

LAMPEDUSA – DI CHE COS'È IL NOME?

di Gianluca Solla

Si sa forse se le vostre frontiere
hanno un senso per i morti?
Jean Cocteau, *Antigone*

Cosa arriva?

Della questione dell'evento Gilles Deleuze ha offerto una formulazione folgorante e indimenticabile nella *Logica del senso*: «l'evento non è ciò che accade, è in ciò che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta». L'enunciato è preciso: un pensiero dell'evento non riguarda tanto un accadimento, né le qualità singolari di un fatto. È invece presente in quanto fa con noi, con le nostre parole, i nostri gesti, le nostre categorie, le abitudini, anche quelle concettuali. La questione dell'evento rimanda, dunque, a quest'altro piano della nostra vita, a cui è strettamente intrecciato e di cui prolunga l'estensione o di cui, più precisamente, buca la superficie in intensità. In questo senso, che esso ci faccia segno, come scrive Deleuze, implica anche cosa di un evento vada a segno rispetto a colui a cui accade. Così qualità singolari di una situazione non possono mai essere semplicemente attribuite né a un fatto, né al loro presunto soggetto, ma attengono all'incontro tra noi e ciò che là ci fa segno e ci aspetta. Un incontro dischiude lo spazio della domanda che vi s'incunea. Se non si enuncia nella facile forma: cos'è capitato?, è perché riguarda la questione di come noi possiamo venire a ciò che ci accade. Aporia singolare: ci accade, non accade ad altri che a noi, ma non accade come qualcosa di avvenuto, quanto come ciò che esige da ciascuno di corrispondere a ciò che accade. Come venire a ciò che (ci) avviene? Come venire a ciò che non è semplicemente accaduto, compiuto nella sua accadutezza, ma che non smette mai di avvenire? Che un avvenimento implichi questa venuta, è quanto si iscrive in quell'incontro unico che ha luogo tra un soggetto e quanto si effettua. E questo vale anche quando un accadimento produce un incontro traumatico. Riguarda, cioè, anche chi, a rigore, non possa allontanarsi dalla traccia incisa nella sua vita da un determinato accadimento. Da qui la domanda: come venire a ciò da cui non ci si può allontanare? Come venire a ciò che non smette mai di avvenire, nella forma di una ferita sempre aperta?

Questo nodo può arrivare ad arrestare la parola, benché è proprio da lì che una parola possa sempre sorgere. Se la durezza di questo nodo del reale è però irriducibile alla nostra misura – ciò che sarebbe quantomeno rassicurante –, la seconda domanda che si formula è: come toccare il reale? Come arrivare a ciò che ci arriva? Come venire a ciò che è dell'ordine della venuta? La domanda riguarda essenzialmente la vita, se vivere vuol dire, in un certo modo, abitare quella soglia d'indistinzione in cui passività e attività, il ricevere una venuta e il venire a essa, diventano inseparabili. Forse una vita è fondamentalmente questo spazio di indistinzione: essere in quanto ci accade e dalla cui esposizione noi in un certo senso siamo costituiti. Tutto questo non accade però mai senza di noi, ma nella misura in cui se ne sappia venire all'evento.

E dunque

Rispetto a questa formula dell'evento che la filosofia ci consegna, si pone una domanda che riguarda la filosofia stessa: cosa può in effetti la filosofia? In che modo essa trova il suo gesto

costitutivo proprio nell'incontro con il reale, nella presa che l'evento esercita sulla nostra parola e a cui la parola è chiamata a corrispondere? Questo modo di porre la questione della filosofia esclude che essa possa risolversi nell'applicarsi a qualcosa – nel nostro caso: le grandi migrazioni epocali del nostro tempo, Lampedusa, gli apolidi, i profughi, l'Europa, le frontiere, i campi d'accoglienza, le quote comunitarie, la guerra... – di cui fornirebbe il sapere ovvero la comprensione. Bisogna invece dire che la filosofia non offre che lo spazio di una diversa risonanza a ciò che viene, a ciò che accade, a ciò che incontriamo, a ciò che ci tocca. Incapace di richiudersi su se stesso o sull'oggetto della propria interrogazione, il gesto del pensiero compie un lavoro di spaziatura che fa emergere le connessioni tra ciò che accade e le nostre vite.

È qui che qualcosa ci tocca, ci guarda da vicino, arriva a farsi sentire. Se ci avviciniamo da quella soglia d'indistinzione tra attività e passività, la domanda "come toccare il reale?" significa anche: come farsi toccare, come lasciarsi toccare da quanto nella nostra esperienza, nelle vite resta irriducibile, resta pur sempre tutto là, prossimo come nient'altro e insieme inavvicinabile? È una domanda che riguarda la nostra stessa parola: come si fa a non parlarne, se non parlarne significa riuscire a tenere le distanze con quanto ci accade? Ma, d'altra parte, come parlarne, quando è la nostra parola la prima a essere toccata, scossa, sconvolta da ciò che accade? Del resto, non tocchiamo mai così tanto il reale come quando veniamo toccati dal suo tocco, che ha spesso la consistenza di un colpo, di un affondo, di un taglio che si incide in noi e in tutte le nostre parole. Questo è ciò che spetta alla lingua, il suo destino per così dire: queste parole sono o saranno dicenti unicamente in forza di un taglio, del modo in cui esse sapranno non occultarlo sotto il maquillage del piacevole (com'è sotto il segno infausto della comunicazione), ma lo porteranno come loro estrema fragilità e, insieme, come loro unica chance.

(Mi sembra sia questo un modo per avvicinarsi a un tema del genere, a un evento immenso e di portata epocale, rispetto al quale l'intervento scritto resta nel migliore dei casi qualcosa come una virgola: un trattino, un quasi nulla, un'impercettibile sospensione della voce tra un naufragio e il prossimo, tra un salvataggio e un altro. Resta forse come un tremito di voce che parla una lingua straniera. Ma una virgola è anche qualcosa che ci ricorda ciò che non si arresta, ciò che non arriva a un punto, alla sua fine. Ciò che, nonostante tutto, non finisce).

Un buco

Nella domanda che dà il titolo a queste pagine, non si tratta di affermare che Lampedusa sia solo e nient'altro che un nome: tra nominalismo e realismo si aprono sempre consonanze che sono altrettante soluzioni prefissate all'enigma del reale. Si tratta invece di cogliere Lampedusa come il nome di una domanda che, nonostante tutte le assicurazioni, continua a insistere nelle vite del nostro tempo. Che forma ha questa domanda? Intanto quella di un vuoto o, più esattamente, di un buco. Rischiando una formulazione condensata e laconica: le migrazioni di cui Lampedusa è o è stata uno dei luoghi di attraversamento sono un evento che accade *all'*Europa. E dunque, in un certo senso, sono un evento *dell'*Europa. Qui finalmente avviene all'Europa qualcosa dell'Europa. Come se qualcosa venisse a metterne in questione la miopia di aver guardato al nord come unico modello, rimuovendo la complessità costitutiva del Mediterraneo, dei paesi che vi si affacciano, delle loro relazioni millenarie, da cui pure Europa viene (lei che il mito racconta essere figlia della Fenicia e più tardi regina di Creta). Lampedusa diventa il nome del ritorno di una realtà tanto a lungo disconosciuta. Più precisamente, potremmo dire che è il nome – uno dei nomi, evidentemente – con cui si dice l'impensato che attanaglia l'Europa nella sua forma di unità o di unione presunta. La attanaglia come fa un'angoscia che viene da lontano, che la riguarda e che è oggi forse il suo evento più vero. Da qui si potrebbe dire: se Lampedusa è ciò che ci confronta con un'immensa rimozione, con la rimozione dell'Europa, con la rimozione operata per esempio rispetto a tutto ciò che non

stava al modello dell'Unione, allora Lampedusa è oggi la possibilità stessa che finalmente un evento si dia all'Europa: la possibilità stessa di quello che chiameremo *l'evento dell'Europa*.

Ci sono naturalmente altri modi per dire questo vuoto. In *Origini del totalitarismo* Hannah Arendt ha provato a esprimerlo rispetto al disastro della Shoah: «La concezione dei diritti umani è naufragata nel momento in cui sono comparsi individui che avevano perso tutte le altre qualità e relazioni specifiche, *tranne la loro qualità umana*». Quell'epoca che chiamiamo la nostra contemporaneità ha pertanto a che fare con almeno due cose: in primo luogo con una perdita radicale di tutto ciò che un tempo definiva l'umano. Ma qui fa la sua comparsa anche l'enigma di una qualità umana che, nonostante tutto, sembra resistere all'incuria delle tempo e alle incursioni della storia, una qualità che ha le caratteristiche di una sopravvivenza. Potremmo forse dire che oggi non è data altra modalità per questa ignota "qualità umana", se non quella di essere postuma rispetto a se stessa.

Il nostro presente

Il tempo descritto da Arendt – quello in cui uomini e donne non-più-cittadini sarebbero alla mercé della loro assenza dei diritti – è, nonostante tutte le assicurazioni democratiche in questo senso, un tempo che continua sino a oggi. È il tempo di quanto abitualmente chiamiamo il nostro presente. Sennonché, come insegna l'*Apologia della storia* a cui Marc Bloch ancora lavorava prima di essere arrestato dalla Gestapo e fucilato dalla *Milice française* nei pressi di Lione, il presente non è mai auto-intelligibile. Non *si* vede, il presente: è cieco su se stesso, segna l'impossibilità stessa della storiografia. Perciò quando lo storico parla di presente è il passato prossimo che gli si presenta. Il presente, potremmo dire, è quel minimo scarto che tuttavia costituisce qualcosa come l'impossibile di una comprensione storica: è l'assenza di quella distanza che sola permetterebbe l'intendere e il comprendere, dunque il sapere stesso. Piuttosto, ogni presente non ha altra forma che quella di una differenza rispetto a quel tempo che sarebbe "nostro". Ma questa non coincidenza con il tempo che viviamo o che pure ci sembra di vivere, trova la sua espressione nello scarto tra presenza e presente. Chiamiamo forse presente il tempo in cui delle presenze ci vengono effettivamente incontro, il tempo del nostro esserci, tempo che pure non siamo, popolato da presenze, molte delle quali di remota e inafferrabile origine. Ma queste presenze senza presente indicano uno scarto rispetto al tempo di cui siamo gli abitanti. Solo a questo prezzo ne possiamo fare esperienza. Là siamo in viaggio verso le presenze che abitano il tempo delle nostre vite. Se ciò che ci accade si declina temporalmente, è perché il tempo non concede alcuna coincidenza.

L'inattuale

Il tempo di queste presenze senza presente è dunque il tempo di una vita, a cui dà accesso l'evento come ciò che ci fa segno e che ci attende. Qui le cose ci incontrano non nella loro significanza, come se fossero già da sempre significate, con un atto quasi naturale. Ci imbattiamo invece nella loro irriducibile consistenza al senso che vorremmo loro attribuire o che vorremmo avessero già di per sé. Il modo della conoscenza o anche quello dell'esperienza sono parti di quanto del presente ci urta senza coincidenza. Incappiamo là nell'inattualità del presente rispetto a noi che ne siamo gli abitanti. Reale e inattuale procedono qui insieme. Il nodo riguarda quanto del reale non accondiscende a essere significato, a essere parte di un sistema di segno e di senso. Reale in quanto inattuale indica pertanto non una cosa, ma un'esigenza: una parola domandata, non un linguaggio o un gergo; un'immagine richiesta, non un catalogo del già visto. Qui sta buona parte della sfida della filosofia oggi, dove esigenza e resistenza crescono insieme. Quest'esigenza è allo

stesso tempo un'istanza: sollecita, incalza, insiste. Non un bisogno personale, ma il punto in cui l'ora, l'ineliminabile istante inattuale, ci attende al varco e ci interpella.

Immagini di vite precarie

Se per avvicinarci a quell'evento che ha qui nome di Lampedusa ricorro a delle immagini, non è per scelta, ma perché l'immagine intrattiene con la parola un rapporto che è un'esigenza: un rapporto che esige parole unicamente a partire dal presupposto che tali parole non saranno mai in grado di fare a meno delle immagini, né saranno mai in grado di ricoprirne l'emergenza e barattarla con un significato. Malgrado tutto, malgrado tutte le parole, le immagini restano: non per imporre una loro autonomia, quanto per chiedere parole, per attirarne di nuove e nuovo stupore. E insieme per eluderle. In questo senso l'immagine non è semplicemente un modo del presente (constatazione sociologica). È molto di più: è un modo della presenza, di una qualità, di un cambiamento, di un affetto. È un'apparizione, un'incarnazione: precaria, transitoria, dubbia sinché si vuole, ma anche capace di suscitare il nostro desiderio. Se la filosofia ha a che fare con questa dimensione di una parola che è oscura non per gusto o propensione soggettiva, ma perché è difficile da dire, è in fondo perché essa chiede del tempo, delle trasformazioni a chi la dice come a chi la accoglie, ascoltandola. Rispetto alla continuità che la fissazione di un'immagine sembra promettere, ogni immagine è fatta, come il cuore, di intermittenze e di mancamenti. È, a sua volta, una ferita.

Le immagini a cui farò presto riferimento hanno a che fare con delle vite. Non nel senso che le rappresentano, ma che – loro stesse vite – ci parlano di altre vite. E non di quelle che abitualmente vengono pensate come indispensabili, ma di vite dispensabili, esentabili, spendibili, esigibili, disponibili. In altre parole: di vite esonerabili ovvero esonerate dalla vita, liberate dall'onere di vivere, liberate dal peso, leggerissime, volatili... Non sono forse così le vite fragilissime che sulle pagine dei giornali di tutt'Europa gli sbarchi dei migranti o dei loro naufragi ci pongono dinanzi agli occhi? Vite infami, come le pensava Foucault, non destinate alla fama anche minima, non destinate alla luce, alla comparsa o apparizione sulla soglia della storia. E che pure appaiono. Nonostante tutto. Sono vite del nonostante. In questo senso occorre rovesciare l'idea che Butler ha espresso riprendendo la questione di Adorno della vera vita (*das richtige Leben*) quando scrive «questa vita è mia perché riflette su di me un problema di disuguaglianza e di potere e in maniera più ampia un problema di giustizia e ingiustizia nell'assegnazione del valore». Non è mai la mia vita, la vita che dico mia, a permettere una riflessione di questo tipo. È sempre la vita d'altri, dei migranti, degli annegati, delle donne stuprate in attesa di passare il Mediterraneo, degli sfruttati e degli uccisi, a riflettere la disuguaglianza e l'ingiustizia. I corpi infami sono altrettanti corpi-sintomi di una situazione più ampia. Sono i sintomi che noi non portiamo e che non desideriamo vedere. Che anzi si desidera chirurgicamente o farmacologicamente rimossi dai nostri corpi. In questo senso ciò che Butler non coglie è come questi corpi non indispensabili in realtà divengano tali non perché siano espressioni di «una vita politicamente dispensata dal punto di vista dell'ordine biopolitico», ma unicamente perché servono a dispensare quei corpi che sono i nostri dal portare i bubboni sintomatici del tempo presente. Si attirano così la maledizione dell'untore, benché la peste sia ovunque.

Dell'Altro

Come si pongono le immagini sulla soglia dell'apparizione minima, ma insistente, di vite che non restano al loro posto, di vite che ambiscono a un'altra vita? Queste immagini costituiscono altrettanti luoghi in cui non si smette di ascoltare ciò che non ha posto nel sapere e che in un certo senso sfida i nostri concetti. L'immagine è forse proprio questo: vedere grazie ad Altro (non

semplicemente all'altro, né a un altro). Sono i bordi di una percezione che sfidano la visione comune. Là il reale emerge nella sua incongruenza. Silente, ma insistente. Da questo punto di vista, le pratiche artistiche che agiscono su questi bordi, lavorano sempre, nelle loro differenze specifiche, come altrettante sottolineature di qualcosa d'irrisolto. Se il lavoro artistico crea un campo di attenzione e di convergenza degli sguardi, tutto questo non ha il carattere di una sintesi. È fatto della convivenza di movimenti e intensificazioni differenti, anche incompatibili. E, per esempio, sconfessa l'intimo obiettivo della memorialistica di lasciare un evento finito, pronto da commemorare, cioè da dimenticare. Nell'opera d'arte si tratta di un più-d'immagine che dev'essere chiamato "visione". Si tratta, cioè, meno del fatto di vedere, quanto dell'apparizione ai nostri occhi di ciò che vedevamo già tutto il tempo, senza vederlo. Vedere per la prima volta qualcosa di già visto. Iniziare infine a vedere perché condotti a un buio in cui ci sforziamo di guardare anche prima che ci sia possibile vedere qualcosa. La visione ci interroga sul vedere. Più esattamente, interroga il vedere e come tale porta il vedere all'interrogazione. Non c'è visione che non sia domanda. E che non sia domanda rivolta al reale.

Tre frammenti in pittura

Per non smettere di ascoltare ciò che non ha posto nel sapere e che in un certo senso sfida i nostri concetti, vorrei introdurre qualcosa che è dell'ordine dell'esperienza. Ottobre 2013, atelier veneziano del pittore Gabriele Soave. Una sorpresa o, più esattamente, una vertigine: sulla superficie di tre grandi tele sono disposti 366 rettangoli grigio cenere, ognuno dotato di un suo numero identificativo. Un trittico di lutto e di memoria. Il lavoro rimanda a una scena che in quei giorni era apparsa spesso sugli schermi: 366 bare, trasportate su una nave della marina militare italiana o allineate in un hangar, pronte per essere sepolte altrove. Oggi posso dire che ho visto quelle bare per la prima volta là, nell'atelier. Oggi posso dire che, se ho visto quelle bare, è perché un altro vedere si è fatto largo dentro la mia vista abituale. Forse perché quel lavoro rimandava indietro la cifra dei 366 morti, come se non fosse affatto una faccenda di ordinaria amministrazione, ma neppure uno stato di eccezione. Le rimandava indietro come un resto. A differenza dell'informazione abituale quel gesto si faceva carico di una questione in tutta la sua insistenza. Là una domanda arrivava a toccarci, al di là di ogni commozione. In un quadro in cui non si vede niente se non l'insistenza di una sequenza di numeri, di un segno di cenere deposta dall'acqua sulla carta, la carta, piegandosi e deformandosi per effetto dell'acqua assorbita, possiede la consistenza materiale di ciò che capita, di quanto della nostra inapparente e irrisoria esperienza resta non di meno irriducibile.



Una ricerca artistica o pittorica di questo tipo non è niente meno che la ricerca di un modo della giustizia. E la giustizia non è disgiunta dalla necessità di rendere omaggio: rendere omaggio a dei numeri senza nome o a dei nomi senza volto. Al di là di ogni ricordo o commemorazione ufficiali, resi tutto d'un colpo impossibili dall'assenza di una memoria comune (come ha significativamente

mostrato anche tutta la vacua discussione sull'opportunità di funerali di Stato), là si riattiva il nesso semantico che lega l'omaggio a *homo*. In quei numeri avvertiamo che qualcosa è irrimediabilmente perso, ma che allo stesso tempo continua o, meglio, insiste. Nell'impotenza a dire quale sia il nostro specifico vincolo, ammesso che ce ne sia uno e uno solo, avvertiamo qualcosa d'indefinito che ci lega a questa vicenda. Occorre non lasciare intentata la domanda che Lampedusa pone.

Di un disastro che sarà stato nostro

Lampedusa è una domanda. E non – nonostante tutte le migliori intenzioni con cui simili parole possono venire pronunciate – un dramma, una tragedia, una disgrazia. Prendiamo solo il primo, dramma: nome generico di «qualunque componimento letterario, sia tragico sia comico, destinato alla rappresentazione sulla scena» (Vocabolario Treccani).

È forse questa l'estrema riserva dell'uomo occidentale: credere che esista una scena a cui il dramma (e dunque l'uomo stesso) sarebbe destinato. La linea del palco offrirebbe allora un orizzonte di senso o quantomeno un suo surrogato. E l'io troverebbe nella spettatorialità quella consistenza minima che lo liberi dall'infondatezza del discorso che ininterrottamente tiene su se stesso. Basterebbe in realtà rileggere un testo misurato come *Naufragio con spettatore* di Hans Blumenberg sullo sfondo delle migrazioni per mostrare come non ci possano essere più naufraghi da una parte e spettatori dall'altra: la storia, insegnava Burckhardt, ha travolto la distanza dello spettatore che da terra osserva, fondamentalmente disinteressato, il naufragio di altri.

Piuttosto abbiamo a che fare qui con un disastro, là dove, nelle parole di Maurice Blanchot, il disastro è ciò che resta da dire «quando tutto è detto». Nel silenzio che si affolla tra le troppe parole che sono state già dette, nell'imbarazzo di quelle che ancora non hanno trovato la loro via, nella solitudine rumorosa delle fotografie scattate e di quelle pubblicate, il disastro è forse un piccolissimo spazio che ha enormi potenzialità: è la sporgenza che l'evento che ci fa segno e ci attende esige da noi, affinché ci sentiamo infine vicini a qualcosa che ci interpella senza essere dell'ordine del mio o del tuo, del nostro o del loro. Del disastro occorrerà dire che se ne è sempre dentro e che fa tutt'uno con l'impossibilità di tirarsene fuori. Che è lo spazio magari ristretto, semplice interstizio assicurato da niente, nomade, interrotto, irregolare, forse pure inverosimile, ma da cui possiamo ancora vivere qualcosa: un'apertura, una breccia che nonostante tutto insiste nelle nostre vite. Fosse pure per un istante, per il tempo di un lampo, là qualcosa risuona. Non si guardano semplicemente delle immagini: ci si lascia prendere dalle lacune di cui ogni immagine è fatta. Là forse si custodisce per noi ancora la fragile chance che qualcosa baleni per noi prima di perdersi definitivamente, che un'immagine «lampeggi nell'attimo del pericolo», secondo l'indimenticabile indicazione che Walter Benjamin aveva affidato alle sue annotazioni sulla storia.

Non si vede niente

Non si tratta di vedere, dunque, ma di un più-di-vedere che ha luogo al limite della nostra vista, là dove non c'è niente da vedere. Mi sembra che sia la traccia che scorre anche dentro un video del 2002, un lavoro di due artisti, Maja Bajevic e Emanuel Licha, dal titolo *Green, green grass of home*.



Già dal titolo devo pensare a un passaggio del film che Werner Herzog ha girato dopo la prima guerra in Iraq, *Lektionen in Finsternis* (1992, in italiano: *Apocalisse nel deserto*), là dove si dice: «La tempesta era stata così cruenta che non cresceva neppure più l'erba». Solo che nel video di Bajevic-Licha l'erba è nel frattempo ricresciuta, ha ricoperto tutto. È la casa a non esserci più o a non essere più accessibile. La guerra l'ha negata. Sarajevo resta il luogo di questa negazione, il luogo di una ferita. Del resto, cosa meglio dell'idillio di un prato può nascondere ferite sotto la superficie della sua apparente tranquillità? Noi non le possiamo vedere, come non possiamo vedere la casa. Al suo posto sentiamo le parole dell'artista che descrive un'abitazione di cui percorre a memoria gli spazi. Li percorre, si potrebbe anche dire, alla cieca. Il suo racconto si fa traccia, si fa l'immagine di ciò che non c'è. Si muove sul prato verde, mimando i movimenti che farebbe all'interno delle stanze. Continua a ripetere: «*Like here*», facendo dei gesti per mostrare la collocazione di porte e finestre, di mobili e di passaggi. Non *here*, qui, ma: *like here*, come qui, ma comunque non qui, non questo, non ora. Come: così, all'incirca, mai proprio lo stesso. Si muove in una casa che non c'è, si aggira nei dintorni del fantasma di una casa perduta, ma in realtà non fa altro che camminare sul prato, mentre la camera la filma da una strana angolatura, dall'alto, quasi schiacciandola sul prato. Dov'è stato? Dov'è accaduto tutto questo? E quando, nelle nostre vite? È il racconto che ci dice che siamo a Sarajevo, ma potremmo essere ovunque: non si vede nessun orizzonte, nessun punto di riferimento. Solo verde, una verde distesa di prato, al cui margine trascorrono dei passanti, come accade solitamente in un parco.

Dice

Dice *Like here*, ma potrebbe essere: *like there*, come là, altrove. E, per esempio: come in mare. Nel Mediterraneo della mia infanzia, delle nostre vacanze, l'acqua si richiude sui corpi di chi non ha modo di resistere alla forza che trascina verso il basso e che condanna all'annegamento e alla scomparsa. Allora non ne resta traccia, non se ne fa parola. Allora forse sono tutte le nostre parole che, come la pittura di Gabriele Soave a Venezia o i movimenti di Maja Bajevic sul prato di Sarajevo, devono farsi traccia di ciò che non ha lasciato traccia, traccia malgrado tutto.

Di un altro museo

Inventare un'altra modalità per dire ciò che comunque accade e che non si vede. Per dire ciò che non è qui, ma come qui, e che pure non smette. Per dire quella memoria dei senza nome il cui ricordo inquieto insiste sul fondo del nostro presente. A Lampedusa un gruppo di abitanti raccoglie ciò che gli sbarchi, gli affondamenti, i naufragi fanno arrivare sulla costa. A fronte della tendenza del mare a rinchiudersi su se stesso e fare come se niente fosse accaduto – pura superficie piatta,

rotta solo dalle sue onde – il *Museo delle migrazioni* (ora confluito nel progetto *PortoM*: <https://portommediterraneanomigrazionimilitarizzazione.wordpress.com>) raccoglie le più differenti tracce del passaggio dei migranti, compresi i relitti di barche su cui si sono spinti sino a questo sperduto limbo dell'Europa a ridosso della costa africana. Confezioni alimentari, pentole, stoviglie, cassette musicali, corani e bibbie consunti dal viaggio, vestiti, giubbini salvagente, fotografie perdute da qualcuno... Qui è l'azzardo di un'altra archeologia a essere tentato. Si tratta di un'archeologia all'apparenza meno nobile di quella a cui solitamente siamo abituati. È proprio questa una delle poste in gioco di tale raccolta di tracce, quella di mettere in discussione la distinzione tra tracce nobili e altre che lo sarebbero meno. Qui l'umano arriva come resto, qui si mostra come produzione di resti, come pura esposizione di corpi che si riflette nell'esposizione degli oggetti. Che forse non sono nemmeno tali, mancando un soggetto che se ne incarichi. Sono semplici cose, cariche della loro nudità, appena trattenute da una soglia sottile che le divide dal loro divenire spazzatura. Sono spesso resti quotidiani, che parranno banali e insignificanti, ma che sono insignificanti forse proprio in questo senso: essi significano o risignificano il nostro passaggio. Là dove tutto si fa traccia non si apre alla spettacolarizzazione di un museo, ma a un museo per modo di dire: una raccolta che sfida l'appartenenza del dispositivo museale alla società dello spettacolo. Senza spiegazione, a aumentare ancora di più la percezione di essere esposti all'incuria del tempo. Questa raccolta testimonia tuttavia una trasformazione radicale, ancora impensata, del paesaggio europeo. Trasformazione del paesaggio vuol dire trasformazione dello spazio che noi viviamo, che si fa come se nessuna traccia dovesse rimanere: uno spazio asettico, nel quale la storia è presente solo negli spazi garantiti e isolati della rappresentazione organizzata del passato. Il museo di Lampedusa, lungi dal parlare solo alla nostra volontà di sapere, ci interroga sulla nostra percezione del tempo presente e dello spazio che attraversiamo. Ci disturba nell'arroganza dell'indifferenza per ciò che capita a migliaia di km lontano dall'Europa più scintillante e performativa. C'è poco da vedere qui, in un museo così, ma qualcosa di questo poco dà molto a pensare. Qui non c'è una storia personale che possa venire raccontata, come accadeva invece nel caso della casa di Bajevic. C'è al limite una proliferazione di storie che non possono essere raccontate se non da chi è sopravvissuto alla traversata. Gli altri tacciono. È questa sottrazione di voci che chiede qui l'ascolto. È una vicenda che non si riesce a definire univocamente, che non si tratta forse neppure di definire, ma solo di ascoltare come parte costitutiva del nostro presente. Come l'evento che ci accade e che ci fa segno. È il canto di ciò che altrove non sarebbe che pattume, ciò di cui questo tentativo si assume il rischio e l'omaggio. Non c'è monumento possibile per tutto questo. Solo un monumento involontario che si fa da sé, con i resti spiaggiati e raccolti, con il lavoro di anonimi raccoglitori, può provare ad avvicinarsi a quel rischio e a quell'omaggio. È qualcosa dell'ordine di quella che Georges Didi-Huberman chiama una politica delle sopravvivenze o, come anche si può dire, di un'etica delle tracce. È poca cosa, è un quasi niente, un resto, appena un'incrinatura: sono tracce trasmesse anonimamente come estrema esperienza della testimonianza. È di queste tracce che, volenti o nolenti, siamo gli eredi. Sono loro che, più d'ogni altra cosa, disegnano quel tempo vissuto e insieme inafferrabile che chiamiamo contemporaneità.

** Fuori busta*

Lampedusa non è che un nome – e forse non è che un nome anacronistico, ora che le rotte migratorie sembrano scegliere altre vie. Eppure noi crediamo agli anacronismi: ce ne sono alcuni di preziosi, che indicano l'avvenire. Uno di questi è registrato a proposito del numero dei morti dell'affondamento dell'ottobre 2013, che dà il titolo al trittico di Gabriele Soave: 366. Al di là della circostanza che si tratta unicamente dei corpi recuperati e non dei dispersi, è solo di recente che è venuto alla luce come i morti fossero in realtà 368. La contabilità si rivela fallimentare, non solo rispetto alla vita, ma anche alla morte. Non due morti in più, ma uno e un altro ancora. Ciò che

