

Da: *Hito Steyerl. The City of Broken Windows*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2018 - 30 giugno 2019), Skira, Milano 2018, pp. 20-27.

L'immagine infranta

Marianna Vecellio

La città delle finestre rotte si erge su un'altura posta all'imbocco della Val di Susa, dove scorre la via Francigena che conduce alla Francia.

Costruita dall'architetto Filippo Juvarra, essa fu la residenza dei Savoia, espressione tangibile della loro grandezza e del loro potere, descritti nel progetto della Corona di Delizie. Prima di lui, gli architetti Carlo e Amedeo di Castellamonte raccolsero la collezione reale in una delle prime pinacoteche d'Europa.

Ogni sala fu affrescata con motivi e trionfi che descrivevano la grandezza della famiglia e della loro corte. Tutto riluceva di potere. Ancora oggi sembra possibile ascoltare la musica emanare dalle sale. Il passato glorioso risplende nella collezione di arte contemporanea.

La città delle finestre non rotte si erge anch'essa su un'altura posta all'imbocco della Val di Susa, dove scorre la via Francigena che conduce alla Francia.

Essa non fu mai terminata perché il re abdicò al trono e l'abbandonò, come fece poi con l'Italia. Fu una fortezza militare e ospitò la legione volontaria italiana delle SS, i battaglioni delle contraeree e la vedova Piol vi perse il suo ultimo figlio, partigiano perito per l'esplosione di un ordigno. Prima di diventare una sala giochi e una casa di appuntamenti fu teatro di tragici conflitti.

Dal 1984 è un importante museo di arte contemporanea ma la storia giace nelle pietre e nel pozzo profondo, nelle cerniere delle porte e agli angoli delle sale. Il silenzio sopisce il fragore della storia ma non la sua memoria infranta in mille frammenti di luce.

Per il Castello di Rivoli, Hito Steyerl ha realizzato la sua ultima installazione dal titolo *The City of Broken Windows* (La città delle finestre rotte, 2018) basata sul suono, il video, l'intervento architettonico, i testi a parete e la pittura. Alcuni altoparlanti disseminati nello spazio della Manica Lunga trasmettono il rumore di vetri infranti rielaborato dall'Intelligenza Artificiale: una discordante sinfonia fatta di frantumi mescolati al suono di campane. Alle due estremità, connessi da una lunga scritta in vinile grigio scuro, sono presenti due video, *Broken Windows* (Finestre rotte, 2018) e *Unbroken Windows* (Finestre non rotte, 2018), allestiti su cavalletti da pittore. Alle spalle del primo un monocromo grigio; dall'altro capo, dietro il secondo, sembra che qualcuno dall'esterno abbia lanciato un sasso contro il vetro. La finestra è infranta.

L'artista

Hito Steyerl è filmmaker, teorica, artista, attivista e insegnante, fra le voci più significative del panorama artistico contemporaneo.

Attraverso le sue opere e i suoi scritti, studia il ruolo delle immagini nella società informata dai media, dalla globalizzazione e dal capitalismo digitale, ed esamina "il problema della verità

soprattutto in tempi in cui il dubbio è divenuto pervasivo”.¹ Il suo lavoro è un coagulo spazio-temporale, storia di rispecchiamenti e sovrapposizioni, di identità multiple e sparizioni, di fratture e simulazioni, una negoziazione continua tra gesto e corpo, azione e riflessione teorica.

Nata a Monaco di Baviera nel 1966, Hitomi Steyerl cresce nella Germania pre e post riunificazione e nell’Europa postcoloniale. Studia alla Yokohama Broadcasting Technical School (oggi Japan Institute of the Moving Images) a Tokyo, sotto la guida di Shohei Imamura (Tokyo, 1926-2006) e di alcuni tra i più interessanti registi del cinema d’avanguardia giapponese. Nei primi anni novanta torna in Germania e studia alla Hochschule für Film und Fernsehen di Monaco. Influenzata dal Nuovo Cinema Tedesco e dal cinema New Wave giapponese, si forma con Wim Wenders (Düsseldorf, 1945) – ne seguirà il lavoro partecipando in qualità di aiuto regista alla realizzazione di *Bis ans Ende der Welt* (Fino alla fine del mondo, 1991) – e Helmut Färber (Monaco, 1937), storico del cinema e fondatore della rivista “Filmkritik”, tra i periodici più significativi stampati nella Repubblica Federale Tedesca. Addottorata in filosofia, la sua pratica artistica è ancorata alla teoria.

Esordisce come documentarista, ma sin dall’inizio contesta l’utilizzo del documentario tradizionale, se non a fronte di una sua stessa rianalisi. La formazione filosofica post-strutturalista e i relativi riferimenti intellettuali la portano ad affrontare una critica che la condurrà alla riconsiderazione della pratica, riflessione confluita in numerosi scritti e nel saggio *Documentary Uncertainty* pubblicato per la prima volta nel 2007. Infatti, secondo Steyerl, “il post-strutturalismo ci ha insegnato come le nozioni di ‘realtà’, di ‘verità’ e gli altri concetti basilari su cui poggia ogni possibile definizione di documentario siano, al loro meglio, solide come i labili riflessi sulla superficie agitata dell’acqua”.²

Emerso nei periodi di grande cambiamento storico, il documentario è il luogo in cui produrre la verità. Steyerl ne riconosce il potere politico purché si parta dall’analisi delle condizioni che lo rendono necessario – ovvero la rappresentazione della storia, del dato e della realtà – e che si sviluppi un pensiero critico che ponga questi elementi in una condizione di tensione mai definitiva. Secondo l’artista, se il documentario si è fondato sulla necessità di restituzione del vero, e oggi le parole verità, reale e documento sono esse stesse ammantate da un’aura di mistero, è proprio questa “incertezza” a costituirne la qualità principale. Steyerl osserva la perpetua incertezza che avvolge il dato registrato dal documentario. Ne osserva la natura ambivalente e la contraddittoria autenticità e comprende come esso non svolga più la funzione per cui è nato, e che la riproduzione fedele della realtà non è più possibile. Il documentario diventa un insieme di finzione e realtà capace di tenere lo spettatore in una condizione di attesa e riflessione. L’artista dichiara che “più immediate diventano le immagini (quelle documentate) meno c’è da vedere. Più ci avviciniamo alla realtà, meno intelligibile essa diventa. Chiamiamo questa esperienza il principio dell’incertezza del documentario moderno”.³ Se “l’immagine di una guerra non è la guerra”, dice Steyerl nell’opera *November* (Novembre, 2004), allora la storia non è quella che appare direttamente ma è ciò che rimane celato e immerso in uno stato di incertezza.

Accanto all’analisi del documentario, l’artista affronta un’ampia riflessione sul ruolo delle immagini nella contemporaneità che confluisce nel saggio del 2009 *In difesa dell’immagine povera*.

¹ H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, in “A Prior Magazine”, n. 15, Gand, giugno 2007, pp. 302-308.

² Ibid.

³ Ibid.

Per Steyerl, le immagini contemporanee, quelle con cui ci confrontiamo quotidianamente, quelle che circolano nella rete, sui social e nei dispositivi digitali sono essenzialmente povere. “Le immagini povere sono i ‘miserabili dello schermo’ contemporanei, gli scarti della produzione audiovisiva, la spazzatura che si riversa sulle coste delle economie digitali”.⁴ Viaggiando velocemente nel flusso della comunicazione digitale, queste immagini – compresse, ridotte, degradate – hanno perso materia. Nate come estrema conseguenza di una commercializzazione radicale, sono il frutto di un processo di svalutazione della cultura e del cinema. L’immagine povera tuttavia, poiché priva di valore secondo i canoni della semiotica capitalista, ha la possibilità di situarsi al di fuori dei meccanismi esasperati del sistema, creando alleanze globali e nuovi network anonimi, ridefinendo con sé la ricostruzione di un’aura che non è dell’immagine vera bensì della sua copia.

Verso la fine degli anni novanta, Steyerl realizza *Die leere Mitte (The Empty Center)* (Il centro vuoto, 1998) e *Normalität (Normality) I–X* (Normalità 1-10, 1999), due opere che esprimono alcuni dei temi che risulteranno centrali nell’opera *The City of Broken Windows* realizzata oggi per il Castello di Rivoli. *Die leere Mitte (The Empty Center)* racconta la storia del luogo nel quale fu costruito nel 1961 il muro che spartì la città di Berlino tra Est e Ovest e, una volta abbattuto nel novembre del 1989, la conseguente ricollocazione del territorio nella futura configurazione di Potsdamer Platz, simbolo della Berlino post Guerra Fredda. L’artista osserva il gioco di spartizioni, speculazioni e investimenti edilizi di cui il luogo fu oggetto. Pur consapevole dell’impossibilità di restituzione del vero, Steyerl avvia una ricostruzione degli episodi che hanno contraddistinto la sua storia sociale e politica dalla fine del Settecento ai giorni nostri: il centro politico e militare della Germania prima delle due guerre, dove visse Felix Mendelssohn (Amburgo, 1809 – Lipsia, 1847) – e prima di lui il nonno filosofo Moses Mendelssohn (Dessau, 1729 – Berlino, 1786) – è stato nei decenni a seguire trasformato in periferia, un luogo perduto, occupato negli anni novanta da squatter che reclamavano un posto in cui vivere, e infine nel nuovo centro, simbolo del rinnovamento urbano. Nella restituzione della storia, Steyerl chiama in causa Jacques Rancière (Algeri, 1940) e il suo concetto di “distribuzione del sensibile”. “Secondo lui, la componente politica di ogni sforzo estetico si trova precisamente nel modo in cui certi regimi estetici consentono certe visibilità o articolazioni e ne disabilitano altri. Pertanto, l’importanza politica delle forme documentali non risiede principalmente nella loro materia, ma nei modi in cui sono organizzate”.⁵ Temporalità differenti si sovrappongono ma la storia si ripete ambivalente: nel nuovo assetto della città, che perde le sue storiche recinzioni, nuovi confini e nuove barriere vengono erette. Steyerl si sofferma sulla metafora di confine e sul suo significato ambiguo: “Ci sono molti modi di sfondare, abbattere un confine. Ci sono molti modi di erigere un confine”. La metafora del muro con le sue cicatrici e le sue macerie diventa l’occasione per raccontare l’impossibilità di un’univoca rappresentazione del vero: gli sprazzi di realtà, osserva Hannah Arendt (Hannover, 1906 – New York, 1975), compaiono come oasi in un deserto, sono gli stessi buchi di cui parla Siegfried Kracauer (Francoforte sul Meno, 1889 – New York, 1966), attraverso i quali l’inaspettato può scivolare dentro.⁶

⁴ Pubblicato originariamente su “e-flux journal”, *In Defense of the Poor Image* è stato tradotto per la prima volta in lingua italiana per questo catalogo, pp. 29-35.

⁵ Steyerl, *Documentary Uncertainty*, cit.

⁶ Dice Siegfried Kracauer: “Ci sono sempre buchi nel muro attraverso cui possiamo scivolare, e l’inaspettato può entrare di nascosto”. Questa affermazione compare al termine dell’opera *Die leere Mitte (The Empty Center)*.

A partire dal 1999, Steyerl realizza *Normalität (Normality) I–X*. Definita dall'artista una serie devastante, l'opera è composta di dieci episodi che narrano il dilagare di comportamenti di violenza antisemita da parte di rinnovate cellule naziste in Germania. Lo schema del lavoro segue la struttura compositiva dell'*Op. 42* (1942) di Arnold Schoenberg (Vienna, 1874 – Los Angeles, 1951) che, nella sua interpretazione, descrive il fascismo come uno scherzo grottesco. I primi episodi consistono nelle registrazioni prodotte dalle telecamere di sorveglianza della tomba profanata di Heinz Galinski (Marienburg, 1912 – Berlino, 1992), presidente del consiglio centrale degli ebrei in Germania dal 1988 al 1992, anno della sua morte. Il diffondersi di atti antisemiti nei cimiteri porta alla necessità di installare telecamere di sorveglianza. Lo spettatore guarda attraverso la telecamera e vede ciò che la telecamera vede. Alla camera pressoché statica fa da contraltare, invece, il ritmo incalzante della musica. Le tombe dissacrate (in inglese la tomba è *grave*) riflettono la gravità degli atti e l'odio "normalizzato". A un certo punto, compare l'immagine di una lapide divelta, infranta. Steyerl si sofferma sull'immagine della tomba profanata: essa è spaccata e appare parzialmente sollevata dal giaciglio. In una metamorfica mimesi, l'inquadratura della ripresa corrisponde allo schermo stesso, come se fosse questo a rompersi.

L'artista domanda quale sia la struttura della violenza e se essa abbia o meno una forma precisa di decodificazione. Se così fosse, avremmo forse modo di decifrarla e proteggerci da essa? Nell'immaginario dell'artista, al contrario, essa è forse un'immagine non a fuoco? Nell'epoca della società digitale in cui tutto è traducibile in un apparato visivo, la violenza non sembra possedere un'immagine che la decodifichi come tale. Il film si conclude con la dichiarazione che gli atti di violenza non terminano e, dice l'artista, l'opera è tuttora in corso.

Il paesaggio infranto

Tra il 1823 e il 1824, Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 – Dresda, 1840) dipingeva *Das Eismeer* (Il mare di ghiaccio). Anche intitolata *The Wreck of Hope* (Il naufragio della speranza), l'opera illustra un'inquietante distesa di ghiaccio, una superficie infinita che sembra sollevarsi a seguito di un urto. Sullo sfondo l'immagine di una nave che, posata sul fianco, si sta inabissando. È una superficie infranta.

Attraverso uno stile non accademico e senza precedenti, Friedrich esprimeva le trasformazioni del suo tempo. Legato al movimento del romanticismo tedesco che, dopo l'illuminismo, aveva riportato all'attenzione il potere dell'immaginazione e dei sentimenti, egli dipingeva paesaggi desolati, vuoti, disabitati, spettrali, riferendosi a una specifica idea di esperienza. Non l'istante in cui essa si compie nel sentimento dell'appartenere bensì con un suo momento di sospensione, di pausa. Nonostante l'essere vivente sia quasi sempre assente o appena delineato, questi paesaggi sembravano però implicare lo spettatore come un punto di vista esterno. Il protagonista del quadro sembrerebbe corrispondere con lo spettatore, che si sente vagare all'interno di uno spazio aperto. Le opere di Friedrich esprimono l'estasi della contemplazione, l'assoluta impenetrabilità e un sentimento di solitudine che prefigura il mondo sintetico della rete in cui il navigatore vaga incessantemente senza meta. Il dipinto è un paesaggio freddo ed esplosivo, quasi un campo di battaglia con le sue macerie, la frammentazione di rimandi, i detriti del passato e l'incertezza del presente, come le tombe divelte che Steyerl ferma nel suo lavoro. L'opera di Friedrich sembra una distesa di rovine che porta dentro di sé l'immagine non a fuoco di una ferita anticipata, quella che avrebbe vissuto l'Europa nel secolo a venire.

Nella sua opera sia visiva che teorica, la filmmaker ricorre spesso all'espedito delle macerie. Esse

assumono di volta in volta vari nomi: detriti, rottami, cicatrici, rifiuti. Miserabili e reiette, esse sono lo sfondo dei conflitti bellici, ciò che rimane, il luogo dove cercare tracce di DNA del corpo umano; sono i rottami militari raccolti nel cimitero degli aeroplani in *After the Crash* (Dopo l'incidente, 2009); sono lo spam o i dirty data, i milioni di frammenti in cui si rompe l'immagine in *Factory of the Sun* (Fabbrica del sole, 2015). Le macerie sono quelle che Walter Benjamin (Berlino, 1892 – Portbou, 1940) vede nell'*Angelus Novus* di Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879 – Muralto, 1940) e che spingono Steyerl a dichiarare che forse noi, gli spettatori, siamo i suoi detriti. In *Detriti digitali* (2011) Steyerl si chiede se, in un'epoca in cui tutto si trasforma e si copia all'infinito, le macerie non siano diventate oggi un concetto fuori moda. In fondo l'epoca digitale non porta forse con sé il concetto di indistruttibilità? “Le cicatrici della storia non sono forse segni di un'epoca analogica, un'epoca irrevocabilmente conclusa? La storia stessa non si è forse consumata e gradualmente disintegrata?”.⁷ La storia non è finita, risponde l'artista, al contrario. Le tecnologie digitali, chirurghi plastici della storia, hanno creato nuovi sistemi per copiare, clonare e trasformare i suoi detriti. Tuttavia, come l'immagine povera e lo spam, anche le macerie possiedono un contropotere, possono produrre risultati imprevedibili. E questa loro imprevedibilità possiede una forza immaginabile: “Ma tutte le forze immaginabili – estetica, politica, tecnologica, affettiva, sociale – sono espresse dalle cicatrici dell'immagine o del suono digitale. Esse riassumono le tensioni e le contestazioni che costituiscono l'immagine/suono e la squarciano”.⁸

Ancora macerie

Nel marzo del 1947 Lucio Fontana (Rosario di Santa Fé, 1899 – Comabbio, 1968) rientra in Italia dopo un lungo soggiorno in Argentina. Di quei mesi esiste una fotografia che lo ritrae mentre cammina tra le macerie dello studio bombardato in via Boccaccio a Milano. Negli anni a seguire avrebbe avviato la serie dei Buchi (1949-1968). Se per Fontana la prassi dei tagli, preceduta di alcuni anni da quella dei buchi, prefigura una riflessione sul concetto di materia, il gesto di impugnare il pennello e trafiggere con esso la superficie liscia del quadro mette in risalto al contrario le implicazioni spaziali che riconoscono nella tela il luogo incapace di rappresentare la storia, lacerata dai drammi della guerra, se non attraverso il coinvolgimento dello spazio intorno ad essa. Per uscire dalla bidimensionalità del quadro e raggiungere la dimensione totale della realtà è necessario aprire un varco, implicando l'energia, la presenza affermatrice del gesto, la potenza dell'impatto. Per Arendt la libertà è una condizione di vita la cui manifestazione risiede nell'azione: “Le persone sono libere – cosa che occorre distinguere dall'avere la facoltà di esserlo – nel momento in cui agiscono: né prima né dopo: essere liberi e agire sono la stessa cosa”.⁹

Esiste una strana ma affascinante analogia fra il gesto di Fontana e quello eseguito da Steyerl circa sessant'anni dopo, nel 2010. Se il gesto di Fontana è raccontato dalle celebri immagini di Ugo Mulas (Pozzolengo, 1928 – Milano, 1973) che lo ritraggono mentre punta il pennello contro la tela, Steyerl è ripresa a sua volta nel mezzo dell'azione. In *Strike* (Sciopero / Colpo, 2010) si osserva Steyerl avvicinarsi alla superficie del dispositivo con martello e scalpello in mano, colpire con un gesto secco lo schermo e infrangere irrimediabilmente il canale della comunicazione, l'interferenza tra il mondo e noi. L'azione, che si riferisce anche a uno sciopero di lavoratori, diventa un urto, una forza liberatoria. In una realtà in cui tutto è trasformato in un flusso di immagini e nessuna identità è

⁷ H. Steyerl, *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Johan & Levi, Monza 2018, p. 97.

⁸ D. Rourke, *Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke*, in “Rhizome”, New York, 28 marzo 2013.

⁹ H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano 1991, p. 367.

sicura poiché cambia formato, l'artista interrompe la circolazione delle immagini che altrimenti continuerebbero a mutare e, entrando nella realtà, trasforma simbolicamente l'immagine in oggetto, in un corpo visibile. Il campo su cui agisce Fontana è oggi sostituito dal dispositivo che trasmette il flusso di immagini ed è su di esso che Steyerl agisce per riportare la comunicazione nel piano della realtà. Non ci troviamo soltanto davanti alle conseguenze del gesto ma anche all'azione stessa.

L'opera di Steyerl, formatasi nella Germania del dopoguerra e della riunificazione, ritrae continuamente muri. Muri e varchi, vuoti e passaggi, alla ricerca di contro-immagini che possano offrire una resistenza al mondo globalizzato, quello delle corporazioni mediatiche e dell'informazione organizzata. Benjamin diceva che "ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a *frantumarsi*. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'*intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità.) [...] In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma *immaginale*. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura".¹⁰ Da tale prospettiva, di verità carica di tempo fino a disintegrarsi, l'immagine di Steyerl è una rappresentazione in frantumi.

Der Bau (The Building)

Il progetto per la mostra al Castello di Rivoli è preceduto da *Der Bau (The Building)* (Il palazzo, 2009) il primo – e unico – intervento architettonico su un edificio che Steyerl ha realizzato per Linz capitale europea della cultura. L'opera consiste in un'installazione multimediale sulla storia dei Brückenkopfgebäude, oggi sede anche della Kunstuniversität di Linz, un tempo del partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori. Essa è composta da una serie di video, un diagramma fatto di immagini e testo, alcuni cumuli di detriti e un intervento realizzato sulla parete frontale del palazzo: un simbolico grafico fatto di linee e tangenti, eseguito attraverso la rimozione dell'intonaco dalla facciata dell'edificio. L'opera mette in luce le stratificazioni storiche visibili e invisibili e le loro implicazioni sociali e politiche sull'educazione, il lavoro e la vita.

L'artista racconta che durante la ricerca è emerso come la costruzione del palazzo fosse stata eseguita da lavoratori forzati e che molti abitanti del palazzo di religione ebraica fossero stati perseguitati e uccisi. Inoltre, che la pietra con cui fu costruito l'edificio, esposta in cumuli di macerie, fosse giunta dalla cava di Mauthausen, il noto campo di concentramento dove migliaia di persone furono uccise. La storia dell'edificio, che ricorda le narrazioni multiple di opere come *Die leere Mitte (The Empty Center)*, *Babenhausen 1997 (1997)* e dei più recenti *November (November, 2004)*, e *Lovely Andrea (Amorevole Andrea, 2007)*, è fatta di oppressione e resistenza, conflitti e disciplina. Dato che la Kunstuniversität di Linz ha sede nell'edificio, *Der Bau (The Building)* lascia emergere le ingerenze tra arte e nuove metodologie di produzione del capitalismo cognitivista che creano un'educazione prodotto dell'industria della creatività estetica. Se per il carattere di intervento massiccio sulla facciata dell'immobile, trattata come una superficie, quest'opera si relaziona a ciò che l'artista eseguirà al Castello di Rivoli, essa possiede nondimeno forti analogie con *Strike*. In tutti e tre i casi, il lavoro è prodotto sulla superficie che Steyerl trasforma in un luogo

¹⁰ W. Benjamin, *Opere Complete. IX. I "passages" di Parigi*, Giulio Einaudi editore, Torino 2000, pp. 517-518.

differente: in un'immagine. A Linz la rimozione dell'intonaco riporta alla luce episodi storici non sufficientemente elaborati: la storia si è tradotta in immagine. Tuttavia l'artista rimane in una dimensione di possibilità e incertezza, riflessione e azione. L'immagine è efficace? È in grado di restituire il passato storico, l'elaborazione di un lutto? Forse l'artista rimane nel territorio incerto del dato. Ciò che Steyerl produce sulla facciata del palazzo è un'immensa immagine infranta. L'opera esprime il desiderio dell'artista di decostruire la storia e i suoi fallimenti.

The City of Broken Windows

Girato in un hangar inglese della seconda guerra mondiale, *Broken Windows* si sviluppa attorno alle recenti ricerche condotte dall'industria della sorveglianza sull'Intelligenza Artificiale, con la finalità didattica di insegnare a riconoscere il rumore di finestre ridotte in frantumi. Quale informazione produce la materia? Quale dato produce il vetro in frantumi? Si chiedono i collaudatori. Qual è il suono della sorveglianza, della violenza, o della paura? Chiede l'artista. Possono i robot salvare il mondo? Possono i pittori? Chiediamo noi.

Alcuni ingegneri del progetto descrivono l'esperienza del gesto, il potere dell'impatto e degli echi; mentre altri si soffermano sul fallimento di certi tentativi. L'Intelligenza Artificiale non è in grado di decodificare il suono e fallisce, restituendo un riverbero di tintinnii e campane. Steyerl parla spesso di riverbero in relazione all'opera, sottolineando come ciò che accade in un luogo, ad esempio nei campi di battaglia, risuoni anche altrove, nelle nostre città, nei nostri musei. Il riverbero è ciò che torna indietro, trasformato in un'alterazione.

Le dichiarazioni dei collaudatori della Audio Analytics scorrono lungo le pareti della Manica Lunga mescolate alle frasi sgrammaticate e mal rielaborate dall'Intelligenza Artificiale; in nota al testo in vinile, sul lato opposto, compaiono estratti dal *Racconto della finestra rotta* di Frédéric Bastiat (Bayonne, 1801 – Roma, 1850), l'economista francese che nel suo *Ciò che si vede e ciò che non si vede* metteva in relazione gli effetti visibili con quelli non visibili, ma proprio per questo ancora più pericolosi, dell'economia. L'installazione risiede ambivalentemente nel regno del capitalismo e del regime autonomo, nella teoria criminologica delle finestre rotte e in quella che ne descrive la fallacia economica, come racconta la storiella del giovane e del vetraio che scorre lungo la Manica Lunga, nel territorio della simulazione, della mimesi e della realtà. All'estremo opposto della Manica Lunga *Unbroken Windows* narra la storia di Chris Toepfer e dalla sua Neighborhood Foundation. Ex militare americano, divenuto attivista e artista, è impegnato nella pratica del board up decorativo, un potente strumento per la riqualificazione sociale ed economica dei quartieri disagiati. Insieme ai suoi collaboratori, Toepfer dipinge finestre di case abbandonate, convertendo “una città fatta di crepe” in aree riqualificate. La teoria criminologica delle finestre rotte dice che i disordini sociali e gli atti vandalici sono collegati al degrado urbano e sostiene che la repressione di piccoli misfatti – come può essere infrangere una finestra – porta alla diminuzione dei crimini più gravi. A Chicago, dove operano Chris e i suoi, è pieno di macerie e “le finestre rotte possono incarnare molti tipi di disordine sociale”. Al contrario, gli interventi di Chris – racconta il vinile alla parete – sono capaci di “allontanare le tasse, la distruzione, il degrado e in alcuni casi si dice che abbiano evitato addirittura la morte grazie a un incantesimo mimetico”. Nel regno della visualità digitale, territorio di magia, Toepfer esegue “un rituale segreto”: interviene producendo un'immagine che è anche ciò da cui guardiamo, ricordandoci che non tutto ciò che vediamo è reale. Non tutto ciò che è reale si traduce in immagine. La finestra dipinta è un fantasma, una simulazione, una superficie post-prodotta e irripetibile, bloccata nella sua stessa definitiva trasformazione. Essa è un paradosso: realtà trasformata in immagine che ritorna ad essere realtà. L'immagine povera,

quella che circola all'infinito, è definitivamente infranta. Ciò che vediamo è l'immagine della storia, quella che reca con sé la sua eco, l'indice segreto di Benjamin, l'immagine dialettica. “Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di tensioni, le provoca un urto in forza del quale essa si cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a un oggetto storico solo ed esclusivamente allorquando questo gli si fa incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso.”¹¹

In *Duty Free Art* (2017) l'artista affronta il concetto di “distruzione creatrice”, termine coniato alla vigilia della prima guerra mondiale dal sociologo Werner Sombart (Ermsleben, 1863 – Berlino, 1941). “Oggi la distruzione creatrice sembra essere sostituita da una ‘destabilizzazione creatrice’. L'automazione dei lavori manuali e impiegatizi, l'Intelligenza Artificiale, l'apprendimento automatico (da parte delle macchine), i sistemi di controllo cibernetico o i congegni ‘autonomi’ sono esempi delle attuali tecnologie cosiddette ‘dirompenti’ che sconvolgono le società, i mercati le tecnologie esistenti. [...] Che cosa si contrappone a un processo che progetta l'umanità come un prodotto omogeneo, purificato e presumibilmente superiore, una superumanità composta di asettici fantasmi renderizzati?”¹² La finestra post-prodotta, il vetro infranto, il suono tradotto in musica di campane, il monocromo dipinto, la finestra tamponata e dipinta in *trompe l'oeil* sono tentativi “sovversivi” ed evidenziano la potenzialità dell'essere ambivalentemente immagini e agenti: essi esprimono riletture del mezzo, aprendo quel varco menzionato da Kracauer attraverso cui entra l'inaspettato: “... non si tratta di ontologie-oggetto – sostiene l'artista – ma di azioni-immagine, gesti-immagine, affinità-cose, reazioni a catena di oggetti, forze e pixel, che si manifestano in cicatrici e ferite, ma anche a volte nell'armonia liquida del mondo fluttuante delle immagini”.¹³

The City of Broken Windows è un congegno ambivalente che affronta il tema dell'architettura e del suono nell'architettura, del gesto e delle macerie, della distruzione e della simulazione, dei limiti dell'Intelligenza Artificiale e della possibilità di agenzia dell'essere vivente. Un sistema per inondare l'apparato.

¹¹ W. Benjamin, *Opere Complete. VII. Scritti 1938-1940*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006, p. 492.

¹² Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 24-26.

¹³ Rourke, *Artifacts*, cit.