



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

 **M.A.M.**

The logo graphic consists of three squares: a black one on the left, a red one in the middle, and a grey one on the right. To the right of these squares is the text 'M.A.M.' in a bold, serif font. Each letter has a small red dot at its base.

a cura di

Silvana Carotenuto

Celeste Ianniciello

Annalisa Piccirillo

www.matriarchiviomediteraneo.org



Unione europea



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



La tua
Campania
cresce in
Europa



UniorPress
Edizione digitale
UniorPress 2020

SILVANA CAROTENUTO	
M.A.M. – L’ospitalità delle arti femminili mediterranee	5
GRUPPO M.A.M.	
Il Matri-Archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie	7
LIDIA CURTI	
Una macchina desiderante: dagli archivi della terra ai linguaggi dell’arte	15
GIULIANA CACCIAPUOTI	
Artiste arabe e musulmane tra presente e memoria	21
Le artiste del M.A.M.	27
<i>L’archivio femminile in conversazione</i>	
ANNALISA PICCIRILLO E FILOMENA RUSCIANO	
Danzare/Archiviare. La memoria delle corporalità liquide	77
CELESTE IANNICIELLO E ONI WONG	
Territori fluidi. L’archē e l’anarchia	89
BEATRICE FERRARA E ALESSANDRA CIANELLI	
Pratiche dalla memoria nel Mediterraneo	105
MANUELA ESPOSITO e PALÙ DE ANDRADE	
Le poetiche dei luoghi	121
ROBERTA COLAVECCHIO e DACIA MANTO	
Trasfigurazioni materiche	131

M.A.M – L'ospitalità delle arti femminili mediterranee

Vorrei cogliere l'occasione della pubblicazione di questo libro-catalogo per ringraziare le ricercatrici che hanno creduto nel Progetto M.A.M. tanto da realizzarlo: Annalisa Piccirillo e Celeste Ianniciello, quindi Manuela Esposito e Beatrice Ferrara, infine Roberta Colavecchio. La mia gratitudine va a tutte loro, da quando le conosco; oggi, insieme, ringraziamo le artiste che partecipano, con le loro belle creazioni e forme essenziali di dialogicità, al varo del "Matri-archivio del Mediterraneo", e le studiose-amiche, Lidia Curti e Giuliana Cacciapuoti, il cui dono di sapienza ci aiuta a commentarne il senso.

M.A.M. è un archivio digitale, di concezione originale e di semplice utilizzazione, che si apre alla conservazione, alla performance, e all'evento dell'*archè* femminile, che nasce, cresce e matura oggi – già siamo nel futuro – nelle acque e sulle sponde del Mar Mediterraneo. Il progetto ha vissuto un periodo di intensa ricerca – teorica/tecnica – sul femminile, sull'archivio, sul Mediterraneo. Alla ricerca, però, non è bastato studiare, analizzare, 'astrarre'; ha sentito, invece, l'urgenza di fare 'opera'. Jacques Derrida pensa che le *humanities* del futuro debbano fare professione e produzione di 'opera'; seguendo le sue suggestioni filosofiche, all'interno

dell'università di oggi, noi abbiamo deciso di fare 'opera'. Nelle accademie anglo-americane, il compito è affidato ai *resident writers*; a Napoli, un team di ricercatrici esperte ha sentito l'urgenza di fare 'opera' d'ospitalità – digitale, perché siamo tutte informate dalla e sulla *tecknè* – nei confronti della creatività delle donne dotate d'arte.

Quali arti? Tutte le arti, escludendo, per adesso, e solo per ragioni contestuali, la scrittura narrativa e il cinema, perché il sito, pur bellissimo, è troppo giovane per accogliere queste espressioni complesse con una tecnica adeguata. Il M.A.M. è, di converso, un sito leggero, veloce, fantasioso, aperto al *crossing* continuo, nuovo ogni volta lo si sfoglia, l'espressione di un'anima e di un corpo sempre cangianti – in trasformazione, trasformativi, poetici...

La piattaforma è di ideazione e di realizzazione del web-designer Alessandro Ventura, che ha saputo tradurre sulla rete le illimitate suggestioni, i suggerimenti, la vastità di idee e di parole che arrivavano dal gruppo. Durante i bellissimi incontri, quattro pensieri, in particolare, e per necessità di approccio sintetico, sono stati privilegiati nell'organizzazione interna-esterna del sito: domini di senso che sono apparsi fondamentali per pensare, conservare, e mostrare la forza

mediterranea delle donne: il ‘mito’, il ‘mare’, la ‘terra’ e la ‘tecnica’. Essi funzionano in assonanza poetica: *la mer, la mère, mother, matter, mater, materials...* L’inglese e il francese sono le lingue straniere della nostra ‘differenza’ di studio e di insegnamento; il desiderio è, in verità, d’arricchire il M.A.M. con altre risonanze, altri suoni e altri echi: gli idiomi in cui risuonano le voci femminili nel bacino del Mediterraneo, e, insieme, i gesti, le scritture, le radici e le disseminazioni della creatività delle donne che accolgono la sfida della comunanza, della sorellanza, della vicinanza e della differenza, tra le tracce mitiche di un passato condiviso, nelle vicende migratorie del difficile presente, nella attesa trepidante di un futuro ‘altro’ – materico e materiale – nel frattempo in cui pensiamo, ideiamo, ricordiamo, agiamo, mostriamo, conserviamo, sperimentiamo, facciamo ‘evento’...

Nel M.A.M., questo mondo infinito di pensiero e di azione, individuale e collettiva, è organizzato in sezioni che presentano descrizioni scritte – in realtà, sono evocazioni, citazioni, impossibili tracce, e amorevoli resti – della loro logica. La scrittura è il modo in cui abbiamo cercato di annunciare le poetiche che ci sono care, gli orizzonti – teorici, poetici, e creativi – che vorremmo condividere, le aperture al dialogo, alla condivisione e alla collaborazione, che favoriamo.

M.A.M. è stato presentato in vari convegni; in tutte le occasioni – nazionali e internazionali – esso ha suscitato un immediato, caloroso e sincero apprezzamento, e una magica accoglienza. Prezioso ci appare, allora, il suo lancio

all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, con la presenza della Rettrice, e in compagnia di intellettuali e di artiste le cui conoscenze e prassi creative sono centrali ai destini di Napoli, della Campania, e dell’Italia. I testi che seguono testimoniano il suo ‘lancio’ – verso il mito antico del Castel dell’Ovo, di fronte al suo mare aperto e accogliente, all’interno della sua terra benevola e ospitale, verso il cielo comune e condiviso nella sua baia più grande. È, infatti, a partire da Napoli che l’appello d’ospitalità del M.A.M. si indirizza alle visioni, ai giochi, ai collage, alle fotografie, alle danze, alle opere di land-art e di bio-art delle donne che, oggi, con responsabilità est-etica, vogliono prendersi cura della cultura mediterranea, mobile, acquatica, straordinaria, cangiante, che è – e sarà – sempre foriera di futuri *à-venir...*

Un sentito ringraziamento va, infine, alla Regione Campania, che ha concesso la realizzazione del Progetto, e all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, per aver sostenuto il suo sviluppo realizzativo.

Matri-Archivio del mediterraneo. Grafie e Materie

MA.M. – *Matri-Archivio del Mediterraneo* ha studiato la questione dell’archivio nelle sue articolazioni teoriche, filosofiche e tecnologiche, e come prassi d’archiviazione. Le voci bibliografiche, e le testualità teoriche e artistiche segnalate sulla piattaforma, possono solo tentare di dar conto della vastità di referenze e di discipline coinvolte nella questione dell’archivio.¹ In questo vasto campo d’indagine e di ricerca, di ‘invenzione’ e di ‘sperimentazione’ – le vocazioni ritenute centrali in questo progetto – si è optato per una de-limitazione della rappresentazione archivistica, nel privilegio consegnato a due aree di archiviazione specifiche, sterminate certo, ma unicamente singolari a sé: il Matri-archivio e il Mediterraneo.

L’assunto del progetto è che, nella contemporaneità, la vocazione archivistica è imprescindibile, un ‘mal d’Africa’, un ‘mal d’archivio’. Noi tutte/i amiamo archiviare – per ricordare, per dimenticare? Importante è che l’archivio, il suo desiderio e/o compulsione, sono legati all’*arkē*, agli arconti, all’architettura di un luogo destinato alla consegna, in linea patriarcale,

¹ Il testo qui riprodotto viene dal sito ufficiale del M.A.M.; per i riferimenti bibliografici che seguono si rimanda alla sezione “Testualità”: www.matriarchiviomediterraneo.org.

di una selettività di testi, segni, memorie, documenti, e materiali, operata dai guardiani deputati alle istituzioni di salvaguardia della memoria/dalla memoria. L’unico archivio (o l’archivio dell’Unico/Uno) esistente è maschile, patriarcale e patrilineare: il lascito, l’eredità e la consegna di ciò che ripete, salvaguarda e archivia l’ordine, il potere, la tradizione. La domanda che origina il Matri-archivio del Mediterraneo risuona per differenza: cosa succederebbe se, diversamente dal Patri-archivio, si istituisse un archivio dedicato alle donne, offerto a coloro le quali sono state – e restano – escluse dalla selettività e dalla trasmissione archivistica? Se si praticasse una trasmissione del sapere in linea matrilineare? Se l’arconte si fa donna, ‘matriarca’, istituendo l’archivio di una conoscenza e di una saggezza femminile, posta sulla soglia dell’accumulazione e, insieme, della disseminazione? Il Matri-archivio del Mediterraneo – un nuovo, potenziale, virtuale, archivio della memoria materna, liquida, migrante, naturale, tecnica, materica, conservata e trasmessa nella contemporaneità dall’estetica e dalle performance delle artiste mediterranee – pone queste e molte altre domande, ‘questioni’, problematiche, lì dove le collega a quattro temi privilegiati di archiviazione: Matriarca; *La Mer*; Matrice; Mater-ia.

Lo spazio-tempo d'intervento del Matri-archivio è vasto, immenso, immemore – esso può estendersi alle figurazioni delle donne mediterranee, mitologiche e contemporanee, alla *Matriarca* che guarda indietro verso il Mito classico e/o in avanti verso i miti d'oggi. Queste figurazioni emergono dal presente delle acque di un mare materno, *La Mer*, il Mar Mediterraneo, agitato dai tanti segni di morte, i naufragi, le dispersioni, gli arrivi mancati, gli esili che popolano un mare di Migrazione, e, allo stesso tempo, dai segni di vita legati a una passione di pensiero e d'azione delle donne, che afferma il movimento, la libertà, la scoperta, la sperimentazione, il coraggio, il viaggio, il ritmo, la visione, la performance, l'invenzione, l'arte. Come non ricordare, qui, le immagini – fisse o in movimento – offerte da una delle madri del Matri-archivio, Zineb Sedira nel suo lavoro dedicato al Mar Mediterraneo? Le navi abbandonate, le carcasse arrugginite, i porti, i percorsi marini, le direzioni di solo andata, gli esili senza ritorni, ed insieme, le celebrazioni dei 'fari' che, a guardia delle acque che portano insieme morte e vita, illuminano il percorso, conservando le tracce della memoria – coloniale/postcoloniale – per poterle trasformare in segni d'avvenire. Il Matri-archivio del Mediterraneo amerebbe essere un 'faro' à la Sedira: poter raccogliere (il *gathering* di memoria decostruttiva) le 'grafie' e le 'materie' femminili, vive di una intelligenza arcaica, antica, e, così, moderna (una modernità 'altra' rispetto al pensiero patriarcale, maschile, occidentale), contemporanea, sperimentale. Questa memoria futura è tessuta di forme e percorsi, è la forza indomita della *Matrice*

che si interroga sull'originarietà e sull'appartenenza del femminile alla Madre Natura, declinandosi nelle cura degli elementi naturali stessi – tra cielo e mare: *matri-ciel*, e tra discendenza e sperimentazione: *matri-linear* – come territorio che archivia le tracce della sua trasformazione. Il Matri-archivio, allo stesso tempo, si interroga sulla conservazione, sulla disseminazione e sulle infinite contaminazioni inventive, creative, della Lingua Madre – la lingua amata delle donne, rispettata, agognata, e mai pienamente posseduta – da parte della *technē*, dai linguaggi e dalle tecniche della corporalità femminile nella performance contemporanea.

L'incontro tra 'materno' e 'tecnica' segna la decostruzione femminile, agita, influente, potente, di molte opposizioni fondative del pensiero occidentale, e dell'archivio che lo celebra: il naturale vs il tecnologico, l'origine vs il futuro, il reale vs il virtuale, il documento vs il poetico, il fatto vs l'invenzione, producendo così, quasi per destino, la passione del Matri-archivio del Mediterraneo per la *Mater-ia*, che qui si dona in due spazi diversi ma intrecciati di archiviazione e di partecipazione interattiva al progetto: *Matters* costituisce una 'piattaforma' aperta alla raccolta e all'analisi processuale delle 'questioni' che costellano oggi l'esistenza di un archivio della differenza femminile (uno spazio in cui le donne e le artiste del Matri-archivio possono contribuire all'identificazione e alla discussione di ciò che 'conta' per loro/noi nella contemporaneità); *Materials* è un'ulteriore sezione dove si sollevano le domande sui materiali che, sempre di più, premono per l'invenzione di pratiche altre di conservazione

e di riciclaggio, forse infine sostenibili, del patrimonio culturale-artistico delle donne del Mediterraneo.

Matriarca

Vorremmo qui delineare una moltitudine di ‘figurazioni’ femminili attraverso i tempi e le arti. Mitologie classiche, miti d’oggi, ritorni all’arcaico, riscritture, re-visioni di una *puissance* femminile che si estende nel Mediterraneo inteso come spazio fluido di tracce, segni, saperi, immagini, linee: Meduse incantatorie e terrificanti; le arti della dea Iside, abbandonata in una nota da Freud (B.C. Freeman 1997), pur capace di immergersi nell’abisso più profondo, e Sacro, del mare per restituire il corpo amato a una nuova cura del mondo; giovani Persefoni, Kore e le loro diverse ‘pupille dell’occhio’; Cleopatre egizie, tradotte in Leopardesse poetiche, poi in ‘cuoche irakene’, e già in Cleopatras che inondano il mondo con i loro idiomi scintillanti (S. Carotenuto 2009); Antigoni tragiche, l’alterità traumatica di un altro senso dell’esistenza, la voce inflessibile a dare un diritto d’asilo e di burial che cambierebbe le sorti della intera terra (J. Butler 2000); ancora, Sfingi postcoloniali o *Babies Sugar*, come le ha pensate, create, mostrate, condivise l’artista Kara Walker; e, ancora ed ancora, le antiche e moderne *Prégnances* (J. Derrida 2004) degli acquarelli o *lavis* di Colette Deblé...

Alterità sublimi, sempre in bilico tra più mondi, universi e pianeti, dolci, sinuose, minacciose, gioiose, gloriose, splendidamente melanconiche come soli neri, possenti, le Matriarche incarnano una genealogia che nasce da acque

tormentate da ostilità, guerre, morti, disfatte, per lasciarle liberare il loro canto-inno-urlo alla vita. È il perimetro più ampio del Matri-archivio del Mediterraneo, la cornice di affetti che trasforma l’archiviazione classica perché la forza evocatrice, antica, sperimentale, materica e misteriosa delle Matriarche spezza, frantuma, decostruisce l’*arkē* patriarcale, rilanciandolo, con la creazione di una collettività impossibile, verso un futuro tutto da inventare, tutto *à-venir*...

La Mer

Un’assonanza e uno slittamento di senso: la madre e il mare, *La Mer/Mère*, il Mar Mediterraneo, il bacino di scambi culturali, economici, di lingue, di poesia; luogo di passaggi, di transiti, di migrazioni, il Mediterraneo a metà del *Middle-Passage* negriero e schiavista tra l’Africa e le Americhe, il Mediteremo europeo, il Mediterraneo oggi, carico di corpi migranti, in fuga, in ricerca, in aspirazione, in morte...

Le arconti del Matri-archivio del Mediterraneo, artiste possenti quali Mona Hatoum, Zineb Sedira, Lara Baladi, Emily Jacir e Ursula Biemann hanno già consegnato alla storia le loro straordinarie visioni di una fase della vita di questo mare che parla di desiderio, di fuga, di esilio, di una ricerca indomita di alterità. Esse hanno già indicato nelle loro straordinarie opere, come ogni memoria personale risulti essere sempre e inevitabilmente intrecciata a una memoria comune, che richiama un tempo passato e, insieme, il tempo presente, e che non coinvolge soltanto la presenza umana,

ma anche gli elementi naturali, animali, vegetali, biologici. Esse hanno già inteso l'arte come "boundary event" (T. T. Minh-ha 2010), un processo di differenziazione e una pratica di memoria e d'archiviazione alternativa, che chiama in causa la questione dei confini e dell'appartenenza, lo spazio, connotabile come disappropriato, espropriato, colonizzato, liberato, territorializzato-deterritorializzato, del (fuori-) luogo (E. Grosz 2007), la geografia come categoria critica dell'ordine del sapere, l'occupazione multipla degli spazi, l'essere-situate, il posizionamento di corpi incarnati di donne (A. Rich 1984).

Qui vorremmo invitare le artiste che sentono la responsabilità di porre argine alla violenza che tinge di sangue le acque morbide del Mediterraneo, ad aprire le preziose scatole degli attrezzi artistici per permettere la manifestazione di una, molte, infinite estetiche della migrazione, un focus di creazione politico-poetica che, sfidando ogni archiviazione neutra, di dati, nomi, corpi e bare, rivendichi la trasformazione del trauma, del dolore, e della perdita, in una collettività di cura e di attenzione, di testimonianza e di comunicazione, dell'esperienza viva e vitale delle donne, dei loro figli e amati, negli attraversamenti di questo mare che sempre più si fa abisso di morte e insieme matrice di vita, di altra esistenza e resistenza, di nuove direzioni di senso.

Matrice

È possibile migrare in infinite direzioni. Il Matri-archivio del Mediterraneo, guidato da possenti matriarche, seguendo

i flussi del mare e le estetiche migranti che essi incarnano e trasmettono, vuole seguire due linee privilegiate di archiviazione, che si dividono e si suddividono a loro volta a creare l'infinità di gesti artistici femminili che le esprimono. Le grandi demarcazioni del femminile e della sua arte, sono state storicamente identificate con la *Madre Natura* e la *Lingua Madre*: il naturale e l'origine sempre in opposizione, dialettica e binaria con(tro) la tecnica, l'artefatto, il costruito, il materico. Il Matri-archivio del Mediterraneo propone – è l'imponente firma femminile della contemporaneità artistica che lo esige e lo impone – di decostruire queste dialettiche fondative del pensiero occidentale: la 'natura' non si oppone alla tecnica, l'ordine non si contrappone – anzi da essa è sempre e già ibridizzata in anticipo – alla tecnologia.

M/other Nature – il termine inglese *Mother* offre la ricchezza di un materno sempre 'altro', interno/esterno, dove la Natura è la potenza, spazio e geografia, tempo e storicità, dell'incontro con gli elementi naturali e/o tecnici che la compongono. In quale direzione può andare questo incontro? Una possibile rotta, una traccia artistica, è offerta della pittrice e poetessa libanese Etel Adnan che nel suo progetto segna il lavoro della natura sulla tecnica e viceversa, attraverso forme di espressione e percorsi di lingua, suono, materia pittorica continuamente in trasformazione e costantemente erosi, sfogliati, accumulati dall' e nell'incontro con gli elementi tecnici e/o naturali. Due altre parole indicano altri percorsi: *Matri-ciel* e *Matri-linear*.

Matri-ciel è un sito/progetto che si occupa di architetture sostenibili; qui, la parola è utile per indicare le possibili

direzioni in cui può volgere il materno: il cielo, l'acqua, l'aria il fuoco, la terra. È in gioco qui la sperimentazione del rapporto dell'arte femminile con gli elementi naturali, a seguito della riflessione femminista-filosofica sul concetto di natura. A partire dal testo *Feminist Interpretations of B. Spinoza* (2009) di Moira Gatens fino al recente *Au Commencement, elle était* (2012) di Luce Irigaray (già in *Amante marine*, 1980; *L'oubli de l'air*, 1983) numerose filosofe hanno rielaborato il ritorno alla natura tramite il pensiero di Baruch Spinoza, l'appello alla filosofia dei Presocratici, al divenire e alla molteplicità, facendone derivare approcci postcoloniali, etici, estetici ed ecologici nuovi, perché essi ricollocano al centro dell'interesse critico l'urgenza di ripensare le questioni cruciali connesse alle diaspore, agli esili e alle migrazioni odierne. L'attenzione, in termini più concretamente artistici, qui si pone sulla Land Art contemporanea e femminile; non un ritorno a una natura incontaminata, non più lo sfruttamento di una natura passiva e colonizzata, ma l'incontro dei *landscapes* materici-mentali con i segni della riscrittura/cura/trasformazione/ liberazione/ sostenibilità artistica, estetica, immaginifica, simbolica e tecnica realizzata dalle donne.

Matri-linear – la 'linea', secondo la straordinaria artista brasiliana Lygia Clark (vedi la retrospettiva a lei dedicata al MoMA di New York, intitolata *The Abandonment of Art*, 2014), che la inventò teoricamente nel 1954, chiamandola 'organica', è intesa come spazio di interruzione, una frattura, un'incisione, un taglio sulla superficie piana della tela, una piega sui corpi materici delle sculture. Essa corre come frontiera, dis-

facendo la piattezza del supporto materiale del dipinto o della scultura, ed emerge come spazio di ibridazione concettuale tanto quanto materiale, organico: "La linea organica è una linea che non è stata abbozzata o incisa da nessuno, ma che risulta dal contatto di due superfici differenti (piani, cose, oggetti, corpi, o anche concetti), essa annuncia un modo di pensare oltre la logica del vero o falso, (...) punta ad un modo di pensare senza contraddizioni, senza dialettica (...) sebbene accetti la divergenza; pensiero affermativo il cui strumento è la disgiunzione; pensiero del molteplice." (R. Basbaum 2006). La linea è la possibilità di superare ogni dialettica tra composizione e creazione, tra vero e falso, tra pubblico e 'partecipant', facendola esistere se non nell'incontro di due superfici, una linea vera, esistente in se stessa, lo spazio in sé, la trasformazione del problema formale e astratto in materia, nella produzione di corpi, di forme di vita. Da qui ne sono nate importanti ricerche sul vuoto, sul piano e la superficie, sulla bio-dimensionalità, sui silenzi, sulle membrane, sulle zone di contatto o interfacce, sull'*in-betweenness* o *border-line* come luogo dell'evento, dell'invenzione, dove i processi creativi sono stimolati e prodotti. La linea, come strumento di rappresentazione immaginifica, si sviluppa nella differenza del Matri-archivio del Mediterraneo, per raggruppare gli esperimenti della creatività femminile posti tra discorso e visibilità, una specie di cartografia di forme, una comunicabilità di corpi estetici, una politica potenziale, concreta e dinamica, la creazione di 'corpi vibranti', permeabili e di membrana, che assorbono le forze che hanno su di essi degli affetti, rendendoli

elementi di un tessuto, i marchi delle sensazioni che ne compongono la memoria.

La 'linea' è la matrice della composizione artistica; la *Lingua Madre* è l'origine del linguaggio, sia esso artistico o meno. È una semplice affermazione che pure ha causato incredibili conseguenze nella e per la logica occidentale: possesso, unicità, legame, appartenenza, purezza, sangue e terra, sovranità dell'Uno. Il filosofo Jacques Derrida ripete che della lingua madre bisogna sentirne l'evocazione, la vibrazione, la malinconia cocente per la costante perdita, ma essere sempre lucidi e attenti, responsabili e critici dell'assunzione della lingua materna ai potenti drives della sovranità patriarcale (J. Derrida 1996). Derrida sta rispondendo ai filosofi Walter Benjamin e Theodor Adorno; il Matri-archivio del Mediterraneo vuole accogliere questo dibattito declinandolo al femminile, riunendo in questa sezione, le estetiche femminili di recente costituzione che rivendicano lo sfaldamento (rispetto, cura e, insieme, trasformazione) della lingua madre e della sua possibile nostalgia tramite le sperimentazioni dei linguaggi che si costruiscono su una specifica *Technē* corporea, sensibile, tattile, sonora, scrivente, e sempre in movimento.

È qui che si accolgono le espressioni coreografiche e performative di eventi artistici che, nella differenza e nella molteplicità delle tecniche in cui si espongono, si classificano come esperienze elusive, effimere, che dopo il loro farsi lasciano tracce mnemoniche, sopravvivenze di gesti che vivono e rivivono nei depositi della memoria corporea di chi danza e di chi assiste (R. Schneider 2011). La lingua madre, il linguaggio di un'identità

corporea, femminile, altra, una volta appresa, in-corporata e incarnata, si dissemina nell'incontro/scontro confuso e dinamico di altre lingue, nella stratificazione di altri saperi coreo-grafici, di tecniche e qualità di movimento che tornano trasformati a ogni rinnovata 'consultazione' ed esposizione – dal live, allo schermo, dalla piattaforma digitale alle architetture liquide della rete. Il corpo danzante diventa allora un archivio, custode vivente di memorie frammentate, di metodi e forme fisiche e percettive (D. Taylor 2002; A. Piccirillo 2013). In questo senso, la tecnologia del Matri-archivio offre ospitalità alle memore corporee di donne, coreografe e performer che cercano e performano nella liquidità del Mediterraneo l'invenzione di nuovi spazi, palcoscenici, dimore naturali o virtuali – *chora* – dove è possibile lasciare le tracce della propria espressività-agentività corporea e soggettiva. Il Mar Mediterraneo, le sue acque e le sue sponde accolgono e generano movimenti, lasciano emergere grammatiche performative ibride, affetti e materialità danzanti, producendo ciò che la teorica canadese Erin Manning ha definito come "affective-attunement": l'impatto affettivo-ecologico che lo spazio virtuale, liquido, aperto (*milieu*) esercita sull'attivazione di nuove potenzialità corporee, e quindi alla produzione di tecniche e tecnologie coreografiche che richiedono un'archiviazione 'altra' (E. Manning 2013). Il risultato creativo di un simile impatto è visibile e consultabile, nella scrittura/lingua cinetica e danzante generata da Isabel Rocamora; la video-maker di origini spagnole in *Horizon of Exile* (2007), come una 'arconte', comanda un nuovo ordine del peso corporeo, rielabora la legge della

gravità – così come è stata trasmessa e codificata nelle lingue/ discipline coreutiche della danza occidentale –; Rocamora coreografa le sue danzatrici ‘velate’ nel deserto, nel continuo movimento trasformativo di questo spazio naturale, le materie corporali e femminili sfuggono dal peso della gravità corporea per esprimere – e poeticamente affermare – la sottrazione, la sospensione, il rifiuto, delle costrizioni che la società patriarcale dirige sul corpo femminile.

Technē femminili danno corpo anche ad alcune delle espressioni più interessanti della musica elettronica contemporanea internazionale. Qui il suono – e la musica – scritti e prodotti, danzati e performati dal vivo da artiste della diaspora africana, sono imprescindibilmente legati alla sperimentazione tecnica. In costruzione è un nuovo linguaggio espressivo che opera al contempo sul livello della rappresentazione: chi è ‘la’ donna/aliena-bambina-anticaegizia-regina-replicante-danzatrice-ologramma-visotela-quadro che anima l’universo creativo di FKA twigs?; e sul livello dell’affetto: è la rappresentazione sonora di un paesaggio desertico, o l’affetto di un deserto come concetto filosofico e non-luogo della memoria quello che, nell’album *Desert Strike* di Fatima Al Quadiri (2012) si svuota, trasporta, scoppia, si esaurisce, è attraversato da corpi di suono-frammento?

Mater-ia

Il gioco del Matri-archivio del Mediterraneo è l’enfasi sulla materia – umana, animale, vegetale, tecnologica. È

un gioco di frammentazione, di aggiunta, e di estensione: *mater-ia/matters/materia/li*. La materia porta dentro di sé il materno; se si aggiunge una *t* a *mater* e si pluralizza la parola *matter*, il termine può indicare le ‘questioni’, ciò che importa: “Bodies that matter /Postcolonial Matters” (J. Bulter 1993; A. Cianelli, B. Ferrara, eds. 2015). Nella sezione dedicata a *Matters* si vuole allora creare una piattaforma aperta, ed in infinto processo, in cui condividere le priorità, i pensieri, le indicazioni teoriche, i motivi di riflessioni che sono più cari ed urgenti alla comunità che crea e frequenta il Matri-archivio del Mediterraneo. Ciò che riguarda tutte noi, allo stesso tempo, è proprio l’interessantissimo dibattito teorico e le sue concretizzazioni artistiche sull’uso, riuso e riciclaggio dei materiali di scarto, le sperimentazioni e gli sconfinamenti (di discipline, materie, materiali, corpi) che i linguaggi artistici avanzano ponendo in primo piano la questione del molteplice, di una complessità che non può che articolarsi nel superamento della dicotomia natura/cultura. La *bio art* contemporanea di firma femminile mette in campo questioni etiche, politiche e sociali, e traduce il sentire, le problematiche e le contraddizioni del momento storico che si sta vivendo.

In generale, si potrebbe dire che lo scenario sociale e culturale contemporaneo si fa sempre più espressione di un’attenzione ai temi dell’ecologia, al rapporto con la natura e con la *materia*. All’interno di un contesto globalizzato – in cui la circolazione di persone, beni e prodotti di consumo replica i tempi accelerati della digitalizzazione di dati, corpi e informazioni – le artiste e pensatrici del contemporaneo

s'interrogano sulle modalità etiche ed estetiche della relazione che intercorre tra l'umano, il naturale, l'animale, la tecnologia. Rintracciabile nelle pratiche e negli oggetti del vissuto quotidiano (i dispositivi tecnologici che mediano le relazioni sociali, i cibi geneticamente modificati e quelli di coltivazione biologica, le banche di semi, le droghe, i farmaci, gli esperimenti sugli animali...), la relazione tra umano, naturale, animale e tecnologia si disvela e si dispiega nei termini di una contaminazione molecolare, cellulare, atomica, quantistica. Ciò pone in primo piano l'urgenza di interrogare le tradizionali concettualizzazioni essenzialistiche di una Natura ingabbiata nel gioco dicotomico con/tro la cultura, e riconoscere invece la *queerness*, la differenza, l'Alterità, l'eterogeneo che risiedono al cuore della stessa: *M-Other Nature*.

14

Ospitalità

Il Matri-archivio del Mediterraneo ama pensare ai tre sensi di una archiviazione decostruttiva, il 'constativo', il 'performativo' e la produzione dell'evento'. Esso non vuole venir meno alla febbre dell'archivio, alla funzione constativa della conservazione – la registrazione di ciò che esiste, e che va protetto e conservato; vuole però affiancarvi una forte vocazione performativa. Il sapere che il Matri-archivio conserva e produce non è statico: intervenendo nella consegna stessa, esso si apre alla performatività delle produzioni artistiche femminili che esistono solo e sempre in sviluppo, nel loro farsi, in *progress*, in *process*, in divenire. E ancora, e forse ancor di

più, la passione del Matri-archivio del Mediterraneo, oltre alla funzione constativa e proprio dall'interno della performance, si rivolge all'evento, l'inaspettato, l'imprevisto, l'inaudito, a cui ogni archivio del futuro esporrebbe: l'infinita apertura, la metamorfosi incessante, la partecipazione – individuale e collettiva, singolare e metonimica – che l'archiviazione digitale offre alle artiste che vorranno esserne ospitate. Accogliamo, così, conservando, e rilanciando le condizioni dell' *à-venir*, il futuro, ciò che accade senza orizzonte di aspettativa, di anticipazione e/o di previsione, che solo esiste nella chance della resistenza a ogni archiviazione: l'evento.

Il Matri-archivio del Mediterraneo interpella il materno nella fluidità del ventre marino; tra acque agitate, sullo sfondo di scenari naturali, il suo *arkē* è la vastità delle cave, dei cieli e delle terre che ne popolano l'universo acquatico; sospinta dai palpiti e dai respiri dei venti che spaziano nei suoi bacini, esso ibrida e confonde le lingue; la sua fede sta nella creazione, nell'invenzione, nell'immaginazione che celebra l'amore delle donne, il desiderio di ospitarne l'arte, per dire e tramandare il suo 'vieni' all'evento... *Viens, viens...* Ospite, *guest/host*, soltanto con il dono delle tue 'opere', il Matri-archivio vive e vivrà...

Artiste mediterranee, lasciate nell'apposita sezione *Call for Proposal* i vostri contributi, e contatti, per unirvi alla collezione de Matri-archivio del Mediterraneo.

Una macchina desiderante: dagli archivi della terra ai linguaggi dell'arte

Figurazioni mitologiche e storiche nella terra di fuoco.

Non vedete voi che quello che era **seme** si fa erba, e da quello che era erba si fa spica, da che era spica si fa **pane**, da pane chilo, da chilo **sanguie**, da questo seme, da questo embrione, da questo **uomo**, da questo **cadavero**, da questo terra, da questa pietra o altra cosa, e cossì oltre, per venire a tutte forme naturali?

Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno*.

Pietra: è l'arte

Maria Lai, *La pietra e la paura*.

Essere liberi da tutte le collocazioni spaziali possibili: parete, spazio, iperspazio. Quadro, installazione, performance. Sperimentazione e massificazione. Aperto e chiuso. Dentro e fuori.

Qui e ora, solo Ora.

Francesca Alinovi, *Ora!*

Il Matri-archivio si muove tra passato e presente: raccoglie e mostra le opere di giovani artiste contemporanee delle diverse sponde del Mediterraneo, evocando le radici della loro arte in genealogie femminili custodite nell'archivio di quel mare.

All'origine, ci vengono incontro le eroine che hanno attraversato il mare oltre i confini del mondo conosciuto:

Elena, Medea, Arianna e Didone, la regina fenicia che abbandona il luogo natale e, sola a capo dei Tiri, fonda la città africana di Cartagine. Figura all'origine tra Oriente e Africa, verrà assunta in seguito dall'iconografia occidentale a rappresentare passione e sentimento contro rigore e senso del dovere, come racconta l'*Eneide*. Il suo appassionato amore per Enea la indurrà a dimenticare i suoi doveri di regina e, dopo la sua partenza, a cercare la morte, ponendola in contrapposizione alla grandezza romana.¹

Nel racconto virgiliano riappare nei Campi Flegrei dove Enea, una volta approdato a Cuma, la scorge tra le ombre dell'Ade; questa volta lei, che era stata vana supplice del suo amore, si rifiuterà di incontrare il suo sguardo e gli volgerà sdegnosa le spalle. È di nuovo nei Campi Flegrei che risorge alla vita nel film di Lina Mangiacapre, *Didone non è morta* (1987), dove ritrova il suo grande amore per perderlo di nuovo assieme al sogno dell'unità tra le civiltà mediterranee – un

¹ Didone è emblematica di diversi punti di vista ideologici e culturali, in una fluttuazione tra l'interpretazione romana di cui quel poema era portatore e, d'altro canto, le visioni extraimperiali e dalla parte dei colonizzati. Tra le poche riletture contemporanee, si può ricordarla come la "Gran-Sacerdotessa di Tanit dal colore della notte" in *Elégie de Carthage* (1979) di Léopold Senghor.

sogno che ha ispirato tutto il lavoro dell'artista femminista. Una volta trasformata in pietra (dallo sguardo dell'occidente?), viene restituita alla carne ad opera delle donne che hanno accolto la sua eredità.

In quello stesso luogo, terra di vulcani, di trasformazioni storiche, geologiche e mitologiche, di emersioni e inabissamenti, risiede la Sibilla Cumana, profetessa nascosta in una grotta a Cuma che, alla pari di Pandora e Cassandra, disperde i propri 'doni'.² Le sue profezie, scritte su foglie di palma, emergono dalle cento cuspidi laterali aperte nella roccia e si disperdono trascinate dal vento e dalla pioggia. Come nel caso di Pandora, la dispersione è accostata alla creazione, la diaspora al conflitto. Disseminata e poi ricomposta, la sua enigmatica lingua è associata a forze naturali e soprannaturali. Una lingua la sua – alla pari di quella di Cassandra – che gli umani non vogliono ascoltare, sibillina appunto, segreto nel cuore del segreto. Virgilio la descrive come guida dell'eroe tra terra e oltretomba; il ruolo di mediatrice tra due mondi è comune a molte delle sue raffigurazioni nel mondo mediterraneo vicino e lontano, riprodotta in icone romane, frigie, fenicie, eritree e libiche dal volto nero o scuro.

Deserto e mare

Dall'epica antica narrata da uomini, dalle immagini della cineasta e artista femminista, nel passaggio dalla carne alla pietra e all'ombra del mondo ultraterreno, tra Cartagine e

² Lina Mangiacapre ha ripreso la figura della Sibilla nel film *Le Sibille* (1977), oltre che in *Didone non è morta*.

Cuma, si giunge alle opere delle artiste contemporanee, nella rete tessuta dal sito di questo progetto che propone un viaggio affascinante tra natura e arte.

In *Desert Breath* di Danae Stratu il deserto e il mare sono infiniti che si congiungono – come dice Zineb Sedira, zone che collegano e separano al tempo stesso, 'uno schermo su cui si proietta l'immaginazione'; e così si può dire del giardino planetario di Dacia Manto con la sua trasmutazione di forme. Nella performance di Filomena Rusciano si affollano le immagini di un paesaggio di forme fluide e in movimento in cui il suo stesso corpo è mobile e fluido, 'la speranza del migrante galleggia inquieta' cui l'artista si richiama. In molte delle opere si ritrovano il mare e la liquidità dell'acqua, nei corpi ma anche nei nomi come nel caso di Oni Wong con le sue installazioni sul sale e sull'acqua; il percorso della memoria delle terre di oltremare, ricostruito da Alessandra Cianelli tra il passato, nel ricordo del nonno contadino irpino scomparso nell'esercito coloniale, e il presente nei monumenti dimenticati nella Mostra D'Oltremare di Napoli; il passaggio da un mondo all'altro attraverso le patate scultura di Palù de Andrade, che suggerisce la trasmutazione di forme vegetali, animali, umane.

Il tema del confine, della migrazione emerge in molte di queste opere; le eroine mitiche, escluse dalle mura come Antigone, e dalla cittadinanza come Medea la 'barbara', si legano agli esili e alle esclusioni di oggi. Navi e barconi abbandonati sono tracce che diventano archivi alternativi, oggetti di opere d'arte molteplici a segnare rifiuti, razzismi e barbarismi di oggi. Si ritrovano nell'opera di Zineb Sedira, con le sue scene di mobilità e dislocazione, di spazi abbandonati

e relitti che sono allo stesso tempo fonti di sopravvivenza e speranza; nel mediterraneo dei naufragi cui tanta arte recente si è ispirata (Dagmawi Yimer, Andrea Segre, Isaac Julien), che divide e unisce le varie sponde, e che ricorre nelle opere di scrittrici come Ubx Cristina Ali Farah, Igiaba Scego, Elvira Dones, Gabriella Ghermandi.

Deserto e mare, elementi ricorrenti nelle opere di questo Matri-archivio, così come quello delle genealogie femminili, apparivano già nell'intervento multiplo "Archivio futuro: danza, donne e dimora", che all'archivio classico opponeva un archivio del margine, dell'effimero, una 'dimora' alternativa a quella occidentale, ispirandosi al pensiero e alla scrittura di Lonzi, Cixous, Irigaray e Zambrano.³ Silvana Carotenuto presentava la questione della lingua madre, fattasi urna del passato che disperde le ceneri verso il futuro, attraverso le dinamiche performative di artiste della diaspora mediterranea. Una di loro è Sedira, artista rappresentativa di un'arte che si fa museo e opera al tempo stesso. Il corpo sospeso della danzatrice Isabel Rocamora nel saggio di Annalisa Piccirillo si rapportava al tema del corpo archivio su cui s'iscrive l'esilio danzato e ricordato dall'artista. Infine Manuela Esposito si poneva ai margini del (patri)archivio e lo trasformava, reintegrando nella sua memoria il rapporto donne-natura attraverso gli archivi di 'terra' e acqua', tra scrittura e performance e tra critica e arte. Uno spazio simile era occupato dall'analisi di Celeste Ianniciello sulle opere di tre artiste transculturali

³ Silvana Carotenuto, Manuela Esposito, Annalisa Piccirillo, "L'archivio futuro: danza, donne e dimora", *Estetica. Studi e ricerche*, 1-2012.

ispirate dalle loro esperienze di migrazione e da un'estetica di traccia, passaggio, precarietà.⁴

Una nuova curatela tra utopia e visione

La performance dell'arte femminile che il Matri-archivio propone, lontano dalle mura bianche del museo, si muove tra arte, patrimonio culturale e *techné*, annullando la distanza tra arte e artificio.⁵ Come dice Trinh T. Minh-ha, "niente è 'naturale' nel senso solito del termine. Forse il solo elemento o evento naturale è questa energia, questa forza che esiste al di là di ogni singola forza materiale, ma grazie alla quale le cose si materializzano, prendono forma, mutano e si disintegrano."⁶ O ancora Maria Lai: "Come la poesia, la musica, / L'arte visuale è artificio / Costruisce ponti sulla realtà. / Attraversa la vita."⁷

Qui si presenta un diverso tipo di archivio che, pur interrogando la memoria, la ricrea proiettandola verso un futuro fondato sulle liminalità di forme e strumenti, su incessanti metamorfosi e performatività: "archivio della memoria materna, liquida, migrante, naturale, tecnica, materica, conservata e trasmessa da artiste mediterranee

⁴ Celeste Ianniciello, "I 'musei mondo' dell'arte contemporanea", *Estetica. Studi e ricerche*, 1-2012.

⁵ Lidia Curti, "Oltre le quattro mura bianche", *Estetica. Studi e ricerche*, 1-2012.

⁶ Trinh T. Minh-ha, *The Digital Film Event*, London and New York, Routledge, 2005, p. 132 (trad. mia).

⁷ Maria Lai e Federica Di Castro, *La pietra e la paura*, Arte Duchamp, Cagliari, 2006, p. 13.

in contrapposizione all'unico archivio (l'archivio dell'uno) esistente, maschile, patriarcale e patrilineare" (dal sito del Matri-archivio). Cosa accadrebbe, si chiede il progetto, se fosse dedicato alle donne finora da esso escluse?

Il Matri-archivio del Mediterraneo risuona per differenza. Alle differenze danno un importante contributo l'arte e il pensiero di Bracha Ettinger, con la sua trans-soggettività, il suo ripensamento della polarità m/f. Il suo concetto di *art-working* estende la singola opera d'arte a progetto in azione, in movimento, configurazione di tempo-spazio-evento, che lei chiama EVENTO-INCONTRO.⁸ L'arte diviene istigatrice di pensiero, l'immagine stessa modalità di pensiero, intervallo critico che attraversa la pragmatica immediata di tempo e spazio.

Allo stesso modo Ursula Biemann, tornando al deserto, ravvisa una diversa spazializzazione dell'arte, nella complessa intersezione di naturalismo scientifico e metodologie delle scienze sociali con poesia, estetica e immaginario mitico. La sua ricerca-video *Sahara Chronicles* (2006-09) descrive le pratiche sovversive di spazio e mobilità dei migranti clandestini che attraversano il Sahara, dall'Africa occidentale al Mediterraneo, e costruisce una mappa che lega fattori economici e storici, specificità culturali e sviluppi ecologici, usando la videocamera per scrivere contro-geografie che disegnino trame di sovversione e trasgressione di confini e ostacoli imposti.⁹

⁸ Bracha Ettinger L., *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis, Minnesota UP, 2006.

⁹ Ursula Biemann, "Egyptian Chemistry: From Post-colonial to Post-humanist Matters", in Iain Chambers et al (eds), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, Routledge, 2014.

Questa rete teorica che è in gran parte ispirazione e fondamento del Matri-archivio si incontra con un pensiero più antico che ha formulato l'idea di un archivio che non sia intoccato e intoccabile, ma riflessione critica e interrogazione: "una rete in continuo mutamento, un sistema di relazioni che unisce diversità di siti e soggetti conflittuali, in una visione basata su eterogeneità ed eterotopia", dice Foucault, e Derrida in *Mal d'archivio* sottolinea che la memoria è produzione e non riproduzione, produzione di tracce, "quello che avrà voluto dire ... lo sapremo soltanto nel tempo a venire".¹⁰

Tale rete si materializza nelle pratiche della *land art*, dell'arte che nasce dal paesaggio e nel paesaggio, fondato su un archivio vivente e circolare che si muove da superfici a radici e viceversa, tra metamorfosi, sovrapposizioni e stratificazioni, discontinuità e interruzioni, movimenti e migrazioni naturali.¹¹ Deleuze e Guattari, sulla scia di Giordano Bruno, parlano di un flusso di desiderio che non deve scegliere tra uno e multiplo, di una trasformazione incorporea sempre legata al corporeo; di dissoluzione delle forme a favore di forze come flussi, aria, luce, materiali, che costituiscono il potere della materia, e Guattari con le tre ecologie – ambientali, sociali e umane – illustra il legame necessario tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, che sia sociale, animale, vegetale o cosmico.¹²

¹⁰ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR Milano, (1969) 1980, p. 174; Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996, p. 48.

¹¹ Lidia Curti, "Stones, Lava, Sand, Water", in Iain Chambers et al. (eds), *The Ruined Archive*, Politecnico, Milano, 2014.

¹² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Rizoma. Millepiani I*, Castelvocchi, Roma, 1997; Félix Guattari, *Le Tre Ecologie*, Edizioni Sonda, Torino, 1991.

Si delinea qui un archivio che non si chiude in spazi museali, nella descrizione di Francesca Alinovi in esergo o, ancora, in quella di Ursula Biemann che parla del museo come apparato materiale e discorsivo sulla e della migrazione: “Non semplicemente un luogo per conservare, rappresentare ed esibire realtà preesistenti e artefatti sulla diversità, è l’apparato attraverso il quale la diversità viene creata.”¹³ Ci può essere un altro archivio che permette una lettura inaspettata e una messa in movimento che lo modifica e lo interroga.

La ribellione allo spazio museificato trova un’analogia nel rifiuto che Carla Lonzi ha espresso con *Autoritratto* (1969). In quest’opera la filosofa femminista dichiara il suo distacco dalla professione di critica d’arte che era stata la sua fino ad allora. Una volta divenuta istituzione, non dissimile da altre, si pone al di fuori dell’opera, dando forza alla dissociazione creazione-critica, e attribuendosi potere culturale e pratico sull’arte e sugli artisti. In alternativa l’opera d’arte è sentita da lei come possibilità d’incontro, come invito a partecipare rivolto dagli artisti direttamente a ciascuno di noi, fruitori o critici, cui non si può rispondere in modo professionale. Come dice nella premessa: “...l’atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica.”¹⁴

¹³ Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry: From Post-colonial to Post-humanist Matters*, cit., p. 333 (trad. mia).

¹⁴ Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969, p. 5. Il libro è composto da conversazioni registrate con 14 artisti dell’avanguardia anni ’60 tra cui Carla Accardi, amica e interlocutrice privilegiata, e si dipana in uno spazio intermedio tra l’intervista e l’incontro, dando una dimensione privata e ‘innocente’ dell’artista e inseguendo un comune bisogno di salvezza.

La critica d’arte diventa per lei un mestiere “da reinventare” e la sua aspirazione è di allontanarsi dai criteri della professionalità e dall’abitudine al potere. Bisogna vincere il senso di intromissione, passare dall’essere emissario della società a quello dell’artista: “Se l’arte non è nelle mie risorse come creazione, lo è come creatività, come coscienza dell’arte nella disposizione al bene.”¹⁵ Si delinea qui un’utopia, come osserva Carla Accardi che pure tra le sue interlocutrici è a lei la più vicina, o forse una visione che può essere di ispirazione a recenti interrogativi e a progetti alternativi di curatela nel mondo dell’arte.

Il Matri-archivio raccoglie molte di queste suggestioni teoriche dando vita a un itinerario aperto a direzioni molteplici e a contributi futuri anche imprevisti, una messa in movimento che lo modifica e lo mette in questione. Il suo cammino fluido propone una differenza e una distanza dalla critica che guarda all’arte come oggetto e si cristallizza in discipline istituzionali.

¹⁵ Ivi, p. 8

Artiste arabe e musulmane tra presente e memoria

Dovunque vi siano esseri umani c'è una *qā'ida*, una
isce.

Fatima Mernissi

Quando si decide di raccontare del mondo musulmano, i luoghi comuni incombono, e oggi ancor di più. Impegno ambizioso è parlare di donne, artiste, arabe e musulmane, cercando di collocare loro stesse, e il loro lavoro, nel tempo e nello spazio, tra il presente contemporaneo e la memoria storica, culturale e artistica della tradizione araba e islamica. La prima difficoltà si evidenzia ricordando che la concezione del tempo orientale non segue la linea retta occidentale, caratterizzata dalla puntuale successione di eventi, ma ritorna su se stesso in un cerchio infinito, fissato nel sempre presente. La seconda è che le artiste, sia che lavorino in patria, sia che operino tra i paesi di origine e i luoghi d'adozione occidentali, tutte devono affrontare un punto cardine del rapporto con l'arte per l'Islam, ovvero l'accusa di

blasfemia che, come un *hadith* rammenta, colpisce coloro che disegnano e riproducono 'immagini': *musawwirun*.¹

Occorre avere coscienza di tale ostilità della cultura araba verso le arti figurative. Storicamente bandita dal culto e dai luoghi di preghiera musulmani, l'arte visuale, di fatto, è sempre esistita sotto molteplici forme fino a raggiungere una diffusione capillare. È per questo che l'arte contemporanea non ha 'scuole', né una tradizione diffusa omogeneamente in tutti i paesi arabi e musulmani, né musei specificamente

21

¹ Al-Bukhari, al-Sahih, *Deir al Ma'rifah*, Beirut vol.4, p. 44, 1978. Il testo raccoglie i 'detti' autentici che riportano l'opinione del profeta Muhammad su chi riproduce le immagini, i "*musawwirun*" (sostantivo m.pl.), da *swr*, 2da forma del verbo disegnare. Si noti che la parola araba contemporanea per fotografo è *musawwir*, ma secondo diversi studiosi questa sovrapposizione del termine non implica un rifiuto o proibizione della fotografia: essa dà forma a qualcosa che non esiste e dunque esula dal tema della riproducibilità di immagini viventi. Tale questione va oltre la fotografia, e investe diversi aspetti delle produzioni artistiche, dalla scultura alla pittura; tra i tanti alcuni testi che ne trattano: J. Winegar, *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford University Press, 2006; e particolarmente Silvia Naef, *Y a-t-il une question de l'image en Islam?*, Editions Téraèdre, Paris, 2005; 2nd updated edition, 2015; trad. it., G. Prucca, *La questione dell'immagine nell'Islam*, Obarrao, Milano, 2011.

dedicati a tale forme d'arte: il lavoro delle artiste arabe scorre sul filo del rasoio. Ancora una volta le donne e artiste si confrontano con la necessità imprescindibile che Fatima Mernissi ben descriveva: quella di superare i limiti rompendo le barriere, valicando gli invisibili *hudud* dei confini mentali e identitari.² Nelle loro opere, le artiste arabe contemporanee evitano di rappresentare immagini di nudo, visi e volti, rifiutano così lo sguardo dell'occidente sul corpo, respingono la contaminazione occidentale con piglio di militanza di donne arabe, attive e combattive. Esse donano un'immagine di sé profondamente diversa dalle nude e passive odalische di Ingres, Matisse, Delacroix o Picasso, tutti artisti uomini che, come egregiamente narrato da Assia Djerbar, hanno trasmesso nella memoria immagini distorte di un femminile vagheggiante e orientalistico.³ Per molte artiste arabe, l'arte racconta la società con la voce delle donne, alle quali sono negati anche i diritti più scontati; per molte, l'atto artistico, quindi, diventa gesto politico e sociale volto al cambiamento della società.

Oggi, l'arte delle donne arabe musulmane gode di quotazione e valore nel mercato globale, tuttavia essa si piega a una comunicazione talvolta distorta dell'espressione

² Il superamento del limite del confine lecito nell'Islam (espresso in arabo con *hadd*/pl. *Hudud*) è un tema centrale per la scrittrice Fatima Mernissi; cfr M.C. Tresso "Introduzione a F. Mernissi", *La terrazza proibita*, Giunti Astrea, Firenze, 1997, vii-xiii.

³ A. Djebar, Postfazione a *Donne di Algeri, Sguardo vietato suono tronco*, Giunti Astrea, Firenze, 1988, pp.159-181.

artistica nel mondo arabo, in modo particolare in alcuni paesi quali Emirati Arabi Uniti, Bahrein e Arabia Saudita, impegnati a comunicare una immagine patinata e attraente dell'arte al femminile, quasi a smentire l'oppressiva invisibilità della condizione delle donne in quei paesi. Altrettanto contraddittoria, in relazione al rigore all'Islam, è la partecipazione di artiste, tra le tante molte fotografe, *musawwirat* in arabo.⁴ La 55esima edizione della Biennale di Venezia ha registrato, per esempio, la più ampia partecipazione araba di sempre; ospite per la prima volta il Bahrain con ben tre artiste nel padiglione nazionale: Mariam Haji, Camille Zakharia e Waheeda Malullah, e con commissaria Sheikha Mai Bint Mohammed Al Khalifa, ministra della Cultura del Regno del Bahrain. Waheed Malullah, nelle sue fotografie, mostra diversi ritratti di una ragazza di campagna che si sposta verso Manama, la città capitale del Bahrain. La dichiarazione rilasciata dalla fotografa sembra, tra le righe, voler riconciliare l'arte della fotografia con il divieto di rappresentazione e riproduzione del *tasawir*, ovvero la rappresentazione di oggetti naturali: "Partecipare alla Biennale" – dice la fotografa – "è soprattutto un riconoscimento per il mio Paese. Sono felice perché sento che con il mio lavoro posso rappresentare le donne che fanno arte in Bahrain".⁵ La serie di foto porta il

⁴ Cfr nota 1. *Musawwirat* è il plurale femminile di *musawwir*.

⁵ Cfr. Euronews: "Biennale di Venezia: l'arte araba al femminile rappresentata dal Bahrain" fonte on line <http://it.euronews.com/2013/06/17/biennale-di-venezia-l-arte-araba-al-femminile-rappresentata-dal-barhain>

titolo *A villager's day out*, una gita per la ragazza di campagna: “Io sono una fotografa perché come strumento uso la macchina fotografica. Ma la mia mente è più astratta”, spiega la giovane artista. “Alcuni fotografi immortalano paesaggi. Potrei farlo anche io. E in effetti lo faccio. Solo che il paesaggio è una mia invenzione, non qualcosa che ho visto e messo in una foto.”⁶

Evitare l'accusa di blasfemia a causa della riproduzione d'immagini di esseri viventi è sempre presente nelle vicende dell'arte islamica. Tuttavia, l'arte al femminile dei paesi arabi e musulmani, che circola fuori dai circuiti internazionali codificati, lotta per uscire dall'invisibilità dei corpi e delle voci, dei volti e dei pensieri delle donne, delle loro storie annichilite dalla violenza subita durante le rivoluzioni arabe; storie di donne che spesso coincidono nelle rappresentazioni delle silenziose e sconosciute figure delle migranti o nei corpi-ostaggio, vittime delle guerre e dei conflitti, e che segnano, purtroppo, le 'memorie' di ciascuna artista legata al suo paese di appartenenza: dal Libano, alla Giordania, dall'Iraq, alla Tunisia, dall'Algeria, all'Egitto.

⁶ *Ibidem*. Se la fotografia sia lecita o meno alimenta un ampio dibattito; è ammessa per necessità (carte d'identità, documenti di identificazione) o se si ritiene che non sia altro che un riflesso della realtà (allo stesso modo del riflesso che appare su uno specchio) e non possa essere, quindi, comparata a un'immagine disegnata o non ritragga qualcosa di illecito (cosa sia poi lecito o meno si entra in un terreno di scontro dottrinario). La dichiarazione dell'artista è un modo per prendere le distanze da un'accusa di riproduzione di esseri e oggetti viventi.

Ed è così che le musulmane – dalle prime femministe egiziane dell'inizio del secolo scorso, alle fini narratrici siriane e libanesi, alle autrici di prose impegnate a sostenere l'affermazione delle donne nel contemporaneo; si tratti delle egiziane Hu'da Sharawi o dell'islamista Zainab al Ghazali; delle lucide e militanti cairote Alifa Rifaat, André Chedid o della storica militante Nawal as-Saadawi; delle colte analisi storico-politiche della marocchina Fatima Mernissi; della prosa coinvolgente di Assia Djebar o dell'impeto politico di Khalida Messaoudi –⁷ tutte sostengono ciò che le artiste figurative traducono in pratica: la libertà di discutere, criticare e analizzare la cultura d'origine alla quale fanno riferimento, vale a dire l'Islam.

Le artiste, sebbene rifiutino ogni forma di misoginia e androcentrismo, sono coscienti del fatto che la loro condizione non migliorerà, né in patria e né all'estero, semplicemente adottando cultura, abbigliamento, modi espressivi o valori occidentali. Non c'è alcuna contraddizione, infatti, tra l'essere musulmane, lottare per i propri diritti e, al contempo voler scegliere di rappresentare se stesse in forme differenti. Sono molte le proibizioni, e i limiti di accesso, a cui le artiste musulmane, e la loro arte, devono sottostare: dalla mancanza di scuole d'arte e di una tradizione artistica consolidata, all'assenza di musei dedicati all'arte contemporanea, ai divieti a ritrarre volti e corpi nudi. Certo, la loro presenza in crescita

⁷ Cfr. L. Ahmed, *Women and Gender in Islam. Historical roots of a modern debate*, Yale University Press, New Haven-London, 1992.

nel mercato dell'arte, e nelle esposizioni di vetrine prestigiose (Art Dubai, Biennale di Venezia), così come il crescente impegno delle ambasciatrici dell'arte al femminile, come la regina Rania di Giordania,⁸ insieme alla già citata ministra del Bahrain, conduce tali donne a essere sotto i riflettori, con l'obbligo, tuttavia, di saper distinguere quanto è glamour e quanto, invece, lavoro artistico ci sia.

Sono principalmente due i temi dominanti che appassionano e che ritornano nelle opere delle artiste musulmane: il velo e la calligrafia. Il velo, per le donne musulmane, è sia il simbolo di una battaglia identitaria contro l'imperialismo capitalista, sia l'emblema della soggettività negata; identità da tacere, persino nel nome proprio. Nel lavoro del 2012, *Esmi-My Name*, l'artista saudita Manal Al Dowayan, le cui opere sono state acquistate da importanti musei britannici, denuncia, con l'uso della scrittura, la totale cancellazione delle donne saudite nel corpo, nel nome e nella voce.⁹ L'installazione è composta da grandi rosari sospesi, sulle cui perle le donne, provenienti da tutta l'Arabia Saudita, hanno scritto i propri nomi che gli uomini, in famiglia e in pubblico, trovano offensivo o vergognoso pronunciare. Sono nomi a cui le donne rinunciano, per non offendere la

⁸ La regina Rania di Giordania è promotrice di mostre internazionali con la Royal Society of Fine Arts di Amman, in collaborazione con l'UNESCO.

⁹ Cfr: <http://www.manaldowayan.com/my-name.html>; ancora più significativa l'installazione *Lalbero dei guardiani* <http://www.manaldowayan.com/tree-of-guardians-.html>

sensibilità degli altri componenti della famiglia e che pertanto ne cancellano l'esistenza dalla memoria.¹⁰ Con la mostra collettiva *Soft Power* (2012), invece, facendo scendere dal soffitto duecento colombe di carta realizzate con i permessi di viaggio delle donne, Manal Al Dowayan ha denunciato le leggi di 'tutela' a cui sono sottoposte le sue connazionali; leggi che comportano, ad esempio, l'interdizione delle saudite a guidare l'auto. L'arte di Al Dowayan, insieme a molte altre, restituisce voce e visibilità alle donne del suo paese.

La calligrafia è l'arte islamica e musulmana per eccellenza, per cui l'appropriazione dell'arte calligrafica diventa per le artiste l'espressione più significativa. La potenza espressiva e la forza della calligrafia nel Corano, solo per citare un esempio, la si incontra nella *Sura LXVIII*, 1 detta proprio *Surat al-Kalam Sura* del Calamo, oppure nella *Sura XCVI*, 4: "Scendono gli spiriti/in arabo *malaik* a insegnare l'uso del calamo".¹¹ Il segno calligrafico, inoltre, viene assunto anche come strumento di lotta contro l'occidentalizzazione della società o come strumento di emancipazione. La calligrafia è l'arte maschile, islamica e suprema; appropriarsene è una rivoluzione.

Per l'uso che ne fanno le donne, importante è la sintesi firmata dallo studioso Di Matteo, che, infatti, identifica la

¹⁰ Cfr G. Di Matteo, "The Arabic Alphabet in the Words of Women", Maggio 2012; <http://www.padjournal.net/the-arabic-alphabet-in-the-words-of-women/?lang=it>

¹¹ Corano LXVIII, 1; XCVI, 4.

prima artista e pioniera dell'arte calligrafica, con l'irachena Mahdia Omarche; nelle sue opere, ella riesce a 'tagliare' il legame tra lingua araba e Corano, utilizzando l'alfabeto arabo senza i codici manieristici dell'arte calligrafica codificata dalla tradizione.¹² La rivoluzione della calligrafia continua nell'arte contemporanea, anche con artiste non arabe ma musulmane, ne è un esempio la famosissima iraniana Shirin Neshat.¹³ Altro cortocircuito simbolico, tra *henné* – strumento di bellezza e seduzione – e calligrafia – l'arte sacra storicamente riservata agli uomini – viene innescato da Lalla Essaydi, artista marocchina di nascita e americana di adozione. Seguendo un rituale femminile, Essaydi insieme alle sue sorelle, cugine e altre parenti donne, si riuniscono ogni anno nella casa natia in Marocco, un edificio del XVI secolo, e più precisamente in una stanza della casa un tempo riservata esclusivamente agli uomini. Lo spazio viene ricoperto con un panno bianco e l'artista comincia a trascrivere, sulla tela, sulle pareti e sul corpo delle donne stesse, il libero fluire delle conversazioni che si svolgono durante la giornata, il flusso della scrittura finisce, quindi, per mimetizzarsi, su piani diversi, al continuo scorrere delle parole. La stanza degli uomini interdettal *haram*, diventa così la stanza delle donne.

Altre generazioni di donne, *Quatre Générations de Femmes* (1997), si intravedono, confuse tra i testi scritti in inglese e francese, mimetizzate in piccole miniature, tra gli arabeschi

serigrafati delle maioliche e i motivi geometrici, delle stanze allestite dall'artista franco-algerina, e residente a Londra, Zaineb Sedira . Nella video installazione, *Autobiographical Patterns* (1996), Sedira si riprende mentre scrive sul dorso e il palmo della mano la sua autobiografia, in francese, in arabo e in inglese, invertendo, da sinistra a destra, il senso del testo arabo; dissolvendo le sue identità plurime nell'intreccio di parole che non riescono a sciogliere i nodi di una esistenza vissuta in un universo tutto nuovo. È lo stesso filo del discorso che l'artista egiziana Ghada Amer, cresciuta in Francia e trasferitasi a New York, riprende nei suoi lavori, tessendo, su tele monocrome, il conflitto interiore, prima che sociale, tra l'aspetto liberale della cultura occidentale acquisita e l'integralismo oppressivo generato da una interpretazione dell'Islam inaccettabile; le sue sono riflessioni intorno alla 'parola', alla scrittura, all'erotismo o alla condizione femminile, sono indagini filologiche, studi di semiotica e di filosofia del linguaggio. Ghada Amer mette in relazione il gesto del 'cucire' con il 'dipingere'; sin dall'inizio ella voleva 'dipingere' senza usare la pittura – linguaggio riservato e creato dai maschi –, pertanto, così come hanno fatto per l'arte occidentale Louise Bourgeois e Marisa Merz, decide di servirsi di un veicolo femminile per trasformare l'atto del dipingere.¹⁴

Il particolare valore rivoluzionario dell'arte calligrafica lo si coglie nella vicenda della comunità artistica di La Marsa in Tunisia. Con l'accusa di esporre opere considerate

¹² Cfr G. Di Matteo, cit.

¹³ vedi: <http://www.treccani.it/enciclopedia/shirin-neshat/>

¹⁴ G. Di Matteo, cit.

moralmente offensive e “anti-islamiche”, nella notte del 10 giugno 2012, gli ultra conservatori fanno irruzione nel Palazzo Abdellia, bruciano e distruggono un certo numero di opere d’arte considerate ‘blasfeme’. Altri gruppi in tutto il paese attaccano posti di polizia, sedi sindacali, e gallerie d’arte. Il Ministro degli Affari religiosi sospende dal servizio lo sheikh Houcine Laâbidi, Imam della Moschea al-Zaytuna, che aveva detto, durante la preghiera del venerdì, che gli artisti erano degli “infedeli che dovevano essere messi a morte”.¹⁵ Per concludere, la rappresentazione più attuale e drammatica di questi eventi si ha nell’opera *Smell*, dell’artista tunisina Nadia Kaabi-Linke. Timo Kaabi Linke, curatore con Khadija Hamdi di “Cartagine Contemporary 2012”, descrive l’opera e la condizione politica cui essa si installa:

Il profumo fresco dei fiori di gelsomino era assente in quei giorni, perché il gelsomino non fiorisce prima di maggio e l’odore vero della rivoluzione è venuto dalla combustione di auto e case. Un anno più tardi la gente continua ad andare in strada in Tunisia per protestare per la libertà e i diritti umani. Ora la protesta non è diretta contro un regime autocratico, ma contro movimenti regressivi salafiti, che rappresentano l’estremismo islamico in Africa settentrionale. La loro “bandiera” con il bianco della calligrafia della Shahada, la confessione di fede musulmana, su fondo nero, è diventata il nuovo simbolo per la repressione politica. *Smell* è un ricamo con fiori di gelsomino cuciti su un panno nero che

¹⁵ La *khutbah* sermone sull’argomento: <https://www.youtube.com/watch?v=HHMQPnHpfjw>

rappresenta il credo islamico. Mentre la repressione continua, i fiori avvizziscono e il profumo del gelsomino svanisce.¹⁶

¹⁶ Cfr. G. Di Matteo, cit.; Cartagine Contemporary 2012: “Chkoun Ahna. Sur la piste de l’histoire”, Museo Nazionale di Cartagine, Tunisia, 12 maggio/15 giugno 2012; sull’espressione *Shahada* cfr. www.giulianacacciapuoti.it/27glossario_termini_necessari_alla_conoscenza_e_comprendimento_dell'Islam.html; per la questione del ‘nero’ esso è il colore del Califfato Abbaside (750-1258 d.C.), i cui califfi fondarono e scelsero come capitale dell’impero Baghdad; oggi questo colore viene usato nelle bandiere del Daesh.

Le artiste del M.A.M.

Matrice

L'artista riadatta alcune foto ritrovate nell'album di famiglia; si tratta dei ritratti di sua madre, di sua nonna e bisnonna, che si stagliano in trasparenza sullo sfondo del lago salato Boujmal, nella città natale di Sfax, in Tunisia.

Ispirata allo spazio sospeso delle sue care, Kossentini esplora esperienze presenti di solitudine e perdita, attraverso immagini della sua famiglia e della sua terra. In questa serie di paesaggi temporali, l'artista evoca il 'giardino segreto della sua casa, e con essa i 'giardini segreti' che risiedono in ciascuna di noi.



Lingua Madre/Techné

In duetto con la sorella Dalila, Belaza condensa l'origine del suo lavoro e della sua lingua danzante. Attraverso la tecnica ondulatoria, esse scavano dentro di sé facendo emergere in superficie la parte più intima. La loro danza si genera da un'idea semplice eppure dalla vitalità infinita.

Nacera Belaza (Algeria/Francia), *Le Crie*, danza, 2008.



Matri-lineare

Le tematiche dei miei lavori emergono dalla mia esperienza di vita, di donna e artista che vive e lavora tra due culture; lo scopo è quello di mostrare come la 'doppia visione' di una singola persona può produrre immagini...capaci di collassare confini razziali, culturali e religiosi.

In I'm Sorry/ I Forgive You, l'ornamento di ispirazione islamica si applica all'iconografia di un tenero atto di riconciliazione tra un uomo e una donna. Lo scopo è quello di abbellire così come quello di trasformare il potente atto della compassione....mettere sulla stessa 'linea' visiva e affettiva la reciprocità di ruoli, posizionamenti, responsabilità e con-divisioni.

Arwa Abouon (Libano-Canada), *I'm Sorry/ I Forgive You*, fotografia, stampa digitale su tela, 2015.



Matri-ciel

Desert Breath è un progetto di Land Art creato da D.A.S.T. Arteam, un gruppo fu fondato nel 1995 da Danae Stratou, Alexandra Stratou (architetto e designer industriale) e Stella Konstantinidis (architetto).

Il progetto ha origine in un desiderio comune delle artiste di lavorare nel deserto. Nella mente delle persone il deserto è il luogo dove si fa l'esperienza dell'infinito. Il deserto è uno stato della mente, un paesaggio della mente. Il punto di partenza era la forma conica, la naturale formazione della sabbia come materiale. L'opera site-specific si espande in un'area di 100.000 mq, nel deserto del Sahara che confina con il Mar Rosso, a El Gouna, in Egitto. Quest'opera può essere esperita sia come immagine visuale che come esperienza fisica; essa è soggetta all'erosione naturale ..., fino a quando il deserto non ritornerà alla sua forma naturale e piana.

Danae Stratou (Gracia/Texas US), *Desert Breath*, land art, video-fotografia, 1997.



Matriarca/Mito

In The Plot is The Revolution, Judith e Silvia sono due Antigone, due donne, due attrici di generazioni, esperienze e fisicità diverse. In un contest tra poetiche, prospettive, lingue e corporalità le due figure sono unite dal suono urlante e bruciate della fiamma che induce a credere ancora nel teatro come possibilità d'azione del/ sul corpo femminile qui incarnato nel mito di Antigone: una donna, una matriarca, che dal passato ritorna nel presente alla ricerca della rivoluzione non violenta e anarchica.

Judith Malina (Germania/US), Silvia Calderoni (Italia), *The Plot is the Revolution*, performance, compagnia Motus, 2011.



Mater-ia

B-G-IOPOLITICS trova origine nella 'Primavera Araba'.
Questa installazione (realizzata con batteri luminescenti, capsule di Petri, fotografie e poster trasparenti) trascrive gli effetti dell'atmosfera rivoluzionaria della Primavera Araba come una legge biologia, le cui dinamiche sono virali. La 'rivoluzione dei batteri' contamina una mappa della regione medio-orientale, diffondendosi su tutta la superficie e sollevando un'irreversibile trasformazione.

Heba El Aziz (Egitto), B-G-IOPOLITICS, installazione,
bio-arte, 2012.



Mito

Nation Estate è un cortometraggio fantascientifico della durata di 9 minuti che offre un quadro cinicamente distopico, e al contempo ironico e giocoso, della situazione politico-territoriale nel Medio Oriente. Attraverso la mescolanza di uno scenario creato dalla computer-grafica, attori reali, ed elettronica arabesca, l'opera di Sansour esplora la possibilità di una soluzione 'verticale' per lo Stato palestinese. Nel film, i palestinesi hanno il loro Stato nella forma di un grattacielo: il Nation Estate, una costruzione residenziale colossale, approvata e sponsorizzata dalla comunità internazionale, capace di ospitare l'intera popolazione palestinese, che può finalmente godere di un 'alto' tenore di vita. Oltre al film il progetto Nation Estate comprende anche sette fotografie (60x120cm o 120x240cm) e un poster (100x150 cm).

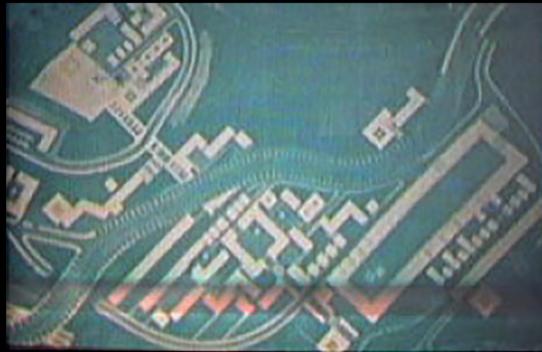
Larissa Sansour (Palestina), *Nation Estate*, video-installazione, poster, 2012.



La Mer / Mar Mediterraneo

A Peculiar Family Album è frutto del mio periodo di residenza a Marsiglia, considerata come una città sorella di Algeri per i vari aspetti storici, geografici, sociali che hanno in comune. In questo progetto rivisito il mio stesso processo creativo, esplorando mappe, cartografie, e interrogando la memoria dei contesti urbani in cui ho soggiornato e vissuto. Il punto di partenza è un'indagine sul lavoro di due architetti molto presenti in entrambe le città mediterranee: Le Corbusier e Fernand Pouillon. Il mio intento era quello di "tagliare" frammenti delle loro opere e "trasportarli" a Marsiglia, evocando la metafora del riposizionamento, della deportazione, dell'espropriazione e riappropriazione, unendo la storia di due paesi apparentemente lontani... La mia narrazione mescola alla finzione i riferimenti provenienti dalla "grande Storia".

Amina Menia (Algeria), *A Peculiar Family Album*, video installazione, singolo schermo, 14' 49". 2012.

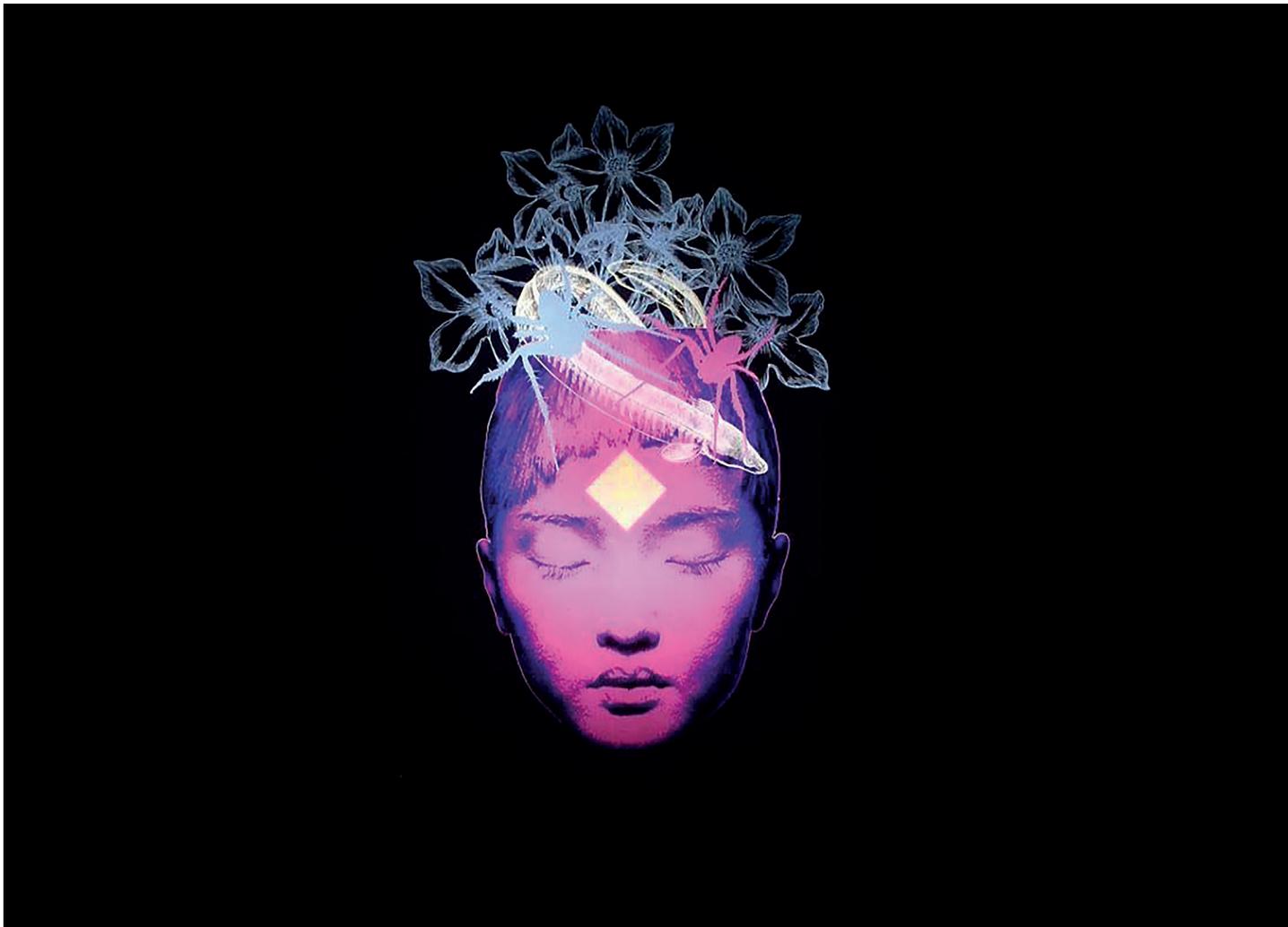


Matrice

I lavori di Antonia Bonetti prendono spunto dai grandi maestri del passato, dalla pubblicità e da tutto ciò che apprende continuamente dal contemporaneo. Tutto comincia dalla tensione conoscitiva, dalla sua voglia di cercare e ri-cercare, fino a riformulare il visibile in qualcosa di mai visto prima. Nella sua arte c'è un occhio sempre aperto su nuove possibili soluzioni concettuali, nuovi innesti visivi, nuove capacità di raccontare, attraverso il disegno, un percorso alternativo, un circuito inedito di pensieri e realtà.

Le opere si immergono in un contesto surreale abitato da figure misteriose che sembrano uscite da riviste di moda patinate; la loro identità per quanto visibilmente ambigua resta comunque celata, nascosta, censurata. Questo espediente visivo, esplorato attraverso la tecnica del collage, è un modo per dar voce all'universo LGBT ancora poco (ri)conosciuto ai più, nonostante sia una realtà che va man mano mostrandosi conquistando i suoi diritti di parità.

Antonia Bonetti (Italia), *Sleeping Venus*,
light box, 35 x 50 cm, 2014.



Mater-ia/Materiali

Un giorno, per caso, mi sono ritrovata a leggere una poesia di Nizar Quabbani (illustre poeta siriano del '900 ndr) e a riflettere su quanta libertà avesse nel descrivere il corpo femminile senza barriere o limiti.

Così ho avuto l'idea di inserire i suoi versi nei miei dipinti perché volevo contestare - con il suo approccio femminista - il modo di vedere la donna solo come un corpo o un oggetto sessuale, anche se, al contrario dei versi di Quabbani, i temi delle mie opere sono lontani da qualsiasi riferimento sessuale o erotico.

Per me la scelta del nudo femminile nasceva dall'esigenza di indagare la psicologia umana con assoluta sincerità.

Hadeel Azeez (Iraq/Italia), *Nostalgia d'amore*, olio su tela e acrilico su tessuto (50x150 cm), 2010.
cit. <http://osservatorioiraq.it>



Matrice

Considero l'autoritratto una sorta di azione performativa, non in grado di restituirci in maniera autentica.

L'auto-ritrarsi diviene esercizio di prova ripetuto e di impossibile definizione. Siamo, pertanto, innanzi ad un processo di auto-smembramento organico, 'rammendato' e ricomposto attraverso i mezzi pittorici (pittura qui come "terapia"), ed alcuni elementi simbolici denotanti l'identità della mia persona nel tentativo inesauribile di autorappresentarsi.

Tratto comune e ricorrente nelle opere è la presenza di determinate figure o motivi archetipici: il seno, l'abito orlato, la grucciona

Tali elementi, di matrice fortemente simbolica, si ricollegano all'immaginario privato, esplicitando e manifestando una funzione narrativa all'interno della serie stessa.

Anita Artura Agresta (Italia), *Self-Portrait Dismemberment*, dipinto, tecnica mista su catone pressato, 2014.



Matri-linear

Un diario-fumetto che racconta la vita quotidiana di una giovane libanese alle prese con i tanti problemi sociali del Libano: maschilismo, sfruttamento femminile, disservizi di ogni genere, connessione lenta... Il libro è il primo tentativo di condividere col mondo intero la realtà quotidiana libanese.

Maya Zankoul (Libano), *Amalgam*, comix, 2009-2010.

Exotika



HMM... ARE THEY
SERIOUSLY PROFILING
CERTAIN PHYSICAL
TRAITS AS BAD?

Mater-ia/Materiali

SandCloud è un'installazione site-specific che evoca e celebra l'interruzione dell'immagine, contraddicendo allo stesso tempo unità e realtà. Centinaia di esagoni di carta tagliati a mano innescano una procedura figurativa libera dal visibile. Lattanzio estende i confini del tangibile alla ricerca dei limiti materici attraverso cui l'umanità crea le sue connessioni – ottiche – con il mondo esterno; cattura il senso dell'irreversibile, rendendo fisico l'elemento più incorporeo per eccellenza: il cielo.... Destrutturato come un mosaico, e data la fragilità della carta come supporto specifico per la terra, come un ciclo perpetuo di acqua che alla fine ritorna di nuovo alle nuvole.

Micaela Lattanzio (Italia), *SandCloud*, installazione site-specific,
Land art, 2015.



Matriarca

Ho visitato la prima volta Olympia nel 1991 come rappresentante dell'Accademia Olimpica Nazionale Italiana. Sono ritornata, diverse volte durante il periodo che comprende gli anni 1990 e 2000 come socio dell'International Olympic Academy Association ed ho avuto la possibilità di fotografare questo sito archeologico più di una volta. Il luogo costituisce una ricchezza culturale unica al mondo, l'emozione di trovarsi alle radici del tempo e della storia dello sport e della civiltà ha ispirato anche la lavorazione dei miei fotoreportage. Da ciò è nata l'idea di creare un book fotografico accompagnato da testi poetici ispirati ad Olympia.

Elia Esposito (Italia), *Olympia*, fotografia, 2000.



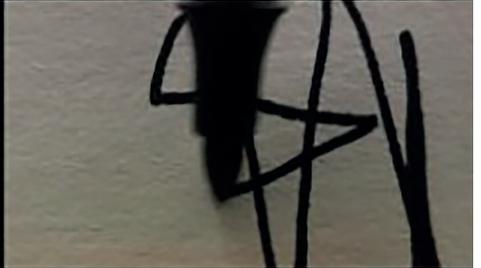
Mito

Song of the Songs: due donne, due microfoni, la parola, il gesto e il ritmo. Una lingua fortemente simbolica che ha in sè la radice di tutte le lingue e che cerca nella rapsodia a due voci il dialogo tra di esse. Un cantico alato che appartiene all'umanità, parte dalle radici della cultura ebraica per arrivare a tutte le culture, in tutti i tempi, a tutte le persone, gli amanti, i desideranti, i traboccanti d'amore.

Interpretazione e drammaturgia: Simona Lisi e Caterina Pontrandolfo, regia e coreografia S. Lisi (Italia), *Song of the Songs*, coreografia-canto, 2013.



*Sotto attacco i diritti delle donne, mascherati dalla politica e dall'estremismo religioso. In un luogo in cui la temperatura supera i 47 gradi...puoi vedere una figura divisa in tre sezioni di immagini in movimento; al centro, il video mostra un ritratto indistinto eccetto gli occhi che fissano l'audience; la seconda sezione mostra il taglio di capelli femminili da parte di non si sa chi; la terza sezione mostra l'abuso dello spazio bianco attraverso un pennarello nero....
Il lavoro solleva la problematica dell'estremismo politico e religioso che ricopre e invade non solo il corpo femminile, fino a diventare la principale causa di dolore per il popolo e la società siriana.*



Materia

Il progetto di cui mi occupo a livello artistico e tecnico si basa sulla creazione di video, animazione digitale e motion-graphics in generale.

Le tematiche affrontate si basano prevalentemente sul concetto di astrazione, pochi elementi che si muovono su una scena video, come pianeti, nuvole, o qualsiasi altro elemento che si muove seguendo la musica. La musica è importante nel mio lavoro, perchè ispira e scandisce il ritmo. Inoltre creo dei personaggi, ironici, coloratissimi dallo stile pop e super fluorescenti; eroine che fondono gioco e ironia.

Anche le parole, e il lettering si fa protagonista; all'interno di un video, le lettere si muovono, assumono il valore di significato e significativa anche dal punto di vista artistico. La mia estetica prende spunto dal mondo cinema, dal video musicale, dalla grafica vettoriale. Nei miei video sono spesso presenti pianeti, la luna, le nuvole, l'acqua, sono elementi per me vitali e che mi affascinano moltissimo.

Federica De Stasio (Italia), *Wonderwoman-Aliena*,
digital comix, 2016.



La mer

Luci a mare è una ricerca etnografica, un reportage e un film documentario.

È una storia di uomini, mare e lavoro.

Da oltre vent'anni una barca da pesca di origine ponzese arriva ogni anno a Porto Torres (SS, Nord Sardegna), per la pesca stagionale della sardina, che si svolge da marzo a ottobre nel mare del golfo dell'Asinara. Ripercorrendo le lontane rotte migratorie tra le due isole, la storia si sofferma sulla vita quotidiana dell'equipaggio, il lavoro notturno, la fatica del mare, le gerarchie e gli equilibri tra i dodici uomini imbarcati, e l'affascinante tecnica della pesca con le lampare. La luce è ricerca, simbolo della sfida dell'uomo con il mare, e la cattura del pesce sinonimo imprevedibile di guadagno e sopravvivenza. La luna guarda la notte di lavoro muovendo le correnti che portano, fuori e dentro il golfo, i banchi di sardine. La barca madre ruota attorno alle due lampare, dove due uomini, circondati dai silenzi sospesi del mare e assordati dal frastuono costante del gruppo elettrogeno, aspettano in mare, dove a illuminare la scena è solo la luce delle lampare.

Stefania Muresu (Italia), *Luci a mare*, film documentario, 2015.



Matri-lineare

I passi stentati della madre bambina, della madre pietrificata, l'impotenza della madre confusa. Cuore di madre, testa di madre, mani, piedi. L'impossibilità, le rabbie, gli abbandoni, il perdono. Forse. La vita è le narrazioni che ne facciamo. Il progetto Materno infantile è una ricerca - personale e collettiva - sul vissuto del materno. Il nome è quello dei reparti di ospedali e ASL in cui ci si prende cura delle donne e dei bambini. Equipe di medici, psicologi, assistenti sociali, figure specialistiche accompagnano le donne e i loro figli in questo momento della loro vita. La parola "cura" viene declinata in modo impreciso eppure precisissimo. Dietro ad essa si nasconde una ambiguità, una bugia. In questa installazione il sentimento del materno - la risposta culturale e sociale alla domanda della specie è indagato in una successione di stanze. In essa la necessità di fare relazione, commercio; di scambiare conoscenze e sentimento, di affermare che è possibile un viaggio femminile collettivo.

Maria Francesca Ocone (Italia), *Materno infantile*, installazione, video e audio, 2017.



Matrice/Madre Natura

Al centro della performance vi è il tema della 'Matrice', nel senso di forma da cui si ricava qualcosa, ma anche nel significato di origine e creazione di qualcosa. L'idea della matrice punta l'attenzione sul corpo, sulla pelle delle persone, sull'ombra di ciascuno di noi e sulla possibilità di avere e creare una seconda pelle su cui lasciare le proprie tracce e poterla poi abbandonare. La pelle o sagoma è pensata anche come Natura Madre da cui si forma una persona, nella duplice accezione di Matrice. L'azione performativa è pensata come svolta in un'officina/sartoria di creazione e narrazione, di incontro tra persone e artista. L'artista, senza sostituire l'individualità delle persone, è pensata come facilitatrice di matrice nel percorso alchemico di scoperta e conoscenza della forma-sagoma della propria Natura Madre.

Giorgia Di Lorenzo (Italia), *Officina di matrice*, performance e installazione, 2017.



La mer

Il mare è evocato come simbolo di un corpo d'acqua che potenzialmente unisce i continenti in un campo di possibilità, anche se esso non può essere evocato senza cancellare il disagio umano, e con esso quello sociale, politico, ecologico ed economico.

*Il video, *Mi porti al mare?*, riflette appieno l'approccio di Anna Raimondo. Ella si aggira nella città (non senza difficoltà) con una coda di sirena, chiedendo ai passanti di portarla al mare. Da personaggio fantasy, la sirena, nello spazio pubblico, diviene una figura incongrua, capace di muoversi senza essere trasportata. La richiesta d'aiuto diventa, dunque, una questione cruciale per l'artista, che dipende dall'assistenza di chi incontra. La seduzione e la sorpresa sono parte integrante dell'interazione con le persone, indirizzando il loro pensiero sul mare. L'artista combina tre massime nella performance: "focalizzati sul mare finché esso non diventi parte di te"; "trova il tuo punto G nelle tue corde vocali"; "vivi nel tra".*

Anna Raimondo (Italia/Belgio), *Mi porti al mare?*, performance nello spazio urbano di Bruxelles, e HD video 16/9, 14':18", 2016.



Mito

Medusa è un rito iniziatico, una vertiginosa catabasi nelle viscere della terra fino alle fonti del femminile, un'azione sorridente e sovversiva che svela il "sesso di donna".

Il duplice volto castrante e beffardo della Gorgone è simbolo di una femminilità che si propone di integrare la mancanza e il limite e di trasformarli nel piacere della pro-creazione.

Partendo da una scrittura ad azione diretta, con la performance Medusa si vuole recuperare un corpo confiscato dalla cultura patriarcale e misogina, esporre al rimosso, alla rottura dei confini del proprio Io, provocare un'offesa al pudore, mitragliando le torri di controllo, perché è:

"tempo di liberare, conoscendola e amandola, la Nuova dall'Antica, di allontanarsene, di superare l'Antica senza indugio, andando oltre ciò che sarà la Nuova, come la freccia lascia l'arco, unendo e separando musicalmente le onde d'un sol tratto per essere più se stessa."

(H. Cixous, Il riso della Medusa, Bologna 1997).

Paola Daniele (Italia/Francia) *Medusa*, performance, ph. Enrico Coccuccioni, Villa Pamphili, Roma, 2017.



Matriarca

Con lo spettacolo Madre ho cercato di recuperare la memoria dei primi momenti di vita, quelli di cui non abbiamo ricordi tangibili: la nascita, il parto, il trauma del distacco dal corpo che ci ha generati e protetti. Trattandosi di una memoria inconscia e difficilmente trasmissibile attraverso il linguaggio verbale, ho tentato una sorta di esplorazione liminale tramite la drammatizzazione dei riti di passaggio che segnano in modo indelebile la vita di ogni individuo.

Azzurra De Gregorio (Italia), *Madre*, performance, 2014.
Con Giulio Maroncelli, Rossella Massari, Arianna Ricciardi, Ilaria Barone, Luciana di Nardo.



L'archivio femminile
in conversazione

Danzare/Archiviare. La memoria delle corporalità liquide

Come archiviare la danza, che è la più effimera tra le arti? Quale supporto ‘grafico’ o ‘materico’ può trattenere la memoria del linguaggio corporeo senza intaccarne l’impermanenza del suo tratto essenziale? In quali forme la coreografia, con le sue incalcolabili differenze tecniche, viaggia, transita e si trasmette da corpo-a-corpo, da sponda-a-sponda? Questi sono alcuni degli interrogativi che hanno mosso la mia ricerca sui linguaggi della danza, e hanno direzionato, nello specifico, un lavoro archivistico sulle memorie coreografiche in circolazione nell’area mediterranea.

La piattaforma del M.A.M., ancor di più, diventa per me che scrivo un campo d’investigazione operativa, dove, oltre a raccogliere e trasmettere la sconfinata creatività generata dalla danza delle donne, osservo le evoluzioni tecniche e tecnologiche di quest’arte. L’architettura liquida, interattiva e documentativa del Matri-archivio, infatti, accoglie la sfida ontologica della danza e la peculiarità del suo essere scrittura fugace; in questo spazio di performatività viva – dal vivo, *live* – essa s’inventa, e si re-inventa, un nuovo modo per ‘consegnarsi’ alla memoria tecnica del futuro digitale. Come dimostra il dibattito all’oggi ancora attivo nei comparti dei *Dance Studies*, l’(in-)archiviabilità della danza si fa ‘questione’ urgente e ‘febbre’

performante.¹ Se è vero che la ‘questione’ dell’archivio, nelle parole di Jacques Derrida, risponde alla “domanda dell’avvenire, di una promessa, di una responsabilità per il domani”,² allora la potenzialità annunciativa/messianica di ciò che esso custodisce si intreccia alla ricerca della memoria della danza stessa, e al differimento del gesto che tale arte sempre promette e rinvia al tempo futuro. In questo senso, nella dimensione temporale dell’a-venire, condivisa simultaneamente dallo strumento-archivio e dalla danza, si configura la concezione del ‘corpo’ come ‘archivio’ – come uno “spazio di realtà e possibilità”, nelle parole della studiosa Christina Turner.³ Il corpo stesso è un archivio vivente, un supporto di accumulazione di immagini,

77

¹ Su danza e archiviazione, vedi C. Nolan, S. A. Ness (a cura di), *Migrations of Gestures*, Minneapolis, Minnesota U. P. 2008; M. Nordera, S. Franco (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010; G. Brandstetter, G. Klein (a cura di), *Dance[and]Theory*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, in particolare, la sezione «Archives», pp. 213-250.

² Jacques Derrida, *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996, p. 48.

³ Christina Thurner, “Leaving and Pursuing Traces. ‘Archive and ‘Archiving’ in a Dance Context”, in *Dance and Theory*, G. Brandstetter e G. Klein (a cura di), Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 249.

di visioni e di esperienze; un luogo in cui i linguaggi fisici e culturali si stratificano e si in-scrivono; un deposito di memorie e di contro-memorie corporee che si interrogano alla luce dei nuovi significati politici e poetici, postcoloniali e mediterranei.

Il pensiero che provoca il M.A.M., allora, vuole accogliere l'intersezione tecnica e teorica tra la memoria coreografica femminile di matrice mediterranea – immaginifica, sperimentale, materna ed empatica – e la pulsione-aspirazione dei nuovi archivi digitali ed elettronici che offrono alle soggettività migranti e diasporiche, della contemporaneità postcoloniale, una dimora di produzione, di azione e di sopravvivenza creativa. È nel M.A.M. che si schiudono i corpi-archivio della danza femminile, è qui che nuove memorie si annunciano e si proiettano verso traiettorie altre e sconfiniate, verso pensieri e movimenti, gesti e azioni, destinati a restare im-permanenti.

Resta fisso nella memoria il ricordo della prima volta che sono entrata in 'contatto' con Filomena Rusciano, coreografa e danzatrice residente a Napoli e con un ricco profilo di esperienze professionali acquisite in ambito internazionale. Entrambe eravamo a Roma; l'occasione era un incontro/seminario sul tema "danza, archiviazione e *reenactment*" – a cui partecipavano come di consuetudine i soli 'operatori del settore'–; nell'attesa che qualcosa 'accadesse', ecco spuntare tra le premiazioni e le anteprime del *Festival di Video-Danza in 1 minuto* il lavoro di Filomena dal titolo *Liquid Path* (2013). Il mio sguardo di ricercatrice e di matri-archivista si attiva; la danza di quel corpo liquido sullo schermo innesca il senso, il

'tocco', il contatto, l'affezione dell'essere toccata e toccare a propria volta – come direbbe Jean Luc Nancy, "toccarsi con il tocco venuto dal fuori, del tocco che mi tocca e attraverso cui io tocco."⁴ Da quel primo 'contatto' ne sono seguiti altri; nello spirito della condivisione che il network del M.A.M. reclama e necessita sono continuate piacevolissime conversazioni in cui i linguaggi corporei di Filomena accompagnavano i miei gesti pensanti. La sensibilità e la generosità di questa donna e artista si è poi manifestata nella decisione di depositare *Liquid Path* nel Matri-archivio, nella sezione dedicata a *La Mer*.

La poeticità di questo lavoro immerge e sollecita lo sguardo attraverso la sovrapposizione di 'percorsi' visivi: la corporeità liquida di Filomena si snoda, si contorce e si scioglie dietro, dentro e fuori, lo schermo 'vetrato' e opaco di una bottiglia – simbolo di messaggi e memorie marittime – che amplifica, riduce e frammenta la figura della danzatrice fino a immaginare di incontrare la corporalità dell'Altra, della migrante. La premessa, con la quale Rusciano annuncia il suo evento di video-danza, dice: "Ho indossato l'abito del coraggio, la speranza della migrante che per mare galleggia inquieta come un messaggio stipato in una bottiglia che si allontana su traiettorie incerte."⁵ Entrando in questo gesto filmico, la memoria della danza di Filomena ritorna dal

⁴ Jean Luc Nancy, "Rühren, Berühren, Aufruhr" (2011), in *Sulla danza*, M. Zanardi (a cura di), Napoli, Cronopio, 2017.

⁵ *Liquid Path*: realizzazione, scenografia, performance: Filomena Rusciano; fotografia: Gennaro Sorrentino; illustrazione, animazione stop motion: Rinedda; musica e suono: Paolo Barone, 2013.

passato per ri-vedersi, annunciarsi, nella promessa di una tecnica del futuro; essa ci invita, difatti, ad assumere un nuovo sguardo critico, e storiografico, verso una testimonianza femminile che desidera ri-posizionare l'esistenza/resistenza/sopravvivenza sperimentale della coreografia sullo schermo. Al contempo, in questa vocazione archivistica, proiettata e posizionata nella geografia empatica della contemporaneità mediterranea, si riconoscono le 'urgenze', le narrazioni e le danze che continuano ad essere in-archiviabili – le storie dei migranti, e dei corpi senza nome dispersi nella necropoli del Mediterraneo.

Altri percorsi liquidi sono intrapresi da questa corporalità quando essa trasmigra nella fluidità immaginifica dell'acquarello. Nel viaggio, nella migrazione tecnica, politica e poetica, che ispira questa scrittura corporale, anche la differenza sessuale sembra sottrarsi; la rapidità materica e leggera degli acquarelli, gli abbozzi e i profili indefiniti dei suoi gesti fluttuanti, ci invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso della danza e della sua impenetrabilità; forse è esattamente questo non avere 'accesso' che ci permette di danzare sulle virtualità che maturano dentro e fuori il *corpus* singolare-plurale di questo corpo liquido che scivola, sfugge e s'elude al tocco. Filomena fa gravitare colei/colui che osserva nella sospensione del senso, nella promessa di altre scritture e memorie a-venire, e nei rinvii che la danza poeticamente dissemina oltre il femminile e oltre ogni genere. La corporalità ora appare liquida più che mai, e nel gioco dei richiami e delle assonanze matri-archivistiche

essa sembra coreografare/consultare la memoria corporea di Hélène Cixous, arconte privilegiata di questo Matri-archivio, quando così s'annuncia nella sua scrittura: "Sono io, Io, con l'Altra/o, l'Altra/o in me, è un genere che va nell'Altro, una lingua toccante che va verso l'Altra/o".⁶

Muoversi, aprirsi, toccare, condividere le memorie interconnesse e in-corporate nei comparti liquidi del Mediterraneo – questa è la danza che il Matri-archivio del Mediterraneo vuole registrare, conservare e trasmettere; questa è la danza che s'annuncia nella sperimentazione immaginifica di Filomena Rusciano....

Annalisa - Cosa accade quando si sceglie di archiviare la danza sullo schermo, quando la scrittura del corpo si imprime sulla liquidità del video digitale per produrre – riprodurre – nuove invenzioni coreografiche? Vorrei chiedere se, nel tuo lavoro, hai mai pensato allo strumento-concetto archivio; ti sei mai sentita archeologa dei gesti? Hai mai percepito la stratificazione delle diverse tecniche che nel tempo hanno definito le forme del tuo corpo danzante?

Filomena - Io credo che nella danza, come nella pittura o in qualsiasi altra forma di espressione artistica, l'archivio è come un'apertura verso il proprio mondo interiore. Pensare alla danza, e in particolare al suo strumento, e quindi al corpo in movimento come 'archivio', significa far emergere ciò

⁶ Hélène Cixous, "Difficult Joys", *The Body and the Text*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 14 (trad. mia).

che esso custodisce, quello che c'è dentro e portarlo fuori. Ovviamente non è un archivio strutturato in maniera ordinata, quindi le informazioni, le memorie fisiche vanno di volta in volta ripescate..., ma esse affiorano..... bisogna solo lasciare il tempo di farle riaffiorare e portare la 'forma' in superficie. Il corpo è un archivio del vissuto; nel mio lavoro *Tracce Nascoste* ciò è chiaro: le stratificazioni di memorie e di 'tracce nascoste' che si sono depositate, e nel tempo sedimentate, riemergono nella visione e nel movimento della danza.

Annalisa - Filomena ha scelto di collocare la sua opera nella sezione *La Mer*: insieme 'mare' e 'madre', simbolo della vita, cura, accoglienza e ospitalità. Filomena accoglie lo sguardo dell'altro/a, quello della migrante; il messaggio stipato nella bottiglia è un atto di ospitalità che il suo corpo compie verso l'Altra/o, attraverso il 'dono' della danza. La questione dell'opacità della memoria coreografica contemporanea mi sembra, inoltre, essenziale. L'immagine sfocata, la corporeità che si avvicina, si allontana, e si deforma attraverso lo schermo-bottiglia richiama la realtà della migrazione contemporanea; la danza sembra far ri-vivere l'esperienza del viaggio dei corpi migranti. Potresti parlarci della scelta dell'uso tecnico e poetico della bottiglia?

Filomena - L'utilizzo della bottiglia è cruciale, posta tra me e la camera, rende un'immagine molto incerta, e di qui l'incertezza del migrante che si mette in viaggio, un viaggio pieno di speranze, pieno di sogni, ma non si sa cosa l'attende sull'altra sponda. Quindi il mio corpo, attraverso la bottiglia,

lascia percepire le emozioni, le speranze in esse custodite, in attesa di qualcuno che le colga dall'altra parte – proprio come accade oggi sulle sponde del Mediterraneo.

Annalisa - A me piace immaginare che il messaggio stipato nella bottiglia sia un invito ad assumere un'altra prospettiva, a in-camerare, in-corporare, le tante immagini che ci arrivano dalle storie di morte, da una posizione non definita, non fissa, opaca, liquida, molteplice e soprattutto rivolta all'ascolto. La video-danza ripositiona la re-esistenza, e la resistenza, sperimentale della coreografia sullo schermo; tuttavia, è un linguaggio che purtroppo circola in spazi ristretti. In tal senso, può il progetto M.A.M, in questo spazio e tempo, apportare un valore aggiunto alla visibilità, politica e poetica, del tuo lavoro?

Filomena - Sicuramente, scegliendo di posizionare la mia opera nel M.A.M., è stata offerta la possibilità di essere vista da un pubblico più vasto che non frequenta i circuiti della danza o della video-danza, e portare una visione della danza stessa, spesso sempre messa ai 'margini' soprattutto in Italia, verso un altro livello di concezione e di fruizione. Sicuramente il M.A.M offre, inoltre, la possibilità di far circolare ed esperire il mio lavoro *Liquid Path* nella sua 'realtà' più vicina e sensibile, 'localizzandola' lì dove la mia danza è stata pensata e scritta, ovvero sulle sponde del Mediterraneo.

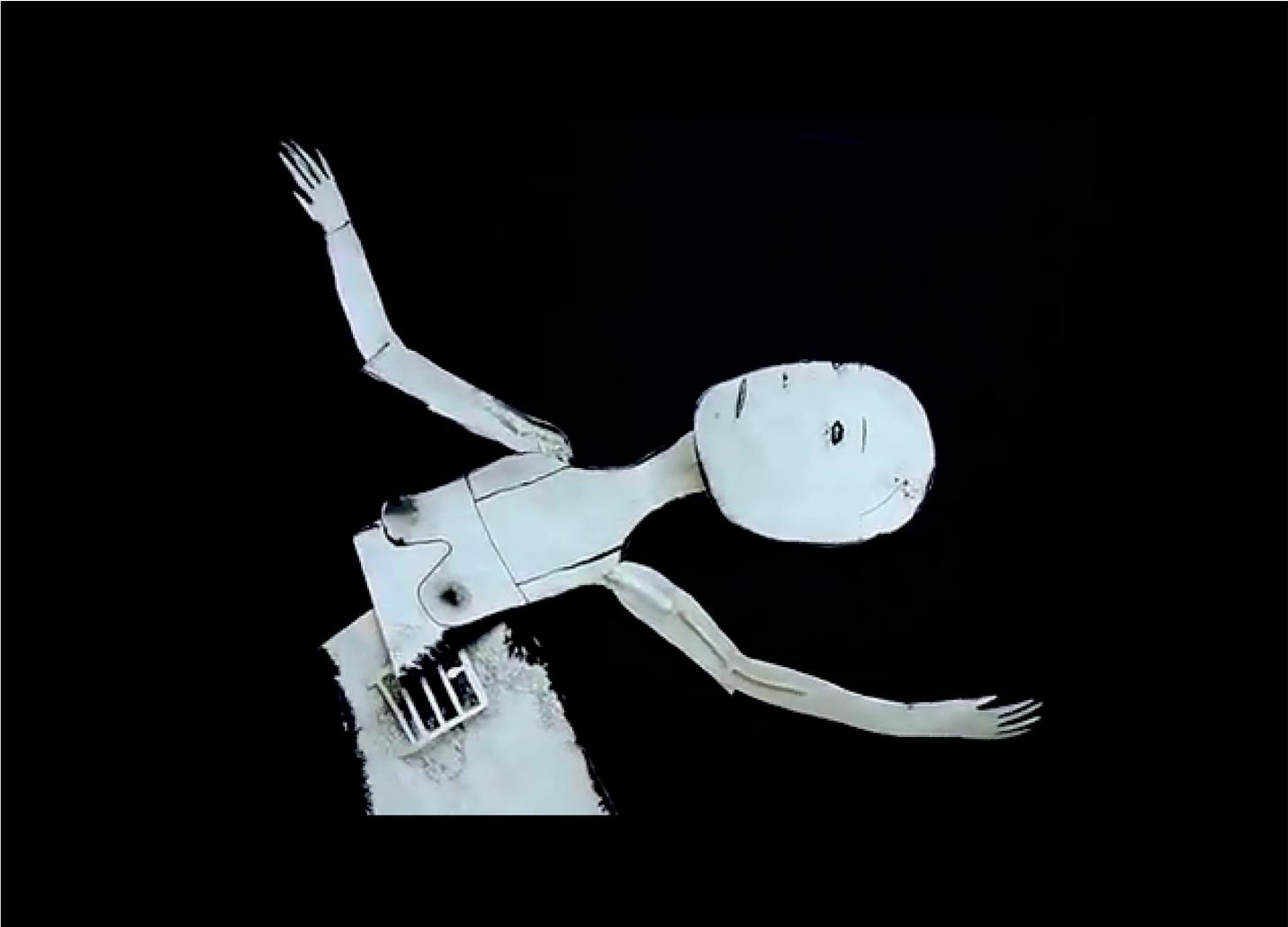


Filomena Rusciano, *Liquid Path*, video-danza, 4', 2013.



Segni al confine colti solo da uno sguardo attento nell'attesa.
Lasciati da impronte silenziose, affiorano sulla superficie corporea
componendo una mappa sensibile; un'eco di trascorsi emotivi. La
tessitura gestuale rivela la permeabilità fisica e ne ricerca le tracce
sospese che ammantano il quotidiano. Impercettibili rumori
sedimentati...

Filomena Rusciano, *Tracce nascoste*, video-danza, 5' 17", 2014.
Illustrazioni di ©Rinedda



Filomena Rusciano, *Tracce nascoste*, video-danza, 5' 17", 2014.
Illustrazioni di ©Rinedda



Territori fluidi. L'archē e l'anarchia

Pensando alla nostra conversazione e a come intitolare quest'incontro tra arte e ricerca, a quale immagine ricorrere, ho scelto quella contrastante, problematica, idealmente ossimorica e al contempo armoniosa, equilibrata e sinergica di 'territori fluidi', perché è così che intendiamo la relazione tra le due, un intreccio di confini, una zona paludosa, scivolosa, e profondamente fertile, in cui le caratteristiche e le proprietà dell'una si con-fondono nell'altra, in cui i propri ambiti di appartenenza si contaminano e si nutrono vicendevolmente. Il territorio fluido è quello in cui l'archē femminile incontra le istanze anarchiche dell'arte indipendente, rimandando ai tratti dirompenti dell'ospitalità del Matri-archivio, oltre che al senso più intimo della storia artistica di Oni Wong, radicata e in divenire.

L'esperienza di Oni Wong è legata a un territorio ben preciso, Napoli, e certamente ne ha subito gli umori, i gusti, le abitudini, ma si è caratterizzata per una radicale indipendenza culturale anti-istituzionale, per un'anima alternativa. L'artista fa confluire le sue influenze Punk e Underground con posizioni critiche femminili/ste, unendole a un'estetica materica/naturalista, apparentemente in contrasto con gli immaginari e gli ambienti urbani delle sue "radici

ossigenate."¹ In realtà, contro ogni pericolo di nichilismo, generalmente imputato al Punk, l'arte di Oni Wong articola piuttosto un'idea organica del vivente come flusso continuo di disfacimento e trasformazione, deperimento e rinascita. I concetti stessi d'identità, espressione e tecnica legati al suo operare artistico sono investiti da un cambiamento continuo, da un costante *work-in-progress*. Indicativa è la pratica dell'artista di cambiare spesso nome (Zizzania, Fosca, Titania, Ognissanti, Oni Wong), dichiarando così la sua identità differenziale che ha attraversato ed è stata attraversata da numerose esperienze di sperimentazione artistica napoletana, tra le quali quella di *Studio Aperto Multimediale*, *Laboratorio 3c*, *Teatro Spazio Libero*, *Dissociazione Culturale*, *Cielo Celeste Emporio Spirituale*; di collettivi d'arte e azione, quali *Eretici Sfrattati*, *Gruppo Area*, *Sex and Violence*; e del gruppo cyber-Punk *Contropotere*. Oni Wong ama adottare una molteplicità di linguaggi estetici: installazione, performance, scultura, disegno, pittura, fotografia, scrittura; e utilizzare diversi materiali sia organici che artificiali per raccontare il

89

¹ L'espressione "bleached roots" è di Dick Hebdige nel suo testo, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge, 2007 [1979].

passaggio, il movimento, il cambiamento, le trasformazioni di stato. L'acqua, per esempio, è l'elemento principale attorno al quale si sviluppa l'opera ospitata nel Matri-archivio: *H2O*.

Celeste - Vorrei partire da due citazioni riguardanti l'acqua, una è dell'artista Roni Horn, la quale dichiara: "oltre alla sua realtà fisica, sensuale, ciò che amo dell'acqua è la sua natura paradossale. ... non ho mai inteso utilizzare l'acqua in ogni cosa che faccio ... ma ho come la sensazione che sia per me una scoperta sempre nuova."²

L'altra citazione è: "il fondo marino è ancora la residenza di flussi comprendenti acque giunte dalla superficie terrestre durante la piccola era glaciale, 300 anni fa. Quest'acqua depositata reca le tracce di quel clima e di quei tempi. Qui, piccole sacche di oceano – come ghiacciai, laghi profondi e altre stagnazioni – diventano depositi materiali del passato. L'acqua ricorda. Questa è l'idro-logica dell'archivio."³ Essa proviene dal testo di una studiosa femminista, Astrida Neimans, la quale riflette su ciò che definisce come l'idro-logica dell'archivio, sul fatto che l'acqua, come la natura, può

² Intervista con Roni Horn, in www.pbs.org. (Trad. mia).

³ "The seafloor is still home to currents comprising water that sank from the surface during the Little Ice Age 300 years ago. This settled water carries traces of that climate, and those times. Here, deep oceanic pockets – like glaciers, deep lakes and other stagnancies – become material repositories of the past. Water remembers. This is the hidro-logic of archive". Astrida Neimans, "Feminist Subjectivity, Watered", in *Feminist Review*, no103, 2013, p.32. (Trad. mia).

essere considerata un archivio materiale della nostra storia; l'acqua ricorda.

Perché scegli questo elemento? Cosa trovi di nuovo nell'acqua e cosa di antico? Qual è il rapporto tra questo elemento e il tempo, la memoria?

Oni - Per me l'acqua è stata sicuramente un'intuizione in quanto è un elemento che non ha limiti, neanche nella forma, infatti si adatta all'oggetto che la contiene, e mi interessa questa assenza di forma legata all'acqua, che in realtà ha poco a che vedere, paradossalmente, con l'assenza in sé poiché l'acqua ci dà la vita, senza acqua non esisteremmo, non esisterebbe la Terra. In quest'opera l'ho utilizzata secondo un ragionamento che prevedeva l'assenza dell'acqua, io stessa sono ritratta in un'immagine che richiama l'urgenza di acqua, di nutrimento, per cui qui è legata anche al cibo, all'esistenza, e ho utilizzato l'acqua di fiume, dove ho sperato che nascesse la vita. Ed è accaduto! Nelle mie installazioni cerco sempre di fare in modo che l'immagine non sia qualcosa di stabile, ma sia dinamica, per cui nel corso delle opere talvolta è nata l'erba, è cresciuta una pianta; nel caso di *H2O* sono nati un gambero e un'alga. Quindi, come dicevi, l'acqua ricorda e si fa ascoltare ed è per questo che è possibile ascoltare la sua memoria e il suo fluire. L'acqua può essere pura, sporca, contaminata, marcia, ci sono molti modi attraverso cui la si può definire e quello che forse mi interessa è proprio la molteplicità dell'esistenza, delle emozioni e di quello che io posso raccontare attraverso il mio lavoro, raccontando in tal modo anche me stessa.

Celeste - Passiamo all'acqua come materiale e insieme esperienza costitutiva della differenza e della relazione. Ciò che, tra le altre cose, mi ha colpito della tua installazione è l'immagine di te ripresa dall'alto, a bocca aperta, richiedente acqua, desiderosa di vita, circondata da sale. Tu sei al centro tra l'acqua che dà vita, da una parte, e la terra che assorbe vita, dall'altra; eppure sembri essere circondata dall'aridità. Questa immagine, oltre ad avere legami con la questione del *processo creativo* come trasformazione, è legata anche al contesto artistico in cui operavi, in particolare, mi riferisco alla tua condizione di donna artista indipendente, fuori dai circuiti istituzionali dell'arte, che spesso sono sordi ai desideri artistici? Il tuo desiderio dove ha trovato espressione?

Oni - Sicuramente sono al di fuori di quello che è oggi il mercato dell'arte, del grande commercio e banalmente dei soldi, ma insisto in questo lavoro, che non è solo lavoro, è parte della mia vita, della mia esistenza quotidiana, è un modo per esprimermi, per confrontarmi con gli altri, per comunicare, ed esprime un'esigenza vera e propria. E lo scontro è con la sussistenza, l'acquisto del cibo, l'affitto dello studio, il mantenimento di una casa ecc. . E rispetto al 'sistema arte', mi colloco rivendicando, a caro prezzo, il mio dissenso, la mia non appartenenza. Infatti, nel caso dell'opera che citi, il sale mi serviva proprio a dare l'idea di ciò che resta dell'acqua una volta evaporata, cioè il sale, i minerali, e che non vi è possibilità di vita senza questo elemento fluido, senza il suo nutrimento. Il mio discorso ritorna insistentemente alla questione del nutrimento, alla necessità di nutrirci. Per

esempio, seguendo questa urgenza, per quanto riguarda i luoghi della mia espressione, fuori dai circuiti istituzionali, mi è capitato di esporre ovunque. Ho avuto esperienze con vari gruppi napoletani indipendenti, gli *Eretici Sfrattati*, per citarne uno, per i quali l'idea della mostra non era legata e veicolata dalla galleria o a un luogo preposto, dalle pareti bianche; si cercavano piuttosto luoghi insoliti, per cui io ho esposto e agito in uno 'scasso' (deposito di veicoli rottamati), o in una discarica abusiva alle falde del Vesuvio. Inoltre, si progettava una mostra nei bagni della Stazione Centrale, nei luoghi dove non c'è, né ci si aspetta di incontrare l'invito formale a fruire arte, ma dove si può tuttavia incontrare l'inatteso, che apre una possibilità di emozione. Ecco, questo è l'arte per me, emozione!

91

Celeste - L'acqua è presente anche in altre tue opere, più recenti, come *EX*, pensata per Sarajevo Supermarket, una delle esperienze più interessanti di *home-gallery* a Napoli, purtroppo terminata, ma che forse riprenderà presto [Oni: sì, anche in questo caso il curatore, Giovanni Franco, ha scelto un luogo non-luogo d'arte, cioè uno spazio riservato a un parcheggiatore abusivo a piazza Mercato].⁴ In *Ex*, l'acqua è merce imbottigliata e, al contempo, elemento vitale per dei garofani bianchi, come parte di una composizione formata da un abito da

⁴ Attualmente, Sarajevo Supermarket rivive nella forma della home gallery, e si trova in via Matteo Ripa, 7, nel quartiere Sanità.

bambina, una tavola imbandita sul pavimento come fosse un quadro, circondata da palloncini che occupano l'intera area espositiva, similmente al loro colore, il bianco. L'unico elemento colorato è una fotografia che ritrae un incrocio stradale deserto, dai colori nitidi, un'immagine pulita, sebbene si tratti di una zona periferica e 'difficile' alle porte di Napoli, insieme a un altro elemento, gli steli verdi, che pian piano per effetto del tempo cambiano colore. In sottofondo, come altro elemento di contrasto, c'è un ronzio persistente. In *Ex*, s'innescano una serie di sensazioni che giocano sull'ambiguità tra la memoria e il sogno, il gioco e il fastidio, la presenza e l'assenza, l'innocenza e la colpa, la purezza e la contaminazione, la normalità e la follia.

92 Puoi parlarci della relazione tra *Ex* e *H2O*, e delle differenti esperienze di esposizione e ricerca?

Oni - La relazione con *H2O* è attraverso l'acqua, sempre sotto-forma di nutrimento, ma non solo, come tu hai ricordato. Il mio intento qui, è stato giocare con la stanza che avevo a disposizione, trasformandola in qualcosa di diverso, cercando di creare quanto più possibile un ambiente bianco e silenzioso, e nello stesso tempo fastidioso. Il bianco totale può rimandare alla purezza, al candore, al silenzio, ma anche al fastidio, al malessere, e l'idea era quella di riempire la stanza con questi palloncini, la cui preparazione, e il divertimento che ne è derivato è parte dell'opera, l'aver dovuto gonfiare duemila palloncini, il tempo che questa azione ha richiesto. L'idea che anima *Ex* fa riferimento al titolo, che in latino significa oltre, e infatti la fotografia è legata a questa vocazione

all'apertura, con un'immagine di una strada, che poi è la strada del nostro 'Terzo Mondo', il quartiere Secondigliano. In realtà, la foto non è stata scelta per il suo dato reale, cioè perché è periferia e luogo difficile, ma per la sua prospettiva, per l'orizzonte che lascia intravedere, senza limite. Più che un'affermazione, questa installazione è una domanda che pongo a me stessa e a chi entrava a far parte dell'opera, e cioè: dove posso andare? Per quanto mi riguarda mi ponevo questa domanda in quanto artista donna e donna artista, e anche: cos'altro posso raggiungere?, discutendo sui contenuti rispetto ad un'arte che sembra darci sempre le stesse emozioni, utilizzando gli stessi linguaggi. Quindi, ho messo in gioco me stessa, chiedendomi: che faccio?

Ho scelto i palloncini perché conferivano un senso di gioco e divertimento, di perdita di equilibrio mentre ci si muoveva nello spazio, imponendo un diverso andamento nel procedere poiché si era quasi costretti a trascinarsi i piedi per evitare di calpestare i palloncini. C'è qui quest'idea del fastidio, richiamata chiaramente dal ronzio continuo e amplificato che faceva da sottofondo di accompagnamento a questa camminata strana. La mosca ritorna spesso nei miei lavori, è un insetto che partecipa alla morte rielaborando un corpo entrando in un processo di divenire, ma col suo ronzio, è anche simbolo di noia che aleggia sempre nella mia vita, e che è un altro nome del desiderio di altro, di oltre, di altre possibilità. Per quanto riguarda l'altro elemento di questa installazione, l'acqua, in questo caso mi è servita per richiamare, da una parte il senso della ripetizione, della quotidianità, che talvolta

è di necessità spartana, attraverso la confezione acquistabile al supermercato; dall'altra il senso della mutazione, della trasformazione, come testimoniato dall'acqua che nutre i fiori, ma che col passar del tempo cambia colore, consistenza, odore, e con essa gli elementi stessi che nutre.

Celeste - In un'altra opera con al centro l'acqua, esposta nella rassegna *Artestesa*, ideata e curata da Ulderico (artista con il quale hai condiviso molte esperienze, come quella ancora in corso allo studio in via Nilo), le evocazioni sono meno intimiste, personali, più 'cosmiche' e 'geologiche', riguardanti la formazione della vita sulla Terra, in seguito allo schianto di un asteroide, che notoriamente è un corpo costituito da acqua, sotto forma di ghiaccio. Qui, sembra essere più evidente la relazione tra vita e morte, distruzione e rinascita, ma anche tra natura e artificio, tra autonomia e bisogno di cura, protezione, trattata con un approccio ironico. La cometa viene accolta sulla paglia, evocando la scena del Natale, 'protetta' da un ombrellone da mare, 'nutrita' da acqua imbottigliata, 'vegliata' da una colomba finta; inoltre, l'unico elemento naturale, oltre al ghiaccio e alla paglia, cioè l'erba cresciuta spontaneamente dalla loro interazione, è stata affiancata da elementi finti, come un alberello sintetico, o improbabili come un uovo..

Puoi spiegare la relazione tra natura e artificio, tra realtà e finzione, nella tua pratica artistica?

Oni - Anche in questo caso c'è stato un mutamento. Dal ghiaccio disciolto, caduto nella paglia, è nata l'erba, che è stato un po' quello che io desideravo accadesse. La

nostra era una collettiva a tema, che cadeva nel periodo natalizio, quindi si era pensato di interrogarci sulla cometa, che oltre ad essere un simbolo del presepe, è anche simbolo di desiderio, di accadimento, e la mia idea, per intuizione, era ispirata a un programma televisivo che avevo seguito casualmente. Ho immaginato questo ambiente con la paglia, sotto questo albero/ombrellone bianco come probabile rifugio della cometa, il suo contenitore, uno spazio al sicuro, dove raccogliersi e dare. Infatti, sotto l'ombrello nasce la vita dallo scioglimento del ghiaccio che bagna il fieno. Nel corso della mostra, andavo sostituendo degli elementi per dare l'idea della trasformazione continua, quindi, al ghiaccio ho sostituito una pietra, o ad aggiungere sempre più elementi (un alberello finto, una sedia con delle uova, degli animali finti, dell'acqua imbottigliata), un piatto con le posate. Prediligo questa sorta di *kitsch*, o se si preferisce, di sofferenza brillantinata, di luccichio, di effimero, che muore in poco tempo, come gli insetti detti 'effimeri', e in questo senso ho innestato l'artificio in un contesto naturale, richiamando una precarietà condivisa in uno spazio promiscuo di artificio e natura.

Celeste - Vorrei infine chiederti dell'archivio, partendo ancora una volta, da una citazione: "esso [l'archivio] affatica fisicamente perché è eccessivo, invadente come le maree equinoziali, le valanghe e le inondazioni. Il raffronto con dei fenomeni naturali e imprevedibili non è affatto fortuito: a chi lavora negli archivi accade spesso di immaginare il

suo percorso in termini di tuffo, immersione, addirittura naufragio... dunque, il mare è sempre presente.”⁵

Ecco, il tuo lavoro quotidiano si svolge in uno spazio che è effettivamente un archivio caotico, eccessivo, invadente, traboccante di cose, di ricordi, di storie legate al tuo lavoro. Entrare nel tuo archivio è come immergersi, tuffarsi, naufragare, tra le tracce delle tue influenze nordeuropee e napoletane. Nel Matri-archivio, invece, sei immersa in uno spazio immateriale, nuovo per te, per certi versi, ma ugualmente tracimante di storie, memorie, differenze. Qui, il Mediterraneo è paradossalmente più presente, come archivio di storie migranti, in cui lo sguardo è rivolto al Sud. Come consideri questa tua nuova posizione?

94

Oni - Sono davvero orgogliosa di far parte del Matri-archivio, di aver conosciuto te che mi hai dato la possibilità di farne parte, e sicuramente questo è un aspetto nuovo, una posizione nuova per me, che tra l'altro non ho molta dimestichezza con il digitale, e apprezzo molto l'idea di essere in rete, che oltre ad un nuovo modo di esserci è anche un nuovo linguaggio. Il Matri-archivio per me rappresenta, in questo senso, una possibilità, quella d'incontro e dialogo con altre artiste e poter stabilire con loro una comunanza, un'appartenenza, e delle nuove storie.

... *Sete-ipotalamo-disidratazione-iperidratazione-naufragi-spugne-vomito*
Acqua dolce - acqua panata - acqua salmastra - acqua santa - acqua
termale - acqua solforosa -alta marea - contro acqua - lavare a più
acque - specchio d'acqua - acqua battesimale - rovescio d'acqua - ac-
qua potabile - h2o - acqua di calce - acqua di odore - acqua ferrata -
acquaragia -acqua pesante - acqua regia - acqua di vita - acqua nanfa
- acqua tofana - acqua concia
Invecchiando, il corpo umano tende a disidratarsi
Deserto-abbandonato-solitario-disabitato-incolto-paese sterile
Seccare-prosciugare-cadavere.
Testo di Oni Wong per l'installazione H2O.

⁵ Arlette Farge, *Il piacere dell'archivio*, Verona Essedue 1991, p. 16.



Oni Wong con il gruppo Eretici Sfrattati, in azione presso una
discarica abusiva, Vesuvio, 1993.



Oni Wong, *Ex*, installazione multimediale, home gallery
Sarajevo Supermarket, Napoli, 2014.



Oni Wong, *C/2014 Q2 Lovejoy*, installazione, Artestesa,
Palazzo Monte Manso di Scala, 2014.



Studio d'arte "Ulderico e Oni Wong", via Nilo, Napoli.



Pratiche dalla memoria nel Mediterraneo

Alessandra e Beatrice¹ - Il primo incontro tra le nostre ricerche (la ricerca artistica di Alessandra e quella accademica di Beatrice) comincia nel 2012, in occasione di una giornata di studio sul tema delle ‘Materie Postcoloniali’, a cura di Silvana Carotenuto e Lidia Curti, ospitata dal Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. L’incontro è diventato poi condivisione di una cura editoriale, intitolata *Postcolonial Matters. Tra gesti politici e scritture poetiche* (2016). E a sua volta la condivisione editoriale si è estesa in inviti e incursioni nel progetto-opera *Il Paese delle Terre d’Oltremare*, ‘viaggio’ ideato e curato da Alessandra e più avanti raccontato qui, in questo stesso testo a due voci. Di fatto, si tratta di una partecipazione dell’una e dell’altra alle ricerche e agli *archivi* di ciascuna: ricerche pubbliche e edite; o silenziose e quotidiane. Il progetto che raccontiamo nel montaggio realizzato per questa giornata di lancio del Matri-archivio, che è parte della

¹ Durante la presentazione pubblica del Matri-archivio, le riflessioni ‘parlate’ si affiancavano a riflessioni audiovisive dal titolo *Pratiche dalla memoria nel Mediterraneo*, che fanno parte del progetto di ricerca *Il Paese delle Terre d’Oltremare* (© Alessandra Cianelli, 2012-2016).

ricerca *Il Paese delle Terre d’Oltremare*, vuole anche mostrare, nella pratica, come il progetto non sia solo l’esplorazione di un archivio materiale e degli archivi immateriali ad esso connessi, bensì anche, e soprattutto, un’esplorazione dell’Archivio come *dispositivo*. Quali richieste si fanno, reciprocamente, l’archivista e l’archiviabile, quando si consegnano all’archivio? Cosa si chiedono l’un l’altro a garanzia, e cosa chiede loro l’archivio, perché la consegna abbia luogo? L’ospitalità stessa dell’archivio, infatti, li contagia della medesima febbre.

Conservazione: forma, interpretazione, legittimazione ad esistere, delega, monumentalizzazione, ruolo, teca, supporto; desiderio di conservare e proteggere e desiderio di essere conservato e protetto. Dispersione: filiazione indiretta, trasversale, passaggio che ci cambierà senza dubbio alcuno; desiderio di essere agiti, stravolti e liberati di sé. Rispondere a questi quesiti, cioè guardare viso a viso l’‘interpellazione’ che ‘lavorare l’archivio’ pone, è il gioco perennemente in corso fra le ‘teorie’ e le ‘pratiche’. Non però fra chi è ‘teorico’ e chi ‘fa le pratiche’, perché di fatto *le teorie generano le pratiche, e viceversa*. Se il gioco è più attivo che mai, il suo dispiegarsi in modo eticamente orientato (la ‘cura’) non è garantito né da un mero ribaltamento dei ruoli previsti dai rispettivi codici

di provenienza ('Apriamo ciò che è chiuso', per esempio), né dalla cancellazione degli stessi in una imitazione confusa del 'fare insieme' relazionale. Proprio questa *ricerca metodologica in corso* è il cuore vivo della ricerca artistico-teorica che oggi raccontiamo e mostriamo.

Beatrice - Tutto per me ha inizio durante la giornata di studio del 2012 sopra menzionata, in cui Alessandra presentava il dittico "Parole che (si) nascondono – Materiali audiovisivi per una ricerca sulle colonie", di cui fa parte *Sulle spalle/On My Back*, ospitato dalla piattaforma digitale del Matri-archivio. Da co-moderatrice della giornata di studio, conoscevo così per la prima volta il lavoro di Alessandra, cui mi avvicinavo su un doppio livello: quello della visione, com'è chiaro che sia; e quello della lingua, operando una prima prova di traduzione, dall'italiano all'inglese, delle sinossi scritte dall'artista in accompagnamento al lavoro, al fine di facilitare il primo accesso all'opera agli ospiti anglofoni di 'Materie Postcoloniali'. L'incontro, ripensandoci ora, nasce già in una doppia chiave: accoglimento e tradimento. Sotto la pressione generata dai tempi sempre troppo stringenti della preparazione concreta di un evento, a due giorni dall'evento stesso mi ritrovo tra le mani un DVD contenente una copia del lavoro di Alessandra, che lei stessa mi consegna a mano in un caldo pomeriggio pre-estivo, perché io possa visionarlo e lavorare alla traduzione del para-testo.

Senza esserci mai viste prima, ci troviamo un po' forzatamente nel vincolo reciproco dell'affidarsi: il gesto

materiale di consegna (dare in custodia, prendere in custodia, tradurre) è affidamento di un incarico di osservazione ravvicinata (e reciproca). Affidamento potenzialmente rischioso: io certamente non so cosa aspettarmi (*Capirò quest'opera? Non la capirò?*); e indubbiamente Alessandra non sa quanto, come e in che misura, nel tradurla, riuscirò a tradirla *bene*. Non avendo avuto molto tempo e spazio per raccogliere informazioni di contesto che mi permettano d'entrare nel lavoro adeguatamente preparata *dal punto di vista accademico*, non mi resta che predisporvi all'unica modalità d'osservazione cui posso far ricorso: a cuore aperto di fronte all'opera e ai testi che la accompagnano, sperando che da qualche parte si apra un varco di risonanza e io ci cada dentro. Mi succede, talvolta; molto facilmente mi succede stavolta, e non ho neanche da attendere molto: "Parole che (si) nascondono" mi colpisce e mi parla immediatamente, per la cristallina determinazione che vedo sulla superficie; e perfino perché, dal fondo, mi pare di intravedere il riflesso di un qualche dolore trasformato, che credo di (ri)conoscere, e che però non rende torbida o esasperata la storia narrata. Sono sicura che l'opera non mi voglia informare su questo o quest'altro, per quanto lavori moltissimo con e sul livello dell'informazione; piuttosto il richiamo è in quello che la storia stessa mi va ripetendo, nel rapporto sottile tra quello che si racconta e come lo si racconta; qualcosa d'altro, che mi smuove. La storia stessa mi dice e mi ripete: "Io (le) sono necessaria." Forse è stato fin da allora, da quando ho sentito – anzi, da quando ho *creduto di/voluto* sentire risuonare una inflessibile dichiarazione di necessità nell'opera

– che ho iniziato a tradire (tradurre?) il lavoro di Alessandra; e, insieme, anche il mio. Credendoci, muovendomi; verso un incontro di ricerche e pratiche che ha cambiato non poco la faccia riconoscibile del mio modo di fare.

Si trattava di un momento di grande offuscamento nella mia vita di giovane ricercatrice: rifiuto e maldestra ribellione allo spazio formalizzato di una università strangolata da parametri estrinseci di valore, valutazione, validazione venivano tradotti nel linguaggio dell'emozione soggettiva della paura di non dire in maniera adeguata, di non poter dire prima di aver afferrato, della scarsa spendibilità. L'incontro con Alessandra ha rappresentato per me, in questa congiuntura, la linea di fuga importante: l'occasione in cui il mio soggettivo incontra una critica più grande sulla ricerca oggi; un modo per guardare a quello che la chiude (le auto-pratiche di disciplinamento e i parametri estrinseci) e alle azioni che la liberano (il momento spaventoso dell'urlo vitale, quando non ci si può più appoggiare totalmente sulle garanzie delle proprie premesse di formazione), verso un nuovo piano di *legittimità a pensare*.

Alessandra - Mi muovo, fin dall'inizio di questo progetto di ricerca, spinta da istanze biografiche personali. Una nonna migrata nel 1950 da un villaggio in mezzo ai monti dell'Irpinia, a Napoli, vedova di guerra; l'assenza di mio nonno e il suo corpo scomparso in Cirenaica. Alcune foto di famiglia e due lettere dal fronte di un soldato, sospeso tra quello che si può dire e quello che non si deve dire, tra gerarchia patriarcale del mondo rurale da cui viene e gerarchia

militare, sono lo spunto per questo primo lavoro video, *Sulle spalle/On My Back*, ospitato dal Matri-archivio. *Sulle spalle* nello spazio, come peso, bagaglio; e alle spalle nel tempo, dietro, indietro. L'informazione, la mancata informazione, la deformazione dell'accaduto, sono confrontate con il detto/non-detto/nascosto di una famiglia, attraverso materiale tratto da cinegiornali d'epoca e telegiornali attuali. Il soldato giovanissimo che scrive queste lettere era mio nonno, morto in Cirenaica nel dicembre 1940 durante un attacco aereo britannico, nel corso dell'operazione Compass. Mio nonno era un migrante di guerra, partito nel maggio del 1940 da un villaggio dell'Irpinia per raggiungere, e difendere con le armi, "la quarta sponda dell'Impero". La censura militare subita dal soldato diventa la dolorosa censura familiare sull'accaduto; e infine si trasforma nel rimosso della nazione.

Il corpo del soldato, sparito oltremare, fa sparire la sua storia individuale, e cancella la Storia della vicenda coloniale italiana, che della sua vicenda umana è stata lo sfondo. *Sulle spalle*, insieme ad *Ambaradam*, è parte del dittico video "Parole che (si) nascondono", che insieme è incipit e statement metodologico ed estetico di un più ampio viaggio-racconto-progetto, chiamato *Il Paese delle Terre d'Oltremare* e scaturito nel 2011-2012 dal suono di parole che (si) nascondono. Nel 2011, in concomitanza con le 'primavere arabe' e i conseguenti rivolgimenti della sponda Nord del Mediterraneo, il suono di molte parole, espressione di un altro contesto narrativo, hanno riaperto, sul piano personale, archivi di suoni, parte di un racconto familiare incompiuto e oscurato. L'informazione

diffusa attraverso rete e televisioni in quell'occasione, attraverso parole e nomi (soprattutto di luoghi come Libia, Cirenaica, Tripoli Oltremare) che costituivano il racconto di cronaca di quei (e di questi) giorni, sono diventate per me uno strumento di risonanza e un filo di sutura. Le lettera e la cartolina dalla Cirenaica, riemerse dai cassetti segreti di famiglia e che ho chiesto a mia madre di leggere, hanno dato voce al corpo scomparso di suo padre/mio nonno/marito di mia nonna. Il suono è quello che mi ha adescato all'inizio di questa ricerca, ed è quello che mi ha condotto nel cuore del processo.

Il progetto *Il Paese delle Terre d'Oltremare*, di cui lascio traccia nel Matri-archivio, è un viaggio con una missione ben precisa: si tratta di trovare il corpo di mio nonno, i corpi di centinaia di nonni o bisnonni e di 'riportarli a casa'. Questo corpo, questi corpi maschili, di padri, figli e amanti, sono l'archivio scomparso, sepolto ma non compianto. Questi corpi sono il fantasma dell'archivio coloniale, che non riposa e non ci fa dormire e non ci fa sognare. Sono partita a cercare mio nonno a Napoli, luogo dove vivo (in termini di biografia e biologia): snodo narrativo principale del racconto-ricerca e *outpost* ideale per il viaggio all'Oltremare. Napoli, infatti, negli anni in cui l'epopea dell'Impero coloniale italiano giunse al culmine, era infatti porto di imbarco per le colonie, sede dell'Istituto Universitario Orientale (che formava funzionari coloniali) e luogo in cui fu costruito, tra il 1938 e il 1940, un monumentale complesso espositivo destinato ad ospitare la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare (attualmente Mostra D'Oltremare S.p.a.). Voluta da Benito Mussolini

come potente dispositivo spettacolare per la costruzione della coscienza coloniale degli italiani, la Mostra fu inaugurata il 9 maggio 1940. Il 10 giugno 1940, quando l'Italia Fascista entrò in guerra al fianco della Germania, la Mostra venne chiusa ad un mese dalla sua inaugurazione.

Dall'Irpinia alla Cirenaica, sicuramente il corpo di Mio Nonno ha transitato per Napoli; da qui è salpato per Tripoli i primi di giugno del 1940. A maggio, quando è partito dall'Irpinia, a Napoli si inaugurava la prima *Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*. Oggi, la Mostra d'Oltremare è un vuoto urbano nel corpo della città: una rimanenza coloniale in parte in rovina, situata nell'area dell'attuale quartiere Fuorigrotta/Bagnoli. Parzialmente inaccessibile, come abbiamo avuto modo di scoprire durante diverse 'spedizioni', è un luogo per il quale riesce difficile immaginare la possibilità di un restauro, poiché questa implicherebbe una necessaria volontà di negoziazione del passato, impossibile ad oggi. In quanto rovina, il complesso – letto come archivio vivo, materiale, di pietra e vegetale – è un 'luogo' in cui è rimasto incarnato, impigliato, dormiente ma vivente quello che è stato rimosso, escluso dall'archivio del passato coloniale italiano. La macchina architettonica fanta-espositiva della Mostra proponeva, infatti, nella sua stessa struttura, la realizzazione di una metropoli dove urbano e rurale, esotico e futurista, coloniale e fascista, celebravano un'unione impossibile: un'utopia fattasi concreta, materiale, percorribile, esperibile. La meraviglia, la concretezza del sogno edenico che sono nel DNA della Mostra e che tutt'ora la abitano, rivelano

un'utopia in cui tutte le discipline chiamate a costruirla, persino la geografia e la storia, per un attimo rompevano le righe, si confondevano disarticolando linee spaziali e linee temporali. In questo senso, la Mostra è l'avamposto ideale per una spedizione di ricerca post-coloniale verso *Il Paese delle Terre d'Oltremare*: un viaggio da fermi (sul posto, in gran parte letteralmente a Napoli), lungo il percorso che portò alla costruzione della coscienza nazionale italiana, di cui il rapporto con la cosiddetta 'alterità' fu parte essenziale. Questo percorso fu lungo e complesso e tuttavia, con la sconfitta del Fascismo e lo spegnersi del II conflitto mondiale, il ricordo dell'impresa coloniale italiana precipitò nell'oblio e la coscienza coloniale italiana fuggì a rintanarsi ben al di sotto della superficie visibile (e accettabile) della nostra identità nazionale. Eppure, essa vive e agisce tuttora, intervenendo sulle dinamiche che regolano la rappresentazione e la percezione di noi stessi e dell'Altro nell'Italia contemporanea.

Beatrice - Proprio di questo agire si parla allorché, nella lezione dei *Postcolonial Studies*, si fa riferimento ad un 'post-coloniale italiano', recente area di indagine dai contorni e dai metodi molto diversificati in cui si solleva l'urgenza di riconoscere come, dal punto di osservazione del presente, sia necessario da un lato indagare il funzionamento dei codici egemonici di 'memorializzazione' che regolano la costruzione della nostra identità nazionale/collettiva, dall'altro prestare attenzione alle tracce di pratiche contro-egemoniche resistenti di costruzione della memoria, che resistono all'oblio

'patrilinare' imposto dai meccanismi di rimembranchia operati all'interno dell'Archivio storico ufficiale. *Il Paese delle Terre d'Oltremare* è vicino ad altre pratiche artistiche postcoloniali che operano con e sugli archivi coloniali italiani, poiché anch'esso irrompe in archivi personali e pubblici attraverso l'arte. Al contempo, però, la sua prassi operativa, centrata in azioni artistiche-performative che non mirano a 'riparare' i buchi della memoria, ma a provarli performandoli, è irriducibilmente legata a questioni di posizionalità.

Alessandra e Beatrice - La ricerca *Il Paese delle Terre d'Oltremare* si configura come un racconto collettivo, del qui e ora, sulle tracce del Sé coloniale/nazionale: quel Sé bisognoso dell'Altro per essere Sé, perduto nel perduto Paese delle Terre d'Oltremare. Ci interessano le rovine della Mostra, come ci interessa il momento in cui quel sé emerge: rovinato, spoglio (in quanto rovina) di ogni riferimento all'altro, ma non privo di tracce, nostalgie e desideri. Quel sé è l'oggetto e il soggetto vero della nostro racconto; racconto che è un viaggio, e viceversa. *Il Paese delle Terre d'Oltremare* intreccia in un'ottica processuale, attraverso la pratica artistica, echi e suoni, oggetti e tracce, dotati del potere favoloso di aprire mondi nascosti, scomparsi o mai esistiti. In questo viaggio da ferme, raccogliamo memorie e visioni collettive e familiari (fotografie, lettere, oggetti) e rimanenze immateriali (suono, racconti). Siamo cacciatrici di 'memorabilia' del rimosso (passato) coloniale italiano: tracce e segni materiali, fatti e manufatti; parole e suoni sopravvissuti nei racconti, nelle memorie familiari private e nella lingua;

suoni e parole di produzioni canore e musicali connesse alle vicende d'Oltremare; istituzioni e costruzioni, intese come edifici e 'impianti vegetali di semi e specie aliene (Mostra d'Oltremare), 'archivi' fondati per sostenere l'impianto culturale ed economico dell'Impero. Il viaggio-racconto del progetto è un percorso di ascolto distopico, attraverso i suoni, le parole e le canzoni che, sulle rotte oltremarine andavano e tornavano dalla Colonia.

Beatrice - Progetti di futuro coloniali; futuri non realizzatisi; distopie sonore; archivi in rovina: *memorie del futuro* di cui il presente reca tracce disconnesse, ma ancora attivabili in prospettiva critica. Il punto di enunciazione è qui quello della soggettività 'storicamente' dominante, attraversata da un forte movimento di auto-riflessione inscindibile dalla doppia-articolazione postcoloniale: l'impossibilità di separare il 'dominante' e il 'subalterno'. Come in uno specchio rotto, la colonia ritorna e si moltiplica ovunque. Proiezione, progetto, speranza: provando infatti con i nostri corpi ad entrare nell'archivio in rovina della Mostra d'Oltremare, ci troviamo a camminare in una proiezione futurista; proiezione di un Impero fattasi fauna, flora, architettura, intrattenimento; pedagogia coloniale formato-famiglia; anticipazione multisensoriale del futuro che avrebbe atteso, sull'altra sponda dell'Impero, l'italiano del Sud, il lavoratore della terra. Il tentativo è quello di non leggere solo il portato ideologico di questa futurologia, ma anche carattere 'desiderante' e 'desiderato', in quanto disseminazione ed anticipazione di un

progetto futuro in un presente che è oggi ormai passato. Strati di futuro in competizione fra loro su uno stesso territorio: mentre molti artisti europei della diaspora 'ritornano' in Africa a cercare gli spettri della colonizzazione, altri indagano qui ed ora le rovine delle città europee, proiezioni topologiche della colonia, introflesse nell'economia dei territori locali, prima che queste spariscano sotto l'influsso di un'altra futurologia invadente, quella dell'edilizia speculativa della gentrificazione; similmente, anche le propaggini europee-napoletane del Paese delle Terre d'Oltremare sopravvivono in un'area investita da desideri e progetti di de/ricostruzione non privi di tensioni.

Alessandra - L'unica possibilità per dare corpo ai 'buchi' non registrati di questa memoria/archivio del futuro è performarli, provarli; e poi, eventualmente, ricordarli, registrarli, filmarli. Ci occupiamo, soprattutto, di memorie e corpi di discendenti di colonizzatori: noi. Noi siamo gli sguardi e i corpi e i sentimenti: noi siamo il sesso-femminile, il genere-coloniale, e la razza-europea bianca. Siamo corpi critici, agenti. Quel frammento/istante di Sé emerge così dall'Archivio, fuori di Sé, fuori dal tempo-spazio-storia, desiderante e bisognoso dell'Altro, per essere un Sé dentro di Sé.

Alessandra Cianelli, Leone dormiente, *Il paese delle Terre d'Oltremare* 2015, still da video *Gli sguardi amorosi riaprono gli occhi dei dormienti chiusi dal passato insolente*



Alessandra Cianelli, Still “nonno” da video, *Sulle spalle*, 2012.



Alessandra Cianelli, Still “cartolina” da video, *Sulle spalle*, 2012.



CARTOLINA POSTALE
PER LE FORZE ARMATE



Mittente

Cognome

Nome

Grado

Reparto

POSTA MILITARE 303. C



Al signor
Rossi Antonio
Guardia Lombardi
M. Bini

Mostra d'Oltremare Napoli, rovine, foto Alessandra Cianelli.



Mostra d'Oltremare Napoli, rovine, foto Alessandra Cianelli.



Le poetiche dei luoghi

Sono arrivato a pensare alla terra come un enorme archivio.

Mi interessa rivelare le narrative contenute all'interno del paesaggio, e in particolar modo di quei luoghi in cui la terra rivela se stessa, sia come agente di cambiamento che come terreno di impresa umana.

Mark Ruwedel "The Land as Historical Archive", 1996.¹

Con il semplice movimento alternato dei piedi, nell'atto del camminare, ho attraversato una 'tenda di patate', realizzata dall'artista italo-brasiliana Palù de Andrade. L'opera, intitolata *Dis-connettersi* invitava il pubblico a varcare un sentiero naturale pieno di foglie, rami, arbusti, pietre, fili, alberi dipinti con pigmenti naturali, nel parco dei Camaldoli, sede della Land Art Campi Flegri, una manifestazione ideata dall'associazione Leaf per tutelare, promuovere e riqualificare il territorio a nord-est di Napoli. Grazie a quella esperienza, come membro del comitato scientifico e come spettatrice, è iniziato il mio interesse per *Land Art* o *Art in Nature*, e

soprattutto ho avuto l'opportunità di conoscere Palù de Andrade che, affascinata dal progetto del Matri-archivio ci ha fatto dono di alcune delle sue opere.

La pratica artistica di Palù esplora la 'poetica dei luoghi', intesa come ragione poetica, nell'accezione di María Zambrano, con la sua attenzione alle viscere, alla carne, al corpo, che al contempo contiene in sé l'etica dell'incontro, della relazione, della differenza, ma anche etica naturale in cui la natura intesa come molteplicità, totalità, cosmo, si muove creando delimitazioni, debordamenti, passaggi, verso una sostenibilità futura.

L'incontro con Palù ci permette di 'camminare' nei diversi luoghi materiali e simbolici della sua vita di donna e artista, nel transito tra il Brasile e l'Italia; nelle differenti pratiche artistiche, che spaziano dalla pittura alla fotografia, dalle installazioni alla *Body Art* e alla *Land Art*. Un percorso (cammino) complesso che attraversa i vari regni dall'umano, all'animale, al vegetale, riscoprendo le connessioni tra i loro diversi strati. Il cammino si configura, nelle parole della scrittrice, teorica e regista Trinh T. Minh-ha, come un'apertura, che presuppone una trasformazione e al contempo stabilisce e instaura una relazione col mondo: "ad ogni nostro passo

¹ I have come to think of the land as being an enormous archive. I am interested in revealing the narratives contained within the landscape, especially those places where the land reveals itself as being both an agent of change and the field of human endeavor. (trad. mia Eng/Ita).

il mondo ci viene incontro, ad ogni passo il fiore sboccia davanti ai nostri piedi.”²

Il viaggio che faremo si apre a una riflessione sull’arte femminile e migrante che, mentre si muove nella geografia dei luoghi si trasmuta in una riflessione sulla materia, i materiali, i corpi. Palù, con le sue parole, racconta la sua esperienza, il suo rapporto con l’arte, condividendola all’interno del Matri-archivio, interrogando il senso della memoria del passato per consegnare all’avvenire storie diverse dalla storia dominante, mediante la sua pratica artistica molteplice che apre l’archivio a nuovi percorsi, rendendolo vibrante e vivo, come afferma Arlette Farge nel suo bellissimo testo: “l’archivio riesce a mettere tutto a nudo: buttato giù in poche righe, appare non solo l’inaccessibile, ma il vivente. L’archivio è una breccia nel tessuto di tutti i giorni, la presa di coscienza di un avvenimento.”³

Manuela - Per cominciare questa intervista vorrei partire dalla pluralità delle arti: le tue opere spaziano dalla pittura all’installazione, alla fotografia e recentemente alla *Land Art*. Puoi spiegarci come avviene questa continua metamorfosi e in che modo le varie arti si influenzano? Quale tra queste forme artistiche senti più tua?

² Trinh T. Minh-ha, *Elsewhere, Within Here, Immigration, Refugeism and the Boundary Event*, London and New York, Routledge, 2011, p.56: “With each step forward the world comes to us, with each step forward the flower blooms at our feet.” (Trad. Celeste Iannicello).

³ Arlette Farge, *Il piacere dell’Archivio*, Essedue, Verona, 1991.

Palù - L’arte è di per sé qualcosa in continua metamorfosi, che segue il mio cambiamento di donna. All’inizio era la tela, poi ha cominciato a prendere volume, uscendo dalla tela fino a diventare installazione. Sicuramente non sono la stessa persona che ha cominciato venti anni fa, per cui la mia arte si è evoluta con me, con le mie esperienze. Non c’è una forma che prediligo, sento più mio quello che faccio oggi, perché mi rispecchia. Tuttavia, c’è qualcosa che accomuna la mia produzione, una caratteristica costante, poiché seguo una linea, uno stile. Mi interessa è il modo in cui il pubblico guarda l’opera da prospettive diverse: venti anni fa, lo sguardo del pubblico andava dalla superficie all’interiorità, successivamente lo sguardo si è posato sull’opera da vicino e poi da lontano. Nella mia opera più recente *Dis-connettersi*, nell’attraversare la tenda, il pubblico passa dall’esterno all’interno, prima fuori e poi dentro.

Manuela - In questi venti anni di pratiche artistiche hai realizzato numerose opere, noi oggi ne toccheremo solo alcune. La tua prima opera *Segunda Pele* mostra un particolare uso dei colori che accompagnano forme fluide, piegate e arrotolate. Come nasce e perché hai scelto questo titolo?

Palù - L’opera nasce da varie immagini di donne che avevo in mente, la donna che legge, la donna in spiaggia, la donna con i dolori mestruali. Successivamente, ho ricoperto il corpo di queste donne senza volto, dipingendo su di essi dei tessuti artificiali, da qui il titolo di ‘seconda pelle’. In un certo senso il tessuto rimanda alla superficialità e si tratta di

un fatto culturale, poiché in Brasile c'è il culto della bellezza che è molto forte e molto sentito.

Manuela - La serie pittorica *Inside* del 2000 presenta tracce di colore più tenui e forme fluide che sembrano muoversi. È un invito a lasciare i luoghi esterni per riscoprire il contatto con il primo 'luogo' che è il corpo e quindi un invito all'interiorità e alla riscoperta delle viscere e della carne?

Palù - È come se ci fosse stato un passaggio da *Segunda Pele* a *Inside*, in cui i tessuti artificiali sono diventati tessuti organici, viscerali, carnali; è come se i veli della prima serie si fossero alzati per mostrare l'interiorità. In questo caso mi interessava trasmettere qualcosa di non materiale, solo l'interiorità, poiché era un momento mio, di riflessione personale, di contatto con me stessa, con le mie sensazioni, i miei sentimenti. A tal proposito è interessante la reazione del pubblico di fronte al quadro rosso con un taglio al centro, per qualcuno era una rosa, per qualcun altro si trattava di una vulva, per me era solo uno strappo, un grido, un urlo.

Manuela - Le tue opere sembrano entrare in una relazione profonda e poetica con i vari luoghi della tua vita. E proprio il passaggio implica una circolazione affettiva, prodotta dall'interazione tra corpi diversi, mettendo in evidenza la connessione tra il femminile e l'ambiente naturale. In *Memorie del sottosuolo* il luogo naturale, plasma, dà forma all'opera stessa. Quanto è importante il luogo in questa opera

inteso come l'elemento naturale della 'terra'? Cosa ti ha spinto alla creazione di questa tela?

Palù - È una lunga storia, ma cercherò di raccontarla in poche parole. Era un momento particolarmente difficile per me, poiché mi ero appena trasferita in Italia dal Brasile ed avevo da poco perso mia madre. Inoltre, avevo lasciato il lavoro di professoressa di storia dell'arte dopo ben dodici anni e a questo si aggiungevano altri mille cambiamenti di lingua, di cultura, di amici, di clima, di cibo... Stavo vivendo un periodo simile al protagonista del libro *Memorie del sottosuolo*, dal quale poi ho tratto il titolo della mia opera, come lui mi sentivo antisociale e mi nascondevo. In quel periodo mi trovavo in Sicilia, in una bella villa vicino all'Etna, tra il vulcano e il mare, un posto bellissimo, ma nonostante la bellezza del paesaggio che si estendeva davanti ai miei occhi, ero anche spaventata dal terremoto, un fenomeno che non avevo mai vissuto. Intanto, l'Etna aveva cominciato ad eruttare da tre mesi e una sabbia nera vulcanica ricadeva sulla gente e io non ne volevo essere toccata. Oggi, ripensandoci, mi sembra divertente, ma allora in quel periodo difficile mi infastidiva parecchio. Fui invitata a partecipare a una mostra sul "limone siciliano". Dipingere un limone? Non avevo la più pallida idea di come esprimermi sulla natura morta. Ricordo che me ne stavo a guardare questo grande limone giallo, ma non avevo nessuna voglia di dipingerlo e in un momento di irritazione profonda lo lanciai giù dalla finestra. Il limone cadde sulla sabbia nera e mi colpì il contrasto tra il giallo e nero al punto che mi precipitai fuori con una voglia inspiegabile di toccare

quella sabbia, di sentirne la temperatura, di passarla sul mio corpo. Per me è stato un momento di profondo cambiamento, in cui mi sono sentita più a casa, più integrata; come se la madre terra mi stesse accogliendo. Non avevo più paura, c'era la natura con me, si era creata una relazione tra me e la natura. Allora ho scolpito il limone e l'ho incollato sulla tela, poi ho usato la sabbia nera, con un po' di colore del fuoco e una tecnica particolare che prevede l'uso dell'alcool. Non ho usato pennelli, ma le mie mani con le quali giravo e giravo tutte queste materie intorno al limone. grazie a quest'opera sono uscita dal sottosuolo e il sottosuolo stesso è diventato una memoria. Ho anche vinto il premio come migliore artista di quella mostra.

124

Manuela - Dalla Sicilia al Brasile, dalla pittura all'installazione fotografica intitolata *Acquarela*. L'immaginario occidentale fornisce una visione stereotipata del Brasile, priva di una reale conoscenza ed esperienza di questa terra dalle mille sfaccettature (rivelandone la bellezza e l'arezza). In che modo quest'opera sfida la rappresentazione tradizionale dando vita a una storia diversa? In effetti, la scelta delle immagini rivela la possibilità di una potenza arcontica al femminile: è qui che la pratica artistica si consegna a una nuova forma archiviale. Come nascono le foto e le cornici di *Aquarela*?

Palù - *Aquarela* è un'installazione fotografica che invita lo spettatore/la spettatrice ad avvicinarsi all'anima brasiliana, mediante un particolare contrasto tra il cromatismo delle

cornici e il bianco e nero delle foto. Ogni volta che tornavo in Brasile, ero presa dalla voglia di scattare fotografie delle favelas, dei bambini per le strade, perché mi sentivo colpita dal contrasto sociale che in quel paese è così forte e mi appariva adesso più chiaro dato che vivevo in Italia. Era impossibile per me non fare paragoni tra i due luoghi. Ho costruito le cornici in legno e le ho dipinte con diversi colori e all'interno ho messo delle foto piccolissime. In questo modo da lontano il pubblico vedeva soltanto il colore, che è uno degli stereotipi del Brasile nell'immaginario collettivo occidentale, mentre se si avvicinava, allora poteva osservare queste foto in bianco e nero che mostrano una realtà brasiliana diversa. Era un modo per far avvicinare la gente a questa realtà, andando oltre i toni accesi delle cornici colorate.

Manuela – Nel 2014 la tua opera *Dis-connettersi* apriva il percorso della mostra Land Art Campi Flegrei tenutasi al parco dei Camaldoli. Vorrei soffermarmi un attimo sul titolo: *dis-connettersi* presuppone una separazione necessaria affinché il corpo umano entri in un'altra connessione nella quale attraversa e si fa attraversare dalla natura. In che modo nasce il tuo interesse per la Land Art? Qual è il ruolo della Natura nella tua opera? L'esperienza con la *Land Art* continuerà in futuro? *Dis-connettersi* mette in evidenza la questione della memoria che nella *Land Art* è negoziata dal supporto di altri mezzi quali la fotografia o il video, quindi rivive negli archivi digitali, tuttavia si perde l'esperienza sensoriale che coinvolge il corpo. È un'opera che va attraversata dallo spettatore/

spettatrice che, insieme al luogo, partecipa attivamente all'atto del dis-connettersi. Nel momento in cui passa nel medium della fotografia diviene un'altra cosa, è una diversa fruizione dell'opera stessa, poiché perde il carattere effimero, *site-specific*, tipico delle opere di *Land Art* o *Art in Nature*, e perde anche il movimento reale dello spettatore che si reca in un posto specifico per farne esperienza. Come si può recuperare questo carattere effimero dell'opera?

Palù - quest'opera nasce dalla volontà di fare qualcosa per contribuire a un futuro più sostenibile, anche se un artista da solo può fare ben poco, mentre se si uniscono le forze allora davvero si può sperare di creare un futuro migliore magari per le generazioni che verranno. È un'opera che invita a disconnettersi dal mondo virtuale, ormai onnipresente nella nostra vita quotidiana e connettersi con la natura. L'opera è formata da mouse scolpiti nelle patate e appesi a fili naturali e man mano che le persone attraversavano la tenda, i fili si diradavano sempre più, quasi a segnare il passaggio dal fuori al dentro. È un'altra opera nella quale sono entrata in contatto con la natura e ho creato qualcosa con quello che la natura mi regalava. Quello che è interessante con quest'opera è l'interattività, come lo spettatore tocca l'opera ma al tempo stesso è toccato dall'opera; è entrare in intimità con l'opera, attraverso un relazionarsi tra persona e opera. Sulla questione dell'effimero della *Land Art*, credo che la cosa più interessante sia ciò che l'opera crea come impatto, il messaggio che lascia, poi che si decomponga col passare del tempo è un aspetto secondario. È importante che il messaggio lasciato non sia effimero.

Manuela - Vorrei concludere questa piacevole conversazione con la questione che è al centro del progetto del Matri-archivio e cioè il ruolo della memoria e dell'archivio. Qual è la tua relazione con l'archivio? Quanto è importante la visibilità per un'artista?

Palù - Per quanto riguarda la memoria, ha sempre avuto un ruolo importante nella mia pratica artistica, soprattutto dopo il mio trasferimento in Italia. Da quel momento ho cominciato a guardare il mio paese con uno sguardo diverso, facendo attenzione a quei contrasti sociali che laggiù sono ormai così radicati al punto da diventare parte del paesaggio stesso.

Sull'archivio posso dire che trovo il progetto del Matri-archivio una iniziativa molto interessante perché dà spazio alle donne, alle loro lotte, alle difficoltà che incontrano nello svolgere quotidianamente la loro pratica artistica e sicuramente dà visibilità alle artiste e ai messaggi che vogliono trasmettere. È un progetto che dà un contributo ai cambiamenti a favore delle donne. Tuttavia, ritengo che la visibilità non debba essere l'obiettivo principale che muove un artista a creare un'opera, altrimenti l'arte sarebbe il frutto di interessi altri che poco hanno a che fare con la genuinità e l'anima di un artista.

Manuela - ringrazio Palù de Andrade per la disponibilità, la gentilezza, la passione e la difficoltà con cui ci ha parlato della sua storia di donna e di artista e del suo profondo rapporto con la natura.



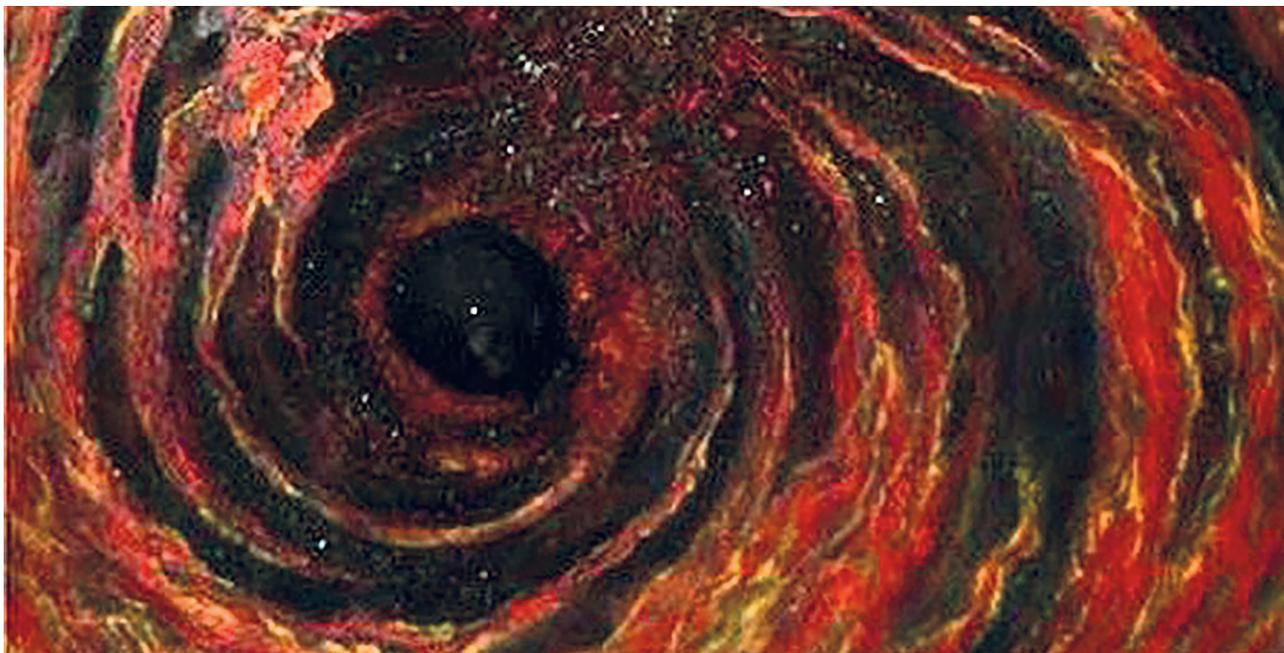
Palù de Andrade, *Segunda pele*, 1996.



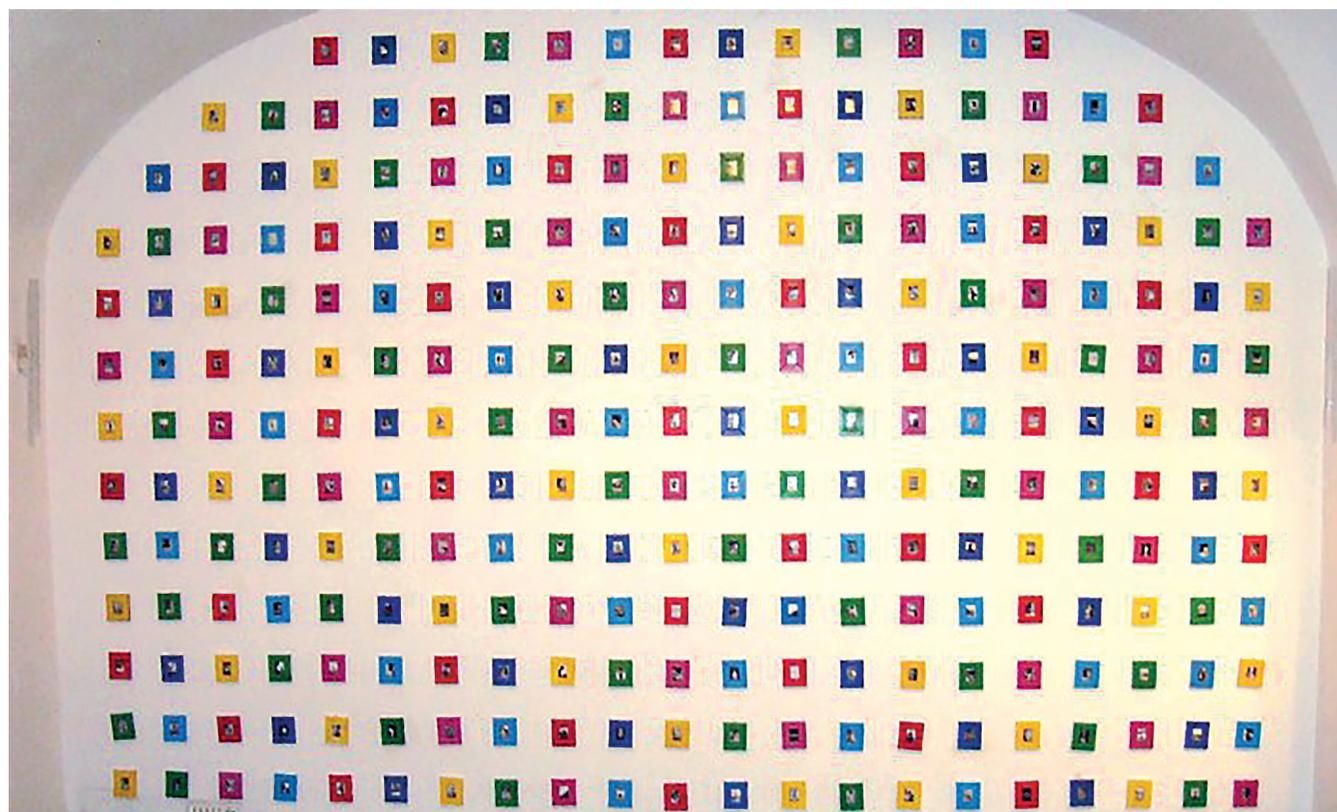
Palù de Andrade, *Inside*, 2000.



Palù de Andrade, *Memorie del sottosuolo*, 2003.



Palù de Andrade, *Aquarela*, 2011.



Trasfigurazioni materiche

Avere il sentimento di avere l'onore di abitare questo posto che ci è stato assegnato dalle circostanze fortunate della vita. Abitare questo pianeta è una fortuna, un lusso, una meraviglia.

Essere all'altezza della terra, più che all'altezza del cielo, è la cosa più urgente per noi. Essere all'altezza di essere suoi ospiti, rispettandola con questo sentimento di essere degli stranieri di passaggio. Ecco... giapponesi, napoletani hanno questo rapporto nei confronti della bellezza che hanno intorno, che non è una decorazione, un arredo di natura. È una forza compressa la bellezza che è pronta a scatenarsi, a esplodere, a buttarci gambe all'aria. Abbiamo un sentimento di terrore nei confronti della bellezza, un sentimento di soggezione e d'inferiorità nei confronti della bellezza. E allora, in questa condizione, dovremmo stare più in punta di piedi sopra questo pianeta, essere più allenati a stare con i talloni alti pronti a spiccare, insomma pronti a staccarci, invece che piantare le nostre unghie dentro la materia prima e pretendere che essa ci obbedisca.¹

Così, in un'intervista di qualche anno fa, Erri De Luca rifletteva circa il compito assegnato di abitare la terra.² Vorrei soffermarmi su alcune questioni sulle quali ci invita a

¹ Erri De Luca, ospite a *Le Invasioni Barbariche*, <https://www.youtube.com/watch?v=4nxbQUxzEwo> (05/15)

² *Ibid.*

riflettere lo scrittore napoletano - oggi sotto processo per aver preso parola e posizione politica rispetto alla costruzione della TAV in Val di Susa - in quanto esse sono centrali tanto al lavoro di ricerca del Matri-Archivio, quanto alle pratiche artistiche di Dacia Manto, che collabora al progetto nella sezione dedicata alla Materia. Due parole, risuonanti nelle dichiarazioni di Erri De Luca, per introdurre la nostra collaborazione: 'ospitalità' e 'rispetto'.

"Ospitalità" deriva dal latino *hospes*, ospite, che originariamente significa straniero, forestiero, pellegrino. Ospite è una parola enantiosemica: designa chi riceve ospitalità, quanto chi la dona. Emile Benveniste fa risalire la parola all'atto del ricambiare un dono; il rito dell'ospitalità è l'evento dell'incontro e dello scambio.³

La parola "Rispetto" è composta da *re-spicere*: letteralmente 'guardare di nuovo', ri-guardare, avere riguardo. Come sottolinea Donna Haraway, biologa e teorica di saperi contaminati nell'intersezione di tecnologia, scienza e femminismo:

³ Émile Benveniste, *Il Vocabolario delle Istituzioni Indoeuropee*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 64-75.

Nutrire rispetto, rispondere, guardare di nuovo, accorgersi, fare attenzione, avere un cortese riguardo, stimare: tutto ciò è legato alla cortesia dell'accoglienza, e alla costituzione della polis, dove e quando le specie s'incontrano. Per creare legami e specie amiche, nel rispetto e nel riguardo, significa entrare nel mondo del divenire-con, dove il *chi e cosa sono* è esattamente ciò che è messo in gioco.⁴

138 Nei principi dell' 'ospitalità' e del 'rispetto', il Matri-Archivio del Mediterraneo incontra le artiste e le pratiche di conoscenza e sperimentazione estetica da esse avanzate. Così il linguaggio della ricerca teorica, mai astratta però dalla pratica, anzi radicata in essa, incontra quello della sperimentazione estetica, del disegno, la grafia e la cultura visuale nei cui territori si muove il gesto creativo dell'artista visiva Dacia Manto.

A distanza, cercheremo di condividere con voi, una serie di riflessioni che, negoziate tra i linguaggi dell'arte, della filosofia e della scienza, tentano di interrogare il nostro "tempo-ora", come lo chiamerebbe Walter Benjamin.⁵ Nel tentativo di rendervi la dimensione ospitale e rispettosa della nostra conversazione, e nella speranza di sapervi regalare delle suggestioni e di innescare ulteriori interrogativi, la conversazione tra me e Dacia Manto assume la forma di un

⁴ Donna J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2008, p. 19 (Trad. A.Piccirillo).

⁵ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, 2007, p. 79.

inventario che ripete, imita, richiama quella dell'archivio: insieme 'atto' e 'pratica' dell'archiviare. Quello che abbiamo pensato di delimitare e condividere con voi è uno spazio di accumulazione, che è anche e soprattutto zona di contatto, incontro, scambio e ri-creazione. Una catalogazione, quindi, di temi e forme; un incontro tra la mia tesi di dottorato e il portfolio di Dacia; l'inventario delle pratiche teoriche mie e del Matri-Archivio intessute alle sperimentazioni estetiche di Dacia; perché, come fa notare Matthew Fuller, la lista può essere pensata come un modo di far emergere un testo celato o virtuale attraverso l'accumulazione di dettagli. Come forma di scrittura speculativa, l'inventario ... fa spazio a un sistema di oggetti in composizione con potenziali combinatori finora sconosciuti.⁶ È a questi potenziali combinatori che la conversazione tra me e Dacia Manto, tra il Matri-archivio e le artiste che in esso trovano spazio, e che, al contempo, di esso fanno una dimora, aspirano. Comune al progetto del Matri-archivio, e ai percorsi artistici delle sue ospiti/ospitanti, è l'elaborazione di un'estetica processuale della molteplicità, caratterizzata da quella che Fuller definisce "separazione connettiva": un processo di composizione estetica fatta di tagli, salti, rotture, interruzioni, ma anche di connessioni latenti e relazioni trasversali tra i vari elementi.⁷

⁶ Matthew Fuller, *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge and London, The MIT Press, 2005, p. 14.

⁷ *Ibid.*

Quello che vi proponiamo oggi, attraverso la sinergia dei nostri linguaggi, è un percorso di riflessione teorica sul paesaggio culturale contemporaneo. Attraverso i lavori artistici di Dacia Manto si avanza un montaggio di contenuti e forme, trasfigurazioni materiche, l'inventario delle nostre ricerche e del loro incontro, l'accumulazione dei linguaggi dell'arte e della filosofia che si confrontano nell'atto simultaneo della loro separazione e dell'abbraccio.

Sono allora tre i temi da 'inventariare': 1) lo scarto e la sopravvivenza; 2) la relazione tra natura e materia; 3) la processualità archivistica e le anarchitetture dell'arte. Tre punti sulla lista delle nostre ricerche congiunte, e, in ciò che segue, il nostro tentativo di mapparli: una cartografia con la quale interroghiamo la pratica dell'abitare il pianeta, oggi, e l'invito, rivolto a voi, a continuare ad interrogarli, entrambi.

Sopravvivenza e differenza (estinzione, resistenza, scarto, residuo)

Il tema della differenza, e della sua sopravvivenza, è molto ricorrente e ormai centrale al dibattito culturale contemporaneo che, su vari fronti (artistico, accademico, politico, economico...), rivolge la propria attenzione alla questione dell'ecologia. Si parla molto oggi di condizione postumana e di ecologie neomaterialiste, indicando la necessità di ripensare il modo in cui forme di vita umane e non-umane interagiscono in un contesto vitale che, sotto la spinta delle nuove tecnologie, si fa sempre più promiscuo.

A ciò si aggiunge, un dibattito acceso e molto controverso sull'attuale era geologica dell'Antropocene (come la definisce parte della critica contemporanea), che riconosce all'umano un ruolo centrale negli equilibri (o forse è meglio dire squilibri) planetari e lo individua come responsabile dei disastri ambientali che vedono il pianeta evolvere inevitabilmente verso la catastrofe.⁸

Tra le diverse e controverse correnti teoriche sull'antropocene, preferiamo concentrarci su quelle che, alla retorica dell'estinzione, rispondono con pratiche – teoriche, artistiche, culturali in senso lato – fattive e propositive. Ciò, perchè crediamo che la teoria, come l'arte, con la quale condivide le stesse urgenze, abbia il merito e la capacità di fare spazio a nuove forme di aggregazione di corpi, a nuove pratiche dell'abitare, del 'fare' mondo. Per questo, ad esempio, troviamo interessante la posizione teorica di McKenzie Wark, professore e teorico di arte e nuovi media presso The New School (NY, USA), che, nel suo recente libro *Molecular Red* (2015), suggerisce l'immagine del "pianeta che scompare in *slow*

⁸ In *Molecular Red. A theory for the Anthropocene* (London and New York, Verso, 2015, p. XIV), McKenzie Wark definisce quest'ultima come l'attuale congiuntura geo-culturale che, nel dibattito critico dominante, è presentata come "una nuova fase nella storia della Terra, quando le forze naturali e umane s'intersecano, al punto che il fato di una determina quello dell'altra,....una serie di rotture metaboliche, in cui una molecola dopo un'altra è estratta con fatica e con tecnica per fare le cose per gli esseri umani, ma il prodotto di scarto non ritorna così che la sequenza può riavviarsi. I suoli si svuotano, i mari si ritirano, il clima cambia, la spirale si allarga: un mondo in fiamme. (trad. A. Piccirillo)

mondo che va lentamente scomparendo, ma che ancora, tenacemente, sopravvive. Ci sembra questo un interessante modo di approcciare e reinventare lo scarto, immaginare, sperimentare e prefigurare la sopravvivenza, l'esistenza, la resistenza a fronte degli scenari di morte ed estinzione cui siamo quotidianamente esposti.

Natura-Materia

La questione della vita, dell'estinzione e della sopravvivenza, è affrontata in maniera capillare oggi nei più disparati campi del sapere e della conoscenza: l'arte, la scienza, la filosofia, le politiche economiche tanto quanto l'economia politica si confrontano, incrociandosi, contaminandosi, su questi temi. Si sente parlare sempre più di *smart citizens*: cittadini intelligenti che con i loro telefoni, computer, tablet e tecnologie mobili altrettanto *smart*, cercano di migliorare la relazione con l'ambiente che abitano, di favorire una co-evoluzione sostenibile tra essi e lo spazio urbano che li accoglie, per confondere le linee di demarcazione tra l'umano e il non-umano, il naturale e l'artificiale. Tanto più, il dibattito teorico contemporaneo è animato da un forte interesse verso la 'materia', e verso la maniera in cui questa si lega alla questione della vita e della sopravvivenza; di qui segue il proliferato interesse a riguardo di artisti, pensatori e scienziati contemporanei, alle prese con l'estinzione del pianeta. Parte della critica contemporanea – Rosi Braidotti, Paul B. Preciado, Elizabeth Grosz, Karen Barad, Donna

Haraway ecc... – individua la vita come uno spazio condiviso e promiscuo, dove umano e non-umano, animale, vegetale, minerale e tecnologico coesistono e si contaminano in una danza d'incontri; quest'ottica abbatte i muri di separazione tra il naturale e l'artificiale, rimarcando l'avvento del corpo cyborg, delle trasfigurazioni materiche e degli incroci transpecie. In questo senso, il dibattito teorico estende la questione della vita oltre i limiti dell'umano o comunque del naturale (animale, vegetale), fino alla materia, a ciò che è tradizionalmente considerato come 'inerte'. Il nuovo materialismo – un dibattito filosofico recentemente emerso e diffusosi negli ambienti accademici e teorici internazionali – pone delle sfide interessanti al pensiero ecologico contemporaneo; alla luce della contaminazione tra corpi, e forme di vita differenti, esso induce a ripensarsi in maniera 'virale' e 'reticolare', oltre i limiti del mero 'ambientalismo'. Ciò, pertanto, implica una ri-concettualizzazione, una ri-archiviazione, dei principi del 'naturale' e dell'artificiale'. La modalità in cui tale contaminazione è resa sensibile nell'operato artistico di Dacia, e, insieme, la soluzione in cui le sue pratiche rompono la tradizionale dicotomia dialettica 'natura/cultura', 'naturale/artificiale', si dispiegano nell'elaborazione di un'estetica del molteplice e quindi si rintracciano nella commistione di linguaggi e tecniche differenti. In *Asterina*, il divario tra naturale e artificiale è rotto da un gesto artistico negoziato tra la *technè* del video digitale e quella del disegno.

La natura non conosce l'estinzione, solo la trasformazione. È il divenire incessante, la metamorfosi, la potenza generativa

della terra ciò che muove le immagini tenute insieme dal gesto creativo dell'artista. Attraverso il montaggio di disegni e riprese reali di paesaggi marginali, attraverso la risonanza delle immagini con i suoni, la natura emerge nella sua molteplicità, confusa all'artificio, oltre le dicotomie natura/cultura, espansione/contrazione, luce/ombra, crescita/morte. Essa si riscopre, e si ri-archivia, piena di spazi indecisi, effimeri, fragili, mutevoli.

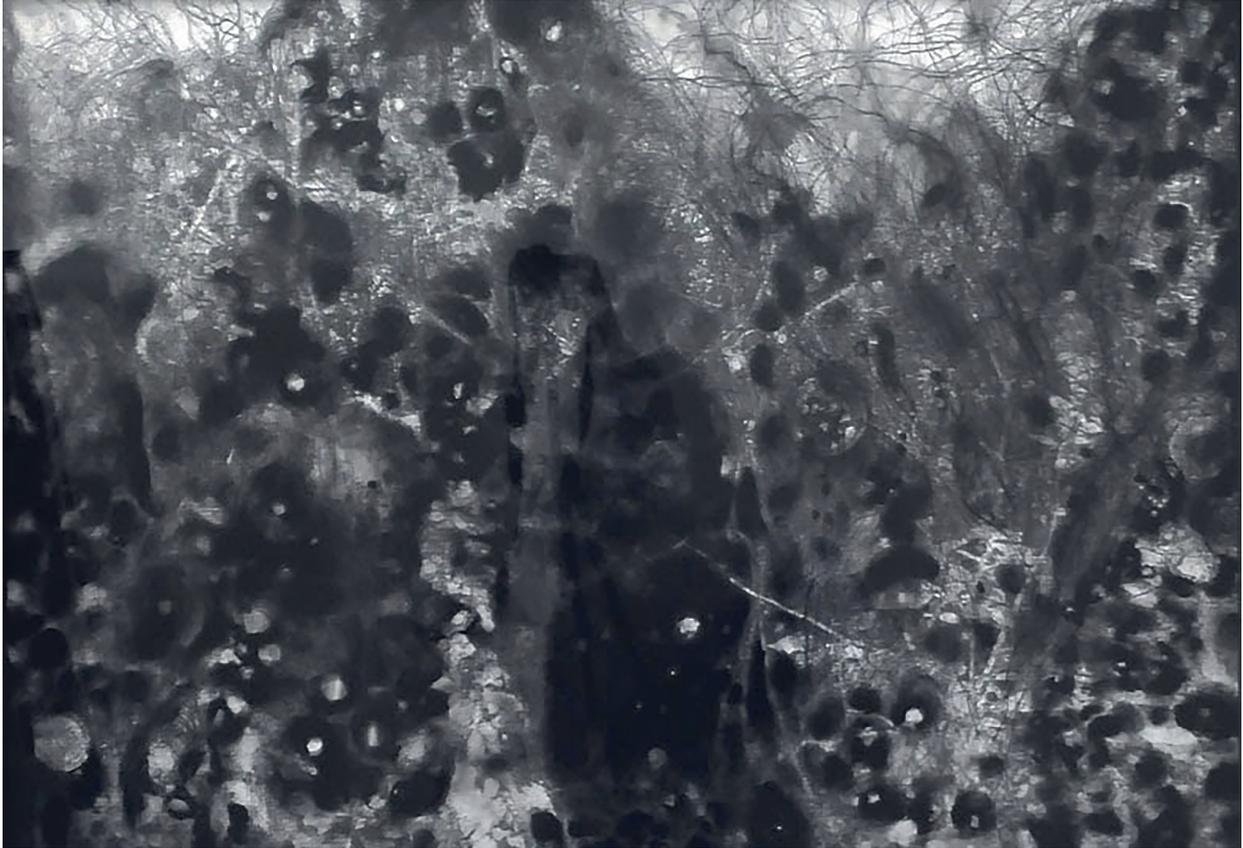
Archiviazione come processo

142 Nel superare la dicotomia tra naturale e artificiale, nel contaminare i due poli, e riconoscere entrambi come parti attive nel processo di archiviazione e di re-invezione del mondo, il focus si sposta ora sulla processualità. Superando l'immobilità: la natura è un archivio, pertanto un processo, e i tentativi di catalogarla, sono gli atti vitali, le azioni messe in atto, atti di sopravvivenza degli organismi che abitano l'ambiente. Quest'ultimo, come sottolinea Elizabeth Grosz in *Caos, Territorio, Arte* (2008), contiene in potenza tutti gli elementi e le condizioni per essere ricreato, reinventato, territorializzato, mappato secondo altri desideri. Deleuze e Guattari, a loro volta, individuano nel mondo – nell'ambiente planetario che ci ospita – il 'caos' inteso come forza, energia in potenza; e nell' 'arte', uno dei linguaggi, uno dei piani di composizione dello stesso.¹⁰ Recuperando il termine da Joyce,

¹⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Che Cos'è la Filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996

Guattari chiama "caosmosi" questo processo di composizione: un caos composto, la composizione temporanea e singolare del caos. Nei lavori di Dacia Manto l'atto di territorializzazione, la composizione caosmotica del caos, mutevole e sfuggente, si traduce negli spazi anarchitettonici dell'arte, in un processo di catalogazione promesso, sempre già posposto, che eccede definizioni, ordini e categorie. La separazione coesiste nell'abbraccio; la territorializzazione prepara la strada a una nuova deterritorializzazione.

Fissare la forma. Fermarla. Ma la forma è un desiderio. Sarebbe fermare qualcosa che è in perenne movimento. Per me l'immagine è puro desiderio. Desiderio di farsi corpo. Un desiderio è ricerca inesausta, ma allo stesso tempo, mutevole; per rimanere tale deve spostare il suo obiettivo sempre un poco più in là. Quanto più pensi di avvicinarti a un'immagine, più essa sfugge. Ci si accorge di un cambiamento solo quando è già avvenuto. C'è un processo di crescita, di trasformazione, ma è lontano dal cogliere la realtà delle cose. Forse tenta solo di scoprirne un gorgoglio nascosto, una sotterranea euritmia.



Dacia Manto, *Luciferine*, disegno installazione, 2014.



Dacia Manto, *Noctua Agathina*, disegno foto-installazione, 2015.



Dacia Manto, *Noctua Agathina*, disegno foto-installazione, 2015.





Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"

finito di stampare nel mese di Ottobre 2017

