

COMUNE¹

La pittura come pratica critica

PERSONALE — MUSEUM FLUXUS+, POTSDAM

«COMUNE — Il paradosso di essere uguali nel conflitto mediorientale»

16 novembre 2025 — 1° febbraio 2026

¹ COMUNE nell'accezione qui adottata, una pratica storica di cooperazione, condivisione e produzione collettiva di relazioni sociali, che si oppone ai processi di dominazione e di concentrazione del potere. Il suo significato viene sviluppato progressivamente nel corso del saggio, e non coincide con alcuna accezione normativa o utopica del termine. Si veda, per un inquadramento filosofico affine, il dibattito intorno al «comune» nelle opere di autori come Pierre Dardot e Christian Laval, *Comune. Saggio sulla rivoluzione nel XXI secolo*, trad. it., Roma, DeriveApprodi, 2015, e la ripresa critica del concetto in Toni Negri e Michael Hardt, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Roma, nottetempo, 2010.

Introduzione

Questo saggio nasce da un'esigenza precisa: approfondire teoricamente la parte pittorica della mostra personale «COMUNE – Il paradosso di essere uguali nel conflitto mediorientale», presentata al Museum Fluxus+ di Potsdam, in Germania, dal 16 novembre 2025 al 1° febbraio 2026. I nove dipinti che compongono il progetto — realizzati interamente a mano, ma nati da un dialogo con l'elaborazione algoritmica dell'immagine — non richiedono, per essere guardati, alcuna premessa teorica. Chiedono tuttavia, per essere pensati fino in fondo, uno spazio critico che ecceda la scheda di sala e il commento didascalico.

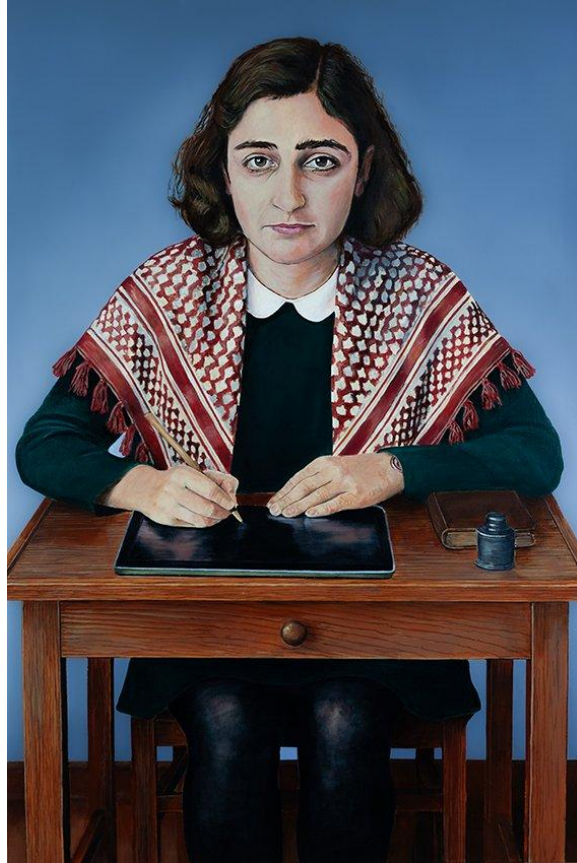
Il testo che segue non descrive le opere né ne ricostruisce il processo compositivo, già documentato altrove. Si propone piuttosto di rendere esplicito l'impianto teorico che i dipinti mettono in atto visivamente, seguendo il percorso che la serie stessa disegna: dalla memoria come pratica critica alla costruzione storica della separazione, dalla guerra come organizzazione materiale al principio che lega questi tre movimenti in un'unica dimostrazione.

Il saggio condivide con la mostra il proprio punto di partenza — il paradosso di popoli accomunati da una prossimità antropologica, storica e culturale profonda, eppure separati da rapporti di dominio storicamente determinati — ma lo sviluppa con gli strumenti propri della riflessione filosofica, distinti da quelli dell'esposizione museale. Ciò che qui si argomenta in forma discorsiva, nei dipinti si dà a vedere: due pratiche diverse di uno stesso pensiero critico, che si illuminano reciprocamente senza che l'una si riduca all'illustrazione dell'altra.



Veduta della mostra COMUNE, Museum Fluxus+, Potsdam, 2025–2026.

I. La memoria come pratica critica



ANNE, 2025, acrilico su tela, 92 x 138 cm.

Ogni memoria nasce da un evento storico determinato, ma il suo significato non coincide mai definitivamente con il tempo in cui quell'evento si è prodotto. La memoria sopravvive soltanto se il presente continua a interrogarla. Quando questo rapporto si interrompe, il passato si trasforma in commemorazione e la memoria perde la propria funzione critica.

È questa tensione che rende intelligibile ANNE, il primo dipinto di COMUNE. L'opera non nasce dal desiderio di ricordare Anne Frank, né dall'intenzione di stabilire un'analogia tra la Shoah e Gaza. Essa prende forma da una domanda più radicale: che cosa accade alla memoria quando il presente costringe a riconsiderare il significato delle categorie attraverso cui il passato era stato compreso?

La contingenza storica in cui il dipinto viene realizzato è quella in cui studiosi della Shoah come Omer Bartov e Amos Goldberg giungono pubblicamente a definire genocidio ciò che sta accadendo a Gaza. Quando categorie elaborate per comprendere la Shoah vengono nuovamente chiamate a interpretare il presente, non è soltanto il presente a essere interrogato. È la memoria stessa a dover verificare la propria capacità di continuare a svolgere una funzione critica.

In questo passaggio la pittura entra nella storia. Non come testimonianza retrospettiva, né come anticipazione del giudizio storico o giuridico, ma come pratica teorica che assume la contingenza storica quale condizione del proprio operare. L'opera nasce mentre gli eventi sono ancora in corso, quando il loro significato rimane oggetto di conflitto e nessuna interpretazione può pretendere di essere definitiva.

In questa prospettiva Anne Frank diventa una figura teorica, non simbolica. La *kefiah* non modifica il significato della sua storia; modifica il rapporto tra lo spettatore e la memoria. L'immagine non propone un'identificazione tra eventi storicamente distinti. Interroga la capacità della memoria della Shoah di continuare a operare come pratica critica quando il presente sembra richiamare le categorie attraverso cui quella memoria si è costituita.

Anne Frank non scrive sul proprio diario, ma su una tavoletta elettronica. Questo anacronismo non aggiorna la sua storia: la rende contemporanea. Non si tratta di trasferire l'evento nel presente, ma di rendere presente la domanda che l'evento pone. La specificità storica della Shoah — l'abisso più profondo toccato dalla violenza organizzata nella storia del Novecento — non viene relativizzata; essa diventa la soglia da cui la memoria continua a interrogare ciò che, nel presente, richiama le sue categorie, senza che questo implichi equiparare gli eventi tra loro né negare la specificità dei genocidi successivamente riconosciuti come tali.

Il dipinto introduce una distinzione decisiva. La memoria non coincide con la conservazione del già avvenuto: questo è il compito dell'archivio, del monumento o della commemorazione. Diventa pratica critica soltanto quando la sua capacità conoscitiva viene continuamente rimessa alla prova dal presente. Se questa verifica si sospende, la memoria si trasforma in un dispositivo meramente celebrativo, relegato a proteggere il passato dal confronto con la storia.

Per questa ragione ANNE non conclude un ragionamento: lo inaugura. Il compito che ne deriva riguarda il modo in cui una società organizza progressivamente le relazioni che trasformano la prossimità in separazione. È da questa esigenza teorica che il dipinto introduce il secondo passaggio di lettura della serie composta dai nove quadri.

II. La costruzione storica della separazione

Se la memoria continua a svolgere una funzione critica, non può limitarsi a riconoscere il ripetersi del crimine contro l'umanità. Il suo compito consiste nell'interrogare il processo attraverso il quale la tipologia del crimine diventa storicamente possibile. Nessun conflitto nasce nel momento in cui si manifesta apertamente. Quando il crimine contro l'umanità diventa visibile, le condizioni che lo hanno reso possibile sono già state largamente prodotte.

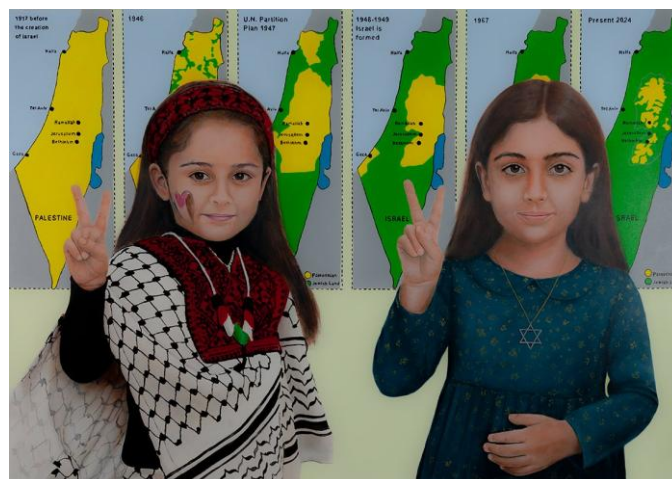
La pratica critica è quindi chiamata a spostare il proprio sguardo dall'evento alle relazioni che lo precedono.

In questo passaggio la serie pittorica COMUNE modifica il proprio oggetto. Dopo aver interrogato la funzione pubblica della memoria, il progetto affronta il problema della separazione. La questione non riguarda ancora la guerra, né la violenza come fatto compiuto. Riguarda il processo attraverso il quale una società giunge progressivamente a trasformare la prossimità in antagonismo, rendendo pensabile ciò che fino a quel momento appariva incompatibile con la convivenza.

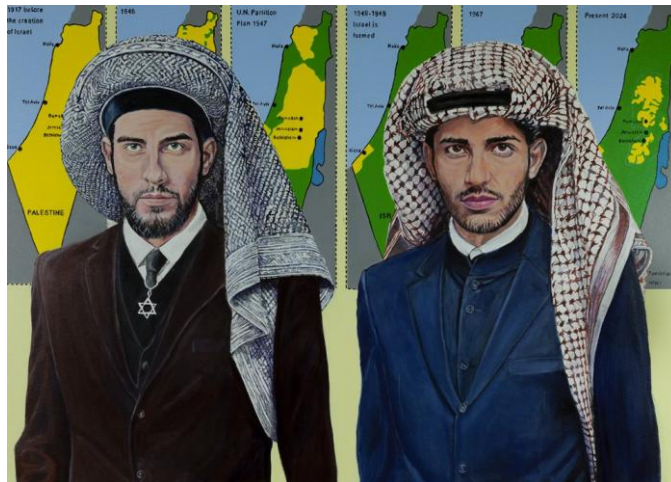
La prossimità non produce il nemico



CONSENT / DISSENT – *Young Boys*, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.



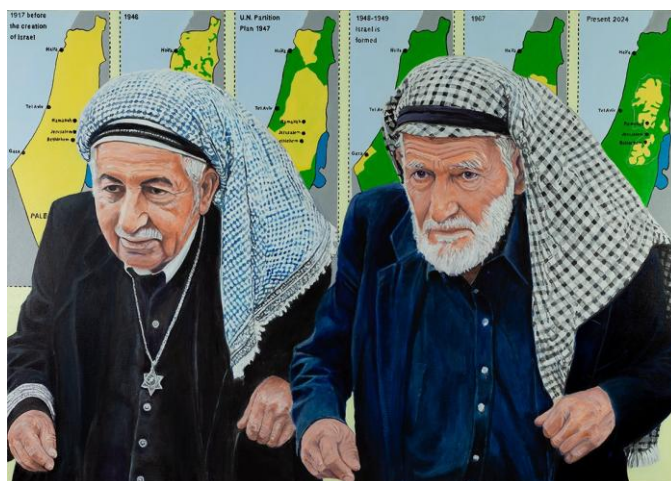
CONSENT / DISSENT – *Little Girls*, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.



CONSENT / DISSENT – *Young Men*, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.



CONSENT / DISSENT – *Young Girls*, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.



CONSENT / DISSENT – *Old Men*, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.



CONSENT / DISSENT – Elderly Women, 2025, acrilico su tela, 92 x 130 cm.

Il secondo livello di indagine del progetto pittorico prende avvio da una scelta paradossale. I sei dipinti di *CONSENT / DISSENT* non rappresentano il conflitto. Rappresentano la sua assenza. Bambini, giovani e anziani sono raffigurati in coppie, ciascuna composta da una figura di tradizione ebraico-israeliana e da una figura palestinese, dello stesso genere e della stessa età. I caratteri somatici sono tali da poterli identificare come consanguinei. Le coppie rappresentano una fratellanza simbolica: un'appartenenza comune alla vita che si afferma nonostante i segni della differenza culturale e religiosa che ciascuna figura porta con sé.

Questa scelta non risponde a un'esigenza narrativa, ma teorica. Se il conflitto fosse inscritto nelle persone, sarebbe sufficiente osservare i loro volti per comprenderne l'origine. I dipinti mostrano invece il contrario. Le differenze esistono, come esistono in ogni società, ma nessuna di esse produce spontaneamente il nemico. La semplice esistenza della differenza non spiega il dominio. Perché ciò avvenga è necessario un processo storico che trasformi relazioni originariamente aperte in rapporti di separazione.

L'opera sospende una delle interpretazioni più ricorrenti dei conflitti contemporanei: quella che attribuisce la violenza alle differenze etniche, religiose o culturali. Tali differenze appartengono certamente alla storia delle società, ma non costituiscono, in quanto tali, la causa della guerra. La loro esistenza non basta a spiegare perché un vicino diventi un nemico o perché una comunità venga progressivamente privata delle condizioni materiali della propria esistenza. La domanda fondamentale cambia direzione: non perché due popoli siano differenti, ma attraverso quali processi storici una relazione di prossimità possa essere organizzata come relazione di dominio.

Il territorio come organizzazione storica

A questo punto compare il secondo elemento costitutivo dell'opera. Sullo sfondo di ciascun dipinto si sviluppa la sequenza cartografica della Palestina tra il 1917 e il 2024. Il caso storico rappresentato è nominato senza ambiguità: la sequenza identifica con precisione

documentaria la trasformazione territoriale della Palestina e di Israele. Le mappe non svolgono una funzione documentaria. Esse introducono una seconda dimensione dell'immagine che entra immediatamente in tensione con quella dei volti.

I volti appartengono al tempo della vita. Bambini, giovani e anziani attraversano le diverse età dell'esistenza senza che nulla permetta di distinguere, nella loro comune umanità, un principio di superiorità o inferiorità. La bambina palestinese guarda lo spettatore con una forza che non coincide né con la vittimizzazione né con la sfida. Le due giovani donne stringono dei fiori, come gesto ordinario di reciprocità e cura. I giovani uomini conservano una compostezza che non appartiene alla logica dello scontro. Gli anziani portano nei loro volti il peso della storia senza che cancelli la dignità della loro presenza.

Le mappe raccontano invece una storia differente. La progressiva riduzione del territorio palestinese rende visibile un processo nel quale lo spazio comune viene riorganizzato attraverso rapporti di forza sempre più asimmetrici. Ciò che nei volti continua a manifestarsi come uguaglianza, nello spazio si trasforma progressivamente in disuguaglianza. I volti e le mappe non si illustrano: si contraddicono. Ma questa contraddizione non appartiene alle persone rappresentate: appartiene alla storia.

Il comune e il dominio: due opposti

È qui che diviene necessario definire con precisione ciò che intendiamo per comune. Il comune è una pratica: la tendenza a espandere la partecipazione, a condividere beni materiali e decisionali, a riconoscere l'uguaglianza tra gli esseri umani. È socialità, convivialità, cooperazione, democrazia sostanziale. È il potere che tende a diffondersi ai molti.

Il dominio è l'opposto. È la concentrazione del potere, dei beni materiali e decisionali in sempre meno mani. Il dominio non produce cooperazione: la distrugge, la annulla, la sostituisce con rapporti di forza. Non è condivisione: è gerarchia. Non è partecipazione: è esclusione.

I sei dipinti di CONSENT / DISSENT mostrano esattamente questo paradosso. Ebrei israeliani e palestinesi musulmani hanno molto in comune da un punto di vista antropologico, storico e culturale: gli stessi tratti somatici, la stessa appartenenza alla vita, le stesse esigenze di cura e reciprocità. Ma il contesto storico, geopolitico e capitalistico in cui sono immersi fa sì che gli uni tendano ad annientare gli altri — e quindi a distruggere il comune per instaurare il dominio.

Il comune non è qualcosa che "si sposta" da chi viene distrutto a chi distrugge. Il comune è ciò che viene distrutto. Quando un popolo viene annientato, il suo comune — la sua lingua, la sua terra, la sua memoria, le sue pratiche di condivisione — viene cancellato. Il dominio produce al suo interno forme di organizzazione, ma non sono comune: sono gerarchia, funzionalità al potere, strumento.

Questa distinzione è ciò che la pittura rende visibile. I volti mostrano una comune umanità che il dominio tende a negare. Le mappe mostrano il processo attraverso il quale il dominio distrugge il comune per affermarsi. La pittura non mostra il comune come una realtà già data o come un futuro garantito. Mostra il comune come una pratica che viene minacciata, negata, distrutta — e che tuttavia resiste, nei volti, nei gesti, nella memoria.

La costituzione del dominio

La trasformazione del territorio non modifica soltanto la distribuzione dello spazio. Modifica progressivamente anche le forme attraverso le quali quello spazio viene amministrato, regolato e assunto come ordine stabile. Nessun rapporto di dominio può consolidarsi esclusivamente attraverso la forza. Per durare nel tempo deve istituzionalizzarsi, trasformando rapporti storicamente determinati in forme stabili di organizzazione politica, amministrativa e giuridica.

È in questo processo che il titolo CONSENT / DISSENT acquista il proprio significato. Il consenso designa il processo attraverso il quale un ordine storicamente prodotto tende a presentarsi come naturale. Ciò che nasce da rapporti di forza si presenta come l'ordine normale della realtà. Questa trasformazione può consolidarsi anche quando continua a essere contestata sul piano del diritto internazionale. Il dominio non vive soltanto nella forza. Vive nella propria capacità di trasformarsi in istituzione.

È proprio questo processo che il progetto pittorico interrompe. La relazione tra i volti e le mappe impedisce allo spettatore di percepire la disuguaglianza come un dato naturale. Se la comune umanità continua a manifestarsi nei volti mentre lo spazio viene riorganizzato secondo rapporti di forza sempre più asimmetrici, allora ciò che appare come ordine costituito rivela il proprio carattere storico. La pittura restituisce al dominio la propria contingenza.

La distruzione del comune

Il dominio non produce cooperazione: la distrugge. Può distruggere un comune determinato per intero. La storia del colonialismo di insediamento in America del Nord lo dimostra senza ambiguità. Interi popoli, lingue, cosmologie e sistemi di relazione con la terra sono stati annientati; alcune lingue non contano più un solo parlante. Il comune come categoria astratta non è scomparso in quel processo — il dominio ha prodotto al suo interno le proprie forme di organizzazione. Ma un comune, quello specifico e non sostituibile che quei popoli avevano prodotto nella loro storia, è stato eliminato per intero.

Non esiste alcuna legge storica che garantisca la sopravvivenza di ogni comune particolare contro il dominio che lo combatte. Il dominio dipende dal comune come pratica per potersi riprodurre — nel senso che anche il dominio, per sussistere, ha bisogno di forme di relazione tra i suoi membri. Ma questo non gli impedisce di eliminare un comune determinato,

sostituendolo con il proprio ordine. La persistenza del comune non è garantita da alcuna struttura. È il risultato di una lotta, che la storia può interrompere per sempre.

È questo il secondo livello della contraddizione costruita dall'opera. Quanto più le mappe documentano la progressiva organizzazione della separazione, tanto più i volti testimoniano la permanenza di relazioni che quella stessa organizzazione non riesce a cancellare. I bambini non appaiono ancora interamente determinati dalla storia che li circonda. Le giovani donne che stringono i fiori custodiscono una relazione che continua a produrre reciprocità dentro uno spazio attraversato dalla disuguaglianza. I giovani uomini conservano una presenza composta che non coincide con la logica della guerra. Gli anziani testimoniano la memoria della storia senza che essa esaurisca la dignità della loro esistenza.

I sei quadri del ciclo mostrano che il dominio non coincide mai completamente con la realtà sociale che pretende di organizzare. Le relazioni umane continuano a prodursi prima e oltre le forme attraverso cui il potere tenta di amministrarle. È in questo scarto che il titolo COMUNE acquista il proprio significato. Il comune non designa una società futura né un ideale astratto. Indica la permanenza di relazioni che continuano a eccedere l'ordine costituito. La pittura non le inventa. Le rende nuovamente visibili proprio nel momento in cui la storia tende a occultarle.

Il problema che si pone ora è il seguente: se il dominio, per affermarsi, deve distruggere il comune che gli si oppone — ma non può fare a meno di produrre al suo interno forme di relazione tra i suoi membri — in quali condizioni esso ricorre alla violenza organizzata per riprodurre le proprie condizioni di esistenza? L'annientamento sistematico del nemico non rappresenta l'origine del processo, ma una delle sue forme storicamente determinate. È questo il problema affrontato dal terzo movimento di COMUNE, „CRIMINA JURIS GENTIUM“.

III. Crimine di guerra, diritto e organizzazione materiale



CRIMINA JURIS GENTIUM, 2024, acrilico su tela, 92 x 130 cm.

La guerra occupa normalmente il centro della rappresentazione pubblica del conflitto. Le immagini che la documentano concentrano l'attenzione sulla distruzione, sulle vittime, sui combattimenti e sulle conseguenze immediate della violenza. L'evento bellico appare come una frattura improvvisa dell'ordine sociale, un'interruzione della normalità alla quale vengono successivamente attribuite cause politiche, diplomatiche o morali.

Questa prospettiva tende tuttavia a isolare il fenomeno dal processo storico che lo rende possibile. L'attenzione viene assorbita dal momento della distruzione, mentre le condizioni materiali che ne hanno preparato l'emergere rimangono sullo sfondo. La guerra appare come un fatto eccezionale proprio nel momento in cui vengono occultate le relazioni economiche, politiche e istituzionali che ne organizzano la possibilità.

È precisamente questo spostamento dello sguardo che costituisce il terzo passaggio della serie pittorica. *CRIMINA JURIS GENTIUM* non rappresenta la guerra. Interroga la forma storica attraverso la quale la guerra viene organizzata.

Il titolo — *crimina juris gentium*, crimini contro il diritto delle genti — indica una categoria giuridica specifica, quella che la tradizione del diritto internazionale ha elaborato per designare le violazioni più gravi dell'ordine giuridico universale. Il dipinto non si limita a richiamare questa categoria. Interroga la distanza tra la sua formulazione normativa e la sua effettiva realizzazione storica. I crimini contro l'umanità non appartengono all'improvvisazione della storia. Essi costituiscono il punto estremo di processi materiali che

si sviluppano nel tempo, modificando l'organizzazione della produzione, delle istituzioni, del diritto e delle relazioni internazionali. Quando la violenza sistematica diventa visibile, tali processi sono già largamente operanti.

Per questa ragione il dipinto non costruisce una narrazione lineare. La composizione mette in relazione immagini che, nella rappresentazione ordinaria, appaiono separate: l'andamento dei mercati finanziari, il drone, il soldato, la città bombardata, la madre che tiene tra le braccia il figlio morto. Nessuno di questi elementi costituisce un episodio autonomo. Essi appartengono allo stesso processo storico. La loro contemporaneità interrompe la frammentazione attraverso cui il conflitto viene abitualmente raccontato. La sofferenza delle vittime, l'organizzazione militare, la produzione tecnologica, la finanza e l'economia non appartengono a ordini differenti della realtà. Costituiscono momenti diversi di una medesima organizzazione materiale.

Il problema teorico non consiste nello stabilire quale immagine susciti maggiore indignazione. Consiste nel comprendere la relazione che rende tali immagini reciprocamente necessarie. La guerra e le sue conseguenze estreme non sono un'interruzione dell'economia. Esse appartengono al modo in cui una determinata organizzazione economica e politica riproduce se stessa. La violenza non può essere compresa esclusivamente attraverso le categorie della strategia militare o della diplomazia internazionale. Essa deve essere ricondotta alle condizioni materiali che organizzano la produzione, la circolazione del capitale, il controllo delle risorse, la distribuzione dell'energia, delle materie prime, delle infrastrutture e delle vie commerciali. La guerra interviene nel punto in cui tali condizioni entrano in contraddizione con la propria riproduzione.

In questa prospettiva anche il diritto assume un significato differente. Il diritto internazionale costituisce una delle più alte elaborazioni normative prodotte dalla comunità internazionale per limitare la violenza e affermare principi universali di tutela della persona. Tuttavia la sua efficacia dipende dalla possibilità concreta che tali principi trovino realizzazione all'interno di rapporti materiali spesso profondamente asimmetrici. La distanza tra il diritto e la sua effettività non rappresenta un'anomalia occasionale. Costituisce una delle contraddizioni permanenti della modernità politica. La proclamazione universale dei diritti non elimina automaticamente i rapporti di forza che ne limitano l'attuazione. Proprio questa distanza rende visibile il carattere storico del diritto, continuamente attraversato dalla tensione tra universalità normativa e organizzazione materiale del potere.

Il quadro CRIMINA JURIS GENTIUM mostra il limite strutturale entro il quale il diritto è chiamato a operare. Quando l'organizzazione materiale della società produce rapporti di dominio sempre più profondi, il diritto si trova costretto a inseguire trasformazioni che si sono già consolidate sul piano economico, politico e militare. La categoria giuridica dei *crimina juris gentium* esprime l'esigenza di un giudizio universale sul crimine di guerra contro l'umanità; ma il giudizio universale si scontra con la particolarità dei rapporti di forza

che ne determinano l'applicabilità. Questa contraddizione non invalida il diritto, ma ne rivela il carattere storico e la dipendenza da condizioni materiali che il diritto stesso non può produrre.

È precisamente in questo scarto che la pittura interviene. L'opera riunisce nello stesso spazio immagini che la rappresentazione dominante tende invece a separare. L'osservatore non può più considerare il bombardamento indipendentemente dall'organizzazione economica che lo rende possibile, né il mercato finanziario come una realtà estranea alle conseguenze umane della guerra. Ogni elemento rinvia continuamente agli altri, rendendo visibile l'unità materiale del processo.

La violenza criminale appare allora sotto una luce diversa. Essa non costituisce il fallimento improvviso della civiltà. Costituisce una possibilità storicamente prodotta all'interno di una determinata forma di organizzazione della società. Questo non significa che ogni conflitto sia identico a un altro. Ogni guerra appartiene a una storia concreta, a specifici rapporti politici e a particolari configurazioni geopolitiche. Tuttavia, al di là delle differenze storiche, esse condividono una medesima domanda teorica: attraverso quali condizioni materiali una società rende possibile il ricorso sistematico alla violenza organizzata?

È questa domanda che permette al dipinto di oltrepassare il singolo evento. Palestina, Ucraina, Iran: ogni altro conflitto contemporaneo. Essi non vengono assimilati né confusi tra loro. Rimangono storicamente distinti. Ciò che il dipinto interroga è il processo attraverso il quale conflitti differenti possono emergere all'interno della medesima forma storica di organizzazione del potere, dell'economia e delle relazioni internazionali.

La pittura non produce una teoria generale della guerra. Rende intelligibile la forma storica entro la quale guerre differenti possono essere pensate come manifestazioni di una medesima organizzazione materiale. Per questa ragione CRIMINA JURIS GENTIUM non conclude la dimostrazione. La radicalizza. Se la guerra non costituisce l'origine del processo, ma una delle sue manifestazioni storiche, diventa necessario interrogare il principio che organizza l'intera sequenza. Quale relazione unisce la produzione economica, il diritto, la guerra, la tecnologia, il mercato e la rappresentazione del conflitto? È questa la domanda che conduce all'ultimo movimento di COMUNE: SYLLOGISM.

IV. Il sillogismo della pittura



SYLLOGISM, 2024, acrilico su tela, 92 x 130 cm.

I tre movimenti precedenti hanno progressivamente modificato l'oggetto dell'indagine. Il primo ha mostrato che la memoria conserva la propria funzione soltanto se continua a interrogare il presente. Il secondo ha ricondotto la separazione all'organizzazione storica dello spazio e dei rapporti sociali, mostrando che il comune e il dominio sono due opposti in conflitto. Il terzo ha mostrato che la guerra non costituisce un evento isolato, bensì una delle forme attraverso cui tali rapporti vengono storicamente riprodotti. Rimane ora da interrogare la relazione che unisce questi diversi livelli.

Il nono dipinto, SYLLOGISM, nasce da questa domanda. In primo piano due galli combattono. Sotto di loro compare un carro armato costruito con rotoli di banconote. Le due immagini appartengono a ordini differenti della realtà. La prima richiama una forma di conflitto che sembra appartenere alla natura; la seconda introduce la dimensione storica dell'organizzazione economica e politica.

Il combattimento tra gli animali non viene assunto come metafora della guerra. Al contrario, la sua presenza rende possibile una distinzione essenziale. Il conflitto può appartenere alla natura. Gli esseri viventi competono, si affrontano e difendono il proprio spazio. Nulla di ciò è sufficiente a spiegare la guerra moderna.

La guerra non coincide con il semplice fatto che esista il conflitto. Essa presuppone un'organizzazione materiale capace di trasformare il conflitto in un dispositivo stabile di riproduzione del potere. Il carro armato costruito con rotoli di banconote introduce precisamente questo passaggio. La forza militare non appare come un elemento autonomo. Essa emerge dall'intreccio tra produzione economica, finanza, tecnologia, industria,

organizzazione politica e controllo delle risorse. La guerra non costituisce il contrario dell'economia. Appartiene al modo in cui una determinata organizzazione economica riproduce i propri rapporti di forza quando essi entrano in tensione con le condizioni della loro stessa espansione.

Il dipinto non enuncia un sillogismo: lo costruisce visivamente, attraverso la giustapposizione di due immagini che appartengono a ordini differenti della realtà. Non è la scrittura a produrre l'inferenza, ma la composizione stessa: il combattimento tra i due galli e il carro armato di banconote non illustrano un ragionamento elaborato altrove; lo mettono in atto nello spazio del quadro.

Tradotta in forma discorsiva, l'inferenza che l'opera mette in atto può essere così ricostruita. *Prima premessa*: il conflitto appartiene all'ordine della natura. *Seconda premessa*: nessun conflitto storico assume la forma della guerra senza un insieme di istituzioni, tecnologie, apparati produttivi, strumenti finanziari, ordinamenti giuridici e dispositivi politici che ne costituiscono la condizione materiale e la causa determinante. *Conclusione*: la guerra non può essere compresa a partire dal conflitto in quanto tale. È il conflitto storico che deve essere ricondotto all'organizzazione materiale delle relazioni sociali che lo rende possibile.

Questa conclusione non nega che la guerra implichi decisioni politiche, responsabilità individuali o strategie militari. Essa afferma che questi elementi non esauriscono il fenomeno. La domanda decisiva non riguarda chi ha cominciato o perché, ma attraverso quali condizioni materiali la guerra diventa una possibilità permanente dell'organizzazione sociale.

Il dibattito pubblico concentra l'attenzione sulle decisioni dei governi, sulle responsabilità individuali, sulle strategie militari o sulle contrapposizioni ideologiche. Tutti questi elementi appartengono certamente alla storia concreta dei singoli conflitti, ma non esauriscono il problema. La domanda teorica rimane un'altra. Quali condizioni materiali permettono che la guerra diventi una possibilità permanente dell'organizzazione sociale? Il dipinto non offre una risposta definitiva. Esso modifica il luogo dal quale tale risposta può essere cercata. L'attenzione si sposta verso le relazioni che producono gli eventi. Produzione, circolazione del capitale, organizzazione del lavoro, controllo delle risorse energetiche e delle materie prime, infrastrutture logistiche, tecnologia militare, mercati finanziari e diritto internazionale cessano di apparire come ambiti separati. Essi vengono ricondotti a un medesimo processo storico, del quale la guerra costituisce una delle possibili manifestazioni.

È questo il significato del sillogismo. La pittura non costruisce un'allegoria. Costruisce una dimostrazione. Ciò che appare immediatamente visibile non coincide con ciò che rende possibile la sua esistenza. L'immagine conduce lo sguardo oltre il fenomeno, verso le condizioni materiali che ne organizzano la produzione.

Conclusione

I nove dipinti di COMUNE non illustrano una teoria. Essi ne costruiscono progressivamente il percorso. La memoria conduce alla separazione; la separazione rinvia alla guerra; la guerra rende necessario interrogare l'organizzazione materiale che la produce. L'unità del progetto non deriva dal tema affrontato, ma dalla continuità della dimostrazione. Il titolo acquista il proprio significato definitivo. COMUNE non designa un modello ideale di società né un programma politico da realizzare. Esso indica il punto dal quale diventa possibile criticare l'organizzazione storica del dominio.

Nel primo dipinto esso appare come la capacità della memoria di continuare a interrogare il presente. Nel secondo emerge nella permanenza di relazioni umane che la separazione non riesce a cancellare. Nel terzo si manifesta nella possibilità di ricondurre la guerra alle condizioni materiali che la producono. Nel quarto diventa il principio attraverso il quale la pittura rende visibile ciò che l'organizzazione del dominio tende a occultare.

Il comune è una pratica. Non è una struttura trascendentale che sopravvive a ogni distruzione. È la tendenza a espandere la partecipazione, a condividere beni materiali e decisionali, a riconoscere l'uguaglianza tra gli esseri umani. È socialità, convivialità, cooperazione, democrazia sostanziale. È ciò che il dominio nega, distrugge, cancella. Il dominio è l'opposto: concentrazione del potere in sempre meno mani. Non produce cooperazione: la annulla, la sostituisce con rapporti di forza, con gerarchie, con esclusione.

I nove quadri mostrano esattamente questo conflitto. Ebrei israeliani e palestinesi musulmani hanno molto in comune da un punto di vista antropologico, storico e culturale: gli stessi tratti somatici, la stessa appartenenza alla vita, le stesse esigenze di cura e reciprocità. Ma il contesto storico, geopolitico e capitalistico in cui sono immersi fa sì che gli uni tendano ad annientare gli altri — e quindi a distruggere il comune per instaurare il dominio. Il caso da cui l'opera prende avvio non è un'illustrazione contingente della tesi. Ne è la posta in gioco reale. Se il comune particolare dei palestinesi persiste ancora, non lo fa perché nessuna storia possa eliminarlo: il Nord America dimostra il contrario. Persiste perché continua, ogni giorno, a essere praticato — coltivato, insegnato, ricordato. Questa persistenza non è la conferma di una legge. È un fatto che accade ancora, e che potrebbe smettere di accadere. È precisamente questa apertura a rendere la pittura un atto teorico e non una consolazione.

Il comune non si oppone astrattamente alla storia. Esso appartiene alla storia. Non coincide con l'ordine costituito, ma con la continua produzione di relazioni attraverso le quali gli esseri umani rendono possibile la propria esistenza reciproca.

La dimostrazione sviluppata da COMUNE conduce a una conclusione precisa. I conflitti contemporanei non possono essere compresi come il risultato di antagonismi naturali,

culturali o religiosi. Essi diventano storicamente possibili all'interno di una determinata organizzazione materiale della società. Quando la riproduzione del capitale incontra i propri limiti, la competizione per il controllo delle risorse, delle infrastrutture, dell'energia, delle materie prime e delle vie commerciali tende a trasformarsi in conflitto organizzato. La guerra non costituisce l'interruzione dell'ordine economico; ne rappresenta una delle forme storiche di riproduzione. Anche il genocidio, nella sua radicalità, non può essere pensato come un evento privo di condizioni. Esso appartiene a quei processi estremi attraverso i quali rapporti di dominio storicamente determinati possono essere mantenuti, riorganizzati o approfonditi. Per questa ragione la pratica critica non può limitarsi a denunciare la violenza quando essa diventa visibile. Deve rendere intelligibili le relazioni materiali che la preparano, la organizzano e la rendono possibile. È in questo compito che la pittura, intesa come pratica teorica, trova la propria necessità. La pittura non parla di una realtà conclusa. Interviene mentre la storia continua a produrre le condizioni del proprio presente. Ed è soltanto in questa coincidenza tra il tempo dell'opera e il tempo della storia che essa può ancora aspirare a produrre conoscenza.