

Da: *Michael Rakowitz*, a cura di I. Blazwick, C. Christov-Bakargiev, H. Rashid, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 7 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 24-33.

Una lettera sulle intenzioni, le persone, i progetti e le cose incantate

Carolyn Christov-Bakargiev

Caro Mike,

per questo libro mi hai chiesto di scrivere una lettera anziché un saggio. Avrei tante cose da dirti, tante domande da farti e forse non c'è abbastanza tempo a disposizione.

Vorrei chiederti: che cosa spinge oggi una persona a diventare un artista? E in che cosa consiste il mestiere dell'arte? Gli artisti tendono ad avere molti neuroni specchio; sono inclini a mettersi nei panni degli altri e a sentire il mondo dal punto di vista delle persone e dei luoghi con cui si confrontano e dei materiali che usano (che cosa *sente* la pietra, il giocattolo, la scultura o l'albero?). Gli artisti tendono anche a perfezionare questa capacità di empatia, o *Einfühlung*, diventando sempre più un tutt'uno con il soggetto della loro arte.

Viviamo in un mondo caratterizzato da esperienze digitali disincarnate, in cui passiamo sempre più tempo a comunicare attraverso i nostri telefonini; un mondo in cui il divario tra un piccolo numero di persone ricchissime e una quantità crescente di poveri e miserabili che vivono su un pianeta sempre più sporco ed ecologicamente malato è ormai esponenziale; un mondo afflitto da guerre, necropolitica e migrazioni forzate, dal continuo impoverimento del patrimonio culturale materiale e immateriale e dalla perdita di tante tradizioni artigianali. Negli anni sessanta e settanta, molti di noi si sarebbero attivamente impegnati in politica per cercare di cambiare le cose. Negli ultimi trent'anni invece, molti, come te, si sono uniti alle forze dell'arte, schierandosi in favore di un'arte attivista, con l'obiettivo concreto di migliorare una situazione, di ottenere un risultato in termini di cambiamento sociale. (Questo per molti versi implica un ritorno sia al senso d'urgenza dell'avanguardia sia a un periodo pre-artistico, quando l'elemento decorativo, l'utile e l'estetico erano una cosa sola, quando la scultura era parte della chiesa o del tempio che riparava dalla pioggia, e il vaso evocava il grembo materno ma era anche un recipiente che serviva a condividere il cibo con gli altri).

L'arte è definita tanto da ciò che è, quanto da ciò che non è; da ciò che fa, o può fare, e da ciò che non fa o non può fare e anche da quello che non riesce a realizzare. Nel corso della storia, l'arte ha esercitato un ruolo importante nei processi di guarigione sociale, in cui l'immaginazione ha avuto un ruolo fondamentale. A volte ha fallito, lanciandosi in imprese donchisciottesche che tuttavia non hanno scalfito la bellezza e l'essenza del suo esistere.

A volte ti chiedi cos'è che dà valore all'arte, e se la tua arte abbia un valore. Fai le cose in modo pragmatico, eppure ti poni costantemente dei dubbi. Ti prendi cura delle persone, della loro vita materiale e spirituale, degli spazi e dei rifugi che costruisci insieme a loro, ma ti domandi se le

buone intenzioni siano sufficienti. Vuoi proteggere, salvare, riparare, ma ti chiedi se i collegamenti che stabilisci siano abbastanza interessanti, se la tua narrazione sia abbastanza coinvolgente o poetica. I tuoi dubbi rimangono profondamente radicati mentre continui ad aggiustare e riparare oggetti e situazioni senza occultare né dimenticare le ferite sociali, storiche, psicologiche e fisiche che ti inducono a fare arte. Ed è proprio questo dubitare a far sì che l'intero processo rimanga aperto, abbastanza fragile e incerto da essere umile e non umiliante, morale e non moralista. Quindi va tutto bene e non c'è nulla di cui preoccuparsi.

Alla fine dell'ultimo volume di *Alla ricerca del tempo perduto* (1906-1922), *Il tempo ritrovato*, Proust afferma che se avesse avuto il tempo di finire la sua opera, avrebbe descritto gli uomini come esseri fatti di tempi distanti che si toccano, e che se riuscissimo a capire questo, pur vivendo in uno spazio piccolo e compresso, potremmo rimanere immersi in un luogo senza fine.

Ti immagino da bambino, mentre vieni condotto nei musei per conoscere le civiltà antiche attraverso le tracce della loro cultura materiale, mentre i popoli di quei mondi passati si sono da tempo trasformati in polvere.

La tua è un'arte post-museale.

È un'arte nella quale le “cose” (il materiale *generico* del mondo) diventano “oggetti” (il materiale *specifico* del mondo)ⁱ. Ciò accade quando le cose vengono investite dei significati che le persone proiettano su di esse: allora diventano cimeli echeggianti di memorie, cose incantateⁱⁱ che ci aiutano a orientare la nostra vita dal punto di vista simbolico come da quello esperienziale. Spesso si tratta di oggetti danneggiati, rotti, rubati o bruciati, a volte di oggetti a rischio. Sembra che il tuo obiettivo sia di trovare il modo in cui la loro significatività intrinseca possa riemergere e rifiorire, e questo – secondo quanto proponi – può accadere solo se il tentativo viene fatto insieme ad altri.

Dal punto di vista animistico gli oggetti sono *agenti*; ci parlano come specchi della nostra anima, ma lo fanno in maniera rituale, in presenza di un gruppo di persone, mai in modo solitario.

Le abilità artigianali e gli oggetti che ne scaturiscono sono intessuti di storie e possono diventare agenti attivi di trasformazione nella vita delle persone. Pieni di magia, sono dotati di un potenziale trasformativo.

Attraverso le nostre associazioni con questi oggetti, vediamo emergere modelli che ci offrono il conforto della forma di un ordine cosmico immaginato. Si tratta di un ordine a volte inverosimile, frutto di connessioni improbabili create attraverso salti dell'immaginazione nel tempo e nello spazio. Penso ad esempio all'associazione tra i palazzi liberty di Istanbul decorati dagli artigiani armeni durante l'Impero Ottomano e gli scheletri dei cani randagi sterminati sull'isola di Sivriada nel Bosforo, durante una sinistra prefigurazione del genocidio armeno, insieme alle esuberanti architetture di Louis Sullivan (Boston, 1856 – Chicago, 1924) a Chicago. O al collegamento tra la visione utopica rivoluzionaria di Vladimir Tatlin (Charkiv, 1885 – Mosca, 1953), i principi anarchitettonici di Gordon Matta-Clark (New York, 1943 – 1978) e lo smantellamento di una casa fatiscente a Sydney.

Oltre a collegamenti del genere, che costruiscono reti di storie interconnesse attraverso gli oggetti, questi ultimi sono presenti in gran quantità anche nelle tue mostre: dai rifugi “su misura” per i senzatetto del progetto *paraSITE* (paraSITO, 1997-in corso) alle centinaia di repliche di manufatti

perduti di *The invisible enemy should not exist* (Il nemico invisibile non dovrebbe esistere, 2007-in corso), fatte di cartapesta e avvolte nelle confezioni di prodotti alimentari mediorientali; dai libri scolpiti nella pietra di *What dust will rise?* (Quale polvere sorgerà?, 2012) ai calchi in gesso delle decorazioni architettoniche in stile liberty di *The flesh is yours, the bones are ours* (La carne è tua, le ossa sono nostre, 2015) e così via.

Nel 1997, per il tuo primo progetto degno di nota, *paraSITE* (tuttora in corso), hai cominciato a utilizzare comuni sacchetti di plastica per costruire una serie di rifugi progettati sulla base delle esigenze specifiche dei senzatetto che li avrebbero abitati. I futuri “proprietari” sono stati intervistati preliminarmente per poi produrre delle tende che, attaccate ai tubi di scarico HVAC degli edifici, creano case gonfiabili, portatili e a basso costo. Ricordo di aver letto di questa iniziativa nel 1999 nella sezione Metro del “New York Times” e di averti invitato a realizzare un progetto al P.S.1 MoMA. In quell’occasione hai creato *Climate Control* (Controllo climatico, 2000-2001), una nuova installazione che ha climatizzato temporaneamente una delle sale al secondo piano del vecchio edificio dove lavoravo all’epoca, facendo qualcosa di utile per il centro d’arte contemporanea e rovesciando così il consueto rapporto tra un giovane artista emergente e un’importante istituzione artistica.

Per il progetto *The invisible enemy should not exist*, iniziato nel 2007, hai creato repliche a grandezza naturale dei 15.000 antichi manufatti saccheggianti dal Museo nazionale iracheno dopo l’ingresso delle truppe americane a Bagdad nel 2003 durante la guerra in Iraq (2003-2011) che ha portato alla caduta del regime di Saddam Hussein. Fino a oggi, insieme ai tuoi collaboratori, hai creato novecento repliche utilizzando la cartapesta ricavata da giornali arabo-inglesi ricoperta da confezioni per alimenti mediorientali. Hai potuto ricostruire questi oggetti grazie alle immagini dettagliate presenti sul sito web *Lost Treasures of Iraq*, creato su iniziativa dell’Oriental Institute di Chicago per sensibilizzare il pubblico nei riguardi delle perdite subite durante la guerra e aiutare le forze dell’ordine a rintracciare gli esemplari trafugati.

Una simile pluralità di oggetti caratterizzava anche la tua partecipazione a dOCUMENTA (13) nel Museum Fridericianum di Kassel dove nel 2012 hai presentato *What dust will rise?*, un’installazione che comprendeva un gran numero di libri intagliati in pietra collocati su tavoli di vetro. Questi oggetti, realizzati nel nord Italia da maestri artigiani, riproducono i libri antichi appartenenti alle collezioni del museo di Kassel che furono bruciati durante i bombardamenti britannici della seconda guerra mondiale. Sono stati ricavati dalla pietra estratta dalla valle di Bamiyan in Afghanistan, la stessa in cui si trovavano i grandi Buddha fatti saltare in aria dai talebani nel marzo del 2001.

Per *The flesh is yours, the bones are ours* hai prodotto un numero enorme di piccoli calchi in gesso utilizzando gli stampi originali con cui, durante l’Impero Ottomano, gli artigiani armeni decorarono i palazzi di Istanbul nel nuovo stile floreale, insieme a stampi moderni con motivi decorativi a forma di ossa (il materiale dei calchi è in parte composto da ossa triturate). Questi 450 oggetti sono stati collocati sul pavimento di un’ex scuola greca, creando un legame tra il genocidio armeno del 1915-1923 e la comunità greca, che negli anni sessanta è stata sradicata dalla Costantinopoli multiculturale per rendere etnicamente più omogenea la città e trasformarla nell’odierna Istanbul turca.

Sebbene gli oggetti – la loro fabbricazione, il loro accumulo e la loro esposizione – siano una parte importante della tua arte, questo aspetto del tuo lavoro si accompagna a una componente immateriale e relazionale meno visibile nelle mostre eppure fondamentale nella tua pratica di artista “pubblico”. Molti dei tuoi progetti stabiliscono una dialettica tra la cura e la produzione del patrimonio materiale (gli oggetti) da un lato, e l'attenzione al patrimonio immateriale e alla sua produzione dall'altro. Anche se la tua arte è focalizzata sugli oggetti e sulla loro creazione, essi hanno senso solo nella misura in cui sono *relazionali*. C'è sempre un oggetto originale perduto dal quale le persone sono state scollegate: i tuoi oggetti incantati sono relazionali in quanto il loro ingresso nel mondo avviene attraverso una riconnessione “incarnata” tramite un collettivo di fabbricanti reali (e non negli spazi eterei della comunicazione digitale). Sono oggetti *transizionali*, che mediano il nostro rapporto con il mondo e ci insegnano ad amare.

Nel 1951 Donald Winnicott (Plymouth 1896 – Londra 1971) descrisse efficacemente gli oggetti transizionaliⁱⁱⁱ come quelle cose che il bambino investe di una particolare attenzione, i primi oggetti “non me” che possiede. Essi segnano la transizione tra un'identità simbiotica con la madre (periodo in cui il bambino si sente un tutt'uno con il mondo, capace di controllarlo magicamente e crearlo a piacimento, in una condizione in cui il desiderio trova immediata soddisfazione, come se gli oggetti del desiderio potessero essere creati semplicemente evocandoli) e un'identità autonoma, separata dal mondo, ma in rapporto con esso. Una bambola, un animale di peluche o una coperta vengono affettuosamente coccolati dal bambino e non devono mai essere sostituiti se non dal bambino stesso, che li usa per un periodo di tempo come oggetti di conforto che lo difendono dall'ansia. Per Winnicott questo “stato intermedio tra l'incapacità del bambino di riconoscere e accettare la realtà e la crescente capacità di farlo” è la sostanza dell'illusione. Sebbene allucinogeno, l'oggetto transizionale è importante per la sua realtà, non per il suo simbolismo. Non è un “oggetto interno”, come un concetto mentale, è un possesso. Tuttavia, per il bambino non è un neanche un “oggetto esterno”: “L'oggetto rappresenta la transizione del bambino da uno stato di fusione con la madre a uno stato di rapporto con la madre come qualcosa di esterno e separato”^{iv}. L'uso dell'oggetto “simbolizza l'unione di due cose ormai separate: bambino e madre, nel punto del tempo e dello spazio in cui ha inizio il loro stato di separatezza”. Dal momento che esiste nello spazio del gioco – non esperienza psichica interiore, né realtà esterna – l'oggetto transizionale si trova al confine di questa separatezza, il che determina la qualità del nostro atteggiamento quando lo osserviamo. Winnicott descrive come il bambino danneggerà o distruggerà l'oggetto transizionale solo per verificarne la sopravvivenza – l'esistenza – dopo l'aggressione e spiega come questa condizione di sopravvivenza crei la possibilità di comprendere l'oggetto come forma di realtà separata dal Sé:

- 1) Il soggetto entra in relazione con l'oggetto. 2) L'oggetto viene trovato anziché collocato dal soggetto nel mondo. 3) Il soggetto distrugge l'oggetto. 4) L'oggetto sopravvive alla distruzione. 5) Il soggetto può utilizzare l'oggetto. L'oggetto viene sempre distrutto. Questa distruzione diventa il sottofondo inconscio dell'amore per un oggetto reale, vale a dire un oggetto al di fuori dell'area del controllo onnipotente del soggetto.^v

Nella distruzione dell'oggetto a cui mi riferisco non c'è collera. Si può anzi dire che ci sia gioia di fronte alla sua sopravvivenza. Da quel momento in poi, o meglio all'uscita da questa fase, l'oggetto è sempre distrutto nella fantasia. Questa qualità dell'“essere sempre distrutto” permette di percepire l'effettiva realtà dell'oggetto che sopravvive, rafforza il tono del sentire e contribuisce alla costanza dell'oggetto. Ora l'oggetto può essere usato.^{vi}

Winnicott sembra immaginare l'esistenza di un individuo singolare, o soggetto, inizialmente connesso o scollegato dal mondo attraverso il rapporto con la madre, e poi più o meno da solo. A distanza di oltre mezzo secolo, nella nostra epoca di guerre globali e migrazioni forzate, le teorie di Winnicott e di Melanie Klein (Vienna, 1882 – Londra, 1960)⁷ sull'arte come riparazione forniscono ancora intuizioni utili (al contrario del concetto freudiano di arte come sublimazione). Tuttavia, dobbiamo anche intrecciare i concetti novecenteschi di Winnicott e Klein con l'esistenza di un soggetto plurale e corale, che emerge e co-emerge da una rete di relazioni, le cui voci si uniscono in un canto che ci accompagna dall'inizio alla fine. Da questa ottica, i tuoi oggetti non funzionano mai come singoli oggetti transizionali, ma piuttosto si moltiplicano fin dall'inizio. Formano una sorta di coro di oggetti di scena in quelle che sono a tutti gli effetti *sculture sociali*, poiché mediano tra molte persone contemporaneamente e le collegano in un rituale di trasformazione. Sono in grado di portarci al di là delle transazioni terrene – non importa che siano stati comprati e venduti, rubati, rimossi o distrutti. Tu li re-immagini come doni, come segni di apprezzamento nella visione utopica di un mondo senza ferite né dolore, un mondo che gode di più giustizia, bellezza e gioie condivise tra persone e luoghi. In questo senso tutta la tua opera è un tentativo – forse alimentato anche da una certa sindrome del sopravvissuto (quale può essere la proiezione ontologica nei riguardi di un ebreo americano post Olocausto proveniente dal mondo arabo, visto come un duplice o addirittura triplice Altro?) – di spostare la funzione e l'uso di questi oggetti, trasformando la distruzione o la rimozione in sostituzione e riparazione.

Ciascuno dei progetti fondati sull'oggetto che ho appena descritto ha anche una parte pubblica, collaborativa, relazionale e performativa che rimane invisibile una volta che vengono installati in un museo o in uno spazio espositivo, ma che informa tutti i tuoi lavori. In un certo senso, le tue installazioni sono composte dai residui materiali degli incontri che costituiscono il nucleo centrale di una serie di performance collaborative e delle tue sculture sociali.

Per il progetto *paraSITE*, ad esempio, sei entrato in relazione con ognuno dei senzatetto per i quali costruivi i rifugi, come Joe H., Bill S., George L., Michael M. e tutti gli altri. Alcuni hanno chiesto che la tenda fosse provvista di tasche per infilarci dei libri, altri volevano un riparo di plastica nera; molti hanno espresso l'esigenza di avere due ambienti separati.

Per realizzare le riproduzioni in cartapesta degli oggetti perduti di *The invisible enemy should not exist* e di altri progetti collegati a quello come *May the arrogant not prevail* (Possa l'arroganza non prevalere, 2010) e *Room N, Northwest Palace of Nimrud* (Stanza N, Palazzo Nord-Ovest di Nimrud, 2018), hai riunito grandi gruppi di persone e organizzato seminari, mentre per promuovere la cucina irachena hai allestito rituali alimentari collettivi, tra cui *Enemy Kitchen* (Cucina nemica, 2003–in corso).

Per realizzare *White man got no dreaming* (L'uomo bianco non ha sogni, 2008) hai coinvolto gran parte della comunità aborigena di Redfern a Sydney. Quando cerco di definire il significato di arte attivista, penso spesso a questo progetto che hai realizzato per la 16a Biennale di Sydney. Ricordo quando hai scoperto tramite Hetti Perkins che The Block a Redfern, un importante quartiere aborigeno nel centro di Sydney, era destinato a essere demolito nell'ambito di un progetto di gentrificazione dell'area. Era possibile presentare una proposta per il rinnovamento del quartiere, ma bisognava possedere una proprietà di una certa consistenza nella zona, cosa che l'Aboriginal Housing Company, un'associazione di abitanti della zona, era riuscita pian piano a ottenere nel

corso degli anni. Tuttavia, proprio quando stavano per presentare il progetto, la città di Sydney aveva introdotto una tassa che rendeva impossibile la loro partecipazione al concorso. A quel punto sei intervenuto tu: oltre a creare un montaggio di associazioni poetiche e storiche, hai lavorato a stretto contatto con la comunità per abbattere in anticipo una delle case – come in un sacrificio rituale. Gli elementi architettonici rimasti dopo la demolizione sono poi ricomparsi al Redfern Community Centre in una nuova forma: quella del *Monumento alla Terza Internazionale* (1919) progettato dall'avanguardista russo Vladimir Tatlin.

La torre è stata poi smantellata e trasportata solennemente al centro della città per essere poi ricostruita dagli architetti del Pemulwuy Project e da altri membri della comunità alla Art Gallery of New South Wales. Questa nuova torre di Tatlin, realizzata con materiali fatiscenti, che ricorda le visioni anarchitettoniche di Gordon Matta-Clark dei primi anni Settanta, è stata in grado di attirare l'attenzione sulla questione dello sviluppo di Redfern. All'interno della torre, come nel progetto originale di Tatlin, era nascosto un ripetitore che diffondeva nell'etere le trasmissioni di una radio aborigena locale, Radio Koori, che fino a quel momento non poteva essere ascoltata nell'elegante zona della Art Gallery. La torre e il trasmettitore sono stati esposti in mostra insieme ad alcuni disegni, a un testo manoscritto che racconta la storia di alcune persone coinvolte nel progetto oltre a un monitor con un video di Matta-Clark. Poco dopo, l'amministrazione comunale ha annullato l'imposta di cui sopra e la comunità locale ha potuto presentare la sua proposta. Oggi, il Block – da migliaia di anni luogo deputato a Corroboree e cerimonie sacre – è uno spazio aperto nel cuore di Sydney. Le amicizie e le storie iniziate con il progetto non sono andate perdute; la torre e alcuni disegni sono stati donati al Van Abbemuseum di Eindhoven, in Olanda.

In occasione delle mostre di dOCUMENTA (13) a Kabul e a Kassel di cui sono stata curatrice, hai affrontato il tema della devastazione del patrimonio culturale che ha avuto luogo in Germania durante la Seconda guerra mondiale e più di recente in Afghanistan. Come altri artisti, hai accettato il mio invito ad andare personalmente in Afghanistan, per capire cosa fosse accaduto realmente a Bamiyan, dove nella primavera del 2001 i talebani avevano fatto saltare in aria gli antichi Buddha giganti, come se la distruzione di quei manufatti culturali potesse cancellare il passato e la gente che ne faceva parte, insieme alla loro arte e alla loro memoria. La guerra produce fatti, ma anche l'arte può produrre fatti benché di ordine molto diverso. Ricordo che abbiamo discusso a lungo sull'opportunità di impegnarci in un progetto in Afghanistan – un paese evidentemente sotto assedio ma anche un luogo di speranza, in una condizione di ripiegamento eppure al centro dell'attenzione dei media di tutto il mondo. L'Afghanistan ha subito l'occupazione sovietica, poi la guerra civile iniziata nel 1978 e durata vent'anni, il regime totalitario talebano dal 1996 al 2001 e, dalla fine del 2001, l'occupazione delle forze europee e statunitensi. Ci chiedevamo se l'organizzazione di progetti artistici in zone di guerra o in territori occupati non rischiasse di essere strumentalizzata da chi cerca di normalizzare eventi così ignobili. Da un altro punto di vista un tale impegno poteva essere una forma di azione alternativa volta a mettere in atto e verificare le potenzialità d'intervento dell'arte per attenuare i conflitti, le ingiustizie e le violenze perpetrate in quei luoghi. In relazione a quest'ultimo punto, ci si dovrebbe chiedere anche se l'arte e il suo sistema espositivo non siano sempre in qualche modo "strumentalizzati" e, ammettendo che lo siano, perché mettere in discussione tale strumentalizzazione solo in contesti non europei o extra occidentali, ignorando l'Occidente? Decidemmo di agire in modo da non isolare ulteriormente le persone, aprendo opportunità che andassero nella direzione opposta.

Così, nella primavera del 2012, nell'area archeologica e nel centro di formazione UNESCO/MoIC di Bamiyan – all'interno di una grande "grotta" adiacente a una delle due nicchie che per secoli

hanno conservato le gigantesche sculture dei Buddha Bamiyan risalenti al VI secolo e distrutti dai talebani nel marzo 2001 – hai tenuto un seminario con l'archeologo Bert Praxenthaler, l'artista afgano Abbas Allah Dad e gli studenti Hazara. Il vostro obiettivo era il recupero della tradizionale arte dell'intaglio, tipica della regione di Hazara, utilizzando la pietra di Bamiyan e il tufo della vicina Dragon Valley e di Band-e Amir. I risultati di questo seminario sono stati presentati nella mostra dOCUMENTA (13) a Kabul, insieme a un piccolo libro di pietra che tu stesso avevi scolpito. Il titolo del progetto, *What dust will rise?*, deriva da un proverbio sulla cooperazione: “Quale polvere alzerà il cavaliere?”.

A Kassel, *What dust will rise?* consisteva nella ri-creazione in pietra di Bamiyan di alcuni tra i libri che andarono distrutti nell'incendio del Fridericianum durante il bombardamento del 1941. Alcuni di questi libri sono stati donati al Museo nazionale dell'Afghanistan, a Kabul, gravemente danneggiato negli anni Novanta e Duemila. Hai fatto riferimento anche all'editto di Ashoka, un'iscrizione rupestre dell'imperatore Mauryan (269-231 a.C.) installata all'ingresso del museo, che invoca una convivenza più pacifica – quasi un messaggio del passato per superare i traumi di oggi.

Uno dei tuoi lavori più belli e originali è il video del 2017 dal titolo *The Ballad of Special Ops Cody* (La ballata dell'agente speciale Cody), realizzato con la tecnica dell'animazione stop-motion, che vede come protagonista una figurina collocata all'interno di una teca contenente statuette votive mesopotamiche all'Oriental Institute dell'Università di Chicago. Quest'opera insolita – una specie di distorta fantasia di oggetti transizionali alla Winnicott – si basa su un episodio realmente accaduto nel febbraio 2005, quando un gruppo di mujahidin diffuse un video che mostrava un soldato americano prigioniero con una pistola puntata addosso. Perché l'ostaggio avesse salva la vita i mujahidin chiedevano il rilascio dei prigionieri iracheni nel giro di 72 ore. La ditta statunitense Dragon Models, tuttavia, riconobbe nella figura del video il loro soldato giocattolo da collezione chiamato Special Ops Cody, prodotto nel 2003 in Cina in un'edizione di 4000 esemplari per essere venduto nelle basi americane in Kuwait e in Medio Oriente. Molti soldati di stanza in quelle basi avevano acquistato Special Ops Cody per spedirlo in regalo ai figli – come fosse una sorta di surrogato genitoriale. Nel tuo film il soldato di plastica parla con la voce femminile di un'autentica veterana della guerra in Iraq, che chiede scusa alle statue invitandole a fuggire dal museo. La voce parla seguendo il flusso della coscienza, ricordando solo in parte gli eventi traumatici a cui ha assistito in Iraq:

Dove mi trovo? Perché sono qui? Chi sono? Cosa ci fanno queste cose qui? Non sapevo che cose del genere esistessero davvero... ma quando le vedi da vicino... non ci sono parole, è qualcosa che senti, qualcosa che sai... l'ultima cosa che ricordo – non voglio pensarci. Mi ricordo le facce... mi ricordo le facce. Ricordo che eravamo nel 2005, in febbraio... quelle persone che lavoravano in ufficio erano troppo schizzinose per fare le scansioni della retina: non volevano toccare il corpo di un detenuto morto, di un iracheno morto... Disse che avevo fatto tutto il lavoro da solo... ma non ricordo... Voi sembrate un po' come loro... Il sangue che non scorreva più nelle loro vene aveva formato dei grumi sulle brande e gocciolava sul pavimento... Mi dispiace... Perché mi guardate così, come se fossimo diversi? Sentite, ho detto che mi dispiace... Non siamo diversi, siamo uguali, perché siamo stati creati, siamo stati venduti e creati. Abbiamo storie da raccontare. Continuo a parlare. Anche se da solo, credo, dato che non rispondete... Ragazzi, perché siete qui? Non volete scappare, essere liberi? Posso portarvi tutti fuori di qui... quando guardo i vostri volti senza occhi e penso a quel giorno... erano rotti ma noi li abbiamo distrutti. Anche voi siete rotti perciò vi teniamo

rinchiusi, a temperatura controllata, vi tocchiamo con i guanti – anch'io avrò per sempre i guanti e mai più il sangue scorrerà nelle mie vene.

Le statue, immobili, ignorano le parole del soldato finché un curatore entra nell'inquadratura per chiudere il vetro della teca, e Special Ops Cody si trasforma in un oggetto museale. Scrive Walter Benjamin (Berlino 1892 – Portbou 1940) in *Il Narratore* (1936):

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era notato, che, dopo la fine della guerra [la prima guerra mondiale], la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalle battaglie caratterizzate da grande dispiego di mezzi e materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo.⁸

Così, un semplice oggetto, il fragile Cody, come la marionetta di un ventriloquo, restituisce una voce e una storia grazie allo spostamento dell'esperienza su una cosa incantata, un giocattolo. Che cosa significa questo?

Torino, 18 maggio 2019

ⁱ Uso i termini “cosa” e “oggetto” in modo opposto a Martin Heidegger in *Das Ding* [La cosa], una conferenza tenuta alla Bayerische Akademie der Schönen Künste di Monaco di Baviera nel 1950, poi pubblicata in inglese nel volume *Poetry, Language and Thought* (Harper & Row, New York 1971).

ⁱⁱ A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, 1992, in *Anthropology, Art and Aesthetics*, a cura di J. Coote e A. Shelton, pp. 40-66 Clarendon, Oxford 1994 e *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998.

ⁱⁱⁱ David Winnicott ne parla per la prima volta nel corso di una conferenza tenuta alla British Psycho-Analytical Society il 30 maggio 1951, pubblicata nel 1953 con il titolo *Transitional Objects and Transitional Phenomena – A Study of the First Not-Me Possession*, in “The International Journal of Psychoanalysis”, n. 34, pp. 89-97. Svilupperà poi queste idee in *Playing and Reality* (Tavistock Publications, London 1971).

^{iv} Ibid., p. 14.

^v D. Winnicott, *The Use of an Object and Relating through Identifications*, New York Psychoanalytic Society lecture, 12 novembre 1968, pubblicato in *Playing Reality*, cit., p. 94.

^{vi} D. Winnicott, *Psychoanalytic explorations*, a cura di C. Winnicott, R. Shepherd e M. Davis, Karnac Books, London 1989, p. 226 (conferenza originale: *The Use of an Object and Relating through Identifications*, 1968, cit.).

⁷ M. Klein, *Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse*, “International Journal of Psychoanalysis”, n. 10, 1929, pp. 436-443.

⁸ W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011, p. 4.