



Gettando il corpo nella lotta

Rappresentazioni coloniali e memorie incorporate

Giulia Grechi¹

“Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta. (...)
– in quanto poeta sarò poeta di cose.
Le azioni della vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,
poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.”
(Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, 1966)

In Svezia dalla fine degli anni '90 centinaia di bambini, figli di rifugiati provenienti da paesi ex sovietici o dalla ex Jugoslavia, dal Medio Oriente o da minoranze siriane che vivono in Svezia da molti mesi o addirittura anni in attesa del permesso, dopo aver ricevuto la notizia che alle loro famiglie è stato negato l'asilo politico e che devono perciò essere rimpatriati, cadono in uno stato di coma che può durare mesi o addirittura anni. Perdono completamente la voglia di vivere: “They just fall away from the world”. Questo fenomeno è stato identificato come “Sindrome da Rassegnazione”. Dal 2005, più di quattrocento ragazzi tra gli otto e i quindici anni, sono caduti in questa condizione

¹ Accademia di Belle Arti di Napoli

apparentemente inspiegabile, che a volte non si risolve neanche dopo la concessione del diritto d'asilo. Non si tratta di persone con problemi neurologici o psichici precedenti, né si tratta di simulazioni. Rachel Aviv, in un reportage per *The New Yorker*, racconta la storia di Georgi, un rifugiato russo arrivato in Svezia con la sua famiglia quando aveva cinque anni. Quando nel 2015 il Migration Board negò in via definitiva l'asilo politico alla sua famiglia, programmando la loro deportazione in Russia di lì a pochi mesi, Georgi cadde in uno stato di coma per sette mesi. Un gruppo di psichiatri svedesi in una lettera aperta al ministro delle migrazioni, scritta per denunciare il proliferare di questi casi, ha accusato il governo di "systematic public child abuse". Secondo loro quei sintomi erano dovuti alla sovrapposizione di due traumi: il primo causato dalle violenze subite nella loro terra d'origine, e il secondo dalla paura di dover tornare indietro, spesso a rischio della loro vita. Nel 2013 the Swedish Board of Health and Welfare suggerisce che il permesso di soggiorno permanente in Svezia è "the most effective 'treatment'" per consentire a questi bambini di uscire dalla Sindrome. La dottoressa Elisabeth Hulcrantz, che ha in cura molti di questi pazienti, interpreta i loro sintomi come delle metafore di un disagio psichico, dovuto alla percezione di una improvvisa mancanza di sicurezza e di speranza nel futuro. A proposito di Georgi, ha dichiarato che "if the boy does not have security, he will not wake up in whatever country he is in"². La famiglia di Georgi, proprio in conseguenza della sua malattia, ha ottenuto il permesso permanente, dopo sette mesi, nel 2016. Dopo qualche settimana, Georgi ha iniziato a riprendersi. Questi casi sollevano molte domande. Forse dobbiamo trovare il modo di leggere questi *sintomi* come *simboli*, narrazioni, come un modo di esprimere il rifiuto di una condizione di subalternità alla quale questi soggetti sembrano essere condannati, e alla quale sembra non si possano opporre in alcun modo. Inoltrandoci in

² Rachel Aviv, *The Trauma of Facing Deportation*, The New Yorker. Photograph by Magnus Wennman. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/03/the-trauma-of-facing-deportation>

questo “sottosuolo” possiamo forse riuscire ad accedere a quella dimensione “infrapolitica”, al mix di posizionamento politico e sofferenza psichica che quei corpi stanno esprimendo attraverso il sintomo, e al nostro posizionamento, alla nostra compromissione dentro a questo stesso trauma (che da Europei non possiamo certo osservare a distanza), per tracciare di tutto questo una possibile antropologia”: “l’antropologia del sottosuolo analizza da un lato i processi di fermentazione e decomposizione che, operando sotto la superficie, metabolizzano la memoria delle esperienze traumatiche, dall’altro essa mostra come i soggetti e i loro corpi, con ciò che hanno ereditato da epoche e generazioni passate, siano coinvolti nella ‘produzione’ e nella ‘rappresentazione’ di eventi sociali e culturali”³.

Georgi, ma anche gli altri ragazzi e ragazze “affette” dalla Sindrome da rassegnazione, *sono* il documento: forse stanno incorporando la paura, il sentimento di minaccia e di violenza che associano al dover tornare in un luogo nel quale non si sentono al sicuro, e il coma è un modo per comunicare qualcosa di indicibile e di urgente per la loro stessa vita: “They feel totally helpless, and they become totally helpless”.

La domanda pressante è se esiste un modo di curare queste persone, questi *body-self*⁴, questi corpi che esprimono attraverso un sintomo una soggettività e una volontà, che non si rassegnano, a costo di abbandonare la loro stessa vita, a una condizione che li priva della loro umanità, attuando una forma di resistenza estrema, attraverso il coma. Ma una domanda altrettanto pressante riguarda in modo più diretto “noi”. Allora chi e cosa dobbiamo “curare”? Questi ragazzi, certamente, ma forse anche la follia delle politiche europee sulle migrazioni e sull’accoglienza. Forse la vera “patologia” sta nella “fortezza Europa”, che ha trasformato una libertà e un diritto di tutti gli

³ M. De Certeau e M. L. Cravetto, in R. Beneduce, *Archeologie del trauma. Una antropologia del sottosuolo*, Laterza, Roma, 2010, pp. 14-15.

⁴ N. Scheper-Hughes, *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un’antropologia medica critica*, in Borofsky R. *L’antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma 2000.

esseri umani, quello di spostarsi liberamente, in un privilegio di pochi. Forse dobbiamo chiederci come possiamo estirpare quella inaudita violenza culturale, fondata sul disconoscimento dell'altro, che è alla base delle politiche migratorie europee e di questa intolleranza per l'Altro che sta dilagando ovunque in Europa e oltre.

A partire da queste storie vorrei dunque, nelle riflessioni che seguono, provare a spostare il punto di vista con il quale siamo generalmente portati (all'interno delle nostre società, delle nostre istituzioni, dei nostri discorsi, delle nostre pratiche quotidiane) a pensare alla corporeità in relazione al potere. Sappiamo molto di come il potere esercita il proprio discorso sui corpi, attraverso quali tecnologie e quali biopolitiche, quali proibizioni e quali piaceri. Sappiamo i modi in cui ogni cultura costruisce i propri significati, con i quali pensare il corpo; i modi in cui ogni società dà a questi significati delle forme e dei modelli normativi, così che le persone che appartengono a quella cultura o a quella società si possano sentire "adeguate", corrispondenti alla norma, "normali", rispetto a quegli "Altri", che invece non lo sono. Conosciamo bene le "tecniche del corpo" di cui parla Marcel Mauss⁵, che introiettiamo da quando veniamo al mondo perché sono le pratiche attraverso le quali pensiamo e agiamo il nostro corpo in modo accettabile all'interno del nostro spazio sociale, e che rendono il nostro corpo molto più "culturale" che "naturale". (Certo, mangiamo, dormiamo, respiriamo, andiamo in bagno perché è "naturale", altrimenti moriremmo. Ma il punto è *come* lo facciamo, in quali stanze, posizioni, con quali gesti e rituali, individuali o collettivi, quali tabù, e quale significato diamo a tutto questo). Sappiamo in che modo i nostri corpi hanno incorporato e continuamente rimettono in scena la sceneggiatura del potere, per come si esprime nella nostra cultura: attraverso certe posizioni, certi gesti, una certa distanza sociale, determinati modi di toccare o di guardare. Sappiamo molto di tutto questo.

⁵ M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, ETS, 2018 (ed. or. 1936).

Quello che qui siamo chiamati a fare, per responsabilità etica e politica, è invertire la domanda. Non tanto “cosa sa il potere del corpo”, quanto piuttosto “cosa sa il corpo del potere”.

Dobbiamo porci *questa* domanda, perché ci può aiutare a ridare corpo a certi fantasmi, ad ascoltare i corpi di quei ragazzi e quelle ragazze, a comprendere il linguaggio che usano per reclamare le loro ragioni, e per interrogare profondamente le nostre.

Vorrei quindi intrecciare queste riflessioni, chiedendomi in che modo certe pratiche artistiche contemporanee possano raccogliere la sfida indicata da Achille Mbembe, e tracciare un possibile movimento di coscienza e di trasformazione: “Il riconoscimento teorico e pratico del corpo e della carne dell’“estraneo” come corpo e carne identici al mio, l’idea di una comune natura umana e di un’umanità condivisa con altri, hanno posto per lungo tempo – e pongono ancora oggi – un problema alla coscienza occidentale”⁶.

Il post-coloniale, dove post=postumo. Cioè dove sopravvive il colonialismo.

“Il passato che non vuole passare, evocato da tanti storici della contemporaneità,
è un passato che abita ancora il presente, o piuttosto che lo
ossessiona
come un fantasma senza distanza”⁷.

In effetti, siamo circondati da tracce spettrali della nostra storia coloniale. Sono ovunque, nelle targhe e nei monumenti; nelle narrative dei Musei, soprattutto quelli etnografici, che fanno tuttora fatica a venire a patti col proprio peccato originale di complicità coloniali; nell’architettura o nella toponomastica di

⁶ A. Mbembe, *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005, p. 8.

⁷ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 83.

interi quartieri (come a Roma, la città dove vivo, il “quartiere africano”, con i suoi Viale Etiopia, Piazza Amba Alagi, Via Tripoli, Via Asmara⁸), una scrittura dello spazio che ha echi e risonanze in quell’altrove coloniale che ha strutturato il nostro immaginario culturale sull’alterità e su noi stessi. Tutto un ordine coloniale del discorso che orienta e fa da sfondo (spesso non riconosciuto) al nostro quotidiano andare. Anche le nostre case, perfino i nostri specchi, sono infestati di fantasmi.

Per quanto riguarda l’Italia, i miti degli italiani “brava gente”⁹ e di un colonialismo “minore” rispetto a quello di altri paesi europei, ben visto dai colonizzati stessi, sono stati costruiti in tutto quel tempo, almeno trent’anni, tra la fine del Fascismo (e con esso dell’avventura coloniale) e l’apertura degli archivi storici che contengono i documenti relativi agli eventi coloniali in Etiopia, Eritrea, Libia, Somalia e Albania, avvenuta con un colpevolissimo e strategico ritardo solo negli anni Ottanta. In tutti quegli anni di silenzio documentario, si dice che gli italiani abbiano “rimosso” la loro storia coloniale, ma io credo che non si tratti tanto di rimozione come cancellazione di un evento dalla propria coscienza, quanto piuttosto di “repressione”, per restare in un gergo psicoanalitico: la repressione avviene nel momento in cui l’evento traumatico non viene cancellato dalla coscienza, ma semplicemente spostato in un altro “luogo”, in un’altra costellazione affettiva. Così, del colonialismo è stata cancellata la radice violenta e razzista, per *spostare* quell’evento complesso nel regno dell’esotico, del paternalismo, del “posto al sole”, il “sogno africano”. Dovremmo considerare anche l’amnesia, la dimenticanza attiva o selettiva, la costruzione di immaginari mitizzati o la stessa repressione, come delle strategie precarie per confrontarsi con una memoria difficile, che è al contempo legata alla relazione spesso conflittuale tra la *Storia* (il racconto istituzionale di quegli eventi) e le *storie* (i ricordi intimi, familiari, che molti di noi hanno rispetto a quel passato e che spesso mal si

⁸ I. Scego, *Roma negata*, Ediesse, 2014.

⁹ A. Del Boca, *Italiani brava gente?*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2005.

conciliano con la Storia). Tutto questo ha continuato a produrre certi immaginari su noi stessi e sugli altri, che oggi danno forma a quelle pulsioni razziste e violente in particolare verso gli immigrati, che restano inspiegabili e incomprensibili se non riusciamo a connettere le tracce di quegli spostamenti da un “luogo” all’altro della memoria¹⁰. Ma qual è il “luogo” di questa memoria?

Tracce coloniali come quelle menzionate poco fa non si trovano solo nello spazio pubblico e nelle rappresentazioni istituzionali delle nostre città. Si trovano anche nell’intimità delle nostre case, in cassetti o soffitte, dove vecchie scatole contengono le fotografie del nonno che ha fatto la guerra d’Africa o le lettere di chi è emigrato nelle colonie per cercare il “posto al sole”; oppure nelle nostre dispense: nei biscotti *Tripolini*, nelle caramelle alla liquirizia *Assabesi*, nelle caramelle al cioccolato *Negrita*; nella *Carta d’Eritrea* profuma-ambienti; nei giocattoli italiani degli anni Sessanta come *Ciccio Bello Angelo Negro* o *Bessie*, “spiritosa negretta”; oppure in canzoni popolarissime come *Bongo Bongo*, del 1948, *I Watussi* del 1963, oppure nella *Ninna nanna dell’uomo nero*, con la quale molti di noi si sono addormentati da bambini; ma anche nelle bustine di zucchero nei bar, con le loro iconografie razziste, o negli immaginari razzializzati che tuttora circolano tra pubblicità, videoclip musicali, fotografia di moda e perfino nel linguaggio comune, come nell’espressione “sono incazzato nero”¹¹.

Gli immaginari e le rappresentazioni coloniali, come un fiume carsico, apparentemente invisibili eppure ubiqui, sono entrati nelle nostre bocche, nei nostri apparati digerenti, nelle nostre orecchie e nelle nostre voci, li abbiamo respirati in certi odori, ci hanno nutrito, la nostra pelle bianca ne è intrisa, sono guanti coi

¹⁰ Si veda C. Lombardi-Diop e C. Romeo, *L’Italia Postcoloniale*, Le Monnier, 2014.

¹¹ G. Grechi e Viviana Gravano, *Presente imperfetto: una vertiginosa prossimità*, in G. Grechi e V. Gravano (a cura di), *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Mimesis, Milano 2016

quali le nostre mani toccano, lenti colorate che filtrano le immagini del reale. Li abbiamo letteralmente incorporati. Sono diventati *habitus*, abitudini, luoghi comuni, stereotipi, parti di noi stessi, della nostra identità. È il corpo il principale luogo di questa memoria che si ripete e si traduce e continua a riprodursi attraverso noi.

Paul Connerton sostiene che “nella memoria abituale il passato è, per così dire, depositato nel corpo”¹². Il ricordo (individuale e collettivo) non è solo richiamo spirituale o intellettuale o semiotico a una certa tradizione culturale, ma ha a che fare con il corpo. Per comprendere *come* la memoria di un gruppo sociale viene costruita, trasmessa e alimentata, è necessario connettere il processo del ricordare con i corpi che lo fanno: così un certo sapere viene ri-prodotto attraverso una serie di rituali (atteggiamenti, gesti, abitudini che sono anche delle “predisposizioni affettive”¹³), e attraverso la performatività dei corpi che li mettono in scena. La memoria, anche quella collettiva, è sempre una memoria incarnata. Così, ciascuno di noi ha introiettato una sorta di “coreografia” del potere e dell’ autorità, che si esprime attraverso gesti e atteggiamenti con uno specifico valore culturale, che non vengono trasmessi verbalmente, né insegnati consapevolmente, ma semplicemente ri-prodotti, al punto da diventare talmente automatici e “infraordinari”¹⁴, da sembrare indiscutibili, trasparenti, innocui, naturali.

In questo senso, dice ancora Connerton, il corpo è un vero e proprio sistema mnemonico, che attraverso la sua performatività richiama in modo automatico tutto un “ordine del discorso” relativo al potere, all’ identità, alla differenza. Così, “ogni gruppo sociale affiderà a degli automatismi corporei valori e categorie che esso aspira a conservare”¹⁵. Il corpo qui non è inteso in senso cartesiano, come semplice *res extensa*, oggetto, contenitore di

¹² P. Connerton, *Come le società ricordano*, Armando Editore, Roma 1999, p. 87.

¹³ Ivi, p. 108.

¹⁴ G. Perec, *L’infraordinario*, Bollati Boringhieri.

¹⁵ Connerton, op. cit., p. 117.

concetti mentali, ma come *soggetto* produttore di senso, come *body-self*. Il corpo è *mindfull*¹⁶. Tutto il nostro sapere (compresa la memoria con i suoi immaginari) è incorporato: prodotto dal corpo e attraverso esso¹⁷.

La domanda che a questo punto dobbiamo porci è: “The body is the overdetermined point where differences collide, the epidermal surface on which racism etches its mark, and a ground of resistance from which alternative counter-narratives can be produced. (...) In the ritual exchange of stereotypes of the body between ‘race’, gender and sexuality, racism and cultural differentialism had deployed their most violent and destructive fantasies. How could this be contested and undone?”.

Se il corpo *fa* tutto questo, il corpo *sa* tutto questo. Cioè, è nel nostro *body-self* che possiamo trovare la chiave per decostruire, contestare e sovvertire la riproduzione incantata di questi immaginari.

È qui, in questa matassa ingarbugliata di memorie e rappresentazioni incorporate, e di affetti contraddittori, che la processualità artistica può avere luogo e senso, per far emergere, per dare corpo e visibilità a quegli spettri che rimangono invisibili, per tornare a conoscere la nostra storia e le radici coloniali della nostra identità, il nostro “inconscio coloniale”. Per interrogarci, toccandoci nel vivo del nostro disagio, del nostro confort intellettuale, del nostro senso comune, dei nostri affetti complessi, grazie a quello spazio di distanza critica che il linguaggio artistico/poetico è in grado di aprire.

As far as my fingertips take me

¹⁶ N. Scheper-Hughes, *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un'antropologia medica critica*, in Borofsky R. *L'antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma 2000.

¹⁷ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo fra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Mimesis, Milano 2016.

“Oh mio corpo fai sempre di me un uomo che interroga!”
(F. Fanon)

Si entra nella stanza uno alla volta. Appena entrata, mi viene detto di indossare un camice bianco, e di sedermi su una sedia rivolta verso le finestre. Alla mia sinistra, una parete bianca con un buco all'altezza della mia spalla. Indosso le cuffie e inizio ad ascoltare. Una voce maschile inizia a parlarmi: “Hello, my name is Basel. I'm sitting on the other side of the wall”. La voce di Basel mi chiede di infilare il mio braccio nel buco. Non vedo cosa c'è dall'altra parte, è un buco appena più largo del mio braccio. La voce di Basel inizia a raccontarmi di sé e del suo viaggio: è un rifugiato politico. Intanto le mani di Basel delicatamente prendono le mie impronte digitali, dito per dito. E poi iniziano a disegnare o scrivere qualcosa sul mio braccio. Il tocco è leggero, caldo, sensibile. La voce di Basel continua il racconto e mi chiede di ascoltare una canzone: un rap ispirato al viaggio che le sue sorelle hanno fatto da Damasco alla Svezia. Le mani di Basel continuano a tenere il mio braccio, a tracciare delicatamente sulla mia pelle qualcosa che non posso vedere. Poi, mi dice di aver finito, che posso riprendermi il braccio e uscire dalla stanza. Le mani di Basel accompagnano il mio braccio. Un attimo prima che il mio braccio esca dal buco nel muro, la mia mano non può fare a meno di stringere le sue, di tenerle ancora, di tenerci ancora per un attimo dentro quella intimità. Quando i miei occhi tornano in possesso del mio braccio, finalmente riescono a vedere. Le mie impronte sono segnate di inchiostro. Da una di queste, un filo sottile tiene una piccola barchina alla deriva nel palmo della mia mano. Dal mio polso una lunga fila di piccole figure si incamminano verso il mio braccio, in un percorso del quale non conosco la destinazione, che mi è del tutto estraneo ma che, pure, *mi* percorre. Adulti e bambini, alcuni hanno uno zaino sulle spalle. Come un piccolo paesaggio visto da lontano: sono sagome di persone, quasi delle ombre, non riesco a cogliere altro, se non l'evidenza del loro camminare. Il loro percorso sembra interrompersi nell'incavo del mio braccio, dove si trovano davanti

una linea perentoria, un muro che interrompe il loro andare, e taglia perpendicolarmente le mie vene.

Un muro separa me e Basel in quella stanza. Molti muri, più o meno materiali, interrompono i viaggi di molte persone in molte parti del mondo. Uno di quei muri è in questo momento sulla mia pelle.

La storia si scrive sempre sui corpi. E il nostro corpo a volte si nasconde dietro la sua pelle intatta. *As Far As My Fingertips Take Me* di Tania El Khouri¹⁸ è una performance in parte invisibile, ma certamente non incomprensibile: “through touch and sound, this intimate encounter explores empathy and whether we need to literally “feel” a refugee in order to understand the effect of border discrimination on people’s lives”.

La pelle è il nostro organo più esteso, quello che ci separa e ci protegge dagli agenti esterni, ma che ci mette anche in grado di percepire e di entrare in contatto. I nostri polpastrelli sono una centralina di percezione, ci permettono di toccare e di sentire, di conoscere oltre lo sguardo, attraverso la tattilità. Ma sono anche il luogo della biopolitica, di una forma di identificazione e di controllo, unità di misura di un soggetto, della sua identità e delle possibilità o dei divieti che ne conseguono. È attraverso un grande database di impronte digitali che i diversi paesi Europei si scambiano dati sui flussi migratori. Esse sono il soggetto principale di una legge in vigore in Europa, il regolamento di Dublino, secondo la quale un rifugiato può andare tanto lontano quanto possono portarlo le sue impronte digitali. Le impronte digitali sono unità di misura di un soggetto, e dello spazio che gli è consentito di percorrere, se ha avuto la sfortuna di nascere fuori dai confini europei. Possono essere una condanna, dunque, dal momento che secondo questo regolamento un immigrato o un rifugiato fermati in qualunque luogo in Europa, possono essere mandati indietro, là dove le loro impronte digitali sono state

¹⁸ Ho avuto modo di partecipare alla performance di Tania El Khouri durante il Festival di Santarcangelo di Romagna, 7-14 luglio 2018. Si veda: <http://taniaelkhouri.com/as-far-as-my-fingertips-take-me/>

registrate per la prima volta, al loro arrivo via mare o via terra, senza alcun riguardo o interesse per i loro progetti, i loro desideri, le persone con le quali stanno cercando di ricongiungersi.

La performance di Tania El Khoury rovescia le consuetudini con le quali siamo abituati a percepire (a livello mediatico e di arena pubblica) il discorso sulle migrazioni, riportandolo a una dimensione umana, di prossimità, legata all'esperienza di singoli esseri viventi, ciascuno con una storia e un bagaglio di aspirazioni. È nel momento in cui letteralmente "sentiamo" l'esperienza di una singola storia, come quella di Basel, che siamo in grado di recuperare quell'empatia che va oltre la semplice "identificazione", perché passa per un processo di *embodiment* profondo e radicale. Così siamo messi in grado di comprendere attraverso l'emozione, di accedere a un sapere sull'umano che passa per la consapevolezza di quella che Renato Rosaldo chiama "la forza culturale" delle emozioni"¹⁹.

È attraverso questo complesso sentire corporeo, denso di emozioni contraddittorie, che riusciamo a sperimentare la presenza del corpo dell'altro. A questo proposito, mi sembrano piuttosto centrate le riflessioni di George Devereux sul corpo-a-corpo fra il ricercatore (antropologo, medico, sociologo o psichiatra) e il suo s-oggetto di studio, perfettamente calzanti anche nel caso dell'incontro di qualsiasi persona con qualcuno/a percepito come "altro/a": la distanza che opponiamo all'incontro (il distacco e la presunta "obiettività" che esso dovrebbe garantire) inibiscono "persino la coscienza creatrice della solidarietà"²⁰ tra noi e questo altro, e sono l'estrema difesa che opponiamo al riconoscimento di una comune natura umana e di un'umanità condivisa. Percepire il *corpo* dell'altro, la sua storia come *esperienza umana e incarnata*, singolare (piuttosto che uniformata nell'esperienza generalizzata e astratta dei "migranti" come soggetto collettivo anonimo e stereotipato), polverizza in un secondo qualunque forma di distanza. Uscita dalla

¹⁹ R. Rosaldo, *Culture and Truth*, Beacon Press, Boston, 1989.

²⁰ G. Devereux, *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*, Mouton&Co The Hague, Paris, 1967.

performance, ho preso un appunto, cercando di fermare le sensazioni veloci che mi attraversavano: “È stato un contatto impreveduto, ‘solo’ una stretta di mano, è stato sentire di (poter) essere insieme”.

La performance di Tania El Khoury insiste sull’infraordinario della relazione intima fra due esseri umani, nella consapevolezza che questo è il luogo nel quale dobbiamo imparare a riconoscere la nostra vulnerabilità, e con essa anche la dimensione etica e politica del nostro agire-pensare-parlare-vivere quotidiano, perché il disconoscimento dell’altro, che porta al razzismo, “non è una patologia individuale, ma una struttura di potere che continua a generare la gerarchizzazione del mondo”²¹.

Lavori artistici contemporanei come questa performance non ambiscono a “rappresentare” qualcosa (questo è compito di noi antropologi, sociologi, storici, ecc). Possono però aiutarci a registrare una impossibilità, un conflitto, il lapsus rivelatore di una verità che non vogliamo sapere perché ci rende vulnerabili e ci mette in questione come soggetti di privilegio. Possono aiutarci a registrare una “opacità”, innanzitutto rispetto al rifiuto della spettacolarizzazione del corpo del migrante che annega, delinque, disubbidisce, rifiuta il controllo e la schedatura, spalancando ai nostri occhi il profondo divario fra legge e giustizia. L’opacità che questa performance registra è al contempo subita ma anche rivendicata come diritto²², come spazio di espressione e soprattutto di relazione: nella performance di Tania El Khoury, la negazione del corpo di Basel alla nostra vista ci sfida a oltrepassare un’abitudine percettiva che è anche una forma di controllo ossessiva e violenta, la stessa che riduce e incarcera un individuo nelle sue impronte digitali o in uno stereotipo, e che allo stesso tempo paradossalmente rende noi completamente ciechi, incapaci di “essere con l’altro”²³.

²¹ I. Chambers, *Paesaggi migratori*, Meltemi, 2018.

²² E. Glissant, *Poetiche della relazione*, Quodlibet, 2004.

²³ F. Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, ETS, 2015.

Quale ruolo o spazio di azione può avere un'opera d'arte rispetto al nostro definirci in quanto soggetti, o cittadini o esseri umani? Di certo questa performance non ci concede nessuno spazio consolatorio, o pacificante. Piuttosto tiene aperta una ferita, e una conversazione su questa ferita. Forse questo modo di fare arte fortemente politico, riflessivo, interattivo e incorporato, questa arte "scioccante, perfino traumatica, certamente inquietante", che "non propone la riconferma dell'identità, bensì il suo spaesamento"²⁴, può essere uno strumento di "cura" per quell'anestesia culturale che affligge il nostro sguardo e la nostra relazione con l'altro.

²⁴ I. Chambers, *Ritmi urbani*, Meltemi, Roma, 2018, p. 14.