere una propria identità e di invitare a nuove ri-significazioni e a nuove “potenze”.

Immagini



[figura 27] Richard Scheibe, Memoriale a Bendlerstrasse, 1953.



[figura 28] Richard Scheibe, *Höchster Ehrenmal* [Cenotafio per Höchst], 1937.



[figura 29] Richard Scheibe, *Sinnbild unsere Flugwaffen-Bereitschaft* [Simbolo della prontezza della nostra aeronautica], 1937.



[figura 30] Jochen e Esther Shalev Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* [Monumento contro il Fascismo e la Violenza – per la Pace e i Diritti Umani], 1986.



Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.

Harburg'lu Türk hemşerilerimiz ve bu şehrin Türk ziyaretçilerinin isimlerini bizim ismimize ilâve etmeye çağırıyoruz. Bu biden her an uyanık kalmamızı mecbur etsin. 12 metre boyundaki kurşun levhann üzerinde ne kadar çok imza olursa, onun yere gömülecek kısmı da o kadar azalacaktır. Günün birinde o tamamen yere gömülüp kaybolacak ve Harburg'un faşizme karşı uyarıma anlamın yeni boş kalacaktır. Zira, uzun sürede hiçbir şey haksızlığa karşı çıkmada barm yeristemiz alamaz.

We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 metre tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely, and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the end it is only we ourselves who can rise up against injustice.

Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre si leurs noms aux nôtres. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de douze mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour, il disparaîtra entièrement et l'emplacement de ce monument rappellera l'horreur du fascisme sera vide désormais. Car à la longue, nul ne pourra s'élèver à notre place contre l'injustice.

אנדרטה נגד פשיזם
אנא מוסיפים את השמיי הברור
ובכפרו העירי לוחסין ואת אנא
לסמנו בשמיינו ואת אנא
שמיינו לוחסין על השמיי.
כמה קורסו סמנו יכסו את
סמנו השמיי בן 12 מטרס.
הוא יורד לארסו לחור הארסו.
יום אחד הוא יעלם לחלוטין
ורובנו האנדרטה נגד פשיזם
תהיה ריקה.
שהרי רק אנא עצמנו יכולים לקום
נגד א'רסין.

Мы приглашаем жителей и гостей города ГАРБУРГА присоединить свои имена к нашим, что обязывает нас не только быть, но и оставаться бдительными. Чем больше подписей будет написано на 12-метровом свинцовом пруте, тем глубже тот будет уходить в землю. Это будет продолжаться до тех пор, пока по истечению времени весь памятник не исчезнет бесследно. Ведь в конечном итоге никто и никто кроме нас не может бороться с несправедливостью.

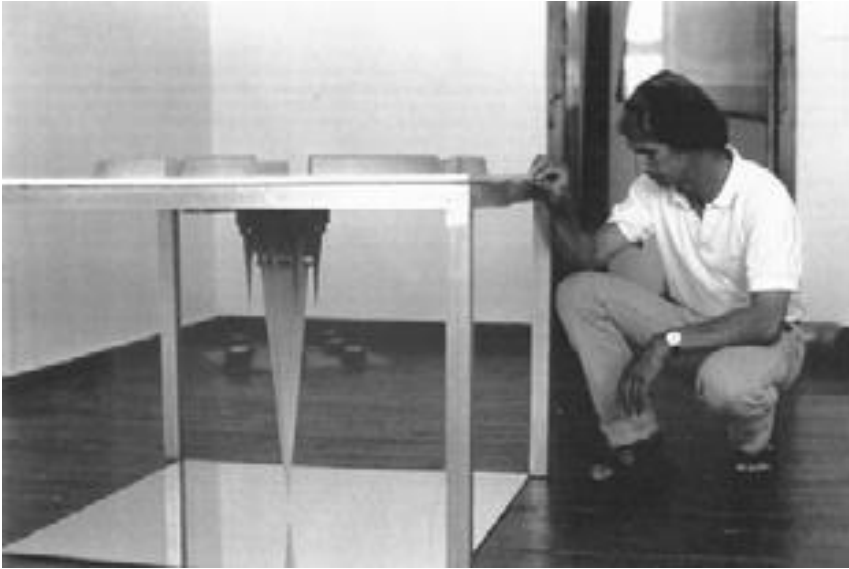
نحن ننادي السواطين بيسار
بورج وزور المدينة بأضافة اسمهم
هنا إلى اسمائنا. فإن ذلك يلزمنا
بأن نكون ناطق بظلمنا. كلما زادت
التوقيعات التي يخطها الضاري من
الرماس وأرتقائه 12 مترا. فسوف
يرداد الجزء الذي يخرس منه في
الأرض. إلى أن يتواري تماما بعد
وقت غير محدد ويصبح موقع
النصب هاربورج التذكري خندا
الفاشية خاليا تماما.
فإن يستطيع شيس على الدوام أن
يقوم بدلا عنا بمناصرة الظلم.

Harburgs Mahmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert.

[figura 31] Jochen e Esther Shalev Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* [Monumento contro il Fascismo e la Violenza – per la Pace e i Diritti Umani], 1986.



[figura 32] Horst Hoheisel, *Aschrott-Brunnen* [Fontana di Aschrott], 1987.



[figura 33] Horst Hoheisel con il plastico raffigurante il progetto dell' *Aschrott-Brunnen*.



[figura 34], Horst Hoheisel, l'*Aschrott-Brunnen* prima di essere interrata.



[figura 35] Neue Wache, 1818.



[figura 36] Käthe Kollwitz, *Mutter mit totem Sohn* [Madre con Figlio morto], 1938.



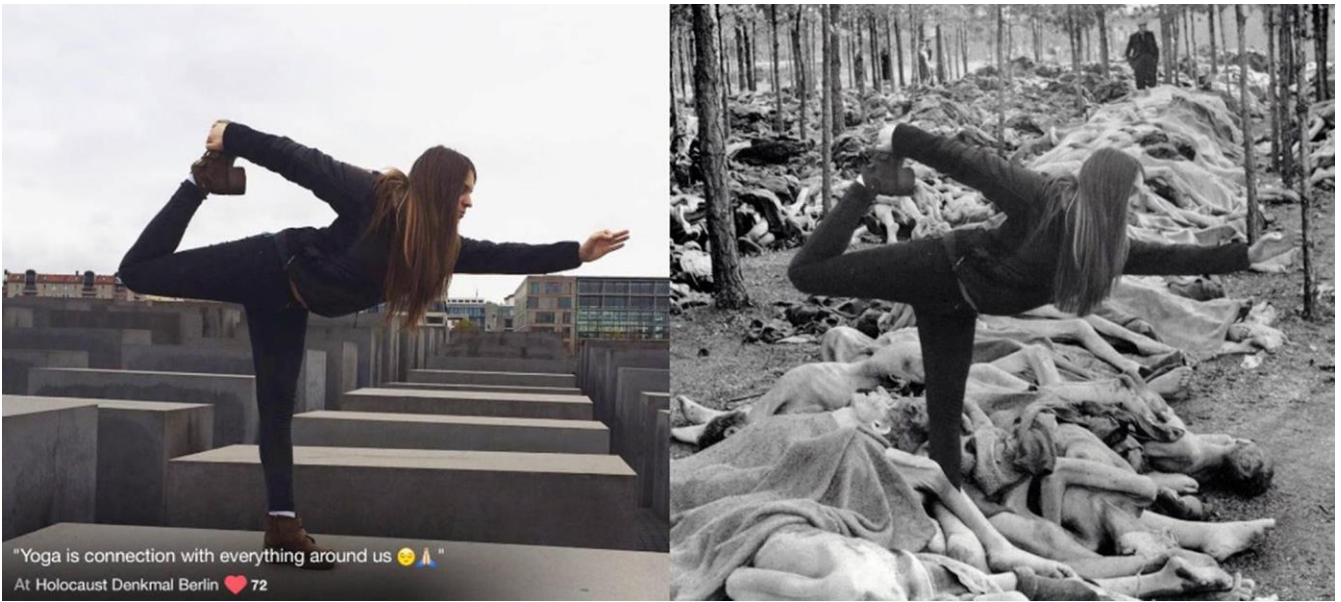
[figura 37] Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* [*Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*], 2005.



"Jumping on dead Jews @ Holocaust Memorial."
At Holocaust Denkmal Berlin ❤️ 87



[figura 38] Shahak Shapira, *Yolocaust*, 2017.



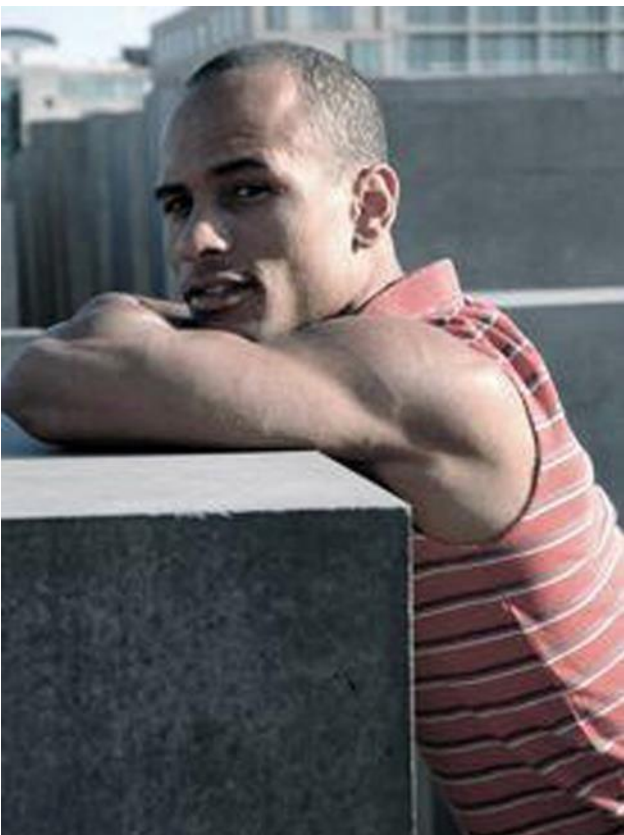
[figura 39] Shahak Shapira, *Yolocaust*, 2017.



[figura 40] Marc Adelman, *Stelen (Columns)*, 2007-11.



[figura 41] Marc Adelman, *Stelen (Columns)*, 2007-11.



[figura 42] Marc Adelman, *Stelen (Columns)*, 2007-11.



[figura 43] Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, *Signature Event Context*, 2008.

Capitolo 3 - Costruire uno spazio futuro

Sezione A - Riparazione di spazi passati: Regina José Galindo

«Si può rilevare come le vittime di un conflitto (secondo quanto scrive Elaine Scarry nel suo libro di straordinaria acutezza *The Body in Pain*) siano non già vittime sacrificate sulla via che conduce a un qualche obiettivo, bensì esse stesse – nel vero senso del termine – e l’obiettivo e la via»¹.

I concetti di futuro e di costruzione sono costretti in una relazione non biunivoca. Se, infatti, non è immediato che un’idea di futuro implichi una costruzione, si può dire che una costruzione sottintenda sempre un’idea di futuro, qualunque esso sia. È per questo motivo che il mio studio si conclude analizzando alcuni aspetti di due artisti piuttosto diversi tra loro, ma accomunati dalla collaborazione con le vittime di una violenza in virtù della costruzione di uno spazio – futuro, o almeno in divenire – di rappresentazione.

Come suggerisce il titolo della presente sezione, Regina José Galindo innanzitutto “ripara” degli spazi di rappresentazione, ossia restituisce consistenza e dignità a storie taciute, ignorate o dimenticate che riguardano, almeno all’interno di questo capitolo, il genocidio guatemalteco, il fenomeno della migrazione e quello della violenza sulle donne. Si vedrà come il suo lavoro – che è essenzialmente performativo, nonostante in alcune occasioni sfoci nell’installazione – si concentri sul confronto con l’archivio e con il potere biopolitico: da una parte il riutilizzo di testimonianze preesistenti e la sollecitazione di nuovi racconti, dall’altra l’indagine su manifestazioni di violenza, segregazione e discriminazione collegate a caratteristiche etniche e di genere, avvenute all’interno e al di fuori dei confini del suo paese natale, il Guatemala.

3A.1 - Cenni di biopolitica applicata al Guatemala contemporaneo

Credo sia necessario, innanzitutto, rilevare e sciogliere un fraintendimento critico ricorrente a proposito del rapporto tra Regina José Galindo e la biopolitica. I lavori dell’artista, specie nei primi anni della sua attività, presuppongono spesso la disposizione del corpo in condizioni che possono essere definite “estreme”: in *No perdemos nada con nacer* (2000) Galindo viene abbandonata nuda in una discarica dentro un sacco per l’immondizia; in *Himenoplastia* (2004) si sottopone a un’operazione chirurgica di ricostruzione dell’imene; in *Limpieza social* (2006) un violento getto d’acqua tormenta il suo corpo fino allo sfinimento [figure 44, 45, 46]. Questa messa a rischio e abiezione di sé, collegata con lo stato di eccezione permanente che vige sul Guatemala – non solo paese natale per Galindo, ma anche centro di riflessione di molte sue opere –, hanno permesso di identificare quello esposto dall’artista come un corpo “sacro” (ovviamente nell’accezione di Giorgio Agamben, che tra poco approfondiremo).

¹ Winfried Georg Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, p. 31.

Facendo riferimento ai prigionieri di Guantánamo in quanto manifestazioni contemporanee di *homines sacri*, lo storico dell'arte e critico Carlos Jiménez, per esempio, scrive:

Regina José Galindo non è per niente estranea a questa condizione estrema, come sappiamo da tutte le azioni in cui ha lasciato la prova che non le rimane altro che il suo corpo, perché il suo corpo è esposto a rischi ed è alla portata di mano degli stessi che possono sottomettere l'*homo sacer* del suo tempo, del nostro tempo, gli stessi flagelli e la stessa terribile umiliazione che lei con le sue stesse mani si infligge².

Nel breve saggio *Regina José Galindo. La ripetizione come azione di resistenza*, Marco Scotini scrive a proposito delle azioni in cui la pratica della performer raggiunge livelli parossistici di autolesionismo: «Il corpo che Regina Galindo mette in scena è [...] sempre quello di un individuo giuridicamente inclassificabile, ridotto a pura forma di vita, alla contingenza del corpo o a quella della pelle»³. Quella che pare emergere è dunque un'equazione tra corpo abietto e corpo sacro: laddove il corpo dell'artista viene brutalizzato, ecco che immediatamente diventerebbe *sacer*, nuda vita. Tuttavia, come già notato altrove, «la condizione di *homo sacer* necessita di precise condizioni che la inverino e in nessuna delle sue opere Regina José Galindo sembra interessata a porle: pur esponendosi a rischi indicibili, la performer guatemalteca cerca qualcosa di diverso rispetto alla messa in atto della sacertà»⁴.

A questo punto converrebbe riassumere le caratteristiche della cosiddetta "biopolitica" e le modalità attraverso cui essa si declina nel contesto del Guatemala contemporaneo, servendosi di alcuni strumenti interpretativi forniti principalmente da Giorgio Agamben in *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, secondo cui l'individuo che può essere impunemente ucciso senza essere sacrificabile rappresenta l'*homo sacer*, mentre il "sovrano" si configura come il proclamatore unico di uno "stato di eccezione", ossia di una sospensione della legge umana, all'interno del quale si sviluppa la sacertà.

Prima di continuare, però, è necessario inserire alcune coordinate teoriche che introducano il concetto di "biopolitica", da cui il saggio di Agamben prende le mosse, e ne traccino, almeno, la principale linea di sviluppo⁵. Se, come documenta Roberto Esposito, un ragionamento intorno alla biopolitica inizia a configurarsi a partire dal primo Novecento, soprattutto in area tedesca, è Michel Foucault a svilupparne per primo in maniera critica le radici e le implicazioni storiche, facendone il paradigma del potere moderno: con molti distinguo e molta cautela, egli situa la rivoluzione biopolitica all'interno della cosiddetta *âge classique*, che va dal 1453 al 1789, ossia dalla caduta di Costantinopoli allo scoppio della Rivoluzione francese. Essa consisterebbe nel passaggio dal potere sovrano a quello biopolitico, passaggio che Foucault, ne *La volontà di sapere*, riassume così: «Si

² Carlos Jiménez Moreno, *Il corpo della donna al bivio con il femminismo*, in Ida Pisani (a cura di), *Regina José Galindo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 82.

³ Marco Scotini, *Regina José Galindo. La ripetizione come atto di resistenza*, in Livia Savorelli (a cura di), *Regina José Galindo*, Vanilla Edizioni, Albisola Marina 2006, p. 11.

⁴ Matteo Valentini, *Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo*, "Venezia Arti", Nuova Serie 1, 28, 2019, p. 142.

⁵ Cfr. Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004; Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci editore, Roma 2007; Riccardo Campa, *Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre*, "Orbis Idearum", 2 (1), 125-70.

potrebbe dire che al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte»⁶.

Da un'epoca, come quella premoderna, in cui i sudditi conoscono il potere quasi arbitrario del sovrano, senza però alcun controllo dall'alto nell'ambito della loro vita personale, si giunge a una condizione, quella moderna, in cui se le leggi e i diritti civili e politici intervengono a separare l'influenza del potere dalle proprietà e dalle esistenze dei cittadini, il controllo amministrativo sui loro processi vitali e sulle attività del loro corpo diventa sempre più stringente (per esempio nei campi della salute, dell'alimentazione, della sessualità, dell'istruzione, dell'igiene).

Nella prospettiva foucaultiana, la medicalizzazione e il rafforzamento del "corpo-macchina" e del "corpo-specie" dei cittadini hanno risultati ambivalenti: essi contribuiscono all'effettivo miglioramento delle generali condizioni di vita della popolazione e, contemporaneamente, lavorano con l'obiettivo di sostenere e, soprattutto, controllare il corpo sociale nella sua crescita economica e produttiva.

Tornando a *Homo sacer*, la principale discontinuità che Giorgio Agamben pone rispetto al pensiero di Foucault riguarda la periodizzazione proposta dal filosofo francese: secondo Agamben, infatti, la biopolitica è indistricabilmente unita al potere sovrano, fin da Aristotele, che promuove, all'interno della città, la trasformazione del vivere (*zoé*) in vivere bene (*bíos*) e, quindi, la politicizzazione della "nuda vita". Secondo questo ragionamento, la coppia oppositiva alla base della politica occidentale non sarebbe composta, come tradizionalmente inteso, da amico e nemico, ma da esistenza politica e "nuda vita", da ciò che è incluso nella società e ciò che ne è escluso, laddove la "nuda vita" è la vita sopprimibile e non sacrificabile dell'*homo sacer*, un'oscura figura del diritto romano arcaico, la cui vita è inclusa nell'ordinamento legislativo unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità). Ciò che caratterizza la politica moderna, dunque non è tanto l'inclusione della *zoé* nella *polis*, in sé antichissima, né il fatto che la vita come tale divenga un oggetto eminente dei calcoli e delle previsioni del potere statale; decisivo è piuttosto il fatto che, di pari passo al processo per cui l'eccezione diventa ovunque la regola, lo spazio della nuda vita, situato in origine al margine dell'ordinamento, venga progressivamente a coincidere con lo spazio politico, ed esclusione e inclusione, esterno e interno, *bíos* e *zoé*, diritto e fatto entrino in una zona di irriducibile indistinzione⁷. In questo modo, il cittadino moderno è riportato allo stato di nuda vita, mentre il potere, che trova la sua essenza solamente nel corso del cosiddetto "stato d'eccezione" – in cui, per cause difensive, le leggi vengono sospese –, diventa sovrano di fronte alla nuda vita nel momento esatto in cui si configura come biopotere. «Sovrana è la sfera in cui si può uccidere senza commettere omicidio e senza celebrare un sacrificio, e sacra, cioè uccidibile e insacrificabile, è la vita che è stata catturata in questa sfera»⁸.

Concentrandosi sulla declinazione nazionalsocialista della biopolitica, sotto cui lo stato di eccezione smette di essere riferito a uno stato temporaneo e diviene la norma⁹, Agamben individua nel campo

⁶ Michel Foucault, in Esposito, *Bíos*, 2004, p. 28.

⁷ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, in Agamben, *Homo sacer*, 2018, p. 23.

⁸ Ivi, p. 82.

⁹ Agamben ricorda il decreto *Verordnung zum Schutz von Volk und Staat*, emanato il 28 febbraio 1933, che sospende fino alla caduta del Reich gli articoli della costituzione concernenti la libertà personale, di riunione e di espressione, l'inviolabilità del domicilio e il segreto epistolare e telefonico (Agamben 2018, p. 151).

di concentramento e sterminio l'assetto spaziale dello stato d'eccezione (e il paradigma dello spazio politico moderno, quando la politica diventa biopolitica), «in cui non solo la legge è integralmente sospesa, ma, inoltre, fatto e diritto si confondono senza residui. [...] I suoi abitanti sono stati spogliati di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita»¹⁰.

Individuando l'essenza del campo nella materializzazione dello stato di eccezione, egli lo solleva dalla specificità della Shoah, così come dall'entità dei crimini che vi sono commessi, e, pensando ai campi di concentramento e di stupro etnico nell'ex Jugoslavia, agli spazi in cui vengono ammassati gli immigrati clandestini prima di essere rimpatriati e ad alcune periferie delle città contemporanee, lo definisce: «localizzazione senza ordinamento, [...] spazio permanente di eccezione, [...] matrice nascosta della politica in cui viviamo, [...] nuovo *nomos* biopolitico del pianeta»¹¹.

L'ordinamento biopolitico (o necropolitico, preciserebbe Achille Mbembe¹²) che struttura il Guatemala contemporaneo è leggibile in filigrana nella biografia e nelle dichiarazioni di Regina José Galindo. L'artista nasce nel 1974 a Città del Guatemala, nel mezzo di una guerra civile iniziata nel 1960 che vede contrapposti l'Unità Rivoluzionaria Nazionale del Guatemala (URNG), formata da quattro gruppi rivoluzionari, e le forze del governo guatemalteco, imposto e appoggiato dagli Stati Uniti successivamente al colpo di Stato del 1954. Dal 1944 al 1954, infatti, il Guatemala vive l'unico periodo di governo democratico della sua storia (almeno fino al 1996), i "Dieci anni di Primavera", frutto della "Rivoluzione di Ottobre" guidata da Juan José Arévalo Bermejo: un governo che porta una nuova costituzione, che legalizza i sindacati e abolisce la censura, la discriminazione tra uomini e donne davanti alla legge, i monopoli privati. Le riforme agrarie che accompagnano questo cambio di governo – soprattutto con l'avvento alla presidenza di Jacobo Arbenz Guzmán – si trovano in contrapposizione con gli interessi della multinazionale statunitense Fruit Company e questo conduce a un colpo di stato, guidato dalla CIA, che porta infallibilmente a una dittatura militare.

Le violenze sistematiche a danno soprattutto di indigeni inermi, perpetrate durante il conflitto – con particolare efferatezza tra il 1981 e il 1983 – da parte dell'esercito regolare e dalle PAC (Patrullas de Autodefensa Civil: gruppi paramilitari con le stesse funzioni delle truppe governative), danno forma a quella che Pietro Montani definisce, riprendendo Agamben: «la logica biocratica del campo di sterminio [la quale] è ricomparsa e ricompare di continuo, negli spazi, fisici e giuridici, in cui più apertamente il biopotere mostra il suo volto mortifero»¹³. Gli stupri, le torture, l'estrazione di feti dai ventri delle donne incinte, le sparizioni, le esecuzioni di massa, le deportazioni in strutture controllate da militari ("Aldeas Modelo") sono tutte sfaccettature del sistematico sterminio della popolazione Maya Ixil, accusata di appoggiare i guerriglieri. Intervistata da "Doppiozero", Galindo spiega:

¹⁰ Ivi, pp. 153-4.

¹¹ Ivi, p. 158.

¹² «The ultimate expression of sovereignty resides [...] in the power and the capacity to dictate who may live and who must die. Hence, to kill or to allow to live constitute the limits of sovereignty, its fundamental attributes. [...] Imagining politics as a form of war, we must ask: What place is given to life, death, and the human body (in particular the wounded or slain body)? How are they inscribed in the order of power?» Achille Mbembe, *Necropolitics*, "Public Culture", 15 (1), 2003, pp. 11-2.

¹³ Montani, *Bioestetica*, 2007, p. 15.

In Guatemala è avvenuto un genocidio. E tra le grandi atrocità che l'esercito ha commesso c'è stata quella di abusare sessualmente di migliaia di donne maya. L'esercito raggiungeva le comunità indigene, separava le donne dagli uomini, separava le donne incinte dalle altre e procedeva a farle violentare da gruppi composti tra dieci e venti soldati. Volevano farle abortire, ma volevano anche impedire loro di essere in grado di generare nuova vita in futuro. Per questo le hanno violentate: per generare in loro grandi infezioni che non potevano curare in seguito¹⁴.

Lacey Schauwecker aiuta a riassumere le spinte alla base di questa azione di sterminio:

According to defenders of this violence, such populations were conspiring with the Guerrilla Army of the Poor, a leftist movement against whom the military had waged a 36-year-long war (1960-1996). Yet both of Guatemala's truth commission reports, *Guatemala, Never Again* (1998) and *Guatemala: Memory of Silence* (1999), demonstrate an intent to exterminate Maya peoples simply because their existence disrupted the establishment of a colonial and capitalist order. Identifying indigenous populations as an "internal enemy" in their own right, the military executed widespread massacres designed to eliminate even the "bad seeds," meaning even innocent children¹⁵.

La pubblicazione nel 1998 di *Guatemala Nunca Más. Informe de Proyecto Interdiocesano de la Recuperación de la Memoria Histórica de Guatemala*, un corposo dossier, a cura dell'Ufficio Diritti Umani dell'Arcivescovato di Città del Guatemala, in cui sono raccolte testimonianze di sopravvissuti ed ex combattenti e vengono approfonditi diversi aspetti della guerra civile, è fondamentale per tracciare le dimensioni di quello che si presenta, a tutti gli effetti, come un genocidio: 250.000 morti, 50.000 *desaparecidos*, 1.000.000 di esiliati e rifugiati, 200.000 orfani, 40.000 vedove, decine di migliaia di casi di violenza sessuale e tortura. Un indicatore della dirompenza di questa pubblicazione è l'omicidio di chi ne era stato coordinatore, il vescovo di Città del Guatemala, Monsignor Juan Gerardi, avvenuta a due giorni dalla presentazione alla stampa del documento¹⁶. In un'intervista ad *Artribune*, Regina José Galindo si sofferma sull'importanza fondamentale di questa pubblicazione per la sua formazione d'artista e di essere umano:

Ho un ricordo di una domenica mattina durante la quale era stato inserito nel quotidiano locale un riassunto del *progeto Rehmi* [Recuperación de la Memoria Histórica] e leggere le atrocità che sono state commesse dall'esercito è stato come ricevere una vera secchiata d'acqua fredda. Io sapevo che c'era stata una guerra nel mio Paese, sapevo che l'esercito aveva assassinato gli indigeni, però leggere le testimonianze, una a una, è stata un'esperienza lacerante. Mi ci è voluto molto tempo per riavermi dall'immagine di queste tragedie. All'epoca io ero già adulta, e questo

¹⁴ Regina José Galindo, in Sara Benaglia, Mauro Zanchi, *Resistere dal corpo*, 10/11/2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/resistere-dal-corpo> (Ultima consultazione 04/05/2021).

¹⁵ Lacey M. Schauwecker, "You Could See Rage": *Visual Testimony in Post-Genocide Guatemala*, "Genocide Studies and Prevention: An International Journal", 12 (2), 2018, p. 18.

¹⁶ L'intero dossier, in lingua spagnola, è consultabile online: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm> (Ultima consultazione 04/05/2021).

mi causa una certa vergogna. Ma essere informata della verità proprio durante i tuoi 20-22 anni è comunque un colpo duro. Ho sentito molta colpa, molta rabbia, molta impotenza¹⁷.

Nel 1996, quando si arriva alla firma degli accordi di pace, si palesa una nuova, grave problematica, evidenziata da Galindo in un'intervista a cura di Clare Carolin: «molte delle persone coinvolte nella guerra o danneggiate dalla stessa passarono a una attività criminale per bande. Di conseguenza il Guatemala contemporaneo ha uno dei più alti tassi di omicidio dell'America Latina, particolarmente elevati per quanto riguarda gli omicidi di donne»¹⁸.

Si verifica quella che Katherine Aguirre Tobón ricorda essere una “violenza da post-conflitto”, termine che racchiude in sé tutte le forme di violenza che seguono a un conflitto armato, in quanto sue recrudescenze o manifestazioni ad esso indipendenti. Ciò che la distingue da quella esercitata durante il periodo di guerra è che, dopo il conflitto, la violenza perde la patina di legittimità garantita dal potere statale¹⁹.

L'impetuosità incalzante di alcune statistiche, che interessano in particolare gli anni dedicati da Galindo alla violenza nel proprio paese, restituiscono un quadro rapido ma chiaro della situazione guatemalteca negli anni successivi alla guerra civile:

While the homicide rate in 1996 was 20 homicides per year per 100 thousand inhabitants, in 2012 it was close to 35. Urban violence and violence related to organized violence groups are the most important forms of violence in the country [...]. Violent crime is attributed to endemic poverty, an abundance of weapons, a legacy of societal violence, and the presence of organized criminal gangs [...] As shown in Council on Hemispheric Affairs (COHA, 2008), from 2000 to 2004, violence against women, increased by 112.25 percent, 1,501 women were violently murdered. In 2003, about 25,000 of them were reported as victims of violence, and in 2004, the number of women killed reached 527. By 2007 an average of 2 women a day was being killed in Guatemala, most of them between the ages of sixteen and thirty. In 2011, the Survivors Foundation reports more than 700 violent deaths of women²⁰.

Inoltre, in un reportage pubblicato il 14 maggio 2008 sul sito del NACLA (North American Congress on Latin America), Joy Agner mostra come, in Guatemala, i trattati di pace del 1996 non abbiano per nulla modificato l'atteggiamento del governo nei confronti delle minoranze etniche e dei suoi nemici interni: a quanto afferma l'autrice, gli omicidi e le violenze da parte dello Stato continuerebbero imperterriti e sarebbero coperti da uno spesso velo di impunità e menzogne²¹.

¹⁷ Regina José Galindo in, Ginevra Bria, *Estoy Aquí. Entrevista con Regina José Galindo*, “Artribune”, 27/02/2014, <https://www.artribune.com/attualita/2014/02/estoy-aqui-intervista-con-regina-jose-galindo/> (Ultima consultazione 04/05/2021).

¹⁸ Regina José Galindo in Pisani, *Regina José Galindo*, 2011, p. 87.

¹⁹ Cfr. Katherine Aguirre Tobón, *Analizado la violencia después del conflicto: el caso de Guatemala en un estudio sub-nacional*, “Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales”, 220, 2014, pp 191-234.

²⁰ Ximena Lucia Lainfiesta Rueda, *Citizenship through Regina José Galindo's Performance: Testimonies of Violence against Women in Guatemala*, Tesi di laurea, Taipei National University of the Arts, 2019, pp. 24-5.

²¹ Joy Agner, *The Silent Violence of Peace in Guatemala*, NACLA, 14/05/2008 <https://nacla.org/news/silent-violence-peace-guatemala> (Ultima consultazione 04/05/2021).

Il senso di insicurezza, di precarietà e di paura generato da questa situazione di violenza onnicomprensiva e di ritorno a uno stato di sopravvivenza è espresso accuratamente da Galindo in una delle sue interviste:

Le cose in Guatemala non sono più come durante i primi anni del conflitto, quando il potere si scagliò contro la classe intellettuale. No, le cose sono molto diverse ora. Se ho paura, è la paura o il timore che sente qualsiasi guatemalteco, qualsiasi cosa faccia, che sia professore, commerciante o artista. È il timore di vivere in un paese senza giustizia, di vivere in una situazione di costante tensione per quello che può succedere a sé o a qualche membro della propria famiglia. Paura di essere rapinati o, peggio ancora, di essere assassinati durante una tentata rapina. Con quali occhi mi vede il governo? Non mi vede proprio; per loro non esisto. La realtà è che le nostre azioni artistiche, in mezzo ad una realtà come quella che si vive in Guatemala, passano quasi inosservate. Ciò che importa è sopravvivere²².

Tuttavia, se nel contesto da cui proviene Galindo la vita biologica è assoggettata a uno stato di emergenza permanente, nelle sue opere questo non avviene: diversamente da *Rhythm 0* di Marina Abramović, per esempio, in cui la performer serba si inserisce coscientemente all'interno di un meccanismo a tutti gli effetti biopolitico, dove le regole del vivere civile sono sospese, nelle azioni di Galindo l'annichilimento, l'abiezione e il dolore fisico rientrano sempre all'interno di un sistema controllato. *Confesión*, per esempio, è un'azione del 2007 che vede Galindo sottoporsi al *waterboarding*, una tipologia di tortura che prevede l'annegamento simulato dell'interrogato: un volontario spinge ripetutamente la testa di Galindo in un secchio pieno d'acqua e la tiene immersa per alcuni secondi. L'artista afferma a proposito: «Nel caso di opere come *Confesión*, non mi metto nella posizione di vittima. Io in realtà svolgo il ruolo di "autore intellettuale". Ho l'idea, assumo l'oppressore, do l'ordine di azione, pago»²³.

Galindo, quindi, non cerca ulteriori modi per mettere in discussione il suo *status* di cittadina e di essere umano, ma apre la sua opera e il suo corpo a storie che provengono da contesti biopolitici (non solo localizzati in Guatemala, come vedremo), tentando di diffonderle e, contestualmente, di ri-significarle.

3A.2 - Il corpo come matrice di rappresentazioni

In diverse interviste, Regina José Galindo rivendica, anche con un certo orgoglio, la sua condizione di ex impiegata in un'agenzia pubblicitaria e di artista autodidatta, collegando l'inizio della sua attività artistica con la basilare urgenza di esprimersi, dopo un lungo periodo di silenzio e paura, e di occupare spazi pubblici un tempo inaccessibili:

Siamo cresciuti con l'idea che non avremmo potuto fare niente. Non potevamo nemmeno scendere in strada senza che i genitori si preoccupassero per noi. Non capivamo davvero cosa stesse succedendo. Semplicemente avevamo la sensazione che i muri avessero orecchie. La

²² Regina José Galindo, in Savorelli, *Regina José Galindo*, 2006, p. 31.

²³ Regina José Galindo, in Benaglia, *Resistere dal corpo*, 2019.

precedente generazione di intellettuali e artisti era stata tutta assassinata, così quando gli accordi di pace furono finalmente firmati scendemmo tutti a manifestare nelle strade²⁴.

La strada si configura, dunque, come immediato spazio di ri-significazione, attraverso manifestazioni di protesta e performance che, negli anni immediatamente successivi agli accordi di pace, avvengono senza soluzione di continuità (una delle manifestazioni capaci di catalizzare questa energia repressa è *Octubre Azul*, festival di arti visive contemporanee, organizzato da Rosina Cazali e José Osorio per l'intero mese di ottobre del 2000). In un certo senso, la radice artistica di Regina José Galindo non si è mai distaccata dalla strada: ciò che è in discussione nella maggior parte delle sue azioni, infatti, trova origine in quanto accaduto, o accade, nel ventre del suo Paese. In molti suoi lavori, o almeno in quelli che verranno considerati qui, il suo corpo assume la funzione di matrice per la sovrascrittura di immagini, oggetti e parole che riportano storie altrui. In un'intervista, Galindo parla esplicitamente della natura mediale dell'artista e della sua funzione di portare all'ascolto persone che hanno la voce, ma non la possibilità e il privilegio di farla ascoltare:

The point is, an artist is an interpreter, he is a medium. [...] I do believe that art is a tool to expand history. I do believe that the truth would have to stop being told by the powerful and the tyrants, the story would have to be told by the population. If one as an artist can help in that, well, I think that's fine. I am against saying that one as an artist gives voice to others, the artist has the privilege of having certain information channels to which you agree, and you have the privilege that the other person listens to you. [...] I do not have the voice, but I have the privilege, the channels and the strength. There are other people who have the voice and who have the fight who do not have that distribution channel and then we join forces. People give me the voice and I put the broadcast channel²⁵.

Questa concezione dell'opera come matrice di rappresentazioni presuppone un corpo archiviale, ma anche metaforico: esso non si limita a raccogliere in sé elementi altrui, ma li rielabora in una costruzione poetica capace di connetterli ad altre storie e altri tempi. Non è un processo metonimico, come invece sostiene la storica dell'arte Sally O'Reilly²⁶: Galindo non è una parte per il tutto, non si presenta in quanto vittima che parla in nome o in rappresentanza di altre vittime, ma cerca in ogni occasione di non nascondere la sua differenza rispetto ai soggetti che accoglie in sé (e, quindi, la sua natura di "mezzo"). Nel caso di lavori sul genocidio perpetrato durante la guerra civile, questa differenza è accentuata dal senso di colpa. Galindo, infatti, avverte come un ineliminabile stigma la sua appartenenza al mondo della medio-piccola borghesia cittadina, che resta del tutto indifferente di fronte alle violenze perpetrate contro gli indigeni nelle zone rurali: «We are the enemy, what I represent, we are the *mestizos* that allow the war to happen, through ignorance, through silence, through what you want, but we allow that to happen. We have to live with the awareness that we could do something and it was not done»²⁷.

²⁴ Regina José Galindo, in Pisani, *Regina José Galindo*, 2011, p. 41.

²⁵ Regina José Galindo, in Lainfiesta Rueda, *Citizenship through*, 2019, pp. 137-8.

²⁶ Cfr. Sally O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2011, p. 39.

²⁷ Ivi, p. 138.

Al di là di questo aspetto, si può dire che la sua sia una performance “in differita”, con elementi che richiamano e ricalcano le situazioni di cui intende parlare e con altri che, al contrario, riportano l’attenzione alla sua ineliminabile presenza. Se la performance statunitense degli anni settanta, secondo Kathy O’Dell, è guidata dal desiderio degli artisti di rispecchiare fedelmente lo strazio dei corpi in Vietnam²⁸, quella di Galindo rientra piuttosto nel movimento di “riappropriazione della performance” di fine anni novanta, di cui parla Fernando Castro Flórez, «nella quale non è più tanto importante l’apologia della ‘vita’ tipica degli anni Settanta, ma una coscienza della differenza, del ritardo e anche della disillusione»²⁹. In diversi casi, questo suo abbandono di sé, contemporaneo a una non integrale identificazione con l’oggetto della performance, permette a Galindo di collegare abusi passati a violenze attuali.

El dolor en un pañuelo (1999) è in assoluto la prima opera performativa di Galindo: l’artista cerca di incorporare e ritrasmettere le violenze di genere commesse nel suo Paese, facendo proiettare sul suo corpo, nudo, con gli occhi bendati e legata a un letto verticale, articoli di quotidiani su assassinii di donne guatemalteche³⁰ [figura 47]. Il corpo dell’artista non è soltanto il contenitore che raccoglie queste violenze, ma è anche uno strumento che permette di montarle assieme per mostrarne la pervasività e, contemporaneamente, per ricondurle i frammenti giornalistici a un unico contesto. Quella del corpo legato a un letto è una figura ricorrente nel lavoro di Galindo: in *Mientras, ellos siguen libres* (2007), con una funzione non tanto metaforica, quanto evocativa, essa richiama le violenze subite dalle donne Maya, su cui i soldati dell’esercito regolare, durante il periodo della guerra civile, mettevano in atto una vera e propria strategia controrivoluzionaria, conoscendo o sospettando l’appartenenza all’URNG degli uomini a esse legati. In questa azione l’artista, all’ottavo mese di gravidanza, si fa legare a una branda di ferro con veri cordoni ombelicali [figura 48]. Alla documentazione fotografica della performance sono allegare alcune testimonianze tratte dal già citato *Guatemala. Memoria del silencio* (1999), risultato dell’imponente lavoro di ricerca della *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* costituita subito dopo i trattati di pace, su mandato delle Nazioni Unite, con l’obiettivo di far luce sugli abusi, le violenze e le violazioni dei diritti umani messe in atto durante la guerra civile:

“Sono stata violentata consecutivamente, per circa 15 volte, sia da soldati, sia da uomini vestiti da civili. Ero al settimo mese di gravidanza, dopo pochi giorni, ho abortito”. C 16246. Marzo, 1982. Chinique Quiché. *Guatemala: Memoria del Silencio*.

“Mi legarono e mi bendarono gli occhi, ero al terzo mese di gravidanza, misero i loro piedi sul mio corpo per immobilizzarmi. Mi hanno chiuso in una piccola stanza senza finestre. Improvvisamente sono entrati nella stanza, mi picchiarono e mi violentarono. Ho cominciato a sanguinare tanto, in quel momento ho perso il mio bambino”. C 18311. Aprile, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. *Guatemala: Memoria del Silencio*³¹.

²⁸ Tracey Warr, *Il corpo dell’artista*, Phaidon, London, 2006, p. 22.

²⁹ Fernando Castro Flórez, *Le incarnazioni atroci di Regina José Galindo*, in Pisani, 2011, p. 66.

³⁰ Cfr. Regina José Galindo, *No soy paz, soy guerra*, “Plaza Pública”, 28/01/2016, <https://www.plazapublica.com.gt/content/no-soy-paz-soy-guerra> (Ultima consultazione 05/05/2021).

³¹ Pisani, *Regina José Galindo*, 2011, p. 196.

Come nota Lacey Schawuwecker, lo “stupro di guerra” raramente riceve la stessa attenzione e condanna degli altri crimini che si compiono durante un conflitto³². Inoltre, come vedremo più avanti, la società guatemalteca si confronta difficilmente con il suo passato e tende a nascondere, a ignorarlo o, addirittura, a rivendicarlo. In *Mientras, ellos siguen libres*, la componente militante, se c'è, passa decisamente in secondo piano rispetto alla volontà dell'artista di dare spazio e forma a testimonianze destinate a restare per lo più inascoltate e inefficaci sul piano giuridico. Come si è già detto, l'evocazione messa in atto non si tramuta mai in mimetismo o in identificazione e non mette in discussione l'identità di Galindo e la sua parziale estraneità rispetto alle vittime delle violenze in questione. Anzi, in un'intervista già citata la performer rimarca questa estraneità, ricordando francamente il ritardo con cui lei prese consapevolezza di queste storie:

The history of Guatemala has always affected me, always. But when I'm pregnant. I grew up in a bubble, daughter of a judge, middle class, in the typical class, middle class Guatemalan. I lived the bombing of '82. I saw the park where there were broken bodies, but I did not understand. I was a girl, I did not understand. The military tanks and coups d'etat became part of my daily life. I grew up seeing armed soldiers was my day to day. I did not understand what was happening in the communities. I did not understand until everything began to be organized, information began to appear in the media, and that's when I began to understand. And prior to that, my older brother was something of Rigoberta Menchú, my conscience awakens and then I begin to understand. Then I got to know the story when the REHMI came out, after the signing of the peace agreements, then the Gerardi thing happened, the whole movement of the women in the city, I met a lot of NGO activists, all this with those involved but with a pertinent distance. When I get pregnant, in one way or another, these testimonies of the women who suffered and come to my mind ... and there begins a bit my relationship with the pain suffered by these women ... from Guatemala³³.

La prima azione di Galindo riguardante i fatti della guerra civile corrisponde cronologicamente alla sentenza della Corte Costituzionale che permette la candidatura a presidente del Guatemala del generale Efraín Ríos Montt, figura centrale del Fronte Repubblicano Guatemalteco (FRG), che nel 2012 sarebbe stato condannato a cinquanta anni di carcere in quanto mandante del genocidio contro gli indigeni del Triángulo Ixil, e ad altri trenta per crimini contro l'umanità (una sentenza che, l'anno successivo, sarebbe stata annullata dalla Corte Costituzionale, incerta se il genocidio si fosse effettivamente verificato o meno). Il titolo dell'azione, *¿Quién puede borrar las huellas?* (2002), significa “chi può cancellare le tracce?” e richiama letteralmente il suo svolgimento: immergendo a intervalli regolari i piedi in una bacinella piena di sangue umano, la performer percorre il tratto di strada che unisce la Corte Costituzionale al Palazzo presidenziale di Città del Guatemala, trasfigurando lo spazio pubblico attraverso tracce memoriali postume, in una sorta di impulso contromonumentale [figura 49]. Un impulso che, a giudicare da una lunga intervista rilasciata a “Bomb Magazine”, sembra originato da tre fonti diverse. La prima, interiore, deriva dal bisogno personale di spurgare le emozioni derivanti da uno shock:

³² Cfr. Schawuwecker, *You Could See Rage*, 2018, p. 15.

³³ Regina José Galindo, in Lainfiesta Rueda, *Citizenship through*, 2019, p. 133.

It emerged from rage and fear. When it was announced that Efraín Ríos Montt had managed to win acceptance as a presidential candidate, I was in my room, and I suffered an attack of panic and depression. I cried out, I kicked and stomped my feet, I cursed the system that rules us. How was it possible that a character as dark as this would have such power with which to bend everything to his will? I decided then and there that I would take to the streets with my shout and amplify it. I had to do it³⁴.

La seconda, pubblica, nasce da un bisogno militante di smuovere le coscienze delle persone che hanno dimenticato il recente passato del Guatemala. Nel corso della sua carriera, Galindo lambisce più volte un ruolo di attivista da cui, in altre occasioni, si allontana risolutamente: ciò che, in ogni caso, la distingue dagli artisti militanti che abbiamo incontrato fino ad ora è la rinuncia a una poetica “che parli di qualcosa” e l’approccio a una che, invece, “faccia parlare qualcuno”.

Specificando la differenza tra la performance e la sua registrazione, Galindo racconta:

As for the performance itself, it was all over in a moment, and I felt as I always do, that it hadn’t done any good. But a group of artists began the necessary work: spreading word of the performance and the message. A curator friend of mine, Rosina Cazali, sent out images of the performance alongside a text declaring Ríos Montt’s candidacy unacceptable. I say that these efforts were necessary, because Guatemala is a country without memory. The people, with little access to education, are easy to mislead with promises and the little gifts that politicians hand out during election campaigns. The official party, to which Ríos Montt belonged and belongs, made a huge effort and had all the power to reach the Guatemalan minorities, who had difficulty connecting the actual Ríos Montt (the presidential candidate) to the past dictator-president who was guilty of the greatest crimes against their own people, their own blood. Every effort was necessary, any help at all, it was all needed to shout out the truth, by whatever means. After they were published online, the images of the performance were then published in newspapers that reached various groups³⁵.

Infine, una terza spinta, più vicina alla lettura che vorrei dare del lavoro di Galindo, deriva dall’evocazione nello spazio pubblico delle vittime del genocidio guatemalteco, che implica sia una loro incorporazione metaforica da parte dell’artista (attraverso un meccanismo retorico e scenografico già visto sopra), sia la costruzione di un’immagine che lasci loro spazio, le presenti in corteo simbolico e fisico da un luogo di potere all’altro: «My long walk of the bloody footprints was not initially understood as a performance, but every step was indeed understood as memory and death. As Guatemalans we know how to decipher any image of pain, because we have all seen it up close.»³⁶. Con questa azione, Galindo riconfigura lo spazio urbano, richiama alla mente dei cittadini guatemaltechi che la incontrano immagini sepolte e mette per la prima volta in discussione le condizioni di dicibilità delle testimonianze rilasciate dai sopravvissuti alle violenze governative e, evidentemente, dimenticate.

³⁴ Regina José Galindo, in Francisco Goldman, *Regina José Galindo by Francisco Goldman*, “Bomb”, 1/01/2006 <https://bombmagazine.org/articles/regina-jos%C3%A9-galindo/> (Ultima consultazione 06/05/2021).

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

Tierra (2007) è un'azione in cui lo sterminio indigeno viene visualizzato a partire dalle testimonianze di coloro che raccontano la preparazione delle fosse comuni in cui venivano ammassati i cadaveri: Galindo, nuda, sta in piedi su un terreno erboso mentre una grande macchina escavatrice prepara una profonda fossa tutto intorno a lei [figura 50]. Il titolo si riferisce anche al motivo per cui, a sentire Galindo, avvenivano i massacri: non perché gli indigeni fossero effettivamente comunisti o in combutta con i guerriglieri, quanto per strappare loro la terra che coltivavano. In questo caso, Galindo allontana la dimensione militante dalla sua opera, pur lanciando una pesante accusa alla società Guatemalteca:

Non è una denuncia perché è una verità che si conosce: durante il processo la verità è venuta alla luce. Non sto riferendo nulla che non si conosca già. [...] La maggioranza della popolazione è favorevole alla repressione dell'omicidio, della brutalità e della morte. La maggioranza dei guatemaltechi [...] approva il genocidio, lo approva e lo applaude³⁷.

La performer ha in più occasioni sottolineato che il ruolo di artista non è compatibile con quello di attivista:

C'è una grande differenza tra essere un'artista con una sua posizione politica ed essere un'attivista. [...] Se avessi voluto essere un'attivista avrei continuato a seguire le orme di mio padre e sarei diventata un avvocato che si occupava di diritti umani. Non sarei stata a sprecare il mio tempo come un'artista con la maschera d'attivista³⁸.

Galindo pone in chiaro la differenza tra spazio estetico e spazio quotidiano, non innalzando il primo sul secondo, né squalificando la potenza dell'arte, ma suggerendo qualcosa di molto vicino a quanto riportato del pensiero di Rancière nello scorso capitolo: l'opera non deve pretendere o prevedere di avere effetti sul quotidiano perché appartiene a un'altra dimensione, quella estetica; tuttavia essa non è neppure qualcosa di totalmente estraneo al reale, bensì rappresenta una redistribuzione di elementi, una finzione in cui è possibile confermare, mutare o annullare la gerarchia di ciò che si può dire e vedere.

Ho sempre chiarito perché non mi considero un'attivista. [...] Essere un'attivista nel mio paese richiede che le persone si assumano determinati rischi che un'artista non deve correre. Un'artista lavora in un campo più ambiguo, più astratto, mentre un'attivista va a testa alta, contro lo Stato, e il suo obiettivo non è fare arte. Un'attivista utilizza l'arte o i media artistici, o la poesia, per raggiungere obiettivi più specifici, mentre un'artista utilizza strategie attiviste, filosofiche, esoteriche o di altro tipo per realizzare un lavoro artistico, ma l'obiettivo è fondamentalmente quello di creare un'immagine, di fare un'azione, di fare un'esperienza con scopi estetici. In altre parole, c'è una biforcazione: non è che i campi non si incontrino mai,

³⁷ Regina José Galindo, *Regina José Galindo, "Tierra" 2013* https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98 (Ultima consultazione 06/05/2021) (Traduzione di chi scrive).

³⁸ Regina José Galindo, in Pisani, 2011, p. 94.

possono nascere dalla stessa radice, ma si biforcano in termini di intenzionalità dell'individuo nel creare e non mi sembra una contraddizione³⁹.

La Verdad (2013) e *Testimonios* (2014) completano la lista delle azioni di Galindo che nascono a partire dalle tracce testimoniali dei sopravvissuti al genocidio guatemalteco [figure 51, 52]. Nella prima, la performer, seduta a un tavolo con davanti un microfono, legge per un'ora alcune di queste testimonianze mentre un dentista le anestetizza la bocca a intervalli regolari. In questo caso l'opera non cerca di evocare quanto accaduto durante la guerra civile, ma di presentare metaforicamente l'inefficacia dello sforzo della popolazione Ixil nel far istituire un processo contro i propri antichi persecutori (è recente l'annullamento della sentenza contro Ríos Montt a cui si è accennato sopra). *Testimonios* consiste nella disposizione all'interno dello spazio urbano di Città del Guatemala di brani di testimonianze modellati col ferro: «A todas nos violaron en el salón parroquial», «Los soldados me quitaron la verguenza», «Estoy viva»⁴⁰. Quello a cui si assiste è una vera e propria monumentalizzazione della parola del testimone, la quale subisce un processo simile già nella precedente performance, in cui le viene attribuito il valore di "verità": emerge la contraddizione insolubile tra questo approccio assolutizzante e quello "differito" messo, peraltro, in evidenza nello stesso impianto scenico e retorico di *La Verdad*.

Il contrasto tra la volontà di inviare un messaggio per risvegliare le coscienze e la riduzione della propria funzione artistica a mezzo di trasmissione è espresso in maniera particolarmente evidente in *S.O.S.* (2018), eseguita alla Prometeogallery di Milano⁴¹. Il concetto dell'azione, connessa agli episodi di violenza sulle donne, si basa sulla propria possibile fallibilità. All'ora annunciata, il pubblico comincia a entrare alla spicciolata nella galleria, dove è allestita anche una mostra personale dell'artista, e aspetta l'inizio della performance. Piano piano, nell'attesa crescente, ogni visitatore comincia ad avvertire un rumore ovattato, ma regolare, sul fondo del diffuso cicalcio: Galindo è completamente nascosta dietro una tramezza della galleria, indistinguibile dalle altre pareti, e vi bussa con una frequenza più o meno alta, diffondendo nella sala una richiesta di soccorso in alfabeto Morse che non interrompe le relazioni sociali "da inaugurazione" e non è, quindi, quasi in alcun modo raccolta, se non con una distratta e fugace curiosità. Il divenire mezzo da parte dell'artista, che cerca di diffondere un messaggio di emergenza relativo al femminicidio, sottende anche un'efficace metafora dell'incuranza con cui questo problema viene percepito e affrontato dagli stessi che affermano di interessarsene. A fianco alla volontà di veicolare un messaggio e alla sottile accusa nei confronti del proprio pubblico, Galindo intende tematizzare il rapporto tra arte e violenza (e non certo per la prima volta: tutte le opere viste fino a ora lo sottintendono): un rapporto che l'artista avverte come squilibrato e frustrante, ma evidentemente necessario. Lo si intuisce anche in questa dichiarazione, che ricorda il pensiero di Nancy a proposito della violenza come impossibilità rappresentativa:

³⁹ Regina José Galindo, in Yolanda Peralta Sierra, *Conversación con Regina José Galindo, "Arte y Cultura visual"*, <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/05/24/conversacion-con-regina-jose-galindo/> (Ultima consultazione 06/05/2021) (Traduzione di chi scrive).

⁴⁰ Regina José Galindo, <http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/> (Ultima consultazione 06/05/2021)

⁴¹ L'impianto dell'opera ricorda quello di un'altra performance, messa in atto nel 2005 alla 51ª Biennale di Venezia, *Golpes*, che vede l'artista chiusa in un cubo, nascosta agli occhi del pubblico, percuotere il proprio corpo un numero di volte pari a quello dei femminicidi avvenuti in Guatemala dal primo gennaio al 9 giugno 2005.

È impossibile che la violenza sia poetica. La violenza è oscura, è macabra, è perversa, è odio profondo, è il pozzo profondo. Penso che quando si parla di opere che toccano la violenza o che toccano la morte, piuttosto che parlare della morte, esse siano piccole allegorie sulla vita. Non bisogna lasciarsi trasportare dalla prima immagine o dalla letteralità delle opere. Quando parlo della morte, cerco di parlare della vita. Quindi, la poesia esiste nel valore di fare il punto e vedere oltre la morte. Tutto è un equilibrio, tutto è un ciclo. Quindi la violenza non è estetica, la violenza non ha una poetica, ma approfondire la violenza e trovare le tracce della violenza o le radici di quella violenza, ci porterà sempre a questioni più profonde come l'empatia e la vita⁴².

Le ultime due performance che analizzerò hanno un rapporto con le vittime di violenza e le loro testimonianze diverso rispetto a quelle viste fino ad adesso: se entrambe le opere continuano a basarsi sull'enunciazione delle parole delle vittime, queste ultime non vengono più estrapolate dal contesto giudiziario o documentario, ma sono prodotte esclusivamente per le performance. Viene portato avanti un lavoro diverso rispetto all'archivio, inteso in quanto espressione e sistema di potere con una funzione conservativa, interpretativa e di consegna (consegna intesa nel senso più stretto di riunire i segni, ossia coordinare molti elementi in un solo universo coerente)⁴³. Nei primi casi esso viene performato: prima smantellato, rapinato delle tracce che contiene, e poi ricostruito, con le stesse tracce re-inscritte in un nuovo contesto. Gli articoli di giornale sulle violenze contro le donne guatemalteche vengono proiettati addosso a Galindo, le testimonianze rilasciate al processo contro Ríos Montt sono lette e distorte dall'effetto dell'anestesia, quelle raccolte dal *progeto Rehmi* infestano il corpo nudo della performer, le impronte immaginate (e fisiche) degli indigeni sterminati percorrono le strade di Città del Guatemala. Nessuna di queste (e delle altre) tracce è stata sollecitata da Galindo: sono tutte già presenti, ma rimosse o non considerate, e Galindo sottolinea la loro presenza nonostante la rimozione, ossia la loro archiviazione "altrimenti". Galindo assume la funzione di ripetere queste tracce, di essere il loro luogo di consegna, ed è per questo che non si può affermare che ella costituisca un corpo metonimico, o un corpo "sacro", o un'incarnazione delle vittime: il suo corpo è un archivio, un apparato artificiale, protesico, "ipomnestico". Come scrive Jacques Derrida in *Mal d'archivio*: «Niente archivio senza un luogo di consegna, senza un tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità. Niente archivio senza fuori [corsivo dell'autore]»⁴⁴. La ripetizione delle tracce implica una scesa a patti con la "pulsione di morte", ossia con un'esposizione alla distruzione, che minaccia e contemporaneamente giustifica l'archivio. Inoltre, Galindo partecipa a un altro paradosso: il suo processo di conservazione delle tracce, avviato in vista di una ricostituzione del sensibile in opposizione al potere costituito, rappresenta un atto di autorità e, a sua volta, di cancellazione, di cui lei non è soltanto il mezzo, come si è detto fino ad ora, ma anche il catalizzatore. È un paradosso espresso chiaramente da Jacques Derrida durante un'intervista curata da Antoine de Baecque e Thierry Jousse:

⁴² Regina José Galindo, in Sierra, *Conversación*.

⁴³ Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'archivio*, Filema edizioni, Napoli 2005, pp. 14-5.

⁴⁴ Ivi, p. 22.

- [...] Ingrandendo il dettaglio non lo si ingrandisce soltanto, si cambia la percezione della cosa stessa. Si accede a un altro spazio, a un tempo eterogeneo. Questa verità vale per il tempo degli archivi e della testimonianza.

- Pensa che l'immagine sia un'iscrizione della memoria o una confisca della memoria?

- Entrambe le cose. È immediatamente un'iscrizione, una conservazione, sia dell'immagine stessa, nel momento in cui è colta, sia dell'atto della memoria di cui parla l'immagine. [...] Ma poiché quest'iscrizione è esposta al taglio, alla selezione, alla scelta interpretativa, essa è nello stesso tempo un'opportunità, una confisca, un'appropriazione violenta [...]. Quando parlo del mio passato, volontariamente o meno, seleziono, inscrivo ed escludo. Conservo e confisco. [...] L'archivio è una violenta iniziativa d'autorità, di potere, è una presa di potere per l'avvenire, esso *pre-occupa* l'avvenire; confisca il passato, il presente e l'avvenire. Si sa perfettamente che non esistono archivi innocenti [corsivo dell'autore]⁴⁵.

Nelle altre due opere considerate, invece, Galindo realizza la condizione precedente alla contestazione dell'archivio, quella della sua formazione, ossia il «momento di iscrizione della testimonianza ricevuta da un altro: questo momento è quello in cui le cose dette oscillano dal campo dell'oralità a quello della scrittura [...]; è anche quello della nascita dell'archivio, raccolto, conservato, consultato»⁴⁶. Le testimonianze considerate da Galindo fanno parte di quelle che Cosetta Saba definisce «testimonianze non registrate», le quali «producono un conflitto tra la memoria attiva (memoria vivente) e l'archivio (nelle sue determinazioni tecniche)»⁴⁷, contribuendo a ridefinire la storia o a concentrarsi su aspetti correntemente considerati marginali. È un'operazione di dissenso e di redistribuzione del potere. Come scrive Derrida: «La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione»⁴⁸.

Nel 2019, al Maxim Gorki Theatre di Berlino – produttore e committente dell'opera –, Galindo crea un'installazione sonora che diffonde sette testimonianze di donne tedesche stuprate durante l'invasione della Germania che l'esercito sovietico e quello alleato misero in atto a partire dai primi mesi del 1945. Sono le stesse donne protagoniste a dare voce ai propri racconti, dopo essere state contattate dal teatro su indicazione dell'artista. Il titolo dell'installazione è *Wir werden nicht mehr schweigen* [Non resteremo più in silenzio]. A quanto dichiara Galindo, la ricerca che ha accompagnato quest'opera è stata di fondamentale importanza per cambiare il suo punto di vista sulla violenza, che non viene più considerata all'interno della specificità guatemalteca, ma all'interno di un sistema universale e interconnesso (si potrebbe dire intersezionale). Da qui deriva una concezione dell'empatia umana non frutto della pietà, come nel caso di Nachtwey, ma della condivisione: una concezione che si sviluppa a partire da un apparato estetico orizzontale, co-autoriale, e non basato verticisticamente sulla personalità dell'artista che rappresenta qualcosa per inviare un messaggio a un pubblico.

⁴⁵ Jacques Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in Jacques Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Alfonso Cariolato (a cura di), Editoriale Jaca Book, Milano 2016, p. 344.

⁴⁶ Ricoeur, *La memoria*, 2003, p. 206.

⁴⁷ Cosetta Saba, *Archivio, cinema, arte*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 83.

⁴⁸ Derrida, *Mal d'archivio*, 2005 p. 14.

When I started to investigate and read about everything that happened in the body of German women after the Second World War, I realized that it is the story about the body of women of all parts. Of course when I understand that perspective, empathy arises and I make projects with that. In the end I understand that the pain of the world is universal, that there are certain patterns. [...] Although there are abysmal differences there are also circumstances in which we unite. [...] I think that empathy is always in relation to one body with another and you feel empathy because you understand that there is a reaction or an experience that can be shared. That is empathy⁴⁹.

Troviamo un'intenzione estetica e un'idea di empatia simili all'interno della performance *Lavarse las manos*, realizzata nel dicembre 2019 negli spazi dell'Accademia Reale di Spagna a Roma [figure 53, 54]. Prima di entrare, al pubblico viene chiesto di sciacquarsi le mani in una piccola fontana a muro posta all'interno del chiostro di San Pietro in Montorio, che ospita l'Accademia: un elemento rituale che sottintende un'evidente autoaccusa. Una volta dentro, la performance si suddivide in quattro momenti, ambientati in sale diverse: in ognuna, risuona la voce registrata di una donna che racconta la propria condizione nel paese d'origine e il proprio viaggio compiuto verso l'Italia, fatto di tremende violenze e privazioni. Nel frattempo Galindo, in piedi, immobile al centro della stanza, indossa un abito appartenente alla protagonista della testimonianza. L'abito è tipico del paese di provenienza della donna ed è, rispettivamente, di foggia ivoriana, somala, curda e congolese. Il fatto che il vestito sia spesso fuori misura rispetto al suo corpo contribuisce a stornare dall'operazione di Galindo ogni possibilità di mimetismo o esotismo. Di nuovo, a fianco dell'operazione di archiviazione delle testimonianze, c'è una dimensione "meta" (meta-performativa e meta-testimoniale), che avverte della distanza tra Galindo e coloro che si inscrivono in lei. Galindo si distanzia dal performer descritto dalla studiosa Erika Fischer-Lichte: «L'attore/performer non trasforma il proprio corpo vivo in un'opera, ma porta a compimento processi di incarnazione. In questi processi il corpo vivo diventa altro, si trasforma, si rinnova e accade»⁵⁰. Piuttosto, l'artista guatemalteca viene raggiunta da qualcos'altro, ricerca e subisce un'affezione, per dirla con Deleuze, ma non diparte mai completamente da sé, ed è per questo che le violenze specifiche di cui parla sono connotate da uno spettro di significazione più ampio.

Come in *Wir werden nicht mehr schweigen*, Galindo è l'artefice dell'archivio (in questo caso le testimonianze sono state raccolte grazie a un laboratorio condotto assieme a due mediatori culturali, Habiba Ouattara e Said Dursun)⁵¹ e, contemporaneamente, lascia che parole altrui la attraversino – in un processo simile a quello attuato in *Mientras, ellos siguen libres*. In entrambe le opere, Galindo e le testimoni si situano su quello che Paul Ricoeur riconosce come il piano dei "più vicini", a mezza strada tra individuo e collettività, basato su un concetto di relazione che si connette alle affermazioni di Galindo sull'empatia e a quelle di Judith Butler sulla radice della comunanza umana nella vulnerabilità. Nelle parole di Ricoeur:

⁴⁹ Regina José Galindo, in Lainfiesta Rueda, *Citizenship through*, 2019, p. 135.

⁵⁰ Erika Fischer-Lichte, *L'estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, Roma 2014, p. 162.

⁵¹ L'appropriazione di vestiti altrui è una modalità performativa che Galindo applica già in *Presencia* (2017), un'azione in cui veste i panni di una donna colpita da femminicidio mentre una voce registrata racconta la sua storia e le circostanze della sua morte.

Noi crediamo nell'esistenza dell'altro, poiché agiamo con lui e su di lui e siamo affetti dalla sua azione. In questo modo, la fenomenologia del mondo sociale penetra allo stesso livello nel regime del vivere assieme, in cui i soggetti agenti e sofferenti sono, di primo acchito, membri di una comunità o di una collettività⁵².

Il piano dei più vicini, secondo Ricoeur, è posto fra i poli della memoria individuale e della memoria collettiva ed è quello «in cui concretamente si operano gli scambi fra la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo»⁵³. Soprattutto, la prerogativa dei più vicini è quella di approvare la reciproca possibilità di rappresentazione: «La mutua approvazione esprime la condivisione dell'asserzione che ciascuno fa dei propri poteri e dei propri non-poteri [...]. Da coloro che mi sono più vicini mi aspetto che essi approvino quanto io attesto: che possa parlare, agire, raccontare, imputare a me stesso la responsabilità delle mie azioni»⁵⁴. Un rapporto di questo tipo è implicito nella successione di testimonianza e sua iscrizione: se, da una parte, è il testimone a designarsi, innanzitutto, come tale, dall'altra ha necessità che qualcuno gli dia spazio e certifichi la sua dichiarazione. «È davanti a qualcuno che il testimone attesta la realtà di una scena alla quale dice di aver assistito [...]. Il testimone chiede di essere creduto. [...] La certificazione della testimonianza, allora, è completa soltanto con la risposta a eco di colui che riceve la testimonianza e la accetta»⁵⁵. Il credito concesso all'espressione dell'altro costruisce una zona sociale di condivisione e di riconoscimento, che reagisce alla negazione e all'ottundimento di sé imposti dall'atto violento: «la fiducia nella parola altrui rafforza non soltanto l'interdipendenza, ma anche la somiglianza nell'umanità che caratterizza i membri della comunità»⁵⁶.

Patrizia Violi pone la questione in modo molto simile, ragionando sulla necessità di un riconoscimento sociale per un trauma individuale:

Perché un evento esista in forma sociale e culturale esso deve essere innanzitutto riconosciuto, interpretato e categorizzato come tale. In altri termini deve essere semioticamente mediato. [...] Il non riconoscimento a livello culturale e collettivo non implica certo la dimenticanza per i singoli individui ma rende problematica la legittimazione delle loro memorie, e forse anche la loro stessa possibilità di costituirsi come narrazioni riconoscibili. [...] Nel momento in cui la memoria dei singoli e quella pubblica divergono in maniera drammatica, si può creare una forte *instabilità semiotica* nel sistema della memoria collettiva, perché le memorie individuali non sono "allineate" e incluse in una forma culturalmente condivisa di attribuzione di senso. Se il trauma non viene riconosciuto e culturalmente "valorizzato", le vittime non potranno iscrivere la propria esperienza in un quadro comune di interpretazione e di "dicibilità" [corsivo dell'autrice]⁵⁷.

Da questo punto di vista, il lavoro di Galindo – così come quello di Milo Rau, come vedremo tra poco - non si limita ad aprire uno spazio in cui vittime di violenza possano raccontare le proprie

⁵² Ricoeur, *La memoria*, 2003, p. 183.

⁵³ Ivi, p. 185.

⁵⁴ Ivi, pp. 186-7.

⁵⁵ Ivi, p. 230.

⁵⁶ Ivi, p. 233.

⁵⁷ Violi, *Paesaggi della memoria*, 2014, pp. 61-2.

vicissitudini, rappresentarsi e rivendicare il loro *status* di vittime e di esseri umani, ma avvia la costruzione di un contesto in cui il dicibile e il visibile sono differenti rispetto a quelli della “finzione” quotidianamente avallata dagli indirizzi politici e generalmente affidata alle ricostruzioni e analisi storiche: uno spazio di nuova narrazione, oltre che di riconoscibilità.

Sezione B – Costruzione di spazi futuri: Milo Rau

«Così dovete semplicemente conservare
l'istante, senza per questo nascondere
ciò che state facendo emergere.
Date alla vostra recitazione
quella progressione di una-cosa-dopo-l'altra
quel modo di
elaborare ciò che avete intrapreso. In tal modo
mostrerete il flusso degli eventi e anche il corso
del vostro lavoro, consentendo allo spettatore
di sperimentare a molti livelli questo Ora, che arriva
dal Prima e
confluisce nel Dopo, mantenendo molto dell'Ora
con sé. Egli siede non solo
nel vostro teatro ma anche
nel mondo»¹.

Prima di affrontare la sezione conclusiva di questa tesi, dedicata al teatro e al cinema di Milo Rau, è il caso di denunciare fin da subito la mia incompetenza in questi due campi: se l'amore per il primo mi accompagna dall'inizio dei vent'anni, il sentimento verso il secondo può tradursi in fascinazione e divertimento, a fasi alterne in passione, di certo non in conoscenza, che si mantiene su livelli e qualità invariabilmente medi, quando non deficitari. Né il teatro né il cinema, del resto, sono fino a ora rientrati nel mio percorso di studi, nonostante in alcune occasioni vi abbiano fatto irruzione. Lo sviluppo del discorso su Milo Rau, quindi, non si baserà tanto sullo sconquasso che, negli ultimi anni, il suo lavoro ha portato all'interno del dibattito teatrale, né farà riferimento agli aspetti più intrinsecamente tecnici delle sue messe in scena e delle sue opere filmiche: piuttosto, esso si dirizzerà secondo la prospettiva estetica tracciata fino a questo momento, che in questo caso vuole indagare come l'arte possa costruire spazi di rappresentazione, di confronto e di dissenso a favore di soggetti violentati ed esclusi dall'orizzonte pubblico, quelli che Jacques Rancière definirebbe «i senza-parte»².

Come si è visto, anche Regina José Galindo lavora con vittime di violenza o con le loro testimonianze, ma per alcuni elementi il suo approccio è distinto da quello di Rau. Innanzitutto, il regista svizzero non accoglie le voci dei "senza-parte" per riparare o rivendicare una violenza, ma per creare una presa di posizione che generi un dissenso nell'orizzonte pubblico: il suo lavoro è dunque più intrinsecamente politico. Inoltre, se la performer guatemalteca rifiuta energicamente un ruolo da attivista, nonostante in alcune dichiarazioni lasci intendere una volontà di modificare il reale extra-artistico e di dirigere le coscienze dei suoi spettatori, Milo Rau riflette una posizione diametralmente opposta: da una tribuna senza dubbio più influente e più intensamente frequentata rispetto alle spesso laconiche interviste di Galindo, il regista si proietta oltre il fatto scenico e verso una radicale modifica dei rapporti di forza globali, benché, in altre occasioni discorsive e performative, "limiti" la

¹ Bertolt Brecht, in Berger, *Sul guardare*, pp. 106.3-107.9.

² Jacques Rancière, *Il disaccordo*, Meltemi Editore, Roma 2007.

propria azione all'interno di un universo esclusivamente estetico. Come vedremo, l'afflato militante incentrato sulla capacità dell'artista di influenzare le coscienze dei suoi spettatori e il mondo esterno, che abbiamo ripercorso e decostruito con Rancière, si trova indistricabilmente connesso a una pratica artistica basata, al contrario, sull'autorialità condivisa e sulla creazione di spazi per la rappresentazione altrui. Analizzerò questa e altre prerogative dell'opera di Rau attraverso tre suoi spettacoli: per ognuno di essi, il regista ha realizzato un film, che riunisce in sé la natura ancillare della documentazione, quella descrittiva del documentario e quella poetica dell'opera d'arte *tout-court*. Pur considerando la trasversalità e la ricorsività dei temi all'interno del suo percorso, ritengo opportuno tentare di scoprirli gradualmente, in relazione a quelle opere che maggiormente li evocano.

3B.1 - *Hate Radio*: generare uno scarto.

Nel 2011, l'International Institute of Political Murder (IIPM), compagnia di cui Milo Rau è direttore artistico, mette in scena *Hate Radio* all'interno della ex sede di RTLM (Radio Télévision Libre des Mille Collines), stazione radiofonica che, da Kigali, capitale del Ruanda, ebbe una grande influenza sugli sviluppi del genocidio ruandese perpetrato dall'aprile al luglio del 1994 [figura 55, 56].

Il film che ricostruisce il contesto storico e riporta diverse parti dello spettacolo inizia proprio con l'annuncio radiofonico della morte del presidente ruandese Juvénal Habyarimana: il 6 aprile 1994, l'aereo su cui stava tornando in patria da un impegno istituzionale all'estero venne abbattuto da due razzi, con gravi conseguenze sul destino del paese. Infatti, subito dopo il suo assassinio, di cui venne accusato Paul Kagame, il principale leader politico della minoranza Tutsi, ebbero inizio le violenze perpetrate da gruppi di estremisti Hutu che provocarono, in meno di cento giorni, la morte di un milione di membri della minoranza stessa e di migliaia di Hutu moderati. RTLM fu un importante strumento di organizzazione ed esaltazione dello sterminio dei "cafard" ("scarafaggi") Tutsi, probabilmente anche grazie al fatto che fosse l'unica stazione a utilizzare entrambe le lingue nazionali, il Francese e il Kinyarwanda.

Come fa notare il giornalista Patrick de Saint-Exupéry all'interno di *Hate Radio*, lo scarso apparato testimoniale e documentario riferito al genocidio fa di RTLM una fonte fondamentale per capire che cosa sia accaduto in quei mesi in Ruanda: «There are not so many pictures from the genocide in existence, only a few documents, barely any witness reports. The RTLM with its archives, its statement, its orders and its rhythm is therefore a unique source to deepen the understanding of what happened in these one hundred days»³. Come si è detto, il film non è interamente dedicato alla restituzione documentale della première dello spettacolo a Kigali, ma, oltre a riprendere un'ulteriore replica europea, accosta a quello della messa in scena diversi piani temporali e semantici: alcuni, a carattere prettamente contestuale, contengono immagini e registrazioni d'archivio, una voce narrante che riassume snodi storici fondamentali, interviste a testimoni e protagonisti della vicenda (due dei tre conduttori radiofonici rappresentati, Valerie Bemériki e Georges Ruggiu, l'avvocato di quest'ultimo, Jean-Louis Glissant, e il già citato Patrick de Saint-Exupéry); altri, connessi a una prerogativa drammaturgica di Milo Rau che approfondiremo più

³ Patrick de Saint-Exupéry, in Milo Rau, *Hate Radio*, 2011, 2' 43" – 3' 10".

avanti, ospitano dichiarazioni degli attori sulla propria vita e su quella del personaggio che interpretano.

Lo spettacolo è ambientato nello studio di RTLM e vede avvicinarsi cinque personaggi: tre conduttori (Valerie Bemmeriki, Kantano Habimana, entrambi di etnia Hutu, e l'italo-belga Georges Ruggiu), un militare e un disc-jockey nella cabina di regia. Sono rispettate le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione: lo spettacolo ricostruisce un'ora di trasmissione, alternando slogan suprematisti a giochi a quiz, telefonate dal pubblico a musica pop, notizie di politica internazionale ad avvistamenti di gruppi Tutsi nascosti in un qualche luogo del Paese. Come in molti spettacoli di Milo Rau, la scenografia riveste un ruolo fondamentale nell'opera di ricostruzione: lo studio radiofonico viene allestito in modo estremamente dettagliato, dai poster alle pareti di popstar degli anni novanta ai bicchieri traboccanti birra disseminati sul grande tavolo centrale, dal segnale luminoso che indica l'inizio della diretta ai piccoli oggetti che adornano la consolle del disc-jockey. Inoltre, a una maggiore fedeltà contribuisce anche la modalità di fruizione: sia a Kigali, dove il pubblico è assembrato sul marciapiede di fronte allo studio, sia nelle repliche al di fuori della capitale ruandese, in cui lo studio viene ricostruito all'interno di un parallelepipedo di vetro, gli spettatori assistono allo spettacolo ascoltandolo da una radiolina sintonizzata su un'apposita frequenza. Questi sforzi di aderire a un'immagine del passato, o meglio di suggerirne una ripresa fedele, hanno fatto legittimamente preferire, al termine "rappresentazione", quello di "re-enactment", un concetto che negli ultimi vent'anni ha riscontrato un grande successo in ambito performativo⁴, e che Milo Rau applica in diversi suoi spettacoli, ma con particolare esattezza in *The Last Days of the Ceausescus* (2009), basato sul processo ai coniugi Ceausescu, che porta alla loro condanna a morte, ripreso e successivamente trasmesso in televisione, e in *Breivik's Statement* (2012), che riproduce esattamente l'autodifesa pronunciata dal terrorista norvegese Anders Breivik, autore della strage di Utøya del 22 luglio 2011.

Domenico Quaranta aiuta a ripercorrere la fortuna del re-enactment nel panorama performativo contemporaneo, definitivamente legittimato dall'ormai storica *7 Easy Pieces* (2005) di Marina Abramović, ma con radici che affondano in un più generale ritorno del performativo e nella attestazione dell'esperienza mediatica su quella immediata⁵. Infatti, se durante gli anni ottanta la performance, almeno per come era stata concepita nei vent'anni precedenti, subisce una battuta d'arresto, tra la metà degli anni novanta e i primi anni duemila essa torna a essere ampiamente frequentata, ma con un approccio molto diverso rispetto al passato. Gli anni eroici della performance, infatti, sono caratterizzati da un'imprescindibile pretesa di autenticità, materialità e immediatezza dell'azione. Quaranta ricorda sia le ferme condizioni poste da Abramović in merito all'irreversibilità e all'imprevedibilità dell'azione («no rehearsal, no repetition, no predicted end»⁶), sia il rifiuto di Vito Acconci verso la costrizione rappresentativa istituzionale che il termine

⁴ Cfr. Sven Lütticken, *Life, once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, catalogo della mostra (Rotterdam, Witte De With Centre For Contemporary Art, 27 gennaio – 27 marzo 2005), Witte De With Centre For Contemporary Art, Rotterdam 2005; Amelia Jones, "The Artist is Present". *Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence*, "TDR: The Drama Review", 55 (1), 2011, pp. 16-45; Amelia Jones, Adrian Heartfield (a cura di), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect, Bristol 2012.

⁵ Cfr. Domenico Quaranta, *Re:akt! Things that Happen Twice*, in Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta (a cura di), *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Link Editions, Brescia 2014, pp. 43-52.

⁶ Marina Abramović, in Ivi, p. 43.

“performance” porta con sé: «We hated the word “performance [...] Performance had a place, and that place by definition was a theatre, a place you went to like a museum»⁷. Dal canto suo, Amelia Jones riporta le parole della storica dell’arte Catherine Elwes, che rimarcano il legame del pubblico con la presenza viva e reale dell’artista: «[p]erformance art offers women a unique vehicle for making that direct unmediated access [to the audience]. Performance is about the ‘real-life’ presence of the artist [...]. Nothing stands between spectator and performer»⁸.

Un rapporto più disteso con i dispositivi di registrazione e con il cosiddetto “sistema dell’arte” permette ad alcuni artisti performativi di aprirsi a possibilità che vadano oltre alla schietta corporeità, per approdare alla riproposizione di opere del passato, conosciute attraverso la documentazione video o fotografica. Come detto, la consacrazione definitiva del re-enactment coincide con *7 Easy Pieces* di Abramović, in cui la performer serba rimette in scena sette opere fondative della storia della performance. Tuttavia, già con *Biography* (2002), una *pièce* basata sulla propria vita, Abramović inizia a mettere fortemente in discussione le barriere che separano performance e rappresentazione teatrale, e che fanno dell’artista performativo l’incarnazione vivente del principio dell’*hic et nunc*. Con gli anni, la ripetizione e la mediatizzazione entrano legittimamente a far parte del linguaggio performativo, destabilizzando il valore di parole come autore, originalità, contesto e portando avanti l’idea che gli elementi artistici, così come quelli quotidiani, presenti o passati, siano prima di tutto segni passibili di continue decontestualizzazioni e ri-significazioni. Come scrive Quaranta:

The idea of repetition implicit in the “re” prefix tends to make us forget that the heart of every reenactment lies not in its fidelity to the original model, but in the differences between the original and the ‘remake’. [...] It is in fact more of a “citation” or act of appropriation, rather than the restaging of an event or a theatrical reproduction. This happens because art is always a linguistic act, even when it becomes an event; and because this event, in the meantime, has in turn become a fetish object that can be plucked out of the sea of confusion that is our cultural panorama.⁹

Vedremo più avanti come Milo Rau consideri opere come il *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini sotto questa lente citazionista e risignificatoria, piuttosto che sotto quella tradizionalmente interpretativa, ma nel caso di *Hate Radio* è da considerare che il regista svizzero non ricostruisce a partire da un’opera, ma da un frammento della storia contemporanea. Quaranta sottolinea che, nel caso del re-enactment di eventi passati, quello che è centrale non è la presenza di attori preparati su un copione o l’inevitabile attivazione della “sospensione di incredulità”, ma la sua natura di atto: la rievocazione di un evento passato non vuole essere vista come una finzione, ma come un fatto autentico, che non ha luogo in un teatro, ma in uno spazio della vita reale, e il cui pubblico non è costituito da spettatori, ma da testimoni. In questo senso, l’evento storico non è riprodotto, ma raccolto, isolato dal suo contesto e riproposto. Tuttavia questa divisione non sembra attagliarsi perfettamente a *Hate Radio*: se, come vedremo tra poco, è effettivo l’interesse di Rau per l’atto

⁷ Vito Acconci, in *Ibidem*.

⁸ Catherine Elwes, in Amelia Jones, *“The Artist is Present”*, 2011, p. 16.

⁹ Quaranta, *Re:Akt!*, 2014, p. 49.

“reale” sul palcoscenico, quello su cui si basa lo spettacolo non è un prelievo immediato dal passato, ma una drammaturgia frutto di un montaggio e di una costruzione fittizia. La contrapposizione ontologica fra quest’ultima e la realtà, nel caso di *Hate Radio*, non tiene: la finzione non è una realtà diminuita o scimmiettata. Se Rancière scrive che «l’immagine non è il doppio di una cosa [...] non è la semplice riproduzione di quel che viene a trovarsi di fronte al fotografo e al cineasta. Essa è sempre un’alterazione»¹⁰, il primo punto del decalogo che Rau compila una volta diventato direttore artistico del teatro NtGent, in Belgio, recita: «Non si tratta più soltanto di rappresentare il mondo. Si tratta di cambiarlo. L’obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa»¹¹. Non sfugge la sfumatura militante che sottostà a questa manifesta esigenza di cambiamento, che riemergerà altrove, ma quello che risulta importante sottolineare qui è la considerazione della finzione come qualcosa non da scongiurare, ma da considerare in quanto realtà alternativa a quella quotidiana. Per citare nuovamente Rancière: «Il problema non consiste nell’opporre le realtà alle apparenze, ma nel costruire altre realtà, altre forme di senso comune, ossia altri dispositivi spazio-temporali, altre comunità di parole e di cose, di forme e di significazioni»¹². L’impulso alla base del lavoro di Rau, dunque, non è lo smascheramento della realtà, ma la costruzione di una finzione. È per questo che lui stesso non concepisce il suo lavoro all’interno del teatro documentario contemporaneo, etichetta critica che raccoglie il lavoro, tra gli altri, di Rimini Protokoll, Rabih Mroué e Thomas Bellinck, incentrato sulla messa in discussione della realtà rispetto alle sue innumerevoli rappresentazioni medial, storiche e politiche, e contrapposto al teatro documentario modernista, quello di Peter Weiss o Erwin Piscator, che intende svelare il vero volto del reale attraverso la forza di un teatro fortemente ideologico. Il teatro di Rau, invece, si pone l’obiettivo di superare l’acribia analitica della decostruzione in uno slancio costruttivo che certamente richiama, come fa notare Marco De Marinis, «tutte le maggiori proposte artistiche del Novecento teatrale»¹³, ma che fa proprio anche un attentato alla figura dell’autore, tipico invece della temperie postmoderna. Il regista utilizza il termine “fantasia sociale” per spiegare questo suo approccio estetico, contrapposto al puro e asettico esercizio critico, e trae dalla sua esperienza biografica a fianco a ribelli del Chiapas un esempio molto chiaro con cui spiegarlo:

La fantasia sociale [...] è attiva, ha l’urgenza di essere realizzata, vuole abbracciare in un colpo solo il mondo intero e soprattutto lo vuole cambiare. Tutto ciò si può vedere molto chiaramente nell’insurrezione zapatista, una sorta di scultura sociale su grande scala. Si è svolta senza un vero esercito, senza un potere forte alle spalle e senza il bisogno di appoggiarsi a qualche movimento politico o teoria già esistenti. Abbiamo conosciuto attraverso i media questi soldati armati di pistole di legno: gli zapatisti sono saltati fuori dal nulla, nascosti sotto i loro passamontagna, il 1° gennaio 1994 a San Cristóbal. In seguito si sono abilmente messi in scena come dei senza volto e dei senza nome, dei Maya della foresta vergine, dei veri messicani, e nello stesso tempo hanno detto al governo: siamo più globalizzati di voi, più urbani e più universali. Siamo noi il

¹⁰ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 112.

¹¹ Milo Rau, *Realismo globale*, Silvia Gussoni, Federico Alberici (a cura di) Cue Press, Imola 2019, p. 105.

¹² Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 122

¹³ Marco De Marinis, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose*, in “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, 40, 2019, p. 47.

futuro dell'umanità, non voi! Questa piega totalmente machiavellica dell'ecllettismo postmoderno, questa forma alta e militante di intelligenza sociale, questo costruttivismo aggressivo è stato davvero cruciale per me. Puoi fare ciò che vuoi, ma c'è bisogno che sia vero, che diventi reale. L'analisi da sola non basta¹⁴.

Nella stessa intervista, il regista entra anche nello specifico del suo accostamento con il teatro documentario:

Il fatto che io venga qualificato da alcuni come "documentarista" è frutto di un fraintendimento: ciò che si fa sulla scena è fondamentalmente il contrario di documentare [...]. La mia *pièce Hate Radio*, ad esempio, ha a che fare con la reale e storica Rtlm (Radio Television Libre des Mille Collines) più o meno quanto i "Maya" armati e nascosti sotto i passamontagna del movimento zapatista hanno a che fare con gli agricoltori indigeni del sud del Messico che vivono al limite della povertà totale. La Rtlm storica risulterebbe fastidiosa e noiosa da morire secondo gli standard odierni; il più delle volte i suoi conduttori non erano altro che mediocri servitori del genocidio. [...] [C]redo che, proprio perché non esiste una verità documentaria, almeno non nella vita reale, abbiamo bisogno di un'arte che abbia la capacità di creare una sorta di verità artistica¹⁵.

In un articolo pubblicato su "Documenta", Rau si sofferma più a lungo sulla differenza tra il suo teatro e quello documentario, spiegando come effettivamente il suo intento ultimo, dopo una lunga fase di ricerca tra archivi, interviste e dialoghi con i testimoni degli eventi su cui vuole lavorare, sia quello di creare un testo, attraverso un percorso che dal documento conduca alla scena. A interessarlo è la realtà che si sviluppa all'interno della rappresentazione teatrale:

In documentary theatre, the main focus of the theatrical representation is on the presentation of preexisting documentary material. In documentary theatre, it is implied that what is being said on stage, has been said before. There are documents, sources, witness accounts to prove it. For me, however, documentary theatre is a *contradictio in terminis*. There are documents and then there is theatre and to go from one to the other will always involve a transposition. The transposition of historical documents creates something different: not a documentary theatre but, what I would call, the theatre of the real or also new realist theatre. [...] [R]ealism in theatre doesn't mean that a reality is reproduced but that the reproduction itself becomes real in the moment of performance. That is a perspective that is probably more performative than documentary. What counts for me is the reality of the moment of representation. [...] Even if my projects involve interviews, travels and other kinds of documentary research, the main research is always on this transposition, which primarily involves the production of a text that will be staged¹⁶.

¹⁴ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 16.

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ Milo Rau, *New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, "Documenta", 34 (2), 2016, pp. 122-3.

Nel processo di trasposizione, gli elementi documentali vengono sottoposti a un'operazione di montaggio che ricorda quella ricondotta da Walter Benjamin al "teatro epico" di Bertolt Brecht. Le operazioni a cui, secondo il filosofo tedesco, Brecht sottopone i gesti tratti dalla realtà sono accostabili a quelle messe in atto da Rau per le informazioni, le testimonianze e i documenti raccolti durante la fase di scrittura del testo. Analizzando *Studi per la teoria del teatro epico* di Benjamin, Georges Didi-Huberman le ordina in quattro momenti: documentario, reinquadramento, sfalsamento, ritardo¹⁷. Tra le principali caratteristiche del teatro epico, scrive Benjamin, vi è quella di rendere citabili i gesti, di interrompere i loro contesti di riferimento, per spezzare il senso di immedesimazione dello spettatore – e dell'attore – e avviare una presa di posizione critica rispetto all'azione a cui sta assistendo – o che si sta mettendo in scena: la catarsi tipica del teatro aristotelico viene rifiutata, in favore di un approccio straniato, analitico e didascalico¹⁸.

Già abbiamo detto alcune cose a proposito dell'approccio militante, abbiamo già accennato a Brecht, e affronteremo tra poco l'ambivalente posizione di Rau a proposito. Sarebbe interessante, invece, soffermarsi sull'idea di montaggio che illumina questa concezione di teatro epico e che arricchisce la pratica del re-enactment nell'opera di Rau. È Didi-Huberman a occuparsi di illustrarcela. L'immagine del teatro epico capace di far «schizzare alta l'esistenza dal letto del tempo, [lasciarla] per un attimo sospesa e cangiante nel vuoto, per poi adagiarvela di nuovo»¹⁹ suggerisce al filosofo francese la sua azione di smontaggio e rimontaggio dell'ordine spaziale e temporale delle cose: una maniera dialettica di rimontare un avvenimento storico, considerando la sua origine così come ciò che gli segue.

La dialettica, afferma Benjamin, è il "testimone dell'origine" perché ogni avvenimento storico, considerato al di là della semplice cronaca, esige di essere conosciuto "come una duplice visione [...], come restaurazione, come ripristino da un lato, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso"; modo, questo, di *smontare* ogni momento della storia *andando a monte*, al di là dei "dati di fatto", verso ciò che "riguarda la loro preistoria e la storia successiva"[corsivo dell'autore]²⁰.

Il montaggio è dunque un'operazione che trasporta nel presente un evento del passato e gli conferisce un nuovo significato attraverso un procedimento citazionista e decontestualizzante. In questo senso, il re-enactment messo in scena da Rau in *Hate Radio* è realizzato attraverso un montaggio. Tuttavia abbiamo già precisato l'utilizzo di elementi fittizi da parte del regista svizzero per ricostruire l'immagine di RTLM proveniente dal passato ruandese: la drammaturgia è del tutto originale, l'esattezza nella presentazione dello studio, delle sue notizie, dei suoi quiz, restituisce un potente avvertimento della verità, ma non una verità documentaria. Un esempio di questo scollamento è fornito dalla trasmissione di *Rape Me* dei Nirvana, una canzone mai trasmessa da

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, Mimesis, Milano 2018, p. 198.0.

¹⁸ Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico? [seconda stesura]*, in Enrico Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VII*, Einaudi, Torino 2006, pp. 352-8.

¹⁹ Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico? [prima stesura]*, in Enrico Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume IV*, Einaudi, Torino 2002, p. 371.

²⁰ Didi-Huberman, *Quando le immagini*, 2018, p. 274.4.

RTLM, ma capace di condensare il senso di violenza nichilista enucleato negli appelli dei conduttori. Ugualmente, l'effetto di realtà è avvertito dal pubblico di *Hate Radio*, tanto che molti spettatori ruandesi, dopo aver visto lo spettacolo a Kigali, paradossalmente confermano al regista l'esattezza di una finta ricostruzione: «"Era esattamente così"»²¹. La spiegazione che Rau fornisce all'interno di una delle sue interviste riguarda l'evocazione, nella mente dello spettatore, dell'evento passato e della possibilità di conferirgli un significato, in qualche modo di ricordarlo altrimenti:

Un re-enactment, io credo, fa esattamente questo: nella piena consapevolezza che si tratta soltanto di un gioco, di una foto, di una riproduzione o di una ripetizione, porta con sé la realtà stessa e trascina sul palco i due vecchi avversari storico-filosofici – il senso oggettivo e la sofferenza soggettiva, il "sappiamo che è soltanto un'immagine" e il "sì, è andata realmente così". Un re-enactment che funzioni – o più in generale un'opera d'arte che funzioni – riattiva dunque nello spettatore la storicità dei suoi sentimenti, il suo bisogno fisico e mimetico di sperimentare ciò che è terribile, e al tempo stesso il suo desiderio di poterlo capire con certezza, di potergli dare un senso²².

Il significato dell'opera, quindi, è affidato anche alla facoltà immaginativa e analitica del singolo spettatore. Una posizione vicina a quella espressa dalla studiosa Erika Fischer-Lichte, che si oppone all'esistenza di un significato predeterminato dello spettacolo teatrale, per individuare, alla sua base, un processo di costante negoziazione, quello che definisce "loop di feedback autopoietico":

Il processo estetico dello spettacolo si compie sempre come un processo di autoproduzione, come un loop di feedback autopoietico in continua trasformazione. Autoproduzione significa che, certamente, tutti i partecipanti allo spettacolo contribuiscono a produrlo e che, tuttavia, esso non può essere pianificato e governato, e in questo senso prodotto interamente da nessuno dei singoli, che lo spettacolo, cioè, si sottrae costantemente al loro potere discrezionale²³.

Fischer-Lichte liquida, così, la separazione tra produttore e fruitore di uno spettacolo, proponendo l'esistenza di più co-produttori, impegnati con intensità e modalità diverse alla sua configurazione e impossibilitati a determinarne una volta per tutte l'esito e il senso.

Roberta Ferraresi, studiosa di teatro contemporaneo, connette il recupero e la risistemazione dei frammenti della storia messi in atto da Rau ai processi che, all'interno di *Postproduction*, Nicolas Bourriaud avvicina ad alcuni artisti contemporanei attivi dall'inizio degli anni ottanta, "semionauti" nel «caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione»²⁴. Postproduzione, ovvero creazione di un'opera a partire da oggetti culturali e commerciali già in circolo al fine di una loro rilettura e di una critica dell'universo a cui appartengono. Una risposta sia al discorso modernista, che vede l'opera d'arte definirsi in un percorso del tutto lineare e teleologico, sia a quello del citazionismo eclettico dei primi anni ottanta (la Transavanguardia italiana, per esempio) che mischia arbitrariamente rimandi a dipinti o sculture del passato. Una risposta che, nell'ottica di Bourriaud,

²¹ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 17.

²² Ivi, p. 28.

²³ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, 2014, p. 88.

²⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, p. 7.

assume contorni politici. Ferraresi pone giustamente l'accento sulle continuità tra il re-enactment secondo Rau e i meccanismi artistici di postproduzione, designando una serie di caratteristiche che abbiamo in parte già incontrato: il recupero di opere d'arte o semplici oggetti del passato, il loro isolamento rispetto al contesto originario, l'invenzione di nuovi usi e scenari, la conseguente costruzione di linee narrative e semantiche diverse rispetto a quelle tradizionali, la concezione dell'opera d'arte non come prodotto finito, ma come "luogo di produzione"²⁵. Tuttavia, ci sono alcuni aspetti – in certi casi, per altro, contraddittorii – del ragionamento del teorico francese che non possono essere avvicinati a Rau senza una certa perplessità. Bourriaud, per esempio, pur affermando che nelle opere della postproduzione non sussiste differenza tra autore e fruitore, parla della consapevolezza degli «scenari collettivi»²⁶ di cui l'arte si farebbe portatrice e differenzia tra un atteggiamento attivo e una contemplazione passiva dello spettatore, esprimendo così una concezione estetica fortemente incentrata su una figura autoriale. In un altro passaggio, vengono elencate alcune caratteristiche degli artisti analizzati da Bourriaud che abbiamo visto rigettare dall'"anti-postmoderno" Milo Rau: se, da una parte, Daniel Buren, Dan Graham o Michael Asher «certificano l[a] [...] volontà di rilevare le strutture invisibili dell'apparato ideologico, decostruiscono sistemi di rappresentazione, girano intorno a una definizione dell'arte come "informazione visiva" che distrugge l'intrattenimento»²⁷, il regista svizzero afferma che «instead of deconstructing truth or undoing realism, we paid meticulous attention to detail and the materiality of the historical reality. This method its my larger political and intellectual vision which is entirely anti-postmodernist»²⁸.

Nonostante la difficoltà di declinare l'opera di Rau secondo la categoria di postproduzione, in entrambi i casi viene sottolineata l'importanza, per l'operazione di citazione (sia o no un reenactment), dello scarto rispetto all'evento – o all'oggetto – a cui essa si riferisce. La stessa Ferraresi pone l'accento sul prefisso "re-", «rispetto a cui va valutato non soltanto il senso comune di reiterazione (la ripetizione di qualcosa di già accaduto) ma anche la componente di "reazione", di "risposta"»²⁹. Sulla scorta di André Lepecki, Daniela Sacco mette in evidenza come il re-enactment sia una pratica portatrice di significato proprio in ragione del suo sfalsamento, scrivendo: «la "rimessa-in-azione" come forma d'arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera ripetizione, ma sempre un'apertura di senso, una variazione che nega l'azione del mero copiare»³⁰. Pur riguardando la danza contemporanea, l'interpretazione del re-enactment da parte di Lepecki merita di essere qui un poco approfondita. Lo studioso parte dalla contestazione del famoso saggio di Hal Foster, *An Archival Impulse* (2004). In esso, il critico statunitense, distanziandosi a sua volta dalle teorie di Nicolas Bourriaud, afferma che alla base della "pulsione archivistica" registrata in diversi artisti contemporanei si distingue un'idea di archivio non pensato come un database da cui liberamente trarre elementi per campionarli, ma come qualcosa di più frammentario e materiale,

²⁵ Cfr. Roberta Ferraresi, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, 2019, pp. 31-44.

²⁶ Bourriaud, *Postproduction*. 2004, p. 43.

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Rau, *New Realism*, 2016, p. 123.

²⁹ Ferraresi, *Il re-enactment nella scena contemporanea*, 2019, p. 33.

³⁰ Daniela Sacco, *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione*, "Materiali di Estetica", 41 (1), 2017, p. 341.

attraente per la sua incompletezza e oscurità. L'originale perduto è l'ideale che informa questa lettura: secondo Foster, la frammentazione dell'archivio è una condizione fondamentale per questi artisti (Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, per esempio) che, da una parte, propongono nuove "associazioni affettive" sempre parziali e provvisorie, dall'altra manifestano la difficoltà e l'assurdità di questa operazione³¹. È per questo motivo che Foster individua una dimensione paranoide all'interno della pulsione archivistica: «what is paranoia if not a practice of forced connections and bad combinations, of my own private archive, of my own notes from the underground, put on display?»³². In contrapposizione a questo inevitabile fallimento memoriale, Lepecki sviluppa il concetto di "volontà di archiviare", per cui l'artista non si rivolgerebbe alle opere del passato in preda alla nostalgia o a un impulso paranoide, ma convinto di potervi trovare materiale ancora utilizzabile per una nuova attività creativa: «una ri-messa-in-azione non per fissare un'opera nella sua singolare (originaria) possibilizzazione, ma per sbloccare, liberare e attualizzare molte (virtuali) com- e impossibilità di un'opera, che l'originaria istanziazione dell'opera stessa teneva di scorta, in termini virtuali»³³. Non esiste, nel re-enactment, l'attrazione verso un originale irrecuperabile: per spiegarlo, l'autore fa riferimento all'"etica degli oggetti" proposta da Silvia Benso per la quale le opere d'arte, una volta create, sono abbandonate alla pura autosussistenza e alla possibilità di essere lette, interpretate e maneggiate anche in modi assolutamente non previsti dal loro autore. Inoltre l'invenzione, scrive Lepecki, non è declinabile secondo la connotazione psicoanalitica suggerita da Hal Foster con il termine "pulsione". Piuttosto, essa è frutto della "volontà di archiviare". Questa ottica, essendo incentrata sul recupero di opere del passato, ha una prospettiva limitata all'interno di un orizzonte artistico, ma la necessità poetica di scartare rispetto all'oggetto o all'evento a cui il re-enactment fa riferimento è il medesimo anche in Rau.

Per quel che riguarda *Hate Radio*, al di là degli elementi drammaturgici e registici già ricordati, il più grande scarto che lo spettacolo e il film pongono rispetto a RTLM e al genocidio ruandese riguarda la scelta degli attori: con l'eccezione di Sébastien Foucault (Georges Ruggiu), tutti gli interpreti coinvolti sono professionisti che, in modo diverso, sono entrati in contatto con il genocidio. Afazali Dewaele (il disc jockey) nasce nel 1978 in Ruanda e, ancora bambino, viene adottato da una famiglia belga. Torna nel suo paese natale durante le riprese di *Le jour où Dieu est parti en voyage* (2009), di Philippe van Leeuw, e incontra per la prima volta la sua famiglia. Nancy Nkusi (Valérie Bemmeriki) fugge dal Ruanda nel 1994 ed è l'unica sopravvissuta della sua famiglia alle violenze degli estremisti Hutu. Diogène Ntarindwa (Kantano Habimana) nasce in Burundi da genitori ruandesi, cresce in esilio, a diciassette anni si unisce al Front Patriotique Rwandais (FPR) e vi milita fino alla presa di Kigali. L'inclusione nello spettacolo di sopravvissuti al genocidio ruandese fa parte dell'idea di "scultura sociale", o "fantasia sociale", di cui si è detto sopra, e che risponde al desiderio di costruire sulla scena una diversa realtà e di creare uno spazio di responsabilità per gli attori:

porsi di fronte ai sopravvissuti di un genocidio in *Hate Radio* e infliggere loro intenzionalmente, ancora una volta, questo dolore insopportabile e incomprensibile sono responsabilità quasi intollerabili per un attore. Ma io non sono quello che dirà: "Ascoltami, sono il regista, troveremo

³¹ Cfr, Hal Foster, *An Archival Impulse*, "October", 110, 2004, pp. 3-22.

³² Ivi, p. 22.

³³ André Lepecki, *Il corpo come archivio*.

tutti assieme la cosa giusta che non creerà problemi a nessuno. Ora però ripeti facendo l'occholino". No, il mio modo di intendere la scultura sociale è quello di creare uno spazio pubblico per gli artisti con cui lavoro, nel quale loro siano costretti ad assumersi la piena responsabilità di ciò che fanno³⁴.

Quello della responsabilità dell'attore è un concetto su cui Rau torna spesso nei suoi ragionamenti e per il quale è importante specificare fin da subito che, all'interno dello spazio pubblico costruito dall'opera, l'attore risponde in quanto personalità politica radicata nel presente, prima ancora che in quanto privato cittadino o professionista. Esso deriva dalla declinazione che il regista svizzero dà di "realismo", non corrispondente alla riproduzione mimetica della realtà sul palcoscenico, ma alla «produzione di una situazione che porti con sé tutte le conseguenze del reale per i partecipanti»³⁵. La co-autorialità degli spettacoli di Rau accompagna questa idea di responsabilità dell'attore: fin dalle sue prime fasi (raccolta e studio di documenti, interviste a testimoni di prima mano, approfondimenti con esperti di vari settori), la ricerca alla base di una *pièce* comprende un lavoro collettivo che includa tutti coloro che saliranno sul palco. Pur mantenendo il suo carattere di interprete di una finzione, l'attore è chiamato ad affermare la propria specifica individualità, politica e biografica: un personaggio, secondo Rau, è «un'individualità [...] arricchita da un destino»³⁶, o, come spiega Renato Palazzi, «un'individualità, ovvero una persona che ha attraversato un carico di orrori e sofferenze di cui è depositaria, un destino, ovvero una universalizzazione di questo bagaglio esistenziale, una sua proiezione nel vasto quadro che il regista chiama la "storicità dell'evento"»³⁷. In questo quadro, al regista non resta altro da fare che lasciare ai propri attori lo spazio entro cui assumersi una responsabilità. Come si può evincere dal seguente passaggio, Rau rivendica per sé un compito puramente strumentale: «Il regista ideale non dovrebbe fornire altro che indicazioni tecniche, come un intervistatore che mette in funzione il suo apparecchio e poi annuisce di tanto in tanto»³⁸. Ovviamente, allo stesso modo che per gli artisti analizzati fino a ora, anche per Rau vale il paradosso della co-autorialità: ci deve essere sempre qualcuno a proclamarla e ad avviarla. Inoltre, dalle sue dichiarazioni emerge piuttosto chiaramente un atteggiamento demiurgico, normativo, quando non paternalistico. Tuttavia, il suo lavoro con le vittime resta interessante per la volontà e la capacità di creare uno spazio di affermazione di sé che, pur incentrato su un passato di violenza, attraverso una finzione riscrive la storia pubblica e individuale, permettendo, nel secondo caso, di smarcarsi dall'oggettivazione vittimaria che abbiamo rilevato nel lavoro di James Nachtwey. Un esempio con cui concludere questo paragrafo è fornito dalle parole dell'attrice Nancy Nkusi contenute in *Hate Radio*:

Mi sono chiesta: onestamente, Nancy, perché stai recitando in questa produzione? La ragione è che, dopo tutto il silenzio, sento il bisogno di rendere omaggio a quelle persone che non ho mai conosciuto. A tutte quelle persone che conoscevano i miei genitori e che persero le loro vite. È

³⁴ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 18.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Ivi, p. 50.

³⁷ Renato Palazzi, *Personaggio, persona, storia*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, 2019, pp. 27-8.

³⁸ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 49.

strano, ma non ho mai accettato di dover parlare di me come una sopravvissuta – come qualcuno che è stato salvato da qualcosa. E quando ora leggo e vedo cosa successe ad altri, capisco quanto sono stata fortunata e allora è facile per me dire: sì, sono una sopravvissuta, sì, ora lo posso ammettere! Non perché ho perso tutti i membri della mia famiglia, non perché il peggio poteva succedere a me, ma perché sono qualcuno che è stato salvato, perché posso ritornare in questo paese e andare su un palco, perché posso raccontare questa storia. So che è strano, ma come risultato di tutto questo posso finalmente accettare che sono una Ruandese. Mi sento sempre più orgogliosa di esserlo. La ragione è che, dopo tutto il silenzio, sento il bisogno di rendere omaggio. Voglio parlarne e imparare di più a proposito. È come se una porta si fosse aperta, una porta enorme³⁹.

3B.2 - *The Congo Tribunal*: uno spazio per il dibattito.

Dal 29 al 31 maggio 2015, presso il Collège Alfajiri di Bukavu, nella provincia congolese del Kivu Sud, Milo Rau allestisce un tribunale che, per tre giorni, dibatte, riflette e si esprime a proposito di tre casi problematici per la popolazione della provincia [figure 57, 58, 59]. I primi due riguardano l'espropriazione di terra e la mancata compensazione da parte di multinazionali estrattive come BANRO e Alphamin ai danni di minatori e contadini locali nella zona di Twanhiza e Bisie. Il terzo si concentra su un evento più specifico e recente come il massacro di Mutarule, villaggio attaccato nella notte tra il 6 e il 7 giugno 2014 da una milizia armata che ha provocato circa 35 vittime. Qualunque approfondimento che potrei tentare di mettere in atto a proposito di questi tre casi non renderebbe giustizia alla loro estrema complessità, figlia della recente storia postcoloniale della Repubblica Democratica del Congo, e all'interrelazione che si snoda tra loro e, soprattutto, tra i loro contesti di origine. Per questo motivo mi permetto di rimandare al sito web di *The Congo Tribunal*, che raccoglie ordinatamente sia le registrazioni video e audio dell'intero processo, sia interviste e interventi di specialisti in materia e testimoni⁴⁰. L'aspetto per noi interessante è la funzione estetica e politica incarnata da questo tribunale, il primo in Congo a occuparsi dei rapporti tra le tragiche "microstorie" individuali, le manovre politiche del governo congolese, gli interessi delle multinazionali operanti nel territorio, le decisioni legislative a sfondo economico prese in Europa, Stati Uniti e Cina, e la guerra che da oltre vent'anni funesta il paese in modo più o meno ufficiale, animata com'è da una miriade di piccole milizie, e che ha già provocato oltre sei milioni di morti, nonostante la presenza, dal 1999, dell'Organizzazione delle Nazioni Unite con la missione MONUSCO (*Mission de l'Organisation des Nations unies pour la stabilisation en République démocratique du Congo*).

Il tribunale allestito da Rau ha una natura ambigua e, per questo, poetica. Da una parte, esso non possiede alcuna autorità giuridica e legale per incriminare o condannare chicchessia: è un tribunale simbolico montato su un palcoscenico e con il pubblico in platea. In un certo senso ha ragione Jean-Julien Miruho, Ministro dell'Interno e della Sicurezza della Regione del Kivu Sud, quando, incalzato dalla giuria sul mancato intervento dell'esercito e della polizia durante il massacro di Mutarule,

³⁹ Nancy Nkusi, in Rau, *Hate Radio*, 41' 25'' - 42' 50'' (Traduzione di chi scrive).

⁴⁰ <http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html> (Ultima consultazione: 24/05/2021).

chiede: «Chi può citare in giudizio lo stato congolese per non aver prestato assistenza?»⁴¹. Dall'altra, il tribunale si dà una precisa veste formale e istituzionale, contando tra le sue fila figure di primo piano del diritto internazionale. Esso, infatti, è presieduto da Jean-Louis Glissant, giudice del Tribunale Internazionale dell'Aja, e da Sylvestre Bisimwa, avvocato impegnato nel medesimo tribunale e qui nelle vesti di pubblico ministero. La giuria è composta da membri di provenienza nazionale e internazionale, che conoscono perfettamente la realtà congolese, in cui sono implicati in modalità e con funzioni diverse: Séverin Mugangu, professore di Diritto fondiario all'Università Cattolica di Bukavu e capo di gabinetto del governatore della provincia del Kivu Sud; Gilbert Kalinda, deputato provinciale del Kivu Nord e sostenitore di società estrattive nazionali e internazionali; Colette Brackman, corrispondente dall'Africa del quotidiano belga "Le Soir", una delle maggiori specialiste della guerra in Congo; Vénantie Bisimwa Nabintu, militante congolese per i diritti umani originaria di Bukavu; Prince Kihangi, giurista e avvocato dei diritti umani, esperto di gestione delle risorse naturali nella regione dei Grandi Laghi. Anche le tempistiche, l'etichetta e le formule verbali ricalcano quelle di un tribunale regolamentare, pur considerando la presenza del pubblico in platea: un segretario invita ad alzarsi in piedi all'ingresso della Corte; nessuno può intervenire o interrompere il processo al di fuori del suo spazio di competenza; ogni testimone, dopo aver prestato il giuramento di rito, può essere interrogato per cinque minuti dal pubblico ministero, prima di passare all'esame della giuria; infine, al termine di ogni sessione, il pubblico può intervenire, senza alcun ordine o priorità prestabilita, con domande o dichiarazioni strettamente pertinenti alla questione dibattuta, in un tempo concesso di non oltre due minuti. Seguendo le consuetudini vigenti in ogni tribunale, infine, al termine del processo la giuria emette un verdetto: vengono condannati il governo congolese e le multinazionali citate in giudizio, mentre è assolta la missione ONU in relazione al mancato intervento a Mutarule.

L'espressione della giuria, se priva di qualsiasi valore giuridico, mantiene una grande valenza immaginativa e rappresentativa: come scrive Milo Rau, «quello che abbiamo realizzato con // *tribunale del Congo* [...] non era un vero processo con condanne reali. È stato molto di più e, al contempo, molto di meno: è stata la dimostrazione inconfutabile che un processo del genere sarebbe possibile»⁴². *The Congo Tribunal*, infatti, non smette mai la sua veste teatrale e cinematografica, anzi la esibisce platealmente. Delle oltre cinquecento ore di girato a sua disposizione, per esempio, Rau sceglie di mostrare per ben due volte il ciakkista al lavoro davanti alla macchina da presa, prima che i lavori del tribunale abbiano inizio, come a fare intendere che, prima di tutto, quello che si sta osservando appartiene alla costruzione di una finzione. D'altra parte questo non intende affatto segnalare l'inutilità dell'operazione, bensì, secondo i principi del Realismo di Rau e secondo la sua visione quasi inevitabilmente militante, vuole sottolineare la sua carica poetica, nel senso strettamente etimologico del termine, e invitare a una proiezione verso il futuro che, se già viene presupposta nel discorso introduttivo di Rau al processo⁴³, è ancora di più sottolineata in alcune dichiarazioni successive:

⁴¹ Jean-Julien Miruho, in Milo Rau, *The Congo Tribunal*, 2017, 1.25' 2" - 1.25' 8" (Traduzione di chi scrive).

⁴² Milo Rau, *L'arte della resistenza*, Castelvecchi editore, Roma 2020, p. 93.5.

⁴³ «voi sapete che questo è un tribunale fittizio, che non dipende da alcuno Stato o da alcuna organizzazione internazionale – dunque non dipende da nessuno. È un tribunale simbolico, un tribunale del popolo, un tribunale che deve rendere conto soltanto all'opinione pubblica. [...] [S]appiamo che l'esperienza di *The Congo Tribunal* non troverà

The Congo Tribunal non era un esperimento ludico, era a tutti gli effetti un manuale di istruzioni pratico, un attacco aperto contro i dirigenti locali e i loro sostenitori a livello nazionale. Il processo ha avuto luogo in presenza di tutte le più alte cariche governative e militari, sul luogo stesso degli eventi. Era esattamente lo stesso tribunale che, mi auguro, nei prossimi venti, cinquanta o cento anni sarà incaricato di dare un giudizio sui sei milioni di morti di questo conflitto. [...] Questo incatenare, questo strangolare la realtà per costringerla a sputare fuori l'immaginario, l'utopico, quello che verrà: ecco l'arte realista, a mio avviso⁴⁴.

Quello realizzato a Bukavu fa parte di quello che il regista stesso definisce

realismo del possibile che crea situazioni in cui l'impossibile non solo diventa pensabile, ma si realizza concretamente, anche se solo per tre giorni, anche se solo in seguito a una serie di negoziazioni incredibilmente complesse con il governo, e anche se a prescindere da qualsiasi conseguenza penale per coloro che vengono giudicati. [...] *The Congo Tribunal* mette in luce la pratica futura di una giurisprudenza internazionale (attraverso l'incrocio di diverse forme di diritto, tradizionale e internazionale, l'incrocio di giudici locali ed europei, e così via), ma non lo fa nei termini di un'allegoria artistica, non lo fa utilizzando personaggi inventati, bensì all'interno di una situazione reale, in presenza di veri politici e di vere parti sociali, basandosi su una legislazione realmente in vigore [corsivo dell'autore]⁴⁵.

La localizzazione del processo è, in questo senso, centrale: differentemente da quello che potrebbe essere considerato il suo prologo, ossia il processo Russel (o meglio, i vari processi Russel – successivamente confluiti nel Tribunale Permanente dei Popoli – che dal 1966 si sono tenuti in diverse capitali mondiali su situazioni belliche temporalmente contingenti, ma geograficamente distanti), *The Congo Tribunal* ha luogo proprio nella regione in cui si sono commesse le violenze messe in questione, è condotto da esperti, attivisti, uomini e donne di legge sia esterni che autoctoni ed è rivolto in primissima battuta a un pubblico che conosce bene l'oggetto del dibattito, essendovi direttamente implicato.

Dunque, se il verdetto espresso dalla giuria possiede senza dubbio una forte valenza simbolica, tutto il processo che lo ha preceduto e generato è investito da un valore pratico di rappresentatività che si realizza sul palcoscenico, allo sfilare dei testimoni e degli esperti, considerati e interrogati allo stesso modo nonostante la disparità dei loro ruoli e status sociali, così come nel dibattito al termine di ciascuna sessione. Nella visione di Rau, questo spazio di (auto)rappresentazione si realizza effettivamente grazie alla capacità trasformativa del luogo teatrale: le persone che agiscono al suo interno, infatti, diventano qualcos'altro, si immettono nella dimensione storica di un evento che, a livello performativo, può essere ripetuto e che si proietta, così, verso il futuro.

Nelle parole di Rau:

legittimità se non a posteriori: attraverso l'aiuto che potrà apportare allo sviluppo – nell'accezione positiva del termine – di questo paese meraviglioso che è il Congo. Anche se tale aiuto consisterà solo nel fare in modo che sia ascoltata la verità, nient'altro che la verità», Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 94.

⁴⁴ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 31.

⁴⁵ Ivi, p. 38.

Che cosa accade a questo evento [...] quando entra in scena un ribelle, o quando una donna sfollata accusa un ministro o un governatore che deve difendersi davanti a mille spettatori, come in *The Congo Tribunal* – e la scena, in quel preciso istante, diventa davvero un tribunale universale? La scena, allora, si fa evento per qualunque cosa vi avvenga, perché ogni persona che vi entra diventa un personaggio, per così dire, fatto uomo, e afferma: “Ciò che faccio qui non è un semplice movimento, è un gesto. È Storia”. E questa storicità dell’evento è tutto ciò che conta per me. Ciò che conta è che chi è in scena, ma anche lo spettatore, dica: “Questo è successo, è stato reale – e potrà esserlo di nuovo”⁴⁶.

Il documentario si apre con il dolore e l’impotenza dei sopravvissuti alla strage di Mutarule: davanti ai corpi disposti ordinatamente in uno spiazzo poco lontano dal paese, una donna dice: «Vogliamo sterminarci. Siamo privi di parola [i sottotitoli riportano “speechless”]. La nostra gente è stata semplicemente macellata»⁴⁷. Un’altra donna protesta: «Le stragi stanno accadendo sempre di più. Perché non abbiamo una corte internazionale qui? A nessuno importa»⁴⁸. Fin dalle primissime battute del film, dunque, Rau mette in evidenza come le vittime delle violenze di cui si occuperà il tribunale siano abbandonate a loro stesse e impossibilitate a esprimersi, inascoltate. Se, allora, è in vigore una «logica dominante che fa del visivo l’appannaggio delle moltitudini e del verbale il privilegio di pochi»⁴⁹, Rau organizza uno spazio regolamentato di uguaglianza e di dissidio, in cui le parole possono esprimere, accusare, protestare, difendere e confliggere: «Il diritto, ovvero, più concretamente, il *format* del processo o del tribunale, è una specie di torneo: un quadro definito da regole, entro cui la verità diventa possibile in un senso molto basilico, cioè per antagonismo»⁵⁰. Il Tribunale del Congo, in quanto evento tangibile, storico, e contemporaneamente immaginativo, prepara possibili sbocchi verso nuove forme di soggettivazione politica: prepara, non realizza. Qui sta lo snodo di un’interpretazione estetica, anti-militante, dello spettacolo e del film di Rau, altrimenti facilmente leggibili come “semplici” operazioni attiviste, a volte condite da una retorica anti-globalista risalente alla metà degli anni novanta: «l’arte è un’azione simbolica, non pragmatica»⁵¹. O, come precisa Roberto De Gaetano commentando il pensiero di Rancière:

politica ed estetica, anche se intrecciate, non sono la stessa cosa. L’opera d’arte non comporta nessun processo soggettivante, ma in un certo senso ne costituisce la precondizione, perché senza la possibilità di immaginare altrimenti l’ordine sensibile, spazio-temporale, delle cose, finanche la loro trama molecolare, non è possibile alcuna nuova soggettivazione, nessun nuovo enunciato collettivo⁵².

⁴⁶ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 55.

⁴⁷ Rau, *The Congo Tribunal*, 4’ 40” – 4’ 50” (Traduzione di chi scrive).

⁴⁸ Rau, *The Congo Tribunal*, 5’ 12” – 5’ 22” (Traduzione di chi scrive).

⁴⁹ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018 p. 116.

⁵⁰ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 56.

⁵¹ Ivi, p. 96.

⁵² Roberto De Gaetano, *Introduzione*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini Editore, Cosenza 2011, pp. 8.0 – 11.0.

Cambiare la percezione di quello che si può fare per rispondere a una violenza, questo è l'apporto che il tribunale di Rau ha cercato di fornire alla comunità di Bukavu: se una multinazionale mineraria ha avvelenato, con i suoi scarti di lavorazione, il lago in cui i contadini – sfrattati – di una comunità abbeverano il loro bestiame, alcuni di essi possono lamentarsene di fronte ai loro rappresentanti; oppure, se la polizia e l'esercito congolese sono arrivati in ritardo sul luogo di una strage, i sopravvissuti possono protestare davanti al governatore della provincia e al suo ministro dell'interno, interrogandoli a proposito di un interesse delle istituzioni congolese e delle multinazionali nel caos in cui imperversa la regione e osservando le loro risposte impacciate ed evasive.

Da questo processo di rappresentazione non sono esclusi gli spettatori in platea, a cui, come già detto, viene data la possibilità di esprimersi alla fine delle sessioni, trasformando lo spettacolo teatrale in una sorta di *happening*, in cui, seguendo certe regole, tutti i presenti all'azione sono chiamati a partecipare. Essi, inoltre, sono invitati a essere testimoni delle conseguenze del massacro trasmesse nel video con cui si apre il documentario, che viene presentato sia nella seduta di Bukavu che in quella, successiva, di Berlino (in cui si tiene un ulteriore processo, aperto soprattutto ad attivisti ed esperti di economia, politica e storia contemporanea, il quale ha il compito di raccogliere gli avvenimenti di Bukavu all'interno di una più ampia cornice contestuale e, inoltre, di formulare un altro verdetto). «Ora siete nostri testimoni. Ditelo ovunque»⁵³, dice Amini Kabaaka Shemu, capo della tribù dei Bafulieru e rappresentante degli studenti Bafulieru della Repubblica Democratica del Congo, dopo aver mostrato quanto accaduto a Mutarule. Con questa frase, Rau, attraverso Shemu, invita tutti i suoi spettatori a diventare testimoni, a qualsiasi livello essi si trovino: a Bukavu, a Berlino o in qualsiasi altro luogo. È qui sottesa un'idea che emerge spesso nelle dichiarazioni del regista, quella della responsabilità dello spettatore, che probabilmente gli deriva, di nuovo, dalle riflessioni di Walter Benjamin sul teatro brechtiano. Benjamin, infatti, scrive:

Il teatro epico – ha spiegato Brecht – non deve tanto sviluppare azioni quanto presentare situazioni. Egli ottiene queste situazioni [...] in quanto fa interrompere le azioni. Ricordo qui i *songs*, che hanno la loro funzione fondamentale nell'interruzione dell'azione. [...] L'interruzione dell'azione, a causa della quale Brecht ha definito *epico* il suo teatro, tende sempre a impedire l'illusione da parte del pubblico. Poiché tale illusione è inadatta a un teatro che si propone di trattare gli elementi della realtà nel senso di un esperimento. [...] Arresta l'azione in corso, e costringe così l'ascoltatore a prendere posizione rispetto all'accadimento, l'attore rispetto al proprio ruolo [corsivo dell'autore]⁵⁴.

Anche Rau, per parte sua, parla di creare situazioni in cui il pubblico possa confrontarsi con la storicità dell'evento a cui assiste, aiutato dai meccanismi anti-immedesimativi sparsi in tutti i suoi spettacoli (uno su tutti, la presenza costante di un operatore video in scena, che a volte registra semplicemente quanto accade sul palco, altre volte lo proietta su uno schermo, creando un doppio iperrealistico che squaderna la prospettiva dello spettatore e, contemporaneamente, attenta alla

⁵³ Amini Kabaaka Shemu, in Rau, *The Congo Tribunal*, 2' 50'' – 2' 55'' (Traduzione di chi scrive).

⁵⁴ Benjamin, *L'autore come produttore*, in Ganni (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VI*, p. 55.

sua sospensione di incredulità). Rau spiega molto chiaramente questa soluzione, utile ad aumentare il livello di partecipazione emotiva, politica, drammatica e psicologica della platea:

[È] necessario creare delle situazioni in cui una lacerazione diventi esperienza: creare un miscuglio di sovra-identificazione – cioè il piacere “per via di sostituzione”, quello che si prova nel sostituirsi all’assassino e alla vittima – e di sconcerto – cioè il riconoscimento della distanza che sempre rimane tra se stessi e una foto o una pièce teatrale o un “altro” –; un miscuglio nel quale possono davvero svilupparsi una specie di senso di colpa, di desiderio di prendere posizione o di catarsi, vale a dire tutte le varie forme di autoanalisi emozionale e morale⁵⁵.

Tuttavia questa responsabilità, almeno per quel che riguarda *The Congo Tribunal*, non ha lo stesso valore ad ogni latitudine: se al Collège Alfajiri di Bukavu gli spettatori possono prendere la parola su una violenza che li riguarda quotidianamente da più di vent’anni, al Sophiensaele Theater di Berlino il pubblico, di certo vicino ai problemi della regione del Kivu Sud, può essere interpellato al massimo come consumatore più o meno irresponsabile. Posto che anche gli spettatori di Bukavu possono non sentirsi minimamente toccati da quanto mostrato sul palco di fronte a loro, questa esigenza di responsabilizzare lo spettatore riconduce alla pratica di anticipare l’effetto dell’opera, vera e propria trappola retorica dell’arte militante, e si iscrive tra quelle punte fortemente autoriali e paternalistiche che Rau esibisce in alcune occasioni.

È senza dubbio interessante, anche alla luce dell’ideale costruttivo che il regista svizzero si propone, valutare gli effetti del Tribunale del Congo sulla politica e sull’economia del Kivu Sud: per esempio, grazie a quanto fatto emergere dalle indagini di Sylvestre Bisimwa, che continua ancora oggi a indagare su altre situazioni critiche riguardanti lo sfruttamento minerario del territorio, il malessere della popolazione locale e l’acquiescenza del governo, due ministri della regione si sono dimessi e le azioni della compagnia aurifera BANRO sono scese di diversi punti percentuali⁵⁶. Tuttavia, considerando l’opera a partire da una prospettiva estetica, è da rilevare soprattutto l’inquadramento riservato da Rau alle vittime e ai sopravvissuti, problema che per Rancière, così come per Judith Butler, rappresenta il vero discrimine dell’intollerabile: «Il problema non sta nel sapere se occorra o meno mostrare gli orrori subiti dalle vittime di questa o quella violenza. Il problema sta nella costruzione della vittima come elemento di una certa distribuzione del visibile»⁵⁷. In questo senso, quello che più sembra innovativo e importante nella proposta artistica di Rau è l’azione di costruire uno spazio in cui creare un conflitto di posizioni tra chi detiene il potere e i cosiddetti “senza-parte” – ci torneremo –, un conflitto non lasciato al caso o all’arbitrio, elementi già fin troppo presenti nella vita del Kivu Sud, ma precisamente regolamentato in un modello, o in una matrice, per usare un termine ormai divenuto ricorrente.

⁵⁵ Rau, *Realismo globale*, 2019, p. 27.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 63.

⁵⁷ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 118.

3B.3 - *The New Gospel*: oltre il rumore dei corpi.

La proclamazione di Matera a Capitale europea della cultura 2019 porta i curatori dell'evento a contattare Milo Rau e a chiedergli di realizzare un progetto sulla città. Il regista decide di servirsi del passato "cinematografico" di Matera – sia Pier Paolo Pasolini che Mel Gibson scelsero Matera come set dei rispettivi film biblici – e di girare, a partire dall'agosto 2019, un *remake* del *Vangelo secondo Matteo*. Enrique Irazoqui (il Gesù scelto da Pasolini nel 1964) è chiamato a interpretare Giovanni Battista; Maia Morgenstern, dopo essere stata Maria in *The Passion of the Christ* (2004) di Gibson, torna a esserlo per il film di Rau. Durante il *casting* sono assegnati altri ruoli: Barabba è interpretato da un ex-detenuto, Simone di Cirene dall'attuale sindaco di Matera, e i sacerdoti, i farisei, le guardie romane, vengono impersonati da altri abitanti della città. Ma i ruoli principali, quelli di Gesù e dei suoi seguaci, sono ricoperti da braccianti, attivisti, piccoli agricoltori, ex-prostitute, per la maggior parte di origine africana, sfruttati nei campi intorno a Matera attraverso il sistema del caporalato. Nella sua maniera diretta e sintetica, Rau riassume in poche parole la loro condizione, mettendo come al solito in primo piano l'ampiezza dell'orizzonte sociale, politico ed economico che contraddistingue il suo operato artistico:

Queste persone sono schiave perché non hanno documenti, perché sono sommerse dai debiti, perché per colpa del Trattato di Dublino non possono espatriare. Il sistema è senza vie d'uscita: se i piccoli produttori non dessero una paga ridicola ai braccianti, non potrebbero produrre ai prezzi per cui le grandi imprese li pagano al chilo. La quasi totalità dell'agroindustria italiana è controllata da intermediari mafiosi, un contratto regolare è fuori questione. [...] Lo Stato ha comunque abbandonato il Sud Italia da decenni e le leggi esistono solo sulla carta. [...] Cosa c'è di più coerente che riprendere qui il mito social-rivoluzionario del movimento di Gesù nel XXI° secolo?⁵⁸

A interpretare Gesù è Yvan Sagnet, ex-bracciante, attivista e co-fondatore dell'associazione contro il caporalato "NoCap", che aiuta Rau a individuare i braccianti che impersoneranno i dodici apostoli, cercandoli tra i ghetti e gli accampamenti delle zone intorno a Matera, Foggia e Metaponto [figura 60, 61]. Parallelamente all'inizio delle riprese, nell'agosto 2019, Rau organizza, insieme a circa trenta associazioni, la campagna "Rivolta della dignità", costituita da marce e manifestazioni di protesta contro lo sfruttamento e per eque condizioni di vita e di lavoro, per la libertà allo spostamento e per il diritto universale di cittadinanza. Giacomo Bisordi, assistente alla regia di Rau, spiega la struttura basilare del film e il processo creativo che l'ha modellata:

Siamo stati in cerca di persone che conoscessero le realtà del caporalato, fra Matera, Metaponto e Foggia. Milo Rau voleva incontrare figure che potessero prendere parte alla "Rivolta della dignità", un movimento che si sperava rispecchiasse il ruolo svolto dagli apostoli, col parallelismo fra chi oggi è lasciato ai margini della città e la lotta di Gesù. Abbiamo incontrato sia attivisti tradizionali sia persone scappate dai ghetti e raccolto le loro storie, così si è iniziato a scrivere

⁵⁸ Milo Rau, *Il Diario di lavoro italiano, Antigone in Amazzonia e riflessioni sulla pandemia*, Andrea Porcheddu (a cura di), "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, p. 228.

un primo copione, immaginando che ognuno avesse due ruoli: il proprio, nel raccontare le sue vicende biografiche, e quello del *Vangelo*, interpretando un ruolo preso dal film di Pasolini. È nata così l'idea dei due *layer* del racconto: un documentario sul presente e sullo sfruttamento del lavoro nelle campagne e un film sul *Vangelo* di Pasolini⁵⁹.

In effetti, per *The New Gospel* la definizione di *remake* è corretta solo parzialmente: la rimessa in scena dei diversi momenti del *Vangelo secondo Matteo* è continuamente interrotta da riprese che testimoniano la ricerca degli attori, i fuori scena, i cortei organizzati per la “Rivolta della dignità”, l'assistenza a prostitute che lavorano nelle strade di Matera. Non è dato il tentativo di ristabilire il *Vangelo secondo Matteo*: come direbbe Lepecki, l'infedeltà all'originale pasoliniano è programmatica e il suo riferimento è, piuttosto, utile a veicolare nuovi significati sia nella narrazione biblica che nelle vicende dei braccianti. Per l'intera durata del film, il piano della realtà e quello della finzione (e della costruzione) cinematografica si intersecano, affiorando l'uno nell'altro con frequenza ed evidenza crescenti. *The New Gospel* inizia alla stregua di un documentario, presentando Yvan Sagnet, la sua collaborazione con Rau, le visite ai vari ghetti della zona – in particolare quello della Felandina –, l'organizzazione della “Rivolta della dignità” e la presentazione del progetto alla stampa. Inizialmente le scene che documentano l'organizzazione della protesta e quelle che riprendono la storia biblica sono chiaramente distinte e si alternano in modo regolare: il battesimo di Gesù sulle rive del Giordano, la visita di Sagnet a un coltivatore indipendente della zona (che poi vedremo far parte della cerchia degli apostoli), la “chiamata” di Simon Pietro e Andrea, la presentazione di “Casa Sankara” (un ex-compensorio abbandonato, ristrutturato e occupato da braccianti che tentano di coltivarne il terreno secondo norme etiche), il lavoro nei campi di pomodori, l'inizio della “ribellione” (con i comizi, il corteo nelle campagne e davanti alla prefettura di Matera), il dialogo tra Gesù e Satana, e così via [figure 62, 63, 64, 65]. Pur essendoci talvolta delle emergenze dell'uno nell'altro (dovute alla forma del *making of* o alla commistione scenografica tra costumi ed elementi contemporanei), il piano semantico della narrazione biblica e quello delle proteste dei braccianti sono tenuti separati fino all'entrata di Gesù/Sagnet a Gerusalemme/Matera: il 28 settembre 2019 viene organizzata una grande manifestazione che sfila nelle strade della città con cittadini, attivisti, curiosi, e figuranti, capeggiata da Sagnet e dai suoi “apostoli” vestiti con i costumi di scena, e che si conclude con la distruzione di un carico di pomodori coltivati secondo le regole del caporalato [figure 66, 67, 68]. Da questo momento, la narrazione sacra e quella reale sono sempre più interrelate. Il ghetto della Felandina viene sgomberato dalla polizia e tutti coloro che ci abitavano sono lasciati letteralmente sul bordo di una strada senza sapere dove andare: Sagnet e il suo gruppo cercano un nuovo posto in cui riparare e discutono a proposito della condizione dei braccianti (c'è il sospetto fondato che la Falandina sia stata sgomberata, proprio alla fine della stagione, per costringere i lavoratori a spostarsi da un'altra parte), ma sempre indossando i costumi di scena, intorno a una tavola su cui viene ambientata, di lì a poco, l'Ultima Cena. Anche a livello scenografico, si fa sempre più insistente l'irruzione della realtà nella narrazione biblica: mentre Gesù prega nell'oscurità del giardino del Getsemani, da tre automobili scendono i centurioni venuti ad arrestarlo. È importante non confondere questa persistente ibridazione con un semplice gioco alla

⁵⁹ Giacomo Bisordi, in Lorenzo Donati, *Il Nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato*, Ivi, p. 188.

decontestualizzazione o all'ammodernamento: essa, denunciando scopertamente l'esistenza e la connessione tra i due piani semantici e narrativi, da una parte costituisce un mezzo di straniamento capace di impedire una completa identificazione dello spettatore nella vicenda (e quindi, secondo i precetti brechtiani, di aumentare la sua capacità di analisi critica), dall'altra rinverdisce un'antica storia simbolica con un significato attuale e politico e, contemporaneamente, riveste una complessa – e specifica – problematica contemporanea di una simbologia condivisa e universale. Quando viene inscenata la crocifissione, questa ibridazione raggiunge finalmente il suo acme, ma non la sua sintesi [figure 69, 70]. Cristo è l'incarnazione del bracciante e il bracciante è l'incarnazione di Cristo: perché questo resti vero (o "reale", per usare un termine caro a Rau) la storicità di quello che stiamo vedendo deve essere mantenuta e lo straniamento portato avanti fino alla fine.

La sovrapposizione di piani semantici e l'emersione reciproca dei loro elementi sono strumenti cinematografici e retorici che anche Pasolini, nel *Vangelo secondo Matteo*, ha fatto propri, nonostante alcune nette differenze di approccio rispetto a Rau. Leggendo la trascrizione del suo documentario *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1965), si vede come il regista italiano riconosca di trovarsi all'interno di un paesaggio biblico con alcune stonature moderne a disturbarlo:

Questo sole, questa paglia, come vedi, sono elementi perfetti per la figurazione di... di una parabola evangelica. Qui non ci sarebbe da cambiare un particolare: quella tenda, questo mucchio di grano, i movimenti di questo vecchio contadino. [...] Era questo il momento in cui le mie speranze erano ancora intatte: pensavo che veramente Israele, i luoghi stessi, cioè, delle predicazioni di Cristo, potessero essere lo scenario perfetto per il mio film, senza il minimo cambiamento. Però già a questo punto cominciavo ad avere il sospetto che ci fosse nella campagna qualcosa di troppo moderno, di troppo industriale. Fra un poco infatti vedrai, inseguendo la nostra corsa nella Fiat che ci conduceva su verso Nazaret, verso il cuore della Galilea, verso il lago di Tiberiade, vedrai un paesaggio, diciamo così, contaminato dalla modernità: delle piccole case bianche di operai, delle fabbriche, eccetera, eccetera⁶⁰.

Poiché la loro ragion d'essere è il ritrovamento di spazi e volti intatti, pre-cristiani, che non abbiano conosciuto la modernità e il capitalismo, le ricerche di Pasolini nei luoghi di vita e di predicazione di Gesù non possono che concludersi all'insegna dell'insoddisfazione:

E... qui nasce l'eterno problema della mia ricerca, che alla fine del viaggio è diventata una specie di ossessione. Quella, cioè, di trovare una Betlemme che sia il surrogato di Betlemme. Ritrovare cioè una cittadina, un villaggio che abbia conservato attraverso i millenni la propria integrità. A dire il vero ho trovato ben poco in questo senso, sia in Israele che poi in Giordania. Il mondo biblico appare, sì, ma riaffiora come un rottame⁶¹.

Come abbiamo visto, in *The New Gospel* nessun elemento emerge in qualità di rottame inservibile, ma ciascuno è assimilabile e acquista senso all'interno della struttura dialettica e straniante che Rau

⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, *Sopralluoghi in Palestina*, in Walter Siti e Franco Zabaghi (a cura di), Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema. Tomo I*, Mondadori, Milano 2001, pp. 655-6.

⁶¹ Ivi, p. 670.

predispone dall'inizio del film. Continuando a leggere alcune riflessioni sparse di Pasolini a proposito del *Vangelo* e, in generale, del suo cinema, «quale obsoleto e privato testimone di <se> stesso»⁶², è possibile trovare diverse consonanze tra il suo approccio e quello di Rau, a partire da quello che Pasolini definisce “il demone dolorante” che presiedeva le sue scelte durante le riprese, ossia «un bisogno, inaspettatamente esplicito, di sincerità. Il che poi significa terrore dell'insincerità»⁶³. Questo lo portava a disattendere l'idea stereotipata del passato a cui si stava riferendo e a generare un autoevidente scarto immaginativo, che già abbiamo incontrato parlando di *Hate Radio* e che si trova, in modo diverso, anche in *The New Gospel*: «avevo continuamente bisogno di un riferimento alla vita attuale, in modo che mai niente fosse storicamente ricostruito, ma sempre riferito alla nostra presenza storica. Non il passato mascherato da presente, ma il presente mascherato da passato»⁶⁴. Da qui derivava l'utilizzo del meccanismo dell'analogia, ampiamente sfruttato anche da Rau:

Al mondo pastorale agricolo feudale degli ebrei, sostituito di peso il mondo analogo del meridione italiano (coi suoi paesaggi, di umili e di potenti), e così agli individui di quel mondo, sostituito di peso individui di un mondo analogo, ecc. ecc. Ma per le scelte piccole o minime, che spesso volte si presentavano inaspettate, sul set di quel dato giorno – la cosa era molto più difficile. Così per i soldati romani durante la predicazione gerosolimitana di Cristo ho dovuto pensare alla Celere, per i soldati di Erode prima della strage degli innocenti ho dovuto pensare alla teppaglia fascista, Giuseppe e la Madonna profughi mi sono stati suggeriti dai profughi di tanti drammi analoghi nel mondo moderno (per es., l'Algeria), ecc. ecc.⁶⁵

Le differenze rispetto al processo analitico e dialettico di Rau sono due. Innanzitutto, Pasolini, travestendo il presente da passato, sembra essere interessato a risignificare soltanto il secondo. La teppaglia fascista resta tale, i profughi a cui sono avvicinati i genitori di Gesù possono avere una qualunque provenienza: il loro ruolo è quello di allontanare l'immagine cinematografica da quella “falsa” e idealizzata della comune tradizione iconografica. Invece la risignificazione di Rau, come si è visto, è a doppio senso: il suo film parla e ragiona sia sulla storia biblica che sulle vicende dei braccianti. In secondo luogo, *The New Gospel* non conosce la sintesi a cui invece vanno incontro gli scarti preparati da Pasolini:

Ora tutto questo avrebbe dovuto saltar fuori con violenza, quasi con virulenza, dal racconto, soprattutto poi se impostato così, in modo da dar valore ai particolari in quanto punte espressive. Invece no: come i particolari stilisticamente violenti sono stati attutiti e riassorbiti dal connettivo stilistico sereno e livellante, così anche i particolari del contenuto sono stati molto riassorbiti dai particolari storici e mitologici che essi dovevano drammaticamente sovvertire: un Giuseppe, per es., estremamente anticonvenzionale (non se ne trova uno somaticamente simile

⁶² Pier Paolo Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Walter Siti e Franco Zabagli (a cura di), Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema. Tomo II*, Mondadori, Milano 2001, p.2772.

⁶³ Ivi, p. 2773.

⁶⁴ Ivi, p. 2774.

⁶⁵ Ibid.

in nessun luogo dell'iconografia) ha finito con l'esser riassorbito lui stesso dal Giuseppe preesistente del mito⁶⁶.

Va qui, allora, riconosciuta una distinzione anche tra due diverse concezioni di montaggio: se in Rau l'accostamento di due elementi eterogenei resta tale e non trova una soluzione, in Pasolini il montaggio, nella vita come nel cinema, ha il compito di sintetizzare e significare una miriade di frammenti altrimenti incomprensibile (evidenziando una fondamentale fiducia nella stabilità della Storia e della memoria che Rau non possiede e, anzi rifiuta: non a causa di un vezzo postmoderno malriposto, ma della volontà – forse un poco titanica – di sovvertirla).

Nelle sue *Osservazioni sul piano-sequenza*, infatti, Pasolini mette in parallelo la vita e il piano sequenza, la morte e il montaggio: così come solo alla morte di un individuo è possibile discernere tra i momenti più significativi della sua vita e leggerla per come è realmente stata, allo stesso modo il montaggio conduce il presente dei vari piani-sequenza di cui è composto il cinema al presente storico del film:

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile [...]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*. Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita [corsivo dell'autore]⁶⁷.

L'idea di prelievo a cui il cinema (e il teatro, nel caso di Rau) sottopone la realtà costituisce un ultimo accordo tecnico e teorico tra i due registi, che risponde e a una concezione condivisa di arte realista, espressa da Pasolini in termini molto consonanti rispetto a quelli di Rau esposti in precedenza:

La mia ambizione nel fare film è fare film che siano politici in quanto profondamente "reali" nelle loro intenzioni, nella scelta dei personaggi, in quello che dicono e in quello che fanno. [...] Nei miei film evito la finzione. Non faccio niente di consolatorio, non cerco di abbellire la realtà, per rendere più appetibile la mercanzia: scelgo attori per cui basta la stessa loro presenza fisica a dare questo sentimento di realtà⁶⁸.

In entrambi vi è un'esigenza materiale di recupero degli elementi dal reale, non per generarne una rappresentazione perfettamente mimetica, ma per produrne un'espressione "storica", benché questo aggettivo, nel pensiero dei due registi, rivesta significati diversi.

In una lettura linguistico-grammaticale del mezzo cinematografico, Pasolini distingue la lingua scritto-parlata da quella cinematografica. La prima è orizzontale, parallela alla serie dei significanti che affollano la realtà: «La sua linearità è la linearità attraverso cui percepiamo la realtà stessa»⁶⁹. La seconda, al contrario, traccia una linea verticale rispetto a questo orizzonte e compie un'azione

⁶⁶ Ivi, pp. 2774-5.

⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, p. 607.0.

⁶⁸ Pier Paolo Pasolini, *Ideologia e poetica*, in Siti e Zabagli (a cura di), *Pasolini Per il cinema. Tomo II*, 2001, pp. 2994-5.

⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Pasolini, Empirismo eretico*, 2014, p. 532.0.

di prelievo e incorporazione dell'oggetto reale, il quale costituisce l'unità minima del cinema. Al di là della sua specificità tecnica e teorica, forse anche un poco sorpassata per la sua rigidità normativa, possiamo riconoscere in questa appropriazione del reale, per la quale gli attori non professionisti sono «brandelli di realtà così come brandello di realtà è un paesaggio, un cielo, un sole, un asino che passa per la strada»⁷⁰, una concezione artistica non lontana da quella del re-enactment che informa la poetica e la pratica di Milo Rau.

Come abbiamo in parte già osservato, questa “fame di realtà” porta il regista svizzero a dichiarazioni e atteggiamenti innegabilmente militanti, che affiorano in corrispondenza dell'ultima tappa della “Rivolta della dignità”, fissata al Teatro Argentina di Roma per il 10 ottobre 2019.

In questa occasione, l'intera sala viene allestita con striscioni scritti a mano che pretendono dignità e attenzione per i diritti dei lavoratori, mentre sul palcoscenico, dopo un breve *tableau vivant* in cui Yvan Sagnet viene deposto dalla croce, si alternano vari interventi dei protagonisti della “Rivolta”, riassunti dal critico Lorenzo Donati, presente in sala:

Un *setting* che assomiglia a quello che ritualmente presenta i discorsi dei portavoce politici e dei movimenti [...]. “Voi potete viaggiare, io non posso viaggiare: la mia rivolta è perché tutti abbiamo il diritto di spostarci, poveri e ricchi”. Applausi. Un apostolo viene in proscenio e ci incita a gridare slogan con lui (“Legalità! Dignità! Libertà!”), noi partecipiamo, battiamo, applaudiamo. [...] Maria Maddalena parla di Nigeria e delle violenze di Boko Haram, chiede attenzione e rispetto per tutte le donne. Arriva un altro uomo, dice di essere sia lì in teatro sia a Metaponto, nel lavoro dei campi: “Mi sento in colpa perché a Metaponto ci sono persone senza tetto, senza acqua, se gli dico che a Roma c'è lavoro vengono via e arrivano qua. Come potete accettare che gli esseri umani siano trattati così?” [...] Viene il momento di Gesù. Dopo essere stato deposto Yvan Sagnet sale sul palco e legge il manifesto redatto dagli apostoli-lavoratori-immigrati in questi mesi, proposto come documento finale dell'Assemblea, da discutere e approvare, al termine di un atto che continua a essere narrativamente parte del *Vangelo* (la resurrezione di Cristo): “Siete venuti qui a cercar lavoro, avete trovato sofferenza. Voi dite non cambierà mai nulla: non è vero!”⁷¹.

Al di là di alcune astensioni e di un voto contrario (quello dell'assessore e vicesindaco Luca Bergamo, che rifiuta di avallare un documento in cui si incita esplicitamente all'occupazione abusiva di spazi abbandonati), il manifesto è approvato dalla grande maggioranza degli spettatori. E Rau appunta: «Ma la volontà del pubblico romano verso un reale cambiamento della situazione può considerarsi minima: venga pure il tuo regno, purché sia una *soirée* teatrale»⁷². Una posizione a cui fanno eco le domande retoriche che attraversano l'articolo di Lorenzo Donati: «Siamo d'accordo, ma cosa siamo disposti a perdere per far seguire agli applausi delle azioni concrete? [...] Può ancora l'arte farsi veicolo di ricostruzioni comunitarie, restando chiusa nei suoi altoborghesi luoghi deputati?»⁷³. In queste dichiarazioni ritroviamo le accuse di insufficienza mosse alla rappresentazione teatrale fin

⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in Siti e Zabagli (a cura di), *Per il cinema. Tomo II*, 2001, p. 2858.

⁷¹ Donati, *Il Nuovo Vangelo*, 2019, p. 192-3.

⁷² Milo Rau, *Il Diario di lavoro italiano*, Porcheddu (a cura di), 2019, p. 240.

⁷³ Donati, *Il Nuovo Vangelo*, 2019, pp. 192-195.

dai tempi di Platone, che Rancière cattura all'inizio de *Lo spettatore emancipato*: «Il teatro è una cosa assolutamente cattiva, una scena dell'illusione e della passività da cancellare a favore di ciò che essa impedisce: la conoscenza e l'azione, l'azione di conoscere e l'azione guidata dal sapere»⁷⁴. Inoltre, sempre seguendo Rancière, si nota come, sottesa a queste posizioni, ci sia anche la longeva necessità di riformare il teatro in senso comunitario, la quale deriva, ancora, dalla sostituzione platonica della comunità passiva e ignorante del teatro con una comunità coreografica, dove tutti sono invitati a seguire il ritmo collettivo. Questa idea, ripresa dal Romanticismo tedesco, giunge ai tentativi di rivoluzione teatrale novecenteschi, in particolare quello brechtiano, di cui in parte Rau è debitore:

Più di qualsiasi altra arte, il teatro è stato associato all'idea romantica di una rivoluzione estetica in grado di cambiare non i meccanismi dello Stato e delle leggi, ma le forme sensibili dell'esperienza umana. Di conseguenza, riformare il teatro significava restaurare il suo carattere di assemblea o di cerimonia della comunità. Il teatro è un'assemblea nella quale la gente del popolo prende coscienza della propria condizione e discute dei propri interessi, afferma Brecht, riprendendo Piscator⁷⁵.

Non staremo a mettere nuovamente in discussione l'approccio militante dell'arte critica basato su una concezione passiva dello spettatore e sull'anticipazione dell'effetto (spesso disatteso) dell'opera sulla realtà. Piuttosto, è interessante notare come anche *The New Gospel* si configuri, prima di tutto, come uno spazio di rappresentazione per una categoria di individui non solo violentata fisicamente e nella sua dignità, ma anche del tutto invisibile e inascoltata nello spazio e nel dibattito pubblici. Come scrive Rancière in un saggio dedicato ai diritti umani: «Il territorio dell'umanità pacifica e "post-storica" si è rivelato il territorio di nuove figure dell'Inumano»⁷⁶. La pacificazione di cui parla il filosofo francese è quella dettata essenzialmente da una costruzione poliziesca del sensibile: per Rancière, il termine "polizia" non richiama tanto i manganelli o le caserme, ma l'ordine pubblico letterale, ossia la disposizione ben definita, naturale e senza possibilità di scarto a cui il corpo sociale obbedisce all'interno dello spazio pubblico:

Polizia [...] è un termine neutro, non peggiorativo. [...] La polizia è, in primo luogo, un disciplinamento dei corpi che definisce la pluralità tra i modi del fare, i modi dell'essere e i modi del dire, che fa sì che determinati corpi siano assegnati per via del loro nome a un determinato posto e a una determinata funzione; è un ordine del visibile e del dicibile che fa sì che un'attività sia visibile e un'altra non lo sia, che una certa parola venga intesa come discorso e un'altra come rumore⁷⁷.

Se la polizia fissa l'ordine costituito e, naturalizzando la diseguaglianze, fa sì che alcuni soggetti occupino certi posti e che altri si configurino come "senza-parte", i diritti umani che questi ultimi

⁷⁴ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 7.

⁷⁵ Ivi, p. 11.

⁷⁶ Jacques Rancière, *Who is the Subject of the Rights of Man?*, "Giornale critico di Storia delle idee. Rivista internazionale di filosofia", 2, 2018, p. 26.

⁷⁷ Rancière, *Il disaccordo*, 2007, pp. 114.2-116.8.

possono rivendicare (quelli impugnati dai braccianti di *The New Gospel*, per esempio: il diritto allo spostamento, a condizioni di lavoro eque, all'occupazione di un luogo dignitoso...) sono capaci di mettere in discussione la struttura preesistente e crearvi un disaccordo, generando le condizioni per la formazione di un soggetto politico. Il disaccordo non è semplicemente una divergenza di opinioni, un'incomprensione o un fraintendimento: piuttosto, esso concerne più radicalmente il terreno di confronto, la possibilità e il diritto di parola di entrambi i contendenti:

Non vi è politica perché gli uomini, grazie al privilegio della parola, mettono in comune i loro interessi. Vi è politica perché coloro che non hanno diritto di essere contati come esseri parlanti si fanno comunque contare, e istituiscono una comunità mettendo in comune il torto, lo scontro stesso, la contraddizione tra due mondi costretti a dividerne uno solo: il mondo in cui sono e quello in cui non possono essere, il mondo in cui sussiste qualcosa tra loro e coloro che non li riconoscono affatto come esseri parlanti e suscettibili di essere contati, e il mondo in cui non c'è nulla⁷⁸.

Quello del disaccordo si delinea, dunque, come un orizzonte mobile, in cui le posizioni, le parti e i diritti non sono assegnati una volta per sempre, ma costantemente ridiscussi. Affermando questo, Rancière cerca di superare l'aporia sollevata da Hannah Arendt sulla questione dei diritti umani, per la quale:

o i diritti del cittadino sono i diritti dell'uomo – ma i diritti dell'uomo sono i diritti della persona spolicizzata; sono i diritti di chi non ha diritti, che equivale a dire nulla – o i diritti dell'uomo sono i diritti del cittadino, i diritti legati al fatto di essere un cittadino di questo o quest'altro stato costituzionale. Ciò significa che sono i diritti di chi ha i diritti, vale a dire una tautologia⁷⁹.

Questa, secondo Rancière, rappresenta una visione immobilista e pacificata dei diritti, per la quale essi sono conferiti a soggetti stabili e definiti: affermare questo significa presupporre che gli unici diritti con un qualche significato siano quelli dei cittadini appartenenti a una nazione, mentre gli altri, quelli delle persone solamente umane, siano astratti e privi di valore. Questa è una prospettiva che premia il consenso, che risolve amministrativamente i problemi, che gestisce l'ordine pubblico e porta alla diminuzione dello spazio politico. Ma se, invece, il soggetto dei diritti è inteso come colui che pretende l'effettiva realizzazione di tali diritti all'interno della nazione che li ha inclusi (l'intera opposizione al caporalato potrebbe essere letta sotto questo punto di vista), allora si può parlare di un processo di soggettivazione politica portato avanti proprio grazie a tali diritti.

Un soggetto politico, per come io lo intendo, è una capacità di allestire tali scene di disaccordo. Appare pertanto che *uomo* non è il termine vuoto opposto all'effettività dei diritti del cittadino. Ha un contenuto positivo: la dismissione di ogni differenza tra coloro che "vivono" in questa o quest'altra sfera di esistenza, tra coloro che sono o non sono qualificati per la vita politica. La

⁷⁸ Ivi, p. 109.0.

⁷⁹ Rancière, *Who is the Subject*, pp. 30-1.

differenza tra uomo e cittadino non è il segno di una disgiunzione che dimostra che i diritti siano o vuoti o tautologici. E l'apertura di un intervallo per la soggettivazione politica⁸⁰.

L'interpretazione politica dei diritti umani di cui si sta parlando qui è molto distante da quella affrontata nel primo capitolo a proposito del lavoro di James Nachtwey: alla luce di quanto appena detto, si potrebbe identificare questo secondo approccio con l'aggettivo poliziesco, in quanto basato sul mutismo delle vittime di un conflitto, sulla loro impossibilità a rappresentarsi e sul moto a compassione dei loro spettatori. Se non percepiti come capacità politiche (ed estetiche, aggiungo),

il predicato "umano" e i "diritti umani" sono semplicemente attribuiti [...] a coloro che ne hanno il diritto, al soggetto "uomo". Il tempo dell'"umanitario" è il tempo dell'identità immediata tra l'esemplare qualsiasi dell'umanità sofferente e la compiutezza del soggetto umano, e dei suoi diritti. L'avente diritto puro e semplice non è allora altro che la vittima senza espressione, estrema rappresentazione di colui che è escluso dal *logos*, dotato soltanto della voce in grado di esprimere il lamento monotono, il lamento della sofferenza nuda, che la saturazione ha reso sordo⁸¹.

Il soggetto di diritto trattato da Rancière, e a cui Rau lascia spazio di espressione in *The New Gospel*, è invece frutto di uno scarto, di un'affermazione di uguaglianza, di una dis-identificazione che precede una soggettivazione⁸², di una presa di posizione politica:

La politica comincia quando si ha una rottura nella distribuzione degli spazi e delle competenze – e delle incompetenze. Inizia quando esseri destinati a rimanere nello spazio invisibile del lavoro, che non lascia il tempo di fare altro, si prendono questo tempo che non hanno per affermarsi compartecipi di un mondo comune, per mostrare quel che non vi si vedeva, per far risuonare come parole che disquisiscono sul comune quel che tutti recepivano soltanto come rumore di corpi⁸³.

⁸⁰ Ivi, p. 32.

⁸¹ Rancière, *Il disaccordo*, 2007, p. 341.4.

⁸² Cfr, Ivi, p. 132.4.

⁸³ Rancière, *Lo spettatore emancipato*, 2018, p. 71.

Conclusioni

«Perché abbiamo dovuto inventare l'Eden, vivere immersi nella nostalgia del *paradiso perduto*, fabbricare utopie, prospettarci un futuro?»⁸⁴

All'indomani della cosiddetta "strage di Monaco" avvenuta durante le Olimpiadi del 1972, in cui un commando di terroristi palestinesi sequestrò e uccise undici membri della squadra olimpica israeliana, per poi vedere i suoi stessi militanti arrestati o abbattuti dalla polizia tedesca, il dibattito italiano registrò un breve scambio di battute tra due influenti voci della letteratura e della scena culturale di quegli anni: la scrittrice Natalia Ginzburg e il critico letterario Cesare Garboli.

Il 14 settembre 1972, infatti, a poco più di una settimana dall'attentato, Ginzburg pubblicò su "La Stampa" un articolo dal laconico ed enigmatico titolo di *Gli ebrei*, al quale due giorni dopo Garboli rispose, su "Il Giorno", con uno scritto intitolato *Israele e la Ginzburg*. L'esiguità materiale del dibattito, l'appartenenza dei suoi protagonisti al gruppo dei, si potrebbero definire, "giganti nascosti" della letteratura italiana, il fatto che i due articoli siano rimasti intrappolati in edizioni rispettivamente vecchie di cinquanta e vent'anni⁸⁵, la relativa rilevanza che, già al tempo, potevano rivestire le riflessioni di due intellettuali italiani su un dibattito di respiro internazionale portano questo scambio ben al di sotto del livello di tracciabilità della memoria, per non parlare di quello della Storia. Tuttavia, oltre che per la loro limpidezza stilistica, argomentativa e concettuale, credo che i due interventi siano preziosi per il fatto di essere due piccoli frammenti del passaggio, avvenuto effettivamente all'inizio degli anni settanta, da un approccio alla violenza, specie quella politica, di tipo interventista, che all'interno della tesi è stato più volte definito "militante", a uno principalmente attento alle sofferenze patite dalle vittime e alle loro testimonianze.

In *Gli ebrei*, Ginzburg affronta tre diversi livelli di immedesimazione, in cui si confronta con le posizioni di coloro che sono intervenuti nella negoziazione con i terroristi, con quelle dei terroristi stessi e con quelle delle vittime israeliane, deformando l'orizzonte di ogni livello fino a fargli assumere dimensioni universali e, allo stesso tempo, individuali, non più coincidenti con un contesto storico e politico: l'autrice disapprova moralmente l'uso e la concezione rigida del potere, proprio della prima ministra israeliana Golda Meir e del capo della polizia tedesca, che hanno impedito ogni possibilità di salvezza degli ostaggi, avverte un "orrore disumano" pensando alle azioni indecifrabili dei terroristi, che rappresentano «forse il limite estremo della nostra disperazione»⁸⁶, rivendica la sua identità ebraica, pur se ingombrante, ma rifiuta con forza le azioni dello stato di Israele che opprimono i "poveri contadini e pastori" arabi. Ginzburg rievoca l'amore e la compassione provata, dopo la guerra, per gli ebrei sopravvissuti ai campi di sterminio che si recavano in Israele, ricordo che sottolinea ancora di più il suo attuale sgomento provato di fronte a una nazione forte, bellicosa, colonialista:

⁸⁴ Julio Cortázar, *Rayuela. Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino 2013, p. 176.

⁸⁵ Cfr. Natalia Ginzburg, *Vita immaginaria*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1974; Cesare Garboli, *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, Torino 2001.

⁸⁶ Natalia Ginzburg, *Gli ebrei*, in *Vita immaginaria*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1974, pp. 176-7.

Abbiamo amato in loro le memorie del dolore, la fragilità, il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventi. Questi sono i tratti che noi amiamo oggi nell'uomo. Non eravamo affatto preparati a vederli diventare una nazione potente, aggressiva e vendicativa. Speravamo che sarebbero stati un piccolo paese inerme, raccolto, che ciascuno di loro conservasse la loro fisionomia gracile, amara, riflessiva e solitaria. Forse non era possibile. Ma questa trasformazione è stata una delle cose orribili che sono accadute⁸⁷.

In un articolo precedente, uscito su "La Stampa" il 4 ottobre 1970 col titolo *Perché stiamo con chi perde* e ripubblicato in *Mai devi domandarmi come Pietà universale*, la scrittrice torinese rende anticipatamente conto, sempre nel suo modo domestico, delle complicazioni percettive che staranno alla base delle identificazioni politiche tentate nell'articolo del 1972 e delle insoddisfacenti prese di posizione sia al fianco delle vittime di un tempo, divenute successivamente carnefici, sia in opposizione a ogni violenza o malefatta, che a un'analisi più attenta si configurano immancabilmente come i risultati di una violenza o una malefatta più crudeli.

Il crollo postmoderno dei valori, delle grandi narrazioni e delle certezze del passato («I più vecchi di noi hanno intanto ben chiara la memoria di un tempo non molto lontano in cui schierarsi da una parte o dall'altra e identificare nel mondo all'intorno il giusto e l'ingiusto era una cosa di una semplicità estrema»⁸⁸), la natura aleatoria della verità, manifestata al massimo grado nel "labirinto sotterraneo" del mondo, la nuova impossibilità di distinguere il bene dal male attraverso gli antichi strumenti ermeneutici e morali, troppo grossolani per una realtà così sfaccettata, complessa e crudele come quella contemporanea, sono tutti temi più o meno scopertamente attraversati dal breve articolo di Ginzburg e ricorsivi nella riflessione sull'attentato di Monaco. Tanto che, già nell'articolo del 1970, gli unici sentimenti che l'autrice sente delinearli nettamente dentro di sé sono quelli dell'orrore per i vincitori di oggi (a volte, i vinti di ieri) e della pietà universale che abbraccia tutti coloro che soffrono e che funziona, per Ginzburg, come estremo strumento di giudizio:

La vittoria prende subito dimensioni gigantesche, mostruose e irreali, non avendo più alcun legame con la comunità degli uomini. Essendo il nostro un mondo di infelici e di deboli, detesta generare dei vincitori perché sa che i vincitori vi prenderanno subito abitudini disumane e spoglie irreali, squallide e lugubri. Per questo noi non sappiamo da che parte stare ma ci sentiamo comunque spinti a stare dalla parte di quelli che perdono. [...] Soltanto in quelli che perdono ci sembra di poter riconoscere i nostri simili, perché se li chiamiamo vittime sventurate e calpestate, almeno nel momento presente siamo certissimi di non sbagliare⁸⁹.

Allo stesso modo, Ginzburg conclude la sua riflessione sulla strage di Monaco, stringendosi idealmente alle vittime di qualsiasi popolo, palestinese o israeliano che sia:

Il nostro istinto ci spinge a stare da una parte o dall'altra. Ma in verità è forse impossibile oggi stare da una parte o dall'altra. Gli uomini e i popoli subiscono trasformazioni, rapidissime e orribili. La sola scelta che a noi è possibile è di essere dalla parte di quelli che muoiono o

⁸⁷ Ivi, p. 180.

⁸⁸ Natalia Ginzburg, *Pietà universale*, in Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Einaudi, Torino 2014, p. 198.

⁸⁹ Ivi, pp. 200-1.

patiscono ingiustamente. Si dirà che è una scelta facile, ma forse è l'unica scelta che oggi ci sia offerta⁹⁰.

Nel suo articolo di risposta, Cesare Garboli rimprovera a Ginzburg di non aver portato il proprio ragionamento fino alle estreme conseguenze, di non essere andata al di là di un sentimento esclusivamente personale e di non essersi soffermata su una verità politica e storica che, per lui, è ormai evidente: «Un tempo, fino a ieri, si poteva credere che sarebbe venuto il potere giusto, il potere di “quelli che muoiono o patiscono ingiustamente”. È un'illusione. Quelli che sono nati a morire o a patire ingiustamente, il potere non lo conosceranno mai»⁹¹. Ma è la natura infestante e corrottrice del potere a essere il vero oggetto di indagine di Garboli: anche in caso di rivincita, le vittime non conoscerebbero il potere, perché non sarebbero più vittime, ma si traslerebbero immediatamente dalla parte del torto. «Finché si è vittime si è nel giusto, e si è nel giusto finché si è vittime. Tertium non datur... È il potere in se stesso, comunque lo si pratichi, comunque lo si cerchi, a essere un male»⁹². Il raggiungimento di questa consapevolezza determina allora la fine delle illusioni militanti, sorte in Italia a partire dal crollo del fascismo e contraddistinte da una romantica fiducia nel progresso, nel cambiamento, nella storia, nell'esistenza al suo interno di una parte giusta e nella possibilità di farne parte. A deteriorarsi è, in sintesi, l'idea di futuro:

Quello che ci abbandona, o ci ha già abbandonato, è non solo il senso della storia, del bene della storia, ma anche il senso del futuro, l'immagine del nostro destino, l'idea della bontà del fare e del creare, del dirigere e programmare la nostra vita. Se guardiamo in avanti, nel nostro futuro, non vediamo la vita, vediamo la morte⁹³.

Come ho detto, ritengo che questo breve dibattito racchiuda in sé le premesse, gli sviluppi e le conseguenze del passaggio tra un atteggiamento militante e un'attitudine vittimaria alla violenza, che nel corso della ricerca si è cercato di approfondire soprattutto nelle sue proiezioni verso l'umanitario. Ma questi due poli hanno costituito soprattutto un punto di riferimento estetico per delineare l'operazione artistica del “fare spazio”, espressione intesa nelle due accezioni di costruire e farsi da parte. Reagendo a un atto di violenza, interpretato sulla scorta delle teorie di Jean-Luc Nancy come qualcosa che inibisce la capacità rappresentativa di coloro che ne sono colpiti, si è visto infatti come gli artisti considerati costruiscano dispositivi di rappresentazione in cui riattivare questa capacità. Il punto non è tanto quello di mostrare la violenza a un pubblico (affinché si impressioni, ne prenda consapevolezza, cerchi di fermarla), ma di presentare uno spazio in cui le forme del reale possano essere declinate in modo diverso, in cui siano raccontate altre storie rispetto a quella ufficialmente tramandata, in cui individui o gruppi non considerati all'interno del dibattito pubblico e dello spazio sociale possano iniziare a immaginare una propria soggettività politica. Il meccanismo di co-autorialità che, in modi diversi e talvolta contraddittori, anima le opere analizzate, è una manifestazione di quell'interesse per le vittime di cui Ginzburg e Garboli segnano l'approdo,

⁹⁰ Ginzburg, *Gli ebrei*, 1974, p. 181.

⁹¹ Cesare Garboli, *La Ginzburg e Israele*, in Cesare Garboli, *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, Torino 2001, p. 6.

⁹² Ibidem.

⁹³ *Ivi*, p. 5.

nonostante la duplice differenza che intercorre tra le due posizioni: innanzitutto, distaccandosi dall'empatia ecumenica à la Ginzburg, nessuno degli artisti analizzati agisce per via di identificazione o mimetismo, ma segnala in modo più o meno marcato l'aspetto fittizio del proprio lavoro e la propria appartenenza a un mondo altro rispetto a quello in cui è avvenuta la violenza su cui la propria opera riflette; dall'altra, ciascuno di essi matura, anche se in modo diverso, uno sguardo vitale verso il futuro, non speranzoso o positivo, ma senza dubbio costruttivo, diverso da quello restituito da Garboli, mortuario e disperato per il crollo della militanza.

La pratica del "fare spazio" permette di superare questa opposizione tra approccio militante e vittimario, tra l'illusione e la morte, e di proseguire verso una dimensione artistica che non cerchi risposte al di fuori di sé, né che si limiti a rimestare lugubramente nel passato, né che si crogioli nella propria supposta inadeguatezza, ma che tenti di costruire un'idea di futuro, risvegliando non il potere ma la potenza delle vittime (o dei visitatori, nel caso dei contromonumenti), per dis-identificarle e permettere loro di immaginarsi come qualcos'altro.

Osservato al termine della sua costruzione, il sistema estetico delineato in questa tesi è intarsiato, forse inevitabilmente, di domande e dubbi di natura diversa che si cercherà di raccogliere qui. Le conclusioni, d'altronde, sono uno spazio di apertura e niente più di una domanda è in grado di "fare spazio".

Inizio col mettere in discussione la modalità di allestimento del montaggio alla base di questo studio: è lecito separare un artista dal suo contesto per inserirlo in un proprio sistema di pensiero? Prendendo come esempio Teresa Margolles: è possibile non centrare il discorso sulla galleria in cui espone, sui suoi riferimenti artistici, sulla posizione che ricopre nel sistema e nella storia dell'arte contemporanea, ma farlo ruotare tutto intorno al processo interno alle sue opere, a cui lei non fa mai esplicito riferimento? Entrando nello specifico del processo che ho indagato, mi chiedo se forse non ho scambiato il caso con cui le tracce di cadavere si muovono nelle opere di Margolles per una manifestazione di autonomia. Ma di quale facoltà potrebbe servirsi un cadavere, se non del caso? Il caso può essere un veicolo di rappresentazione?

Tornando su un piano generale, riprendo un dubbio che è emerso anche nel corso dell'introduzione: le opere degli artisti e delle artiste, così come quelle dei filosofi e delle filosofe, sono dei significanti che possono essere liberamente disposti all'interno di un qualsivoglia percorso di senso? Più semplicemente, è giusto comprendere opere diverse in una prospettiva allargata? O si finisce per snaturarne la natura a vantaggio del proprio sistema di pensiero?

Quali sono, allora, i limiti del processo di decontestualizzazione e ri-contestualizzazione? Il contesto di appartenenza è davvero importante per spiegare un'opera? O forse, dato che essa sfugge all'imposizione di un significato univoco, è più coerente slegarla dal determinismo ambientale, storico e sociale per inserirla direttamente all'interno di un autonomo orizzonte di senso?

Che effetto ha questo approccio se calato nell'ambito del ricordo pubblico di un evento? È davvero possibile concedere al visitatore di un memoriale una completa autonomia di ri-significazione, come si è ipotizzato per il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* – e in misura minore per gli altri contromonumenti? A cosa è destinato, secondo questa prospettiva, l'oggetto del ricordo: a un continuo rinnovamento o a una graduale perdita di rilevanza? Nel secondo caso, lo spazio pubblico della memoria andrebbe incontro a un fallimento? Potrebbe darsi, invece, che il suo compito possa

riguardare non tanto la riflessione sul passato quanto la costruzione di nuove identità (si veda l'esempio del lavoro di Marc Adelman)?

A proposito della costruzione delle identità o, per riferirsi al ragionamento del terzo capitolo intorno alle vittime, delle soggettivazioni, ci si potrebbe domandare se all'interno della categoria del "fare spazio" ci siano caratteri paternalistici. Permettere a un soggetto sotto o non-rappresentato di rappresentarsi coincide con una concessione? Se così fosse, il sistema estetico qui delineato si distanzerebbe ben poco sia dal paradigma militante che da quello vittimario. D'altronde, fissare l'obiettivo di un'opera nella rappresentazione di chi è stato privato della possibilità di rappresentarsi non obbedisce, in fondo, a un'idea militante?

A queste ultime domande aperte se ne lega una assai più basilare riguardante la natura del concetto di "fare spazio", al di là delle opere considerate, al di là delle vittime e della violenza, dei dispositivi di rappresentazione e di rappresentanza. Anzi, al di qua, all'origine. Cosa c'è alla base del "fare spazio"? Se riprendiamo le parole di Nancy a proposito del doppio regime cui è sottoposta l'immagine, quello della verità della violenza e quello della violenza della verità, possiamo tentare di rispondere:

La verità della violenza schiaccia e schiaccia se stessa. Si manifesta per quello che è: nient'altro che la verità del pugno, dell'arma, della coglioneria spessa. Sghignazza, erutta, grida, gode della sua manifestazione [...]. Ben diversa è la violenza della verità: è violenza che si ritrae proprio mentre irrompe, perché questa irruzione è essa stessa *un ritrarsi che apre uno spazio* e lo libera per la presentazione manifesta del vero⁹⁴.

Stando a Nancy, "fare spazio" sarebbe una prerogativa della violenza del desiderio di verità – laddove la verità è, come si è detto nel primo capitolo, l'espressione di sé da parte di un soggetto – e, dunque, una prerogativa dell'immagine intimamente contrapposta alla violenza. Si può ipotizzare, allora, che l'essenza del "fare spazio" risieda nell'operazione (e nella necessità) immaginativa propria di ogni essere umano, le cui qualità sono proiettarsi oltre quello che si vede, contestare il sensibile, disorganizzarlo e rifondarlo.

Di fronte alla violenza, la differenza tra questa strategia rappresentativa e quella veicolata dai paradigmi militante e vittimario si fonda proprio su queste facoltà. Nelle fotografie di Nachtwey, lo abbiamo visto grazie a Judith Butler, non troviamo degli individui, ma delle personificazioni, ossia delle metafore della Fame, della Guerra, della Malattia, del Sacrificio, del Martirio, del Coraggio, idealmente capaci di toccare il più ampio pubblico possibile proprio perché pedissequamente aderenti a codici iconografici e narrativi preesistenti. Indossare gli abiti di una migrante congolese facendosi significare dalle sue parole, inserire le proteste dei braccianti della Felandina all'interno del racconto evangelico, immettere un cadavere nello spazio espositivo attraverso il linguaggio minimalista, affidare la memoria di un evento non a un monumento stabile e definito, ma a coloro che lo visitano, sono invece modalità di rappresentazione che riconoscono un codice, lo percorrono, ma vi compiono delle fratture, degli spazi in cui immaginare altrimenti.

⁹⁴ Nancy, *Tre saggi*, 2002, pp. 13.5-15.8 [corsivo di chi scrive].

Immagini



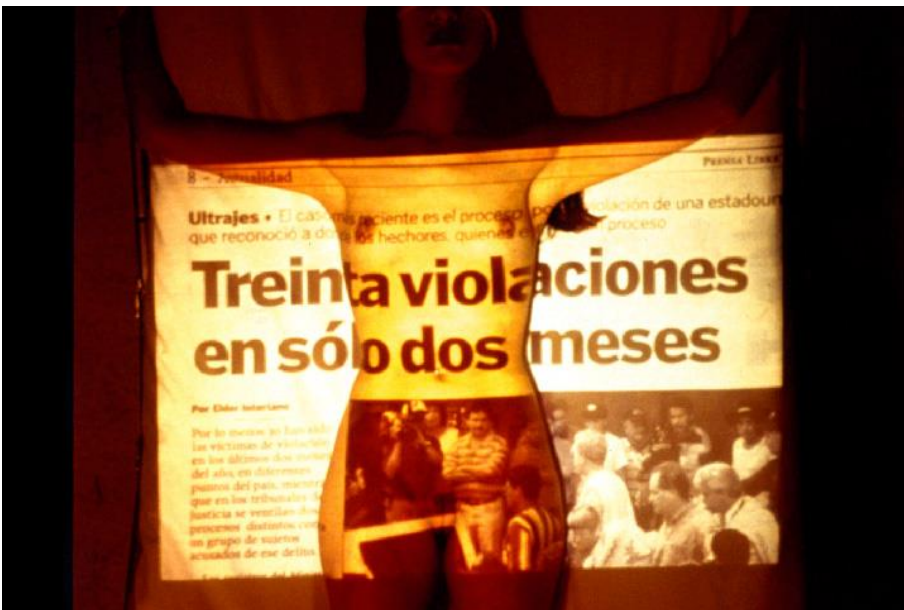
[figura 44] Regina José Galindo, *No perdemos nada con nacer*, 2000.



[figura 45] Regina José Galindo, *Himenoplastia*, 2004.



[figura 46] Regina José Galindo, *Limpieza social*, 2006.



[figura 47] Regina José Galindo, *El dolor en un pañuelo*, 1999.



[figura 48] Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, 2007.



[figura 49] Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2002.



[figura 50] Regina José Galindo, *Tierra*, 2007.



[figura 51] Regina José Galindo, *La Verdad*, 2013.



[figura 52] Regina José Galindo, *Testimonios*, 2014.



[figura 53] Regina José Galindo, *Lavarse las manos*, 2019.



[figura 54] Regina José Galindo, *Lavarse las manos*, 2019.



[figura 55] Milo Rau, *Hate Radio*, 2011.



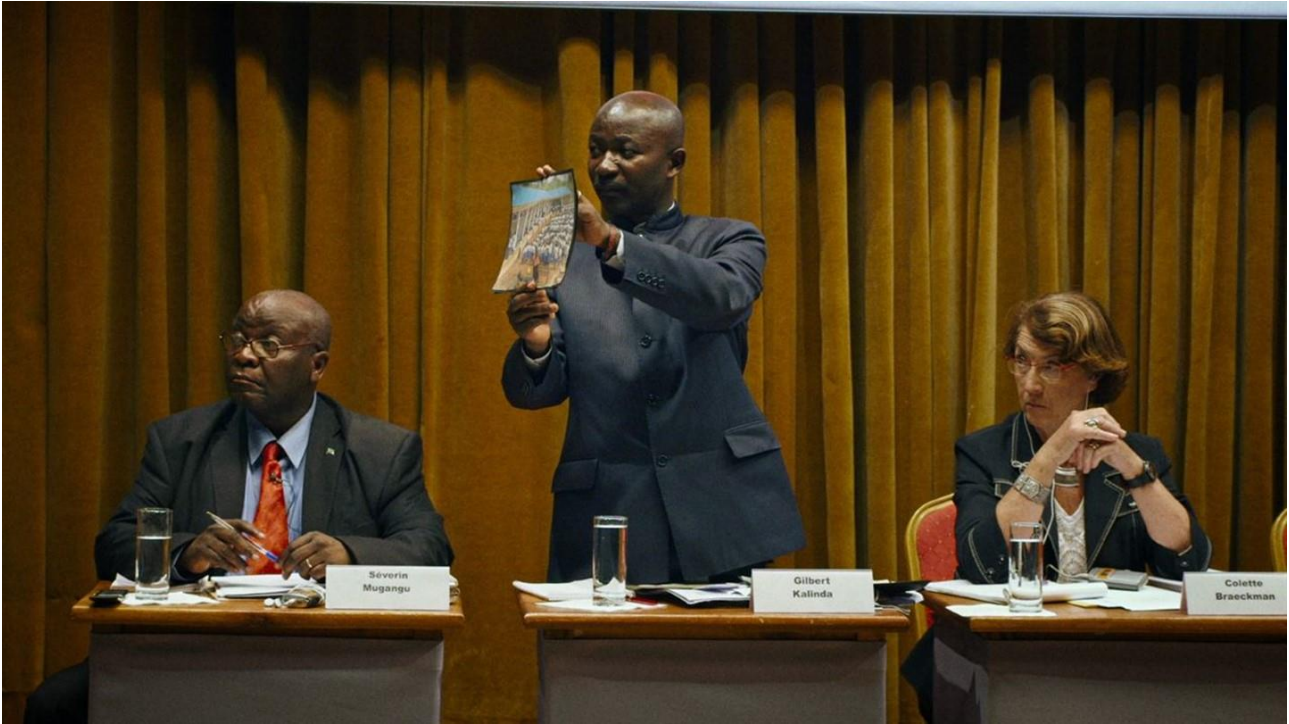
[figura 56] Milo Rau, *Hate Radio*, 2011.



[figura 57] Milo Rau, *The Congo Tribunal*, 2015-2017.



[figura 58] Milo Rau, *The Congo Tribunal*, 2015-2017.



[figura 59] Milo Rau, *The Congo Tribunal*, 2015-17.



[figura 60] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 61] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 62] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 63] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 64] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 65] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 66] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 67] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 68] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 69] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.



[figura 70] Milo Rau, *The New Gospel*, 2019-20.

Bibliografia

Abbott Brett, *Engaged Observers: Documentary Photography Since the Sixties*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 29 giugno – 14 novembre 2010), Getty Publications, Los Angeles 2010.

Agamben Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.

Agamben Giorgio, *L'immagine immemoriale*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2005, pp. 333-343.

Agamben Giorgio, *Gusto*, Quodlibet, Macerata 2015.

Agamben Giorgio, *Auschwitz. L'archivio e il testimone*, in *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2005*, Quodlibet, Macerata 2018, 765-881.

Agamben Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, in Agamben, *Homo sacer. Edizione integrale 1995-2005*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 17-168.

Aguirre Tobón Katherine, *Analizado la violencia después del conflicto: el caso de Guatemala en un estudio sub-nacional*, "Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales", 220, 2014, pp 191-234.

Alexander Jeffrey, *On the Social Construction of Moral Universals. The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama*, "European Journal of Social Theory", 5(1), 2002, pp. 5-85.

Améry Jean, *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1987 [*Jenseits von Schuld und Sühne – Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, 1966]

Antelme Robert, *La specie umana*, Einaudi, Torino 1969 [*L'espèce humaine*, 1957]

Arendt Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2019 [*Eichmann in Jerusalem*, 1963].

Arendt Hannah, *Sulla violenza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1971 [*On violence*, 1969].

Asmann Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997 [*Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992].

Attanasio Orazio, Binelli Chiara, *Mexico in the 1990s: The Main Cross-Sectional Facts*, "Review of Economic Dynamics", 13, (1), 2010, pp. 238-264.

- Baj Enrico, Virilio Paul, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Elèuthera, Milano 2019.
- Baldacci Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi Editore, Milano 2016.
- Banwell Julia, *Teresa Margolles' Aesthetic of Death*, Tesi di dottorato in Hispanic Studies, University of Sheffield 2009.
- Banwell Julia, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, University of Wale Press, Cardiff 2015.
- Barbosa Emilia, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in 279 Golpes*, "Latin American Perspective", 30, 20 (10), 2013, pp. 1-13.
- Barthes Roland, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016 [*Mythologies*, 1957]
- Barthes Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003 [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980].
- Baudrillard Jean, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano 2012 [*Verso il Vanishing Point dell'arte, Transestetica*, 1988].
- Bauman Zygmunt, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna 1992 [*Modernity and the Holocaust*, 1989].
- Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002 [*Liquid Modernity*, 2000]
- Belpoliti Marco, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda Editore, Parma 2012.
- Benjamin Walter, *Che cos'è il teatro epico? [prima stesura]*, in Ganni Enrico (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume IV*, Einaudi, Torino 2002 [*Was ist das epische Theater?*, 1931].
- Benjamin Walter, *L'autore come produttore*, in Ganni Enrico (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VI*, Einaudi Torino 2002, pp. 43-58 [*Der Autor als Produzent: Aufsätze zur Literatur*, 1934].
- Benjamin Walter, *Che cos'è il teatro epico? [seconda stesura]*, in Ganni Enrico (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete. Volume VII*, Einaudi, Torino 2006 [*Was ist das epische Theater?*, 1939].
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]*, in Ganni Enrico (a cura di) *Opere complete. Volume VII*, Einaudi, Torino 2006 [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1939].

- Benjamin Walter, *Angelus Novus*, Solmi Renato (a cura di), Einaudi, Torino 1962.
- Berger John, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017 [*About Looking*, 1980].
- Blelker Roland, *From the Sublime to the Subliminal: Fear, Awe and Wonder in International Politics*, "Millennium-Journal of International Studies", 34 (3), 2006, pp. 713-737.
- Bogre Michelle, *Documentary Photography Reconsidered*, Routledge, New York 2019.
- Bolaño Roberto, *Sepolcri di cowboy*, Adelphi, Milano 2020 [*Sepulcros de vaqueros*, 2017].
- Bond Lucy e Rapson Jessica (a cura di), *The Transcultural Turn. Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston 2014.
- Bourriaud Nicolas, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010 [*Esthétique relationnelle*, 1998].
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004 [*Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002].
- Bowden Charles, *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*, Nation Baooks, New York 2010.
- Bradley Mark Philip, *The World Reimagined. Americans and Human Rights in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, New York 2016.
- Bredenkamp Horst, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015 [*Theorie des Bildakts*, 2010].
- Breitman George (a cura di), *Malcolm X Speaks. Selected Speeches and Statements*, Groove Press, New York 1965,
- Burke Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carrocci, Roma 2013 [*Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, 2001].
- Butler Judith, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi Editore, Roma 2004 [*Precarious Life. The powers of mourning and violence*, 2004].
- Butler Judith, *Torture and the ethics of photography*, "Environment and Planning D: Society and Space", 25, 2007, pp. 951-966.

Campa Riccardo, *Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre*, "Orbis Idearum", 2 (1), 125-70.

Carolin Clare, *After the Digital We Rematerialise: Distance and Violence in the Work of Regina José Galindo*, "Third Text", 25 (2), 2011, pp. 211-223.

Carpo Mario, *The Postmodern Cult of Monuments*, "Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism", 4 (2), 2007, pp. 50-60.

Carson Anne, *Economia dell'imperduto*, Utopia Editore, Milano 2020 [*Economy of the unlost*, 1999]

Cati Alice, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia e documentari*, Mimesis, Milano 2013.

Clair Jean, *De Immundo*, Abscondita, Milano 2016 [*De Immundo*, 2004].

Cortázar Julio, *Rayuela. Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino 2013, p. 176 [*Rayuela*, 1966].

Danto Arthur, *Che cos'è l'arte*, Johan&Levi Editore, Milano 2014 [*What Art Is*, 2013].

Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2013 [*La société du Spectacle*, 1967].

Debord Guy, Wolman Gil J., *Mode d'employ du détournement*, "Inter", 117, 2014, pp. 23-26 [*Mode d'employ du détournement*, 1956].

Debroise Olivier (a cura di), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997 / The age of discrepancies. Art and visual culture in Mexico 1968-1997*, catalogo della mostra (Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 24 febbraio – 30 settembre 2007), Turner, Nashville 2007.

De Dube Thierry, *Art in the Face of Radical Evil*, "OCTOBER" n.125, Summer 2008, pp. 3-23.

De Gaetano Roberto (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini Editore, Cosenza 2011.

Dekel Irit, *Ways of looking: Observation and transformation at the Holocaust Memorial, Berlin*, "Memory Studies", 2 (1), 2009, pp. 71-86.

Deleuze Gilles, Parnet Claire, *Conversazioni, ombre corte*, Verona 2019 [*Dialogues*, 1977]

Deleuze Gilles, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003 [*Qu'est-ce quel'acte de création?*, 1988].

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996 [*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991].

Deleuze Gilles, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2007.

De Luna, *La repubblica del dolore. Le memoria di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2010.

De Marinis Marco, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose*, in "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, 2019, pp. 45-53.

Derrida Jacques, *Firma evento contesto*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1999 [*Signature événement contexte*, in *Marges de la philosophie*, 1972].

Derrida Jacques, *Economimesis. Politiche del bello*, Editoriale Jaca Book, Milano 2005 [*Economimesis* estratto da *Mimesis des articulation*, 1975]

Derrida Jacques, *Mal d'archivio*, Filema edizioni, Napoli 2005 [*Mal d'archive une impression freudienne*, 1995].

Derrida Jacques, *Adesso l'architettura*, Vitale Francesco (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano 2008

Derrida Jacques, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Cariolato Alfonso (a cura di), Editoriale Jaca Book, Milano 2016 [*Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, 2013].

De Sutter Laurent, *Teoria del kamikaze*, Il melangolo, Genova 2017 [*Théorie du kamikaze*, 2016].

Didi-Huberman Georges, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005

Didi-Huberman Georges, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, Mimesis, Milano 2018 [*Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire, 1*, 2009].

Dolar Mladen, Krečič Jela, Pfaller Robert, Žižek Slavoj, *Janez Janša and Beyond*, Aksioma, Ljubljana 2018.

Donati Lorenzo, in *Il Nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, pp. 187-195.

Downey Anthony, *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetic of Commemoration*, in Tony Godfrey (a cura di), *Understanding Art Objects. Thinking through the Eye*, Lund Humphries Publishing, Farnham 2009, pp. 105-114.

Eisenhammer Stephen, *Bare Life in Ciudad Juárez: Violence in a Space of Exclusion*, "Latin American Perspectives", 41, (2), 2014, pp. 99-109.

Embry Karen, Lauro Sarah Juliet, *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, in "boundary 2" 35, 1, Spring 2008, pp. 85-108.

Enwezor Okwui (a cura di), *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra (New York, International Centre of Photography, 18 gennaio-4 maggio 2008), Steidl, Göttingen 2008.

Esposito Roberto, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

Euripide, *Eracle*, Garzanti, Milano 1999.

Felaj Serena, *Estetica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Carocci Editore, Roma 2017.

Ferraresi Roberta, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre, "Stratagemmi. Prospettive teatrali"*, 40, 2019, pp. 31-44.

Fischer-Lichte Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carrocci, Roma 2014 [*Ästhetik des Performativen*, 2004].

Foster Hal, *Obscene, Abject, Traumatic*, in "October", Vol. 78, Autumn 1996, pp. 106-124.

Foster Hal, *An Archival Impulse*, "October", 110, 2004, pp. 3-22.

Foucault Michel, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006 [*Les hétérotopies, Les corps utopique*, 2004].

Friedlander Saul, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge-London 1992.

Fusco Coco, *Art in Mexico after NAFTA*, in Coco Fusco *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*, Routledge, London e New York, 2001

Gallo Rubén, *Cityscape: Mexico City*, "Flash Art International Edition", 197, Novembre-Dicembre 1997, pp. 61-2.

Gallo Rubén, *New Tendenecies in Mexican Art. The 1990s*, Palgrave MacMillian, New York 2004.

Garboli Cesare, *La Ginzburg e Israele*, in Garboli Cesare, *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-7.

Gavarrò Raffaele, , *Oltre l'estetica*, Meltemi editore, Roma 2007.

Gensburger Sarah, Lefranc Sandrine, *Beyond Memory. Can We Really Learn From the Past?*, Palgrave Macmillan, London 2020.

Giglioli Daniele, *Critica della vittima*, nottetempo, Roma 2014.

Ginzburg Natalia, *Gli ebrei*, in Natalia Ginzburg *Vita immaginaria*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1974, pp. 174-181.

Ginzburg Natalia, *Pietà universale*, in Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Einaudi, Torino 2014, pp. 197-201.

Härle Clemens-Carl, *Auschwitz e i limiti della rappresentazione*, "Post filosofie", 12, 2019, pp. 143-159.

Hüppauf Bernd, *Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation*, "New German Critique", 59, 1993, pp. 41-76.

Janša Janez, Janša Janez, Janša Janez (a cura di), *NAME: readymade*, Moderna galerija, Ljubljana 2008.

Linda Gordon, *Dorothea Lange: A Life beyond Limits*, Norton, New York 2009.

Guillermoprieto Alma, *Looking for History: Dispatches from Latin America*, Vintage, New York 2001.

Haber Stephen, Klein Herbert S., Maurer Noel, Middlebrook Jevin J. (a cura di), *Mexico Since 1980*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Habermas Jürgen, *Concerning the Public Use of History*, "New German Critique", 44, 1988, pp. 40-50.

Han Byung-Chul, *La società della stanchezza*, nottetempo, Roma 2012 [*Miidigkeitsgesellschaft*, 2010].

Han Byung-Chul, *Psicopolitica*, nottetempo, Roma 2016 [*Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, 2014].

Hill Jason E., *Engaged Observers: Documentary Photography Since the Sixties. Review*, "Photography&Culture", 4 (3), 2011, pp. 371-376.

Hirsch Marianne, *Past Lives: Postmemories in Exile*, in "Poetics Today", Vol. 17, 4, Winter 1996.

Hoffmann Felix, Tietjen Friedrich (a cura di), *The Last Image*, catalogo della mostra (Berlin, C/O Foundation Berlin, 8 dicembre 2018 – 3 marzo 2019), Spector Books, Leipzig 2018.

Hoskins Andrew, *Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn*, "Parallax", 17 (4), pp. 19-31.

Huyssen Andreas, *Monument and Memory in a Postmodern Age*, "The Yale Journal of Criticism", 6 (2), 1993, pp. 249-261.

Johnson James, *"The Arithmetic of Compassion": Rethinking the Politics of Photography*, "British Journal of Political Science", 41 (3), 2011, pp. 621-643.

Jones Amelia, *"The Artist is Present". Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence*, "TDR: The Drama Review", 55 (1), 2011, pp. 16-45

Jones Amelia, Heartfield Adrian (a cura di), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect, Bristol 2012.

Judt Tony, *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Laterza, Bari-Roma 2005 [*Postwar: A History of Europe Since 1945*, 2005].

Kaistner Wulf, Weilnböck Harald, *Against the Concept of Cultural Trauma*, in Erll Astrid, Nünning Ansgar (a cura di), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter De Gruyter, Berlin 2008, pp. 229-240.

Kaplan Brett Ashley, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2007.

Kattago Siobhan, *Encountering the Past within the Present. Modern Experiences of Time*, Routledge, London, New York 2020.

Koch Roberto, Nachtwey James (a cura di), *James Nachtwey. Memoria*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 dicembre 2017 – 4 marzo 2018), ContrastoBooks, Roma 2017.

Koshar Rudy, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1879-1990*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 2000.

Kraus Chris, *I love Dick*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2017 [*I Love Dick*, 1997]

Krauss Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land art*, Postmediabooks, Milano 2020 [*Passages in Modern Sculpture*, 1977].

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (a cura di), *127 cuerpos*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 16 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen edition, Düsseldorf 2007

Lainfiesta Rueda Ximena Lucia, *Citizenship through Regina José Galindo's Performance: Testimonies of Violence against Women in Guatemala*, Tesi di laurea, Taipei National University of the Arts, 2019.

Lalieu Olivier, *L'invention di "devoir de mémoire"*, "Presse de Sciences Po", 69, (1), 2001, pp. 83-94.

Landsberg Alison, *Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*, in Paula Grainge (a cura di), *memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester 2003, pp. 144-161. \

Lange Dorothea, *The Assignment I'll Never Forget*, "Popular Photography", February 1960, pp. 42-43.

Lapia Roberto, *Linguaggio, prassi e ideologia: l'ottica gramsciana di Edoardo Sanguineti*, "Chroniques italiennes web", 36 (2), 2018, pp. 278-290.

Lasch Cristopher, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Warner Books, New York 1979.

Lepecki André, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, "Mimesis Journal", 1, 2016 <https://doi.org/10.4000/mimesis.1109> [*The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, 2010].

Levi Primo, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963

Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1991

Levi Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2014.

Levy Daniel, Sznajder Natan, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

Linfield Susie, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago 2012.

Lipstadt Deborah E., *Beyond Belief: The American Press and the Coming of the Holocaust, 1933-1945*, Free Press, New York 1986

Livingstone Jessica, *Murder in Juárez: gender, sexual violence, and the global assembly line*, "Frontiers: A Journal of Women Studies, 25, (1), 2004, pp. 59-76.

Loewy Hanno, *Identity and Emptiness: Reflections about Horst Hoheisel's Negative Memory and Yearning for Sacrifice*, in John K. Roth, Elisabeth Maxwell, Margot Levy, Wendy Whitworth (a cura di), *Remembering for the Future. The Holocaust in an Age of Genocide*, Palgrave Macmillan, London 2001, pp. 779-786.

Lovelace Herbert Timothy, *International Legal History from Below: The Civil Rights Movement and the U.S. Origins of the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination, 1960–1965*, Tesi di dottorato, University of Virginia, 2012

Lucaites John e Hariman Robert, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, Chicago 2007.

Lupu Noam, *Memory Vanished, Absent, and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany*, "History&Memory", 15 (2), 2003, pp. 130-164.

Lütticken Sven, *Life, once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, catalogo della mostra (Rotterdam, Witte De With Centre For Contemporary Art, 27 gennaio – 27 marzo 2005), Witte De With Centre For Contemporary Art, Rotterdam 2005.

Lyotard Jean-François, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985 [*Le différend*, 1983].

Malavasi Luca, *Con altri occhi: la visione come dispositivo*, in Magnani Lauro (a cura di), *Archivio italiano per la storia della Pietà. Volume ventinovesimo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 399-411.

Marcato Leonardo, *Il simbolo dell'Olocausto tra mito e rappresentazione*, in Laura Candiotta e Lauso Zagato (a cura di), *Il genocidio: declinazioni e risposte di inizio secolo*, Giappichelli Editore, Torino 2018.

Mbembe Achille, *Necropolitics*, "Public Culture, 15 (1), 2003, pp. 11-40.

Medina Cuauhtémoc, *SEMEFO. The Morgue*, in Rubén Gallo (a cura di), *The Mexico City Reader*, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, pp. 309-326.

Medina Cuauhtémoc (a cura di), *What Else Could We Talk About?*, Verlag, Barcelona 2009.

Middlebrook Kevin J., *Dilemmas of Political Change in Mexico*, Institute of Latin American Studies, London 2003.

Mitchell William J. T., *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012 [*Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, 2011].

Mitchell William J. T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Cometa Michele, Cammarata Valeria (a cura di), Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

Montani Pietro, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci editore, Roma 2007.

Nachtwey James, *L'occhio testimone*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 aprile – 25 giugno 2001), ContrastoBooks, Roma 2001.

Nancy Jean-Luc, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002 [*L'image - Le distinct*, 1999; *Image et violence*, 2000; *La représentation interdite*, 2001].

Nancy Jean-Luc, Ferrari Federico, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Nancy Jean-Luc, *Le Muse*, Diabasis, Parma 2017.

Negt Oskar and Kluge Alexander, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1993 [*Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 1972].

Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in "Representations", 26, Special Issue: "Memory and Counter-Memory", Spring 1989, pp. 7-24.

O'Reilly Sally, *Il corpo dell'artista nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2011 [*The Body in Contemporary Art: World of Art*, 2009]

Palazzi Franco, *Con gli occhi della politica: Invisibilità e Diritti Umani in Hannah Arendt e Jacques Rancière*, s.l., 2016.

Palazzi Renato, *Personaggio, persona, storia*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, 2019, pp. 25-30.

Parnet Claire (a cura di), *Gilles Deleuze. ABeCedario – DVD 3*, DeriveApprodi, Roma 2005 [L'Abécédaire de Gilles Deleuze, 1996].

Pasolini Pier Paolo, *Sopralluoghi in Palestina*, in Siti Walter e Zabagli Franco (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Tomo I*, Mondadori, Milano 2001, pp. 655-670.

Pasolini Pier Paolo, *Confessioni tecniche*, in Siti Walter e Zabagli Franco (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Tomo II*, Mondadori, Milano 2001, pp. 2768-2781.

Pasolini Pier Paolo, *Ideologia e poetica*, in Siti Walter e Zabagli Franco (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Tomo II*, Mondadori, Milano 2001, 2991-2997.

Pasolini Pier Paolo, *Sul doppiaggio*, in Siti Walter e Zabagli Franco (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Tomo II*, Mondadori, Milano 2001, pp. 2785-2789.

Pasolini Pier Paolo, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in Siti Walter e Zabagli Franco (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Tomo II*, Mondadori, Milano 2001, pp. 2844-2879.

Pasolini Pier Paolo, *Battute sul cinema*, in Pasolini Pier Paolo *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 571.0-595.0.

Pasolini Pier Paolo, *Essere è naturale*, in Pasolini Pier Paolo *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 608.8-622.0.

Pasolini Pier Paolo, *I segni viventi e i poeti morti*, in Pasolini Pier Paolo *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 628.0-644.0.

Pasolini Pier Paolo, *La lingua scritta della realtà*, in Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 506.0-568.8.

Pasolini Pier Paolo, *La paura del naturalismo*, in Pasolini Pier Paolo *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 623.0-627.0.

Pasolini Pier Paolo, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in Pasolini Pier Paolo *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2014, pp. 596.0–607.0.

Pastor Manuel Jr, Wise Carole, *State Policy, Distribution And Neoliberal Reform in Mexico*, "Journal of Latin American Studies", 29, (2), 1997, pp. 419-456.

Peniel Joseph E., *Waiting 'til the Midnight Hour: A Narrative History of Black Power in America*, Henry Holt, New York 2006.

Petrosino Silvano, *Jacques Derrida. Per un avvenire al di là del futuro*, Edizioni Studium, Roma 2009.

Pigozzo Chiara Alice, *Derrida filosofo politico*, Tesi di dottorato in Filosofia politica e storia del pensiero politico, Università degli studi di Padova, 2011

Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

Pinotti Andrea, *L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea*, in Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli, Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andarolo. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia*, Gangemi Editore, Roma 2014.

Pirazzoli Elena, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis Editore, Parma 2010.

Pisani Ida (a cura di), *Regina José Galindo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Presenti Giorgio, *Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau*, in Bandirali Luca, Castaldo Daniela, Cerarolo Francesco, *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Università del Salento, Lecce 2020, pp. 245-250.

Previtali Giuseppe, *L'ultimo istante. Etica ed estetica della morte*, "Cineforum", Anno 57, n.10, dicembre 2017, pp. 55-59.

Quaranta Domenico, *Dal postmoderno al postumano*, in Terraroli Valerio (a cura di), *L'arte del XX secolo. 1969-1999. Neoavanguardie, postmoderno e arte globale*, Skira, Milano 2008.

Quaranta Domenico (a cura di), *Troika*, Link Editions, Brescia 2013.

Quaranta Domenico, *Re:akt! Things that Happen Twice*, in Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta (a cura di), *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Link Editions, Brescia 2014, pp. 43-52.

Quaranta Domenico, *Janez Janša®*, Aksioma, Ljubljana 2018.

Rancière Jacques, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016 [*Le partage du sensible. Esthétique et politique*, 2000]

Rancière Jacques, *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2007 [*Le destin des images*, 2003].

Rancière Jacques, *Il disaccordo*, Meltemi Editore, Roma 2007 [*La mésentente*, 1995].

Rancière Jacques, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018 [*Le spectateur émancipé*, 2008].

Rancière Jacques, *Who is the Subject of the Rights of Man?*, "Giornale critico di Storia delle idee. Rivista internazionale di filosofia", 2, 2018 [*Who is the Subject of the Rights of Man?*, 2004].

Rau Milo, *New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, "Documenta", 34 (2), 2016, pp. 121-137.

Rau Milo, *Realismo globale*, Cue Press, Imola 2019 [*Global Realism*, 2019].

Rau Milo, *Orestes in Mosul*, Verbrecher Verlag, Berlin 2019.

Rau Milo, *Il Diario di lavoro italiano, Antigone in Amazonia e riflessioni sulla pandemia*, Andrea Porcheddu (a cura di), "Stratagemmi. Prospettive teatrali", 40, 2019, pp. 223-253.

Rau Milo, *L'arte della resistenza*, Castelvecchi editore, Roma 2020 [*The Art of Resistance*, 2020].

Recchia Luciani Francesca Romana e Vercelli Claudio (a cura di) *Pop Shoah? Immagini del genocidio ebraico*, Il melangolo, Genova 2016.

Reinhardt Max, *Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique*, in E. Duganne, H. Edwards, M. Reinhardt (a cura di), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, University of Chicago Press, Chicago 2007, pp. 13-36.

Ricoeur Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003 [*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000]

Ricupito Concetta, *Jean-Luc Nancy: rappresentazione, esposizione, nudità*, Tesi di dottorato in Estetica e Teoria delle Arti, Università degli studi di Palermo, 2014.

Riegl Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990 [*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und sein Entsehung*, 1903].

Rogoff Irit, *The Aesthetics of Post-History. A German Perspective*, in Stephen Melville e Bill Readings (a cura di), *Vision and Textuality*, Macmillan Press, London 1995, pp. 115-140.

Rosenfeld Alvin H. (a cura di), *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, Bloomington 1997.

Rosenfeld Gavriel D., *Deconstructivism and the Holocaust. Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe*, in Claudio Fogu, Wulf Kansteiner, Todd Presner, *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, Harvard University Press, Cambridge, London 2016, pp. 283-303.

Rosler Martha, *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, MIT Press, Cambridge 2004.

Rothberg Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009

Rozas-Krause Valentina, *Cruising Eisenman's Holocaust Memorial*, "Anos 90", 22 (42), 2015 pp. 53-85.

Saba Cosetta, *Archivio, cinema, arte*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Sacco Daniela, *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ripresentazione*, "Materiali di Estetica", 41 (1), 2017, pp. 340-351.

Savorelli Livia (a cura di), *Regina José Galindo*, Vanilla Edizioni, Albisola Marina 2006.

Scarpellini Attilio, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis, Milano 2020.

Schmidt Marlies, *Die "Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München". Rekonstruktion und Analyse*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Martin Luther Universität, Halle-Wittenberg 2010.

Schneemann Carolee, *The Obscene Body/Politic*, "Art Journal", 50 (4), 1991, pp. 28-35.

Schawuwecker Lacey M., *"You Could See Rage": Visual Testimony in Post-Genocide Guatemala*, "Genocide Studies and Prevention: An International Journal", 12 (2), 2018, pp. 18-34.

Sciotto Marco, *L'"altro assoluto del sistema": i poteri del disgusto dalla decostruzione dell'estetica alla messa in crisi della rappresentazione artistica*, "Arabeschi", 12, 2018, pp. 142-157.

Sebald Winfried Georg, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004 [*Luftkrieg und Literatur*, 2001].

Sekula Allan, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on Politics of Representation)*, "The Massachusetts Review", 19 (4), 1978, pp. 859-883.

- Sekula Allan, *The Traffic in Photographs*, "Art Journal", 41 (1), 1981, pp. 15-25.
- Sekula Allan, *The Body and the Archive*, "October", 39, 1986, pp. 3-64.
- Sereny Gitta, *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano 1975 [*Into the Darkness. From mercy killing to mass murder*, 1974]
- Sileo Diego (a cura di), *Ya Basta Hijios de Puta*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 marzo – 10 giugno 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018
- Sontag Susan, *L'immaginazione pornografica*, in Sontag Susan, *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano 1999, pp. 53-102 [*The Pornographic Imagination*, 1967].
- Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004 [*On photography*, 1977].
- Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003.
- Stallabrass Julian, *Memory of fire: Images of War and The War of Images*, Photoworks, Brighton 2013.
- Steininger Florian (a cura di), *En la Herida. Teresa Margolles*, catalogo della mostra (Krems, Kunsthalle Krems, 24 novembre 2019-23 febbraio 2020), Hirmer, München 2019
- Stevens Quentin, Franck Karen A. e Fazakerley Ruth, *Counter-monuments: The antimemorial and the dialogic*, "The Journal of Architecture", 17 (6), 2012, pp. 951-972.
- Struck Janina, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, Routledge, London 2005.
- Swanger Joanna, *Feminist community building in Ciudad Juárez: a local cultural alternative to the structural violence of globalization*, "Latin American Perspectives", 34, (2), 2007, pp. 108-123
- Till Karen E., *The New Berlin. Memory, Politics, Place*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2005.
- Traverso Enzo, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica, ombre corte*, Verona 2006.
- Uva Christian, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Catanzaro 2008.

Valenti Paola, *Se la modernità dimentica: interventi nello spazio urbano e pratiche d'archivio come antidoti all'oblio nella ricerca artistica contemporanea*, "Quaderno degli annali di Ferrara", 11 (1), 2016, pp. 99-135.

Valentini Matteo, *Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo*, "Venezia Arti", Nuova Serie 1, 28, 2019, pp. 137-150.

Van Alphen Ernst, *Visual archives as preposterous history*, "Art History", 30 (3), 2007, pp. 364-382.

Violi Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

Virilio Paul, *La procedura silenzio*, Asterios Editore, Trieste 2001 [La Procédure silence, 2000].

Vitiello Guido, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2011.

Wallach Kerry, *Digital German-Jewish Futures: Experiential Learning, Activism, and Entertainment*, in Gideon Euveni e Diana Franklin (a cura di), *The Future of the German-Jewish Past. Memory and the Question of Antisemitism*, Purdue University Press, West Lafayette 2020, pp. 239- 251.

Warr Tracey, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, London 2006 [*The Artist's Body*, 2000]

Weissman Deborah M., *The political economy of violence: toward an understanding of the gender-based murders of Ciudad Juárez*, "North Carolina Journal of International Law and Commercial Regulation", 30, pp. 795-867.

Welsch Wolfgang, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in Mike Featherstone and Scott Lash (a cura di), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London 1999, pp. 194-213.

Welsch Wolfgang, *On the Acquisition and Possession of Commonalities*, "Cross/Cultures", 102, 2008.

Widrich Mechtild, *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester University Press, Manchester 2014.

Widrich Mechtild, *After the Counter-monument. Commemoration in the Expanded Field*, in Chattopadhyay Swati e White Jeremy (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*, Routledge, New York 2020, pp. 57-67.

Wolfe Tom, *Il decennio dell'io*, Castelvevchi, Roma 2013 [*The Me Decade*, 1976].

Young E. James, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, in "Critical Inquiry", Vol. 18, 2, Winter 1992, pp. 267-296.

Young James, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London 1993.

Young James, *Germany's Holocaust Memorial Problem – And Mine*, "The Public Historian", 24 (4), 2002, pp. 65-80.

Zelizer Barbie, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera Eye*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

Zelizer Barbie, *Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs*, in B. Zelizer (a cura di) *Visual Culture and the Holocaust*, The Athlone Press, London 2001.

Zevi Adachiara, *Monumenti per difetto dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli Editore, Roma 2014.

Sitografia

Adamo Sergia (a cura di), *Genere, identità, violenza. Una conversazione con Judith Butler*. in "Le parole e le cose (blog)", 3 agosto 2015.

<http://www.leparoleelecose.it/?p=10681>. (Ultima consultazione 07/06/2021).

Agner Joy, *The Silent Violence of Peace in Guatemala*, NACLA, 14/05/2008

<https://nacla.org/news/silent-violence-peace-guatemala> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Benaglia Sara, Zanchi Mauro, *Resistere dal corpo*, 10/11/2019,

<https://www.doppiozero.com/materiali/resistere-dal-corpo> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Benton Maya, *In the Jewish Museum's Closet: Photo of Gay Men at Berlin's Holocaust Memorial*, "Tablet", 21/06/2012, <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/jewish-museum-closet> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Bianchi Pietro, *Al di là dei nostri occhi. Il Reale dello sguardo lacaniano*, "Le parole e le cose (blog)", 1 febbraio 2017.

<http://www.leparoleelecose.it/?p=26027> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Bria Ginevra, *Estoy Aquí. Intervista con Regina José Galindo*, "Artribune", 27/02/2014, <https://www.artribune.com/attualita/2014/02/estoy-aqui-intervista-con-regina-jose-galindo/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Deflorian Daria (a cura di), *Persone*, "Radio India", 23/04/2020,

https://www.spreaker.com/user/radio_india/persona-alessandro-sciarroni-23-04-20 (Ultima consultazione 07/06/2021).

Eisenman Peter, website, <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Ferraresi Roberta, *Intorno al reality trend/Memorie dalla cortina di ferro*, 25 gennaio 2018 <https://www.doppiozero.com/materiali/memorie-dalla-cortina-di-ferro> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Galindo Regina José, website, <http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Galindo Regina José, *Regina José Galindo, "Tierra" 2013* https://www.youtube.com/watch?v=mlteAl2P_98 (Ultima consultazione 07/06/2021).

Galindo Regina José, *No soy paz, soy guerra, "Plaza Pública"*, 28/01/2016, <https://www.plazapublica.com.gt/content/no-soy-paz-soy-guerra> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Goldman Francisco, *Regina José Galindo by Francisco Goldman, "Bomb"*, 1/01/2006 <https://bombmagazine.org/articles/regina-jos%C3%A9-galindo/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Gunter Joel, *"Yolocaust": How should you behave at a Holocaust memorial?*, BBC News <https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Hawley Charles, Tenberg Natalie, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman. "How Long Does One Feel Guilty?"*, "Spiegel Online", 09/05/2005 <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Informe REMHI, <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Janša Janez, *Collaterality and Art*, "Parse Journal", 3, <https://parsejournal.com/article/collaterality-and-art/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Kennedy Randy, *Artist Not Happy After Jewish Museum Takes Down His Work*, "ArtsBeat", 22/06/2012, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/06/22/artist-not-happy-after-jewish-museum-takes-down-his-work/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Le Roy Frederik, *The Documentary Doubles of Milo Rau*, "The Theatre Times", 4 maggio 2017 <https://thetheatretimes.com/documentary-doubles-milo-rau/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Nachtwey James, *My wish: Let my photographs bear witness*, marzo 2007 https://www.ted.com/talks/james_nachtwey_my_wish_let_my_photographs_bear_witness (Ultima consultazione 07/06/2021).

Nachtwey James, website, <http://www.jamesnachtwey.com/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Nachtwey James, "I believe in the power of information": James Nachtwey in conversation with Hilary Roberts, <http://bit.ly/3dDgbRf> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Peralta Sierra Yolanda, *Conversación con Regina José Galindo*, "Arte y Cultura visual", <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/05/24/conversacion-con-regina-jose-galindo/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Rosler Martha, *House Beautiful (Bringing the War Home). 1967-1972 | Seeing through Photographs*, MoMA <https://www.moma.org/collection/works/152791> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Shapira Shahak, *Yolocaust*, <https://yolocaust.de/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Shapira Shahak, *The Secret of Going Viral*, 5' 53", <https://www.youtube.com/watch?v=60d-uoPYMiU&t=559s> (Ultima consultazione 07/06/2021).

The Congo Tribunal, <http://www.the-congo-tribunal.com/hearings/case/1.html> (Ultima consultazione 07/06/2021).

The Jewish Museum, <https://thejewishmuseum.org/exhibitions/composed-identity-politics-sex> (Ultima consultazione 07/06/2021).

United States Holocaust Memorial Museum, website, <https://collections.ushmm.org/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Valentine Ben, *Gays, Grindr, the Holocaust Memorial, and Art: An Interview with Marc Adelman*, "HyperAllergic" 21/12/12, <https://hyperallergic.com/62106/gays-grinder-the-holocaust-memorial-and-art-an-interview-with-marc-adelman/> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Filmografia

Frei Christian, *War Photographer*, 2001.

Janša Janez, Janša Janez, Janša Janez, *My Name is Janez Janša*, 2013, <https://vimeo.com/46937250> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Kluge Alexander, Lemmel Dieter, Schamoni Peter e Wirth Wolf, *Brutality in Stone*, 1961, 1'47" – 1'56", <https://www.youtube.com/watch?v=l8NDliYJ7hU> (Ultima consultazione 07/06/2021).

Lanzmann Claude, *Shoah*, 1985.

Rau Milo, *Hate Radio*, 2011.

Rau Milo, *The Congo Tribunal*, 2017.

Rau Milo, *The New Gospel*, 2020.