



Riconfigurare il trauma: rappresentazione, presentazione, testimonianza

di Renato Boccali

ABSTRACT: Il saggio indaga le modalità attraverso le quali l'opera d'arte riesce a riconfigurare le esperienze traumatiche incidendo sulle dinamiche con cui esse si inscrivono nei contesti collettivi. I processi creativi di modellizzazione offerti dall'opera d'arte generano un effetto di trasgressione che apre un campo figurale in cui il trauma si fa immagine e si dà a vedere. Tre sono le principali strategie esaminate: quella della rappresentazione, quella della presentazione, quella della testimonianza. Si tratta di tre diverse modalità estetiche di riconfigurazione del trauma che verranno analizzate attraverso le opere di Nelson Rangelosky, Teresa Margolles e Shilpa Gupta, esposte durante la Biennale Arte di Venezia del 2019 curata da Ralph Rugoff.

ABSTRACT: The essay examines the ways in which the work of art attempts to reconfigure traumatic experiences, affecting the dynamics with which they are inscribed in collective contexts. The creative processes of modelling offered by the work of art generate an effect of transgression that opens up a figural field in which trauma turns into an image and becomes visible. Three main strategies are investigated:



representation, presentation and testimony. These are three different aesthetic modes of reconfiguring trauma that will be analyzed through artworks by Nelson Rangelosky, Teresa Margolles and Shilpa Gupta, presented during the 2019 Venice Art Biennale curated by Ralph Rugoff.

PAROLE CHIAVE: Trauma collettivo; Memoria; Figurazione; Estetica

KEY WORDS: Collective trauma; Memory; Figuration; Aesthetics

Quando pensiamo al trauma collettivo, prodotto da specifici eventi storici e in stretta connessione a fenomeni di violenza politica, non si può fare a meno di osservare l'effetto di sovversione dei legami sociali che esso produce. Il trauma storico crea una faglia nell'edificio collettivo della civiltà, rimodellando territori politici, geografie del potere, abolendo meccanismi comunitari per riscriverli e ridisegnarli. Da qui la necessità di interrogarsi sulla *dinamica di iscrizione* del trauma all'interno dei contesti collettivi in cui si produce e sui suoi effetti, in particolare i disturbi sociali della memoria.

Occorre, però, procedere con cautela. In primo luogo per quel che riguarda l'associazione trauma-memoria, in secondo luogo per l'estensione al piano collettivo della modalità di funzionamento individuale dei processi mnestici e traumatici, in terzo luogo per l'indiscussa accoglienza dell'ipotesi di una collettività omogenea e indifferenziata, in cui, in realtà, sono compresenti attori sociali eterogenei – vittime e testimoni, esecutori, spettatori –, portatori di istanze memoriali difformi. Non approfondirò in senso critico tali punti, rinviando a un dibattito ormai largamente storicizzato (Alexander, Fassin, Luckhurst, Kansteiner, Kansteiner e Weilnbock, Leys). Tuttavia, mi sembra necessario assumere la precauzione proposta da Violi, in base alla quale è

preferibile pensare in termini di *società traumatizzata*, un'espressione che presuppone un insieme internamente stratificato e mobile, composto da più soggetti, gruppi, attori collettivi. Una società traumatizzata è un corpo sociale in cui il trauma è diffuso, ma non necessariamente in forme omogenee e non allo stesso modo in tutte le sue componenti, e questa eterogeneità può anche aiutarci a capire come memorie diverse e anche contrastanti possano permanere le une accanto alle altre (Violi 57).

Il trauma si configura, allora, come una costruzione socialmente condivisa, anche se basata su livelli di integrazione non del tutto omogenei degli elementi del costruito, poiché espressione di diverse istanze sociali, ognuna portatrice di differenti punti di vista, spesso contrastanti. Come sostiene Alexander, "Il trauma è un'attribuzione



socialmente mediata" (138) che può prodursi secondo temporalità anche differite: non solo può essere elaborato nel momento in cui l'evento effettivamente accade, ma può esserlo prima che abbia luogo o quando si è concluso.

Per una maggiore profondità d'analisi, ritengo che l'approccio sociale al trauma vada integrato con quello psicologico, in grado di fornire indicazioni fruttuose, estendibili al piano collettivo, pur con le dovute cautele; le stesse a cui la critica alla psicologia delle masse ci ha abituato.

Assumiamo, dunque, che il traumatismo comporti un danneggiamento del funzionamento psichico in direzione temporale: l'evento traumatico rimane fissato e ripetuto in *après coup* sotto forma di ripetizione sintomatica, o *acting out*, guidata da un processo di rimozione che perturba la memoria con: 1) processi intrusivi, 2) evitamento di stimoli associati all'evento traumatico, 3) alterazioni generalizzate che, sul piano collettivo, toccano in particolare la trasmissione del passato. L'incapacità di ricordare provoca una "latenza del collettivo", come la definisce Eva Weil, ossia una dimensione temporale prolungata, di circa 30-50 anni, dominata da un tempo apparentemente silenzioso, a cui fa seguito il progressivo emergere di testimonianze. La latenza traumatica agisce e 'lavora' all'interno delle generazioni successive, dando luogo a ciò che – anche sulla base dei più recenti studi legati a un modello biopsicosociale di lettura del fenomeno (Daskalakis, *et al.*) – viene definito "trauma intergenerazionale" (Kaës, *et al.*; Mucci).

Durante il periodo di latenza si evidenzia il bisogno di tacere della vittima, il suo 'diritto al segreto' e l'istanza collettiva di occultamento generalizzato che rende il trauma una ferita per effrazione. In seguito, dal piano individuale avviene una 'trasgressione' di vissuti traumatici che si fanno testimonianza e quindi possono accedere alla dimensione collettiva della storia. Grazie alla testimonianza, processi di elaborazione personale si trasferiscono sul piano collettivo, inserendosi in dinamiche sociali caratterizzate da un alto tasso di conflittualità. Tale 'trasferimento' necessita, però, di un supporto ipomnestico esternalizzato in grado di recare traccia di quella testimonianza, permettendone la circolazione all'interno dello spazio collettivo. L'*impotenza* del dire si trasforma in *potenza* del testimoniare, creando un campo tensionale all'interno di questa dissimetria. La testimonianza non comporta il ritorno del passato come ricostruzione di quanto è effettivamente avvenuto, ma costituisce un *palinsesto* in grado di produrre effetti perlaborativi sul piano collettivo, generando interpretazioni e ri-costruzioni.

In quest'ottica l'opera d'arte funge da catalizzatore per la memoria collettiva innescando processi che mettono dinamicamente al lavoro la memoria e reagiscono al silenziamento testimoniale prodotto dal trauma, fungendo così da supporto ipomnestico esternalizzato. Contribuisce, cioè, a produrre una riorganizzazione percettiva e una reintegrazione dell'esperienza nel flusso della vita collettiva, reinserendo in essa ciò che è dissociato; permettendo, così, di identificarlo e di superare l'effetto generale di ottundimento (*numbing*) che il trauma produce.



Lascio da parte il dibattito circa la questione dell'*engagement* dell'artista e della sua funzione sociale che il tipo di opere a cui faccio riferimento implica, al punto che certe forme di arte pubblica potrebbero essere definite come veri e propri atti di cittadinanza (Evans 231-248). Mi propongo, più modestamente, di analizzare le strategie che gli artisti mettono in atto per dare figurazione al trauma. Non mi riferisco, ovviamente, alla modalità tecnica di realizzare opere d'arte, ma alle condizioni di possibilità dell'esperienza estetica che, seguendo liberamente Hans Robert Jaus, si possono condensare nei tre momenti di *póiesis*, *ásthēsis*, *kátharsis*. Ossia il momento del fare propriamente inteso, della creazione artistica che dà figurazione al trauma; il momento della modificazione della relazione percettiva all'evento tramite l'esperienza sensibile messa in atto dall'incontro con l'opera d'arte; il momento trasformativo in cui il fruitore viene liberato e reso disponibile all'accoglienza dell'opera, o come dice Jaus, "viene liberato, da e per il piacere estetico, dei suoi pregiudizi legati agli interessi della vita pratica e reso disponibile alla comunicazione o all'assunzione di norme di comportamento sociale" (12-13). In realtà credo che quest'ultimo momento comporti un effetto di liberazione e di disponibilità all'accoglienza dell'opera, senza per questo ridurre il prodotto artistico né alla comunicazione di un contenuto né all'educazione estetica di un fruitore, con l'implicito corollario di assunzione di norme sociali trasmesse.

Al contrario, l'opera d'arte che riconfigura il trauma libera il fruitore creando un sisma che percuote gli schemi sociali condivisi, li fa vacillare, generando un effetto di "critica negativa" grazie al quale le contraddizioni esplodono, sprigionando un potenziale trasformativo in cui, seguendo Adorno, "la possibilità reale dell'utopia [...] a un estremo si unisce con la possibilità della catastrofe totale" (45), creando così uno spazio che non esiterei a definire propriamente *testimoniale* per "la memoria della vita offesa".

Per comprendere appieno la dinamica di questi tre momenti processuali occorre però una chiarificazione preliminare riguardo alla potenzialità riconfigurativa dell'opera d'arte. In altre parole, cosa significa riconfigurare il trauma? Come può farlo un'opera d'arte?

Attraverso processi creativi di modellizzazione riconfigurativa dell'esperienza traumatica, l'opera apre un *campo figurale* in cui il trauma si fa immagine e si dà a vedere. In questo senso, è possibile coglierlo sempre a partire dal raffigurato che è l'elemento già 'divenuto' dell'infigurabile dell'esperienza traumatica. Si tratta di un vero e proprio punto di incisione in cui l'infigurabile prende figura, ma sempre in maniera residuale, come resto o, meglio ancora, "come mancante sempre al suo posto" (Ronchi 51). Dandosi a vedere, mostrandosi come "l'infigurabile *del* raffigurabile" (51). L'operazione di messa in immagine, attraverso una particolare configurazione dei rapporti tra forme plastiche, genera allora una *trasgressione testimoniale* con la produzione di quella che si potrebbe indicare, con Didi-Huberman, come "economia sintomale delle forme" (336).

L'artista lavora direttamente sul trauma con forme sensibili che lo dislocano producendo delle alterazioni rese visivamente manifeste attraverso strategie figurali



dominate da esasperazioni, sovrapposizioni, eccedenze, antitesi. Tali forme generano disaccordi, rompono relazioni stabilite, perturbano il regime ordinario, producono nuove modalità di apparizione del sensibile traumatico attraverso l'esplosione delle sue frizioni. In questo senso, l'opera d'arte cerca volontariamente effetti di significato tramite rotture, dissomiglianze, intensità, tensioni, per dare figura, ossia conformazione plastica, al nucleo infigurabile del trauma. Ossia quello che si potrebbe definire come frammento inappropriabile, legato a sedimentazioni passive, caratterizzate da molteplici latenze che implicano richiami parziali all'evento traumatico, o forme di ripetizione compulsiva cronica volte a riattivarne l'esperienza senza poterla mai effettivamente recuperare (Depraz, "Trauma" 64). In termini ancora più stringenti e con le parole di Lévinas, si può descrivere la non rappresentabilità come "passività la cui origine attiva non è tematizzabile. Passività del trauma, ma del trauma che impedisce la sua propria rappresentazione, il trauma assordante che recede il filo della coscienza che avrebbe dovuto accoglierlo nel suo presente [...]" (139). In questo modo l'accento è posto sulla dimensione passiva *prodotta* sintomaticamente dal trauma e, in modo ancor più pregnante, sulla dimensione *strutturalmente* passiva *del* trauma che ne impedisce la rappresentazione, perché la sua "origine attiva" resta inappropriabile, e quindi non tematizzabile. Il motivo è dovuto al fatto che si colloca "in un *prima* irrapresentabile" (156), ossia in un tempo immemorabile non inglobabile nel presente. Un tempo unico e singolare, pronto a sfuggire a ogni presa identificativa che ridurrebbe il trauma a evento circoscrivibile. Allora si può dire che il trauma "non si è mai presentato – neanche nel passato che rivive nel ricordo" (186).

Qui il punto focale è la concezione del presente. Occorrerà, infatti, mobilitare "un concetto di presente che non si limiti a un istante puntuale, ma che includa una durata, per quanto minima, sufficiente in ogni caso da permettere allo spirito di riprendere il controllo su di sé, di 'ritrovarsi'; una sorta di ritenzione che mantenga l'istante e gli conferisca lo spessore di un vissuto" (Depraz, "De l'événement" 130). La struttura temporale del presente fatto di ritenzioni e protensioni, così come indicato dalle analisi di Husserl sulla fenomenologia della coscienza interna del tempo, aiutano a cogliere la natura non lineare della scansione temporale fatta di sovrapposizioni che permettono di riallineare l'apparente puntualità degli istanti in una micro-durata. L'evento traumatico può così essere trattenuto nella coscienza tramite una coda di cometa (*Kometenschwanz*) di ritenzioni che si trasformano in vissuti, permettendone l'accogliabilità, malgrado l'impossibilità di farne esperienza diretta al momento del suo accadere. In questo modo si realizza un'effrazione del trauma che ne *disloca* dei nuclei nel presente, rendendosi 'appropriabile' per via di una mediazione *après-coup*. Naturalmente non si tratta dell'appropriazione del trauma che, come ho detto, resta infigurabile e non tematizzabile per la sua passività, ma della presentificazione nel vissuto di qualcosa di già divenuto, delle dislocazioni di detriti trascinati dal vortice del suo divenire.



Per pensare più a fondo questo movimento temporale mi sembra possibile identificare il trauma, come lo abbiamo definito finora, con l'idea di origine così come viene qualificata da Benjamin nella "Premessa critico-conoscitiva" dell'*Origine del dramma barocco tedesco*. Il trauma, come l'origine, non può essere pensato in quanto momento iniziale dal quale si sprigionerebbero degli effetti, individuabile come *punto* di una ramificazione sintomatica a cui risalire, altrimenti ricadremmo in una ipotesi genetica. La quale deve invece lasciar spazio a un'idea di origine che, per quanto categoria storica, assume connotati ben diversi dall'idea di genesi. Nelle parole di Benjamin:

Per origine non si intende il divenire di quel che è già scaturito, ma al contrario quel che, dal divenire e dal trapassare, scaturisce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice, e trascina nel proprio ritmo il materiale della genesi. Nella nuda e manifesta consistenza del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Esso vuol essere riconosciuto da un lato come restaurazione, come un ripristino, e dall'altro come qualcosa, proprio per questo, di imperfetto, di inconcluso (*Origine* 90).

Anche il trauma è un originario che non si dà mai a conoscere se non sotto forma di detrito residuale che dal vortice scaturisce, trascinato nel fiume del divenire. Il ritmo che il trauma-origine genera permette una duplice visione: da un lato la necessità del ripristino, del ritorno dell'originario, dall'altro l'impossibilità di questa restaurazione e l'inevitabile riconoscimento del tratto inconcluso, della ineluttabile discontinuità tra il trauma-origine e il suo ritorno nel presente sotto forma di rimemorazione. Il ritmo del trauma-origine prende forma in una dinamica che si manifesta come temporalità della ripetizione senza possibilità di restaurazione. Seguendo l'acuta indicazione benjaminiana, ciò che ritorna non è l'originario ma dei frammenti che affiorano intensificati a scapito di altri che rimangono in stato di oblio. Quanto emerge non è fissato una volta per tutte ma si può affievolire, scomparire e poi ritornare come parte di altri frammenti che assurgono a un livello di priorità attenzionale. Come ben sottolinea Depraz, "la ripetizione traumatica rientra in una dinamica temporale amnesica-ipermneseica associata a un affievolimento attenzionale o, al contrario, a una iper-vigilanza, conseguenti al picco emotivo iniziale del trauma" ("De l'événement" 135). In sostanza, ricompaiono frammenti inappropriabili sotto forma di ricordi traumatici rielaborati in *après-coup*. Si produce un'intensificazione emotiva, riaccesa attraverso il ritorno spesso compulsivo di questi detriti, la cui durata si estende, viene a tal punto amplificata da indebolire la possibilità dell'oblio 'attivo' come potenzialità ricostruttiva per una memoria riconciliata.

Si tratta, in realtà, di una ri-configurazione, ossia di una presentazione 'mediata' in figura; di una presentazione di secondo livello a seguito di un lavoro trasformativo che fa accedere il nucleo traumatico infigurabile a livello del visibile, ma solo a prezzo di un rimodellamento e di un'alterazione.



Da questo punto di vista, allora, la creazione artistica può imboccare tre strade differenti: quella della rappresentazione, quella della presentazione, quella della testimonianza. Occorre seguirle da vicino perché comportano tre diverse modalità estetiche di riconfigurazione del trauma. Per farlo, ho scelto tre esempi, tre segnavia a mio avviso paradigmatici, tratti dalla Biennale Arte di Venezia del 2019, curata da Ralph Rugoff, il cui titolo sibillino era: *May you live in interesting times?*

LA RAPPRESENTAZIONE VISIBILIZZANTE

Il primo esempio è di Nelson Rangelosky che nel padiglione Venezuela espone un'opera emblematica dal titolo *Las caras de la guerra*, installazione specificamente pensata per la Biennale. L'opera nasce da un'immagine fotografica, quella di una bambina libica che nel 2011, dopo un bombardamento al tempo dell'intervento armato degli Stati Uniti in Libia, esce in lacrime dalle rovine dietro le quali si era nascosta. L'artista riproduce quell'immagine iniziale in grande formato per mezzo di puntine da disegno che creano un effetto pixel. Ad alcuni metri di distanza viene posto un filtro blu. Attraverso questa nuova cornice l'immagine viene re-inquadrata e mostra il suo vero volto, ossia quello di Donald Trump. In questo modo l'artista vuole dare rappresentazione dell'imperialismo nordamericano, rendendo visibile la causa – attualizzata con il volto ufficiale degli Stati Uniti, quello di Trump e non di Obama, sotto la cui presidenza ha avuto luogo l'intervento – e l'effetto, ossia l'immagine affranta e le lacrime della bambina che sintetizzano il dolore causato dalla guerra imperialista. Rangelosky crea uno schermo tramite il quale vedere la realtà, e grazie a un gioco ottico produce una metamorfosi dell'immagine posta dinanzi che così svela il suo vero volto.

L'operazione è possibile in virtù della disposizione spaziale. Infatti, una stanza piuttosto angusta e spoglia, con una parete scrostata, accoglie l'immagine della bambina in lacrime posta su uno sfondo rosso. Il fruitore è invitato a entrare e a guardare immediatamente l'immagine. Solo in un secondo momento, incuriosito, si avvicina al filtro blu, disposto su un piedistallo che campeggia in mezzo alla sala, per vedere attraverso di esso la vera realtà. La metamorfosi dell'immagine è dunque uno smascheramento possibile grazie a un vedere di più ed altrimenti, assunto come atto volontario da parte dello spettatore che sceglie di guardare attraverso il filtro e, così, può assistere alla trasformazione dell'opera, ossia a una visibilizzazione di ciò che è invisibile. Si potrebbe anche dire, alla manifestazione della latenza di invisibilità che assume presenza facendo scivolare sullo sfondo l'immagine prima, rendendola così invisibile.

Le due immagini sono facce della stessa medaglia, invisibili simultaneamente. L'immagine prima contiene in sé la seconda che si libera solo attraverso un processo ottico specifico. Nella sua semplicità, il filtro fa vedere ciò che vi è dietro l'immagine, nascosto gestalticamente in essa e pronto a manifestarsi, per poi essere riassorbito di



nuovo nell'invisibilità e lasciare il passo all'immagine prima. Solo così il titolo dell'opera risulta comprensibile. Il plurale a cui si riferisce, 'i volti', si rivelano a uno sguardo pronto a impegnarsi in un'avventura iconica in cui l'opacità dell'immagine rimanda all'opacità degli effetti prodotti dalle guerre di 'liberazione'. Opacità e trasparenza sono dunque i due dispositivi di visibilizzazione messi in atto dall'artista per fendere lo spazio apparentemente omogeneo del visibile e aprire un varco alla manifestazione del dinamismo dialettico che lo abita.

L'opera rientra all'interno di una 'classica' strategia rappresentativa, utilizzata per produrre un effetto di critica e di destrutturazione. Occorre però intendersi sul significato di rappresentazione. Per farlo ricorro alla lingua tedesca che ci offre due diverse accezioni del termine: *Darstellung* e *Vorstellung*. *Stellen* significa 'porre', 'presentare', 'collocare', sono quindi i due prefissi, *dar-* e *vor-* a imprimere il senso alla parola. È Kant, tra i primi, a utilizzare i due termini per esprimere il tema della riduzione al dato, del mostrarsi, del farsi presente della cosa sul piano dell'apparire. Nella *Critica della ragion pura* il termine impiegato è *Vorstellung* per indicare la rappresentazione cognitiva, mentre *Darstellung* viene utilizzato nella *Critica della facoltà di giudizio* per esprimere la rappresentazione esibitiva, la messa in scena per qualcuno, la rappresentazione indiretta dei concetti della ragione "che allude al nucleo figurale proprio del giudizio estetico" (Feroldi 68).

La *Darstellung* dà da pensare oltre i limiti conoscitivi dell'intelletto, presentando allo sguardo sotto forma di esibizione quanto sembra sfuggire. Di contro, la *Vorstellung* è una rappresentazione cognitiva che implica un essere 'posto innanzi', 'di fronte' del rappresentato rispetto al soggetto che lo rappresenta. *Darstellung* rimanda quindi a una rappresentazione esterna, esibita in un 'luogo', ecco quindi la dimensione dell'esposizione. *Vorstellung* richiama invece il mostrare come mettere davanti.

Siamo precisamente all'interno della critica che Heidegger muove al soggetto "moderno", al *subjectum* inteso come "ciò che sta-prima, ciò che raccoglie tutto in sé come fondamento" (86), riducendo a sé ogni altro ente perché lo pone-innanzitutto a partire da sé, lo rappresenta, nel tentativo di possederlo conoscitivamente e di disporne a proprio piacimento. Nelle parole di Heidegger

'Rappresentare' (*Vorstellen*) significa: condurre innanzi a sé e ricondurre a sé. L'ente assume la stabilità di ciò che ci sta dinanzi come oggetto e riceve così il sigillo del suo essere. È un unico processo quello in virtù del quale il mondo si costituisce a immagine e l'uomo a *subjectum* nel mezzo dell'ente (93-94).

Il mondo si fa disponibile alla rappresentazione di questo soggetto, diventa una sua 'immagine', è posto innanzi e quindi trasformato in rappresentazione regolata del soggetto, che così ha a portata di mano l'ente-oggetto, può facilmente esplorarlo, conquistarlo, conoscerlo, dominarlo. La rappresentazione *Vorstellung* è dunque un rappresentare, un presentare nuovamente *ponendo innanzi* ciò che già una volta si è



presentato, un ri-presentare, secondo il modello frontale in base al quale l'oggetto si trova davanti a un soggetto che lo ha posto.

L'effetto ottico che nell'opera di Rangelosky svela Trump dietro il volto della bambina in lacrime allude alla possibilità di uno sguardo metamorfico in grado di mettere in crisi la rappresentazione, riduttiva e manipolante, offerta da immagini medialità che pongono di fronte allo spettatore una realtà ridotta a ente-oggetto. L'installazione, quindi, sfrutta la strategia rappresentativa della *Vorstellung* per renderne manifesti i limiti e ribaltarla in *Darstellung*, aprendo così a una nuova lettura del reale che ne mostra le complesse fessurazioni traumatiche.

LA PRESENTAZIONE OSTENSIVA

La seconda strategia è quella che possiamo vedere in azione nell'opera dell'artista messicana Teresa Margolles dal titolo *Muro Ciudad Juárez* (2010). Si tratta di un muro vero e proprio, fatto di blocchi di cemento con dei fori di proiettile, quelli che realmente sono stati sparati e, in un regolamento di conti, hanno tolto la vita a quattro ragazzi tra i 15 e i 25 anni, davanti a una scuola da cui è stato prelevato. Ciudad Juárez è una città di confine tra Messico e Stati Uniti, tristemente nota per essere territorio di controllo di narcotraffico e crimine organizzato, luogo di femmicidi per eccellenza. L'artista ha prelevato e ricostruito il muro per rendere presente l'evento, dando così consistenza alla morte nella sua residualità fisica, accentuata dal filo spinato e da ciò che si trova al di là del muro: un corvo e delle sagome nere che alludono, attraverso gesti scomposti, a corpi che cadono colpiti dai proiettili. Il muro occlude lo sguardo, ma lascia intravedere attraverso la grande fessura centrale ciò che si trova al di là, aprendo un varco verso la realtà concreta di violenza che attanaglia il difficile confine messicano.

L'opera sembra chiamare in causa, ma invertendola di segno, la strategia visuale proposta dal mito platonico della caverna. Ridestato dalle ombre proiettate nel fondo della caverna, liberato dalle catene e pronto a uscire alla luce del sole, il prigioniero vede un muro dietro il quale è acceso un grande fuoco e degli oggetti in movimento, che scoprirà essere trasportati da persone, svelando così la vera realtà, illuminata ancor più potentemente dalla luce solare. Anche lo spettatore dell'opera di Margolles è invitato a liberarsi della propria sicura e pacifica realtà guardando il muro, ma ciò che intravede è privo di luce e di chiarore perché avvolto dall'oscurità di una realtà drammatica e conflittuale. L'unica presenza è quella delle sagome, delle ombre a cui è chiamato a dare densità esistenziale, trasformandole in realtà materiale, con un processo inverso rispetto a quello proposto da Platone. Il movimento che si delinea è quello che dal reale va all'irreale, trasformato, attraverso l'immaginazione, in una nuova realtà, sconosciuta e oscuramente luttuosa. Il lavoro dell'immaginazione può poi essere prolungato da un lavoro cognitivo, grazie al quale dare consistenza alle ombre, fornire loro un volto, farle



uscire dallo stato di spettralità e reincarnarle in esistenze concrete, attraverso una presa di coscienza di quanto accade al confine tra Messico e Stati Uniti.

Margolles non rappresenta la violenza ma *presenta*, esibisce i suoi effetti, ciò che rimane di essa attraverso un gesto artistico di configurazione. Tale strategia si avvicina alla *Darstellung*, a quella particolare forma di rappresentazione che implica un portare in presenza come esposizione, presentare delle cose in figura come se fossero presenti. In realtà siamo a un passo ulteriore, perché la presenza materiale del muro rimanda a una presentazione ostensiva. Si tratta, infatti, di una *esibizione senza rappresentazione* che fa segno verso la figuralità, verso una presentazione configurativo-immaginativa che rende possibile il presentarsi dell'irrapresentabile.

L'immagine esposta grazie alla presentazione ostensiva implica quindi una presa di posizione rispetto alla realtà che non viene semplicemente ri-prodotta, né ri-presentata, ma prodotta direttamente *grazie e attraverso* l'opera d'arte rinunciando alla ripetizione, alla restituzione filtrata di ciò che è stato, a favore di una presentazione esibitiva che, nel panorama contemporaneo, è spesso caratterizzata da un eccesso di presenza in cui l'irrapresentabile viene esposto. In altre parole, l'orrore viene esibito per mezzo della presentazione di un contenuto che corrisponde alla realtà stessa, cosicché "il referente è assolutamente dominante rispetto alla configurazione formale" (Di Giacomo 100). La forma si riduce al livello minimo, necessariamente richiesto per ogni figurazione, lasciando che l'inguardabile e l'irrapresentabile abbiano luogo direttamente. Questo può produrre disgusto o un effetto perverso legato al piacere di guardare che trasforma lo spettatore in un vero e proprio *voyeur*. E allora,

Se il Male è soprattutto violenza, è indubbio che esso oggi ci ha abituati a ciò che un tempo non sopportavamo di vedere, poiché esso ha cambiato il rapporto tra visibile e invisibile, tra rappresentabile e irrapresentabile: oggi è infatti l'irrapresentabile che viene presentato direttamente, trasformando così la nozione stessa di rappresentazione. È quanto comporta il superamento della distinzione tra arte e realtà, con la conseguente trasformazione dell'arte stessa in spettacolo: ma quando tutto diventa spettacolo e quando realtà e rappresentazione si confondono, si può ancora parlare di arte? (97).

L'indistinzione tra arte e realtà e la conseguente e pericolosa trasformazione dell'arte in spettacolo, non corre però il rischio, oltre che di cancellare la specificità dell'arte, di edulcorare l'evento traumatico, rendendolo manipolabile e inoffensivo, incapace cioè di produrre dal suo nucleo infigurabile un effetto di detonazione e di choc? Esiste, dunque, un modo diverso per 'mettere al lavoro' il nucleo irrapresentabile del trauma?



LA TESTIMONIANZA

L'ultima strategia che analizzerò trova un'esemplificazione nell'opera dell'artista indiana Shilpa Gupta, intitolata *For, in your tongue, I cannot fit* (2017-2018). Il titolo dell'opera è tratto dai versi del poeta turco di lingua azera Imadaddin Nasimi, vissuto tra la metà del XIV secolo e i primi anni del XV. In una stanza semibuia sono collocate su dei piedistalli cento barre di metallo appuntite e allineate, sopra le quali pendono dei microfoni. Su ogni barra sono infilzati dei fogli che contengono versi di poeti incarcerati a causa del loro credo o della loro opera. Nel corso di un'ora ogni microfono recita un frammento poetico, pronunciato prima da una sola voce, con un effetto ripetitivo e ossessivo, e poi riecheggiato da un coro che produce un rinforzo ritmato e angosciante. L'installazione, di grande coinvolgimento emotivo, vuole testimoniare la fragilità del diritto di espressione dando voce a spettri che appaiono e lasciano traccia di sé per mezzo di fogli conficcati in lance metalliche che li trafiggono. Lo spettatore è chiamato a muoversi dentro questo spazio, perdendosi a causa della semi-oscurità, dell'ossessiva ripetizione di parole in lingue e voci differenti, incontrandosi-scontrandosi con altri spettatori presenti, con i quali si crea una strana prossimità, alla base di una proto-comunità che fonda un possibile sentire comune.

L'opera propone infatti la co-costruzione di un nuovo schema memoriale all'interno del quale possa iscriversi la singola memoria. In questo senso l'installazione si configura come mediatore di memoria tramite la produzione di un'inedita esperienza estetica. Qui è la parola esperienza che va intesa in profondità. Seguendo la distinzione proposta da Benjamin, non si tratta tanto di esperienza vissuta (*Erlebnis*), quanto piuttosto di esperienza (*Erfahrung*) che "si deposita nell'esistenza normalizzata e denaturata delle masse civilizzate" (Baudelaire 854). In sostanza si tratta di esperienza che implica un "passare attraverso", poiché "l'esperienza è qualcosa che appartiene alla tradizione, nella vita collettiva come in quella privata" (854), dovuto all'accumulo di dati, spesso inconsapevoli, o più esplicitamente involontari, come segnalano Bergson e Proust. L'accumulo inconsapevole riguarda "soltanto ciò che non è stato 'vissuto' espressamente e con consapevolezza, ciò che al soggetto non è accaduto come 'esperienza vissuta'" (858). In questo senso, l'esperienza (*Erfahrung*) si rivela solo in *après-coup*, nel ricordo involontario o nelle forme di narrazione.

L'opera di Shilpa Gupta si configura come mediatore di memoria in grado di riattivare esperienze sopite, dimenticate, ma latentemente presenti, grazie a un processo di messa in figura che invita lo spettatore ad appropriarsi di questa memoria. Questo tipo di operazione risulta ancora più pregnante se teniamo in considerazione la diagnosi del panorama estetico contemporaneo offerta da Michaud, secondo il quale "Alla trasformazione dell'arte in etere o in gas risponde dunque l'evanescenza dell'esperienza. Quest'ultima deve perciò essere inquadrata da rituali forti, addirittura molto forti, per essere identificabile, ossia affinché si sappia appunto che c'è esperienza" (149). L'installazione di Gupta si delinea, in effetti, come un rituale forte, caratterizzato da



formule ripetute, la lettura dei versi, gesti e movimenti prescritti, l'ascolto, il movimento zigzagante nello spazio 'sacro', la partecipazione attiva attraverso la totalità del corpo e dei sensi, il tutto finalizzato a rinforzare il legame sociale attraverso il ricordo.

In maniera più specifica, *For, in your tongue, I cannot fit* rientra in una strategia che l'arte contemporanea sembra mettere in scena, ossia quella testimoniale. Siamo all'interno di ciò che potremmo propriamente definire un'*estetica della memoria*, dove anziché esibire e presentare il reale del trauma, dunque l'irrappresentabile, si accumulano tracce per mostrarne il *divenire-assente*, smascherando così l'impossibile pienezza della presenza. Si tratta, di fatto, di un movimento di temporalizzazione che comporta, per dirla con Derrida, una presentazione di un'"assenza irriducibile alla presenza della traccia" (*Grammatologia* 73). Vale a dire di una discontinuità, una discrezione, una diversione, una riserva di ciò che non appare, e in questo non apparire, resiste, generando un supplemento, un'emergenza di significazione all'interno della rete di tracce. Le tracce non vanno, però intese come il residuo o resto passibile di *Dastellung* o di presentazione ostensiva, ma come archi-tracce che, trasformandosi in tracce-presenza inscritte in un supporto esterno, si dissimulano.

L'opera d'arte si configura allora come lo spazio di questa dissimulazione, come la creazione di una rete in cui esistono vuoti e interstizi grazie ai quali rammemorare. L'opera diventa quindi luogo di testimonianza, in grado di attivare il movimento del ricordo e il lavoro della memoria sul trauma grazie al *tracciato* prodotto dal progressivo scomparire delle tracce. La traccia, fa notare Derrida, è "qualcosa che parte da un'origine, ma che subito si separa dall'origine e che resta come traccia nella misura in cui è separata dal tracciamento, dall'origine tracciante. È lì che vi è traccia e che vi è l'inizio di archivio" (*Pensare* 124). Quando c'è traccia, infatti, esiste la possibilità di creazione di un archivio che altro non è se non una forma di organizzazione e di controllo, di selezione che crea le condizioni di sopravvivenza di alcune tracce e di cancellazione di altre. L'archiviazione selettiva comporta quindi una perdita inevitabile, ma anche un resto. Ed è precisamente questo resto a far sì che il lavoro sul nucleo traumatico possa prendere avvio, come con straordinaria poeticità ci indica anche Lacan:

Là dove era in quell'istante, là dov'era per un poco fa, fra quell'estinzione che ancora brilla e questo schiudersi che s'arresta, *io (il senso) posso venire all'essere con lo sparire del mio detto*. Emancipazione che si denuncia, enunciato che si rinuncia, ignoranza che si dissipa, occasione che si perde, che cosa resta se non la traccia di ciò che bisogna pure che sia, per cadere nell'essere? (803-804).

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Teoria estetica*. Einaudi, 2009.



Alexander, Jeffrey. *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*. Il Mulino, 2006.

Alexander, Jeffrey, et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 2004.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Neri Pozza 2012.

---. *Origine del dramma barocco tedesco*. Carocci, 2018.

Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. Jaca Book, 1998.

---. *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile*. Jaca Book, 2016.

Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Macula, 2003.

Di Giacomo, Giuseppe. *Arte e modernità. Una guida filosofica*. Carocci, 2016.

Daskalakis, Nikolaos P., et al. "Intergenerational trauma is associated with expression alterations in glucocorticoid and immune-related genes." *Neuropsychopharmacology*, n. 46, 2021, pp. 763-773.

Depraz, Nathalie. "De l'événement à la surprise: le trauma et son expression." *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, n. 2, 2016, *Littérature et événement*, pp. 123-141.

---. "Trauma and Phenomenology." *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, vol.2, n. 2 (4), 2018, pp. 53-74.

Evans, Fred. *Public Art and the Fragility of Democracy*. Columbia University Press, 2019.

Fassin, Didier e Richard Rechtman. *L'impero del trauma. Nascita della condizione di vittima*. Meltemi, 2020.

Feroldi, Luisella. "Il pensiero kantiano tra 'critica' e 'genealogia'." Gilles Deleuze, *La passione dell'immaginazione*. Mimesis, 2000, pp. 67-70.

Heidegger, Martin. "L'epoca dell'immagine del mondo." *Sentieri interrotti*. La Nuova Italia, 1997, pp. 71-190.

Jauss, Hans Robert. *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria. Vol. 1 Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Il Mulino, 1987.

Kaës, René, et al. *Trasmissione della vita psichica tra generazioni*. Borla, 1995.

Kantsteiner, Wulf. "Genealogy of a Category Mistake: A Critical Intellectual History of the Cultural Trauma Metaphor." *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 8, n. 2, 2004, pp. 193-221.

Kantsteiner, Wulf e Harald Weiböck. "Against the Concept of Cultural Trauma or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy." *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning. De Gruyter, 2008, pp. 229-240.

Lacan, Jacques. "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano." *Scritti*, Einaudi, 1974, pp. 795-832.

Lévinas, Emmanuel. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Jaca Book, 1983.

Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago University Press, 2000.



Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, 2008.

Michaud, Yves. *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*. Mimesis, 2019.

Mucci, Clara. *Trauma e perdono. Una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale*, Cortina, 2014.

Ronchi, Rocco. *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*. Christian Marinotti, 2001.

Violi, Patrizia. *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Bompiani, 2014.

Weil, Eva. "Silence et latence." *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, n. 1, 2000, pp. 170-179.

---. "Traces psychiques, mémoires cryptées et catastrophes historiques." *Revue française de psychanalyse*, vol. 80, no 2, 2016, pp. 490-500.

Renato Boccali è professore associato presso l'Università IULM di Milano dove insegna Estetica e Filosofia dell'arte. I suoi interessi si rivolgono principalmente alle teorie e alle pratiche dell'immagine nel mondo contemporaneo, alla tradizione fenomenologico-ermeneutica, in particolare di matrice francese, alla filosofia della traduzione nonché ai rapporti tra filosofia, arti e letteratura. Tra le sue pubblicazioni: *Collezioni figurali. La dialettica delle immagini in Gaston Bachelard* (Mimesis: Milano 2017), *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, con S. Moretti e S. Zangrandi (Pàtron: Bologna 2017), Paul Ricoeur, *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi, edizione critica* (ed. Mimesis: Milano 2013), *L'ecologia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale* (Mimesis: Milano 2011), *La narrazione come traccia. Percorsi e forme del raccontare attraverso lo sguardo del Novecento*, con A. Fioravanti e G. Saccoccio (EDUP: Roma 2002).

<https://orcid.org/0000-0001-6481-6322>

renato.boccali@iulm.it