

# ART JOURNAL 04

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

Maxi Obexer

Babak Afrassiabi (Pages)

Laymert Garcia dos Santos

Vincent Labaume

Jean-Luc Moulène

Jalal Toufic

Sandra Boeschenstein

Fabrizio Gallanti

David Goldblatt

Journal Numero 06  
 Giugno 2008  
 Editore: MUSEION  
 Museo d'arte moderna e contemporanea  
 Bolzano/Bozen

Il journal è disponibile online in italiano,  
 tedesco ed inglese: [www.museion.it](http://www.museion.it)

Inviatle vostre lettere e contributi a  
[journal@museion.it](mailto: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**

Babak Afrassabi (Pages)  
 Sandra Boeschenstein  
 Laymert Garcia dos Santos  
 Fabrizio Gallanti  
 David Golblatt  
 Vincent Labcaume  
 Jean-Luc Moulène  
 Maxi Obexer  
 Jalal Toufic

**Traduzioni**

Francesca R. Chiocci  
 Giorgio Maragliano  
 Susanna Piccoli

**Direzione**

Corinne Diserens

**Redazione**

Brigitte Unterhofer  
 Petra Guidi

**Collaborazione**

Caterina Longo  
 Simonetta Nardin

**Design**

tomato - Londra

**Grafica**

typeklang - Bolzano

**Tipografia**

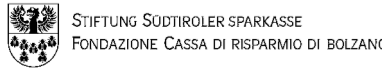
Athesia Druck srl, Bolzano

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.



# TUTTO È ILLUMINATO

## Maxi Obexer Berlino

*Traduzione dal tedesco*

**P**otrebbe essere che alcuni giorni risultino più irreali di altri? E che alcuni giorni appaiano particolarmente irreali? Si potrebbe forse parlare di reale e irreale come del tempo? “Oggi è stata una bella giornata di sole, migliore di ieri e domani sarà ancora più bella.” O anche: “A quel che si dice, pare che la prossima settimana sarà irreali.” “L’ho sentito anch’io, ma per metà settimana dovrebbe ritornare ad essere molto reale.”

Potrebbe forse essere che nella quotidianità l’irreale sia fortemente aumentato? E che come il buco nell’ozono stia crescendo sempre più? Che accada sempre più spesso che si finisca con considerare finzione la realtà e realtà la finzione? Oggi davanti a casa mia nella Skalitzer Straße nel quartiere di Kreuzberg, direttamente sulla curva che porta al Schlesisches Tor, c’era un camion rovesciato su un fianco messo di traverso in modo da occupare entrambe le corsie di marcia. Si trattava di un’autocisterna distesa, lucida e argentata, la cui testa si protendeva fino sotto ai piloni della metro sopraelevata. Era circondata da numerosi vigili del fuoco dalle uniformi che apparivano come sempre un po’ troppo nuove, come se fossero state indossate per la prima volta, come costumi teatrali appena confezionati, senza pieghe né grinze. C’erano anche i soliti capannelli di curiosi, spinti indietro gentilmente da uomini con giubbetti gialli e arancioni. Un grosso tubo nero si infilava nella pancia della cisterna e ne aspirava il contenuto sussultando e ingoiando come un rettile vorace. Tutto era illuminato. E come sempre durante le riprese di un film, anche solo passando, si respirava una sorta di tensione annoiata; sicuramente tutti i partecipanti in quel momento non riuscivano ad immaginarsi il termine delle riprese. Salii la scalinata che portava alla sopraelevata e, mentre il treno partiva, guardai ancora una volta il bestione argenteo disteso. Chissà se c’era uno stuntman, o magari più di uno? Forse perfino stunt-doubles? Che però in questo momento dormivano?

Stavo andando all’ospedale a fare visita ad un amico ricoverato, perché gli era collassato mezzo lobo polmonare. Gli era semplicemente caduto giù, dall’alto verso il basso, in un vuoto del corpo, ed era rimasto appoggiato ad un rene o qualcos’altro. E ora dovevano ricucirglielo al posto giusto.

Non mi ero fatta dire l’indirizzo della clinica, a dire il vero non conoscevo nemmeno esattamente il nome dell’ospedale, forse avevo voluto evitare che il mio amico si affannasse inutilmente. Ma comunque doveva trattarsi della clinica che avevo in mente, una clinica specializzata in pneumologia, una clinica polmonare che si trovava nella zona dove si trovava il mio amico e ritenevo escluso che nella stessa zona potesse esistere una seconda clinica specializzata nella cura dei polmoni.

Scesi dalla metro e mi trovai quasi subito la clinica davanti al naso. Senza esitare entrai nell’atrio e chiesi il numero della stanza del mio amico. Le persone allo sportello mi guardarono stupite, ma poi mi fecero cenno di passare e mi dissero di salire in ascensore al terzo piano, reparto di pneumologia. Beh bene, pensai, meravigliandomi un po’ del fatto che una clinica specializzata in cure polmonari avesse un reparto distinto di pneumologia.

Poi salii in ascensore e mi feci portare al terzo piano. Nel corridoio chiesi nuovamente dove potevo trovare il mio amico. Tre persone in camice bianco passarono fruscianti accanto a me, mi superarono fruscando proprio come fanno di solito le persone in camice bianco quando passano accanto a qualcuno fruscando. Quindi mi rivolsi ad un camice verde. “La persona che cerca potrebbe essere il giovane nella stanza numero 34.” “Grazie mille,” dissi e proseguii. Il reparto era stranamente vuoto. E tutto era illuminato. Illuminato da luci al neon come tipicamente si usa nelle cliniche, ma oltre a questa luce mi sembrava di percepire anche un altro bagliore, un bagliore morbido e glamour oltre la luce vivida dei proiettori. Vabbè.

Attraverso una porta semiaperta sbirciai in una stanza. Non vidi nessuna persona sofferente, bensì mezzo pavimento coperto di tetrapak, sì tetrapak – sarà stato un

cucinino per la pausa caffè, pensai e inoltre vi erano molti stativi. Stativi? Stativi per – già, per cosa? Stativi per le flebo ovviamente, doveva trattarsi di una quantità di aste flebo a stativo.

Raggiunsi la stanza. E vi trovai anche un giovane nel letto. Solo che non si trattava del giovane che stavo cercando, era un altro. E poi intorno a lui c’erano molti visitatori che non conoscevo e una giovane donna intenta a tergergli nervosamente il viso con una spugna asciutta. “Chi cerca?” “Il mio amico. Dovrebbe essere ricoverato qui.” E dico il suo nome. “Fa parte del crew?” “Se fa parte...? No, si tratta di un paziente.” “Un cosa? Mmh.” “Gli è collassato un lobo polmonare.” Mi guardò in modo strano. Poi sul suo viso comparve un sorrisetto un po’ beffardo. E anche gli altri la imitarono, tutti sogghignavano.

“Questa è una clinica cinematografica, possibile che Lei non lo sappia?” “Lei si trova, per così dire, nel film sbagliato ha ha ha.” “Una clinica cinematografica?” “Una clinica cinematografica.” “Oh. E cosa sarebbe?” “Qui si girano film.” La guardai. “E Lei? Lei cosa sarebbe?” All’improvviso avevo la sensazione di essere circondata da finzioni. Come potevo crederle? “C’è una clinica ad un paio di isolati da qui. Quella è ancora vera.” “Cosa intende con *ancora*?”

“Anche questa una volta era vera, ma non riusciva più a sopravvivere. Poi fu venduta ad una società di produzione cinematografica e da allora va alla grande. Nel cinema si è costantemente alla ricerca di luoghi autentici. E dato che gli ospedali veri non riescono quasi più a far quadrare il bilancio e le cliniche cinematografiche sono sempre molto richieste, il gioco è fatto. Da quel che ho sentito anche l’altra è sull’orlo del fallimento.” Lasciai la clinica da film e mi misi alla ricerca della clinica vera. La trovai e dentro vi trovai anche il mio amico. Questi mi mise davanti al naso una radiografia sulla quale avrei dovuto distinguere il suo polmone collassato. Vidi soltanto un triangolo bianco tra dei segni traversi. Quella cosa astratta e trasparente era la causa di tanto affanno, diaforesi, fiato corto e soprattutto di tanta disperazione fino all’ansia? Il mio amico annui pallido.

Alcune ore più tardi tornai al Schlesisches Tor. Era diventato buio. I lampioni illuminavano la strada e – cosa vidi allora? – bolle, centinaia, migliaia, milioni di bolle di sapone che fluttuavano sulla strada nera bagnata saltellando dietro ad ogni macchina che passava sfrecciando. Di nuovo un gruppo di curiosi seguiva l’allegro movimento delle bolle. “Profuma di pulito di fresco.” “Come appena lavata l’intera strada.” “Quel camion che si è rovesciato stamattina trasportava sapone liquido.” “Sì è semplicemente rovesciato, non è riuscito a tenere la curva e si è rovesciato.” “Deve aver perso una parte del sapone liquido.” “E poi ci è piovuto sopra.” “Ma quella di stamattina era la scena di un film, no?” “Quale film?” “Non stavano girando la scena di un film? Era tutto vero?” “E cos’altro voleva che fosse, signorina? Ma guardi un po’ tutte quelle bolle!”

\*N.d.T.: questo dialogo si svolge con una parlata berlinese.



# LUOGO E PRATICA, DELL’EVENTUALITÀ

## POLITICHE DELLA RIVOLTA NEL CORTILE DI ACCESSO DELL’UNIVERSITÀ DI TEHERAN

Dal progetto *Eventual Spaces* (spazi eventuali)

Babak Afrassiabi (Pages)

www.pagesmagazine.net  
Rotterdam  
Teheran

Traduzione dall’inglese

Durante una delle calde notti d’estate del maggio del 2007 a Teheran, alcuni di noi si raccolsero nell’appartamento di un amico all’undicesimo piano di una torre residenziale per parlare della condizione dello “spazio artistico” nell’Iran contemporaneo. Non fu un caso che la discussione prese immediatamente avvio riferendosi alla frizione tra vita pubblica e privata in Iran: scissione questa – iper-identificata – che ha toccato anche le pratiche artistiche. Come molte altre pratiche culturali in Iran non completamente in linea con l’ideologia di stato, molto lavoro artistico e intellettuale è preso tra la ricerca di un minimo di intervento politico e la sua possibile negazione.

Se si vuole guardare allo stato delle cose rispetto alla spazialità della pratica e della presentazione dell’arte in Iran, si deve inevitabilmente cominciare con questa frizione. Hamed Yousefi<sup>1</sup> iniziò osservando: “La questione dello spazio della pratica artistica in Iran è associata con la duplice questione degli ambiti pubblici e privati. Per gli ultimi venti anni circa la nostra esperienza è stata che l’ambito pubblico non ci appartiene. In un periodo che va dai dieci ai quindici anni, gli intellettuali e artisti della generazione precedente avevano poco interesse nell’ambito pubblico, e lo rifiutavano totalmente perchè le sue tendenze e ideali non avevano nulla a che fare con le loro...” [Gran parte della comunità intellettuale, avendo tendenze di sinistra, si sentiva naturalmente estraniata dalla conclusione della Rivoluzione Islamica, e dal modo in cui essa è giunta a definire, rappresentare e regolare lo spazio pubblico.] Continuo poi dicendo “...dagli anni Novanta vi è tuttavia una specie di disperazione (...) Vale a dire, se negli anni Ottanta tutti ignoravano l’ambito pubblico, oggi qualcuno assume una posizione di opposizione. È stancante vedere che gli spazi pubblici sono chiusi, o dal governo o dal costume, per tanta parte del tempo. Ma la cosa interessante è che ora è l’ambito privato a giocare per noi il ruolo dello spazio pubblico. Abbiamo ambiti privati che condividiamo con altri, e li convertiamo in spazi pubblici con accesso controllato. Tali spazi sono ambiti privati mobili e a porte aperte. Gli spazi di alcune gallerie sono in effetti case private, e si suppone che solo pochi vi entreranno.”

Ciò che possiamo vedere dal resoconto di Yousefi è una forma di pratica e presenza artistica e intellettuale che viene sempre dislocata spazialmente e che slitta nel tempo. Qui la pratica viene definita da una configurazione spaziale collocata nel cortocircuito tra un’ approssimazione di condizione pubblica e la privacy. La possibilità della pratica è chiaramente serbata mediante questa ambivalenza spaziale – di segretezza ed esposizione. Ma più ancora ad essere preservata è la potenzialità ed eventualità nel dispiegamento di questa pratica nello spazio pubblico; in altre parole, la inevitabilità della stessa pratica e presenza pubblica.

L’eventualità è l’avvenire inevitabile delle cose, quale conseguenza, in un futuro indefinito. L’eventualità è anche una disposizione di consapevolezza rispetto all’inevitabile dispiegarsi di un evento. Infine, l’eventualità è la potenzialità sulla soglia della sua attualizzazione.

In un contesto come quello iraniano, l’eventualità, quale condizione della pratica artistica come di qualunque altra, diviene una disposizione politica. Con ciò si afferma che essa sfugge a designazioni pregiudiziali ed al controllo del potere dominante perchè essa ha a che fare con la conoscenza del modo in cui agire rispetto alla particolarità della sua condizione circostante, e come tale essa garantisce di continuo l’inevitabilità della sua piena attualizzazione.

Esistono anche *pratiche dell’eventualità* che trovano il loro luogo di svolgimento fuori in città. Il cortile d’accesso dell’Università di Teheran, nel centro della città, è un posto per simili pratiche. Il cortile è stato storicamente *il* luogo di scontro politico tra gli studenti e lo stato, e sino ad oggi esso viene continuamente reclamato durante le proteste studentesche in nome del cambiamento. La cosa interessante è che il cortile, in virtù della sua ambigua posizione urbana, diviene la scena di atti di rivolta definiti dalla ambivalenza dello loro messa in scena spaziale nella città. Ad essere preservata in questa ambivalenza è l’eventualità o contingenza di ciò che nella rivolta è oggetto di desiderio.

Teheran 1940. Sviluppo di piazza e viale Shah Reza con sullo sfondo il Campus dell’Università di Teheran. Archivio di *Architecture of Changing Times*, Teheran, Iran.



Ciò che segue è una lettura del cortile dell’Università di Teheran come luogo di rivolta con una particolare disposizione spaziale. Con ciò io intendo proporre un’esplicita analogia con l’elemento politico nello spazio della pratica artistica in Iran. Lo *studente*, già in virtù del suo status sociale transitorio, conserva una disposizione che lo rende, sotto un potere autocratico, politico. Nel caso di Teheran l’università più che un posto per produrre conoscenza è diventata luogo permanente del potere e della sua rifondazione ideologica. Il risultato è che le dimostrazioni e manifestazioni di insoddisfazione degli studenti hanno spesso luogo altrove, nelle vicinanze dell’università dove essa quasi diviene città, vale a dire nel cortile. Il cortile dell’Università di Teheran è giunto in molti modi a facilitare le presenze critiche nella città. Come luogo, esso non soltanto reca testimonianza delle insurrezioni della rivoluzione del 1979, ma è sino ad oggi il luogo per definizione dello scambio, scontro e negoziazione politica.

Il cortile di accesso è nel centro di Teheran e si affaccia su una delle sue strade principali. È un’insenatura che partendo dal marciapiede, al suo medesimo livello, si prolunga all’interno del complesso universitario. Da una parte il cortile può essere caratterizzato come un rifugio spaziale dalla strada principale, cosa che lo rende uno spazio semi-pubblico, e come parte del territorio dell’università. Ma dall’altra non vi è alcuna demarcazione chiara a separarlo dal marciapiede, che si estende sino al margine della strada principale.

La disposizione geograficamente ambigua del cortile tipicizza un luogo che nel tempo è diventato politicamente e spazialmente il sintomo di un rapporto irrisolto tra la città e lo stato. La natura sintomatica di questo spazio è connessa non soltanto alla storia recente di questa università, ma rimanda indietro nel tempo, all’avvento della modernità in Iran, con le complessità culturali e politiche che ne seguirono.

Quando lo Shah Reza venne al potere nel 1925 dopo la Rivoluzione Costituzionale, la volontà di modernizzare il paese assunse una velocità senza precedenti. Teheran, la capitale, doveva subire un processo di urbanizzazione immediata. Prendendo ispirazione dai nuovi concetti della pianificazione urbana in Europa, parti tradizionali della città vennero demolite per lasciare spazio a *viali*, che erano in se stessi un simbolo della modernità. (È interessante notare che il primissimo piano regolatore per lo sviluppo urbano nel 1930 era chiamato, alla lettera, “piano dei Viali”) Presto comparirono nuovi edifici pubblici e piazze per sostituire quello che era conosciuto come ‘Stile dell’Architettura di Teheran’ (‘Sabke-e Tehran’) con lo ‘International Style’. E naturalmente l’università faceva parte di questo piano di modernizzazione.

Il Ministro della Cultura di quel periodo (Ali-Asghar Hekmat) scrive nelle sue memorie: “Fu durante una delle notti piene di auspici degli inizi del 1933, in una delle riunioni del concilio di stato in presenza dello Shah. Nel mezzo di considerazioni su quanto fosse diventata prospera Teheran con tutti i suoi magnifici edifici, notai che certo non vi potevano esser dubbi sulla magnificenza della nostra capitale, ma vi era ancora una carenza. La città mancava ancora di una università. Ed era una vergogna che la nostra moderna città dovesse star dietro a tutte le più grandi città del mondo a questo riguardo. Dopo un momento di contemplazione, lo Shah replicò in tono deciso: ‘Bene, costruitela.’”

Tutte le facoltà esistenti (ciascuna con convinzioni sociali e politiche diverse) dovevano essere poste sotto un unico tetto. Sulla scena politica e culturale dell’epoca vi erano tuttavia attori diversi, ognuno con le proprie preferenze. Venne formata un’assemblea di supervisione che riuniva rappresentanti di tutte le fazioni: dai nazionalisti ai sostenitori dell’eredità islamica, a coloro che avevano legami con l’Occidente per aver studiato in Europa, ai rappresentanti del governo che avevano posizioni radicalmente anti-tradizionaliste. Il progetto dell’università fu allo stesso modo influenzato da desideri e da gradi di modernità diversi. Un montaggio nel progetto e nella storia giunse a definire in quel periodo la città intesa come un tutto, e l’università non fa eccezione. Un architetto francese, che lavorava da anni in Iran, ricevette l’incarico di architetto supervisore per l’università. Infine gli studenti che erano stati inviati a studiare in Europa dal governo nel 1928 vennero richiamati per aiutare a fondarla.

Malgrado l’appezzamento di terreno scelto per l’università agli inizi degli anni ’30 fosse fuori dal centro della città, il rapido sviluppo urbano di Teheran presto lo pose nel cuore della metropoli, quale parte integrante del suo affollato ambiente urbano. Il viale principale che collega le parti orientali a quelle occidentali della città, chiamato Viale Shah Reza sino al 1979, quando venne ribattezzato Viale Enghelab o “Rivoluzione”, passa direttamente davanti al suo ingresso. L’università venne inevitabilmente coinvolta in tutti gli eventi di agitazione sociopolitica, spesso ospitandoli, e così è stato per il resto della sua storia.

Durante il colpo di stato del 1953, architettato dalla CIA, l’università assunse il ruolo, dieci anni dopo la sua apertura ufficiale, di scena della lotta e della negoziazione politica. L’assedio dell’università da parte dell’esercito e la morte di tre studenti il 7 dicembre 1953 segnarono in Iran il “Giorno dello Studente”, celebrato ogni anno. Ora, circa quarant’anni dopo, la celebrazione annuale del “Giorno dello Studente” è diventata un pretesto affinché il governo o gli studenti esprimano il loro disdegno reciproco, per usare un eufemismo.

La dimostrazione degli studenti nel 1970 contro lo stesso Shah preparò il terreno per dimostrazioni ed arresti continui, sino alla rivoluzione del 1979. L’università era uno dei bastioni principali della lotta all’esercito e per la rivoluzione. Esistono molte analisi con prospettive diverse della rivoluzione iraniana, del perchè e come essa sia avvenuta. Alcuni ricercano le sue cause più in fattori sociali ed economici, altri in fattori ideologici o politici. Ma tutti condividono l’opinione che essa è stata una rivoluzione urbana contro il programma autoritario di modernizzazione culturale e politica dello Shah.

L’ultimo Shah e suo padre non avevano in effetti avuto requie nella loro dedizione a qualsiasi possibile sembianza di modernità a tutti i livelli: economico, politico, sociale, industriale, militare, non meno che nella cultura, le arti o l’architettura. Non era più ammesso semplicemente spazio alcuno per mettere in discussione tutto questo. Negli anni ’70, all’apice dello stato autoritario dello Shah, qualsiasi canale istituzionale per qualunque espressione di scontento era stato soppresso. La popolazione divenne sempre più estranea allo stato. Non c’è da meravigliarsi se il nucleo degli slogan rivoluzionari, contro una facciata di modernità già in bancarotta, fossero anti-imperialisti, terzomondisti, nazionalisti, ed infine intinti di discorso religioso.

Le prime preghiere del Venerdì nell’università ebbero luogo immediatamente dopo la vittoria della rivoluzione e la cerimonia si svolge ancora ogni settimana. L’assedio dell’ambasciata americana e poco dopo la presa degli ostaggi da parte degli studenti furono anch’essi eventi decisivi nel definire il posto degli studenti e dell’università nel discorso rivoluzionario.

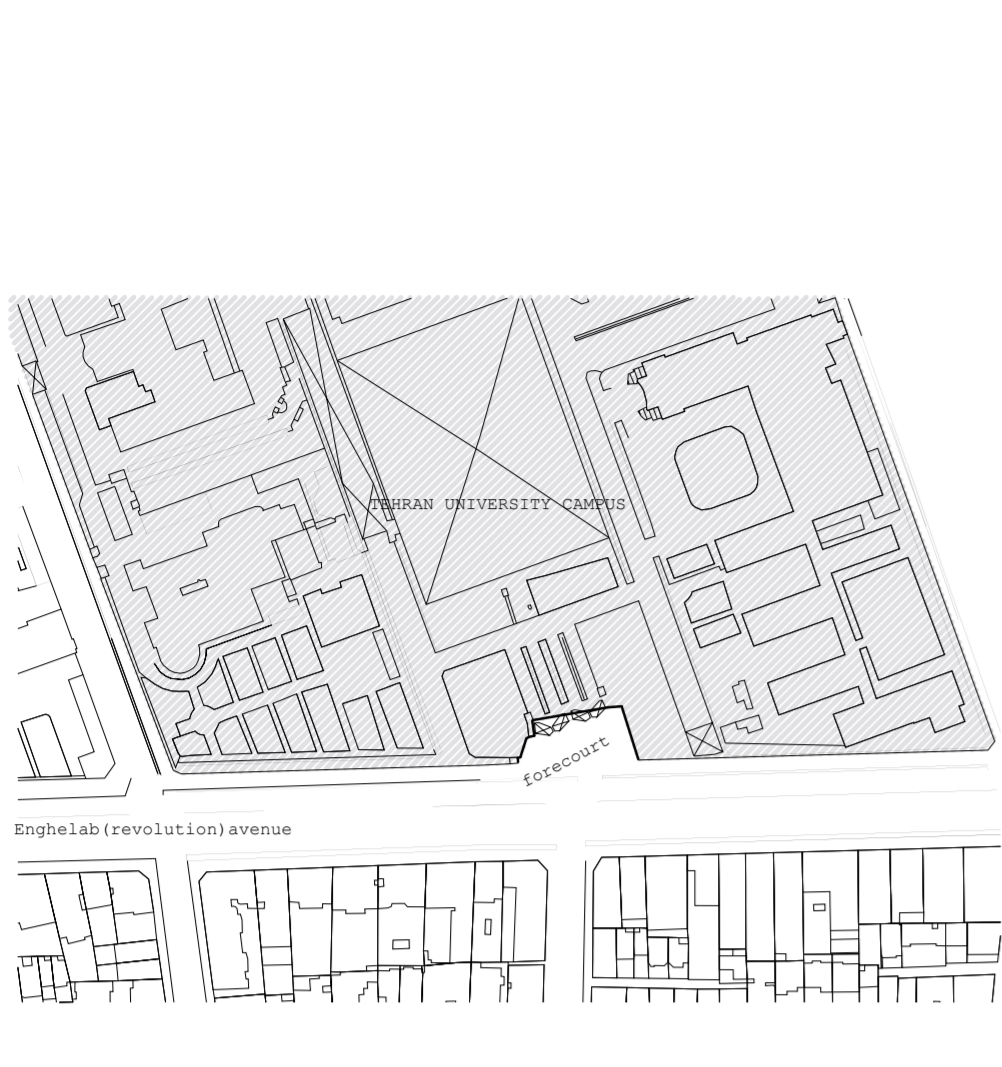
Non molto tempo dopo le università furono chiuse per tre anni nel nome della rivoluzione culturale. Essa doveva depurare l’università di qualsiasi componente straniera – occidentale – e fondare un curriculum islamico-rivoluzionario. I decenni che seguirono furono segnati da restrizioni estreme di ogni spazio per una presenza pubblica attiva che potesse essere percepita come fuori linea con il discorso rivoluzionario, e ciò non lasciò indenne l’università.

Dal 1997 al 2004, durante la presidenza moderata di Khatami, gli studenti riguadagnarono terreno per l’espressione di idee di riforma, e riuscirono in qualche modo a consolidare la possibilità di una voce critica all’interno dell’università. Lo scontro rimaneva tuttavia inevitabile. L’assedio e l’arresto di trecento studenti nel 1999 e il saccheggio e incendio del loro dormitorio durante le dimostrazioni contro la messa al bando di giornali, fu un’enorme delusione per gli studenti e scontri ed arresti sono continuati sino ad oggi.

In anni recenti non sono soltanto gli studenti a protestare nel cortile. Anche altri gruppi tendono ad usare il cortile per le loro manifestazioni di protesta. La partecipazione alle dimostrazioni di studenti da parte di manifestanti che provengono da fuori

<sup>1</sup> Hamed Yousefi è un critico della società e della cultura che vive e lavora a Teheran.





dell'università è particolarmente indesiderata dallo stato. Spesso gli studenti vengono o respinti all'interno del complesso universitario, oltre i cancelli, o tenuti fuori dall'università. Ma quando vi sono tra loro gruppi di non-studenti, la situazione per le guardie di sicurezza diviene più complicata. Questa è la ragione perchè in tali occasioni vediamo le guardie che tentano spesso di tenere separati gli studenti dai manifestanti all'esterno, sui due lati della recinzione.

In breve, il cortile è rimasto un luogo di continua avanzata e ritirata nella/dalla università o da e verso la strada. È entro lo sfondo di tale storia che il cortile dell'università mantiene il suo posto nella città. Esso a volte è un'occasione di attacco, altre di difesa, ma raramente di riconciliazione. Soltanto per poco tempo, appena dopo la rivoluzione del 1979, il cortile è stato un posto per le adunate e manifestazioni di gruppi politici diversi, che avvertivano di dover condividere la vittoria e la responsabilità della rivoluzione. Fu soltanto nell'anno immediatamente successivo alla rivoluzione che lo spazio davanti all'università fu un luogo dove distribuire volantini politici, pubblicazioni e cassette di partiti diversi. E ciò era possibile soltanto perchè la politica della città era ancora indecidibile, non designata e aperta, ma anche vulnerabile.

Gli anni che seguirono la rivoluzione, specialmente durante il periodo della guerra tra Iran e Iraq tra il 1980 e il 1989, furono gli anni dell'elaborazione del discorso rivoluzionario. L'obiettivo era rendere la rivoluzione parte della vita quotidiana della nazione. La Rivoluzione Islamica doveva essere tenuta in vita, e prolungata a livello sia del discorso che della pratica. Essa non era più vista al servizio della nazione; ogni cittadino doveva invece servire la Rivoluzione, e la città doveva essere la scena delle sue rappresentazioni e simbolismi.

Il problema è che tali rappresentazioni non possono durare a lungo perchè le città cambiano. Se prolungate, esse diventano ben presto stereotipi di se stesse, in contrasto con una città che conosce altri desideri e fantasie. Nuove generazioni di cittadini che non hanno vissuto la rivoluzione hanno parametri di identificazione diversi da quelli offerti dalla rivoluzione.

Quando la rivolta diviene rivoluzionaria, persuasione accoppiata con ideologia, essa è destinata a cadere nel circolo estenuante delle sue stesse rappresentazioni. La città è inizialmente il luogo dove queste rappresentazioni si dispiegano, con il pensiero di sottometterla al nuovo ordine. Durante gli anni dopo la vittoria della rivoluzione in Iran, gli spazi principali della città come le piazze e i viali furono usati ripetutamente per cerimonie religiose e rivoluzionarie. Questo ebbe un'accelerazione con la guerra tra Iran e Iraq, nota come “La Sacra Difesa”. Ad ogni ritorno di martiri dal campo di battaglia le folle venivano mobilitate per portare i corpi attraverso la città. L'uso della città come scena per la *presenza rivoluzionaria* portò gli spazi pubblici in stretto rapporto con il potere.

Il potenziale della rivolta si spegne nel momento in cui trova realizzazione nel simbolismo della rivoluzione. Quando la rivolta acquisisce tale modo di realizzazione, infine è il desiderio in rivolta ad essere soppresso. In questo senso il devoto rivoluzionario è sempre un impostore, ed un traditore di ciò che è essenziale nella rivolta, che è il desiderio.

L'attività del soggetto in rivolta, dall'altra parte, sta precisamente nell'eventualità, e non nella realizzazione di ciò che egli desidera nel suo desiderio di rivolta. Questo perchè nel momento in cui i desideri sono realizzati, essi sono destinati ad essere dislocati e riappropriati nel regno del simbolismo, cosa che implica soltanto ulteriori atti di rivolta, e questo è ciò che sta accadendo nel cortile. Non vi è quindi mai posto per l'economia del desiderio nel discorso rivoluzionario. L'infinito, instancabile e prolungato aspirare alla realizzazione di ciò che si desidera nella rivolta è il modo in cui reca testimonianza dei suoi obiettivi, non come meri concetti ma come eventualità *reali*. La fermezza del potere sovrano viene erosa dalle eventualità costantemente implicate nell'atto di rivolta, che ci costringe a riconoscerle come tali. E questo è perchè, a sua volta, il cittadino veramente in rivolta è il nemico del discorso rivoluzionario.

Come qualsiasi altro atto, la rivolta ha bisogno di una scena. Quando i contesti istituzionali come quello dell'Università di Teheran non offrono spazio per la critica, la gente, come gli studenti di Teheran, avanzano e/o ricorrono a luoghi ‘altri’. L'identificazione spaziale nella rivolta giace sempre nella ‘alterità’ del luogo, nel suo diventare differente – il luogo desiderato. Ma perchè questa insenatura del marciapiede si presta a simili desideri in atti di rivolta? Il cortile è il segmento ‘non costruito’ della città prigioniera, che elude la sua appropriazione spaziale e simbolica nella città. Quale spazio ambivalente, né veramente parte del complesso universitario, né della strada, essa è allo stesso tempo una metonimia o un pezzo condensato sia della strada che dell'università, nella loro pretesa di una vita diversa. Ed è quest'ambivalenza geografica che sostiene spazialmente presenze in pubblico fuori controllo e sovversive, che denunciano il simbolismo sia dell'università che della strada.

A un atto di rivolta non basta che esso abbia luogo: esso dovrebbe anche portar testimonianza degli atti che segue, così pure di quelli che lo precedono, in modo tale che possa provocare la propria potenzialità ed eventualità, anche quando non sta accadendo. I luoghi recano testimonianza degli eventi che facilitano, venendo trasformati in memoriali. Ma sono soltanto pochi a recar testimonianza delle loro potenzialità. Il cortile non potrà mai esser incorporato in un monumento o un memoriale a causa della sua ambivalenza politica. È nella sua stessa indecidibilità che il cortile, questo resto innominato della città, reca testimonianza alla potenzialità ed eventualità degli atti che in esso si inscenano, sia nel loro differimento che nella loro inevitabilità. E qui sta l'attività spaziale del soggetto in rivolta, anche in sua assenza.

Ormai è difficile dissociare il cortile dagli eventi che hanno avuto luogo nell'Università e attorno ad essa sin dalla sua fondazione nel 1933. Nel tempo, il cortile è diventato ciò in cui hanno preso corpo gli eventi che vi hanno avuto luogo. Il luogo del cortile è una specie di punto cieco politico della città, che se riconosciuto potrebbe far si che essa eventualmente si riconcili con il suo altro sé.

Il cortile, naturalmente, non era mai stato inteso funzionare come agente di significato politico, ed esso non faceva parte dei progetti originali dell'Università, come essi erano stati approntati negli anni '30.. È interessante sapere che venne proposto soltanto circa trent'anni dopo, dall'architetto che aveva progettato il portale dell'università: esso doveva concedere all'osservatore spazio sufficiente per vedere il portale a distanza, ed avere una veduta complessiva. Il cortile venne creato arretrando (per circa venticinque metri) la recinzione che in origine circondava l'università, e che era avanzata sino al marciapiede. In altre parole, il cortile venne creato per conversione o decostruzione dalle sue prime demarcazioni iniziali.

Ovviamente le città non contengono spazi specialmente progettati per la presenza critica e la rivolta. Gli spazi pubblici sono in origine progettati per le pratiche pacifiche della vita quotidiana. Posti come il cortile dell'Università di Teheran sono spazi che sono stati alterati dal soggetto in rivolta, e la loro disponibilità a questa alterazione dipende anche dalla loro ambiguità geografica e vulnerabilità politica rispetto alla città nel suo complesso. Ma gli equivoci, ed egualmente vulnerabili spazi della pratica intellettuale ed artistica a cui prima ci si riferiva sono essi stessi il risultato di una conversione spaziale. Noi sappiamo che la loro equivocità – che è la sola condizione possibile alla quale tali spazi possono continuare ad esistere in circostanze come quelle prevalenti in Iran – comporta sempre una perdita o un differimento di una presenza concreta in città. Ma questa perdita viene sostenuta ponendo ripetutamente in scena la richiesta della pratica. E questa è il vero motore dell'eventualità, a cui si giunge mediante la scelta personale del sacrificio e della persuasione instancabile.

L'analogia del cortile ci aiuta, nel senso che essa ci ricorda perchè lo *spazio* dell'arte e la sua pratica debbano essere integrati nella condizione che li circonda, anche diventando vulnerabili alla sua impredecibilità. Gli stati in cui le città sono governate in modo dispotico tendono a ripudiare la potenzialità di tali spazi per garantire l'appropriazione ideologica della città. Quindi questi spazi evasivi, *abietti*, debbono sempre più esser reintegrati nelle città come Teheran, in modo tale che essi possano generare presenze attive e partecipate nell'eventualità, o nell'inevitabile avvenire della città desiderante.

# L'ALBERO DA CANTI E L'OPERA AMAZZONIANA

## Laymert Garcia dos Santos San Paolo Brasile

Traduzione dal francese

Laymert Garcia dos Santos

Laymert Garcia dos Santos

Laymert Garcia dos Santos

Laymert Garcia dos Santos

Su iniziativa dell'Istituto Goethe di San Paolo è in corso la creazione di un'opera multimediale sull'Amazzonia per la Biennale dell'Opera di Monaco, nel 2010; tuttavia, in maggio, durante l'edizione del 2008, il pubblico tedesco avrà già modo di avere una sorta di assaggio di quello che si sta facendo.

Il progetto conta sulla collaborazione di artisti e intellettuali europei e brasiliani (compreso colui che firma questo testo) e impegna istituzioni del Vecchio e del Nuovo Mondo: ZKM (Centro per l'Arte e i Media Karlsruhe), Cempes (Centro di Ricerca della Petrobràs) e l'Associazione Hutukara Yanomami, solo per citarne alcuni. Lo scopo: mettere in scena la complessità dell'Amazzonia contemporanea affinché gli spettatori possano provare cosa sta succedendo in una delle regioni più sensibili del pianeta. Ora, per fare ciò, bisogna cogliere, in termini estetici, “lo spirito” dell'Amazzonia. Trattandosi di un'opera, era dunque evidente che bisognava cominciare dalla discussione dei rapporti tra l'opera multimediale e Orfeo, cioè tra quello che si contava di fare e quello che il mito, il teatro antico e Monteverdi avevano già fatto. È questo quello che è successo durante una delle riunioni preliminari al centro d'arte e tecnologia ZKM, a Karlsruhe, nel novembre del 2006.

All'epoca, dopo aver ascoltato più interventi, Peter Sloterdijk ha sottolineato che aveva l'impressione che tutti gli interlocutori esprimessero “un dolore amazzonico”, il dolore di una perdita o dell'imminenza di una perdita, come se tutti noi fossimo alla ricerca di un Orfeo amazzonico che prova a cantare qualcosa e la cui musica si trova in pericolo; egli consigliava di cominciare con l'elaborazione di un *Argomento* capace di rivestire il ruolo dell'eroe, forse la foresta stessa come un coro eroico. Il filosofo aggiungeva che bisognava assumere il pericolo come punto di partenza per la ricerca dell'immanenza di questa perdita e osservava che sarebbe possibile far emergere la realtà della situazione se si fosse capaci di creare un quadro fonotopico piuttosto ricco.

Col passare del tempo, l'intuizione di Sloterdijk si è rivelata molto pertinente. Poiché la questione centrale dell'Amazzonia è stata, è e sarà sempre la foresta. Ecco perchè essa merita il ruolo centrale in un'opera. Detto questo, bisogna subito riconoscere che la foresta tropicale si trova in una situazione

estrema, intrappolata in un processo che sembra spingerla verso la morte, compromessa in un gioco molto rischioso, le cui implicazioni planetarie nessuno osa più contestare, neanche gli scienziati, che discutono i diversi scenari. Perchè allora si può parlare di un gioco e non di un destino? Perchè nell'immaginario collettivo tutti si comportano ancora come se la foresta fosse inesauribile e che si troverà in tempo una soluzione alla devastazione. Ma bisogna riconoscere che alla lunga, non ci saranno vincitori – la foresta amazzonica è la principale protagonista di un gioco in cui siamo tutti perdenti.

È dunque il caso di far “tuffare” il pubblico in una situazione-limite, di coinvolgerlo in tutti i piani e tutti gli strati dei significati che la foresta comporta. Lo spettatore dell'opera deve diventare una sorta di interfaccia in cui tutti questi piani risuonano sotto forma di immagini, di suoni e di enunciati (detti o cantati), in modo tale che egli comprenda *quello che sta per perdersi e la velocità che affretta la perdita*.

Così, prima di tutto, bisognerebbe che lo spettatore conoscesse il complesso acqua-foresta nella sua dimensione estrema: il più grande fiume e la più grande foresta tropicale del mondo, che si trovano *ancora* in un'interazione positiva, sebbene non siamo in grado di dire fino a quando. Da questo piano ambientale si può passare ad un piano archeologico e sociale, poiché quello che si vede in Amazzonia non è stato prodotto esclusivamente dalla natura, ma piuttosto da un complesso socio-ambientale, poiché la regione è abitata da millenni. Qui, conta scoprire che la foresta è stata *prodotta* e che la si percepisce come un ambiente in cui gli esseri umani e gli animali si evolvono, cioè il luogo di incontro della sociodiversità e della più grande biodiversità del mondo. Sarebbe a dire che la foresta è, allo stesso tempo, una “macchina” climatica, una società umana e un mondo animale e vegetale. E tutto andrebbe bene in questa immensa fabbrica che produce vita, se negli ultimi decenni non le fosse stato imposto, dall'esterno, un processo estremamente intenso di deforestazione.

Per la scienza e la tecnologia contemporanee la foresta tropicale è, soprattutto, conoscenza e non è azzardato da parte degli ecologisti compararla a un'immensa biblioteca sulla via di scomparire, irrimediabilmente, ancor prima che i “libri” della natura siano stati letti e decodificati. Ora, se si considera

questa prospettiva, vediamo prodursi una situazione paradossale: da un lato, è chiaro che la questione della conoscenza tecnoscientifica della foresta non sembra avere la forza necessaria per influenzare in maniera decisiva il corso dello sviluppo predatorio intrapreso dalle civiltà; dall'altro, la conoscenza tradizionale dei popoli indios si rivela valida per assicurare una relazione positiva tra natura e cultura... ma sembra che i “Bianchi” non siano capaci di *ascoltare* quello che queste popolazioni dicono loro. Così, al centro dell'opera che ha come protagonista la foresta, la tragedia prende forma come l'impossibilità di ascoltare e farsi capire. Ed è a questo punto che gli Yanomami compaiono sulla scena dell'opera. Poiché da almeno due decenni essi non si stancano di ripetere, incessabilmente, che la foresta è in pericolo di morte e che essa non può e non deve morire.

Gli Yanomami sono una delle popolazioni più tradizionali dell'Amazzonia e del mondo. Il loro leader, lo sciamano Davi Kopenawa ha confidato all'antropologo Bruce Albert, che ha dedicato trent'anni allo studio, alla comprensione e alla difesa di questa etnia: “Noi vogliamo raccontare tutto ai Bianchi, ma questi non ci ascoltano. Sono altre persone, e non ci capiscono. Io credo che essi non vogliono prestare attenzione. Essi pensano: 'Queste persone stanno mentendo'. Ecco cosa pensano. Ma noi non diciamo menzogne. Essi non sanno niente di tutto questo. Ecco perchè la pensano così...”.

Il “dolore amazzonico” di cui parla Peter Sloterdijk, è portato e annunciato dagli Yanomami. Ma essi non si fanno capire! Ora, ascoltare quello che hanno da dire sulla foresta, è, precisamente, ascoltare ciò che la foresta stessa ha da dire poiché essi hanno i mezzi, cioè il sapere e le tecniche, per ascoltare e trasmettere ciò che canta il coro della foresta amazzonica. In effetti, è dalla foresta che nascono i canti degli Yanomami, così come si può leggere in un racconto di grande forza mitica in cui Davi Kopenawa riferisce a Bruce Albert come gli spiriti ausiliari *xapiripé* li colgano vicino agli alberi *amoahiki* per rivelarli agli sciamani.

“I canti degli *xapiripé* sono veramente innumerevoli. Non cessano mai poiché è vicino agli alberi *amoahiki* che gli *xapiripé* li raccolgono. È *Omama* che ha creato questi alberi da canto affinché i *xapiripé* vengano e colgano le loro parole. Così, poiché essi discendono da molto lontano, gli *xapiripé* passano vicino ad essi per prendere i canti prima della loro danza

di presentazione. Così, tutti coloro che lo desiderano, fanno una sosta presso gli alberi *amoahiki* per raccogliere le loro parole infinite. Essi ne riempiono senza sosta dei panieri traforati, delle ceste e delle grandi gerle di vimini. Non finiscono mai di accumulare. (...) Sono dei grandi alberi coperti di labbra che si muovono, le une sopra le altre, lasciando fuoriuscire delle magnifiche melodie. (...) Appena un canto termina, immediatamente, un altro riprende. (...) Non pensate che gli sciamani cantino da soli, senza motivo. Essi cantano ciò che canta il loro spirito. Questi canti penetrano uno dopo l'altro nelle loro orecchie, come in un microfono. (...) Dappertutto dove abitiamo, dalle terre come dai fiumi, discende una moltitudine di *xapiripé* in possesso di canti differenti. (...) Ma ci sono anche alberi da canto ai confini della terra dei Bianchi. Senza di essi, i vostri cantanti non avrebbero che melodie troppo brevi. Solo gli alberi *amoahiki* offrono delle belle parole. Sono essi che le introducono nei nostri linguaggi e nei nostri pensieri, ma anche nella memoria dei Bianchi.” (Davi Kopenawa e Bruce Albert, “Les ancêtres animaux”, in *Yanomami l'esprit de la forêt*, Fondazione Cartier per l'Arte Contemporanea, Parigi, Actes Sud, 2003).

La foresta canta. Non solo: la conoscenza che gli Yanomami e i loro sciamani acquisiscono ha la sua matrice sonora nei canti degli alberi. La natura vivente è preziosa, sia come terra-foresta, che come immagine visiva e sonora. Per farla breve, come opera degli umani e dei non-umani. È questo che nessuno sembra voler capire. Se la foresta amazzonica è il personaggio centrale dell'opera, gli Yanomami sono il tramite per poter accedere allo spirito della foresta. È per questo che sono loro a suonare l'allarme per l'approssimarsi della fine. La minaccia di una perdita irreparabile per gli Indios e per i Bianchi, suggerisce Sloterdijk, suscita l'agonia degli Yanomami che fanno di tutto per salvare la foresta. Ma quello che dicono, è che l'agonia della foresta è, anche, la nostra agonia.



# LO STORICO DEL DUBBIO 7

## Vincent Labaume Clichy, Francia

13 maggio 2008

*La poesia non ritmerà più l'azione; le sarà avanti.*  
Arthur Rimbaud

*Traduzione dal francese*

di pane grigliato che ricopro velocemente con sottili fette di formaggio disposte, per spirito geometrico, di sbieco nel senso della larghezza, poi le immergo nel mio caffè nero prima di mangiarle.

Alle 7.55, il mio piatto viene riportato in cucina e le stoviglie sporche sistemate nella lavastoviglie. Risalgo velocemente per fare la doccia, asciugarmi, rasarmi, lavarmi i denti dopo aver fatto i gargarismi con una preparazione orale, poi vesto senza stati d'animo gli abiti scelti per la giornata. Verso le 8.20, guardo l'ora sul mio cellulare, infilo gli occhiali, prendo o no l'ombrello e procedo a un'ultima verifica generale del contenuto della borsa: portafoglio, soldi, carta di credito, chiavi, abbonamento, blocco notes e penna; se beneficio di un piccolo anticipo sull'orario, mi può succedere anche di verificarne il contenuto secondario: libro, documenti e posta varia, occhiali da sole e fazzoletti di carta. Ho ancora bisogno di qualche minuto per dare una lustratina alle scarpe, calzarle, indossare il cappotto o la giacca a seconda della stagione e fare il giro della casa per assicurarmi che tutte le luci siano spente; poi do una doppia mandata di chiavi per chiudere la porta.

Tra le 8.23 e le 8.27, mi ritrovo al piano terra dello stabile e dispongo da 9 a 12 minuti circa per raggiungere a piedi con una falcata sostenuta, ma senza eccessiva fretta, la stazione, o più esattamente la “stazione” della metro dove vado a prendere il mio treno. Durante questa marcia digestiva e un po' forzata, grazie alla quale entro nella maniera più fisica possibile nella Capitale, varcando *dal di sotto* l'assordante cintura autostradale che la cinge, costeggio la sede di una grande compagnia internazionale di cosmetici, diversi palazzi con uffici dalle vetrate colorate, un hotel di classe media turistica, nuovo sfavillante e a grande capacità di alloggio, un ginnasio moderno tutto in acciaio cromato, circondato da un prato più o meno ben tenuto e abbellito da un angolo di conifere rinsecchite, un immenso edificio scolastico dall'aspetto sovietico, disposto a semicerchio e col nome di un illustre scrittore nazionale; poi, dopo aver attraversato, spesso snobbando i semafori e suscitando l'irritazione degli automobilisti, vari viali e incroci, costeggio ancora la facciata esageratamente tondeggiante di una società mondiale di assistenza, accelero allora bruscamente la cadenza dei miei passi e m'infilo nella stazione sotterranea, non senza gettare un'occhiata all'orologio esterno e scorgere con ansia gli schermi indicatori del traffico sospesi nella hall.

Sebbene ogni giorno mi sforzi di giungerci facendo una questione di onore il non modificare in niente il mio rituale mattutino, è del tutto eccezionale che riesca a prendere il treno delle 8.34, che manco regolarmente per qualche manciata di secondi, e questo malgrado una corsa indiolata per le scale mobili allorché riecheggia il suono della chiusura delle porte. Pertanto, non posso impedire a me stesso di provare a bloccare questo fatidico cronometro scaraventandomi freneticamente verso il basso, sperando sempre di battere il mio record di falcata oppure che un piccolo imprevisto colpisca la partenza del treno dando finalmente soddisfazione alla costanza dei miei sforzi. La discesa alla banchina si svolge in due tappe successive, la prima corrispondente al collegamento del metrò, ho notato da un po' che se incrocio sulla scalamobile del livello inferiore dei viaggiatori che salgono già dalla banchina per raggiungere l'uscita, posso fermare del tutto la mia corsa e dire addio al treno delle 8.34! Anche scendendo in picchiata con uno sprint da recordman, non avrei mai il tempo di raggiungere le porte d'accesso automatiche, allineare l'abbonamento alla fessura, passare il tornello e la porta a battenti di sicurezza, poi scendere a precipizio la cinquantina di gradini che mi separa ancora dalla banchina, prima che le porte del treno si richiudano inesorabilmente. Ma se,

per miracolo, io riesco a prendere il treno delle 8.34, una certa soddisfazione colorerà di un tono ottimistico una buona parte della mia mattinata.

Certo, questo sentimento euforico sarà temporaneamente bilanciato dal fatto che essendo salito senza aver potuto scegliere il vagone, in uno di quelli che stazionano immediatamente di fronte allo sbocco delle scale, io mi ritrovo compresso tra la massa di viaggiatori pigiati vicino le porte, in attesa dell'imminente uscita alla stazione successiva. Il treno delle 8.34, essendo sensibilmente peggiore rispetto ai successivi, non solo mi farà sgomitare per raggiungere lo scompartimento superiore – mai, in effetti, vado a sedermi in quello inferiore, situato in pratica a livello della banchina, è quasi impossibile, a meno di torcersi letteralmente il collo, di vedere al passaggio i pannelli col nome delle stazioni collocati molto in alto -, ma non è certo che troverò immediatamente un posto a sedere. Certo, il treno si vuota in parte alla stazione seguente e io non resterò in piedi a lungo, e potrò chiaramente mettermi a mio agio dalla stazione successiva, dove tutti i lavoratori del quadrante nord-ovest della grande corona urbana sembrano darsi appuntamento ogni mattina verso le 8.40. Allora per sistemarmi avrei l'intero sedile da quattro, da sei o anche da otto posti, e forse potrebbe darsi che all'arrivo io sia il solo “superstite” del mio scompartimento, coronato dal sentimento inebriante di essere una sorta di “miliardario” dei trasporti pubblici... Questo si verifica immancabilmente col mio treno di recupero delle 8.41! Con lui, praticamente dai primi minuti dell'imbarco, posso poggiare la mia borsa sul sedile vuoto di fronte, togliere il cappotto o qualcosa di più, se il caldo procuratomi dalla corsa lo richiede, e mettere tutto ciò alla rinfusa sul sedile accanto; posso allo stesso tempo slacciare il bottone superiore dei pantaloni senza temere occhiate maliziose, e soprattutto estrarre il blocco e la penna per annotare tutto ciò che mi passa per la testa senza essere in alcun modo infastidito dalla curiosità degli altri viaggiatori o essere sbalottato dagli scossoni del treno... tutte cose rese rigorosamente impossibili nel metrò, e in particolare nella linea che serve la mia abitazione in cui, qualunque sia l'ora, una folla di pendolari e di turisti da ostello della gioventù, di modesti impiegati e studenti, di poveri e di esclusi, riempie ciascun vagone fino a saturarne ogni minima parte.

Dai primi anni della mia sistemazione in questa periferia limitrofa, l'esclusivo utilizzo di questa linea del metrò che credevo la sola capace di portarmi al lavoro e una delle cui stazioni era a solo qualche centinaio di metri da me, era lì lì per rendermi pazzo. Anche se grazie alla frequenza incomparabilmente più intensa dei convogli del metrò, io potevo far suonare la mia sveglia una mezz'ora circa più tardi, la promiscuità spaventosa e il calore che regna in modo permanente nel vagone, così come le numerose prepotenze della segnaletica o dei viaggiatori incivili che causano arresti prolungati nell'oscurità dei tunnel, conferiscono ai miei spostamenti un'aria di fatalità desolata in cui lo stress degli imprevisti si unisce all'infagottamento rassegnato nelle difficoltà della classe lavoratrice. La scoperta, poi la definitiva adozione di questa linea ferroviaria, tuttavia ben più lontana e dal traffico più modesto, contribuì a un netto miglioramento della mia condizione salariale, favorendo un relativo sbocciare del mio essere fisico e psichico prima della ripresa del lavoro.

Una domanda tuttavia resta in sospenso: perché, in queste condizioni, persistere a voler prendere costi quel che costi il treno delle 8.34, se quello delle 8.41 sembrerebbe soddisfare pienamente l'insieme dei miei desideri?

*segue...*



Jean-Luc Moulène, *Topsy-Turvy*, Parigi, 22 aprile 2005



# LA SCRITTURA È SUL MURO

LA SCRITTURA È SUL MURO

## Jalal Toufic Istanbul Turchia

Traduzione dall'inglese

LA SCRITTURA È SUL MURO

LA SCRITTURA È SUL MURO

Date le molte condizioni ingiuste e umilianti che sono esperienza quotidiana dei palestinesi nei Territori Occupati, qual’è il momento improvvisamente avvertito come intollerabile da uno o più palestinesi, che ha fermato il monologo interiore, che ha spezzato il nesso senso-motorio?¹ Dal giugno del 2002 costui, un palestinese che vive nella West Bank, segue con apprensione le notizie sulla costruzione da parte del governo israeliano di Ariel Sharon di un “Recinto di sicurezza”, apparentemente per bloccare attacchi terroristi. Ha visto il “Recinto di sicurezza” progredire giorno dopo giorno, scoprendo che essa era in effetti un muro alto otto metri con una recinzione affilata come una lama, torri di guardia ogni poche centinaia di metri, e zone di contenimento dai due lati, e che essa invadeva aree sostanziali della West Bank. Ricordando la caratterizzazione di Cristo di Nazareth da parte di Nietzsche, come “il pacifico predicatore della montagna, la riva ed i campi, che appare un nuovo Buddha su un suolo molto diverso dall’India…” (*L’Anticristo*), egli si è chiesto se si potrebbe essere taoisti su un suolo molto diverso dalla Cina, vale a dire la West Bank;² e se, come nel taoismo, nel quale “i movimenti del pennello del pittore devono essere interrotti [senza interruzione del respiro che li anima] (Li Jih-Hua)³, un palestinese riuscirebbe a conservare il *chi* (respiro vitale/energia originaria) senza interruzioni, malgrado circa settecento posti di controllo operativi nella West Bank e a Gaza nel dicembre 2003, spesso chiusi del tutto per settimane, e che anche quando aperti richiedono spesso ore per l’attraversamento – ed ora malgrado il Muro della Separazione. Per un periodo di diverse settimane, fu ossessionato da “La Muraglia e i libri” di Borges: “Lessi, giorni addietro, che l’uomo che ordinò l’edificazione della quasi infinita muraglia cinese fu quel Primo Imperatore, Shih Huang Ti, che dispose anche che venissero dati alle fiamme tutti i libri scritti prima di lui.<sup>4</sup> Il fatto che le due vaste imprese – le cinque o seicento leghe di pietra opposte ai barbari, la rigorosa abolizione della storia, cioè del passato – procedessero da una persona e fossero in certo modo i suoi attributi, inesplicabilmente mi soddisfece e, al tempo stesso, m’inquietò… Herbert Allen Gates narra che coloro che occultarono libri furono marcati con ferro rovente e condannati a costruire, fino al giorno della loro morte, la smisurata muraglia.”<sup>5</sup> Egli pensò che si potessero parafrasare in questo modo le parole di Borges nel contesto della politica israeliana: l’uomo che ha ordinato la costruzione del Muro di Separazione era il primo ministro israeliano Ariel Sharon, lo stesso che decretò il rogo di tutti i libri che riguardano i palestinesi: durante l’invasione palestinese del Libano nel 1982, quando Sharon era il ministro della difesa di Israele, l’esercito israeliano sequestrò e forse distrusse gli archivi del Centro di Ricerca sulla Palestina a Beirut, e durante la roccupazione israeliana di Gaza dalla fine di marzo del 2002, forze militari israeliane distrussero o sequestrarono computer, libri, registrazioni audio, archivi e registri istituzionali custoditi in molte risorse culturali palestinesi. Che queste due vaste imprese – i 788 chilometri di pietra contro i “barbari” e la rigorosa abolizione della storia – fossero opera della stessa persona e che esse fossero, in un certo senso, i suoi attributi, inesplicabilmente lo soddisfaceva e al tempo l’inquietava. Egli pensava che prima o poi la distruzione di libri in un Israele che stava diventando sempre più destrorso, militaristico e sciovinista, e il cui iniziale razzismo si stava sempre più esacerbando, avrebbe toccato non soltanto quelli che si riferiscono e/o documentano il passato palestinese, ma anche quelli, archeologici o altro, che contraddicono la Bibbia, e poi tutti i libri diversi dalla Bibbia, dalla/le sua/e interpretazione (-i) ortodossa e dalle pubblicazioni scientifiche e tecnologiche che presentano gli ultimi progressi in certi campi avanzati nei quali gli scienziati israeliani stanno dando un contributo importante, ad esempio nelle nanotecnologie.<sup>6</sup> A quel punto qualunque israeliano che occultasse libri diversi da quelli appena menzionati sarebbe condannato a lavorare, sino al giorno della sua morte, al Muro della Separazione, che avrebbe costante bisogno di riparazioni perchè ripetutamente sabotato in punti diversi dalle sue vittime, i palestinesi. Altrove nel medesimo testo, Borges scrive: “Forse Shih Huang Ti condannò coloro che adoravano il passato a un’opera vasta come il passato, e altrettanto vana.”<sup>7</sup> In modo simile, forse Ariel Sharon sta involontariamente condannando coloro che in Israele adorano il passato, vale

a dire i coloni nei Territori Occupati, che fondano le loro pretese territoriali sulla Bibbia, a “un’opera vasta come il passato, e altrettanto vana.” Egli si chiese se, come è accaduto per la Grande Muraglia Cinese (anche nota come Muraglia lunga diecimila Li), che è stata aggiunta alla Lista dell’Eredità Mondiale dell’UNESCO nel 1987, il Muro di Separazione (anche noto come il Recinto di Sicurezza) sarà aggiunto mai, se completato, alla medesima lista. Esso potrà a breve termine diventare un Muro del Pianto per i palestinesi, ma probabilmente diventerà a lungo termine un altro Muro del Pianto per gli ebrei israeliani, arrivando a rivaleggiare e forse soppiantare il Muro del Pianto lungo cinquanta metri nella Città Vecchia di Gerusalemme (anche noto come il Muro Occidentale), unici resti del Secondo Tempio distrutto nel 70, che data al secondo secolo prima di Cristo (le sue sezioni superiori furono aggiunte più tardi). Il 23 febbraio del 2004, quando la Corte Internazionale di Giustizia all’Aia iniziò le audizioni sulla legalità del Muro israeliano di Separazione, egli marcì in protesta contro questo Muro di Separazione assieme a migliaia di altri palestinesi come anche di pacifisti di tutto il mondo, in varie città e villaggi della West Bank e della Striscia di Gaza.<sup>8</sup> In casi rari, la sconnessione del Muro della Separazione dalle giustificazioni mendaci per la sua costruzione conduce alla sconnessione delle funzioni sensorie da quelle motorie, in un crollo del nesso senso-motorio; più di frequente, è il crollo del nesso senso-motorio a condurre ad una concomitante sconnessione del Muro non soltanto dalle giustificazioni mendaci e mistificanti per la sua costruzione, ma anche da tutte le ragioni reali per la sua presenza (invadere i territori palestinesi; contribuire a rendere impossibile uno stato palestinese praticabile nei Territori Occupati; minimizzare gli attacchi terroristi contro civili israeliani; guadagnare voti politici, giacché secondo molti sondaggi più del settanta per cento degli israeliani è a favore del Muro della Separazione, ecc.). Il Muro della Separazione gli era tanto insopportabile che esso spezzò il suo nesso senso-motorio<sup>9</sup>, vale a dire scollegò le funzioni sensorie da quelle motorie, e sospese il suo monologo interiore, con voci e allucinazioni che iniziarono ad inserirsi nello iato tra le funzioni motorie e quelle sensorie. In verità, un giorno non tanto bello, mentre stava andando a trovare un amico, qualcosa di anomalo bloccò la sua visione. Sembrava essere apparso improvvisamente, da un giorno all’altro. Vi si accostò con grande trepidazione. Era un muro (perchè certo non era un recinto)? Sì! Non sembrava finire mai! Raggiungeva la Cina e avvolgeva la sua Grande Muraglia? Girava attorno alla Terra? Stava perdendo il senno ed era un’allucinazione? O stava ancora dormendo e lo stava sognando? E se stava sognando anche se pensava di essere sveglio, come svegliarsi allora? Pensò che tutto questo lo si poteva raggiungere soltanto con la morte, perchè non ha il profeta Maometto dichiarato: “Gli uomini dormono, e quando muoiono, si svegliano”? Pochi giorni dopo, come altri prima di lui, egli registrò una testimonianza video<sup>10</sup> – il compito nella testimonianza video preregistrata di colui che presto s’imbarcherà in una operazione di bombardamento è quello di dire o intimare ai propri interlocutori ciò che egli ha visto. Più tardi, il giorno stesso, si fece saltare in aria in un autobus affollato, uccidendo con se stesso numerosi israeliani (ha forse prodotto a sua volta la scena dell’orribile carnaio un crollo del nesso senso-motorio di qualche israeliano che per caso passava di lì?).<sup>11</sup> È sia un dovere che cosa importante per un arabo condannare senza incertezze l’indiscriminata uccisione da parte di attentatori suicidi palestinesi di civili israeliani, che vivono all’interno dei confini israeliani del 1967 (come pure l’indiscriminato massacro di civili e le stragi mirate di sciiti in Iraq, da parte di attentatori suicidi che provengono da altri paesi arabi, molti dei quali sono wahabiti)<sup>12</sup>, finché tali attentati sono ancora *reazioni*, politiche, vendicative o mimetiche che siano, o tutte queste motivazioni assieme. È irrilevante condannare questi attentati – ma non la condizione intollerabile che li ha prodotti nel caso dei palestinesi – quando non sono più reazioni ma un imprevedibile effetto secondario del crollo del nesso senso-motorio, giacché se possiamo prevenire una reazione, non possiamo prevenire un evento.

Jalal Toufic, *Āshūrā’: This Blood Spilled in My Veins (‘Āshūrā’: questo sangue spillato nelle mie vene*. Beirut, Libano: Forthcoming Books, 2005), pp. 64-68

1 Sulla rottura del nesso senso-motorio, vedi il primo capitolo del libro di Gilles Deleuze *Cinema 2: The Time-Image*, trad. di Hugh Tomlinson e Robert Galeta (Minneapolis: University of California Press, 1986) [*Cinema 2. L’immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano: Ubulibri 1989].

2 L’unica ripresa veramente bella nell’atroce film di Mel Gibson *La Passione di Cristo*, 2004, cade nell’ultima scena: improvvisamente il Cristo crocefisso viene filmato da una prospettiva celeste, con la specie di distacco, colori, rocce, bruma, e più importante di tutti vuotezza (“pienezza di un terzo, due terzi”) che s’incontrano in modo caratteristico nella pittura tradizionale cinese, in modo che ci si sposta da un’atmosfera e cultura semitica ad una cinese. Sembrerebbe che su in cima non vi sia alcun Dio, ma una specie di Via Taoista del Cielo.

3 François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, trad. di Michael H. Kohn (Boston: Shambhala, 1994), pp. 76-77.

4 Effettivamente nel 213 prima di Cristo, nella Cina di Shih Huang-ti, “tutti i libri che non avevano a che fare con l’agricoltura, la medicina, o le predizioni vennero bruciati, ad eccezione dei registri di Ch’in e dei libri nella biblioteca imperiale” (*Encyclopedia Britannica*)

5 Jorge Luis Borges, *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, a c. di Eliot Weinberger, trad. di Esther Allen, Suzanne Jill Levine e Eliot Weinberger (London; New York: Penguin, 2001), pp. 344-345 [*Altre inquisizioni*, a c. di F. Testori Montalto, Milano: Feltrinelli 1963, pp. 9-11].

6 “Un nanodispositivo elettronico funzionante è stato prodotto per la prima volta usando la capacità biologica di auto-composizione… Una squadra di scienziati israeliani [Al Technion-Israel Institute of Technology] ha utilizzato le capacità costruttive del DNA e le proprietà elettroniche dei nanotubi di carbonio per creare il nano-transistor capace di montarsi da sé.” *New Scientist*, 20 novembre 2003.

7 Jorge Luis Borges, *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, p. 345 [Ed. it. cit., p. 11].

8 Incoraggio i lettori di questo libro a firmare la petizione online “Fermate immediatamente il Muro”, avviata dal filosofo francese Etienne Balibar.

9 L’intollerabile può esser sopportato da un/a musulmano/a non commettendo un velato suicidio, proibito nell’islam e che comunque lo/la condurrà alla morte, in cui si possiede la vista penetrante, ma raggiungendo uno stato di *fanā’* (annullamento in Dio), nel quale è Dio che è “la sua vista in cui egli vede”, e Dio, Colui che ha creato l’universo in cui una tal cosa può accadere, può certamente permetterlo.

È soltanto Dio (il Padre) Colui che, nella sua infinita compassione, magnanimità ecc., può sopportare di essere insultato, torturato e poi crocefisso (nella persona del Figlio). Un (grande) umano non dovrebbe poter sopportare che questo debba accadere a Dio. Il travaglio sulla croce potrebbe esser durato molto più a lungo, in verità sino alla fine del mondo, se Gesù di Nazareth non avesse ceduto, ed egli cedette tanto rapidamente non a causa delle torture che aveva sofferto, della flagellazione e della crocifissione, ma dal non essere capace di tollerare che (il Figlio di) Dio, incarnato in lui, dovesse esser trattato così da gente tanto infima (si narra che guardando una proiezione preliminare del film di Mel Gibson *La Passione di Cristo* [2004], il Papa abbia detto: “E com’era”: vorrei credere che egli intendeva con ciò non che il film di Mel Gibson mostra gli eventi come avvennero allora, ma che il film stesso è una messa in scena, da parte di persona infima, della tortura e crocifissione di Cristo). E ‘con la resurrezione che Gesù è stato reso partecipe di Dio. Se avessero tentato di crocifiggere il corpo risorto di Gesù Cristo, egli allora non avrebbe ceduto, sino alla fine del mondo. Così, assieme all’essere un divenir uomo di Dio (Gesù Cristo), la Cristianità non potrebbe che essere il divenir Dio di uomini e donne, in modo che essi non muoiano nel considerare ciò che è avvenuto a Dio sulla croce.

In film che hanno a che fare con religioni monoteiste, il regista non ha il diritto, se non vuole assumere lo statuto di Dio, di filmare gli eventi da un punto di vista “oggettivo”, ma deve mostrare gli eventi dal punto di vista soggettivo di diversi “testimoni” storici, con la conseguenza che egli finirà col mostrare soltanto certe parti di ciò che è accaduto, una resa frammentaria. Per un regista, narrare il suo film da una prospettiva ad un tempo onnipresente (mediante il montaggio parallelo) ed onniscente è assumere implicitamente il punto di vista di Dio. Lo vediamo in modo esplicito ed ingenuo in *La Passione di Cristo* di Mel Gibson, in una sintomatica ripresa della crocifissione: quando Cristo rende lo spirito, la scena viene improvvisamente filmata da una prospettiva

celeste, dalla visione di Dio. Un regista può far questo in modo legittimo soltanto se è progredito a tal punto sul cammino dello spirito da aver raggiunto lo stadio mistico dell’annullamento in Dio (la *fanā’* dei Sufi), poiché allora la sua macchina da ripresa mostra gli eventi dalla prospettiva di Dio non perchè il regista sappia ciò che Dio sta vedendo, ma perchè egli è assente e Dio è diventato “il suo udito con cui ascolta, la sua vista con cui vede” (“Il mio servo si avvicina a Me per quanto io non ami nulla di più di ciò che ho reso obbligatorio per lui. Il mio servo non cessa mai di venirmi vicino, con atti di zelo, finché non lo amo. Poi, quando lo amo, Io sono il suo udito con cui egli ascolta, la sua vista con cui egli vede, la sua mano con cui egli afferra, e il suo piede con cui egli cammina” [un *hadith qudsi*]).

10 L’affermazione “Io sono il *shahid(a)* [martire] (nome del parlante)”, con cui, a iniziare dal libanese Saná’ Yûsif Muhaydlì molti combattenti della guerriglia introducevano le loro testimonianze video preregistrate, è paradossale sia se pronunciata da persona secolare che da un musulmano. Questo perchè se a pronunciarla è un combattente secolare, ad esempio un comunista, lui o lei ci stanno dicendo di esser morti! (Vedi il mio saggio “I Am the Martyr Saná’ Yûsif Muhaydlì” [Sono il martire Saná’ Yûsif Muhaydlì] nella versione rivista ed ampliata del mio libro (*Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* [Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003 - (Vampiri): Un saggio inquieto sui non-morti nel film]). E quando è un combattente della resistenza musulmana a pronunciarla, lui o lei ci stanno dicendo che dopo l’attentato in cui lui o lei sono fisicamente morti lui o lei sono un testimone vivente!

11 Se il martirio, secolare o islamico che sia, ha a che fare con la morte è perchè essere un testimone, il senso primario di *martire* e *shahid*, ha a che fare con la morte; il martirio islamico ha a che fare con la morte perchè è con la morte che si ottiene la vista penetrante; e il martirio secolare ha a che fare con la morte perchè è attraverso una specie di crollo del nesso senso-motorio che si ottiene una vista visionaria della realtà, vista che in casi sfortunati può essere tanto insopportabile che chi la subisce tenta o almeno pensa al suicidio.

12 Nella prima metà del 2005 almeno 213 attacchi suicidi hanno avuto luogo in Iraq, 172 mediante veicolo e 41 a piedi, secondo una fonte della Associated Press. Si stima che meno del dieci per cento dei più di 500 attacchi suicidi che hanno avuto luogo in Iraq dal 2003 in poi è stato eseguita da iracheni.

Pagina 12/13, Sandra Boeschenstein

*acute eyes II*

Sulla sinistra:

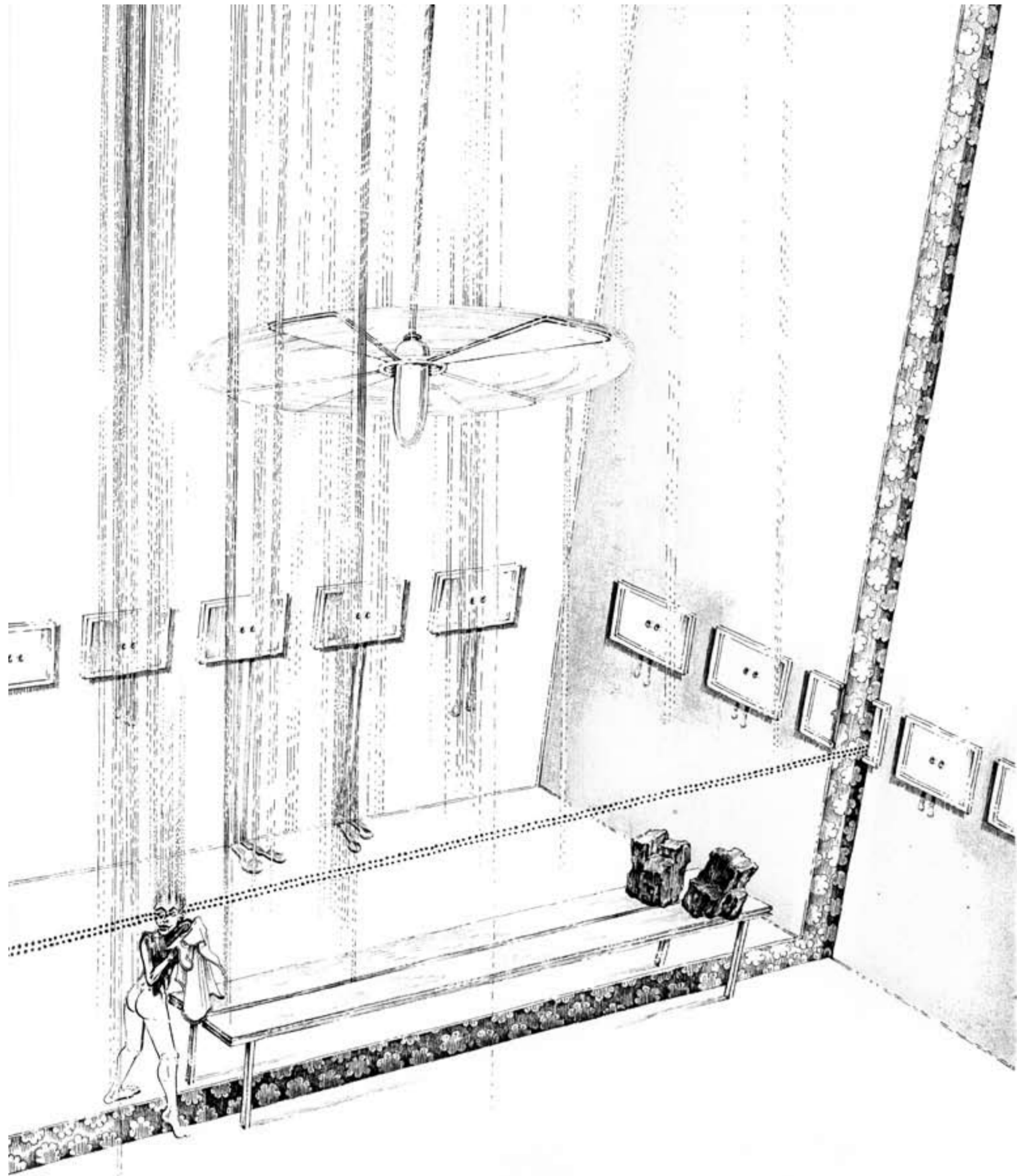
*nella prova di trasmissione diretta della pietra l'acqua del sottosuolo sale fino agli occhi*

Sulla destra:

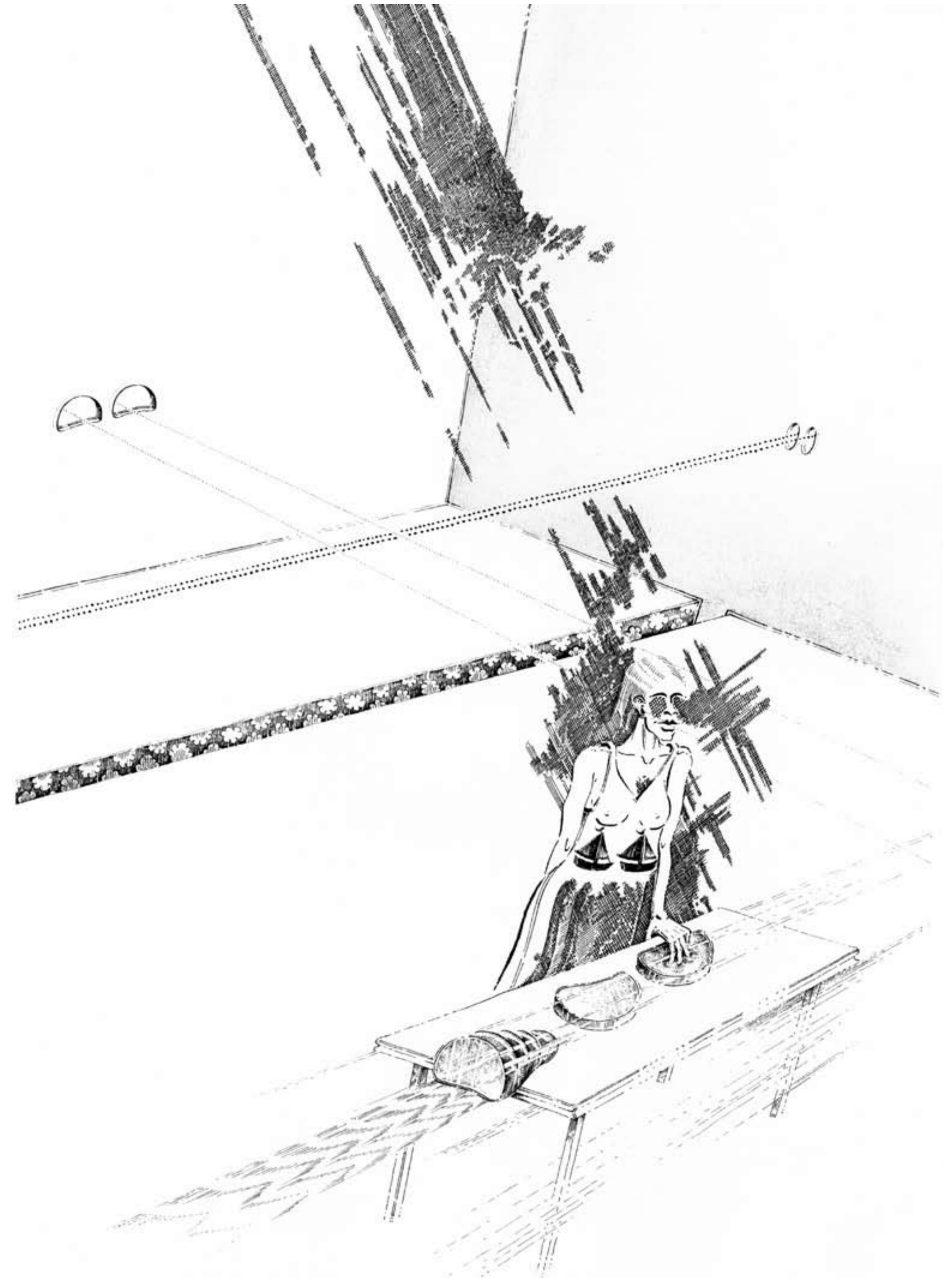
*con l'aumento di velocità gli occhi rimangono occhi più a lungo che panini panini, fiori fiori, barche barche? A che velocità si trasformano in proiettili?*

2008, china su carta





at the attempted live transmission of stone the groundwater meets the eye



at increasing speed do eyes stay eyes longer than boats boats, bread bread, flowers flowers  
at what speed are they turning into a projectile



## La torre Eiffel

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

### Milano

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

### Milano

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

### Milano

## La torre Eiffel e i piedi

### Fabrizio Gallanti

### Milano

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

## La torre Eiffel e i piedi

## Fabrizio Gallanti

**David Goldblatt**

Uomo Xhosa e i figli di VN Xote, Flastaff, Transkei, Capo Orientale. 9 ottobre 1975

Copyright dell'artista, courtesy Michael Stevenson, Città del Capo







David Goldblatt  
*La strada da Ngondwana a Port St. John's. 6 maggio 2007*  
Copyright dell'artista, courtesy Michael Stevenson, Città del Capo