

ART JOURNAL 04

Marzo 2008
Editore: MUSEION
Museo d'arte moderna
e contemporanea
Bolzano/Bozen
I.P.

Alexander Schellow

David Goldblatt

Maxi Obexer

Jalal Toufic

Vincent Labaume

Jean-Luc Moulène

Nasrin Tabatabaei & Babak Afrassiabi (Pages)

Sandra Boeschenstein

Fabrizio Gallanti

Gardar Eide Einarsson

Journal Numero 04
 Marzo 2008
 Editore: MUSEION
 Museo d'arte moderna e contemporanea
 Bolzano/Bozen

Il journal è disponibile online in italiano,
 tedesco ed inglese: www.museion.it

Inviare le vostre lettere e contributi a
journal@museion.it
 Il materiale pervenuto sarà pubblicato a
 discrezione degli editori, che si riservano
 in ogni caso il diritto di editare, tagliare o
 modificare i testi inviati.

Autori

Sandra Boeschstein
 Gardar Eide Einarsson
 Fabrizio Gallanti
 David Goldblatt
 Vincent Labaume
 Jean-Luc Moulène
 Maxi Obexer
 Nasrin Tabatabaei & Babak Afrassiabi
 (Pages)
 Alexander Schellow
 Jalal Toufic

Traduzioni

Francesca R. Chiocci
 Giorgio Maragliano
 Susanna Piccoli

Direzione

Corinne Diserens

Redazione

Brigitte Unterhofer
 Silvia Rissbacher
 Petra Guidi

Collaborazione

Caterina Longo
 Simonetta Nardin

Design

tomato - Londra

Grafica

typeklang - Bolzano

Tipografia

Athesia Druck srl, Bolzano

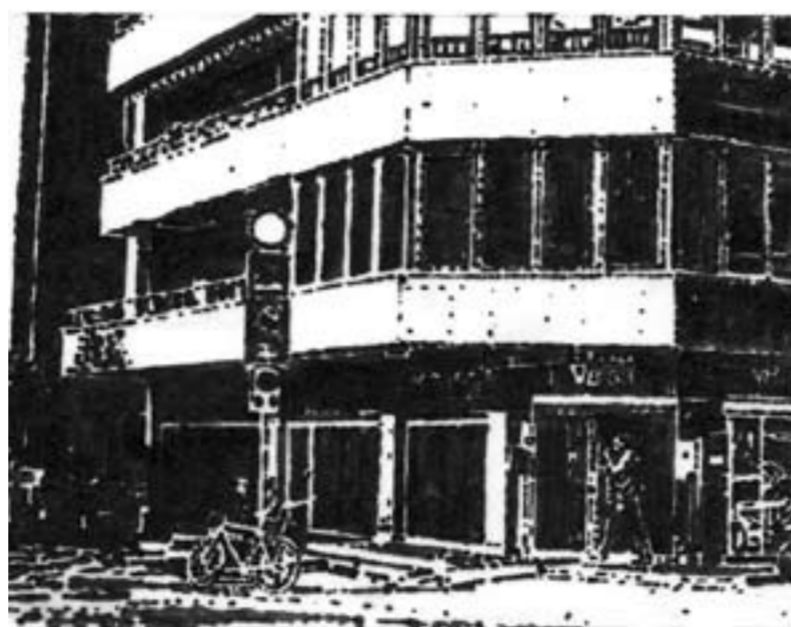
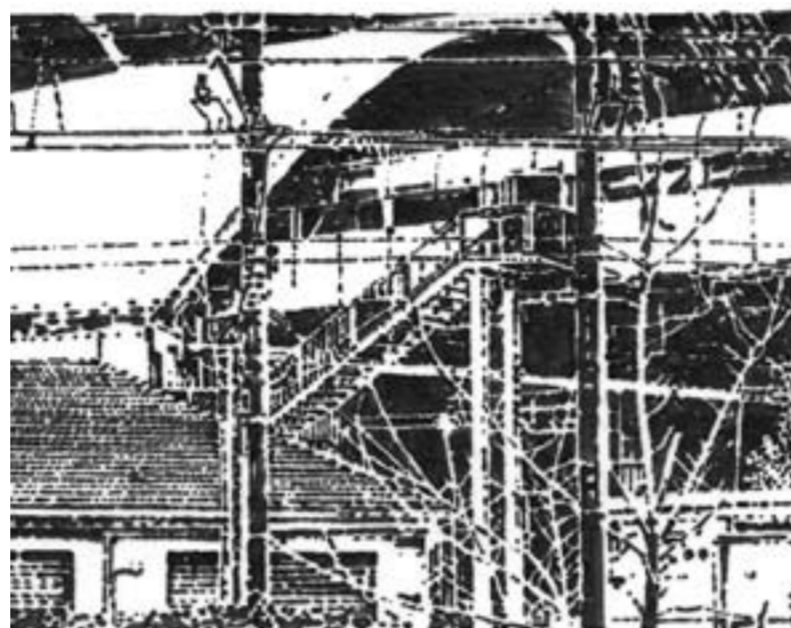
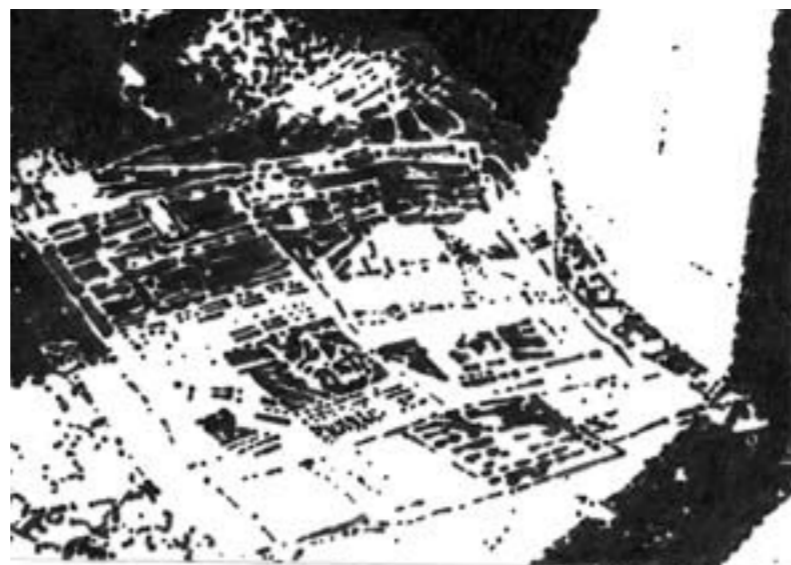
Distribuito in allegato al quotidiano

ALTO ADIGE

©Museion, autori e artisti

L'utilizzo dei contenuti redazionali, anche
 sotto forma di estratti, è consentito solo
 dietro esplicita autorizzazione dell'editore.

Ultima pagina:
 Gardar Eide Einarsson
 "Untitled (Anxious and Afraid)", 2007
 Stampa a getto d'inchiostro su legno
 200 x 122 cm
 Edition: Unique
 Private collection
 Courtesy of STANDARD, Oslo



Erano i vicini,
 sono venuti qui.

Ho abitato lì a lungo,
 fino al 1979 circa.

No, li conoscevamo poco.
 Tanti bambini.

Qui.

Hanno costruito la casa,
 una baracca.

Hanno tenuto
 l'appartamento.

Venivano costantemente
 fatti sfollare.

Ma sono rimasti
 sempre lì,

continuavano a
 ricostruire.

(Frammenti di un'intervista;
 Bolzano, via Bari)

Vorrei condividere con voi lo sguardo che
 ho dato il 27 febbraio 2008 alle opere a cui
 sta lavorando Alexander Schellow.

Corinne Diserens



Sepulture dei Griquas

[...] I Griquas erano uomini e donne
 meticci. Discendevano dai primi pionieri
 Afrikaner; dai resti delle tribù Khoisan,
 cacciatori, raccoglitori, e pastori; da
 schiavi fuggiti dalle fattorie di viti e
 grano del Capo sudoccidentale; da Neri
 Liberi della colonia, che non riuscivano a
 trovare in essa un posto accettabile; e da
 membri di tribù africane, separati dalle
 loro tribù dalla guerra o per loro scelta.
 Formarono una comunità che tentava
 di scoprire quale fosse il loro ruolo in
 Sudafrica, o se non ve n'era alcuno, di
 crearlo. Alla fine non poterono farlo [...].
 (I Griquas di Adam Kok: Uno studio
 nello sviluppo della stratificazione
 in Sudafrica, di Robert John Ross,
 Cambridge 1976)

David Goldblatt
 Philippolis, Libero Stato, 27 agosto 1986



Questo monumento commemora l'accampamento del capo Griqua, Adam Kok III, e della sua gente, che dopo aver abbandonato i loro insediamenti e la loro capitale Philippolis, in quello che ora è lo Stato Libero, viaggiarono sui loro carri per due anni attraverso i Monti Maluti e Drakensberg, arrivando qui nel 1863, dove fondarono la loro nuova capitale, Kokstad. Fecero tutto ciò per sfuggire alle usurpazioni dei Boeri e all'annessione da parte dei Britannici. La loro nuova casa, Griqualand East, venne annessa dalla Gran Bretagna nel 1876.

David Goldblatt
Mount Currie, Kokstad, 4 maggio 2007

Maxi Obexer Berlino

Traduzione dal tedesco

SUL PONTE

Il vento sferzava il viso dei passanti con una pioggerella fina; se erano diretti da Pest a Buda, li colpiva sulla metà destra del viso, da Buda verso Pest, lo schiaffo arrivava sul lato sinistro. Non era la giornata per fermarsi sul ponte, il cielo grigio dava l'impressione che da ora in poi sarebbe rimasto cupo e opprimente per sempre. I turisti stringevano i baveri alzati degli impermeabili – passavano veloci dall'altra parte e s'infilavano nel primo caffè; i cittadini fronteggiavano il brutto tempo e proseguivano stoici per la loro strada. Per loro era vita quotidiana, un giorno qualunque da far passare; per i turisti, una giornata da godersi o per lo meno da registrare per dopo, per quando si era di nuovo a casa. Io mi trovavo in uno stato intermedio; per i successivi tre mesi avrei abitato qui, senza però poter affermare di viverci; avrei avuto una quotidianità, come gli abitanti della città, ma sarei rimasta comunque una turista, a turno avrei attraversato il ponte Elisabetta, delle Catene, della Libertà, Margherita, per il piacere di farlo, non perché era il percorso più breve dal lavoro a casa. Fu allora che la vidi. Era appoggiata al parapetto del ponte Margherita, con le spalle alzate, il collo contratto e la testa incassata rivolta verso il basso, verso il fiume. Dava nell'occhio, perché era l'unica persona ferma sul ponte. Ferma, anche se rannicchiata. Oltre la sua figura riuscivo per la prima volta a vedere l'isola Margherita, l'isolotto che divide il corso del fiume e che come una lingua di terra si protende fino al ponte. Pare che una volta sull'isola ci fosse un convento che successivamente, sotto altre forze di occupazione, fosse stato trasformato in bordello – senza cambiare le occupanti. L'isola era vicina ed io iniziai ad accelerare il passo. Non trovai il convento, perché mi fermai attratta da una fontana a getto. Emetteva infatti i suoi zampilli d'acqua in sincrono con la musica di sinfonie e marce ungheresi. In sincronia con i movimenti drammatici delle opere, i momenti tristi, melanconici, allegri, impetuosi e liberatori, gli zampilli sprizzavano in alto o ribollivano minacciosamente nel preludio, frustati

fino a raggiungere un furore reboante, si quietavano nuovamente e si placavano, finché, completamente immobili diventavano di nuovo inquietanti e minacciosi.

I getti erano disposti come ballerine nel balletto, con una gerarchia simile: due interpreti principali al centro attorniate da quattro interpreti secondari e questi a loro volta da tre file di zampilletti che gorgogliavano allegramente. I più piccoli non diventavano mai veramente tragici, l'acqua non aveva pressione a sufficienza – a spruzzare in alto con enfasi tragica erano soltanto i due getti centrali. Il tragico era riservato alla maestosità, l'allegro alle greggi. Tuttavia vi era qualcosa che rendeva involontariamente tragiche anche le tre file di zampilli minori. I piccoli getti sul bordo, contrariamente ai grandi, non erano in grado di preludere dinamicamente alle situazioni, potevano soltanto eseguirle e rappresentarle. Potevano scrosciare in modo inquietante, o spruzzare irosi, ma quando si trattava del passaggio da tragico a profondamente assorto, questo non riusciva dinamico, ma brusco e così spesso accadeva che un guazzo d'acqua rabbioso venisse lanciato in aria andando ad infrangersi, per un cambio repentino, sulla quiete assorta dell'adagio. In quel momento mi ricordai di nuovo di lei e all'improvviso sapevo che voleva suicidarsi e mi meravigliai di quanto stupida ero stata ad accorgermene soltanto ora! Quando ritornai sul ponte Margherita, stava mettendo un piede sul parapetto per salire. Per un istante tutto sembrava pietrificato, tutto attorno a lei mi parve fermarsi, il tram che pure viaggiava, le persone che continuavano ad andare per la loro strada, il mondo intero immobile e raggelato, anche se continuava a ruotare sul suo asse, soltanto lei era in azione. La raggiunsi correndo, nello stesso momento accorsero anche altri, la prendemmo per il braccio e la tirammo giù dal parapetto – non fu difficile strapparla via. Un'italiana le passò le mani sul viso bagnato dalle lacrime e si appoggiò al petto quella

testa bagnata. „Ma tu, che fai?! What are you doing!”, le disse ripetutamente nel suo inglese maccheronico. „I am Giulia! Sono Giulia! Capisci?!” Prese tra le mani il volto stravolto dalle lacrime „Giulia, Io sono Giulia! And you?! What is your name?!” Il viso piangente la guardava con grandi occhi. Giulia si rivolse agli altri presenti, „Excuse me!”, „Are you Hungarian?” „No, sono italiano.” “And you? Are you Hungarian? “I’m sorry. I’m French.” “Please, speak with her, she can’t understand me!” “Sorry, I’m from Scotland.” “You?” “Sorry, sono italiana anch'io.” “Madonna! We’re all Italians! Nobody is from here!” Cercammo un abitante del luogo, ma erano tutti indaffarati e si affrettavano per la loro strada. Giulia tirò fuori il suo passaporto e glielo mise davanti agli occhi. „Giulia! Io sono Giulia!” disse battendosi il dito contro il petto. “And you! Who are you?!” Il volto ricoperto di lacrime si rasserenò un poco. Portava spessi occhiali in osso, sul labbro superiore si notava una leggera peluria, l'acne si sparpagliava inquieta sul viso e le guance erano lucide e arrossate. Indossava una vecchia tuta da ginnastica rossa che forse le avevano dato alla Caritas. Era possibile che, quale persona leggermente ritardata, fosse ospite di un qualche istituto sociale, o vivesse con i genitori. Sembrava affamata, nonostante fosse in soprappeso, consumata, come qualcuno che riceve amore e cure soltanto mendicando – o forse con l'inganno? „Tell me your name! Who are you?! What is your name?” Giulia continuava a battere con il dito prima sul passaporto e poi sul petto. Ecco! Finalmente infilò la mano in tasca e ne trasse un tesserino, forse l'abbonamento mensile alla metropolitana. „Edith! Si chiama Edith!! Her name is Edith! Edita! Tu sei Edita! Che bel nome! What a nice name! Edith!” La gioia di Giulia pareva immensa. A tutti i presenti, francesi, scozzesi, tedeschi, italiani, Giulia mostrò il tesserino di Edith. Si misero a ridere. Anche la ragazza rise e si asciugò gli occhi con la manica, poi prese coraggiosamente a braccetto Giulia ed insieme agli altri lasciò il ponte.

PENSARE O NON PENSARE

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic Istanbul Turchia

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Dedicato a Riād al-Turk e al Charlie Meadows di Barton Fink, film di Joel e Ethan Coen

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Traduzione dall'inglese

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Jalal Toufic, Cousin, 2006, 70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers

Artaud: “In qualsiasi direzione ti volti non hai nemmeno *iniziato* a pensare”.¹ Heidegger: “*Ciò che più dà da pensare è che noi ancora non stiamo pensando* – non ancora, malgrado lo stato del mondo dia sempre più da pensare”.²

Ammessο che, come ci dicono sia Artaud che Heidegger, noi non stiamo ancora pensando, il nostro compito è pensare... o assumere del tutto e con deliberazione il non pensare. Il siriano Riād al-Turk (nato nel 1930) venne arrestato la prima volta nel 1952 perché faceva parte del Partito Comunista; rimase in carcere per diversi mesi, e venne torturato. Nel 1960 fu arrestato, torturato e messo in prigione perché si opponeva all'unificazione della Siria con l’Egitto governato da Gamāl ‘Abd al-Nāsir. Nell’ottobre del 1980 venne arrestato perché membro dell’Ufficio Politico del Partito Comunista, e per la sua dichiarata opposizione alla presenza siriana in Libano; fu torturato e tenuto in carcere per i 17 anni successivi, quasi sempre in isolamento, soffrendo di numerosi problemi di salute, dal diabete a disturbi cardiaci e renali. Fu rilasciato per amnistia nel 1998, ma venne di nuovo arrestato nel settembre del 2001, e in seguito condannato a due anni di prigione, dei quali scontò quindici mesi. Molti membri del parlamento libanese, ad esempio Bahiyya al-Harīrī, la sorella del primo ministro Rafiq al-Harīrī ucciso in un attentato, fanno riferimento a Marwan Hamadé, membro del parlamento ed ex ministro dell’Economia e del Commercio, sfuggito di poco ad un attentato alla sua vita poco dopo essersi dimesso dal governo in seguito all’estensione del mandato al presidente Emile Lahoud, come “il martire vivente”. Se dovessi caratterizzare un politico arabo come “martire vivente”, non sarebbe certamente Marwan Hamadé, ma Riād al-Turk. Nel suo video-documentario *Cousin* (Cugino), il cattivo giornalista diventato ancor peggiore autore di video Muhammad ‘Ali al-Atāsī pungola quest’ultimo: “Nella sua intervista al giornale *Le monde*, lei ha parlato dei tre fattori che l’hanno aiutata a sopportare diciassette anni di reclusione solitaria.” “Vorrei che questo fosse ricordato in primo luogo come verità della mia condizione di prigioniero, e [in secondo luogo] come un consiglio per i prigionieri futuri... Il primo fattore è l’oblio del mondo esterno. Non hai più il mondo in cui eri solito vivere: la tua famiglia, il tuo partito, il tuo vicinato, o i tuoi amici. Questo mondo è andato, come se tu fossi morto. Sei entrato negli Inferi”. Avrebbe lo spettro di Achille, che disse ad Ulisse quando costui era disceso temporaneamente nell’Ade, “Non dire una parola in favore della morte; preferirei essere un servo nella casa di un povero ed essere sulla terra che il re dei re tra i morti” (Omero, *Odissea*, Libro XI), avrebbe egli potuto anche dire: “In realtà, preferirei essere un prigioniero politico ed essere recluso da solo in una cella buia di due metri quadri ‘sulla terra’ anche se al di sotto di essa, vale a dire in una cantina, che il re dei re tra i morti”? Prendendo da Proust e da altri, Deleuze indicò nella sua rettifica dell’immagine dogmatica del pensiero che noi non pensiamo, eccetto quando siamo costretti a farlo;³ vorrei aggiungere che noi non *non pensiamo* in senso proprio, vale a dire assumendo interamente tale condizione, eccetto se siamo costretti a farlo (così i numerosi esempi Zen di questa costrizione a non “pensare”. Un monaco disse a Joshu: “Sono appena entrato nel monastero. Per favore, istruiscimi”.

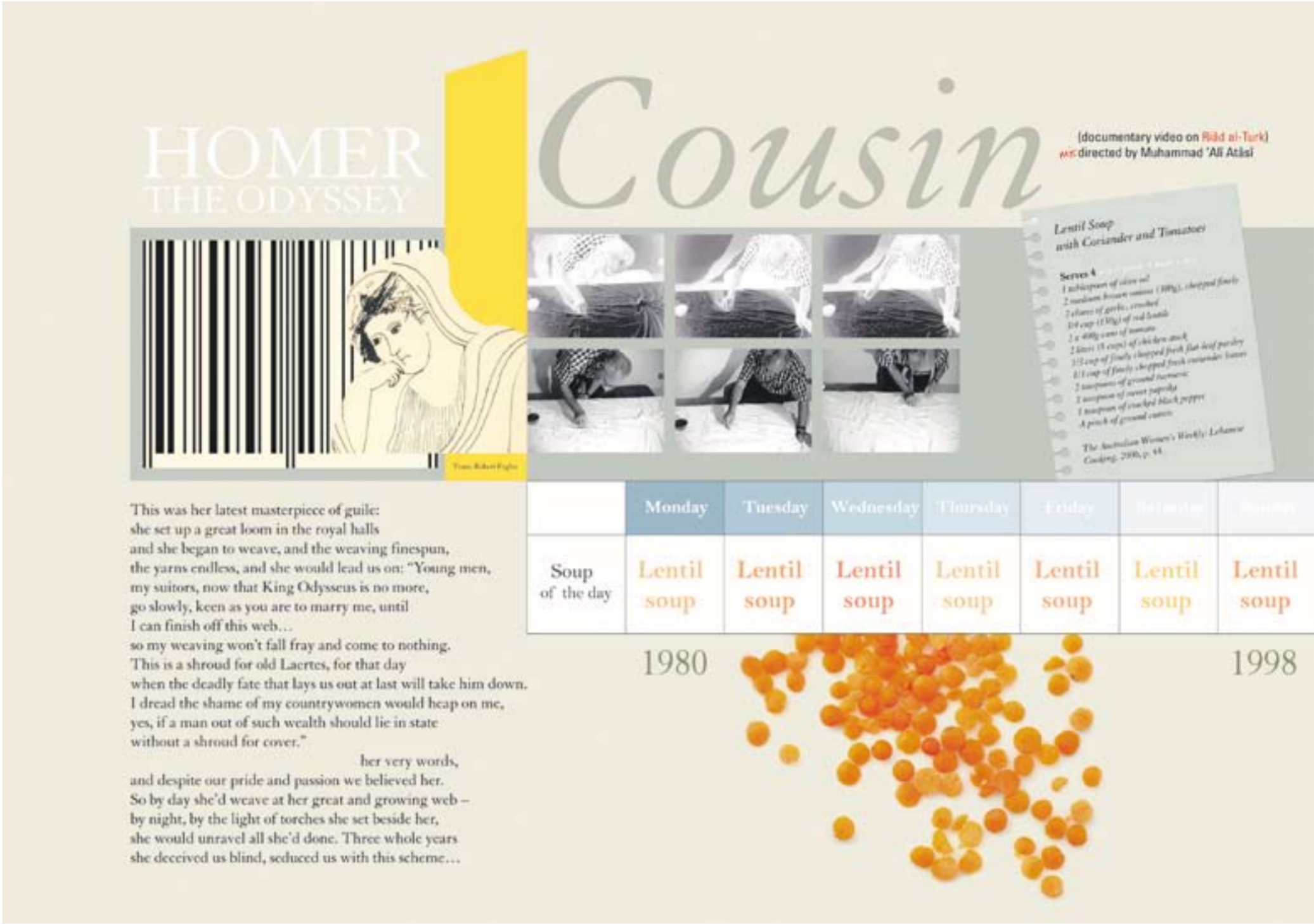
Joshu chiese: “Hai mangiato la tua farinata di riso?” Il monaco rispose: “L’ho mangiata”. Joshu disse: “Allora avresti dovuto lavare la tua ciotola” [dal *Mumonkon* (*La porta senza porte*)] (la condizione naturale degli umani non è né pensare né non pensare in modo pienamente consapevole, ma un non pensare non riconosciuto come tale).⁴

Al-Turk continua: “Non ricordo il secondo fattore – o sì, è il tempo. Quando sei in prigione, cugino, il tempo sembra lungo e questo è naturale... In prigione, sei in una natura morta, un mondo nel quale in una giornata non vedi che due o tre movimenti nella tua cella. Il movimento del mattino: bussano alla tua porta, la aprono, ti danno il cibo. Il secondo movimento: ti portano ai gabinetti, e poi ti riportano [alla tua cella]. Questo è quello che accade al mattino. A mezzogiorno hai i due medesimi movimenti e lo stesso la sera. Questa è la vita! Calcola: andare ai gabinetti, prendere il cibo e mangiarlo, lavare il piatto e ritornare [alla cella]. Tutto ciò dura dieci minuti... più altri dieci... e altri dieci. Trenta minuti circa, in tutto. Questa è la tua vita. Oltre a questo, cosa farai, ti sdraierai e sognerai a occhi aperti? Qualsiasi sogno ad occhi aperti equivale ad un contatto con il mondo esterno... Qualsiasi sogno ad occhi aperti ti riconduce alla tua ossessione di uscire, e alla necessità di farlo... Non mi permettevo di sognare ad occhi aperti – per quanto potevo, ovviamente. Iniziai a cercare qua e là... guardai nella minestra e trovai piccoli sassi. Mi ricordai di quando ero a scuola, quando avevo un’inclinazione per il disegno. Avevo la fortuna di avere un foglio doppio... L’avevo trovato in un’altra cella di isolamento. Lo distendevo e disegnavo su di esso una scena naturale, con questi granellini neri della minestra.⁵ Ne avevo migliaia, borse intere... Ci davano minestra di lenticchie almeno quattro giorni alla settimana. Una giornata non bastava per disegnare un’immagine così grande... All’ora di cena, ormai speravo che non portassero da mangiare, perché questo avrebbe significato rovinare tutto per avere spazio per il cibo... Dovevo ricominciare tutto da capo.⁶ È come quel tipo con il masso – Sisifo, non è vero?” – la figura greca più affine alla sua situazione è Penelope, piuttosto. La scelta deliberata di non pensare, presa da Riād al-Turk, mi diede una scossa (anche se non sembra che lo stesso sia accaduto al giornalista autore di questo video-documentario, che continuò a non pensare senza esserne consapevole); il tentativo da parte di un uomo di non pensare, chiaro e consapevole, dà da pensare. C’è così poco pensiero in Siria, malgrado il fatto che la situazione dia da pensare, richieda il pensiero (in modo deplorevole, quando Riād al-Turk è uscito di prigione egli ricominciò a non pensare in modo umile, come la maggioranza delle figure dell’opposizione), o richieda un più radicale, programmatico, meno occulto non pensare. Io, Jalal Toufic, un pensatore, avverto la più tremenda affinità con il non-pensante Riād al-Turk in reclusione solitaria (così come con i miei inopportuni collaboratori tra i pensatori del passato e del futuro). Con rare eccezioni, i libanesi nello specifico e gli arabi in generale non sanno nemmeno come eccellere nel non pensare, come compiere questo atto in maniera grande ed adeguata, ma lo fanno in modo sciatto, e nell’illusione di essere intenti a pensare. Contro la generale svagata incapacità di pensare nel mondo arabo, abbiamo due esemplari atteggiamenti d’eccezione: quello che pensa e quello che tenta ed elabora strategie per non pensare. Non sono in grado di immaginarmi fare ciò in cui indulge l’ampia maggioranza della gente, un modo sciatto di non pensare, ma se un giorno avvertirò di aver creato ed elaborato in pieno i concetti che sono qui per creare, mi posso immaginare nel tentativo ascetico di realizzare ciò che il prigioniero Riād al-Turk faceva in reclusione solitaria. Vi sono due problemi elementari con il pensiero, che è una delle più grandi gioie ed uno dei più grandi orrori: o non si è capaci di pensare, o si inizia a pensare e non si riesce più a fermare il “pensiero” (*Pi* [1998] di Darren Aronofsky...).

Poscritto:

Gesù: “È scritto [cfr. Deuteronomio 8:3]: ‘L’uomo non vive di solo pane...’” (Matteo 4:4) – egli vive anche di *cibo per il pensiero*... quindi, non è astenendosi soltanto dal pane che l’uomo può entrare in sciopero. È caratteristico che la vasta maggioranza della gente non abbia mai preso in considerazione uno sciopero del pensiero, ma soltanto uno sciopero della fame, come Saddam Hussein, uomo privo di pensiero. Soltanto quelle persone estremamente rare che pensano davvero sarebbero nella posizione di praticare sul serio uno sciopero del pensiero – se Riād al-Turk fosse un pensatore, potrei considerare il tentativo di non pensare che ha compiuto in prigione come uno sciopero del pensiero. E soltanto coloro, più comuni anche se ancora pochi, che sono creativi possono entrare in uno sciopero dell’arte – che non deve esser inteso come una performance e quindi come ancora un’altra opera d’arte. Un essere umano può andare avanti solo sino a un certo punto senza cibo, durante uno sciopero della fame; per quanto tempo può andare avanti un pensatore senza pensare, in uno sciopero del pensiero? Durante l’ultima guerra israeliana in Libano, ho iniziato uno sciopero del pensiero il 24 luglio 2006 e l’ho concluso il 15 agosto 2006. Quanti lo hanno riportato, o addirittura se ne sono mai accorti?

Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon* (Il Libano immeritevole: Forthcoming Books, 2007; disponibile come file PDF a http://www.jalaltoufic.com/publications.htm), pp. 23-27.



Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

Jalal Toufic, Cousin, © 2006 (70 x 100 cm; da Minor Art: Conceptual Posters and Book Covers)

LO STORICO DEL DUBBIO 5

Vincent Labaume
Clichy, Francia

*La ricerca di – “non
ho la minima idea
del futuro” – non ha
prodotto risultati in
nessun documento.*

Google, 3 febbraio 2008

Traduzione dal francese

Com'è possibile che io sia ancora in piedi su questa terra? Dov'è la brevità della vita che i poeti hanno cantato con mestizia? Da sempre io vedo solamente un lungo, interminabile tunnel nel quale le cose si ripetono, immutabili come il traffico delle macchine nonostante la penuria di carburante che le attende. Le sole cose che cambiano in questo mondo pietrificato, non sono solo le date dell'apparizione della vita che si allontanano quanto più i ricercatori avanzano nel ventre delle pietre australi? Idiote e pretenziose stromatoliti! Se fortunatamente la nostra impronta individuale di vita scompare appena superata la soglia di casa, esse invece custodiscono inutilmente la memoria della loro nascita, due miliardi di anni prima. Immagine di questo traffico vano che è il nostro assurdo cosmo. Questo orizzonte di pietre memorabili mi scoraggia. A che cosa serve il bla-bla che pretende di tenere il prossimo in sospeso, se la sequenza della nostra vita è tutta nel fossile che lasceremo? Perché persistiamo nel volere sedurre o nel volere istruire? Stamattina ho sentito alla mia radio una voce che un tempo mi era familiare. Avrebbe potuto venir fuori da una pietra o da un osso, perché le sue parole si rivolgevano tanto a me che ai ricercatori dei millenni a venire. Ma il suo timbro particolare mi ha ricordato le conversazioni prive di soggetto definito che ci occupavano allora, nella sera della nostra adolescenza. A quell'epoca

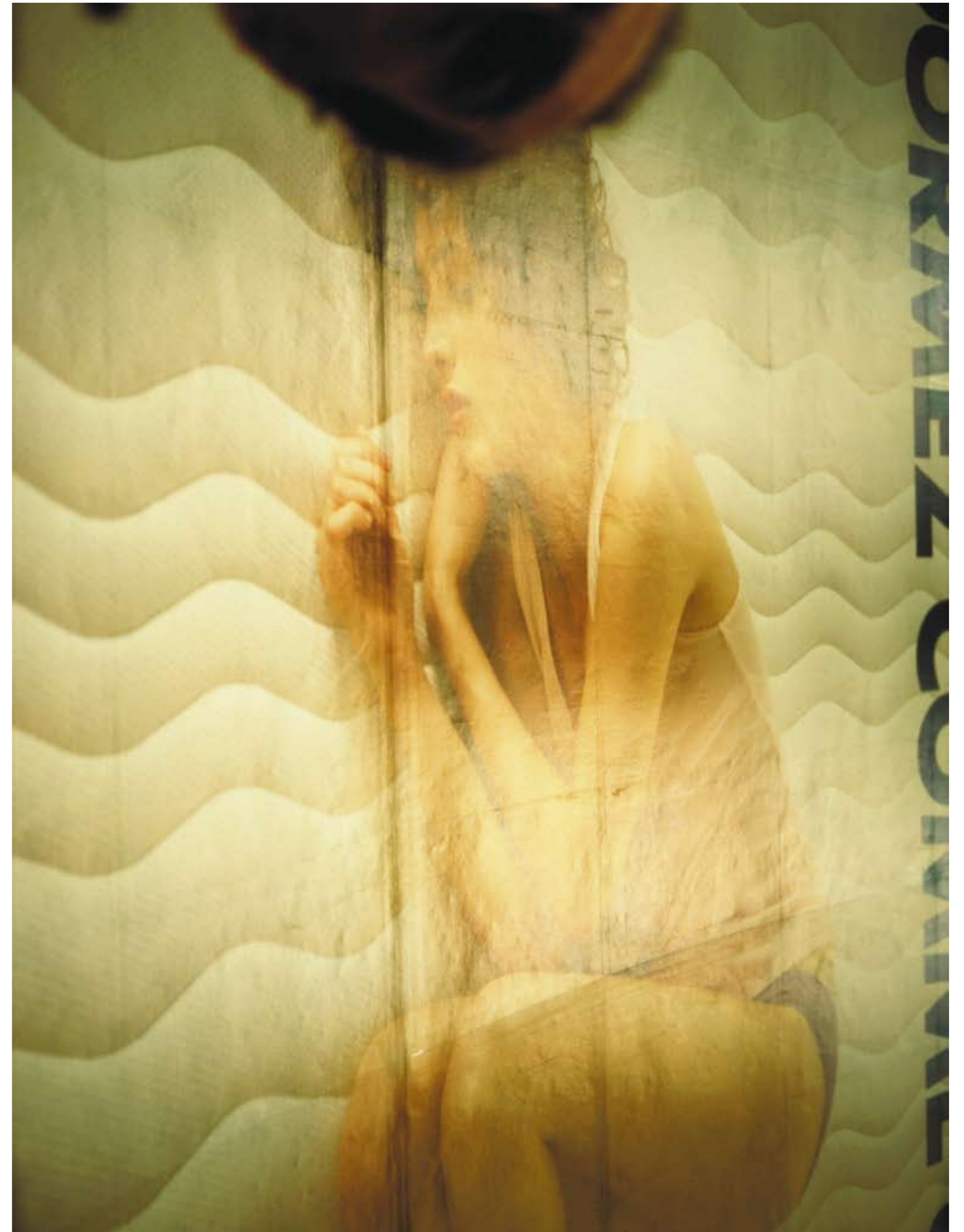
le parole per noi non erano molte e potevamo anche rinunciarci in quegli scambi in cui semplici sibili bastavano a nutrire il nostro dialogo. In linea di massima non utilizzavamo più di un decimo del nostro vocabolario, che in fin dei conti si limitava quasi solo alle preposizioni e alle congiunzioni, volando e rimbalzando come pietre piatte sulla superficie delle nostre spesse ignoranze, per la nostra più grande estasi. Mi ricordo di una notte intera passata partendo da con per arrivare a in, poi da in ad a, poi da a a di, per dirne alcune, e per finire con un clamoroso senza, enunciato da nessuna parte e modulato di infiniti volumi d'aria... Se le preposizioni di quel tempo mi sono rimaste fedelmente in mente, mi ricordo invece poco dei supplementi, dei verbi, o degli argomenti che le hanno ingombrate nei miei anni successivi, quando l'ambizione di istruire e di sedurre, per l'appunto, muoveva imprudentemente la mia parola ed il mio pensiero.

A quel tempo cercavo di arricchire il mio vocabolario e di rendere la mia lingua scintillante come un ciondolo sfavillante, agitato per attrarre gli ingenui e gli smarriti. Il mio cervello si credeva unito alla folla attraverso la frase. Tra vacanza e veggenza, agli spettatori abbagliati dai miei effetti luminosi, io muovevo contro le strofe del caos, laceravo di rifs sanguinanti le tenebre, eruttavo il rutto delle tempeste

nei pifferi pazzi... *Saga scandinava!* Dopo il disordine, il ritorno dei padroni chiamò anche il ritorno dei bastoni! Ed io fui abbondantemente bastonato! La storia veridica di questo nuovo secolo sarà, come sempre, quella dei padroni nascosti?

Le parole antiche, dalle risonanze epilettiche, scivolano oramai come sabbia nelle mie mani. C'è adesso, non lontano da me, un essere impoverito nel linguaggio che io tengo come riferimento, una sorta di misura che mi serve a calibrare i miei enunciati incerti. Invidio l'espressione limitata dei suoi pensieri indifferenti. Quando un impulso si ostina a spingermi nel mondo con le parole, io mi appoggio alle sue formulazioni mutilanti e chiedo in prestito il loro eloquio monotono, simile a quello degli annunci aeroportuali. Pronuncio una parola e subito il mondo spalancato si richiude su di lei e l'assorbe. E il mio piccolo io resta fuori da tutto questo, da questa scura digestione della mia parola in questo mondo.

a seguire...



Jean-Luc Moulène, *Dormir, Paris, 7 luglio 2007*

SULLA TRADUZIONE PARTE 2

Una conversazione tra Babak Afrassiabi, Nasrin Tabatabai (Pages) e Fatemeh Valiani*

La prima parte di questa conversazione è apparsa nel numero 03 del Museion Journal

P.: Negli ultimi dieci anni abbiamo assistito ad un grande aumento nel numero di nuove parole introdotte in Farsi. Non vi è dubbio che la traduzione abbia qualcosa a che fare con questo. La traduzione e introduzione di terminologie nuove portano con sé l'introduzione di nuovi concetti. I concetti non sono sempre applicabili a contesti nuovi e diversi, e possono essere sottoposti ad una re-interpretazione quando sono trapiantati in circostanze diverse, e questo è in sé un altro processo di traduzione. In che modo tocca tutto questo la lingua Farsi, il discorso intellettuale che vi avviene, e il lavoro del traduttore in Iran?

FV.: La creazione di nuove parole, e la loro introduzione in persiano, sono qualcosa che avviene da un tempo ben più lontano che l'ultimo decennio. Certo, l'assenza di terminologie adeguate e corrette viene profondamente avvertito durante l'atto di traduzione. Ed è compito della traduzione rivelare questa assenza e tentare di eliminarla, coniando nuovi termini. Penso sia questo ciò che distingue la traduzione, in senso proprio, dal semplice riportare il contenuto di un discorso in un'altra lingua. Riguardo alla terminologia scientifica e intellettuale la lingua persiana è in effetti piuttosto svantaggiata. Ed è chiaro che l'introduzione di nuovi termini può offrire strumenti che si presentano come indispensabili per la produzione del discorso intellettuale. Essa pure facilita grandemente il lavoro del traduttore. Ma una parola non è soltanto una combinazione di caratteri tipografici: è un significante che denota una prospettiva, un punto di vista, un modo di percepire e comprendere il mondo. In altre parole, c'è sempre un concetto dietro una parola o una struttura sintattica. Per esempio, in inglese o in persiano il rammarico per l'assenza di una persona lo si esprime dicendo *I miss you*. In francese, invece, il "tu" diviene soggetto della frase, e si deve dire *Tu me manques*. Un altro esempio è la parola *l'autre* in francese, che significa alla lettera "l'altro". In francese è possibile fare riferimento ad un amico con la parola *l'autre*. Nella frase *L'autre est venu a mon bureau aujourd'hui*, la parola *l'autre* potrebbe riferirsi ad un socio o una persona che si ama. Ma la traduzione letterale inglese "The other came to my office today" non ha proprio alcun senso. Questo è un problema che troviamo, ad esempio, nella traduzione persiana dei *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes. Quando introduciamo termini nuovi, catturiamo e facciamo propri necessariamente i concetti che vi soggiacciono? Se guardiamo ad esempio alle traduzioni del primo periodo islamico, vediamo che esse non insistevano semplicemente nel coniare parole nuove, e si concentravano invece nell'introdurre e fare propri i concetti dietro di esse. Per esempio, la parola greca *philosophos* venne resa con *falsafeh* (un adattamento arabo dell'originale greco), e il termine venne elaborato da numerose parole affini, come il verbo *falsafa* e il nome *filsoof* (filosofo), e ancora dal verbo *tafalsof* (filosofare). Il greco *logos* trovò il suo equivalente in *notgh*, che a sua volta divenne la base per *mantegh*, quale equivalente di "logica". Un altro esempio interessante è la parola *jadal* per la nozione aristotelica di *argomento*. Ma la domanda è se oggi possiamo integrare gli equivalenti persiani di termini stranieri nella nostra lingua. Prendiamo ad esempio termini come "discorso", "soggetto" o "oggetto" come appaiono nel contesto della cosiddetta filosofia postmoderna (e non come appaiono nel loro uso classico). Se usiamo una parola come *gofteman* (che a me non piace per niente) per il termine "discorso", come faremo per il termine derivato "discorsivo"? È buffo anche notare che l'assenza di equivalenti per l'uso postmoderno di termini come "soggetto" e "oggetto" ha condotto molti giovani traduttori a preservare l'originario termine straniero per "oggetto" (considerato intraducibile) anche in frasi come "C'è un oggetto sul tavolo", dove in realtà la parola "oggetto" significa semplicemente una "cosa", e non possiede alcuna connotazione filosofica! Avverto allora che la sfida ha meno a che fare con il conio di termini nuovi che con la resa e la comunicazione dei concetti che vi soggiacciono.

P.: Quando si assimila qualcosa di estraneo, avviene qualcosa di più che la sua integrazione nella nostra vita: in tal modo si espande anche lo spazio della prassi nella propria esistenza. Possiamo dire la stessa cosa della traduzione, che essa ci introduce in spazi nuovi. Nel caso iraniano, abbiamo visto che molte cose indicibili apertamente vengono dette mediante i testi tradotti, specialmente i testi critici e politici. A questo livello è possibile dire che la traduzione è uno spazio critico e produttivo, per mezzo della lingua d'altri.

FV.: È vero, vi sono modi in cui la traduzione è davvero uno spazio critico. È interessante che le lingue straniere permettano sempre una specie di trasgressione. Si possono pronunciare parole in una lingua straniera che non ci permetteremo mai di dire nella propria lingua. Secondo la stessa logica, forse, per mezzo della traduzione – o per mezzo della lingua di qualcun altro, come lei stessa ha detto – è possibile parlare di soggetti che la tua cultura reprime. Penso che possiamo dire che la traduzione è uno spazio di liberazione dalle costrizioni storiche (e la storia è più che una questione della politica odierna). Credo che nel caso di società come l'Iran, la traduzione possa essere positiva e produttiva, paradossalmente, in virtù del suo aspetto negativo. Più che presentandosi come uno spazio di dialogo, negoziazione e comprensione, essa indica assenze, lacune, golfi e abissi. Ed è questo a renderla – potenzialmente – sia sovversiva che produttiva.

P.: Su cosa sta lavorando al momento? Forse può dirci perché ha scelto di tradurre un particolare testo, cosa la interessa in esso, e perché pensa che possa essere utile ai lettori iraniani.

FV.: Ho appena finito la traduzione del lungo saggio di Jacques Derrida *Cogito et histoire de la folie*, che tratta, come indica il titolo, della famosa opera di Michel Foucault *Histoire de la folie*. Questo articolo apparirà in un libro che comprende anche la traduzione della replica di Foucault, pubblicata alcuni anni dopo come appendice al suo libro. Giacché avevo già tradotto *Histoire de la folie*, ho trovato interessante vedere come un altro filosofo francese la critichi, e come due filosofi che sono noti per la loro critica della metafisica e della filosofia occidentale classica allo stesso tempo la apprezzino, e la riconoscano come fonte del loro pensiero. In tal senso ad interessarmi qui non è tanto ciò che dicono, ma il modo in cui lo dicono. Penso che l'inclinazione critica dell'opera, assieme al suo atteggiamento di apprezzamento per il passato (qui, la filosofia di Descartes), potrebbero essere istruttivi per i lettori iraniani, specialmente per i giovani.

Vi è anche il fatto che l'opera di filosofi come Derrida si può dire condensi in qualche modo l'intero movimento filosofico moderno, e i lettori iraniani potrebbero essere capaci di usare tale opera come una specie di specchio in cui vedere le lacune che ho menzionato. Certo, questo aspetto di tali opere le rende anche estremamente difficili da tradurre, talora quasi intraducibili. Ma ciò può essere un altro stimolo importante per un traduttore: esperire i limiti del proprio lavoro. In ogni caso, vede come il mio lavoro si colloca proprio all'interno del campo che critico con tanto vigore!

Questa conversazione si è svolta via e-mail nel gennaio del 2008.

* Fatemeh Valiani è una traduttrice che vive a Teheran. Ha tradotto in persiano vari testi di filosofia e scienze sociali, tra gli altri:

La lumière vient de l'Occident, Daryush Shayegan, 2001

Histoire de la folie, Michel Foucault, 2002 (onorata con il premio "Migliore traduzione in filosofia", 2003)

Hannah Arendt, David Watson, 2006

In corso di pubblicazione:

Cogito et histoire de la folie, raccolta di saggi di Jacques Derrida e Michel Foucault

Naissance de la clinique, Michel Foucault

Dal progetto *Eventual Spaces* (spazi eventuali)

Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (Pages)

www.pagesmagazine.net
Rotterdam
Teheran

Traduzione dall'inglese

Pagina 12/13, Sandra Boeschstein

Sulla sinistra:

via di andata / via di ritorno

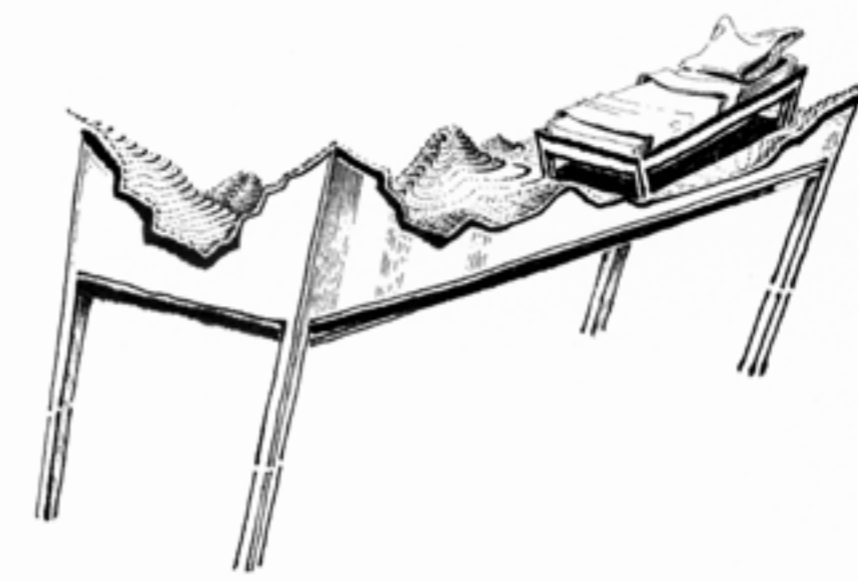
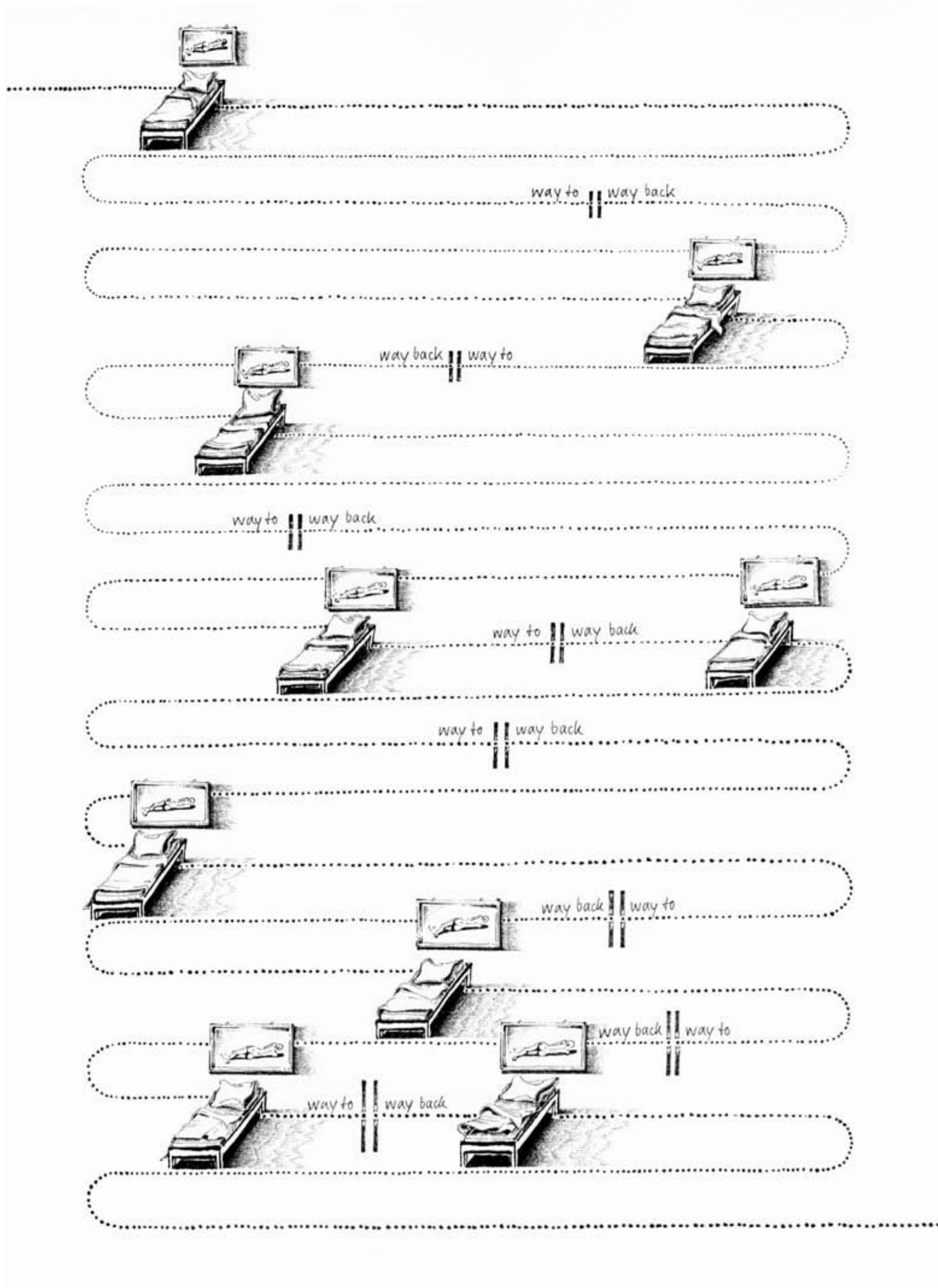
Sulla destra:

da quando esistono vie di ritorno / da quando esistono vie di andata

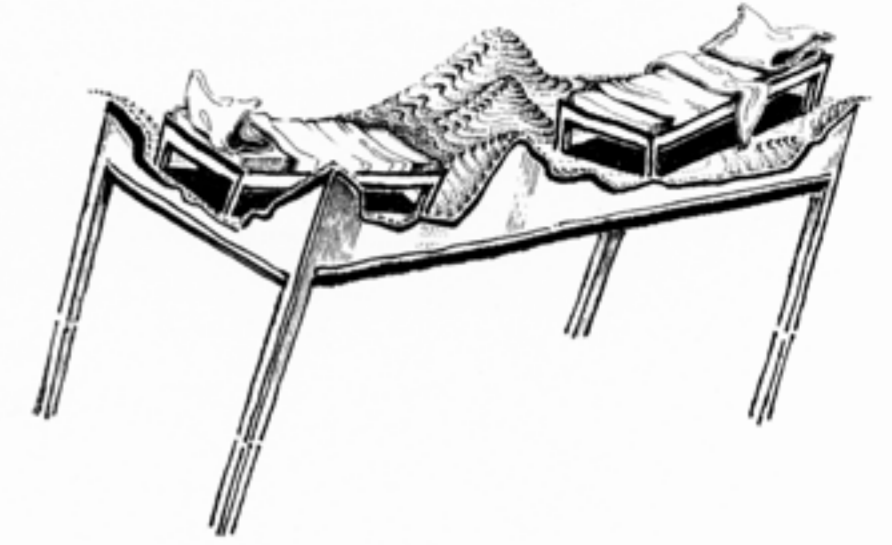
tutte vie di ritorno prima della cima / tutti limiti di nevicata

esistono vie di ritorno nella vita di uno stambecco

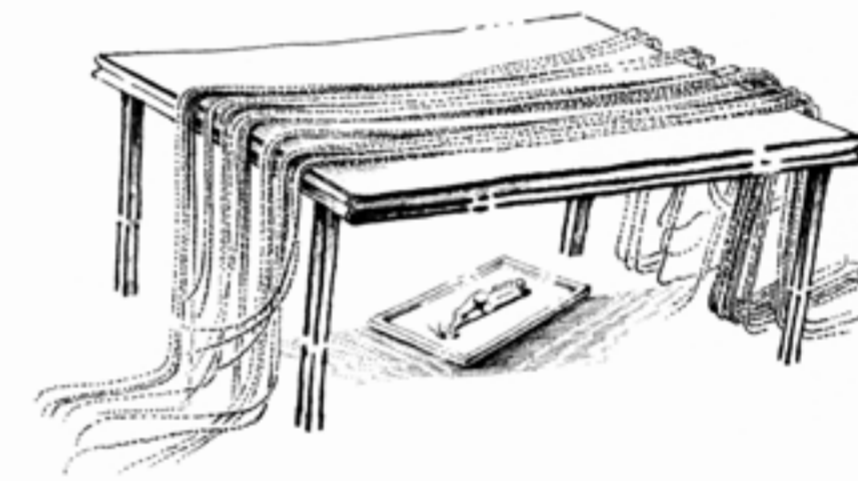
2008, china su carta



since when have there been ways back



since when have there been ways to



all ways back before climax



all snow lines



are there ways back in the life of a buck



CASA BIANCA

Fabrizio Gallanti
Milano

Per accedere alla Casa Bianca bisogna seguire delle procedure particolari che sono diverse a seconda della nazionalità di chi ne faccia richiesta. Il sistema di regolamentazione dell'accesso all'edificio fa parte delle varie misure di sicurezza, messe in atto dopo l'11 settembre 2001 e che hanno sensibilmente modificato gli assetti dello spazio urbano di Washington. Se si possiede la cittadinanza statunitense, le visite turistiche devono essere prenotate con almeno sei mesi di anticipo, rivolgendosi a un deputato o senatore che faccia da intermediario e che di solito è il rappresentante del proprio distretto elettorale. Se non si possiede la cittadinanza statunitense si deve rivolgere alla propria ambasciata a Washington con un'attesa indefinita.

Oppure è possibile ottenere l'autorizzazione alla visita attraverso alcuni canali diplomatici privilegiati, legati alle numerose organizzazioni internazionali che hanno sede nella capitale. L'appuntamento è tra soli tre giorni, siamo tre stranieri e uno statunitense.

Alle 7.45 del mattino bisogna presentarsi a una delle entrate del parco che circonda la Casa Bianca. Le indicazioni sono generiche, la porta sud-ovest, che non coincide con nessun numero civico e nessuna strada. Vagando nella direzione della Casa Bianca attraverso un'area di parcheggi, recintata da muri mobili in cemento armato simili a quelli in uso come spartitraffico, si capisce di essere arrivati, perché di fronte alla recinzione in ferro battuto e al cancello si trova un cartello che riproduce un'immagine dell'edificio e una serie di transenne che potrebbero essere utilizzate per regolamentare l'accesso. In piedi nello spiazzo davanti al cancello, una guardia con una cartellina di similpelle in mano cammina avanti e indietro per

resistere al freddo pungente. Il cielo è bianco, cadono alcuni fiocchi di neve. Sui tronchi degli sparuti alberi piantati nel cemento del parcheggio salgono e scendono, rapidissimi, alcuni scoiattoli grigi. La guardia è vestita con un paio di pantaloni marroni e un giubbotto corto in tessuto sintetico, coperto di stemmi. Porta un cappello a tese larghe. La sensazione che comunica è quella di una guardia forestale, o almeno dell'idea che me ne sono fatto guardando i cartoni animati dell'orso Yoghi da bambino. Forse questa idea è acuita dal balletto incessante messo in scena dagli scoiattoli. La guardia, molto gentile, ci conferma che quella è l'entrata e ci chiede per che ora siamo prenotati. 7.45. Abbiamo cinque minuti di anticipo. La guardia nota che una di noi ha con sé una piccola borsa da donna a tracolla e ci informa che non esiste un guardaroba e che non è possibile portarla dentro l'edificio. Ci consiglia di andare in un bar o in un hotel da qualche parte per lasciare la borsa. Aggiunge che sarebbe meglio non lasciare la borsa nello spiazzo (appesa a un albero?, penso io), perché, con cadenza regolare, speciali squadre di addetti alla sicurezza controllano l'area e la farebbero esplodere se la reperissero (lo stesso messaggio viene ripetuto con insistenza negli aeroporti francesi - effettivamente in un'occasione ho assistito a una squadra di specialisti che faceva brillare una valigia piena di biancheria in un aeroporto del sud della Francia). Ci informa anche di non preoccuparci di un ritardo rispetto alla scaletta, dato che, come avevamo capito ascoltando ore e minuti citati da altri visitatori, o già abbondantemente in ritardo o troppo in anticipo, la menzione di un orario all'atto della prenotazione è solo una indicazione generica, perché la logica con la quale si accede, come ci viene spiegato, è "first arrived, first served".

Molto gentilmente il personale del bar dell'hotel Marriott, non molto distante, accetta di tenere la borsa, prassi che sembra essere frequente. In ogni caso, cortesemente, ci viene richiesto di poter esibirne il contenuto. L'hotel infatti non possiede metal detector e attrezzature a raggi X, che invece sono installati all'entrata di quasi tutti gli edifici pubblici della città, soprattutto i molti musei federali. Possiamo invece portare con noi i cellulari, che in ogni caso non captano nessun segnale, come avviene in altre aree della città dove speciali dispositivi elettronici disturbano le frequenze radio per motivi di sicurezza (per esempio in prossimità di un quartiere recintato di proprietà della marina militare, all'interno del quale si trova la residenza del Vicepresidente). Superata la guardia forestale (forse, in effetti distaccata da qualche corpo federale responsabile dei parchi, la sovrapposizione di giurisdizioni e corpi pubblici negli Stati Uniti è spesso bizantina) bisogna presentare i propri passaporti a un signore, in borghese, vestito con un lungo cappotto blu, che indossa un berretto di lana scuro ben calcato sugli occhi e sfoggia un pizzetto grigio sotto le labbra (pizzo e baffi mi ricordano il generale Custer - mi viene da riflettere su come negli Stati Uniti si incoccino sempre situazioni che rimandano a un immaginario già conformato da tempo). I nostri nomi non risultano nella lista speciale del canale diplomatico, che il generale Custer ha in mano. Oltre ai documenti, per fortuna, noi possiamo passare la copia di un fax proveniente dal Dipartimento di Stato (l'equivalente del ministero degli esteri) che riporta gli estremi della nostra visita. Il generale Custer ci informa che andrà a controllare e si avvia per il viottolo dopo il cancello verso il parco. Noi rimaniamo fuori, sullo

spiazzo, con la guardia. Dopo poco tempo appare dal parco un altro signore che si colloca di fronte all'entrata. È vestito elegantemente con un impermeabile leggero violaceo e una cravatta azzurra che spicca sulla camicia bianca. È afro-americano (mentre scrivo penso che questa espressione corretta in inglese, anzi politicamente corretta, in italiano suona strana), rapato a zero, gigantesco. Dal suo orecchio destro fuoriesce un cavo elettrico attorcigliato a spirale che si infila in una tasca dell'impermeabile. Penso alla CIA e al Secret Service, che si occupa della sicurezza dei personaggi pubblici, però il signore non ha gli occhiali scuri. Mentre aspettiamo di sapere se saremo ammessi alla visita turistica, diverse persone entrano, attraversando una piccola porta, nel parco della Casa Bianca. Alcune sono ragazze giovani, vestite elegantemente, troppo leggere però per il freddo che fa, con scarpe con tacchi appuntiti e gonne scure, senza guanti e senza cappelli. Camminano veloci attraverso lo spiazzo, forse per arrivare prima in un luogo riscaldato. Penso possano essere stagiste. Altri sono militari maschi, anche loro giovani, con uniformi di diversi colori e fatture, spesso addobbate con numerose decorazioni appuntate sul petto, senza soprabiti, che si avvicinano con un passo più lento, forse utilizzando un particolare codice del corpo per comunicare con le altre persone nello spiazzo. Infatti mi ricordo di Ronald Reagan che compariva sempre senza cappotto durante le negoziazioni in Islanda con Mikhail Gorbaciov negli anni '80, per apparire più giovane in quanto indifferente al gelo. Penso quindi che tra l'agente segreto gigante, con il suo soprabito primaverile, e i militari che salutano entrando dalla porticina, esista un linguaggio silenzioso, una sorta di rito maschile del branco, dove chi

dimostra di patire il freddo è il perdente. Mentre mi sto congelando, nonostante il piumino e il berretto di lana, mi ricordo che due giorni prima sul prato davanti all'Air and Space Museum, avevo notato un adolescente in T-shirt, pantaloni corti e ciabatte infradito. Mi dicono che per chi venga da certe parti del paese, la temperatura di Washington, intorno allo zero, è comunque l'equivalente della primavera per me. Mi viene anche in mente che in televisione, nei servizi dall'Ohio, dal Wisconsin, dallo Utah, si vedono i candidati alle primarie presidenziali aggirarsi per strade coperte di ghiaccio senza soprabiti e copricapi, mentre chi li accompagna è spesso intabarrato come in Siberia. Proprio mentre i pensieri dei quattro sono troppo raggelati per essere comunicati verbalmente, ciascuno di noi rannicchiato per resistere al vento, ecco che il generale Custer ritorna e ci dice che possiamo entrare. Superato il cancello, percorriamo una rampa metallica che conduce a un piccolo edificio prefabbricato in plastica. L'edificio contiene solamente i consueti apparati di controllo come negli aeroporti o i musei della città. I funzionari all'interno sono piuttosto sbrigativi e indifferenti. Non c'è in effetti bisogno che ci spieghino cosa si debba fare. Rimuoviamo cinture, chiavi, monete e cellulari, li mettiamo insieme con le giacche nel vassoio di plastica, lo spingiamo sopra i rulli metallici verso l'imboccatura della macchina e passiamo attraverso il portale. Usciamo dall'edificio, una serie di cartelli indica il percorso, che percorriamo rapidamente, sperando di scaldarci dopo l'attesa. Arriviamo davanti a una porta in vetro. Per la fretta non ci siamo accorti che quella porta è l'accesso alla Casa Bianca. Entriamo in un corridoio largo, rivestito di pietra ocra chiara. Alle pareti ci sono

immagini di vita quotidiana: la famiglia Bush che fa un barbecue, i Clinton a cena, qualche dignitario straniero in visita. C'è una composizione con tutti gli auguri di Natale presidenziali, incorniciati uno per uno. Alcuni ritratti a olio di presidenti e first ladies. Bacheche in cristallo con oggetti commemorativi. La collezione miscellanea di oggetti costituisce il contenuto di quello che è il Visitor Center Building, un piccolo corpo di fabbrica aggregato al piano terreno dell'edificio. Ci sono poche persone che vagano, ciascuna con un depliant in mano, fornito dalla guardia forestale all'ingresso, che spiega il contenuto e la storia di ogni stanza, perlomeno di quelle che possono essere visibili, otto in tutto, dislocate al piano terreno e al primo piano. Ci sono anche numerose persone immobili, tutte con l'impermeabile e il cavo nell'orecchio. Al piano terreno non si può accedere alle stanze (la biblioteca, la Vermeil Room, la China Room), ma occhieggiare dalla porta, rimanendo al di qua di un nastro in velluto rosso appeso agli stipiti. Al piano superiore si possono attraversare sale di rappresentanza più vaste (East Room, usata per le feste; Green Room, sala da pranzo usata da Jefferson; Blue Room, che riprende la pianta ovale della sala del piano superiore, ben più nota; Red Room e State Dining Room). L'arredamento è sobrio, quasi puritano, soprattutto se comparato con le residenze delle famiglie regnanti europee. In ogni sala un lungo cordone di velluto, supportato da sostegni in legno, incanala i turisti ed impedisce che vaghino liberamente. Al di là di questa barriera, in piedi, un agente segreto osserva la situazione e risponde svogliatamente a chi voglia ottenere ulteriori informazioni sullo stile di un lampadario o il paesaggio raffigurato in un dipinto. Dopo poco siamo già nell'atrio d'ingresso, che è al

livello di Pennsylvania Avenue (di fatto la Casa Bianca è costruita su un terreno in pendenza). Su una parete laterale è appeso un enorme ritratto di Bill Clinton, che in realtà si chiama William Jefferson Clinton. Usciamo, passando al di sotto del colonnato ionico che regge il timpano della facciata principale. Dirigendoci verso il cancello, passiamo a lato di una guardiola in legno e vetro, dipinta di bianco. La porta è socchiusa, un soldato vestito con un'uniforme mimetica e che porta un elmetto in Kevlar è appoggiato all'uscio. Parla ad un telefono cellulare, in maniera rilassata. Di fianco all'anfibio nero destro noto una macchiolina rossa, che tremola sull'asfalto. Capisco che è prodotta dal puntatore laser del fucile d'assalto che porta a tracolla. Con la coda dell'occhio noto che aganciati al cinturone porta una fondina con una pistola, un pugnale e diverse granate, mentre sull'altra spalla è appesa una mitraglietta nera.

When Communicating to Constituents

Be clear, direct and honest. If possible, be reassuring.
Remember that you may be dealing with people who are very anxious and afraid.