



Yara Zohud, *War Banquet (Banchetto di Guerra)*, azione, 2026. BASE, Milano, 2026.
Screenshot da video documentazione di Ke Xu.

Il margine curatoriale

Riflessioni formative di una giovane curatrice

Jingyu Xu

In occasione della mostra A Day in the Life, Young Palestinian Artists in Gaza Now a cura di Yasmine Aljarba, tenutasi nello spazio di BASE, Milano, fra aprile e maggio 2026, una giovane assistente curatrice racconta la sua esperienza formativa.*

A dire il vero, quando mi è stato proposto per la prima volta di collaborare alla curatela della mostra *A Day in the Life*, dedicata alla situazione di Gaza, ho provato un momento di autentico smarrimento. Ripensandoci oggi, mi rendo conto che quel disagio non nasceva tanto da una scarsa familiarità con la questione politica, quanto da un interrogativo più profondo: non sapevo quale linguaggio fosse legittimo adottare per avvicinarmi a una realtà tanto complessa.

Durante la mia crescita, la politica non è mai stata assente dal mio orizzonte. Al contrario, ha sempre occupato uno spazio significativo nella mia coscienza, ma sotto forma di una sensibilità costante che raramente si traduceva in un'espressione esplicita. Più spesso assumeva la forma della cautela. Con il tempo, quella prudenza è diventata quasi una memoria del corpo: di fronte alle questioni pubbliche impariamo spontaneamente a misurare il peso di ogni parola, a dubitare che la nostra comprensione sia davvero sufficiente e a temere che ogni presa di posizione possa risultare affrettata o inadeguata. Così, il silenzio finisce per trasformarsi non nell'assenza di una posizione, bensì in una particolare modalità di esprimersi.

È proprio per questo che, con il tempo, ho iniziato a pensare che tra silenzio e indifferenza non esista una corrispondenza automatica. Molto spesso non è l'assenza di una posizione a impedirci di parlare, ma la difficoltà di trovare un linguaggio capace di entrare in una realtà la cui complessità sembra continuamente sfuggire alle parole. Le grandi questioni politiche appaiono spesso sospese al di sopra dell'esperienza individuale: proviamo a nominarle, ma abbiamo l'impressione che il linguaggio non riesca a sostenerne il peso; tentiamo di avvicinarci, ma temiamo che la nostra comprensione rimanga confinata nell'immaginazione. Ci muoviamo così in una zona intermedia, oscillando continuamente tra il desiderio di esprimerci e la scelta del silenzio, cercando di accostarci a quella realtà con discrezione e misura.

È stato proprio partecipando alla realizzazione di *A Day in the Life* che questa prospettiva ha iniziato lentamente a cambiare. Ho compreso che, più che affermare immediatamente una posizione, era necessario imparare ad ascoltare e a osservare. E che, prima ancora di interrogarsi sul significato delle

opere, fosse importante comprendere il modo in cui una mostra prende forma, come si costruisce progressivamente e come, attraverso questo processo, diventa essa stessa uno spazio di riflessione.

Nel mio ruolo operativo, il mio compito consisteva nell'affiancare la curatrice durante l'allestimento della mostra. Ogni giornata era scandita dalla presenza di opere ancora in attesa di trovare la propria collocazione, tavoli non ancora disposti, luci il cui orientamento veniva continuamente corretto e calibrato. All'inizio tutto questo mi appariva come un insieme di operazioni ordinarie: trasportare, misurare, collocare, regolare.

Eppure, con il progressivo ingresso delle opere nello spazio espositivo, qualcosa iniziò lentamente a cambiare. Gli oggetti, che fino a quel momento avevo considerato semplici elementi dell'allestimento, cominciavano a entrare in relazione tra loro. La luce, le distanze, i percorsi del corpo nello spazio diventavano progressivamente parte integrante dell'esperienza complessiva della mostra. Parallelamente avveniva anche una trasformazione del mio stesso ruolo: da allestitrice a visitatrice, fino a percepirmi come parte dell'esperienza espositiva stessa.

Oggi, ripensando a quei giorni da una certa distanza, mi accorgo che molti dettagli continuano a richiedere nuove interpretazioni. È proprio attraverso questo continuo esercizio di ritorno sulla memoria che l'esperienza della mostra acquista, poco alla volta, la propria completezza. Tra tutti i ricordi, ce n'è uno che continua a riaffiorare con particolare intensità: quello del cactus posto al centro di una tavola apparecchiata.



Yara Zohud, *War Banquet (Banchetto di Guerra)*, 2025, installazione mixed media (tavolo, tovaglia, piatti, cactus, bicchiere, posate).
BASE, Milano, 2026. Foto Ke Xu

Quel pomeriggio mi fu affidato il compito di assistere all'allestimento di *War Banquet*, l'opera di Yara Zohud. La tavola veniva preparata con estrema cura: la tovaglia era ormai stesa, posate, piatti e tovaglioli trovavano il loro posto uno dopo l'altro, mentre le luci venivano regolate con precisione fino a raggiungere il giusto equilibrio. L'intero ambiente sembrava attendere l'inizio di una cena che ancora non aveva avuto luogo.

Ciò che inizialmente catturò il mio sguardo non fu la guerra, bensì l'eleganza quasi eccessiva di quella tavola collocata al centro dello spazio espositivo. La tovaglia immacolata, le stoviglie disposte con ordine, un piatto in ceramica decorato con motivi ornamentali verdi, i cui colori dialogavano armoniosamente con quelli del tessuto: tutto contribuiva a creare un'immagine misurata, raffinata, quasi domestica.

Era difficile immaginare che il vero "cibo" dell'opera fosse costituito da due piccoli cactus acquistati poche ore prima in un supermercato. Solo pochi minuti prima li avevamo estratti con attenzione dai vasi, puliti e infine adagiati sul piatto. In quel momento ogni gesto sembrava appartenere alla normalità di un allestimento museale; nulla lasciava intuire che, attraverso quelle azioni apparentemente banali, stavamo già intervenendo nella costruzione del significato stesso dell'opera.

Ero convinta che quella tavola sarebbe rimasta immobile fino alla conclusione della mostra. Tutto cambiò la sera dell'inaugurazione. L'artista si avvicinò lentamente al tavolo, prese coltello e forchetta e iniziò a tagliare il cactus davanti ai visitatori. In Palestina il cactus — *sabr* — non è soltanto una pianta, ma un simbolo della memoria e dell'appartenenza alla terra. Cresce tra le rovine e, non di rado, continua a indicare il luogo in cui un tempo sorgevano villaggi ormai scomparsi.

Poi ne tagliò un piccolo pezzo, lo portò alla bocca e iniziò a masticarlo lentamente. Nello stesso momento, attorno a lei, i visitatori conversavano con naturalezza sorseggiando birra e bevande, mentre mangiavano la focaccia preparata per l'inaugurazione. Nello stesso spazio convivevano così due gesti apparentemente identici — il mangiare — che rinviavano però a due realtà inconciliabili. Da una parte il rito conviviale del vernissage, con la sua abbondanza discreta e la leggerezza della conversazione; dall'altra il gesto lento dell'artista che tagliava e masticava un cactus rinsecchito. Tutti fissavano la stessa tavola, ma nessuno poteva condividere la stessa fame, tanto meno la stessa sofferenza. Fu allora che compresi con chiarezza come il semplice spostamento di un contesto non possa attenuare la violenza del reale, né mettere realmente in comunicazione esperienze così profondamente distanti. Può soltanto far coesistere, nello stesso spazio, due realtà che normalmente non si incontrerebbero mai, costringendole a guardarsi reciprocamente. Poco dopo, Yara iniziò a invitare il pubblico ad assaggiare il cactus. Io non allungai la mano. Eppure accadde qualcosa di inatteso. Mentre la osservavo masticare, nella mia bocca iniziò lentamente a formarsi un sapore che in realtà non esisteva. Aveva qualcosa dell'erba appena recisa. Non era una sensazione prodotta dal gusto, ma dallo sguardo. Non avevo mai mangiato un cactus, eppure riuscivo quasi a immaginarne la consistenza fibrosa, l'odore del succo, l'asprezza che avrebbe potuto lasciare in gola al momento di deglutire.



*Yara Zohud, War Banquet (Banchetto di Guerra), azione, 2026. BASE, Milano, 2026.
Screenshot da video documentazione di Ke Xu.*

A quel punto ho iniziato a chiedermi se il corpo abbia davvero bisogno di un contatto diretto con il mondo per reagire. Forse non sono soltanto il tatto o il gusto a produrre un'esperienza sensibile: anche un'immagine, un gesto o una determinata situazione possono attivare i sensi, inducendoci, sia pure per un istante, a credere di condividere l'esperienza di qualcun altro. Eppure, in questo caso, il corpo non costituisce il punto di arrivo dell'esperienza, bensì il luogo stesso in cui essa prende forma.

Ma anche quando l'artista costruisce con estrema attenzione le condizioni perché ciò avvenga, e il pubblico si dispone sinceramente a lasciarsi coinvolgere, resta una domanda inevitabile: fino a che punto è davvero possibile fare propria la realtà che si nasconde dietro quella sofferenza immaginata?

Questo pensiero mi ha riportato a un ricordo dell'infanzia. Durante gli anni della scuola, insegnanti e adulti raccontavano spesso un episodio della Lunga Marcia dell'Armata Rossa cinese del 1935: l'attraversamento delle grandi paludi d'alta quota, durante il quale molti soldati, ridotti alla fame, arrivarono perfino a bollire le proprie cinture di cuoio pur di ingannare lo stomaco.

Quelle "praterie", come vengono comunemente chiamate, non erano affatto distese erbose, ma un'immensa palude d'alta montagna, priva di villaggi, di fumo, di qualsiasi possibilità di approvvigionamento. Di giorno si avanzava nel fango, spesso immersi fino alle caviglie o alle ginocchia, con il rischio di sprofondare a ogni passo. Di notte gli abiti bagnati non riuscivano ad asciugarsi e non restava che rannicchiarsi nel freddo. L'enorme escursione termica dell'altopiano, la fame, le malattie e lo sfinimento provocarono più vittime delle armi stesse. Alcuni masticavano cortecce d'albero, altri scavavano alla ricerca di radici; altri ancora facevano bollire più volte le cinture di cuoio per ammorbidirle, nel tentativo di placare almeno per qualche istante la fame.

Ogni volta che ascoltavo quel racconto mi ponevo sempre la stessa domanda: che sapore poteva avere la corteccia di un albero? E una cintura di cuoio? Da bambina ero convinta che riuscire a immaginarne il gusto mi avrebbe avvicinato, almeno un poco, a quella storia. Solo molto più tardi ho compreso che

quell'immaginazione non mi aveva mai permesso di accedere realmente a quella sofferenza. Tanto meno avrebbe potuto farlo la bambina che ero allora.

Per questo motivo, anche se avessi trovato il coraggio di assaggiare un pezzo di cactus, non mi sarei avvicinata neppure di un passo alla guerra. Il gusto può forse simulare il sapore di una pianta sconosciuta, ma non la fame. Può evocare l'amarrezza, ma non l'esperienza dello sradicamento, della perdita di una persona cara o del risveglio quotidiano sotto i bombardamenti.

L'arte è capace di attivare i sensi, ma non di riprodurre un'esperienza vissuta. Può rendere possibile una forma di partecipazione emotiva, ma non sostituire una vita. Forse il limite più profondo dell'empatia non dipende dalla nostra disponibilità morale, bensì dal fatto che nessuna esperienza umana può essere interamente trasferita a un'altra persona.

Fin dall'inizio, quel cactus non esisteva come semplice alimento. Era piuttosto un dispositivo capace di mediare un'esperienza corporea: qualcosa da osservare, da condividere e, infine, persino da ingerire. L'opera non cercava di rappresentare la guerra, ma di intervenire, quasi impercettibilmente, nell'esperienza sensoriale dello spettatore, facendo sì che l'atto del guardare non rimanesse confinato alla vista, ma si estendesse progressivamente al corpo.

Pur in assenza di fumo, macerie o delle immagini di esplosioni e distruzione che i mezzi di comunicazione ci hanno abituati ad associare alla guerra, il corpo sembrava reagire prima ancora che intervenisse la ragione. Era una risposta tardiva, ma profondamente fisica.

È proprio in questo che, a mio avviso, risiede la forza di *A Day in the Life*. La mostra rinuncia deliberatamente a una rappresentazione diretta e spettacolare della guerra, scegliendo invece di costruire il proprio discorso attorno all'idea di "una giornata qualunque". Le opere evitano quasi sempre i segni più immediatamente riconoscibili del conflitto e riportano invece l'attenzione sui modi in cui la guerra si insinua lentamente nella quotidianità: un letto, un indumento, una pianta, persino un gesto semplice come mangiare.

La guerra smette così di essere soltanto uno spettacolo visivo composto da esplosioni e rovine, trasformandosi in una condizione che permea silenziosamente la vita ordinaria.

Per questo motivo l'atmosfera della mostra rimane costantemente misurata, silenziosa, e proprio per questo difficile da abitare con autentica tranquillità. Le opere non costringono lo spettatore a confrontarsi frontalmente con la sofferenza; piuttosto, mobilitano il patrimonio di esperienze che ciascuno porta con sé, permettendo a gesti e oggetti quotidiani di acquisire un significato nuovo all'interno di un diverso orizzonte storico e politico. Ciò che realmente ci colpisce non è la sofferenza in sé, ma il momento in cui comprendiamo che ciò che per noi costituisce una giornata assolutamente ordinaria rappresenta, per altri, una condizione di vita ormai quasi irraggiungibile.

Solo poche ore prima ero semplicemente una persona impegnata nell'allestimento della mostra. Mi preoccupavo che il piatto fosse perfettamente allineato, che la luce fosse regolata con precisione, che il cactus fosse abbastanza fresco. Poi la mostra si è aperta e, quasi senza accorgermene, sono diventata anch'io parte dell'opera, o meglio, parte dell'esperienza che essa rendeva possibile.

Alla fine ho compreso che tra la mia esperienza del mondo e quella degli altri continuerà sempre a esistere una distanza che nessuna opera potrà realmente annullare. Ma forse alcune distanze non esistono per essere superate. Esistono per ricordarci che la sofferenza altrui richiede rispetto e che immaginare di poterla comprendere fino in fondo rischia, talvolta, di tradirne la complessità.

Forse la vera empatia non consiste nel raggiungere l'esperienza dell'altro, ma nel continuare ad avvicinarvisi pur sapendo che resterà, almeno in parte, irriducibilmente inaccessibile. Quella distanza non diminuisce necessariamente con la prossimità; acquista invece significato quando è accompagnata dall'umiltà.

A Day in the Life, Young Palestinian Artists in Gaza Now, a cura di Yasmine Aljarba con la partecipazione di Yara Zohud, Adel Al-Taweel, Shahd Matar, Aya Ashour, Adam Mghari, Rasha Al-Jundi, Hamada El-Kept, Fatima Hassouna, Yasmine Aljarba, Hiba G. Isleem, Sama Shatat e Ali Asfour. BASE, Milano, aprile-maggio 2026.

Luglio 2026



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