



*Ai Weiwei, fotogramma dal video musicale Dumbass, 2013, 5 min 13 sec - cinematography by Christopher Doyle.
Courtesy Fondazione MAXXI.*

Oltre il confine

La mostra *Ai Weiwei: Aftershock* al MAXXI dell'Aquila: un percorso tra memoria, ricostruzione e dissenso

Marzia Failla

Cosa significa ricostruire quando la distruzione è il risultato del potere? Come è possibile preservare la memoria di ciò che la censura e la violenza politica tentano di cancellare? E quale ruolo può assumere l'arte di fronte all'oblio imposto?

Le opere dell'artista, designer, attivista, architetto e regista cinese Ai Weiwei possono essere lette come uno spazio in cui memoria, trauma e testimonianza si intrecciano tra loro in un processo continuo di resistenza e in cui la ricostruzione si configura come un atto di dissenso teso a restituire visibilità a ciò che le dinamiche di potere vorrebbero silenziare.

La mostra *Ai Weiwei: Aftershock* al MAXXI dell'Aquila, a cura di Tim Marlow - inaugurata lo scorso 29 aprile e che proseguirà fino al 6 settembre 2026 - intende ripercorrere, nella splendida cornice barocca offerta da Palazzo Ardinghelli, sede del museo, il percorso artistico di Ai Weiwei; mettendo in dialogo più di settanta opere, alcune delle quali inedite, l'esposizione ha incluso sia lavori realizzati a partire dagli anni Ottanta che progetti più recenti, arrivando persino alle opere realizzate in Ucraina nel 2025.

Attraverso installazioni, sculture, fotografie e opere video, la storia del capoluogo abruzzese - e la catastrofe del sisma del 2009 che ne ha segnato per sempre il volto e la storia del suo patrimonio - è stata messa in relazione con il terremoto dello Sichuan del 2008, a cui si è rivolto invece l'artista con *Straight*, uno dei suoi più esemplari lavori presenti in mostra; *Straight*, così come le altre opere selezionate articolano infatti il trauma, la memoria e la ricostruzione come dimensioni interdipendenti e stratificate, la cui complessa intersezione costituisce il nucleo della ricerca sperimentale di questo

“artista dissidente” (1), sviluppata attraverso un continuo processo di sovrapposizione e rielaborazione.

Ai Weiwei ha assunto nel suo lavoro le criticità connesse alla violazione dei diritti umani come dispositivo interpretativo, estendendo la portata della sua riflessione ad una dimensione da *locale* a *globale* (2). Come ha dichiarato: “Penso che le questioni relative ai diritti umani siano le stesse in tutto il mondo; non sono solo un problema della Cina” (3).

Nel dibattito critico sulla sua pratica, la studiosa Ana Cristina Mendes ha brillantemente interpretato il suo lavoro, nonché il posizionamento artistico che egli continuamente ha assunto, attraverso la nozione di *parresia* (4), intesa come pratica del “dire il vero” in condizioni di rischio e di esposizione al potere.



A sinistra e a destra. Ai Weiwei, *Straight*, 2008–2012, tondini per cemento armato. Courtesy Fondazione MAXXI.

In questa prospettiva, le azioni dell’artista sono state interpretate come intervalli generativi di dissenso, per mezzo del linguaggio dell’arte e dei media come strumenti con cui mettere in discussione le narrazioni ufficiali e denunciare le violazioni dei diritti umani.

Mendes ha evidenziato come, nel caso di Ai Weiwei, tale dinamica si sia continuamente tradotta in una pratica artistica che ha sapientemente coniugato testimonianza, attivismo e visibilità pubblica, trasformando l’opera in uno spazio di enunciazione critica. In questo senso, la sua produzione non si limita a rappresentare il dissenso, ma lo incarna come forma di enunciazione *parresiastica* (5), in cui la memoria e la denuncia diventano strumenti di resistenza nei confronti delle strutture di potere e delle strategie di censura.

Alla luce di quest’analisi, il percorso espositivo ha in maniera convincente proposto l’abilità dell’artista di andare “oltre il confine”, configurando lo sconfinamento come azione epistemologica in grado di mettere in discussione il binomio identità-sovranià.

Nel cortile interno semiottagonale e porticato, luogo in cui il percorso espositivo prende avvio, si viene accolti da *Camouflage Nets*, lavoro del 2025, mentre a seguire le tre ampie sale del piano nobile ospitano l’importante e rappresentativo lavoro citato *Straight* (2008-2012), dedicato al devastante terremoto di magnitudo 8 della Scala Richter avvenuto a Sichuan, nella provincia sud-occidentale cinese, il 12 maggio 2008, e che ha tragicamente registrato novantamila vittime e circa cinquemila persone sfollate.

Negli anni successivi a questa catastrofe naturale l’artista ha avviato in realtà diversi progetti che ne hanno affrontato e in parte ricostruito gli accadimenti: con *Names of the Students Earthquake Victims Found by the Citizens’ Investigation* (2008-2011) si è in particolare dedicato alla restituzione identitaria del nome, del luogo di nascita e dei nomi dei familiari di parte delle vittime, ovvero gli oltre cinquemila studenti che persero la vita nel terremoto a causa del crollo delle architetture scolastiche; con *Straight* invece ha recuperato clandestinamente circa centocinquanta tonnellate di tondini di ferro dagli edifici terremotati - che ha riallineato manualmente nel suo studio riportandoli alla loro forma originaria pre-sisma - con cui ha dato forma a questa poderosa installazione interamente in ferro.

Proprio questo lavoro compare in tre momenti diversi del percorso espositivo, presentato insieme all’elenco dei cinquemila e oltre studenti che l’artista ha ricostruito in *Names of the Students Earthquake Victims Found by the Citizens’ Investigation* (2008-2011), restituito mediante un enorme file digitale che ne riporta in vita la testimonianza, in associazione alle sculture commemorative *Rebar and Case*, realizzate nel 2014.



A sinistra e a destra. Ai Weiwei: *Aftershock*. Foto Allestimento @GiorgioBenni Courtesy Fondazione MAXXI.

Le dinamiche di distruzione e ricostruzione, in relazione anche al patrimonio artistico, vengono indagate in opere quali *Left Right Studio Material*, *Dropping a Han Dynasty Urn* e *FUCK 'EM ALL* del 2024; l'allestimento ha articolato infatti una riflessione sulla fragilità del patrimonio culturale e sui processi attraverso cui esso viene continuamente sottratto, smembrato e successivamente rielaborato, mettendo in evidenza la natura instabile e stratificata della memoria storica. Per esempio in *Dropping a Han Dynasty Urn* l'artista viene rappresentato nell'atto di distruggere un'antica urna della dinastia Han (6), mentre in *FUCK 'EM ALL* ha richiamato la celebre litografia intitolata *Hollywood* dell'artista americano Ed Ruscha del 1969, richiamando al contempo il paesaggio e gli orizzonti californiani, ma controvertendone la narrazione: realizzato con mattoncini giocattolo, questa tecnica, presente in molti dei lavori in mostra, ha consentito all'artista di *dare forma* alla ricostruzione, ricomponendo immagini, memorie eclissate, frammenti dispersi, ma evocando parallelamente anche il controverso universo digitale e le immagini pixelate provenienti dal web.

Tra le opere più significative in mostra compaiono anche le teche contenenti la *Marble Takeout Box* del 2015 e la *Marble Toilet Paper* del 2020, in particolare quest'ultima composta da un rotolo di carta igienica in marmo, anti-monumento riferito al Covid-19 che ha voluto sensibilizzare il pubblico sulla fragilità delle nostre società contemporanee "iper-civilizzate"; la serie di *Sex Toy* invece, realizzati in giada nel 2014, e le grucce realizzate in vetro, legno e acciaio inox tra il 2011 e il 2013, e che richiamano all'artista il suo periodo di detenzione in Cina nel 2011, hanno consentito all'artista di attuare un processo di decontestualizzazione degli oggetti scelti, sottratti alla loro funzione originaria per favorire piuttosto una riflessione critica sui meccanismi della società contemporanea: in particolare la gruccia era uno tra i pochi oggetti concessi in cella per stendere il proprio bucato, durante il periodo di detenzione dell'artista.

La denuncia della condizione migrante e le violazioni dei diritti umani sono il tema di tre opere video: *Floating* del 2016, dedicato in particolare ai flussi migratori e alla crisi globale dei rifugiati; *Laziz* del 2017, in cui compare la tigre dello zoo di Gaza, salvata dalle terribili condizioni in cui viveva e eletta per questo a simbolo della violazione dei diritti causata dai conflitti contemporanei a danni di innocenti; e *Dumbass*, lavoro del 2013 riferito all'esperienza della detenzione di ottantuno giorni dell'artista, tradotta in un video musicale heavy metal dall'artista che si auto-ritrae satiricamente proprio in una cella di prigione (7).

A partire invece da un progetto che l'artista ha realizzato con i suoi studenti del corso di architettura dell'Università Tsinghua di Pechino del 2003, ha ideato il film *Beijing 2003*. Percorrendo circa duemilaquattrocento chilometri in poco più di due settimane e producendo circa centocinquanta ore di riprese, il progetto ha osservato i cambiamenti di una città in rapida evoluzione. In mostra sono presentati *Beijing: The Second Ring* e *Beijing: The Third Ring* - rispettivamente due video di sessantasei e centodieci minuti, realizzati entrambi nel 2005, il primo in una giornata nuvolosa e il secondo al contrario con il sole, il primo filmando il traffico che animava i trentatré ponti sulla Seconda Circonvallazione di Pechino e il secondo filmandone gli effetti sui cinquantacinque della Terza Circonvallazione.

La tecnica dei mattoncini è ricorsa, come si accennava, in una serie di lavori che hanno recuperato celebri opere della storia dell'arte occidentale: tra queste, *Girl with Pearl* (2022) di Johannes Vermeer; *St. George and the Dragon* (2022), rilettura dell'opera del maestro veneziano Vittore Carpaccio;

Scream (2020) che ha offerto una rielaborazione “contaminata” del celebre *Urlo* di Edvard Munch del 1893, presentando sullo sfondo della composizione espressionista la figura dell’artista mentre balla “Caonima Style”, riprendendo il video da lui prodotto per le piattaforme digitali e che è divenuto virale in rete per aver denunciato la censura riferita al digitale (8); *Untitled (After Van Gogh)* (2020), in cui l’artista ha intrecciato la rappresentazione de *Il Seminatore* di Vincent Van Gogh del 1888 con la fotografia di un’invasione di locuste avvenuta in Pakistan nel 2020, con un chiaro riferimento alla crisi ecologica contemporanea globale.

Tra le sculture in mostra: *Small Black Chandelier*, un lampadario di vetro nero che anziché irradiare luce la assorbe in sé, decorato con scheletri, animali, figure biomorfe e ossa (9); *Yu-Niao*, che ha richiamato la creatura leggendaria della mitologia cinese; e l’installazione *Twitter Bird* del 2017, con frammenti in vetro blu di Murano, che ha voluto citare l’omonima piattaforma digitale e più ampiamente ricollegarsi alla censura che avviene in rete e di cui l’artista ha fatto a più riprese esperienza.



A sinistra e a destra. Ai Weiwei: *After Shock*. Foto Allestimento @GiorgioBenni Courtesy Fondazione MAXXI.

La pratica artistica di Ai Weiwei si è sviluppata infatti in un contesto costellato da un costante confronto con la censura e il controllo esercitati dal potere politico del governo cinese.

A partire dalla chiusura del suo blog nel 2009, in seguito alle denunce sulle vittime del terremoto del Sichuan, fino all’arresto del 2011 e alle successive restrizioni della sua libertà di espressione, l’artista ha sperimentato direttamente i meccanismi di repressione e di controllo della narrazione pubblica. Anche la sua presenza sulle piattaforme digitali è stata oggetto di limitazioni, soprattutto all’interno dell’ecosistema mediatico cinese, dove contenuti e riferimenti alla sua figura sono stati sistematicamente censurati (10). In questo scenario, la memoria ha assunto nella sua ricerca un valore che ha trasceso la semplice testimonianza del passato, configurandosi come una pratica di dissenso capace di contrastare l’oblio imposto dalla politica.

Le sue opere non solo hanno documentato ciò che è stato censurato o rimosso, ma hanno restituito visibilità e dignità a storie e soggetti esclusi dalle narrazioni ufficiali.

After the death of Marat del 2019 è un’opera che si riferisce alla morte del piccolo Alan Kurdi. Come ha scritto Mendes: “[...] l’ipervisibilità mediatica dell’“altro” emarginato, in particolare l’uso globale (e persino l’appropriazione) di immagini di annegamenti e quasi-annegamenti di migranti e rifugiati nel Mediterraneo, genera un’indifferenza soggettiva nei confronti delle difficoltà potenzialmente letali che queste persone devono affrontare. Anziché suscitare empatia, ciò che abbiamo è uno spettacolo, il cadavere del rifugiato trasformato in merce. Per molti, il modo in cui i media occidentali presentano le morti dei migranti in mare continua a scoraggiare l’empatia attraverso la spettacolarizzazione del dolore. Aumenta l’indifferenza collettiva nei confronti delle vite e delle difficoltà dell’altro se le morti degli altri [...] rimangono geograficamente lontane.” (11)

La morte del piccolo bambino siriano, rifugiato di origine curda insieme alla sua famiglia, avvenuta nel settembre del 2015 sulla spiaggia turca di Bodrum, simbolo della guerra civile siriana e in generale della ferocia senza perdono dei conflitti contemporanei, come ha scritto Mendes, si rivela come “[...] un atto di denuncia nei confronti di due «crisi» correlate: la «crisi» dei rifugiati e l’inadeguata risposta europea all’afflusso di rifugiati nel 2015, nonché la «crisi» della democrazia in senso più ampio, considerando che il rispetto dei diritti umani è parte integrante dei governi democratici contemporanei”. (12)



Ai Weiwei: *Aftershock*. Foto Allestimento @GiorgioBenni Courtesy Fondazione MAXXI

Il *reenactment* dell'immagine del piccolo Alan Kurdi, realizzato da Ai Weiwei sulla spiaggia di Lesbo, è stato immortalato con una fotografia in bianco e nero dal fotografo Rohit Chawla, riproposta suggerendo nuovamente tutta la sua drammaticità (13).

La riflessione sulla crisi dei rifugiati è proseguita con *Lotus*, realizzata con giubbotti di salvataggio recuperati dall'artista sull'isola di Lesbo, dove l'artista ha realizzato un ciclo di progetti tra il 2016 e il 2017 (12), volti a documentare l'esperienza migrante della "marea umana" in continuo movimento nel Mediterraneo orientale e da cui è scaturito il documentario *Human Flow* (14) del 2017.

Quest'ultimo lavoro, che ha richiamato la poderosa installazione con quattordicimila giubbotti salvagente recuperati sull'isola di Lesbo avvolti sulle colonne della facciata della Konzerthaus di Berlino (15), ha raccontato la crisi globale dei rifugiati attraverso immagini girate in oltre venti paesi.

Tornando, infine, ad un'installazione, *Whitewashed Remnants of History of the State of Emerging Future Works* del 2025 ha riunito sedie della dinastia Qing e una serie di oggetti eterogenei - tra cui un vaso neolitico, un giubbotto di salvataggio appartenuto ad alcuni rifugiati e una divisa militare mimetica - accomunati da una uniforme copertura di vernice bianca. Attraverso questo intervento, Ai Weiwei ha sospeso la funzione originaria e il contesto d'uso di ciascun elemento utilizzato, neutralizzandone temporaneamente l'identità materiale per ricollocarne il significato all'interno di una nuova narrazione. La monocromia bianca è divenuta così un dispositivo di risemantizzazione che ha posto in relazione manufatti appartenenti a epoche e contesti differenti, trasformandoli in una riflessione sulle molteplici forme del conflitto, della memoria e della stratificazione storica.

In conclusione, la ricerca di Ai Weiwei dimostra come la ricostruzione non costituisca il superamento del trauma, bensì il processo attraverso cui esso continua a interrogare il presente. Le sue opere trasformano continuamente l'azione della memoria in una pratica critica, opponendosi ai meccanismi di censura, rimozione e oblio.

In questa prospettiva, l'arte non si limita a testimoniare la storia: ne rivendica il diritto a essere ricordata, discussa e continuamente riscritta. La memoria si afferma così come la più radicale forma di dissenso, capace di sottrarre il passato alle narrazioni dominanti e di restituirlo alla coscienza collettiva.

Nel lavoro di Ai Weiwei il superamento del confine si configura come un principio strutturale tanto estetico quanto politico, che investe simultaneamente la dimensione fisica, istituzionale e simbolica.

L'artista mette in crisi le logiche di delimitazione spaziale trasformando il confine da barriera statica a dispositivo critico permeabile. In tal senso, lo sconfinamento non riguarda soltanto la mobilità geografica, ma si estende alle convenzioni che regolano la produzione, la circolazione e la legittimazione dell'opera d'arte, oltre che ai codici linguistici e culturali che ne definiscono la ricezione. Tale approccio evidenzia come la sua ricerca non si limiti a rappresentare le soglie, ma le interroghi e

le attraversi. Attraverso pratiche che includono installazioni ambientali, interventi site-specific e l'uso strategico dei media digitali, Ai Weiwei elabora una poetica della transitorietà e della dislocazione, in cui il confine diviene un campo di tensione tra controllo e resistenza.

In questa prospettiva, la mostra *Ai Weiwei: Aftershock*, ospitata presso il MAXXI dell'Aquila, ha evidenziato con particolare efficacia questa dimensione della sua ricerca, mettendo in luce come le opere dell'artista trasformino l'esperienza della frattura – geografica e politica - in uno spazio di riflessione critica. Il percorso espositivo ha così restituito la capacità di Ai Weiwei di interrogare il rapporto tra memoria, migrazione e diritti, confermando la centralità del tema del confine come luogo di conflitto, ma anche di dialogo e resilienza.

Luglio 2026

- 1) S. Ponzanesi, *The Art of Dissent: Ai Weiwei, Rebel With a Cause*, in *Culture, Citizenship and Human Rights*, R. Buikema, A. Buyse, A. Robben, a cura di, London, Routledge, 2019, p. 216.
- 2) Cfr. A.C. Mendes, *Visuality and Parrhesia: Ai Weiwei's countervisual re-enactment of Alan Kurdi's image*, in *Visual Studies*, 2023, vol. 38, n. 5, 2023, pp. 766-777.
- 3) Ai Weiwei, *Conversations*, New York: Columbia University Press, 2021, p. 26.
- 4) A.C. Mendes, *op.cit.*
- 5) D. De Rosa, *Asserire il vero. L'atto parresiastico nell'analisi foucaultiana dei discorsi*, in *Rivista Italiana di Filosofia*, vol. 13, n. 1, 2019, p. 75.
- 6) T. Becker, *So Sorry-Never Sorry. Ai Weiwei's Art between Tradition and Modernity*, in *Asian and African Studies*, vol. 15, n. 1, 2011, pp. 113-126.
- 7) <https://www.theguardian.com/music/video/2013/may/22/ai-weiwei-dumbass-music-video> (accesso il 3 luglio 2026)
- 8) <https://www.youtube.com/watch?v=DNN5oVY4rz4> (accesso il 2 luglio 2026);
- 9) L'artista, molto attirato dalle tecniche di lavorazione del vetro, collabora dal 2017 con Berengo Studio di Murano.
- 10) I principali episodi sono stati: la chiusura del suo blog nel 2009 da parte del governo cinese, in particolare in seguito alle indagini condotte dall'artista sulle vittime del terremoto del Sichuan del 2008, episodio in seguito al quale anche i suoi account sulle piattaforme web cinesi furono fortemente limitati. Nel 2011 venne arrestato e detenuto per ottantuno giorni e dopo il rilascio rimase sotto stretta sorveglianza e gli fu confiscato il passaporto fino al 2015 (in generale in questo periodo la sua presenza online in Cina fu fortemente controllata). Per quanto riguarda i social occidentali: Ai Weiwei è stato molto attivo su *Twitter*, che ha utilizzato per anni come principale strumento di attivismo e denuncia. Alcuni dei suoi contenuti sono stati rimossi o limitati su piattaforme come *Youtube* o *Instagram*, laddove contenevano nudità o immagini considerate sensibili secondo le policy delle piattaforme. Si è trattato, però, di episodi legati alla moderazione dei contenuti e non di una censura politica sistematica paragonabile a quella esercitata dallo Stato cinese.
- 11) A.C. Mendes, *op. cit.*, p. 769, traduzione dell'autrice.
- 12) A.C. Mendes, *ivi*, p. 767, traduzione dell'autrice.
- 13) A.C. Mendes, *ibidem*.
- 14) <https://www.archiviomemoriemigranti.net/human-flow/> (accesso il 3 luglio 2026)
- 15) A.C. Mendes, *op. cit.*, p. 767



Ai Weiwei: Aftershock. Foto Allestimento @GiorgioBenni Courtesy Fondazione MAXXI.



Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale