

Da: *Michael Rakowitz*, a cura di I. Blazwick, C. Christov-Bakargiev, H. Rashid, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 7 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 34-49.

Michael Rakowitz: un'intervista transatlantica

Iwona Blazwick

Primavera 2019

Iwona Blazwick: Dai palazzi liberty nella Istanbul di primo Novecento all'ascesa e caduta di un progetto residenziale degli anni cinquanta a St. Louis fino agli edifici immaginati dai cittadini nella Budapest post-sovietica: perché l'architettura, e in particolare il Movimento Moderno, sono così centrali nel tuo lavoro?

Michael Rakowitz: L'architettura è uno dei sistemi più riconoscibili dell'infrastruttura sociale. Per uno come me, cresciuto nella periferia di New York, era qualcosa che stava al tempo stesso sullo sfondo e in primo piano. Visto da Great Neck, lo skyline di Manhattan era molto simile a una catena montuosa che si stagliava nella parte più lontana e sbiadita dell'orizzonte: la prova dell'esistenza di un mondo al di là del mio. Crescendo ho imparato a non elevare a feticcio alcun edificio o progetto. Può sembrare banale, ma il mondo di un bambino viene plasmato dalla narrazione dei genitori. Mia madre e mio padre mi hanno cresciuto a pane e Muppets: *Sesame Street* era una specie di microcosmo dell'ambiente urbano, completo di avatar di ogni tipo (Oscar il brontolone, Bibò, Mr Snuffleupagus, che poteva essere visto solo da chi aveva una fertile immaginazione). A *Sesame Street*, i palazzi non erano importanti quanto le persone che li abitavano. Anche il gioco della Fisher-Price che possedevo da bambino sottolineava questo aspetto: l'edificio aveva delle persiane che si aprivano rivelando la presenza degli abitanti. Questa fantasiosa conoscenza della città attraverso la cultura pop era accompagnata dalle visite reali in città, dove vedevo sempre tante persone che vivevano fuori casa. Erano i senzateo: in buona parte veterani del Vietnam, mi spiegò mia madre, di cui il governo rifiutava di prendersi cura, oppure vittime dell'oppressione del dio denaro. Non credo di aver mai più guardato le case senza pensare a coloro che ne rimangono fuori, in contrasto con quelli che stanno dentro. Solo nel periodo in cui frequentavo la scuola d'arte ho iniziato a pensare alle case come a superfici che potevano ospitare opere site-specific.

Il luogo in cui ho sperimentato questa idea per la prima volta, il Purchase College della State University of New York, era davvero speciale. Ampiamente considerata un fallimento dagli studenti, la visione architettonica del campus era impressionante: architetti come Paul Rudolph, Venturi, Rauch e Brown, Edward Larrabee Barnes e lo studio statunitense di Walter Gropius, Architects Collaborative, erano stati chiamati a progettare gli edifici del college. Il risultato è un'architettura molto complessa, cui non ha certo giovato l'uso del medesimo laterizio marrone scuro dalla forma allungata per tutte le strutture, che dà all'insieme un'aria un po' fascista. Poiché seguivo il corso di scultura, i miei progetti avevano spesso a che fare con quell'architettura, ed erano talmente site-specific che spesso non si distinguevano nemmeno. La mia voleva essere una critica alla rigidità del Modernismo monolitico: in uno di questi progetti sembrava che le pareti di mattoni

si ritraessero dall'osservatore, allontanandosi nella dimensione dell'assenza. In seguito, a metà degli anni novanta, mentre studiavo al MIT, ho imparato a conoscere l'idealismo sociale del Movimento Moderno, che nella pratica ha prodotto risultati di tipo diverso. L'esempio preferito di ogni professore era quello del complesso residenziale Pruitt-Igoe progettato da Minoru Yamasaki. Le immagini della sua implosione nel 1972 ci venivano puntualmente presentate durante le lezioni insieme alla celebre frase di Charles Jencks: "L'architettura moderna è morta a St. Louis, Missouri, il 15 luglio 1972, alle 15:32, quando il famigerato progetto di Pruitt-Igoe - o più esattamente, diversi suoi edifici - ha ricevuto il colpo di grazia con la dinamite". Questa dichiarazione magniloquente - e improbabile - che vedeva in quell'evento un punto di non ritorno mi intrigava molto, volevo capirne il senso. Naturalmente c'erano diversi aspetti di cui tenere conto, tra cui il fatto che si parlava di un'architettura inizialmente prona alle discriminazioni razziali, dato che gli afro-americani e i bianchi abitavano edifici diversi. Nel dicembre 1955, la Corte distrettuale ordinò di porre termine alla segregazione di Pruitt-Igoe, ma le case rimasero in gran parte occupate da residenti afro-americani, poiché i bianchi non avevano nessuna intenzione di vivere accanto a persone di colore. Ma ciò che mi interessava per davvero era il progetto di Pruitt-Igoe, con il suo utilizzo etico e rigoroso del calcestruzzo come materiale democratico per costruire uno spazio democratico e sicuro e ispirare una vita altrettanto democratica e sicura. Per me questa linea concettuale metteva in primo piano la responsabilità sociale del progettista.

Il progetto di Pruitt-Igoe, risoltosi in un disastro dal punto di vista pratico, era un caso esemplare di architettura visionaria. Pur trasmettendo - spesso in modo ottimistico e ispirato - un desiderio, l'architettura visionaria affonda le radici proprio nel fallimento. Ai miei occhi, la demolizione di Pruitt-Igoe è collegata al non costruito, all'impossibilità di questa diversa categoria. Spesso relegate a modelli, disegni e altre forme progettuali, le proposte "visionarie" rimangono a un livello teorico a causa di circostanze diverse, dalla pura e semplice non fattibilità, all'ostilità della politica, alla mancanza di risorse finanziarie. Le idee residuali esistono come metafore pragmatiche, affermazioni che richiedono una cultura capace di tradurle in pratica, critiche poetiche della realtà.

Durante una residenza a Budapest nel 2006, sono rimasto colpito dai numerosi edifici demoliti e dai lotti vuoti che si erano creati in seguito ai progetti di rinnovamento urbano nel VII distretto e altrove. Gli abitanti della città li chiamavano "denti mancanti", un'espressione risalente alla seconda guerra mondiale, quando le forze tedesche in ritirata fecero saltare in aria edifici importanti, imitate dall'esercito sovietico che entrava in città. Mi sembrava che questi spazi temporaneamente vuoti offrissero la possibilità di immaginare un futuro migliore. Così, per un progetto intitolato *The Visionaries* (I visionari), mi sono reso disponibile - in pubblico e su appuntamento - a collaborare con i cittadini per creare collage architettonici visionari connessi a quei vuoti. Sono andato in giro per le strade di Budapest con indosso un cartellone (sul modello delle strutture temporanee utilizzate per esporre i manifesti della campagna elettorale in tutta la città) che, una volta rimosso, si trasformava in uno studio portatile, completo di strumenti di lavoro e sedute. Ai partecipanti veniva chiesto di descrivere i loro sogni e le loro visioni, anche le più stravaganti: era, questo, uno strumento per accendere la discussione critica e costruire possibilità visive alternative che andavano ben oltre le idee degli investitori immobiliari. Il mio cartellone aveva un segnale dipinto a mano in cui era raffigurata la demolizione di Pruitt-Igoe insieme a una cupola geodetica di Buckminster Fuller che si librava sopra le case come una luna piena di speranza. Era questo il logo di *The Visionaries*, che simboleggiava il desiderio di liberare l'architettura modernista dal suo retaggio di fallimenti e potenzialità non realizzate e riformularla da zero; la domanda di un futuro che potesse essere immaginato insieme anziché venire imposto dall'alto.

IB: Viviamo in un'epoca iconoclasta: penso alla distruzione del World Trade Center e di Palmira, al revisionismo storico, alla rimozione delle statue nelle ex repubbliche sovietiche, fino al movimento "Rhodes Must Fall". Dal Lamassu sul quarto plinto di Trafalgar Square alla torre di Tatlin che hai realizzato a Sydney, la ricostruzione del monumento è un motivo ricorrente nel tuo lavoro. Perché?

MR: Per me queste opere non sono progetti di restauro o di ricostruzione, ma di *riapparizione*. Possono solo essere fantasmi degli originali e, come tutti i fantasmi che si rispettino, il loro compito è quello di ossessionare e tormentare. Da figlio di genitori ebrei nati entrambi nel 1945, all'indomani della seconda guerra mondiale, sapevo fin da piccolo dei roghi di libri che avevano preceduto l'assassinio degli esseri umani durante l'Olocausto. Come ho potuto constatare nella mia vita - e come l'umanità ha visto nel corso della storia - la distruzione della cultura spesso precede quella delle persone. Si tratta di un altro tipo di decostruzione. Questo è uno dei motivi per cui rigetto il termine "ricostruzione", che negli ultimi anni è diventato molto popolare per via della scansione digitale in 3D e della divulgazione di notizie su monumenti distrutti o a rischio di distruzione, come il sito archeologico di Palmira in Siria. Queste pratiche suggeriscono che la storia è facilmente riproducibile e quindi non più vulnerabile, ma ignorano alcune impossibilità cruciali: non è possibile ricostruire vite distrutte, mutilate o interrotte accanto a rovine archeologiche devastate. La riapparizione, d'altra parte, è un motivo ricorrente nel mio lavoro perché la scomparsa è un fenomeno che si ripete nella storia.

Uno dei manufatti ricreati nella serie tuttora in corso *The invisible enemy should not exist* (Il nemico invisibile non dovrebbe esistere) è il frammento in rame di un piede risalente al 2600-2400 a.C., trafugato dal Museo nazionale iracheno. La scheda di accompagnamento include una citazione della storica dell'arte Diana McDonald: "il danno, se antico, potrebbe essere stato arrecato per rendere l'immagine meno potente". L'oggetto, insieme a questa informazione, trasmette l'idea che la perdita e il lutto collettivo vissuto a livello globale in questo scenario non sono iniziati - e non finiranno - con il saccheggio del museo: questo è solo l'ultimo di una lunga serie di eventi. Il mio progetto è diventato, purtroppo, un impegno per la vita, poiché la scomparsa di artefatti e monumenti all'indomani della guerra in Iraq non dà segno di diminuire. Anche se il Lamassu è in qualche modo un caso a sé per la sua monumentalità, penso sia importante ricordare che comunque appartiene a questo progetto, i cui esemplari hanno dimensioni molto variabili. Alcuni ricreano piccole statue votive con le mani giunte nell'atto della preghiera, che costituiscono una larga parte di ciò che è andato perduto durante il saccheggio del museo iracheno. Alcuni archeologi ritengono che le statuette siano offerte votive lasciate nel tempio dai fedeli perché li sostituissero nella preghiera una volta usciti. Anch'io penso alle mie opere come sostituti, come fantasmi che rappresentano gli iracheni perduti: proprio come fa il Lamassu su scala pubblica. Situato in cima al quarto plinto, la sua presenza fantasmatica torreggia su Trafalgar Square in un momento storico in cui assistiamo alla massiccia migrazione di persone in fuga dall'Iraq e dalla Siria. È lo spettro dell'originale. Il simbolo di vite umane che non possono essere ricostruite e sono ancora in cerca di riparo.

IB: Il tuo lavoro attira l'attenzione dell'osservatore sui particolari della cultura materiale. Ma i tuoi oggetti vernacolari sono molto diversi dagli objets trouvés surrealisti o dei ready-made di Duchamp. Che significato hanno gli oggetti quotidiani nel tuo lavoro?

MR: È buffo questo tuo riferimento a Duchamp: l'uso dei materiali quotidiani è completamente diverso, ma una delle sue opere ha un rapporto diretto con il mio lavoro. È un pezzo che ho

conosciuto nel 2013 attraverso l'amica Ana Prvacki, autrice di un progetto interessante: un cocktail chiamato *Ghostess*, versione femminista di un multiplo che Duchamp aveva creato per una mostra a Parigi. Si trattava di una stagnola verde che avvolgeva una caramella su cui erano stampate le parole $A\ Guest + A\ Host = A\ Ghost$. Molti miei progetti indagano la cucina come modo per costruire il sociale, e ho spesso pensato all'intersezione tra ospitalità e ostilità: in latino *hospes* significa "ospite" o "straniero" e la sua radice è la stessa di *hostis*, che significa "straniero" o "nemico". Armato di questa etimologia e ispirato dal progetto di Ana, ho coniato il termine *(g)hosting* [ghost, fantasma + host, ospite]: un modo per identificare quelle situazioni in cui si è ospiti ma anche nemici, uno spazio di tensione in cui un ospite può diventare ostile. Ho appreso di questo lavoro di Duchamp molto tempo dopo aver deciso di usare la cartapesta ricavata da confezioni di prodotti alimentari mediorientali in commercio negli Stati Uniti per costruire gli oggetti che compongono *The invisible enemy*. Ma la mia scoperta di Duchamp ha aggiunto una nuova dimensione alla visione del progetto e dei suoi materiali. Naturalmente, più in generale, il significato del quotidiano nel mio lavoro è in qualche modo legato a Duchamp e anche a Warhol, per la maniera in cui hanno allargato la gamma dei materiali e degli oggetti considerati preziosi o esclusivi. Tuttavia, il mio modo di usare le cose di tutti i giorni punta soprattutto alla loro provenienza, un elemento essenziale per un approccio archeologico. Da dove arriva un certo oggetto, chi può averlo usato, come si comporta e quali storie può raccontare: è questo che ha importanza per me. Ti faccio un esempio. Nell'agosto del 2004, presso Sahadi Importing Co. sulla Atlantic Avenue a Brooklyn, ho visto una grande lattina rossa di sciroppo di datteri. Quello di Sahadi era uno dei negozi che i miei nonni materni frequentavano appena arrivati a New York dopo essere fuggiti da Bagdad nel 1941. Quando ho portato la lattina alla cassa, Charlie Sahadi, il proprietario, mi ha detto: "A tua madre piacerà molto questo sciroppo: viene da Bagdad". Ho guardato l'etichetta, dove invece c'era scritto "Prodotto in Libano". Charlie mi ha spiegato che lo sciroppo di datteri viene prodotto nella capitale irachena, messo in grandi vasche di plastica e portato in Siria, dove è imballato in latte di acciaio prive di etichetta. Poi attraversa il confine e arriva in Libano, per essere etichettato ed esportato nel resto del mondo. Dal 1990 al maggio 2003 questo è stato uno degli espedienti utilizzati dalle aziende irachene per aggirare le sanzioni delle Nazioni Unite. Quando gli ho chiesto perché questo processo fosse ancora in uso nell'agosto 2004, dopo più di un anno dall'abolizione delle sanzioni, Charlie mi ha spiegato che la colpa era degli oneri doganali e di sicurezza, assolutamente proibitivi. L'importazione diretta dall'Iraq era troppo rischiosa: un cattivo affare. Ai miei occhi, in questa lattina di sciroppo di datteri c'era tutto un mondo, metteva in luce molti aspetti del potere e della politica che spesso rimangono invisibili. Nella scienza, se si vuole capire come funziona un sistema, si introduce un colorante. Per me questo prodotto è stato quel colorante, che rivelava la sofferenza provocata dalle sanzioni, così come il trauma subito dall'oggetto a causa della xenofobia che lo costringeva a nascondere la sua vera identità e a mascherare la sua provenienza. Un prodotto di consumo contenuto in un recipiente usa e getta si era trasformato per me in una specie di icona.

La scoperta dello sciroppo di datteri è collegata al progetto *RETURN* (Ritorno), in cui ho riaperto la ditta/negozio di import-export di mio nonno a Brooklyn per attirare l'attenzione sull'assenza di qualsiasi cosa portasse l'etichetta "Prodotto in Iraq" dagli scaffali dei negozi statunitensi. Specializzata in prodotti a base di datteri, la nuova ditta è riuscita a firmare un regolare contratto per l'importazione di una tonnellata di datteri iracheni, deliziosi e rinomati in tutto il mondo. Il racconto della sorte di quei datteri e del loro sfortunato viaggio verso gli Stati Uniti rispecchiava le difficoltà sperimentate da centinaia di migliaia di rifugiati iracheni: dopo un'attesa di giorni e giorni al confine con la Giordania in una lunga fila di automezzi, i datteri alla fine raggiunsero Damasco,

dove però si stabilì che erano ormai andati a male. E quando finalmente, nel dicembre 2006, dieci scatole di datteri riuscirono ad arrivare a New York per via aerea da Bagdad, l'intera transazione si era trasformata nel surrogato di una tragedia più grande. Tenere aperto un negozio per tre mesi senza poter disporre del prodotto principale lascia un sacco di tempo libero. In uno di questi momenti di tranquillità la mia attenzione è stata attratta dai diversi prodotti a base di datteri che si trovano sugli scaffali e che non possono rivelare la loro provenienza. Rimanendo abbastanza a lungo accanto a un oggetto, questo comincia a raccontare di se stesso e di ciò che vuol essere. Il negozio vuoto mi ha quindi fatto pensare ad altri spazi vuoti, come il saccheggiato Museo nazionale iracheno. Ho cominciato a fantasticare su quegli oggetti trafugati immaginando che potessero tornare indietro come fantasmi. Ma come tutti i fantasmi, avrebbero dovuto assumere un aspetto diverso per poter sortire il loro effetto. All'improvviso, ho collegato tutto: ho pensato alla provenienza degli oggetti, che costituiva il loro valore, e alla provenienza mascherata dei datteri iracheni. La mia idea non era di creare delle copie, ma di pensare a queste cose scomparse che ritornavano come una presenza spettrale, un mutante. Le loro dimensioni sarebbero state le stesse, ma la loro cultura materiale totalmente diversa.

Il metodo

IB: Nel tuo lavoro la ricerca storica si coniuga con l'analisi forense: qual è la molla che fa scattare una determinata linea di indagine? Nella raccolta di materiale documentario, aneddótico o d'archivio, come valuti e verifichi le evidenze? In base a quali criteri scegli e metti in relazione i materiali?

MR: È una cosa che risale alla mia infanzia. In quegli anni ero un appassionato collezionista di cimeli del baseball e sapevo cogliere la differenza, ad esempio, fra l'originale e la ristampa di un cartoncino segnapunti, o tra un autografo autentico e uno falso. Ma soprattutto, mio padre ha insegnato a me e ai miei fratelli a saper dare il giusto valore all'opportunità di incontrare persone come Joe DiMaggio - facendo tesoro dell'esperienza di parlare con lui anziché andare a caccia dell'autografo a ogni costo - e a godere dell'amicizia con gli altri collezionisti. Uno di questi era Kip Ingle, un uomo di qualche anno più giovane di mio padre, che era il direttore di "Yankees Magazine". I New York Yankees sono sempre stati i nostri beniamini, e lui poteva accedere alla squadra. Una volta, per il suo compleanno, mio fratello Robert ha ricevuto un biglietto firmato da tutti gli "Yankees"; per il mio ho avuto il berretto da baseball originale indossato in partita da un giocatore di nome Omar Moreno. Ho cercato in tutti i modi di fare di Omar Moreno il mio nuovo idolo, ma non ci sono riuscito: non era così bravo. Però avevo qualcosa di autentico, proveniente da una fonte attendibile: un oggetto che si trovava sul campo da baseball nello stesso momento in cui il compagno di squadra di Moreno, la prima base Don Mattingly, che era il mio eroe, vinse il titolo di miglior battitore. Fu in quel momento che per la prima volta un oggetto d'importanza trascurabile divenne per me lo strumento per connettermi in modo diretto con un evento importante. Questa capacità di saper apprezzare lo sfondo anziché concentrarmi solo sul primo piano è fondamentale per le storie e i materiali che raccolgo. Il passo successivo è verificare l'attendibilità e la legittimità della fonte. La comparsa su eBay di oggetti saccheggiati dal Museo nazionale iracheno (in aste che alla fine sono state chiuse dalle agenzie di polizia internazionale) mi ha portato a monitorare da vicino le vendite di altri beni iracheni. Setacciando gli elenchi di oggetti che apparentemente l'Iraq non era più interessato a riavere indietro, ho trovato dei caschi dei *fedayyin* di Saddam, basati sul disegno dell'elmo di Darth Vader in Guerre stellari. Questi oggetti sono diventati il fulcro di *The*

worst condition is to pass under a sword which is not one's own (La condizione peggiore è passare sotto una spada che non è la propria), un progetto che esamina l'influenza della fantascienza e del fantasy occidentale sullo stile delle uniformi, delle armi e dei monumenti nell'Iraq di Saddam Hussein. I caschi erano stati messi in vendita da un soldato americano della 101esima divisione aviotrasportata che aveva occupato Mosul. La descrizione che si leggeva su eBay somigliava molto a uno di quei cartellini esplicativi che si trovano nei musei. Innanzitutto riportava lo stupore assoluto degli americani alla vista di quei soldati iracheni, tutti vestiti di nero, che gli sparavano addosso con in testa l'elmo di un'icona cinematografica del Male; poi passava alla testimonianza della popolazione, che spiegava come Saddam Hussein e il figlio Uday fossero grandi fan di *Guerre stellari*. Il mercato digitale aveva appena rivelato una storia che non avevo mai sentito da nessun'altra parte, e la descrizione dell'articolo era ai miei occhi una forma di giornalismo integrato. Comprai quei caschi. Quando poi li feci vedere alla storica dell'arte Nada Shabout - un'autorità sull'arte irachena moderna e contemporanea - lei mi raccontò che alla vigilia della prima guerra del Golfo, nel 1991, Saddam aveva fatto marciare l'esercito iracheno sotto l'Arco delle Mani della Vittoria a Bagdad - una scultura monumentale ideata da Saddam che riprodurrebbe le sue stesse mani - sulle note del tema musicale di *Guerre stellari*. In seguito ho scoperto che un illustratore di nome Boris Vallejo aveva disegnato un poster per il sequel del film, *L'Impero colpisce ancora*, con Darth Vader che brandisce le due spade laser in modo simile alle mani dell'Arco della Vittoria, e ben otto anni dopo l'uscita del film. Nel frattempo ho scoperto che Vallejo era il mentore di Rowena Morrill, artista e illustratrice di romanzi di fantascienza il cui lavoro Saddam aveva collezionato e messo in bella mostra nelle sue ville. Quindi, accanto all'importanza della verifica, l'essere in grado di stabilire connessioni particolari e multidirezionali è fondamentale per il mio modo di lavorare, che non mira a documentare o chiarire le cose, ma a scompagnarle. Opporsi all'assestamento, alla permanenza in un unico luogo, è un modo per smantellare l'informazione dominante. Queste narrazioni alternative si contrappongono alle versioni monolitiche della storia che spesso i colonialisti costruiscono a spese dei colonizzati. Ma le mie "evidenze" non sono canoniche, non sono costruite su materiali provenienti da fonti primarie, perciò ho spesso dovuto privilegiare la narrazione di storie attraverso testi o disegni di eventi che non sono mai stati fotografati o documentati. Da allora eBay è diventato per me una specie di motore di ricerca: quando mi capita di sentire una storia su un oggetto, è lì che vado a cercarlo. Come nel caso di Special Ops Cody, un personaggio giocattolo con le fattezze di un soldato afroamericano, di cui avevo letto sul "New York Daily News" all'inizio del febbraio 2005. Per tre anni l'ho cercato su eBay, così ho scoperto che esisteva un'intera serie di personaggi creati per rappresentare le diverse razze, etnie e generi delle forze americane in servizio in Iraq. Le bambole, disponibili per la vendita esclusivamente nelle basi americane in Kuwait e in Iraq, venivano spesso inviate ai figli dei soldati come "surrogato" del genitore impegnato nella missione. Se avessi trovato subito Special Ops Cody su eBay, non avrei mai saputo tutto questo. Il video che ho realizzato, *The Ballad of Special Ops Cody* (La ballata dell'agente speciale Cody) distilla tutte queste informazioni, ma si basa soprattutto sull'idea del surrogato: avendo acquisito il carattere di surrogato, appunto, la bambola si era trasformata in una specie di oggetto votivo. Così mi sono chiesto: che cosa potrebbero dirsi una statuina votiva americana del 2005 d.C. e una sua omologa irachena risalente al 2005 a.C.?

IB: Il tuo lavoro implica un processo alchemico per cui un determinato oggetto, frammento o situazione vengono riciclati in modo tale da assumere una nuova forma, un'aura persino. Ci puoi descrivere questo processo?

MR: Una delle cose che dico ai miei studenti di scultura è di prestare molta attenzione al materiale

e alle sue metafore intrinseche. Una forma plasmata nel bronzo dirà qualcosa di molto diverso da quella stessa forma creata con il mangime per uccelli. Ho parlato dell'importanza dell'aura e della provenienza all'inizio della nostra conversazione, ma naturalmente tutto questo cambia da un progetto all'altro. Spesso le mie opere sono site-specific e cerco di mantenere la stessa filosofia anche nell'approccio ai materiali. Penso al materiale, al modo in cui si manifesta, alla sua fonte, alle condizioni in cui si forma, al modo in cui viene estratto e da chi, a come vive e a come si smaterializza. Un materiale è qualcosa che incapsula il tempo. Durante una presentazione con Giuseppe Penone, Carolyn [Christov-Bakargiev] ha fatto riferimento agli organismi che si trovano all'interno dei sedimenti di una certa pietra e la rendono simile a un "corpo lungo" o a un "corpo lento". Questo si riflette nel progetto che ho realizzato per dOCUMENTA (13), *What dust will rise?* (Quale polvere sorgerà?), in cui ho ricreato alcuni libri della Biblioteca dei langravi d'Assia-Kassel che andarono distrutti in un incendio nel Fridericianum - dal 1955 una delle sedi principali per le mostre di dOCUMENTA, in cui è stato installato anche il mio progetto - durante un bombardamento delle forze aeree britanniche il 9 settembre 1941. Con l'aiuto di intagliatori afgani e italiani, ho ricostruito questi volumi perduti utilizzando il travertino proveniente dalle colline di Bamiyan, dove nel marzo 2001 due monumentali Buddha in pietra arenaria del VI secolo sono stati distrutti dai talebani. L'opera evoca le pietre tombali e richiama la tradizione dei libri di pietra che fungono da surrogati per gli analfabeti. In *What dust will rise?* mi interessava il modo in cui il materiale derivato da un trauma culturale (la distruzione dei Buddha di Bamiyan) potesse tentare di ricucire le ferite create da un'altra tragedia (l'incendio dei libri nel Fridericianum). Collocati fianco a fianco, vediamo che questi materiali condividono aspetti fisici e storici.

Il libricidio e l'iconoclastia di Stato sono caratteristici di ogni guerra, di ogni conquista e prevaricazione di un popolo sull'altro. Nell'Archivio di Stato dell'Assia, ho visto un libro di preghiere carbonizzato chiamato *Holskrouse* [gorgiera, in tedesco] perché, prendendo fuoco, le sue pagine si erano accartocciate assumendo la forma di un colletto arricciato. Era bruciato come brucia la pelle umana ma sembrava di pietra, come pietrificato dalla paura: ho visto il trauma che aveva subito. Nell'ambito del progetto *What dust will rise?*, insieme allo scultore afgano Abbas Allah Dad - che per il realismo del suo lavoro è stato minacciato dai talebani - e al restauratore tedesco Bert Praxenthaler ho organizzato un seminario per studenti locali che si è svolto nella grotta di un monastero vicino alla nicchia dove si trovava uno dei Buddha. L'obiettivo era di recuperare l'arte dell'intaglio della pietra, una tradizione secolare nella regione di Hazara, poi proibita dal dominio talebano. Gli scalpelli utilizzati dagli studenti sono stati realizzati da un fabbro locale con le molle di sospensione e gli assi delle auto e dei veicoli militari distrutti.

Questo esempio degli scalpelli, creati a partire da un materiale "malvagio" che tuttavia è stato recuperato e adibito a un nuovo uso, trova un'eco in *Enemy Kitchen* (Cucina nemica), un progetto alimentare ebraico-iracheno iniziato nel 2003 con una serie di corsi di cucina pensati per rendere visibile la cultura irachena negli Stati Uniti. Il progetto si è poi evoluto fino a includere un furgone-ristorante (a Chicago), in cui alcuni chef iracheni rifugiati negli USA dirigono una brigata di sous-chef e camerieri composta da veterani della guerra in Iraq, invertendo così le dinamiche di potere che erano in vigore durante la guerra. Dal 2014, il cibo viene preparato con coltelli fabbricati appositamente per noi da Haidar Sayed Muhsin, un fabbro iracheno di talento che venne assoldato - contro la sua volontà - da Saddam Hussein come suo spadaio personale.

IB: Credo che tu abbia una formazione da intagliatore: forse è per questo che sei attratto dall'artigianato?

MR: Credo di sì. Al tempo stesso è una cosa che riguarda tutto ciò di cui abbiamo appena parlato - materiali, forma e aura - ma penso si tratti anche di attribuire alle mani che fanno le cose la stessa importanza delle cose. Tornando più e più volte su un determinato oggetto, si sviluppa un legame intimo con il materiale. Per quanto mi riguarda, esiterei a dire che aspiro alla maestria - che fa parte dell'artigianato - ma tengo sicuramente alla cura. La mia formazione di artigiano mi spinge a questo, e prima ancora era guardare mia nonna e mia madre cucinare. Il buon cibo richiede tempo e cura. Il tempo permette di mettere in primo piano la narrazione e di plasmarla come una scultura. Come mi disse una volta Alice Waters, la cura è bellezza. Se parliamo di artigianato, dovremmo parlare anche di abilità. Spero che il mio impegno su questo fronte arricchisca la nostra lettura delle forze storiche che agiscono contro la trasmissione di abilità e competenze, contribuendo a vedere nel perpetuarsi della tradizione una forma di resistenza alla cancellazione culturale.

IB: Hai tenuto laboratori di scultura per gli abitanti della provincia di Bamiyan, hai lavorato con i veterani della guerra in Iraq, gli studenti delle scuole superiori, i senzatetto di New York: ciò che ti interessa è la partecipazione delle persone o le narrazioni che emergono da queste comunità?

MR: Entrambe le cose, ma c'è di più. Il coinvolgimento dei senzatetto nel progetto *paraSITE* (paraSITO) è stata fondamentale: mi ha fatto capire che la partecipazione è molto di più della semplice interazione con un'opera d'arte e può trasformarsi in un incontro di idee che genera nuove forme attraverso le quali raccontare storie e conoscenze. Può essere un incrocio tra varie comunità, narrazioni e lotte. *paraSITE* - i rifugi gonfiabili costruiti per i senzatetto - è iniziato quando ero studente al MIT e vivevo a Cambridge (MA). La genesi del progetto va ricercata nel seminario di architettura e pianificazione urbana a cui ho partecipato in Giordania dopo il primo semestre. Mi interessava molto visitare quel luogo, così vicino a dove i miei nonni erano fuggiti. All'incirca nello stesso periodo ero alle prese con un libro di fotografie che documentava la realtà dei campi profughi palestinesi. Una di queste immagini ritraeva i componenti di una famiglia in piedi di fronte a una struttura che avevano fabbricato nel campo: si trattava della facciata della loro casa in Cisgiordania - che era stata abbattuta dagli israeliani -, ricostruita con materiali di riciclo come bottiglie di plastica, pezzi di rivestimento in zinco, cartone e altri frammenti. Era il fantasma dell'originale, che rifiutava di scomparire: un'architettura di resistenza, insomma. Per la prima volta avvertii i legami tra la sparizione degli ebrei arabi dai paesi del Medio Oriente e del Nord Africa e l'annullamento della Palestina: i nostri destini sembravano intrecciati, e io sentivo un grande bisogno di ricordare per combattere l'amnesia e la cancellazione culturale. Questa fotografia mi spinse a voler visitare i campi profughi palestinesi in Giordania, ma la mia richiesta venne respinta dalle istituzioni ospitanti e dal governo. Vedendomi rifiutato l'accesso ai campi, finii per andare a Kerak, in Giordania, dove ebbi l'opportunità di studiare le tende beduine. Una delle cose sorprendenti che ho imparato è che queste tende vengono montate in modo diverso ogni notte, a seconda del vento: posizionare le membrane di tela e i pali strutturali tenendo conto di qualcosa che sembra così imprevedibile somiglia all'uso dell'aerodinamica nella navigazione a vela. Pura magia. Avevo raccolto tutte queste suggestioni, ma non sapevo cosa farne.

Tornato a Cambridge nel cuore dell'inverno, vidi un senzatetto dormire sotto la ventola di scarico del sistema di riscaldamento, ventilazione e condizionamento dell'aria di un palazzo. Era un altro tipo di vento, il sottoprodotto dei servizi di un edificio, riciclato e giustapposto a un altro tipo di nomadismo, quello dei senzatetto che non vivono all'aperto per tradizione, come i beduini, ma a causa dei mali della civiltà urbana tra cui il capitalismo e la proprietà privata. Capii che si potevano

affrontare tematiche come l'espropriazione e l'esilio senza andare molto lontano: l'alienazione si trovava nel cortile di casa mia. Decisi di sfruttare quell'aria invisibile e trasformarla in qualcosa di percettibile e funzionale. Nell'ambito del progetto *paraSITE*, in corso ormai da ventidue anni, costruisco rifugi gonfiabili collegati ai tubi di scarico dei sistemi HVAC degli edifici in modo che l'aria calda gonfi e al tempo stesso riscaldi queste strutture a doppia membrana. I rifugi vengono realizzati a costo zero con sacchi per la spazzatura di polietilene, uniti insieme usando una termosaldatrice o del nastro adesivo impermeabile. I singoli progetti si basano su richieste specifiche, di tipo pragmatico o estetico, espresse dal partecipante, che cerco sempre di soddisfare. Con *paraSITE* ero consapevole di portare avanti la cultura materiale e l'architettura di resistenza che avevo trovato in quelle foto della facciata ricostruita della casa palestinese.

Ho avuto la fortuna di poter sviluppare questo progetto con il contributo del mio mentore Krzysztof Wodiczko, che nel 1988 ha progettato l'*Homeless Vehicle* (Veicolo per senzatetto) per esprimere solidarietà con i rivoltosi di Tompkins Square Park. Il lavoro di entrambi si è spesso svolto nel punto di intersezione fra l'arte e altri settori più pragmatici: un'esperienza che mi ha permesso di rispondere alle esigenze di utilità e funzionalità. Nella mia pratica artistica il "fare" è spesso un momento cruciale: arte come rifugio, arte come cibo, arte come archeologia, arte come impresa commerciale. Ognuna di queste iniziative, tuttavia, contiene in sé anche un aspetto fallimentare, la cui funzione è proprio quella di esporre meccanismi problematici. È una strategia che mira a "scandalizzare il funzionalismo", per usare un'espressione di Krzysztof. Identifica un luogo in cui la soluzione dei problemi è anche creazione di problemi. Il problema può assumere qualsiasi forma: per *paraSITE* si trattava di rendere visibili i senzatetto, gente che la città cerca di nascondere anziché aiutare. I passanti sono turbati da questi rifugi: data la grande disponibilità di sfiami dell'aria, i materiali facilmente reperibili e l'enorme numero di senzatetto, forse un giorno ci sveglieremo e troveremo questi accampamenti che infestano i nostri palazzi come l'edera? I rifugi problematizzano la questione, ma si offrono anche come rimedio: riciclando senza sosta un flusso di rifiuti termici operano una sorta di "rianimazione cardiopolmonare" architettonica, in cui una struttura ne sostiene un'altra, insufflando aria e vita. Nel corso degli anni il dialogo con le persone per cui ho costruito i rifugi è cambiato per via dell'evoluzione e dell'aumento dei senzatetto. Di recente mi sono reso conto che i miei progetti si intersecano tra loro, poiché molte delle persone con cui ho avuto a che fare per *paraSITE* sono veterani della guerra in Iraq, tornati negli Stati Uniti come rifugiati di un altro tipo, rifiutati dal neoliberismo e dalla cultura bellica che lo sostiene. In questo progetto, che è per me una fonte continua di apprendimento, cerco di mantenere intatto l'impegno con la cultura materiale e con le persone. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, devo la mia consapevolezza a Joan Jonas, insegnante al MIT durante il mio ultimo semestre. In occasione di una visita nel suo studio le raccontai le storie degli utenti di *paraSITE* e lei sottolineò che quello scambio, come lo scambio dell'aria da un'abitazione all'altra, era il momento cruciale del lavoro. Mi parlò dell'ebreo errante, dell'accumularsi delle storie e dell'importanza della narrazione, che può avere una funzione trasformativa. Tutto questo mi ha aperto nuovi orizzonti.

IB: La museologia è parte integrante della tua estetica: è una forma di intervento critico, una strategia pedagogica o un teatro dadaista dell'assurdo?

MR: È qualcosa di funzionale, reverenziale e iconoclasta allo stesso tempo. Per *The invisible enemy should not exist* la strategia espositiva che ho utilizzato non era basata sulle vetrine del museo iracheno, distrutte e saccheggiate, ma su ciò che è venuto dopo il museo. Volevo rendere visibili quei tavoli di fortuna, allestiti dal museo e dalle forze della coalizione, sui quali venivano collocati

gli oggetti recuperati, che sono stati poi catalogati e fotografati per creare un archivio. Una specie di centro triage per oggetti traumatizzati ed espropriati, ma anche un modo di mostrare la dislocazione. Questa serie comprende cartellini esplicativi, ma non si tratta di veri e propri elementi museali perché oltre ai consueti dati sulla provenienza, i materiali e le dimensioni, al posto delle informazioni sull'utilizzo dell'oggetto riportano citazioni legate al suo saccheggio: si va da Donald Rumsfeld a Donny George Youkhanna, l'ex direttore del museo. Queste citazioni, travestite da spiegazioni museali, creano straniamento e al tempo stesso danno il senso di una conversazione continua tra persone e oggetti.

What dust will rise? mi ha dato la possibilità di sperimentare nuove strategie. Avrei avuto accesso a frammenti dei Buddha di Bamiyan che la maggior parte della gente non vedrà mai, e sapevo che questi preziosi reperti dovevano essere collocati all'interno di teche di vetro. Durante il periodo di preparazione della mostra ricevevo informazioni sempre nuove sugli oggetti, quindi non aveva senso pensare a una tipica etichetta stampata (e immutabile). Così ho pensato di scrivere direttamente sul vetro con un pennarello, il che mi ha permesso di inserire via via le nuove informazioni, indicando i ripensamenti e testimoniando la precarietà di questi frammenti in esilio. Ho anche disegnato sulle teche, creando così una complessa sovrapposizione tra le informazioni fattuali, la mia voce incarnata nella scrittura, i rapidi schizzi irriverenti che avevo fatto per aggiungere immagini supplementari e i reperti contenuti nella vetrina. Questa tecnica ha permesso anche alcuni importanti momenti di tensione. Su una delle vetrine contenenti i resti dei Buddha ho scarabocchiato una citazione del mullah Mohammad Omar che illustra l'ineludibile colpevolezza dell'Occidente nel farsi scudo del patrimonio culturale e della sua conservazione:

Non volevo distruggere i Buddha di Bamiyan. Alcuni stranieri vennero a dirmi che avrebbero voluto restaurare i Buddha, che erano stati leggermente danneggiati dalle piogge. La cosa mi sconvolse: queste persone insensibili non hanno alcun riguardo per migliaia di esseri umani, gli afgani, che muoiono di fame, ma sono così preoccupati per oggetti senza vita, pensai. Era un atteggiamento esecrabile. Ecco perché ho ordinato la distruzione dei Buddha. Se fossero venuti per operazioni umanitarie, non l'avrei mai fatto.

- Mullah Mohammad Omar in un'intervista al giornalista pakistano Mohammad Shehzad, 19 aprile 2004

La scrittura sui disegni e sulle vetrine richiama l'esposizione museale, ma è anche un modo per sovrapporre una voce personale sul tono distaccato e oggettivo dell'istituzione. La curatrice Stephanie Smith, che è mia amica, dice che è anche un modo per rendere la mia voce sempre presente come guida, anche quando non ci sono.

I temi

IB: Uno dei temi ricorrenti del tuo lavoro è la distruzione e la perdita delle cose. Si tratta di una diagnosi delle ferite psicologiche di cui soffrono le comunità che subiscono un trauma?

MR: L'elemento fisico e quello psicologico sono strettamente intrecciati. Le persone che sperimentano episodi di libricidio o iconoclastia sono spesso traumatizzate e riportano in effetti ferite psicologiche. Bert Praxenthaler, con il quale ho collaborato ai laboratori di scultura a

Bamiyan, mi ha presentato alcuni cittadini hazara che hanno assistito alla devastazione dei Buddha. Ricordano di essere stati messi in fila dai talebani i quali, poco prima di far esplodere le cariche di dinamite, hanno annunciato: "Ora distruggeremo il vostro orgoglio". Il progetto *What dust will rise?* riconosce quel momento di disumanizzazione, umiliazione e trauma, ma è al tempo stesso il tentativo di invertire il senso di quella distruzione senza tuttavia negarla. Per questo ho pensato che un laboratorio di scultura sarebbe stato il modo migliore per affrontare la perdita delle statue e la controversa questione della loro ricostruzione, che la popolazione locale auspica - mentre non è certo una priorità per l'UNESCO, che l'ha interrotta. Ho pensato che i cittadini dovrebbero avere voce in capitolo sul futuro del loro patrimonio culturale, e mi sono chiesto che significato avrebbe avuto il ritorno all'arte dell'intaglio, un'antica tradizione artigianale afgana praticata nella regione di Hazarajat. All'improvviso ho avuto la visione della nube di polvere in cui i Buddha erano evaporati che si depositava sulla popolazione di Bamiyan. E se la capacità di intagliare la pietra potesse essere dispersa e trasmessa, proprio come la polvere? La diagnosi è una cosa, altra cosa è la cura: non ho risposte, al di fuori della mia esperienza psicoanalitica. Il riconoscimento e la responsabilità sono comunque importanti, credo, per avviare un processo di guarigione. Questa è una delle ragioni che mi hanno spinto ad affrontare il tema del genocidio armeno in *The flesh is yours, the bones are ours* (La carne è vostra, le ossa sono nostre) per la Biennale di Istanbul del 2015. Erano trascorsi cent'anni da quel tragico evento: ignorarlo ne avrebbe rafforzato l'invisibilità collettiva e la cancellazione nella società turca. Ma non volevo si trattasse di un semplice ammonimento. I celebri palazzi liberty di Istanbul sono stati costruiti quando la popolazione armena stava per essere annientata dall'imminente genocidio. Un membro di questa comunità, l'artigiano Garabet Cezayirliyan, era responsabile della realizzazione delle modanature e dei fregi sulle facciate di questi edifici; molti sono visibili ancora oggi.

In occasione del mio progetto per la Biennale, ho collaborato con gli ex apprendisti di Cezayirliyan, tra cui Kemal Cimbiz, proprietario e gestore del laboratorio che continua a produrre questi elementi decorativi. Insieme abbiamo creato una nuova serie di fregi e abbiamo anche rifiutato quelli che lo stesso Cezayirliyan aveva realizzato per il cinema Emek, la cui demolizione del 2013 innescò le proteste del Parco Gezi: un momento in cui la gentrificazione si è intersecata con il genocidio. Quando affidarono il giovane Kemal a Cezayirliyan, i suoi genitori gli dissero: "la carne è tua, le ossa sono nostre", un detto turco che riconosce al maestro il diritto di esercitare la sua influenza sull'allievo. Ma l'espressione ha un significato ancora più profondo perché gli elementi decorativi che adornano la "pelle" degli edifici di Istanbul sono stati creati da artigiani armeni come Cezayirliyan. Queste decorazioni in gesso, che recano le tracce di mani armene, sono testimoni silenziosi della storia traumatica di quel popolo. Se, come i loro creatori, dovessero sparire dagli edifici, Istanbul sarebbe nuda. Non è stato un progetto facile da realizzare. I riferimenti al genocidio presenti nei testi che ho scritto a mano per accompagnare gli oggetti dell'installazione sono stati ripetutamente cancellati o vandalizzati dai visitatori. Certo, non mi aspettavo che l'opera diventasse un reliquiario della cancellazione di un popolo, ma è importante parlare anche di questi gesti, poiché manifestano il rifiuto di riconoscere il trauma in uno spazio di tensione molto visibile. Il mio è un desiderio di riparare al torto, di ricucire la ferita senza tuttavia cancellarla.

IB: Un libro di poesie di Leonard Cohen tradotto in farsi; l'ossessione di Saddam Hussein per Darth Vader; il concerto (mai realizzato) dei Beatles in Nord Africa rimesso in scena a Gerusalemme: le tue ricerche svelano collegamenti invisibili e inattesi attraverso il tempo, lo spazio e la cultura. È una metafora o si tratta piuttosto della fluidità del confine tra geografia, identità e storia?

MR: Sono collegamenti che affiorano ogni volta che studio abbastanza a fondo qualcosa. Il tema può essere ogni volta diverso, ma tutti questi intrecci indicano ai miei occhi lo strato uniforme del modernismo e delle relative culture popolari che avvolge ogni cosa, ovunque. Naturalmente ci sono anche metafore e allegorie: l'invito di Jack Persekian e della Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art di Gerusalemme per un progetto site-specific mi ha fatto pensare a come affrontare il carico di sacralità di quella città, ma in un modo estraneo al contesto religioso o politico. Gerusalemme è una città ortodossa, io volevo essere il contrario. La mia fissazione per i Beatles - profondamente legata al tema del sacrificio e del martirio, visto che a sette anni ho visto mia madre piangere per l'omicidio di John Lennon - è la cosa più vicina allo zelotismo che abbia mai sperimentato. Da adolescente, la mia Gerusalemme era Liverpool, anche se non ci sono mai andato in pellegrinaggio. *The Breakup* (La rottura) è nato dalla mia storia di figlio di un'ebrea araba di Bagdad: le ideologie del sionismo da un lato e del nazionalismo arabo dall'altro hanno creato in Medio Oriente una situazione invivibile per la mia famiglia. Il progetto intende stabilire un legame poetico e allegorico tra due temi apparentemente estranei: la formazione e lo scioglimento dei Beatles, e la nascita e il crollo del pan-arabismo. I due fenomeni condividono la stessa linea temporale: si comincia con la Siria e l'Egitto che si uniscono alla fine degli anni cinquanta, più o meno l'epoca in cui John incontra Paul, e si finisce con la morte di Nasser nel settembre 1970, poco più di un anno dopo che John ha annunciato la sua intenzione di lasciare i Beatles.

Inizialmente il progetto consisteva nella semplice narrazione delle 150 ore di audio registrato per il film *Let It Be*, presentato come un riferimento allegorico alla disgregazione del gruppo, che viene vista attraverso la lente dei rapporti geopolitici in Medio Oriente e Nord Africa. Ma a Ramallah, quelli di radio Amwaj mi dissero: "Se ci spieghi come si sono separati, devi spiegarci anche come si sono incontrati". Così, quello che all'inizio doveva essere un evento della durata di due ore è diventato un programma radiofonico in dieci episodi (in onda nella fascia oraria di massimo ascolto) che raccontava l'intera storia dei Beatles e il loro legame - non così indiretto - con tutto ciò che accadeva in Medio Oriente tra il 1957 e il 1970. Occorre anche dire qualcosa sul modo in cui la cultura pop è vista in una cornice fondamentale occidentale, che "alterizza" l'Oriente e i paesi del Sud del mondo. In un progetto come *The worst condition is to pass under a sword which is not one's own* risulta piuttosto evidente come io e Uday Hussein probabilmente giocassimo agli stessi giochi, fingendo di essere Luke Skywalker che fa esplodere la Death Star, e fantasticando di agire secondo giustizia. Un fenomeno culturale come Guerre stellari ha un impatto globale: ogni spettatore, a seconda della sua realtà, interpreta diversamente i concetti di bene e male, benché nella serie siano nettamente delineati. In ogni caso, guardavamo tutti la stessa cosa nel medesimo momento. Lo stesso vale per *The Breakup*: quando proposi il programma a radio Amwaj, il loro station manager Waed Shrouf mi spiegò che l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* era stato lanciato solo qualche giorno prima dell'inizio della guerra dei sei giorni, nel giugno 1967, ed era immediatamente diventato la colonna sonora del popolo palestinese in quello specifico momento storico. Waed associava il potente riff iniziale di chitarra elettrica alla bellicosa promessa di Nasser di liberare la Palestina, e il fragoroso accordo conclusivo di *A Day In The Life* all'eco prolungato di una tragedia infinita, di una guerra che continua senza sosta anche quando pensiamo che sia finita.

IB: L'espropriazione e la rovina sono il leitmotiv di molte delle tue installazioni. Al tempo stesso recuperi oggetti per creare qualcosa di nuovo: è una forma di redenzione?

MR: Lo è di certo. Ma insisto sul fatto che la ricomparsa di ciò che era svanito è un modo per

mantenere la ferita visibile e bruciante.

IB: Con la tua passione per la cucina e i rituali collettivi consideri il piacere una fonte di rinnovamento?

MR: Senz'altro. Ma credo sia anche necessario "far rivoltare" lo stomaco e riempirlo di nuovo. In quei momenti - mentre mangi su un piatto appartenuto a Saddam Hussein o quando addenti un kebab preparato dalle mani di un gruppo di veterani della guerra in Iraq e rifugiati iracheni - avviene una strana comunione. L'*hamudh helou*, ossia agrodolce, è una componente molto importante della cucina irachena: se il kubba che hai preparato è agro, allora il brodo in cui lo cucini deve essere dolce, e viceversa. È un modo per tenere i sapori in tensione. Ed è proprio questo ciò che voglio fare, perché il mio lavoro non si riduca a una forma di folclore o di inutile piacere estetico. Il rinnovamento è possibile, ma nulla può mai essere uguale a prima. Per me, la cucina irachena offrirà sempre i sapori dei traumi subiti. Come un *bharat* (miscela di spezie) la cui lista di ingredienti si allunga sempre di più via via che il cumulo di rovine diventa più alto.