



HAL
open science

L'acritica del museo

Pascal Dubourg Glatigny

► **To cite this version:**

| Pascal Dubourg Glatigny. L'acritica del museo. 2011, pp.10-11. halshs-00628568

HAL Id: halshs-00628568

<https://shs.hal.science/halshs-00628568>

Submitted on 6 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



VENTI DELL'EST

L'acritica del museo

Incontro con lo storico dell'arte Piotr Piotrowski, i cui tentativi di rinnovare una delle maggiori istituzioni d'arte in Polonia si sono scontrati con le resistenze dei conservatori e dei populist

Pascal Dubourg Glatigny

Il mondo dei musei di tutta Europa subisce da vari anni una trasformazione profonda, segnata da politiche che tendono a adeguare le competenze pubbliche a una gestione meramente commerciale, nell'assenza quasi totale di un progetto intellettuale. Una delle conseguenze più vistose per il pubblico è una museografia sempre più ripetitiva che fa spesso apparire la storia dell'arte come una disciplina senza capacità di innovare e di confrontarsi con la realtà. Il risultato è che, dentro le sale museali, si respira un sapere imballato.

Accettando nel 2008 la direzione del Museo nazionale di Varsavia, lo storico dell'arte polacco Piotr Piotrowski accarezzava un'idea che in questo contesto ha del rivoluzionario: voleva infatti far nascere un nuovo tipo di museo, più vicino al pubblico e direttamente coinvolto nella società. L'esperienza, tuttavia, non ha beneficiato dei necessari appoggi politici ed è stata di breve durata. C'è Piotrrowski, autore tra l'altro di un importante studio sulle avanguardie nell'Europa orientale, è tornato a insegnare la storia dell'arte del ventesimo secolo all'università Adam Mickiewicz di Poznan, ed è qui che lo abbiamo incontrato.

Quando ha accettato la direzione del Museo Nazionale, lei intendeva condurre un vasto piano di riforme al fine di conferire a quella istituzione una nuova funzione nella società. Come si potrebbe definire il suo progetto di «museo critico»?

Erano due le idee che perseguivo. La prima era di condurre riforme interne al fine di migliorare l'organizzazione del Museo di Varsavia più efficiente. Un progetto che doveva passare per una ristrutturazione delle forze lavorative (si contano ora circa venti curatori e cinquantotto impiegati) e una riduzione del numero dei dipartimenti (per esempio attualmente il museo ha tre diversi dipartimenti per le stampe e le incisioni e diciassette dipartimenti di conservazione). Il secondo passo era di cambiare il museo per farne una istituzione attiva sul piano politico e sociale, trasformandolo in una sorta di forum impegnato nel dibattito pubblico: era questo il mio museo critico. Nell'elaborare il progetto, avevo in mente una serie di mostre temporanee su temi riguardanti argomenti di rilievo per la società (per esempio, le minoranze sessuali). Ero certo che rassegne di questo genere avrebbero contribuito a rinforzare il dibattito democratico nel mio paese. Il «museo critico», infatti, è anche un'istituzione autocritica, cioè che analizza la sua stessa posizione, la sua storia, il modo in cui si sono costituite le sue collezioni e che esplicita e discute le scelte museografiche. Questa idea affonda le radici nei *critical museum studies*, nella nuova museologia che, tra l'altro, ha superato la frontiera tra museo d'arte ed etnografico.

Il suo team ha avuto la possibilità



PROFLO

Studi contemporanei all'ombra di Yalta

Piotr Piotrowski ha pubblicato recentemente un volume nel quale ritorna sulla vicenda e esplicita il progetto di museo critico («Muzeum krytyczne», Poznań 2011). Su questo argomento ha inoltre contribuito a una raccolta di saggi pubblicata dal curatore norvegese Tone Hansen «(Re)Staging the Art Museum?», Berlino, 2011). Fra le sue pubblicazioni «Art after Politics» (2007) e l'importante volume sull'arte oltre cortina «In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989» (London, Reaktion Books, 2009). È docente di storia dell'arte presso l'università Adam Mickiewicz University, a Poznań, in Polonia.

di organizzare solo due grandi mostre. Una intitolata «Homo Erotica» sulle rappresentazioni dell'omosessualità, in particolare nell'Europa dell'est e una seconda dal titolo «Mediators» che evidenziava come artisti scelti nei cinque continenti rendessero visibile il carattere globale dell'ideologia del consumismo, dell'indottrinamento, della standardizzazione e della sorveglianza permanente. Come furono valutate dal pubblico? Hanno stimolato un vero dibattito?

Putroppo *Mediators* è stata una mostra che non ha potuto contare su un pubblico molto esteso. Al contrario, *Ars Homo Erotica*, che presentava delle opere dall'antichità fino ad oggi, è stata molto popolare. Ha avuto un numero elevato di visitatori, soprattutto giovani. Prima dell'apertura siamo stati attaccati da politici e attivisti di destra che esigevano, in vari modi, la cancellazione della manifestazione. Una volta inaugurata, però, non ci sono state più critiche così dure. Come se la stampa conservatrice avesse capito che non poteva più fare niente contro di noi. Devo dire che la rassegna è stata un successo e abbiamo dimostrato che il pubblico aspira a questo tipo di mostre, almeno a Varsavia. Va aggiunto, inoltre, che il Museo nazionale di Varsavia è stata la prima istituzione nazionale nell'Europa post-comunista a realizzare una tale esposizione. Il progetto incorporava totalmente l'idea del «museo critico».

Dopo circa due anni di lavoro, il progetto elaborato dal nuovo team è



MOSTRE • Fino al 2 ottobre «Ostalgia» al New Museum di New York Corpi seminudi e gesti impercettibili per elaborare i dolori dell'era sovietica

Gian Maria Annovi

Alcuni anni dopo l'euforia per la caduta del muro, tra la fine degli anni '90 e l'inizio del decennio successivo, una parte di Berlino si è ritrovata improvvisamente a vivere uno strano lutto a scoppio ritardato: la nostalgia per la vita nella Ddr. È il fenomeno cosiddetto della *Ostalgie*, un neologismo composto dai termini tedeschi per Est (*Ost*) e nostalgia (*nostalgie*). Opportunamente adattato all'inglese - *Ostalgie* - il termine è diventato il titolo di una delle mostre più interessanti organizzate negli ultimi anni al New Museum di New York da uno dei suoi direttori, Massimiliano Gioni. La mostra, che chiuderà i battenti il 2 ottobre prossimo dopo essere stata prolungata per via del successo riscosso, mette insieme cinquanta artisti di diverse generazioni, provenienti da una ventina di paesi dell'Europa dell'Est e dell'ex-Unione Sovietica, artisti che hanno vissuto e rappresentato in modi differenti il crollo del blocco comunista e le sue conseguenze.

Al contrario di quanto sembra promettere il titolo, la nostalgia è però quasi completamente assente da questa mostra, tanto che sarebbe più appropriato leggere il termine *ostalgie* in maniera letterale come generico «dolore dell'Est», un male storico localizzato geograficamente e declinato con sfumature originali da ognuno degli artisti presentati. Una delle opere più affascinanti della mostra è l'album di circa cento fotografie di famiglia in cui l'artista polacca Aneta Grzeszykowska ha cancellato, con mezzi digitali, la propria presenza di bambina e poi di adolescente, in una forma di auto-censura della propria esistenza nella Varsavia degli anni precedenti la vittoria di Wlasya. Più che un senso di nostalgia, quest'opera comunica il desiderio



di una storia (personale e politica) differente e il bisogno di elaborare dall'esterno un passato doloroso. Un dolore che, nel caso dall'artista serbo Mladen Stiljovic, è diventato l'unico termine di espressione possibile, tanto da fargli coprire con un bianchetto le definizioni di pagine e pagine di dizionario, sostituendole con un'unica parola: «PAIN» (dolore).

Il linguaggio, e in particolar modo il linguaggio della propaganda di Stato, riveste un ruolo importante per molti degli artisti presenti nella mostra. Si va dalle splendide poesie concrete del russo Dmitri Prigov, composte riscrivendo a macchina i dispacci giornalistici delle agenzie governative, agli slogan surreali ed enigmatici di An-

drei Monastyrski, riprodotti su enormi cartelli in sfida alla censura. Anche la fotografia, un tempo non considerata come forma di arte autonoma dall'establishment culturale sovietico e dunque meno sottoposta a forme di controllo, è uno dei mezzi espressivi maggiormente impiegati. Da un lato ci sono le ottanta foto a colori dell'ucraino Boris Mikahilov, realizzate tra gli anni '60 e '70, che offrono, spesso indagando sull'imperfezione dei corpi e su dettagli marcatamente sessuali, una rappresentazione priva di ogni idealismo della vita quotidiana ai tempi di Breznev. Dall'altro i ritratti in bianco e nero di Nikolay Bahharev, famiglie russe di bagnanti che - facendosi riprendere seminude sulla spiaggia

★★★★★ La Repubblica Corriere della Sera ★★★★★ La Stampa ★★★★★ L'Unità ★★★★★ The Times

SALVO BENVISIO presenta

JODIE FOSTER KATE WINSLET CHRISTOPH WALTZ JOHN C. REILLY

TRATTO DALL'OPERA TEATRALE "IL DIO DEL MASSACRO" DI YASMINA REZA

CARNAGE

UN FILM DI ROMAN POLANSKI

NEI CINEMA DI ROMA
FIAMMA - GIULIO CESARE - GREENWHICH - KING
MAESTOSO - TIBUR - EURCINE - JOLLY - ALHAMBRA
ANDROMEDA - CIAK - MIGNON - ODEON
ROXYPARIOLI - STARPLEX GULLIVER
THE SPACE CINEMA PARCO DE' MEDICI
UCI CINEMAS (PORTA DI ROMA) - CINEFERONIA (FIANO ROMANO)
PLANET (GIUDONIA) - UCI CINEMAS PARCO LEONARDO (FUMICINO)
CINELAND (OSTIA)

AL NUOVO OLIMPIA IN VERSIONE ORIGINALE SOTTOTITOLATA

CONSUNTIVO MILIONARIO PER «ART MOSCOW»

Nonostante la crisi, il comunicato finale della quindicesima edizione di «Art Moscow», la fiera internazionale di arte contemporanea che si è chiusa domenica 25 settembre negli spazi della Tsentrinnyi Dom Khudozhnika (Casa centrale degli artisti), suona trionfante: complessivamente le vendite hanno totalizzato 4603 milioni di dollari.



MIRELLA KARADJOVA, «PURE LOVE», 2009, OPERA IN MOSTRA. A SINISTRA, RITRATTO DI PIOTR PIOTROVICH SOJTO, LA COPERTINA DEL CATALOGO DELLA MOSTRA «OSTALGIA».

stato respinto dal consiglio di amministrazione, costringendola alle dimissioni. Questo è accaduto dopo l'elezione del liberale Bronisław Komorowski come presidente della Repubblica e l'esclusione dei conservatori dalle posizioni più alte del governo. Come spiega la decisione del cda?

In realtà, abbiamo lavorato solo 15 mesi. Komorowski non c'entra niente. È presidente della Repubblica e non viene incaricato di queste questioni. Naturalmente, il ministro della cultura, Bogdan Zdrojewski, è stato coinvolto, ma non saprei dire fino a quale punto. Sinceramente, posso immaginare che il consiglio di amministrazione gli abbia chiesto un parere, ma in definitiva il consiglio di amministrazione rimane indipendente. Il consiglio è composto di due tipi di personalità: da una parte, i conservatori, con numerose connessioni negli altri musei. Sono quelli che sostengono l'idea di un museo come santuario. Dall'altra parte, ci sono le personalità provenienti dal business e dalla politica, che potrei qualificare come populistici: loro difendono l'idea di un museo come luogo di svago. Di solito, questi due gruppi non si apprezzano molto ma in questo caso hanno trovato un accordo, intravedendo entrambi nel progetto di «museo critico» un pericolo. Intendo dire che per i primi il progetto era inaccettabile perché andava frontalmente contro la posizione tradizionale della cultura in quanto era, ribadisco, un museo autocratico che contraddiceva il ruolo sacro di tempio della nazione. Per i secondi, era altrettanto pericoloso perché la cultura critica si oppone al divertimento. Per entrambi, insomma, il ruolo tradizionale del museo si può sfruttare per fare business. In una parola: sia il conservatorismo sia il populismo sono agli antipodi della cultura critica e della democrazia.

Il paesaggio dell'Europa museale è radicalmente mutato negli ultimi anni. Numerose istituzioni private occupano una posizione sempre più rilevante e la gestione dei musei pubblici viene ormai guidata da un criterio di marketing. Qual è la sua visione della situazione? E quali sono le possibilità e condizioni perché la museografia critica possa esistere?

Non mi piace quello che vedo. Il concetto neo-liberale di museo raccoglie un vasto consenso perché consiste nel procurare trattamento e al tempo stesso offre un finanziamento al settore pubblico. Il modello dei musei privati viene enormemente su quelli pubblici e, in molti casi, non c'è più tanta differenza tra i due settori. Secondo me, i musei pubblici dovrebbero resistere a questa situazione: è necessario che si tengano a distanza dal mercato e promuovano una cultura critica. Il loro compito è aprire le menti e non solo *make fun and money*. Ma i grandi musei, al momento, disattendono al loro fine. C'è una speranza che la situazione cambi? Spero di sì... ma è solo una speranza. La mia esperienza personale non mi conduce verso l'ottimismo. Forse l'unica strada rimane, ancora una volta, l'educazione: dobbiamo convincere le persone, i cittadini, a esigere che le istituzioni pubbliche lavorino più *pro bono publico*, e non per il business...

PROVOCAZIONI • Melamid, apostolo dell'arte terapeutica

Non due artisti che firmavano insieme le loro opere, ma un vero movimento a sé: questo erano, e si definivano, Komar & Melamid, protagonisti dell'underground russo negli anni '60 e '70 con performance ironiche e spiazzanti in cui riuscivano a mescolare concettualmente e pop. Nel '78 il «movimento» si trasferì a New York, ma continuò a produrre progetti a ritmo serrato. Poi, come accade a tante coppie, artistiche e non, i due nel 2003 si sono separati e hanno continuato a provocare ciascuno per conto proprio. Esempio ne sia il progetto più recente di Melamid, il Ministero dell'Arte Terapeutica, un ambulatorio su strada al 98 di Thompson Street, dove le persone vengono ricevute su appuntamento e sono curate, attraverso il contatto con opere d'arte, per una quantità di disturbi fisici e psicologici, tra i quali – così asseriscono i manifesti appesi alle pareti – la bullimia nervosa, l'angioedema e l'orticaria, le sindromi premenstruali e l'iperplasia prostatica benigna. A quanto pare, scrive Charles McGrath sul «New York Times», Melamid ama la terminologia medica perché gli ricorda la critica d'arte. Quanto al processo terapeutico messo a punto dall'artista, pare coinvolga particelle invisibili dette «creazioni» che, dice Melamid, «sono ovunque, e penetrano nel corpo umano. Se vengono usate come si deve, stimolano le funzioni corporee, aiutano a vivere meglio e liberano dalle impunità. Ma quando si va in un museo, bisogna stare molto attenti. La sovraesposizione è pericolosa: l'arte va presa con moderazione, con l'aiuto di uno specialista in grado di prescrivere il giusto dosaggio». (M.T.C.)

ANTEPRIMA • Stralci di un intervento al Festival della letteratura di viaggio, da domani a Roma

Di cosa parliamo quando parliamo di avventura in italiano e in somalo

Cristina Ali Farah

Per quasi due anni ho seguito un progetto sulla memoria che coinvolgeva un gruppo di richiedenti asilo somali. Sono tutti molto giovani, la loro età coincide con quella della guerra civile, e sono di quelli che hanno deciso di arrivare lontano. Dove, nessuno l'ha ben chiaro all'inizio, l'unica cosa certa è la necessità della propria decisione.

Un giorno, uno degli studenti, mi ha detto che durante una lezione, dopo aver a lungo discusso su come tradurre una parola, avevano riflettuto su quanti fossero i vocaboli italiani per cui non si riusciva a trovare un corrispondente in somalo. Allo stesso modo, esistevano tante parole somale impossibili da tradurre in italiano. Così abbiamo pensato di iniziare un laboratorio sulle parole, il laboratorio delle nostre parole intraducibili. Lo stimolo nasceva da una parola e dall'impossibilità di trovare un vocabolo corrispondente. Trovavamo termini che la sfioravano, che ci conducevano in dimensioni che non prevedevamo. Allora ciò che si andava costruendo era una specie di albero, un'associazione di idee partita da una parola intraducibile. La prima parola che non si riusciva a tradurre era *Avventura*.

Su un dizionario della lingua italiana è scritto: *avventura: vicenda singolare e straordinaria, caso inaspettato. Impresa rischiosa ma attraente per ciò che vi si prospetta di ignoto e vi si vive di fuori dal comune*.

Sembra che non ci sia un termine corrispondente in somalo. Sul dizionario italiano-somalo troviamo *sursuur*. *Sursuur baan galay* significa ho corso un pericolo. Il pericolo è quindi un elemento connotato all'avventura?

Continuiamo cercando. C'è chi suggerisce *dalmar*, attraverso i paesi o meglio *badmar*, attraverso il mare.

Figura tipica dell'avventuriero somalo era il *seaman*. Quella dei *seaman* è la più antica comunità dei somali nel Regno Unito. Nel golfo di Aden, molti uomini si arruolavano come marinai nelle navi mercantili o nelle navi da guerra inglesi. Qualcuno tornava.



RIFUGIATI IN ARRIVO AL CAMPO DI DADAAB / FOTO REUTERS (THOMAS MUKOYA)

Qualcuno non tornava più.

Recentemente in Italia è uscito Aukui (Eks&Tra 2008), romanzo d'esordio di Fatima Ahmed, racconto in prima persona della figlia di un *seaman* somalo, vissuto in Cambogia trent'anni, sposato con una giovane indo-vietnamita e costretto a tornare in Somalia negli anni 70, in fuga dalla guerra civile cambogiana. Fatima è una donna dai grandi occhi e dalla voce soave e la sua è una vicenda unica ed esemplare, una vera *avventura*. Dopo aver perso la fami-

glia negli scontri tra somali e coloniali inglesi, il padre, ancora bambino, era stato trasferito a Aden con centinaia di orfani. Qui si era imbarcato e aveva girato il mondo a bordo delle navi mercantili con il timbro di *seaman* sul passaporto britannico.

Dopo anni di navigazione, aveva deciso di fermarsi in Vietnam e di cambiare mestiere, restaurando cappelli di feltro usati, provenienti dalla Francia, e vendendoli al mercato di Phnon Penh. Altissimo ed elegantemente vestito, nel suo completo bianco anni Quaranta, aveva finito per innamorarsi di una giovane del reparto stoffe indiane che veniva dal Vietnam una volta a settimana per aiutare la sorella. Caso volle che le loro bancarelle fossero una di fronte all'altra, i due si innamorarono, si sposarono ed ebbero undici figli.

A proposito dei *seaman*, uno degli studenti della scuola, in Somalia faceva il pescatore, nonostante la madre lo volesse tenere lontano dal mare e ci dice che i *seaman* non erano veri e propri avventurieri come lo sono i pescatori, perché a bordo delle grosse navi non c'è bisogno di conoscere il mare e i rischi che si corrono navigando. Ci riporta quindi all'idea di avventura come pericolo.

«Allora» mi racconta una giovane della scuola «mentre ero nel mezzo di quella frantumazione,

decisi di entrare nel viaggio».

Il viaggio per raggiungere il mare è lungo e i piedi le dolgono perché non ha scarpe adatte e le sue scarpe si squarciano e le lacerano le caviglie. Non ha niente con cui sostituirle, così si fascia i piedi di stoffa e di cortece, il fascia strettamente e attraverso terreni umidi, terreni secchi, attraversa tutto. La fascia-tura si bagna, allora la ragazza libera per un poco i piedi, strizza gli stracci, infila i piedi lividi in due sacchetti di plastica, poi li riempie di foglie secche e di stoffa. Arriva a un incrocio e ha questi piedi, e c'è una donna ferma a quell'incrocio, una donna che è entrata nel viaggio come lei. Allora questa donna la vede con i piedi gonfi quasi tumefatti avvolti nella plastica e nella stoffa, plastica e stoffa che non si staccano più dalla sua pelle. E questa donna apre la sua sacca e tira fuori un paio di scarpe per lei, un paio di scarpe dalla sua sacca. Sono passati molti anni da quando è entrata nel viaggio, da quando ha deciso di fuggire da quella frantumazione. Eppure, a volte, le capita ancora di sentirsi qualcosa conficcato nella pianta del piede, dentro, proprio dentro al piede. E vorrebbe afferrare una lama, o una pinza, qualcosa di tagliente per estrarre quelle spine e quei vetri che sente conficcati nei piedi.

La giovane donna usa la parola *burbur*, la frantumazione, per nominare la ragione che la spinge a decidere di entrare nel viaggio. Dice *burbur*, non dice guerra civile, *dagaalka sokeeye* in somalo.

Nel romanzo *Links*, Nuruddin Farah si sofferma sul significato di questa espressione:

«Sai come si dice in somalo guerra civile?»

«Dagaalka sokeeye» (...)

Dentro di sé, Jeebleh non riusciva a decidere come tradurre quella espressione somala: alla fine preferì il concetto di «uccidere un intimo» a quello di «fare la guerra a un intimo». Forse la seconda alternativa esprimeva meglio quello che stava succedendo in Somalia. (Nuruddin Farah, *Legami*, Frassinelli 2005, p. 154)

C'è intimità nella violenza e fare la guerra a un intimo è proprio l'implosione di quello spazio entro il quale ci sentiamo al sicuro.

SAGGI • «11 settembre: attentato alle libertà?» di Federica Resta

Una pericolosa asimmetria tra ragion di stato e stato di diritto

Giuliano Battiston

È una delle questioni fondamentali del diritto, nel dibattito giuridico e politico attuale, quella che Federica Resta, avvocato e funzionario del Garante per la protezione dei dati personali, ha deciso di affrontare con il saggio *11 settembre: attentato alle libertà? I diritti umani dopo le Torri gemelle* (Edizioni dell'Asino 2011, pp. 272, euro 12): la tensione tra libertà e sicurezza, tra difesa della società e della sicurezza di tutti da una parte, e intangibilità di quei diritti e garanzie che il costituzionalismo moderno ha posto a fondamento dello Stato di diritto dall'altra. Quella tensione, costitutivamente precaria, in seguito agli attentati dell'11 settembre ha subito una torsione radicale, e Federica Resta cerca di tracciarne genere ed esiti, analizzando «le profonde modifiche intervenute dal 2001 a oggi nei sistemi penali contemporanei».

L'obiettivo è ambizioso, per almeno due motivi: perché numerose sono le misure (sostanziali, processuali, penitenziarie), adottate in questi dieci anni nelle democrazie liberali in funzione antiterrorismo, in deroga ai principi fondativi del diritto penale, e perché, come ricorda Luigi Manconi nella premessa, le categorie giuridiche «sono una fondamentale chiave di lettura per svelare il mutamento dei tempi», per individuare la peculiare antropologia politica di cui sono espressioni.

L'antropologia politica descritta da Federica Resta nel suo libro è preoccupante: se infatti la cultura giuridica ha sempre cercato di distinguere il nemico dal criminale, il nemico dello Stato dal semplice trasgressore della legge – l'*hostis* dal *reus* – e dunque il diritto dall'arbitrio punitivo, le misure antiterrorismo hanno condotto a una duplice e pericolosa sovrapposizione: «il nemico è ridotto a criminale, e il criminale è designato come nemico».

Questo progressivo scivolamento segnala

Dopo l'attacco alle Twin Towers i diritti rischiano di diventare privilegi accessori, da negare discrezionalmente nei confronti di alcune categorie di «nemici»

una pericolosa inversione nella simmetria dei rapporti tra diritto e politica, una simmetria sulla quale – ricorda ancora l'autrice – si è costruita buona parte del costituzionalismo europeo, almeno a partire dall'Illuminismo.

Con l'11 settembre, invece, è finito per prevalere un rapporto asimmetrico, che potrebbe essere ricondotto alla prevalenza della «Ragion di Stato» sullo «Stato di diritto». Perché quando i mezzi vengono subordinati ai fini politici, non più limitati da strumenti giuridicamente prestabiliti e vincolati alla leg-

ge, è il paradigma del nemico a divenire criterio di regolazione del bilanciamento tra libertà e sicurezza: le leggi non tutelano più i diritti, ma ne circoscrivono l'ambito, giustificandone la sospensione, mentre i diritti diventano privilegi accessori, «da negare discrezionalmente nei confronti di alcune categorie di «nemici», individuati come tali secondo l'arbitraria definizione del «sovran». Lo dimostra concretamente la categoria dei «nemici combattenti illegali», né veri e propri avversari in guerra né criminali comuni, confinati *hors la loi* e l'*humanité*, sottratti tanto alle garanzie del processo penale quanto alle regole ordinarie della giustizia militare e del diritto umanitario previsto dalla III Convenzione di Ginevra.

È una categoria che sintetizza un intero sotto-sistema giuridico, il sistema Guantanamo, frutto dell'adozione di quel paradigma politico-criminale che è stato definito – appunto – «diritto penale del nemico», ben radicato negli Stati Uniti, meno in Europa, grazie al «ruolo svolto dagli organi di garanzia, dalle corti costituzionali o dalle giurisdizioni sovranazionali». Un paradigma comunque pericoloso, perché a partire da reati di terrorismo si estende spesso e facilmente anche a crimini diversi, di «allarme sociale», e soprattutto perché, subordinando il riconoscimento di diritti fondamentali al requisito della cittadinanza, conduce a una rinazionalizzazione dei diritti umani, contraddicendo l'universalismo, «la vera evoluzione del sistema giuridico-politico a partire dal secondo dopoguerra».

Con il suo libro, Federica Resta ci ricorda che il grado di tenuta delle democrazie si misura «sulla capacità del sistema politico e giuridico di delineare un bilanciamento – il più possibile equo – tra norme ed eccezioni, diritti individuali e difesa sociale, libertà del singolo e sicurezza della collettività». A ogni cittadino, il compito di vigilare.