

PAOLA VALENTI

***Come la modernità dimentica: interventi urbani
e pratiche d'archivio come antidoti all'oblio
nella ricerca artistica contemporanea****

The best streets are those that can be remembered. They leave strong, long-continuing positive impressions. Thinking of a city, including one's own, one might well think of a particular street and have a desire to be there; such a street is memorable [...] There is a magic to great streets. We are attracted to the best of them not because we have to go there but because we want to be there. The best are as joyful as they are utilitarian. They are entertaining and they are open to all. They permit anonymity at the same time as individual recognition. They are symbols of a community and of its history; they represent a public memory¹.

La scelta di Paul Connerton di porre in epigrafe al saggio *How Modernity Forgets* (2009) questo passo tratto dalle riflessioni introduttive di Allan B. Jacobs al poderoso volume *Great Streets*, considerato ormai un "classico" degli studi sull'urbanistica, risuona come una vera e propria dichiarazione di intenti: il sociologo e antropologo inglese, infatti, si propone di recuperare quella che egli stesso definisce «una intuizione antica» e, sulla scia del fondamentale studio di Frances A. Yates *The Art of Memory*², costruisce intorno ai concetti di "locus" e di "topografia" la propria disamina dei fattori che concorrono a fare dell'oblio un dato strutturale della società tardo capitalista³. Convinto, come Yates,

* L'idea di scrivere questo saggio è nata nella primavera del 2016 in seno al laboratorio interdisciplinare *Memoria/e* che ho ideato e costruito per gli studenti magistrali della Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università di Genova insieme all'amico e collega Luca Malavasi, al quale rivolgo il più sentito ringraziamento per avere condiviso una straordinaria esperienza didattica che si è tradotta in una preziosa occasione di crescita culturale anche per noi docenti. Con lui, desidero ringraziare tutti gli allievi che hanno partecipato al laboratorio, arricchendolo con le loro vivaci riflessioni e appassionate ricerche, e le nostre dottorande, Ismaela Goss e Sara Tongiani, che hanno dato un prezioso e qualificato contributo scientifico e organizzativo alla riuscita del progetto. Ringrazio, infine, Anna Costantini, Ivo Degl'Innocenti e Leo Lecci per l'attenzione con cui hanno letto questo scritto prima della sua pubblicazione, non facendomi mancare i loro preziosi spunti e consigli.

¹ JACOBS (1993, 9-11).

² YATES (1966).

³ CONNERTON (2010).

che «l'arte della memoria» dipenda essenzialmente da «un sistema stabile di luoghi», Connerton sostiene che

un'importante fonte di oblio sia legata ai processi che privano la vita sociale di una dimensione locale e umana: la velocità sovrumana, megalopoli così enormi da non poter essere memorizzate, consumismo svincolato dal processo lavorativo, architettura urbana effimera, scomparsa della città in cui si può camminare. Ciò che viene dimenticato nella modernità è qualcosa di profondo: la dimensione umana della vita, l'esperienza di vivere e lavorare in un mondo di relazioni sociali note. Quello che potremmo descrivere come un senso della vita fondato su memorie condivise subisce una sorta di profonda trasformazione: viene eroso da una modificazione strutturale degli spazi della vita moderna⁴.

Questo brano, che contiene *in nuce* le principali tesi sviluppate da Connerton nella trattazione, invita a riflettere sulla centralità che analoghe questioni hanno assunto nella ricerca artistica degli ultimi decenni, in particolare dal 1989, quando l'urgenza di ridisegnare l'assetto geopolitico mondiale ha fatto emergere con prepotenza istanze di riappropriazione delle memorie di gruppi o di nazioni che hanno iniziato ad agire in controtendenza rispetto alla condizione di amnesia culturale ormai dominante, rivelandone drammaticamente l'entità e la pericolosità.

Il processo generatore di tale amnesia ha inizio, per Connerton, nella prima metà del XIX secolo e accompagna la «trasformazione oggettiva del tessuto sociale provocata dall'avvento del mercato globale capitalista che [...] determina l'allargarsi delle possibilità offerte ai singoli, liberandoli gradualmente da gerarchie sociali immutabili e prestabilite», per subire poi una accelerazione «man mano che ci si avvicina ai nostri giorni»⁵: connaturato, dunque, alla modernità, tale processo avrebbe attraversato la “condizione postmoderna” teorizzata da Jean François Lyotard e Fredric Jameson, per culminare nell'attuale paradosso, delineato da Connerton nelle conclusioni al suo saggio, di una «società postmnemonica» affetta da «ipermnesia»⁶. Si tratta, come si vedrà, di un ossimoro nella forma ma non nella sostanza: lo studioso, infatti, ritiene che il sistema politico ed economico oggi dominante generi sistematicamente una “cultura dell'oblio” accelerando al parossismo la trasformazione degli spazi, la riduzione delle distanze, i tempi della vita sociale e la diffusione dell'informazione; tutto ciò produrrebbe una quantità

⁴ CONNERTON (2010, 10s.).

⁵ CONNERTON (2010, 9).

⁶ Cf. CONNERTON (2010, 168s.); si veda anche HUTTON (2011), in particolare per il rapporto di Connerton con il processo di riformulazione del tempo della storia e della sua narrazione proprio della cultura postmoderna.

enorme di dati che devono essere elaborati, incanalati e, soprattutto, archiviati, conducendo «non già all'oblio culturale, ma a un *eccesso* di memoria culturale»⁷. Se a ciò si aggiunge la crescente attenzione che studiosi di diversi campi del sapere hanno dedicato in questi ultimi anni al tema della memoria si comprende perché Connerton definisca l'attuale società «postmnemonica» nelle strutture dell'economia politica ma «ipermnemonica» nelle sue manifestazioni culturali⁸. Due facce della stessa medaglia, dunque, che – in quanto tali – tenderebbero ad agire all'unisono: «i sintomi culturali dell'ipermnemonia» – conclude Connerton – «sono causati da un sistema politico ed economico che genera sistematicamente una cultura postmnemonica – una modernità che dimentica»⁹.

Connerton non indica antidoti all'«oblio culturale» ma apre uno spiraglio affermando che «nell'inestricabile miscuglio di arte, mercato e mass media [...] per coloro che creano diventa sempre più difficile *dimenticare*»¹⁰: nel caso di molti artisti oggi attivi sulla scena internazionale tale “difficoltà”, si può obiettare, è alimentata da una ferma e programmatica volontà non solo di preservare ricordi personali ma anche di attivare processi atti a favorire il recupero della memoria culturale, spesso agendo sulla scia di quelle istanze di riscoperta e salvaguardia delle “storie” sociali o nazionali cui si è precedentemente accennato¹¹.

1. Contro le «distruzioni creative» che cancellano la memoria delle città

Un caso emblematico arriva dalla Germania, paese al quale Connerton dedica puntuale attenzione non tanto per le modalità con cui viene condotta la *Vergangenheitsauseinandersetzung*, ossia il confronto quasi “corpo a corpo” con il passato, in particolare con quello nazista e il conseguente olocausto, quanto per le ricorrenti e deliberate distruzioni dell'ambiente edificato che si sono succedute nel corso della sua storia. Venticinque anni prima che il sociologo inglese includesse tra le principali cause dell'oblio tali

⁷ CONNERTON (2010, 168).

⁸ Cf. CONNERTON (2010), 169. Tra i principali contributi teorici sul tema della memoria e dell'oblio, oltre a YATES (1966), Connerton fa riferimento a NORA (1984; 1986; 1992); JAMESON (1985); BECK (1992); LE GOFF (1992); HUTTON (1993); TERDIMAN (1993); COMPAGNON (1994); HOBBSAWM (1994); HUYSSSEN (1995).

⁹ CONNERTON (2010, 169).

¹⁰ CONNERTON (2010, 168).

¹¹ Per le specifiche accezioni di “memoria culturale” e di “memoria storica” si rimanda principalmente a HALBWACHS (1950) e ASSMANN (1992).

atti di «distruzione creativa»¹², che egli ritiene perpetrati dal capitalismo per adattare lo spazio fisico alle proprie necessità, l'artista Gregor Schneider aveva iniziato a lavorare ossessivamente alla modificazione degli interni della sua casa di famiglia a Rheydt, in Renania: in un *work in progress* avviato nel 1985 ha abbattuto e ricostruito pareti, murato porte e finestre, sostituito stipiti, piastrelle e scale, ricavato passaggi segreti, intercapedini, ripostigli, ha creato nelle stanze altre stanze i cui soffitti e muri si muovono e, talvolta, le ha insonorizzate. Nella reiterata e compulsiva trasformazione degli ambienti domestici il vissuto privato dell'artista riemerge, sedimenta e si stratifica, in un processo lento che rivela una precisa volontà di fare del passato una componente strutturale del presente; ciò contrasta con la velocità delle trasformazioni che investono lo spazio urbano spesso favorendo, come evidenzia Connerton, insidiosi tentativi di rimozione di tutto ciò che risulta scomodo, incluse le tracce della storia¹³.

Rheydt, del resto, è una delle tante città della Germania rase al suolo durante la seconda guerra mondiale e ricostruite a tempo di record negli anni del cosiddetto miracolo economico (il *Wirtschaftswunder*) reiterando un impianto urbanistico di matrice funzionalista, pensato per favorire lo sviluppo della rete viaria e ferroviaria su scala nazionale e dei trasporti pubblici locali; questi ultimi collegano il centro cittadino, fulcro delle attività commerciali, culturali e d'intrattenimento, con i sobborghi proletari o borghesi dove si ripetono, altrettanto standardizzati e anonimi, i modelli edilizi delle “macchine per abitare” di lecorbusiana memoria e gli uniformi *patterns* di palazzine mono o bifamigliari e di villette a schiera, con i loro giardinetti e posti auto riservati.

In un documentario del 1965, intitolato *Porträt der Stadt Rheydt*¹⁴, la voce narrante riferisce con orgoglio che anche i cittadini più anziani si sentivano a proprio agio nella nuova città dalle ampie strade, ariosa e luminosa, risultato di una ricostruzione postbellica che già intorno alla metà degli anni cinquanta aveva ridisegnato il volto del paese; il fatto che da qualche parte, a Rheydt, fosse nato Joseph Goebbels – afferma ancora la voce fuori campo – era parte di una scomoda realtà storica alla quale nessuno aveva più voglia di pensare. Proprio questa volontà di rimozione ha permesso che la casa natale di uno dei più efferati nazisti, uscita indenne dalle distruzioni che avevano interessato

¹² CONNERTON (2010, 144).

¹³ Cf. SCHNEIDER (1997); KITTELMANN (2002); VALENTI (2010b); per Connerton esiste un rapporto causa-effetto tra la distruzione dei componenti della città (quartiere, piazza, strada) e la corrosione della memoria storica (CONNERTON 2010, 145).

¹⁴ Alcuni spezzoni del documentario, del quale non è stato possibile individuare né l'autore né la casa di produzione o la committenza, sono inseriti nel “ritratto” dedicato a Gregor Schneider nel DVD *Art Safari, Kunst als Abenteuer. 6 Künstlerporträts*, a cura di Ben Lewis, Absolutmedien, 2004-2006.

più del 90% del tessuto urbano di Rheydt, potesse essere “dimenticata” e percepita come una palazzina qualunque fino a quando, nel decennio scorso, Gregor Schneider ha intrapreso una ricerca documentaria e d’archivio che ha fatto riemergere quanto si era preferito occultare. Nel 2013 la casa viene messa in vendita e l’artista decide di acquistarla, incerto sul modo in cui avrebbe affrontato il peso della sua storia ma determinato a impedire che quell’edificio potesse diventare un luogo di culto per nostalgici ed estremisti della destra radicale. Consapevole delle difficoltà insite in qualunque tentativo di conservare la memoria di luoghi legati ai più noti e pericolosi criminali senza trasformarli nei loro monumenti, Schneider prova a cogliere la sfida: tenta, dapprima, di fare di quella casa dove «il passato divora il presente» la propria dimora, ma le «emozioni soverchianti» lo costringono a desistere¹⁵; decide quindi di chiedere i permessi per procedere con la demolizione, progettando di far crescere al posto della palazzina un giardino. Ma la casa «si ribella»¹⁶: le perizie rivelano che essa sostiene l’edificio adiacente, e le leggi della statica si fanno così metafora di quanto velleitario e rischioso sia ogni tentativo di cancellare la storia. Schneider, allora, affina il proprio *modus operandi* e sottopone la casa a un «intervento chirurgico»¹⁷: realizza video e scansioni 3D di tutti gli ambienti interni prima di distruggerli completamente, stanza dopo stanza, rimuovendo persino l’intonaco e riducendo così l’edificio al solo “guscio” esterno per renderlo inabitabile; raccoglie poi tutti i materiali di risulta e nel novembre del 2014, in accordo con Anda Rottenberg, allora direttrice della Galleria Nazionale d’Arte Zachęta di Varsavia, li fa trasportare con un enorme autoarticolato davanti all’ingresso del museo polacco, dove rimangono per tutta la durata della mostra personale *Unsubscribe*, che presenta a un pubblico drammaticamente legato alla memoria della violenza nazista le riprese video realizzate all’interno della casa, parte dei detriti provenienti da un tunnel scavato dall’artista sotto di essa, alcuni oggetti banali reperiti al suo interno e un dispositivo USB contenente tutte le scansioni in 3D degli ambienti¹⁸. Queste ultime permettono la riproduzione in scala 1:1 dell’intero edificio e, pertanto, chiunque ne entri in possesso, anche solo potenzialmente, si trova costretto a interrogarsi su quale possa essere il loro corretto utilizzo e a confrontarsi con il peso di quella “eredità”. Dopo Varsavia le macerie di *Haus Goebbels* – questo il titolo dell’intero progetto – raggiungono

¹⁵ Schneider in DANICKE (2014).

¹⁶ Cf. HOFFMANS (2014b).

¹⁷ Schneider in DANICKE (2014).

¹⁸ Cf. ROTTENBERG (2015).

il cuore di Berlino dove, dopo la temporanea sosta dell'autoarticolato carico di detriti nella Rosa-Luxemburg-Platz davanti alla Volksbühne, ha inizio il processo del loro smaltimento. A Rheydt rimane la casa resa inabitabile della quale, finalmente, tutti devono ammettere di sapere e con la quale tutti devono scendere a patti: forse un giorno sarà demolita – magari in una azione collettiva che possa coinvolgere l'intera cittadinanza, come auspica l'artista – ma, per ora, cerca di assolvere al compito che Schneider le ha affidato, ossia quello di farsi portatrice di un inequivocabile monito politico contro ogni revanscismo e ogni rigurgito nazista in Germania¹⁹.

Privando *Haus Goebbels* di tutti gli elementi che ne costituivano la struttura interna Schneider, infatti, è convinto di avere allontanato dalla casa il suo vecchio spirito – che, forse, è più corretto definire demone – limitando così il rischio che essa possa essere recepita come una sorta di scrigno che custodisce la memoria di un criminale invece che come una esortazione a ricordare i crimini commessi da costui e la drammatica cornice storica all'interno della quale tali crimini sono stati perpetrati.

Proprio la convinzione che siano gli interni delle case a trattenere e trasmettere tipi diversi di memoria ha indotto Schneider a fare del comprensorio Garzweiler, con i suoi villaggi distrutti o disabitati, il “centro di rifornimento” dei materiali (piastrelle, porte, finestre, stipiti, intelaiature, prese elettriche, interruttori, termosifoni, tubi, cavi elettrici e altro ancora) di cui si serve per la creazione delle stanze della casa di Rheydt, ormai nota al mondo dell'arte con il nome *Haus ur*, oppure nelle ricostruzioni dei suoi ambienti all'interno dei musei e delle gallerie²⁰. La vicenda di Garzweiler è emblematica del modo

¹⁹ È qui d'obbligo ricordare, per le evidenti affinità operative e per il comune intento di fare delle macerie della storia un elemento memoriale rispetto al quale è necessaria una assunzione di responsabilità nel presente, *Germania* di Hans Haacke, il miliare intervento realizzato dall'artista nel Padiglione della Germania per la Biennale di Venezia del 1993, meritoriamente premiato con il Leone d'Oro.

²⁰ Nel 2001, in occasione della partecipazione alla Biennale di Venezia, Schneider ha ricostruito gli interni di *Haus ur*, ribattezzata per l'occasione *Totes Haus ur*, nel padiglione tedesco (curato da Udo Kittelmann), aggiudicandosi il Leone d'Oro (cf. KITTELMANN 2002): la giuria ha riconosciuto all'artista il merito di essere riuscito a trasformare un'architettura autoritaria e monumentale in un ossessivo labirinto di stanze, capace di riflettere segrete condizioni di disagio ma anche auspici di libertà. Nella letteratura critica su Schneider sono frequenti interpretazioni in chiave psicologica o emozionale, basate soprattutto sulle reazioni provate da chi entra nelle stanze e negli spazi realizzati dall'artista: il forte potere evocativo esercitato dagli ambienti di Schneider non è da ricercarsi, però, nella loro capacità di fare riemergere il vissuto dei singoli individui, bensì in quella di farsi “luoghi di memoria collettiva”, in grado di conservare del passato ciò che continua a vivere nella coscienza di un dato gruppo sociale (cf. HALBWACHS 1950). Per questa ragione le “architetture” di Schneider riescono a dialogare con visitatori che non hanno con esse alcun legame personale e che, proprio per questo, sono indotti a interrogarsi sull'origine delle sensazioni di disagio e angoscia che si trovano a fronteggiare precorrendone gli spazi labirintici, incerti se si tratti di ricordi personali, proiezioni immaginative o memorie di eventi passati che (ri)trovano senso solo nella vita psicologica e culturale degli ambienti sociali in cui tali eventi si sono prodotti.

in cui il capitalismo ristruttura continuamente i nostri paesaggi urbani in base alla logica del profitto, come sostenuto da Connerton²¹: nell'arco di cinquant'anni sedici paesini a nord-ovest di Colonia (e poco distanti da Rheydt) sono stati, dapprima, svuotati dei loro abitanti – circa undicimila persone, costrette, anche attraverso espropri governativi, a lasciare le loro abitazioni, fattorie, fabbriche, scuole e chiese e a trasferirsi “altrove” – e poi demoliti per portare alla luce un'enorme miniera di lignite che, per ora, si estende su un'area di circa cinquanta chilometri quadrati e che quasi raddoppierà quando saranno completate le distruzioni programmate per i prossimi cinque anni²².

Nei villaggi fantasma di Garzweiler Schneider attua “prelievi” destinati ad altre case e ad altre stanze che accoglieranno, così, i frammenti di quella memoria collettiva, conaturata al luogo e al contesto sociale, permettendole di sopravvivere alla storia che è stata spazzata via, insieme agli edifici, dalle ruspe e dai bulldozer: non saranno, in questo caso, le vicende dei singoli abitanti a essere ricordate, bensì le modalità con cui intere comunità hanno abitato un certo tipo di costruzioni e il significato storico, sociale ed economico insito in quelle tipologie edilizie.

Schneider mette così in pratica una forma di resistenza alle logiche del capitalismo agendo all'interno di quelle «topografie dell'oblio» alle quali Connerton dedica il quarto capitolo del suo saggio. In queste pagine lo studioso ricorda, tra l'altro, come già all'inizio degli anni trenta Siegfried Kracauer avesse sviluppato interessanti riflessioni sulla transitorietà della topografia urbana osservando proprio quanto stava avvenendo nel suo paese e, in particolare, a Berlino, quintessenza del «luogo in cui si dimentica rapidamente», come se la città avesse «il potere magico di sradicare tutte le memorie»²³. A Berlino – osserva Kracauer – le strade sono «per natura» prive di storia, anche le più note, come la Kurfürstendamm, incarnazione «di un vuoto scorrere del tempo in cui nulla può durare», dove i negozi «sono sempre assolutamente nuovi» e dove «ciò che scompare se ne va senza lasciare nessuna traccia»²⁴.

Nella capitale tedesca vive dal 2010 Luca Vitone, artista italiano tra i più sensibili al tema della memoria, in particolare a quella legata ai luoghi, alla topografia e alla cultura materiale: significativamente, nel video del 2014 intitolato *Der Zukunft Glanz* sono pro-

²¹ CONNERTON (2010, 144).

²² Cf. su Garzweiler RENTMEISTER (2016); sul lavoro di Schneider a Garzweiler, oltre al già ricordato DVD di Ben Lewis (cf. nota 14), HOFFMANS (2014a).

²³ KRACAUER (1932b), in CONNERTON (2010, 144).

²⁴ KRACAUER (1932a), in CONNERTON (2010, 143).

prio i negozi «sempre assolutamente nuovi» a diventare testimonianza delle trasformazioni urbane e sociali che hanno interessato (e ancora oggi interessano) in modo massivo la Berlino post-unificazione: usando la videocamera in soggettiva Vitone attraversa in bicicletta la città da nord a sud nella zona orientale, cantando le insegne delle attività commerciali sulle note dell'*Internazionale*. Così l'incipit della più nota e identitaria canzone di lotta della classe operaia – «Compagni avanti! Il gran partito ...», nella versione in lingua italiana – diventa «Sukho Thai, Eisstübchen Madlen», mentre il verso «noi siamo dei lavorator» si trasforma in «Oderquelle, indisches Restaurant» e «Rosso un fiore in petto c'è fiorito, una fede c'è nata in cuor» in «il Giradischi, griechische Küche, Labyrinth, Singapore, Asin»; invece di «Noi non siamo più nell'officina, entro terra, pei campi, e in mar» la canzone recita «Glaserei, repariert fast alles, Kapitalist, Coffeeshop». Il percorso termina su un ponte (come da un ponte era iniziato) e la camera si volge verso il sole che cala sulla città²⁵: *Der Zukunft Glanz*, letteralmente “il fulgore del futuro”, allude infatti a quel “sol dell'avvenire” che, per Vitone, è stato «proposito di un'aurora risoltasi in un tramonto»²⁶. Ma il metaforico giorno (ben costellato di eclissi) che separa quell'aurora dal tramonto è lungo quasi 150 anni, durante i quali il tessuto urbano e sociale di Berlino ha metabolizzato tutti gli stravolgimenti che hanno accompagnato le fasi storiche ed economiche della *Gründerzeit*, della Grande Guerra, della Repubblica di Weimar, del Terzo Reich, della “guerra fredda” e, infine, del crollo del muro e della riunificazione.

Vitone ha iniziato a frequentare Berlino nel 1985, ma da quando ha deciso di prendervi residenza ha ingaggiato con crescente consapevolezza il confronto con l'identità sfuggibile di una metropoli in cui l'instabilità dei luoghi ha reso difficoltosa non solo la sopravvivenza delle tracce della “storia” ma, soprattutto, la salvaguardia delle “memorie” storiche e delle abitudini sociali delle sue comunità: il paesaggio che egli attraversa in bicicletta è quello in cui la pulsione rivoluzionaria del marxismo di inizio novecento ha assunto, nei quarant'anni di vita della Repubblica Democratica Tedesca, il volto autoritario del socialismo di stato, per poi cedere il campo, dopo il 1989, agli effetti del tardo capitalismo (immigrazione, gentrificazione, organizzazione della vita sociale secondo i bisogni imposti dall'accelerazione del ciclo produzione-vendita, consumismo esasperato, sottrazione degli spazi di aggregazione sociale a favore di quelli dedicati ai

²⁵ Cf. HEISER (2016).

²⁶ Vitone in HEISER (2016).

commerci e delle infrastrutture) che ne hanno oscurato o, addirittura, per dirla con Connerton, «corrotto» il ricordo²⁷. Il fatto che oggi l'ex Berlino Est possa essere “cantata” attraverso le insegne dei suoi negozi, ristoranti e cinema è indicativo di quanto potente sia ormai il risultato di questo processo (Connerton, del resto, ritiene che l'oblio culturalmente indotto sia rafforzato proprio dalla modalità e dalla temporalità del consumo²⁸); nondimeno, le note dell'*Internazionale* che accompagnano Vitone nel suo attraversamento dello spazio urbano sono ben presenti all'artista, che le fa aderire ai nuovi contenuti senza esitazioni e forzature, quasi a indicare che l'utopia del passato non deve necessariamente tramutarsi nella distopia del presente: Berlino è oggi una città cosmopolita – e già in ciò si conserva un'eco dei valori cantati nell'*Internazionale* – culturalmente vivace, aperta alle sperimentazioni artistiche e attenta alla salvaguardia dell'ambiente ma, certo, necessita di un antidoto al suo permanente «potere magico di sradicare tutte le memorie»²⁹, anche per evitare che il patto del *welfare* che, ovunque in Germania, regola il rapporto dello Stato con i cittadini, vincolandoli al rispetto delle regole, si trasformi in un'arma di ricatto con la quale frenare ogni forma di dissenso e di trasgressione, temibile preludio a una nuova svolta autoritaria³⁰.

Che *Der Zukunft Glanz* sia teso al recupero della memoria e non alla passiva accettazione dell'oblio lo dimostra la serie di lavori dal medesimo titolo presentata da Vitone per la prima volta nel 2014 alla Galerie Nagel Draxler di Berlino e, a un anno esatto di distanza, alla Galleria de' Foscherari di Bologna nell'ambito della mostra *Berlin 192010 – George Grosz – Luca Vitone*, quest'ultima ideata dallo stesso artista con l'intento di fare temporaneamente coabitare disegni, acquerelli e il prezioso dipinto a olio *Frau Plieztzsch* (1928), tutti realizzati da Grosz negli anni febbrili della Repubblica di Weimar, con le proprie opere dedicate alle trasformazioni di Berlino di cui egli è stato diretto testimone; in queste ultime «oggetti del quotidiano rinvenuti nei luoghi attraversati e abitati, convivono con finestre, filtri dell'osservare, e con i colori della bandiera, testimoni

²⁷ CONNERTON (2010, 145).

²⁸ CONNERTON (2010, 63-70); Connerton, rifacendosi esplicitamente alle tesi di Karl Marx e di Theodor Adorno, sostiene che comprare oggetti significativi partecipare al sistema dello «scambio della merce» invece che a quello dello «scambio del dono»: mentre quest'ultimo, fondandosi su un triplo sistema di obblighi (dare, ricevere, ricambiare), favorisce la produzione di una forma di “memoria culturale”, il primo determina, al contrario, una forma di “oblio culturale” perché, puntando sull'estetizzazione e la feticizzazione delle merci, tende a scinderle dal loro iter produttivo e a far dimenticare che l'origine del profitto è nel plusvalore estratto dal lavoro umano.

²⁹ Cf. nota 23.

³⁰ Su questo aspetto Vitone riflette in una testimonianza video rintracciabile sul canale youtube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=hBGEjV4khGA> (ultima consultazione 16 luglio 2016).

dell'unificazione politica del Paese»³¹. Suggestive e capaci di condensare molteplici spunti di riflessione appaiono queste osservazioni di Jörg Heiser tratte dal testo di presentazione alla mostra:

Davanti alla proiezione del video ha sistemato una giostra con tre biciclette collegate fra loro da una struttura in acciaio. Su una, volendo, ci si può sedere per girare in tondo. E più precisamente girare intorno a una fioriera. [...] Il fulgore del futuro, i sogni della solidarietà internazionale, girano in tondo, prigionieri della puerilità del presente, verrebbe da pensare. Ma sarebbe precipitoso credere che Vitone abbia inteso solo proporre un simbolismo del presente improntato al pessimismo culturale: troppo malinconico e affettuoso è il suo modo di cantare l'*Internazionale*, e troppo si avverte quanto sia divertente girare in bicicletta intorno al vaso di fiori. Piuttosto è necessario vedere questa costellazione in rapporto agli altri lavori del ciclo che rappresentano una sorta di prospezione storica nel sedimento berlinese. [...] Le finestre stesse provengono dai classici appartamenti degli edifici storici costruiti a suo tempo per la borghesia della cosiddetta *Gründerzeit* del Reich tedesco, negli ultimi decenni del XIX secolo. Anche solo in questo senso sono pregne, in quanto materiale, di storia³².

Quest'ultima considerazione di Heiser suggerisce un legame tra le finestre recuperate da Vitone nelle case berlinesi e i diversi oggetti prelevati da Schneider nei villaggi di Garzweiler. Anche le finalità dei due artisti appaiono simili, soprattutto se ricondotte ai processi di attivazione di quel ramo della "memoria collettiva" che Aleida e Jan Assmann definiscono "comunicativa": scarsamente formalizzata, è frutto dell'interazione nella quotidianità di testimoni "non specializzati" (non detentori, cioè, della tradizione) e riguarda mediamente tre o quattro generazioni, proiettandosi così su un orizzonte temporale, piuttosto limitato, di ottanta, massimo cent'anni. La trasformazione del ricordo individuale in memoria avviene però, precisa Assmann, solo in seno a gruppi sociali con un passato in comune, come le famiglie, i partiti, le nazioni³³.

In quest'ottica è interessante notare come Luca Vitone applichi le sue indagini sulla memoria tanto alle macro quanto alle micro organizzazioni sociali, cercando però di trasporre quanto attiene a queste ultime in più ampi contesti di senso. Proprio riconoscendo tale inclinazione Heiser introduce nel suo testo un riferimento al progetto *Ultimo viaggio*, culminato nell'installazione realizzata nel 2005 presso la galleria Franco Soffiantino di Milano e nel 2009 alla Nomad Foundation di Roma: la Peugeot rossa con la

³¹ Vitone in HEISER (2016).

³² HEISER (2016, 8).

³³ ASSMANN (1988, 10s).

quale, nell'estate del 1977, l'artista adolescente ha compiuto con la famiglia uno straordinario viaggio da Genova, sua città natale, a Teheran, condivide lo spazio espositivo, il cui pavimento è interamente ricoperto di sabbia, con fotografie e alcuni (pochi) *souvenir*, collocati su una mensola, a ricordare un'esperienza irripetibile, sia per le mutate condizioni all'interno del contesto familiare sia per i drammatici accadimenti politici che, da allora, si susseguono senza sosta nei paesi toccati durante quell'itinerario³⁴.

Ultimo viaggio è un lavoro solo apparentemente eccentrico rispetto al tema della presente indagine, essendo anch'esso il risultato di un percorso, di un attraversamento di paesaggi e spazi urbani resi ormai instabili al parossismo dall'avvicinarsi di eventi bellici e conflitti governati, seppur sotto traccia, dalle logiche del profitto: a chiosare *Ultimo viaggio* Vitone, infatti, pone

l'immagine di un pozzo petrolifero [che] decreta la fine della libertà, quella occidentale prima di tutto, incapace ormai di tracciare il percorso, ritrovare la via a est, indifferente alla possibilità di fermarsi a sostare, a bivaccare con genti altre, intenta soltanto a guardarsi allo specchio³⁵.

2. Contro le narrazioni dominanti che rendono la memoria inerte

Nei luoghi interessati da condizioni di precarietà politica e geografica il lavoro degli artisti diventa spesso un canale attraverso il quale le memorie subiscono peculiari processi di elaborazione che permettono loro di sopravvivere e, soprattutto, di restare attive: emblematica, in questo senso, è la strategia messa in atto dall'artista libanese, ma residente a New York, Walid Raad e dal suo fittizio The Atlas Group, dal 2001 al 2004 impegnati a «raccolgere, produrre e archiviare documenti» sulla guerra civile in Libano (1975-91) e, più in generale, sulla storia recente del paese³⁶. Come nota André Lepecki, la chiave per comprendere il progetto di Raad sta proprio nella determinazione con cui l'artista ribadisce la natura finzionale e immaginaria del collettivo e il carattere ambiguo e ibrido dei materiali sonori, visivi, filmici, testuali che esso, appunto, “raccolge” e “produce” con l'intento di mettere in discussione l'oggettività e l'efficacia della narrazione dominante della storia³⁷. Per spiegare (e legittimare) una scelta operativa che non ha mancato di suscitare polemiche per la sua dubbia eticità, Lepecki recupera dapprima la teoria di Gilles Deleuze in base alla quale tutto ciò che è reale sarebbe circondato da una

³⁴ Cf. HEISER (2016, 8); CANZIANI – GIANNI (2009);

³⁵ R. e S. Sciarretta in CANZIANI – GIANNI (2009).

³⁶ Raad in NAKAS – SCHMITZ (2006, 62).

³⁷ Lepecki in NAKAS – SCHMITZ (2006, 61).

nebulosa di immagini virtuali³⁸, poi l'idea di Henri Bergson di un presente che si distinguerebbe dal passato in virtù della sua capacità di "agire", ossia di generare effetti sul piano sensoriale, motorio ed emozionale³⁹. Raad e l'Atlas Group intendono rendere esperibile tale espansione della nozione di presente proprio estrapolando dal passato tutto ciò che è ancora in grado di "agire": si tratta, ancora secondo Lepecki, di «distillare» dai quindici anni del conflitto libanese frammenti di azioni belliche, brandelli di vicende politiche, religiose, coloniali (ma anche particelle di luoghi, corpi, affetti) ancora in grado di "commuovere" e di sottrarle alla dimensione inattiva della storia per riattivarle nel presente. Per potenziare la capacità di tali "microeventi" di agire in modo performativo, Raad organizza *lecture-performances* durante le quali, avvalendosi della forma narrativa dello *storytelling*, porta lo spettatore/ascoltatore nel tempo del racconto ("c'era una volta"), dilatandone l'effetto nella contemporaneità. Nella conferenza *My Neck is Thinner than a Hair. A History of Car Bombs in the Lebanese Wars (1975-1991)_ Volume 1, 21 January 1986*, ad esempio, contrariamente a quanto anticipato dal titolo, viene preso in esame il caso di una singola autobomba, con l'intento di rendere attiva la percezione della forza e della violenza della sua esplosione oltre il drammatico momento della detonazione: il pubblico è così sollecitato, sia sul piano percettivo che su quello emozionale, ad attraversare la nebbia di "virtualità" che avvolge l'evento raccontato per ritrovarlo nella sua fattualità e, di conseguenza, a ingaggiare nuovamente con esso quel confronto critico, politico e culturale che è proprio dei processi attivi della memoria e non dei meccanismi passivi di ricezione della storia⁴⁰.

Per favorire tale processo di rigenerazione di memorie collettive Raad crea un archivio – *The Atlas Group Archive*, con sede a Beirut e a New York – in cui i documenti, ordinati in tre categorie in base all'attribuzione a personaggi identificati (Type A), a soggetti ignoti (Type FD, a indicare la loro natura di *found documents*) oppure al collettivo medesimo (Type AGP), corredati di tutte le informazioni sul loro ritrovamento e sul modo in cui sono entrati a far parte dell'archivio, si offrono a chi desideri usarli non tanto per ottenere risposte quanto per porsi e porre domande sempre diverse. *The Atlas*

³⁸ Cf. DELEUZE – PARNET (1977) cit. in NAKAS – SCHMITZ (2006, 61).

³⁹ Cf. BERGSON (1896).

⁴⁰ Sebbene i materiali raccolti, prodotti e archiviati da Atlas Group siano stati esposti in svariate occasioni, nelle *lecture-performances* non vengono mai presentati al pubblico documenti tangibili che possano essere passati di mano in mano, osservati da vicino e verificati nella loro autenticità; sono le loro immagini ad essere proiettate, per rendere ancora più esplicita la "virtualità" della loro esistenza fisica e, contestualmente, la "realtà" dei loro contenuti (cf. Lepecki in NAKAS – SCHMITZ 2006, 64; AL-KASSIM 2002; ROGERS 2002).

Group Archive diventa così, per dirla con Yates e Connerton, un luogo stabile che, proprio in virtù della sua stabilità, favorisce le attività connesse al pensiero, alla creatività, al dialogo e, conseguentemente, agisce da antidoto contro l'oblio culturale. Il lavoro di Raad attiva, dunque, un processo di gestione e fruizione dell'informazione che contrasta con quello proprio dei mezzi di comunicazione che, nella visione di Connerton, mettono in circolo, «infinite ondate di scorie verbali, visive e acustiche» con lo scopo «non di produrre l'esperienza storica recente, e neanche di consumarla, ma piuttosto di eliminarla, di consegnarla il più rapidamente possibile all'oblio»⁴¹. Nel contempo, però, i documenti dell'*Atlas Group Archive* rivelano tutta la loro intrinseca opacità: sebbene sia costantemente ribadito che essi sono il risultato di un processo creativo che unisce dati storici, reperti testimoniali (fotografie, *found footage*), materiale finzionale e spunti immaginativi, la loro verosimiglianza genera una confusione che ne mette in discussione sul piano ontologico il valore e il significato. Raad, infatti, si serve del lavoro realizzato dall'*Atlas Group* anche per dimostrare come gli archivi e i loro documenti non siano mai semplici riproduzioni (o oggettivi testimoni) di una data realtà e come la “verità” che essi si propongono di custodire cambi a seconda dei punti di vista e non sia, pertanto, affatto immune dal rischio di essere strumentalizzata a fini politici. In questo senso il lavoro di Walid Raad può essere letto anche come una critica all'uso che viene fatto dell'archivio non solo nell'ambito della ricerca storiografica ma anche nel campo giuridico e giornalistico⁴².

3. Contro i “vuoti di memoria” dell'archivio ipermnestico

Tale critica trova oggi uno dei suoi più brillanti interpreti nel regista, scrittore e artista visivo britannico John Akomfrah: nato ad Accra, in Ghana, ma cresciuto in Inghilterra, nel 1982 (a un anno dalla rivolta di Brixton) è tra i fondatori del Black Audio Film Collective (BAFC), un laboratorio culturale che ha riunito fino al 1998 artisti e *filmmakers* di colore, tutti studenti del Politecnico di Portsmouth (oltre ad Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, Edward George Claire Joseph e David Lawson), guidati da un comune interesse per le teorie di eminenti sociologi e teorici del postcolonialismo quali Homi Bhabha e Stuart Hall. Come il coevo Sankofa Film/Video Collective, il BAFC pone al centro delle proprie indagini questioni identitarie e culturali

⁴¹ CONNERTON (2010, 97; 104).

⁴² Schmitz in NAKAS – SCHMITZ (2006, 45s.).

riguardanti la popolazione nera del Regno Unito e adotta strategie di rinnovamento concettuale e linguistico del documentario, genere che si vuole legato a una concezione lineare della “storia”, per portare alla luce nessi, fratture, interstizi che rendono intelligibile quanto poliedriche e multidirezionali siano le “storie” messe in ombra dalla narrazione dominante. Già in uno dei primi film realizzati per il BAFC, *Handsworth Songs*, girato durante i tumulti a sfondo razziale del 1985, Akomfrah usa il montaggio per alternare *footage* d’archivio su questioni relative al lavoro degli immigrati con filmati amatoriali e frammenti della famigerata intervista di Gordon Burns a Margaret Thatcher, nella quale la leader del partito conservatore britannico, prossima a diventare primo ministro del Regno Unito, prospettando l’arrivo di «quattro milioni di immigrati dai paesi del nuovo Commonwealth o dal Pakistan entro la fine del secolo», si era detta convinta che la popolazione temesse di vedere il paese «sommerso» (*swamped*) da «gente di altre culture» e che, a fronte di tale rischio, ci sarebbero state «reazioni ostili nei confronti dei nuovi arrivati»⁴³. Da allora Akomfrah usa sistematicamente il montaggio secondo la propria *recycled aesthetic*, ossia attingendo a un repertorio di fonti testuali e visive il più ampio e diversificato possibile, anche sul piano geografico-culturale e temporale, per affrontare in modi completamente nuovi quelli che egli definisce *perennial subjects*⁴⁴: perenni, certo, sono i conflitti tra diversi gruppi sociali («*There are no stories in the riots, only the ghosts of other stories*», si sente affermare in *Handsworth Songs*), e perenne è la condizione dell’essere umano come migrante, quasi sempre non per sua scelta, ma perché costantemente spinto dalle guerre di conquista, dalle vicende della politica e dalle logiche dell’economia a cercare disperatamente di scappare “altrove”⁴⁵.

La poetica di Akomfrah si articola, così, intorno a due concetti chiave: la necessità di mettere a punto una cartografia antagonista (*counter-cartography*) come strumento per comprendere la modernità da punti di vista diversi da quelli dello sguardo occidentale e l’esigenza di fare ricorso a una vera e propria archeologia alternativa (*alternative ar-*

⁴³ Cf. BURNS – THATCHER (1978); l’intervista è stata trasmessa dall’emittente televisiva inglese Granada il 30 gennaio 1978.

⁴⁴ Tale concezione del montaggio in rapporto alla complessità temporale delle immagini è evidentemente debitrice nei confronti delle teorie di Sergej M. Ėjzenštejn; nell’ambito di una bibliografia straordinariamente ricca e importante sull’argomento si devono almeno ricordare DELEUZE (1983; 1985); DIDI-HUBERMAN (2000; 2004); MONTANI (2004); Somaini in KIRCHMAYR – ODELLO (2010, 84s); SOMAINI (2011).

⁴⁵ Cf. Akomfrah in BUCK (2016).

chaeology) per fare emergere ciò che davvero determina l'identità di coloro che nel dibattito internazionale vengono definiti *post-migrants*, in italiano “nuovi cittadini”⁴⁶. Egli cerca così di dare nuove possibili risposte alle “domande perenni” intorno alle quali costruisce il proprio lavoro: che cosa è un migrante? Che cosa è un *outsider*? Quale è il ruolo della memoria? Bene si comprende, dunque, come l'interlocutore privilegiato non possa che essere l'archivio: un interlocutore che Akomfrah – come Walid Raad – sa non essere affatto neutrale (perché custode, in prima istanza, dei materiali sui quali si costruiscono le versioni ufficiali della storia) e che egli, pertanto, si propone di “ingannare” («*in a way, what you have to do is to trick the archive*», afferma Akomfrah durante la *Map Marathon* del 2010 alle Serpentine Galleries di Londra⁴⁷) per costringerlo “a dire qualcosa” delle soggettività, dei desideri e della identità dei nuovi cittadini: l'inganno si compie attingendo alla sua memoria vergine (*virginal memory*), facendo cioè in modo che siano i materiali stessi a suggerire, passo dopo passo, la rotta da seguire per imbattersi in documenti per i quali non esistono – o, meglio, non sono state previste – categorie⁴⁸:

Someone made the point that diasporic lives are characterised by the absence of monuments that attest to your existence, so in a way the archival memory is that monument. But it's contradictory because the archive is also the space of a certain fabulations and fictions. So there needs to be critical interrogations of the archive. One of the important ways of doing this is to remove the narrative voice. Once you remove the voice, nine times out of ten the images start to say something. If you remove one of the key structuring devices from the archival images, they suddenly allow themselves to be reinserted back into other narratives with which you can ask question⁴⁹.

Akomfrah parla di “incontri fortunati” con quei filmati o con quelle foto che si rivelano capaci di offrire tasselli per rispondere a domande che non è possibile rivolgere esplicitamente all'archivio (riguardanti, ad esempio, la popolazione nera in rapporto al lavoro, alla casa, alla scuola, al sistema sanitario) ma, sebbene consapevole del loro intrinseco valore testimoniale, li considera alla stregua di “frammenti” che sarebbe un peccato ideologico consacrare e feticizzare e che è, invece, un preciso dovere etico ricondurre a un contesto di senso più ampio, combinandoli e ricombinandoli tra loro e

⁴⁶ Entrambe le definizioni rendono esplicita la condizione in cui si trovano i soggetti che hanno compiuto l'atto della migrazione e devono affrontare le sfide di una vita quotidiana in una società in cui la maggior parte delle persone ha differenti stili di vita, organizzazioni famigliari e credi religiosi.

⁴⁷ Cf. AKOMFRAH (2010).

⁴⁸ Cf. AKOMFRAH (2010).

⁴⁹ Akomfrah in POWER (2011).

con materiale d'altra natura, incluso quello sonoro, sulla base di inedite affinità o possibilità di costruire narrazioni⁵⁰. In un certo senso, seppure con modalità operative e assunti teorici assolutamente diversi, anche Akomfrah come Walid Raad si propone di fare agire nel presente le storie che i documenti imprigionano nel passato:

I'm interested in how that footage speaks to now. Is it possible to find new meanings? In a way, that has become our history; on the official record. But it can be used in ways that tell a different story. The challenge is how to do that⁵¹.

Si tratta, in sostanza, di costringere la “modernità che dimentica” a risarcire i nuovi cittadini per la loro sistematica esclusione dai luoghi e dai processi della memoria. A questo proposito Akomfrah delinea il paradosso che vede le società postcoloniali dell'occidente impegnate a raccogliere, elaborare e archiviare una enorme messe di documenti relativi ai “problemi” connessi alla presenza dei *post migrants* (criminalità, disoccupazione, alloggio, tra gli altri) e a ignorare sistematicamente tutto ciò che riguarda le loro aspettative, i loro desideri, la loro singolarità di individui: in ciò si riconfigura, a ben vedere, l'altro paradosso, ossia quello delineato da Connerton dell'ipermnesia che si manifesta in situazioni in cui, per ragioni diverse ma sempre endemiche al sistema politico ed economico dominante, si cancellano o si disperdono le tracce memoriali e si favorisce l'oblio. Akomfrah, non a caso, ha paragonato il lavoro d'archivio a un viaggio che impone di confrontarsi con la fragilità della memoria ma anche con il fardello dei suoi eccessi: quando la quantità di informazioni è fuori misura si rendono necessari difficoltosi processi di selezione e scarto per permettere al ricordo di tornare a sedimentare (e, conseguentemente, ad agire nelle coscienze senza sopraffarle) e per evitare, altresì, che l'ipertrofia dell'informazione si trasformi in un ulteriore strumento di controllo e orientamento della pubblica opinione o nell'ennesimo bene di consumo destinato a soddisfare la bulimia che affligge il presente.

4. Contro il montaggio che «istituzionalizza l'oblio»

Di tutte queste riflessioni si nutre il progetto di Akomfrah di fare della propria produzione filmica un luogo nel quale la versione accreditata delle vicende legate alla storia

⁵⁰ Cf. DOWNEY (2015).

⁵¹ Akomfrah in MCGUIRK (2012).

dell'immigrazione in Inghilterra possa incontrare il discorso non ufficiale di cui gli stessi nuovi cittadini si fanno portatori. Per riuscire in tale intento Akomfrah ha spesso cercato e ottenuto supporti istituzionali: nel 2009, anche grazie al sostegno dell'Arts Council of England, ha avuto libero accesso a tutti gli archivi della BBC, nei fondi dei quali ha raccolto i materiali di cui si è servito per la realizzazione, giunta a compimento l'anno successivo, di un'opera definita da Akomfrah «an epitaph to this generation – really, three generations – of people who came here to find lives for themselves, not just jobs, but lives», e concepita in due versioni, una destinata al circuito cinematografico, *The Nine Muse*, e una ai contesti espositivi, *Mnemosyne*. Significativamente dedicata alla musa della memoria, quest'ultima immette lo spettatore/fruitori nel cuore dell'Inghilterra postcoloniale degli anni cinquanta e sessanta usando in apertura un estratto dal documentario del 1964 *The Colony* di Philip Donnellan, nel quale le riprese di un operaio di colore al lavoro sono accompagnate da una voce che riflette sulle aspettative e le delusioni che hanno accompagnato l'arrivo degli immigrati caraibici nel paese:

Sometimes we think, we shouldn't blame the people because it's we who have to come to your country and troubled them. On the other hand, we think if they in the first place had not come to our country and spread the false propaganda, we would never have come to theirs. If we had not come, we would not be the wiser. We would still have the good image of England, thinking that they are what they are not. And the English would be as ignorant of us⁵².

La verità, dunque, si rivela sempre nell'incontro e Akomfrah incardina su questa convinzione non solo la propria poetica ma anche le proprie scelte linguistiche: la tecnica del montaggio diventa una sorta di “bricolage evocativo” in cui convivono *found footage*, nuove riprese girate ad alta definizione, voci narranti ed effetti sonori immersivi per restituire la complessità di una realtà multietnica – quale è, a tutti gli effetti, quella

⁵² Per diverse ragioni l'estratto da *The Colony* non ha una semplice funzione introduttiva a *Mnemosyne* e a *The Nine Muse*: nel 1964, anno della sua realizzazione, il documentario di Donnellan, lasciando la parola a vari rappresentanti della comunità caraibica di Birmingham, tutti ricordati nei *credits* con il loro nome e l'indicazione del paese di provenienza, ha scardinato la convenzione che voleva che nelle inchieste televisive e giornalistiche fossero le sole voci dei bianchi a confrontarsi sul *colour problem* (Cf. WEBSTER 2007; SCHOFIELD 2013, 187). Già durante la realizzazione di *Handsworth Songs* Akomfrah aveva pensato di usare un estratto dal documentario: «*There was a clip of a Jamaican man saying: "I love you, but you don't love we . . . I've come here with a pure heart". I knew I wanted to use that, but it just didn't fit [...] I regarded it as a kind of failure on my part, that I couldn't include it [...] That compelled me to go back and use it in some way*» (Cf. MCGUIRK 2012). Quando nel 2010 ritorna a confrontarsi con *The Colony*, però, Akomfrah non si limita alla citazione: attraverso il prelievo e la differente contestualizzazione di parti del suo racconto, egli intende soprattutto mettere in discussione la convenzione che vuole che il documentario sia il genere più adatto ad affrontare questioni relative all'immigrazione in virtù della sua aderenza alla realtà.

dell'attuale Inghilterra – e non un singolo punto di vista su di essa⁵³. È interessante notare come tale concezione e tale uso del montaggio siano agli antipodi di quello strumento in cui Connerton individua una strategia del sistema televisivo per “istituzionalizzare l'oblio”:

il passato, anche il più prossimo, diviene per il telespettatore un'evanescente raccolta di immagini la cui trasmissione, lungi dal rafforzare i legami tra l'esperienza personale e la memoria pubblica, non fa che indebolirli. In parte, questo è dovuto al montaggio delle immagini. In quanto narrazione infatti, la storia è innanzitutto organizzata in funzione dei materiali visivi a disposizione, poi sottoposta alla possibilità di selezionare immagini di pochi secondi da mettere insieme o da separare, in modo che l'effetto globale, tanto nei telegiornali quanto nelle pubblicità, è quello di una temporalità discontinua, non sequenziale⁵⁴.

Proprio di tale discontinuità – e della possibilità di usare materiali che vanno ben oltre quelli che si possono trovare comodamente «a disposizione» – Akomfrah si avvale per fare della sua scelta linguistica una opzione estetica e politica al tempo stesso; oltre al montaggio, anche la modalità della proiezione su tre schermi concorre a rendere plurale il racconto e l'esperienza del pubblico in rapporto ad esso:

The three-screen structure is the ultimate reflective engine because you are getting things to talk to each other simultaneously. It's a format of debate, taking place literally in front of you all the time, not sequentially but almost materially from beginning to end. I love the democratising function of it: no two people at any one time feel the same about what they are watching, because no two people are watching the same thing⁵⁵.

A un trittico di schermi Akomfrah affida anche la proiezione di *Vertigo Sea*, videoinstallazione prodotta per la mostra *All the World's Future* curata da Okwui Enwezor nell'ambito della Biennale di Venezia del 2015: poetica meditazione sul rapporto che unisce l'uomo al mare e, nel contempo, amara riflessione sullo spazio marittimo come luogo di conflitti, migrazioni, traffici di esseri umani e merci, costruzioni di imperi, abusi sull'ambiente e caccia alla balena, *Vertigo Sea* torna a proporre il montaggio come uno stile di scrittura e come un metodo di indagine particolarmente adatto a rivelare inattese connessioni tra i diversi racconti. Come già in *The Nine Muse*, anche in questo caso non sono solo gli incontri tra immagini di diversa natura ma anche quelli tra immagini, suoni

⁵³ Cf. TRILLING (2010).

⁵⁴ CONNERTON (2010, 103).

⁵⁵ Akomfrah in BUCK (2016).

e parole a generare corrispondenze inedite e nuovi percorsi di senso, favoriti dalle diverse suggestioni che ciascuno spettatore può provare ascoltando voci fuori campo impegnate a leggere brani tratti da *Moby Dick* di Herman Melville e da *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, a mediare riflessioni filosofiche contenute in *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche e, ancora, a declamare versi del poema epico *Whale Nation* di Heathcote Williams.

Questi inserti, tra loro così distanti, insieme agli espliciti riferimenti a Omero, a Shakespeare, a Milton (e a molti altri autori) che costellano la produzione di Akomfrah, contribuiscono a coinvolgere il pubblico nell'esperienza di un viaggio senza tempo e senza rotta che presenta molte analogie con il processo di costruzione della soggettività e dell'identità culturale di ciascun individuo:

I've often been asked, why all these big writers? It's about trying to find different ways in which they can be deployed to ask and answer questions. If you read *Paradise Lost*, what strikes you immediately is that it's about becoming; it's about the making of man. This is a subject I'm especially interested in. [...] If I have a kind of bent, it's towards Nietzsche, Emily Dickinson, Milton, Beckett, all people who, in my reading, I can sense grapple with these questions and are concerned with pretty much the same things, albeit for different reasons. [...] There's a misunderstanding at the heart of what one would call identity politics about how we move forward on certain things, shared by people inside those identities as well as outside. I am black, but the way in which I became was not through some unique essential language of blackness. I went to school here the same as anybody else. I worked bloody hard and because I was interested in those questions, I read, and that's how I'm made up. So when I talk about Shakespeare or Greek mythology, it's not something I feel is outside myself⁵⁶.

La convinzione di Akomfrah che l'identità degli individui non sia predeterminata da fattori etnici, di genere o da astratte questioni di nazionalità o cittadinanza, ma si costruisca nei luoghi e nei loro tessuti sociali e sia plasmata dagli incontri, casuali o ricercati, con gli "altri", siano essi presenze fisiche o punti di riferimento culturali, è condivisa da Cesare Viel, tra i più acuti e sensibili interpreti delle questioni relative alla "costruzione del sé" oggi attivi sulla scena artistica italiana.

⁵⁶ Akomfrah in BUCK (2016).

5. Contro «le modificazioni strutturali degli spazi della vita moderna» che erodono le memorie personali e collettive

Come Akomfrah, che afferma di essere stato forgiato nella sua identità di uomo britannico di colore dal proprio paese e, nello specifico, da Londra («*I'm a Black-British figure. Both things are very important. I'm from this place, I'm formed by this place*»)⁵⁷, così Viel lega indissolubilmente il processo (in continuo divenire) della definizione del proprio io alle due città che hanno avuto maggiore capacità di agire performativamente nella sua vita: Torino, dove è nato, e Genova, dove ha scelto di vivere. Nel corso degli anni egli ha spesso “agito” i loro luoghi più rappresentativi e i loro spazi più fragili con interventi performativi, installativi o relazionali improntati al presupposto di reciprocità (di sguardo, di ascolto, di contatto fisico o emozionale) che connota l'intera sua opera; nel 2004, sulla facciata di Palazzo Bricherasio, nel centro storico del capoluogo piemontese, Viel ha dispiegato dieci banner bianchi in pvc raffiguranti, su suo disegno, luoghi (la stazione di Porta Nuova e il palazzo che accoglie la sede della Einaudi), oggetti (la Topolino e la 500, auto iconiche della Fiat) e autori contemporanei (Norberto Bobbio, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Primo Levi e Cesare Pavese, tra i più importanti legati alla casa editrice torinese) che, insieme, costituiscono una costellazione di riferimenti culturali e identitari per l'artista. Il titolo dell'opera, *Tu che mi hai disegnato*, offre la chiave di lettura per comprenderne la natura di dispositivo concettuale ideato per attivare una dinamica relazionale: i soggetti effigiati rivolgono all'artista un cenno di riconoscimento per aver contribuito a mantenere vivo il loro ricordo e la loro presenza, ma Viel, seppur sottilmente, ribalta il punto di vista e, come Akomfrah nel brano sopra riportato, attribuisce loro il merito di averlo “disegnato”, di avere cioè agito su di lui, improntando il suo modo di pensare e, dunque, di essere. Una identità, quella di Viel, che come quella di molti italiani di diverse generazioni si è costruita tra le promesse, le speranze e il disincanto che hanno accompagnato un “miracolo economico” frutto non di un prodigio ma del lavoro massacrante di una classe operaia composta in gran parte di migranti dal Sud al Nord del paese (giunti, in molti, proprio a Torino, accolti dalla stazione di Porta Nuova per andare a lavorare alla Fiat); una identità che si è nutrita degli incontri con le parole e i pensieri dei grandi scrittori, filosofi e intellettuali che hanno accompagnato la crescita culturale della nazione. Per il tempo in cui l'opera è stata presente nello spazio urbano, dunque, la sua dinamica relazionale ha assunto una natura rizomatica offrendo

⁵⁷ Akomfrah in COOK (2016).

a chiunque potesse sentirsi parte di quella storia economica, sociale e culturale la possibilità di pensarsi, a sua volta, disegnato dalla città, dai suoi luoghi, dalle sue voci⁵⁸. In questo senso *Tu che mi hai disegnato* ha agito anche come apparato memoriale capace di indurre gli indaffarati passanti a sostare un attimo per ritrovare quel «senso della vita fondato su memorie condivise» che Connerton ritiene «eroso da una modificazione strutturale degli spazi della vita moderna»⁵⁹. Come antidoto all'oblio Viel costruisce, dunque, uno spazio alternativo, fisico e mentale al tempo stesso, capace di opporre resistenza al processo di erosione della memoria favorendo la ricontestualizzazione nel presente delle storie, delle narrazioni e delle relazioni sociali⁶⁰.

Se ci si sposta, però, dal contesto specifico in cui *Tu che mi hai disegnato* si propone di agire a un sistema di riferimento più ampio, questa spinta alla ricontestualizzazione si insinua (e in parte si dissolve) nell'aporia insita nell'attuale società multietnica rispetto alla possibilità di trovare terreni di effettiva condivisione di storie, narrazioni e relazioni sociali: ciò non dipende tanto dalle diversità culturali tra i “vecchi” e “nuovi” cittadini, quanto dalla sistematica esclusione di questi ultimi dalle “topografie della memoria”. Come postulato da Yates e Connerton, infatti, identità e memoria si costruiscono in un sistema di luoghi stabili; ma la nozione stessa di “stabilità” è quanto mai labile proprio nei paesi interessati dalle immigrazioni, dove poco o nulla viene trattenuto nel tessuto urbano che rechi traccia del passaggio dei milioni di individui che sono giunti nei vari paesi, vi hanno trascorso la vita e sono poi semplicemente spariti: non toponimi (e Connerton bene riflette sul toponimo come meccanismo mnemonico)⁶¹, non monumenti e neppure rovine, come osserva ancora John Akomfrah:

I've been obsessed for a long time with something I read in Derek Walcott's *Omeros*, where he talks about diasporic lives being characterised by an absence of ruins. There are no monuments that even as ruins attest to your existence, of your passing through a space. This then means that the intangibles, be they sound or words, become necessary building blocks. Lives that are not legitimised in the official monument can then be given a certain kind of legitimacy⁶².

Secondo Franco La Cecla il nuovo cittadino è un «fuor di luogo» proprio perché nessuno spazio della città gli appartiene realmente: i processi di risignificazione degli spazi abitati dai soggetti delle diaspore più o meno recenti, quasi sempre ricavati ai margini

⁵⁸ VALENTI (2016, 99).

⁵⁹ Cf. nota 4.

⁶⁰ VALENTI (2016, 101).

⁶¹ CONNERTON (2010, 63-70).

⁶² Akomfrah in TRILLING s.d.

dei centri direzionali e dei quartieri gentrificati, si limitano, per lo più, alla creazione di *ethnoscapes* «punteggiati da antenne paraboliche, posti telefonici internazionali, agenzie più o meno legali per cambiare e inviare i soldi in patria, o per far venire da lì merci, medicine e stoffe tradizionali, [che] rammentano alla città zone d'amnesia, orizzonti perduti di uso»⁶³. Al di là di questi territori liminari e doppiamente postmnemonici (perché dimenticati e perché impossibilitati a produrre memoria), la presenza dei *post migrants* si dichiara attraverso i negozi, i ristoranti, le associazioni culturali e le sedi diplomatiche presenti nelle città cosmopolite.

Già prima di trovarsi a cantare le insegne delle attività commerciali di Berlino in *Der Zukunft Glanz*, Luca Vitone aveva voluto documentare le trasformazioni in atto nel tessuto cittadino attraverso un censimento di consolati, centri sociali e commerci etnici: ne era derivato, nel 1998, il progetto *Wide City* che prevedeva il coinvolgimento del pubblico in itinerari organizzati dall'artista attraverso la Milano "degli stranieri", durante i quali i partecipanti sarebbero stati accolti da rappresentanti delle diverse comunità:

Ognuno poteva iscriversi all'itinerario visitando la mostra, dove se ne aveva un assaggio: accompagnati da una colonna sonora registrata nei mercati domenicali extracomunitari e per le vie cittadine, i visitatori trovavano su dei tavoli, centro per centro, le informazioni da loro stampate sulle diverse attività che organizzano per la propria comunità e per gli altri⁶⁴.

Wide City si rivela un lavoro straordinariamente complesso e stratificato che va oltre la volontà di offrire un contributo concreto al dialogo interculturale e che matura nella consapevolezza della necessità di partire dai luoghi per rinegoziare le relazioni umane e sociali: con i suoni e le voci raccolti nelle vie e nei mercati extracomunitari Vitone aggiunge *building blocks* a quei monumenti immateriali ai quali Akomfrah lega la possibilità di vedere legittimato il diritto dei *post migrants* di essere ricordati. La stessa

⁶³ LA CECLA (1998, 141; 146).

⁶⁴ VITONE (1999, 4); cf. STONA (2008, 68s.): «L'allestimento della mostra, promossa dal progetto Giovani del Comune di Milano all'Openspace, ricalcava a grandi linee l'ufficio informazioni di una grande città. Al centro della sala si trovava un modello in legno della Torre Velasca che dispensava delle mappe che a prima vista potevano sembrare comuni cartine di Milano, ma che sul retro al posto delle vie riportavano gli indirizzi, divisi per continente di provenienza, di circa cinquecento attività straniere che si erano sviluppate sotto la torre negli ultimi quindici anni: consolati, associazioni culturali e religiose, commerciali, negozi di cosmesi, dischi, alimentari, abbigliamento, librerie, locali notturni e ristoranti. Le mappe, strumento di conoscenza labile e inattendibile di una realtà in continua espansione, erano distribuite per mezzo del "dispenser Torre Velasca" anche all'aeroporto di Linate, alla Stazione Centrale e all'ufficio informazioni di piazza Duomo. Vitone aveva scelto la Torre Velasca come simbolo di Milano, perché, pur essendo un edificio moderno, manteneva un legame con la tradizione e la memoria e, inoltre, essendo in centro e innalzandosi come fungo protettivo per oltre venti piani, era facilmente visibile da diversi punti della città».

mappatura dei loro spazi di lavoro e di aggregazione è un altro di questi *building blocks*, perché con essa l'artista oppone alla "topografia dell'oblio" una "cartografia informativa" che attesta la presenza dei nuovi cittadini in un dato momento, il loro ruolo all'interno di una rete di rapporti economici, sociali e culturali e ne trattiene la memoria: in questo senso la cartina di Milano con i cinquecento indirizzi di attività straniere operanti in città (e le coordinate per individuarli) che Vitone ha fatto stampare in ventitremila esemplari – e che ha distribuito durante la mostra affinché ciascun cittadino interessato potesse costruire da sé il proprio itinerario – diventa essa stessa un monumento, seppure «per difetto» perché concepito non come oggetto da contemplare ma come percorso da agire⁶⁵. Riflettendo, tuttavia, sui limiti insiti in una ricognizione geografica condotta con un criterio tassonomico e, in un certo senso, rispondente alle logiche del sistema politico ed economico dominante che riconosce "diritto di cittadinanza" (ed eventualmente di memoria) solo a coloro che esercitano una "funzione" o hanno un "ruolo" al suo interno, nel 2006 Vitone ha proposto con *Wider City. Relazioni, Passaggi Spostamenti / Una mappa aperta di Milano* una nuova versione del progetto: nuovamente una cartina, del tutto analoga a quella usata per *Wide City*, suggerisce itinerari, ma non più tra i «luoghi esotico turistici» bensì attraverso i «movimenti del pensiero, delle comunicazioni, delle economie per sollevare un quesito: chi e cosa è uno straniero?»⁶⁶. Con *Wider City* Vitone pone dunque alla città domande più vicine a quelle che Akomfrah rivolge all'archivio e, nello stesso tempo, riflette sull'idea di spazio urbano come "rete" sostenuta dall'architetto e urbanista Yona Friedman:

La città è l'“ossatura materiale” di una società, una ossatura che può essere rappresentata sotto forma di rete: di strade, recinzioni, frontiere. Però tale rete materiale non determina il modo in cui viene “usata”: le “regole del gioco”. Per questo è accompagnata da un'altra rete, delle comunicazioni, che invece è immateriale⁶⁷.

È suggestivo ipotizzare che le “regole del gioco” che Vitone, in coerenza con la propria convinzione anarchica, stabilisce da sé e decide poi di seguire, siano affini a quelle

⁶⁵ Cf. ZEVİ (2014). Le cartine di *Wide City* sono state stampate, come le normali mappe toponomastiche di Milano, in scala 1:15.000 dalle Edizioni Di Lauro.

⁶⁶ Le citazioni sono tratte dal breve testo che Luca Vitone affida alla cartina di *Wider City*, stampata in ventimila esemplari a Milano nel 2006, che riporta una nuova lista di circa cinquecento indirizzi, completi di sito internet, organizzati in sette gruppi: Geografie (consolati e rappresentanze), Pensieri (centri culturali esteri, cultura, mediazione culturale, scuole, università e accademie), Orizzonti (cristianesimo, ebraismo, islam, religione), Trasformazioni (ricerca, interventi sul territorio), Iniziative (ONG registrate, cooperazione), Passaggi (amministrazione, informazione, assistenza), Economie (librerie, negozi, ristorazione, media, agenzie di viaggio, trasferimenti di denaro).

⁶⁷ Friedman in SCARDI (2006, 254).

che guidano gran parte del lavoro di Akomfrah: l'“inganno dell'archivio”, infatti, potrebbe risolversi in un “inganno della città” come metodo per sortire un risultato analogo, ossia quello di fare emergere elementi utili per disegnare una cartografia antagonista. E, in effetti, questo è ciò che accade non solo in *Wide City* e in *Wider City* ma anche in molti altri lavori di Vitone che presuppongono percorsi, attraversamenti e svelamenti dello spazio urbano come pratiche strettamente connesse al recupero della memoria individuale e collettiva, anche perché, come ricorda Connerton, «camminare è un'attività eminentemente integrativa»⁶⁸. In tale direzione hanno agito, ad esempio, le bandiere nere bordate di rosso, simbolo dell'anarchia, che nel 1996 a Basilea, nel 1997 a Roma e nel 2008 a Carrara, nell'ambito di un progetto che Vitone ha significativamente intitolato *Liberi tutti!*, hanno reso manifesta la presenza in queste città di edifici, strade e spazi che rivestono importanza storica o attuale per il movimento libertario⁶⁹: in queste operazioni la volontà di far parlare i luoghi, di sottrarli alla condizione di instabilità in cui si perdono le loro storie, mette in secondo piano tanto l'intento di fare un lavoro politico quanto la dimensione soggettiva e autobiografica:

Al posto dell'itinerario anarchico avrei potuto costruirne un altro: linguisticamente non è importante per il pubblico che si tratti proprio di un itinerario anarchico, il mio obiettivo principale era di dare la possibilità di trovare in mostra un'indicazione a uscire dallo spazio espositivo per percorrere un itinerario urbano che suggerisse un'immagine diversa della città, poco conosciuta. Questo passaggio implica un modo altro rispetto alla contemplazione tout-court di un lavoro d'arte. Ciò non toglie che, personalmente, decidere di lavorare sull'ideale libertario non è affatto una scelta casuale⁷⁰.

⁶⁸ CONNERTON (2010, 139).

⁶⁹ Vitone presenta *Liberi tutti!* come *Special Project for Liste '96* durante la fiera di Basilea: tramite un opuscolo i visitatori sono invitati a percorrere un itinerario tra nove luoghi anarchici della città di Basilea contrassegnati per l'occasione dall'artista con la bandiera rossonera; l'anno seguente propone un analogo percorso in venticinque tappe a Roma (solo undici della quali segnalate dalla bandiera per questioni di censura) nell'ambito della mostra *Città Natura*, curata da Maria Grazia Tolomeo, Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi. In quell'occasione l'artista ha allestito all'interno del Palazzo delle Esposizioni una serie di fotografie, formato cartolina, dei luoghi di Roma legati al movimento: Porta Pia (attentato a Mussolini del 1926), Piazza Santa Croce in Gerusalemme (manifestazione del primo maggio del 1891), Piazzale degli Eroi (abitazione di Malatesta), Via Parma (sede della Federazione Anarchica Italiana), Piazza Bartolomeo Romano (centro anarchico Bakunin), San Lorenzo (Circolo Malatesta e la libreria Anomalia); accanto a queste immagini, piegate e ancora avvolte nel cellophane, erano raccolte le quattordici bandiere non ammesse nello spazio pubblico. Infine, nel 2008, Vitone ha portato *Liberi Tutti!* nella rassegna *Nient'altro che scultura - XIII Biennale Internazionale di scultura di Carrara*, curata da Francesco Poli, realizzando per l'occasione *Eléuthera*, una serie di nove cartoline a colori dei luoghi anarchici locali. Cf. VITONE (1997, 21s.); POLI (2008, 21s.); MORELLI (2013, 59ss.).

⁷⁰ Vitone in TOLOMEO (2000, 30s.).

Nello stesso tempo, però, la peculiarità della vicenda del movimento anarchico, «che si è sviluppato per più di un secolo con avvenimenti a volte eclatanti, a volte silenziosi, ma mai estinti» e che è stato fatto oggetto di ripetute distorsioni, diffamazioni e rimozioni da parte di coloro che hanno tessuto la narrazione dominante della storia, diventa inevitabilmente il valore aggiunto del progetto, e ciò emerge dalle parole dell'artista:

Spesso hanno provato a relegarlo nel dimenticatoio, paragonandolo a un'ideologia fra le tante, a un dogma utopico, ma soprattutto a ridurlo a luogo comune, sinonimo di confusione, disordine, luogo assente di regole. Come ben sappiamo questo ideale è il contrario di tutto ciò. È proprio con delle regole, con un'autodisciplina che si può affermare "Liberi tutti!"⁷¹.

L'oscillazione tra aspetti sociologici e politici e fattori inerenti l'individualità e la vicenda biografica è costante nel lavoro di Vitone e, frequentemente, si risolve in una compresenza che lega indissolubilmente il tema del luogo a quello dell'identità: è ciò che accade, per esempio, in *Stundàiu*, opera ambientale allestita nel 2000 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, che ha offerto la possibilità di vivere un'esperienza multisensoriale, tra odori, sapori e suoni, nella storia di Genova e, contestualmente, nella "genovesitudine" dell'artista. Percorrendo una *crêuza*, tipico sentiero mattonato che collega le alture liguri al mare, fedelmente ricostruita in scala 1:1, il visitatore si trovava in una stanza in penombra nella quale era accolto dall'odore del mare diffuso da una fontana, dai tradizionali canti dei *tralalêro* tramessi in videoproiezione e da oggetti che alludevano ironicamente alla parsimonia degli abitanti del capoluogo ligure; oltre a essere invitato a seguire un corso di gastronomia ligure in quattro lezioni, il pubblico era sollecitato a percorrere un itinerario alla scoperta dei palazzi di Roma che, nel corso di sei secoli, avevano ospitato cittadini genovesi illustri, i cui indirizzi erano indicati in un libretto e le cui foto erano allestite alle pareti della stanza⁷². Con i rimandi alle tradizioni della cultura popolare e alle abitudini alimentari che intersecano la vicenda biografica e con la memoria fotografica, Vitone estende la possibilità di accedere al ricordo a tutti coloro che abitano o transitano in un dato territorio, sia esso reale o mentale; nello stesso tempo, con le mappature, gli itinerari, i disvelamenti delle storie che si celano nei luoghi egli attua una strategia che Connerton definirebbe «di resistenza, di opposizione organizzata all'enorme trasformazione dell'habitat umano provocata dal cambiamento di scala dell'insediamento, dalla produzione della velocità e dalla distruzione ripetuta e

⁷¹ VITONE (1997, 22).

⁷² Cf. TOLOMEO (2000).

deliberata dell'ambiente edificato»⁷³. Significativamente, Connerton porta come esempio di questo tipo di resistenza l'enorme archivio fotografico di manufatti e scenari parigini, dall'*Ancien Régime* ai primi decenni del XX secolo, che Eugène Atget ha riunito tra il 1900 e il 1930, in reazione alla massiva trasformazione topografica di Parigi:

Quello di Atget è l'archivio della città premoderna. Fotografò vecchie strade, cortili, l'interno di negozi, bar, botteghe di rigattieri, tram a cavalli, carri e carrozze, fontane, ponti, chiatte, chiese, pomelli. Fotografò tutto quel che c'era d'arcaico nelle strade commerciali: fiorai, straccivendoli, musicisti di strada, spazzini, prostitute, medicanti e vagabondi⁷⁴.

Fatta salva la diversità di contesto e di intenti, è allettante cogliere questo spunto per affermare che Vitone sia impegnato nella realizzazione di un grande archivio della città postmoderna e della sua attuale evoluzione; ipotesi che potrebbe trovare sostegno nelle parole di Carolyn Christov-Bakargiev, secondo la quale le opere dell'artista si muovono «tra il senso di perdita del luogo, che accompagna l'individuo postmoderno e globalizzato, e i modi in cui un senso del luogo e della località persiste ed è costruito nel punto di intersezione tra memorie personali e collettive»⁷⁵.

Questo punto di intersezione è, come si è visto, anche quello in cui si colloca *Tu che mi hai disegnato* di Cesare Viel che, con Vitone, condivide soprattutto la consapevolezza dell'importanza di "far parlare" i luoghi e di "tirare fuori" dal passato le loro storie per renderle attive, in forma di memoria collettiva. Con questo intento, oltre che con quello di rendere omaggio a uno degli autori che lo "hanno disegnato", Viel cerca di "tirare fuori" dall'Hotel Roma di Torino il ricordo di Cesare Pavese, morto suicida nella stanza 346 nell'agosto del 1950: a cinquant'anni di distanza Viel ritorna in quella camera con il regista Gianfranco Barberi per realizzare un film intitolato *Ritratto di un amico*, secondo atto di un progetto avviato l'anno prima che, se non fosse stato frainteso e quindi censurato, avrebbe visto l'artista impegnato a leggere proprio in quella stanza, di fronte a poche persone per volta, l'omonimo testo di Natalia Ginzburg dedicato all'amico scomparso⁷⁶. Nel film Viel "recita" la parte di se stesso durante i preparativi per la performance, il soggiorno preliminare nella camera 346, il susseguirsi delle incomprensioni e delle polemiche che fanno saltare la lettura pubblica e, ancora, mentre cammina per

⁷³ CONNERTON (2010, 157).

⁷⁴ CONNERTON (2010, 159).

⁷⁵ Christov-Bakargiev in TOLOMEO (2000, 10); cf. TEDESCHI (2011, 309ss.).

⁷⁶ Cf. SUBRIZI (2008, 40ss.); VALENTI (2016, 99s.).

Torino, attraverso le vie del centro ma anche nei suoi spazi più periferici, straordinariamente capaci di trasmettere il senso di alterità e la profondità dello sguardo di Pavese sul mondo⁷⁷.

Già in precedenza Viel aveva agito quel tipo di spazi nella sua città d'elezione, Genova, interessata pressoché ininterrottamente, dalla fine degli anni sessanta ai primi anni novanta, da radicali interventi di trasformazione dell'assetto topografico ed edilizio che hanno cancellato, secondo un processo internazionalmente diffuso e ben delineato da Connerton, buona parte della sua memoria e della sua identità: basta pensare alla zona portuale e alla fascia costiera del ponente cittadino per comprendere quanto violenta sia stata quella «lotta continua in cui dei paesaggi fisici adattati alle necessità del capitalismo vengono prodotti in un particolare momento storico soltanto per essere poi distrutti o smantellati in un momento storico successivo»⁷⁸. In questo processo, osserva ancora Connerton, «la memoria storica si corrode perché i componenti delle città vengono distrutti», e «quando le strutture urbane non sono chiaramente definite in termini di quartieri, piazze e strade, il nostro spazio pubblico finisce per essere fatto non più di spazi localizzati ma di spazi che lo disperdono e lo corrodono»⁷⁹.

Viel, che *in primis* è un performer, non si è limitato a osservare o a denunciare quelle distruzioni ma ha voluto sentire l'effetto della corrosione agire sulla propria pelle: nel 1995, quasi agli albori del suo percorso artistico, ha percorso le vie del centro cercandovi invano le caratteristiche che Allan B. Jacobs individua nelle "strade memorabili", quelle caratteristiche che – come ricorda Connerton – avevano indotto Charles Dickens a ricordare con nostalgia, da Ginevra, proprio «i chilometri di strade illuminate di Genova, dove poteva aggirarsi durante la notte»⁸⁰. In quelle strade che non rappresentano più una memoria pubblica (perché nulla in loro accende il desiderio di andarvi, nulla permette di essere individualmente riconosciuti, nulla ormai le rende simboli di una comunità e della sua storia) Viel si trova a provare «la dura sensazione di essere col culo per terra, sull'asfalto di un marciapiede, sorpresi di essere caduti», come testimonia la scritta che compare, a mo' di cartiglio, su una delle tre fotografie della serie *Provare* (1995) che immortalano l'attimo saliente di altrettante solitarie azioni nel contesto urbano.

⁷⁷ *Ritratto di un amico II*, 2000, Betacam, 32 min, b/n e col., regia di Gianfranco Barberi, presentato al XVIII Torino Film Festival e proiettato il 19 novembre 2000 al Cinema Reposi di Torino.

⁷⁸ CONNERTON (2010, 145).

⁷⁹ Cf. nota 13.

⁸⁰ CONNERTON (2010, 33).

Tre anni dopo, con la stessa modalità – intervento performativo “in solitaria” nello spazio pubblico, scatto fotografico e inserto di testo nell’immagine – Viel ha agito i cantieri rimasti aperti nell’area del Porto Antico dopo l’inaugurazione, nel 1992, della zona Expo, nuovo “biglietto da visita” della città, completamente ridisegnata dall’intervento gentrificante e spettacolarizzante di Renzo Piano. Viel si è dunque temporaneamente (per il tempo effimero dell’azione) appropriato di spazi a quel tempo interstiziali, lasciati provvisoriamente a margine dagli interessi economici e politici dominanti. Forte appare l’eco delle operazioni di Gordon Matta Clark: non dei famosi “tagli” negli edifici abbandonati (che costituiscono piuttosto un riferimento concettuale e operativo per Gregor Schneider) bensì delle riflessioni sulla arbitrarietà e l’incongruenza della demarcazione dei territori urbani e sulle implicazioni socioeconomiche insite nel concetto stesso di proprietà privata che guidano gli interventi noti come *Reality Properties: Fake Estates* (1974-1975), nell’ambito dei quali l’artista ha acquistato all’asta numerosi minuscoli lotti di terreno, spesso di forma irregolare e sempre inutilizzabili, situati tra vari edifici nel Queens e a Staten Island a New York, per opporre all’ossessione per la proprietà immobiliare il piacere di possedere ciò che non può essere utilizzato secondo le logiche della speculazione edilizia⁸¹. Anche Viel, in un certo senso, si confronta con le potenzialità insite negli spazi liminari del Porto Antico e, sulla scia di Guy Debord, li rende teatro di “situazioni” che li sottraggono temporaneamente a ogni funzione canonica: come in *Provare*, le fotografie (in questo caso dieci) che documentano queste azioni ritraggono l’artista alle prese con la difficoltà di adattarsi a spazi che “stanno stretti”, intento a trovare strade alternative, determinato a riservarsi la possibilità di agire al di fuori delle regole e a violare i confini imposti da “autorità” senza volto. Il titolo di questa serie, *Esterni di sé*, pone esplicitamente anche questo lavoro nel punto di intersezione tra memorie personali e collettive: il processo in continuo divenire in cui si costruisce l’identità, dei singoli come delle micro o macro comunità, richiede, infatti, continui riposizionamenti dello sguardo tra quello che non c’è più e quello che ancora non è, in una costante rinegoziazione tra ricordo del passato e proiezione verso il futuro⁸². E infatti, proprio perché incentrata sulla questione dell’identità, l’intera opera di Viel chiama in causa e interroga la memoria, proponendo il racconto di un vissuto che, rielaborato in modalità sempre differenti, intercetta altre storie, rinnovandosi e rendendosi attuale,

⁸¹ Cf. WALKER (2009).

⁸² La serie *Esterni di sé* è stata esposta per la prima volta nel 1998 a Villa Medici a Roma nell’ambito della mostra *La Ville, le Jardin, la Mémoire*; cf. CHRISTOV-BAKARGIEV – OBRIST – BOSSÉ (1998).

ossia attivo nel proprio tempo e rispetto a esso. In ciò riveste un ruolo fondamentale l'uso del corpo, e non nuoce far qui presente che nel saggio *How societies remember* (1989) Connerton già riconosceva proprio in esso il veicolo privilegiato della memoria collettiva, riprendendo poi questa tesi in *How modernity forgets*, laddove afferma che «l'atto del ricordare è legato implicitamente al corpo»⁸³.

6. Contro la velocità della comunicazione che impedisce all'informazione di diventare memorabile

Con il proprio corpo, ad esempio, Viel sottrae alla bulimia ipermnesiaca con cui la modernità divora i fatti della cronaca la tragedia avvenuta al teatro Dubrovka di Mosca nell'ottobre del 2002: seduto in una platea, vestito di nero e con gli occhi bendati, la testa riversa all'indietro e la bocca semiaperta, l'artista "duplica" la fotografia della kamikaze cecena rimasta uccisa a conclusione dell'assedio. *Operazione bufera* (2003), questo il titolo dell'azione, riattiva ogni volta che viene presentata al pubblico la possibilità di quell'episodio di uscire dall'immobilità del passato e di agire nel presente, avvalendosi anche delle emozioni suscitate dall'intervento audio nel quale la voce di Viel diventa quella dei "protagonisti" (la kamikaze, un terrorista, un ostaggio, una vittima), ricucendo frammenti tratti dalle testimonianze reali con altri del tutto immaginari, un po' come avviene con documenti "prodotti" da Atlas Group e performati narrativamente da Walid Raad.

Connerton, come già anticipato, riflette ampiamente su come la produzione dell'informazione moderna sia organizzata in modo tale da non penetrare in maniera profonda, e quindi memorabile, nella vita reale delle persone⁸⁴: ciò sarebbe in gran parte dovuto alla natura concisa e frammentaria del reportage giornalistico ma anche alla perdita nell'attuale comunicazione elettronica del valore dell'atto della scrittura: la grafia, secondo lo studioso, offriva infatti un riparo metaforico dall'oblio:

Pensiamo alle metafore della scrittura come "traccia", come "segno" di una presenza perduta che rimane tuttavia presente davanti ai nostri occhi, accessibile all'analisi, e all'idea delle "impressioni" durature che "si incidono" nella mente, all'idea di "sfondo", di "profondità" e di una "stratificazione" di significati⁸⁵.

⁸³ CONNERTON (2010, 10); si veda anche CONNERTON (1989).

⁸⁴ CONNERTON (2010, 165).

⁸⁵ CONNERTON (2010, 167).

Di ciò consapevole, Viel fa nella sua opera costante ricorso alla scrittura, intesa come calligrafia⁸⁶: la immette nello spazio pubblico, nelle strade del centro cittadino (*Domande per il corpo*, 2007), nei corridoi delle stazioni della metropolitana (*Passaggi qui dal sotto-terra*, 1998) per invitare i passanti a rallentare i loro affannosi andirivieni e a fermarsi a riflettere davanti a un pensiero o a una domanda inattesa; più frequentemente la unisce al disegno, proprio con l'intento di rallentare il consumo di quella «cascata» di immagini – impossibilitate a «generare una forma di “incisione”, un'attiva modalità di memoria» – che la comunicazione elettronica e digitale quotidianamente riversa nel mondo⁸⁷. Nasce così *Diario contemporaneo*, un progetto in divenire che accompagna l'artista dal 2003 e che costituisce, a sua volta, una sorta di archivio:

Si tratta di un diario visivo composto da una serie di disegni tratti da immagini preesistenti prelevate da varie pubblicazioni, riviste, giornali. Le immagini scelte sono poi ricalcate e messe in relazione con nuove didascalie che piuttosto che descrivere semplicemente le immagini, ne forniscono una nuova lettura. Citazioni di saggi e testi di scrittori quali Paul Auster, Bertold Brecht, Adolf Loos, Virginia Woolf o frasi ricreate dallo stesso artista forniscono di volta in volta una nuova e diversa lettura, costringendoci a guardare la realtà con occhi diversi. Il disegno e la scrittura lasciano tracce sui fogli come nella nostra mente, diventando strumento per una comunicazione il più possibile diretta, in un certo senso più onesta⁸⁸.

Nei disegni di *Diario Contemporaneo* i fatti della cronaca, dunque, riaccadono continuamente: torna così a delinearsi la principale strategia che, pur nella diversità di contesti, intenti e modalità operative, molti artisti della contemporaneità – e, certo, tutti quelli che si è deciso di far convivere in queste pagine – hanno pensato di adottare per opporre resistenza all'oblio culturale che, secondo Connerton, affligge la modernità: appropriarsi di frammenti di storie, sottrarli alla narrazione dominante, rinegoziare il loro rapporto con il passato e il futuro per farli tornare ad agire nelle coscienze, nelle idee, nelle utopie del presente.

Il *fil rouge* di questo saggio si dipana tra cinema, installazioni e pratiche performative e conduce in territori di confine tra più discipline – urbanistica, sociologia, antropologia, storia politica ed economica, psicologia – a dimostrare non solo l'attuale centralità del tema della memoria ma, soprattutto, la pluralità di competenze, di sguardi e di sensibilità che esso rivendica. Proprio il desiderio di restituire, almeno in parte, questa complessità ha motivato la scelta di usare le tesi avanzate da Paul Connerton in *How Modernity*

⁸⁶ VALENTI (2010a, 138s.).

⁸⁷ CONNERTON (2010, 167).

⁸⁸ BERTOLA (2008, 17).

Forgets, anch'esse nutrite da una visione interdisciplinare, come ossatura concettuale di una trattazione che si propone di esaminare alcune delle principali declinazioni in cui la vocazione della modernità a generare oblio culturale prenderebbe corpo e di metterle in rapporto con le azioni di resistenza alla perdita di memoria collettiva che, senza alcun diretto riferimento al testo dello studioso inglese ma, certo, in risposta a un preciso *Zeitgeist*, alcuni protagonisti della scena artistica internazionale hanno messo in campo negli ultimi trent'anni. La scelta dei cinque artisti, individuati tra i molti possibili – artisti, peraltro, assolutamente diversi per contesti culturali di appartenenza, modalità espressive, valenze concettuali e intenti comunicativi – sui quali declinare l'analisi critica e le conseguenti riflessioni è stata, certo, soggettiva, ma non arbitraria: al contrario, ha voluto avvalersi delle diversità e delle distanze per avvalorare la tesi di un comune sentire rispetto al problema della memoria e della sua perdita. Inoltre, come già accennato, esiste un *trait d'union* marcato tra le poetiche di Akomfrah, Raad, Schneider, Viel e Vitone rispetto alla questione memoriale che legittimano il loro accostamento, nel rispetto delle specificità: tutti e cinque considerano la loro produzione artistica un terreno nel quale ciò che è stato può (e talvolta deve) tornare ad accadere; e questo è un dato tutt'altro che trascurabile nell'ambito di questa indagine perché, forse, la definizione più veritiera e, se si vuole, programmatica del concetto di memoria è quella che ne dà Paul Auster nel suo *The Book of Memory*, «*Memory: the space in which a thing happens for the second time*»⁸⁹.

⁸⁹ AUSTER (1992, 83).

Bibliografia e sitografia

AKOMFRAH 2010

J. Akomfrah, *Talk at Map Marathon 2010*, Londra, <https://www.youtube.com/watch?v=gEfCX4KVcFE> (ultima consultazione 19 agosto 2016).

AL-KASSIM 2002

D. Al-Kassim, "Crisis of the Unseen", «Parachute», 108, 146-163.

ASSMANN 1988

J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in J. Assmann – T. Hölscher (a cura di), *Kultur und Gedächtnis*, Francoforte sul Meno.

ASSMANN 1992

J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco.

AUSTER 1992

P. Auster, *The Book of Memory* (1982), in *The Invention of Solitude*, Londra.

BECK 1992

U. Beck, *Risk Society*, Londra.

BERGSON 1896

H. Bergson, *Matière et mémoire*, Parigi.

BERTOLA 2008

C. Bertola, *Cesare Viel. Verità della parola*, in *Cesare Viel. Mi gioco fino in fondo: performances e installazioni*, Genova.

BUCK 2016

L. Buck, *John Akomfrah: Sea Change*, «The Art Newspaper », <http://theartnewspaper.com/features/john-akomfrash-sea-change> (ultima consultazione 22 luglio 2016).

BURNS – THATCHER 1978

G. Burns – M. Thatcher, *TV Interview for Granada World in Action*, www.margarethatcher.org/document/103485 (ultima consultazione 19 luglio 2016).

CANZIANI – GIANNI 2009

C. Canziani – I. Gianni, *Ultimo Viaggio*, Roma.

CHRISTOV-BAKARGIEV – OBRIST – BOSSÉ 1998

C. Christov-Bakargiev – H. U. Obrist – L. Bossé (a cura di), *La Ville, le Jardin, la Mémoire*, Milano – Parigi.

CONNERTON 1989

P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge.

CONNERTON 2010

P. Connerton, *How Modernity Forgets* (2009), trad. it. *Come la modernità dimentica*, Torino.

COMPAGNON 1994

A. Compagnon, *The 5 Paradoxes of Modernity*, New York.

COOK 2016

W. Cook, *Moving images: Film maverick John Akomfrah's screen art*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3tRS9D4vJ2qWzWh7t31YnnB/moving-images-film-maverick-john-akomfrahs-screen-art> (ultima consultazione 23 luglio 2016).

DANICKE 2014

S. Danicke (a cura di), *Goebbels' Geburtshaus als Kunst? Interview mit Gregor Schneider*, «Art. Das Kunstmagazin» 5 dicembre 2014, <http://www.art-magazin.de/szene/6587-rtkl-gregor-schneider-interview-goebbels-geburtshaus-als-kunst> (ultima consultazione 15 luglio 2016).

DELEUZE – PARNET 1977

G. Deleuze – C. Parnet, *Dialogues*, Parigi.

DELEUZE 1983

G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Parigi.

DELEUZE 1985

G. Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Parigi.

DIDI-HUBERMAN 2000

G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Parigi.

DIDI-HUBERMAN 2004

G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Parigi.

DOWNEY 2015

A. Downey (a cura di), *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, Londra – New York.

HALBWACHS 1950

M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Parigi.

HEISER 2016

J. Heiser, *L'antica melodia del presente*, in *Berlin 192010 – George Grosz – Luca Vitone*, Bologna.

HOBBSAWN 1994

E. Hobsbawn, *Age of Extremes: The Twentieth Century*, Londra.

HOFFMANS 2014a

C. Hoffmans, *Lohn der Angst*, «Die Welt» 6 febbraio 2014, <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article124889502/Lohn-der-Angst.html> (ultima consultazione 15 luglio 2016).

HOFFMANS 2014b

C. Hoffmans, *Warum kauft ein Künstler das Haus von Goebbels?*, «Die Welt» 6 novembre 2014, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article134032817/Warum-kauft-ein-Kuenstler-das-Haus-von-Goebbels.html> (ultima consultazione 15 luglio 2016).

HUTTON 1993

P. H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover, VT.

HUTTON 2011

P. H. Hutton, *How the old left has found a new place in the memory game*, «History and Theory» 50, 98-111.

HUYSSSEN 1995

A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York.

JACOBS 1993

A. B. Jacobs, *Great Street*, Cambridge MA.

JAMESON 1985

F. Jameson, *Postmodernism and consumer society*, in H. Foster (a cura di), *Postmodern Culture*, Londra – Sydney.

KIRCHMAYR – ODELLO 2010

R. Kirchmayr – L. Odello (a cura di), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, «Aut Aut», 348, Milano.

KITTELMANN 2002

U. Kittelmann (a cura di), Gregor Schneider, Totes Haus Ur, La Biennale di Venezia, 2001, Ostfildern.

KRACAUER 1932a

S. Kracauer, *Strasse ohne Erinnerung*, «Frankfurter Zeitung» 16 dicembre.

KRACAUER 1932b

S. Kracauer, *Wiederholung*, «Frankfurter Zeitung» 29 maggio.

LA CECLA 1998

F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari.

LE GOFF 1992

J. Le Goff, *History and Memory*, New York.

LYOTARD 1979

J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Parigi.

MCGUIRK 2012

S. McGuirk, *Epitaph to a generation: John Akomfrah interview*, «Red Pepper», marzo 2012 <http://www.redpepper.org.uk/epitaph-to-a-generation> (ultima consultazione 23 luglio 2016).

MONTANI 2004

P. Montani (a cura di), *Sergej M. Èjzenštejn. Teoria generale del montaggio*, Venezia.

MORELLI 2013

A. Morelli, *Luca Vitone. Lat. N. 44'24"7" Long. E. 8'56"31"*, Roma, La Sapienza, Tesi di Laurea Magistrale.

NAKAS – SCHMITZ 2006

K. Nakas – B. Schmitz, *The Atlas Group (1989 – 2004). A Project by Walid Raad*, Colonia.

NORA 1984; 1986; 1992

P. Nora, *Les lieux de mémoire (La République, 1 vol., 1984; La Nation, 3 voll., 1986; Les France, 3 voll., 1992)*, Parigi.

POLI 2008

F. Poli (a cura di), *Nient'altro che scultura – XIII Biennale Internazionale di scultura di Carrara*, Cinisello Balsamo (Mi).

POWER 2011

N. Power, *Counter-Media Migration Poetry: Interview with John Akomfrah*, «Film Quarterly», 65, 2.

RENTMEISTER 2016

C. Rentmeister, *Der Tagebau und seine Geisterdörfer*, «RP-online» 21 febbraio 2016, <http://www.rp-online.de/nrw/panorama/garzweiler-der-tagebau-und-seine-geisterdoerfer-aid-1.5771737> (ultima consultazione 15 luglio 2016).

ROGERS 2002

S. Rogers, *Forging History, Performing Memory*, «Parachute», 108, 68-79.

ROTTENBERG 2015

A. Rottenberg (a cura di), *Gregor Schneider. Unsubscribe*, Varsavia.

SCARDI 2006

G. Scardi, *Less. Strategie alternative dell'abitare*, Milano.

SCHNEIDER 1997

G. Schneider (a cura di), *Totes Haus ur / Dead house ur / Martwy Dom ur 1985-1997*, Bielsko-Biala.

SCHOFIELD 2013

C. Schofield, *Enoch Powell and the Making of Postcolonial Britain*, Cambridge.

SOMAINI 2011

A. Somaini, Ejzenstejn, *Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino.

STONA 2008

C. Stona, *Luca Vitone: la pratica del luogo*, Milano, Università Statale, tesi di Specializzazione in Storia dell'arte.

SUBRIZI 2008

C. Subrizi (a cura di), *Cesare Viel. Azioni (1996-2007)*, Cinesello Balsamo.

TEDESCHI 2011

F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano.

TERDIMAN 1993

R. Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca – London.

TOLOMEO 2000

M. G. Tolomeo (a cura di), *Luca Vitone. Stundàiu*, Roma.

TRILLING 2010

D. Trilling, *John Akomfrah*, «Frieze», 135, <https://frieze.com/article/john-akomfrah-0> (ultima consultazione 22 luglio 2016).

TRILLING s.d.

D. Trilling, *Sound On Film: John Akomfrah* <http://www.soundandmusic.org/features/sound-film/interview-john-akomfrah> (ultima consultazione 23 luglio 2016).

VALENTI 2010a

P. Valenti, Cesare Viel, in V. Terraroli (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Milano.

VALENTI 2010b

P. Valenti, *Gregor Schneider*, in V. Terraroli (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Milano.

VALENTI 2016

P. Valenti, *Identità plurali per la costruzione di un autoritratto: immagine, scrittura, corpo e voce come sistema relazionale nell'opera di Cesare Viel*, «bianco e nero», 582-583, 98-102.

VITONE 1997

L. Vitone, *Liberi Tutti!*, «Rivista Anarchica», 5, giugno.

VITONE 1999

L. Vitone (a cura di), *Wide City*, Milano.

WALKER 2009

S. Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Londra – New York.

WEBSTER 2007

W. Webster, *Englishness and Empire 1939-1965*, Oxford.

YATES 1966

F. A. Yates, *The Art of Memory*, Londra.

ZEVI 2014

A. Zevi, *Monumenti per difetto, dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma.