

Cap. III

I give you my word, I give you my world

Il mio lavoro sta cambiando, l'oggetto di studio è diventato proprio il territorio, le sue comunità, ma con uno sguardo dal di dentro questa volta. Sviluppo una metodologia precisa: mi sposto nelle zone "marginali", osservo il paesaggio, ascolto e traduco in scritti e in immagini le mie intuizioni. Non si tratta più di semplici attraversamenti ma, come direbbe Vito Teti, di una *pratica della restanza*: «Partire e restare sono i due poli della storia dell'umanità. Al diritto a migrare corrisponde il diritto a restare, edificando un altro senso dei luoghi e di se stessi. Restanza significa sentirsi ancorati e insieme spaesati in un luogo da proteggere e nel contempo da rigenerare radicalmente [...]. E, forse, partire, tornare, restare sono diventate – o sono sempre state – modalità diverse di viaggiare. Se non ti senti prigioniero di nessun luogo o padrone di qualche luogo, vuol dire che possiedi la libertà del cammino»². Inizio questo tornare dalle parole, a volte anche dal dialetto – d'altronde anche mio padre negli ultimi anni si diletta, finalmente, nella poesia vernacolare pubblicando i suoi primi libri.

Questo sistema di ri-significazione parte, quindi, dall'altro: io trascrivo, incido, batto e baratto le parole che mi vengono date. Continuo a costruire un grande *atlante delle parole*, simile a quello che ho prodotto in Cile, ma qui la sopravvissuta sono io.

Per farlo costruisco un *setting* molto preciso, con regole stringenti ma non rigide. Chi decide di partecipare ai miei lavori accetta le mie condizioni, quello che chiedo sempre è semplicemente una parola: *I*

1 Vito Teti, *Pietre di Pane*, Quodlibet, 2011, p. 22.

give you my word, i give you my world/ti do la mia parola, ti do il mio mondo è, infatti, il titolo di una mia mostra personale (alla Fondazione Rossini di Briosco a cura di Francesca Guerisoli nel 2017) che racchiude tutta la serie di lavori di natura partecipata e relazionale che ho prodotto tra il 2015 e il 2020 circa.

Il mio modo di raccontare passa attraverso il corpo che diventa non solo un segno che scrive lo spazio ma una forma di *discorso* corale, tramite il gesto performativo, del territorio. In questa fase sono alla continua ricerca di significati, non faccio altro che porre domande. Questa metodologia diventa come un *prendersi cura* non solo di chi ho di fronte, della parola data, del territorio, ma anche della mia pratica stessa, la mia posizione d'artista diventa necessariamente più chiara ed evidente. L'arte per me non ha un valore miracoloso di guarigione ma è nella forma, nel processo di traduzione in questo movimento tra parola e immagine, che io intervengo con attenzione.

L'elemento del gioco è molto forte nella mia produzione di natura performativa; le regole che accompagnano ogni azione sono ben delineate – lascio sempre dei fogli scritti con la “declinazione” del mio lavoro –, non c'è una sceneggiatura ma nulla viene lasciato al caso nella costruzione della dinamica: lavoro sull'emozione non sfruttandola ma piuttosto inserendola in un contesto ben definito. In questo senso, la mia non è un'operazione magico-rituale, ma un atto che si poggia sulla concretezza della nostra esistenza. Chi decide di partecipare accetta in piena libertà le mie “direttive”, si mette in gioco e corre dei rischi, perché l'arte è un gioco serio.

È un percorso in cui invito l'altro a fidarsi e ad aprirsi; la parola è il più piccolo frammento della comunicazione, un significante che porta un significato, un'astrazione simbolica che “nasce accanto” all'oggetto o all'azione che rappresenta. Non è sempre facile tracciare i contorni del nostro mondo interno attraverso il linguaggio. Le parole hanno un potere enorme: quello di dare speranza, di far ridere, ma anche di ferire e di togliere la speranza. Il mio intento non è di natura psicoanalitica, è piuttosto una rappresentazione visiva e simbolica di un processo, in cui la comunicazione e il linguaggio sono il mezzo e la forma. Le parole in questi anni sono state la mia cartina di tornasole: lo strumento con cui ho inciso i vinili di Lucciole, ho rotto i piatti di Parole Cunate, ho battuto sulle mie tredici Olivetti Lettera 32, ho

resistito con *Impero Ottomano*. Non mi definisco una performer né una video-artista *tout court*, piuttosto preferisco essere un'investigatrice, raccolgo tracce, narrazioni e testimonianze nelle mie esplorazioni, perché di questo si tratta. La scrittura e l'incontro sono il perno su cui ruota la mia pratica di natura relazionale e partecipativa. Per circa cinque anni non ho fatto altro che cercare di nominare il mondo. Per farlo ho imparato a questionare, ho iniziato a costruire un enorme *archivio di parole sensibili* di natura relazionale.

La scrittura è forma. Le parole sono come immagini, chiariva bene Foucault a proposito dell'opera *Questa non è una pipa* di Magritte – nell'omonimo testo del 1973 –, e assumono la solidità di un oggetto. Alla fine degli anni '60 Kosuth radicalizza il metodo di Magritte, lo raffredda, fino a farlo diventare pura analisi di laboratorio del linguaggio e del suo funzionamento.

Etimologicamente "parola" deriva dal greco *para-ballo* che vuol dire 'girare intorno a qualcosa' (moto che in geometria prende forma nella *parabola*, mentre nel Cristianesimo indica le storie, *parabole* appunto, di Gesù presenti nel Vangelo), discorrere su un determinato soggetto.

Mi interessa la fisicità di questa definizione, dove il linguaggio diviene un'azione che nel suo movimento crea un nuovo spazio, che chiamo "relazionale". Nelle mie performance il gesto della scrittura attraverso un oggetto diventa atto artistico che prende forma da una spinta interna ed emotiva sublimata nell'oggetto stesso. Si crea così un *discorso collettivo* tra me e chi partecipa attraverso le parole scritte che circolano nello spazio. Quello che attivo non è solo il pensiero, lo spostamento/svuotamento tra forma e significato – come avveniva nelle ricerche degli anni '70 – ma l'atto simbolico del *dare la parola*.

Esiste una qualità "infantile" in questo processo che evoca qualcosa di molto antico, questo qualcosa per me ha a che fare con il procedimento creativo. Come sostiene Nicolas Bourriaud in *Il radicante*³, l'artista è un traduttore di segni, un "semionauta" che ricerca e mette insieme pezzi di questo mondo frammentato. La parola diventa un confine, la terra fertile in cui arte e vita si mescolano.

2 Nicolas Bourriaud, *Il radicante*, Postmediabooks, 2011.

Nel mio lavoro gioco dentro e con le parole, che diventano il luogo di scambio nelle mie performance, il terreno dell'incontro con l'altro. Ogni mia azione inizia con un "componimento poetico", ovvero una lista di parole, di associazioni che creo per *scrivere* la performance, per entrare nel lavoro e visualizzarlo. Non nascondo affatto questo processo del pensiero, anzi, esso diviene parte integrante delle mie *regole* e declino le parole come "parole passeggiere", "parole cunzate", "parole resistenti" ecc., che sono dei "vestiti che mi cucio addosso". Le consegno al pubblico perché, prima di chiedere a chi partecipa un vocabolo, *io gli do la mia parola*. Raccolgo narrazioni attraverso le parole che diventano immagini.

A Capodanno decido con un gruppo di amici di andare a Catania. Sono molto contenta, mi merito qualche giorno di tregua, il 2015 è stato molto intenso e produttivo, ho voglia di staccare un po'. Sono le 02:00 del mattino dell'1 gennaio 2016, il concerto di una band catanese piena di energia è terminato, la pista da ballo si è appena svuotata e io sono appesa alle ultime note del sax tenore che rimbombano nella mia testa. Faccio un ultimo pensiero prima di chiudere gli occhi: "Sto davvero bene, mi sento aderente a me stessa".

La questione dell'appartenenza e dell'identità attraversa tutto il mio lavoro di ricerca e indagine, del mondo in cui sono immersa e della relazione con l'altro da me. Il corpo è diventato lo strumento che scrive questo linguaggio, le parole il codice in cui è tradotto.

Mi ritrovo non so come a terra, ho perso conoscenza, ho la mano sulla pancia e gente attorno mi chiede come mi sento. Il dolore è forte, non è la pancia dico ma la mia mano destra che ciondola e non si regge da sola. fi rotta?

Cosa si è rotto? È la domanda che ho posto a tutte le persone che hanno partecipato lo scorso agosto alla mia performance *Parole Cuna-* zate, durante una residenza a Ostuni per *Apulia Land Art Festival* (a cura di Saverio Verini, con la supervisione di Ilaria Gianni).
Ho deciso

di riprendere l'antica tradizione della *cunzatrice*: colei che girava nei paesi per aggiustare/rattoppare/ricucire piatti e oggetti casalinghi ormai rotti. In dialetto ostunese *cunzare* significa 'mettere a posto', verbo che deriva dall'atto di cucitura dei piatti in ceramica che, una volta scheggiatisi o rotti in pezzi, venivano tessuti con del fil di ferro e poi levigati con della malta, perché l'anima del piatto non lasciasse intravedere cicatrici. La *cunzatrice* s'inventava chirurgo e tesseva le parti; puliva corpo, anima e smalto e rimarginava ogni cicatrice, rendendo un'opera pronta per ospitare nuove pietanze, nuovi sapori e altre rotture. Si *cunzano* famiglie scisse, relazioni, finanze, gusti, fazioni e malumori. La *cunzatura* potrebbe essere anche un atto di benevolenza fra uomo e materia, vecchio e nuovo, utile e inutile.

Questa diventa per me una pratica di cura, quasi a rendere umano il piatto. Il passaggio simbolico diventa la chiave di volta che si apre alla comunità. Nel letto dell'orto decido di allestire un piccolo set: un tavolo grezzo, due sedie, qualche strumento, il trapano a mano di legno che mi è stato regalato dall'ultima *cunzatrice* di Ostuni. A ogni persona viene posta la domanda sulla rottura, la risposta quindi trascritta sul piatto ormai *cunzato*.

Sembra che "Amore", "Tensione", "Dreams", "Io", "Lavoro", "Salute", "Verità", "Figlio" siano *piatti* che si sono scheggiati, e che con cura, malta e spatole abbiamo iniziato a riparare.

Le parole raccolte, *cunzate*, sono state poi inserite su pali a formare un'installazione circolare quasi a creare un unico *discorso* sul trauma della rottura. Un lavoro su quelle crepe che ci attraversano e compongono la nostra storia e personalità.

Ho cercato di esplorare il rapporto tra le tradizioni storiche di Ostuni e la parola. Credo che un artista abbia il privilegio di poter utilizzare il suo sguardo per leggere i territori. Noi non siamo né antropologi né tantomeno psicologi, quello che a me interessa è costruire un'immagine-azione. Lavorare sulla meraviglia del quotidiano, utilizzare l'arte come una grande lente di ingrandimento.

Questo lavoro ha girato, dopo Ostuni, le Marche e poi la Sicilia, durante *Manifesta12*, e ho deciso di chiuderlo a Briosco vicino Milano, insieme all'ultima riattivazione di tutti i lavori relazionali.



1. *Parole Passeggere*, performance installazione, 2015



6b. *Impero Ottomano*, performance installazione, 2015

Sempre Bourriaud scrive nel 1998 *Estetica relazionale*, un libro che si concentra sulla relazione tra l'opera d'arte, l'artista e lo spettatore. L'autore mette in risalto l'interazione sociale e la comunicazione che avvengono nel contesto dell'opera d'arte, piuttosto che sull'oggetto stesso. L'opera d'arte diventa una piattaforma per lo scambio e la comunicazione, anziché un oggetto statico da ammirare: «Il fine non è la convivialità, ma il prodotto di quella convivialità, cioè una forma complessa che unisce una struttura formale, gli oggetti messi a disposizione del visitatore, e l'immagine effimera nata dal comportamento collettivo»⁴.

Una delle idee chiave dell'*Arte Relazionale* è che l'opera non è completa finché non viene sperimentata dal pubblico. La partecipazione e l'impegno dello spettatore, con l'opera d'arte, sono parte integrante dell'esperienza artistica.

L'arte relazionale è stata anche soggetta ad aspre critiche, che hanno aperto un lungo dibattito non ancora conclusosi. Sulle pagine della rivista «Third text»⁵ è stato infatti imputato a Bourriaud di aver condotto una lettura superficiale delle ricadute politiche di un movimento che in realtà non fa altro che perpetuare le nuove strategie dell'economia globale. Altrettanto dura è stata la critica mossagli da Claire Bishop⁶ sulle pagine della rivista «October» che non sembra riconoscere una specificità e una profondità all'arte relazionale così come viene proposta da Bourriaud, tanto da affermare che, dal punto di vista teorico, le tesi del curatore francese non differiscono in modo sostanziale da quelle esposte da Umberto Eco nel 1962 in *Opera aperta*. Inoltre, secondo la studiosa, le pratiche artistiche relazionali non

3 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, 1998; trad. it. *Estetica Relazionale*, Postmediabooks, 2010, p. 40. L'arte relazionale, nell'analisi che ne fa Bourriaud, si è svincolata sia dagli aspetti esclusivamente per-formativi o di assoluta egemonia del momento progettuale a scapito dell'oggetto, tipica degli anni Sessanta, sia dall'esaltazione delle immagini caratteristica degli anni Ottanta, a favore di momenti di partecipazione sociale (anche suscitati da oggetti che diventano catalizzatori di tali processi), di dialogo con discipline esterne al mondo dell'arte, di attenzione ai processi temporali di trasformazione.

4 «Third text», 2004, 18, 6, n. monografico: *Art, praxis, and the community to come*, ed. J. Roberts, S. Wright.

5 Claire Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, in «October», Fall 2004, 110, pp. 51-79.

si distanziano da una scia già tracciata in passato (Fluxus e Joseph Beuys) e allo stesso tempo non hanno la coscienza politica di altre coeve operazioni artistiche realmente improntate alla creazione delle premesse necessarie per concrete trasformazioni sociali (Bishop porta come esempi Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn).

L'aspetto esperienziale dell'arte relazionale è quello che ho frequentato di più in questi anni, cercando però di non "utilizzare" le persone che ho incontrato e che si sono sedute di fronte a me. Motivo per cui la maggior parte di questi lavori non è mai stata documentata da un video. Non volevo creare un set intrusivo; resta, infatti, solo qualche fotografia e delle installazioni con le parole che ho raccolto.

La questione se si debba o meno trovare il modo di restituire questo tipo di pratiche, che chiamerei *processi*, è molto complicata. Credo sia fondamentale sottolineare il valore effimero di queste operazioni e che, quindi, il processo in sé stesso possa diventare in alcuni casi l'opera. Sicuramente il lavoro di archiviazione e raccolta diventa importante; esso non è più soltanto un accumulo ossessivo di documenti e tracce del reale, dove regna quel senso d'inquietudine e di perdita che è stato identificato come "mal d'archivio", ma, soprattutto, un dispositivo critico e sovvertitore nei confronti delle tradizionali logiche di catalogazione e trasmissione, formalizzazione di un'opera o della sua memoria. «Non bisogna [forse] cominciare dal distinguere l'archivio da ciò al quale lo si riduce troppo spesso, specialmente l'esperienza della memoria e del ritorno all'origine, ma anche l'arcaico e l'archeologico, il ricordo e lo scavo, in breve la ricerca del tempo perduto?». Così, con questa domanda che è già una tesi e una risposta, Jacques Derrida imposta la premessa al suo *Mal d'archivio*⁷. Partendo da questo assunto mi sembra interessante ragionare sul concetto di tempo

6 Jaques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, 1995; trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, 2005. Il testo nacque da un intervento di Derrida al convegno *Memory. The question of archives*, organizzato da René Major ed Elisabeth Roudinesco, che si tenne al Freud Museum (Londra, 5 giugno 1994) sotto gli auspici della Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse (SIHPP) e del Courtauld Institute of Art. In quel contesto, il titolo dell'intervento di Derrida era "semplicemente" *Le concept d'archive*, seguito dall'e-vocativo *Impression freudienne*. *Mal d'archivio* è un omaggio al vertiginoso *Mal du musée* diagnosticato a suo tempo da Maurice Blanchot, che si mostra a un tempo "istitutore" e "conservatore" della memoria e del significato.

e spazio insito nell'idea di archivio, che potrebbe essere associato al montaggio nel processo cinematografico. Più frammenti vengono accostati per costruire narrazioni che possono rendere possibile, attraverso la ripetizione e l'interruzione, non un "ritorno all'identico", come direbbe Agamben, ma ciò che è stato in maniera performativa e dinamica. Non esisterebbe in questo modo un'unica storia unitaria ma dei pezzi che posso essere archiviati continuamente e diversamente. Come succede nella *Verifica Incerta* (1964) di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi⁸.

Seguendo quest'approccio diventa fondamentale passare al momento della rielaborazione di tutti i dati dell'esperienza condivisa. Io continuo a produrre mondi in cui le persone entrano, mentre loro contribuiscono alla costruzione di questa impalcatura frammentata; io ne restituisco una visione unitaria attraverso la sintesi di un'immagine o di un gesto molto chiaro. Quando la mia immagine-azione corrisponde alla realtà, allora, lì, in quella relazione che definirei chiasmatica, il lavoro esiste.

Ma qual è allora la differenza tra un sociologo urbano e un'artista? Tra un antropologo che fa un lavoro di ricerca sul campo e ancora l'artista?

Negli ultimi anni si parla molto di interdisciplinarietà, si costruiscono corsi di laurea e post doc su questo dialogo tra diverse materie. D'altronde anche lo stesso Pasolini faceva quasi un lavoro di natura "etno-antropologica", ma era all'epoca molto criticato dagli stessi antropologi ed etnografi⁹.

Che rapporto esiste tra arte, letteratura e antropologia? La pratica letteraria/artistica può entrare dentro quella antropologica e viceversa?

Borges, in un racconto breve, *L'etnografo*, riporta la storia di un giovane antropologo che, dopo la lunga permanenza sul campo presso

7 Faccio riferimento alle tesi sostenute nel libro di Marco Scotini *L'inarchiviabile, l'archivio contro la storia*, Meltemi, 2022.

8 Pasolini amò l'antropologia; al contrario gli antropologi di quella generazione non hanno amato Pasolini e ne hanno scritto poco e per lo più male.

Ad esempio Di Nola stesso definì la sua produzione come carente e mistificata, accusandolo di un eccessivo romanticismo e dandogli del nostalgico per il suo guardare ai valori contadini come un paradiso perduto. Discorso ripreso anche da Luigi Maria Lombardi Satriani che lo criticò di mitizzare eccessivamente il mondo folklorico [cfr. Sobrero, 2015, p. 80].

delle tribù, al ritorno si rifiutò di scrivere la propria tesi di laurea: «La pretesa con la quale l'antropologo è partito, ovvero di conoscere gli altri per conoscere qualcosa di più della condizione umana, non solo si è infranta ma si è rivolta contro il ricercatore»¹⁰.

Pier Paolo Pasolini poneva l'antropologia come disciplina alla base della propria riflessione.

L'intellettuale considerava la sensibilità antropologica come una risorsa in grado di permettergli di sopravvivere sul confine tra ipocrisia e vita vera: «Ci sono intellettuali che non conoscono il significato di cultura popolare, o non la distinguono dalla cultura storica, quella della classe dominante [...]. Nei miei urti polemici e nelle mie discussioni con gli stessi miei colleghi letterati, viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche, che io possiedo, né da professionista, né da dilettante, ma da semplice letterato che ha scelto *pour cause* tali letture»¹¹.

All'antropologia chiedeva, invece, qualcosa di impossibile: chiedeva di aiutarlo a capire quale potesse essere il punto di incontro fra la natura dell'uomo e le sue forme culturali, fra quella sorta di mistero che è la vita e la coscienza storica.

L'antropologia venne spesso usata per porsi contro la società borghese, definendola come disciplina di liberazione, capace di scoprire gli spazi non ancora osservati e di fornire una critica culturale alla borghesia¹².

9 Fabio Dei, *La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura*, in Antonio Prete (diretta da), *Il gallo silvestre n.13*, I Mori, 2000, p. 29.

10 Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, tomo II*, Mondadori, 1999, p. 21.

11 Alberto M. Sobrero, *Ho eretto una statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, 2015, p. 86. Continua Sobrero: *Was ist der Mensch?* Era l'interrogativo, la cui paternità, nel pensiero moderno, Michel Foucault attribuiva a Kant, e nelle sue opere aveva risposto con forza. L'interrogativo sui limiti (gli estremi) della condizione umana, l'interrogativo dal quale chiedeva di far ripartire le ricerche umanistiche, senza appropriarsi del sonno nuovo dell'empirismo, ma assumendo ogni padronanza empirica come terreno per riconoscere le forme e i limiti della conoscenza e aprirsi a un pensiero radicale sull'essere. Pasolini amava riformulare la domanda in termini ancora più espliciti: *Che cosa potrebbe essere la vita senza la storia? Cosa potrebbe essere la vita senza il gioco della storia?* Concordava con Wittgenstein sull'impensabilità di una risposta, sul fatto che il *gioco* della Storia non ammetteva alternative, che a un gioco non possa seguire un altro gioco, che "l'atto assoluto del vivere" debba sempre incarnarsi in *regole*, in quel che aveva chiamato *pretesti*.

È proprio dalla pratica di Pasolini che parto per un mio lavoro, *Lucciole*. Come nei suoi *comizi d'amore*, vado in giro con un piccolo registratore portatile a fare interviste. Mi chiamano per passaparola, sanno che sto cercando testimonianze dal 1975 al 2015 che raccontino, dal punto di vista delle persone, gli eventi storici che in qualche modo sono entrati o hanno modificato il corso della loro vita personale. Mi piace usare questo piccolo registratore, anche questo è una reminiscenza della mia infanzia: il primo registratorino me lo regalò mio padre, andava con piccole cassette che, se impazzivano ovvero se “sputavano” fuori il nastro, dovevi munirti di santa pazienza con la punta di una matita e riavvolgerlo tutto. A una cassetta in particolare ero molto affezionata, perché c’era la voce di mio padre registrata che ci raccontava – mentre era in missione per lavoro – la favola di Cappuccetto rosso. La cassetta era rossa e nera e c’era scritto sopra *da papà*. Ecco, quell’oggetto per me era un “registratore emotivo”, ora, invece, sto cercando l’emotività della storia attraverso un ricordo personale. D’altronde uno degli esami più belli che ho dato a Lettere è stato proprio quello di Storia moderna, con un corso monografico di “storia delle mentalità” a partire dal pensiero di Marc Bloch¹³.

Cominciamo da me: sono nata nel 1975, anno in cui Pier Paolo Pasolini è stato assassinato.

Il primo febbraio, pochi mesi prima della sua morte, scriveva sul «Corsera» *L’articolo delle Lucciole*. Pasolini notava: «Nei primi anni Sessanta, a causa dell’inquinamento dell’aria e, soprattutto in campagna, a causa dell’inquinamento dell’acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c’era-

12 Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1969. Nell’opera Bloch spiega come fare la storia significhi soprattutto adottare una tecnica di interrogazione delle testimonianze – di carta, di pietra o in carne e ossa – raffinata e smalzata. Un caposaldo di questa tecnica è la distinzione che Bloch fa tra testimonianze volontarie e involontarie: lui ci insegna come dobbiamo interrogare i testimoni, vivi o morti, e quanta importanza ha il fatto che queste testimonianze siano state lasciate volontariamente o involontariamente. Questo criterio di analisi fa sì che la ricostruzione della storia e della memoria debba prestare attenzione non soltanto ai dati espliciti contenuti nelle fonti ma anche alle cose che possiamo leggere tra le righe o decifrare all’interno del discorso storico.

no più (sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato...)»¹⁴. Quindi, il suo articolo proseguiva con un ragionamento sul potere costituito e costituente in Italia e sul vuoto che esso stava generando dal punto di vista politico, umano e sociale. Quella con Pasolini è la storia di un incontro violento e forte, come con qualcuno che non conosci personalmente ma senti che rivela e dice cose che sono vere per te, che fanno eco. La voce di Pasolini ha come rimbombato – rileggendo gli *Scritti Corsari* – con la sua lucida analisi del desolato scenario politico italiano di cui parla associato alla scomparsa delle lucciole, e ancora il vuoto e la “nostalgia” sono degli elementi che a oggi raccontano molto del mondo in cui siamo immersi.

Nel 2015, a 40 anni dalla scomparsa di Pasolini, riflettendo proprio su quel suo articolo, ho pensato di sviluppare un percorso a partire dalla

13 Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto di potere ovvero l'articolo delle lucciole*, in *Scritti Corsari*, Garzanti, 1975, p.157. Pasolini utilizza un'immagine, la scomparsa delle lucciole, per rappresentare un drammatico mutamento storico e antropologico che egli considera un “genocidio”. Quel fenomeno segna uno spartiacque, un confine tra due fasi della vita del nostro Paese e del regime politico che, apparentemente senza discontinuità, lo caratterizza. Prima della «scomparsa delle lucciole», la «continuità tra fascismo fascista e fascismo democristiano è completa e assoluta [...]». Provincialità, rozzezza e ignoranza sia delle élite che, a livello diverso, delle masse, erano uguali sia durante il fascismo sia durante la prima fase del regime democristiano» e il conformismo democristiano riaffermava astrattamente gli stessi valori celebrati dal fascismo: “la Chiesa, la Patria, la famiglia, il Paese”, vale a dire il movimento operaio organizzato dal PCI, riafferma la visione antifascista ancorata alla fase precedente, poiché nessuno poteva scorgere, nelle forme del “benessere”, il “genocidio” che andava perpetrando lo “sviluppo”. Al tempo della *grande accelerazione* dell'Antropocene, l'immagine delle lucciole acquista forse ancor più forza evocativa (in effetti, sarà il movimento ecologista, racconta Peter Kammerer, a recepire in Germania l'opera di Pasolini). Il filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman ha ripreso in questi anni il filo di quel ragionamento. Le lucciole, scrive Didi-Huberman, metaforizzano «l'umanità ridotta alla sua più semplice potenza di farci segno», baluginio percepibile nel buio e che, invece, scompare nel bagliore accecante «dei riflettori delle torri di guardia, degli spettacoli politici, degli stadi di calcio, dei palcoscenici televisivi». I fili di Pasolini vengono riannodati a quelli attraverso i quali Walter Benjamin, testimone anch'egli di una drammatica involuzione di civiltà, invitava a *organizzare il pessimismo*: le lucciole di Pasolini, scrive Didi-Huberman (*Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, 2010, p.17), mostrano che nel nostro *modo di immaginare* si trova fondamentalmente una condizione del nostro modo di fare politica. In essa, presente e passato si intrecciano e dischiudono un diverso futuro.

sua riflessione sulla sparizione delle lucciole. Convinta che il percorso di ognuno di noi sia condizionato dai fatti di natura storica che ci riguardano direttamente o indirettamente, ho deciso di incidere sui vinili 40 pezzi audio legati ad avvenimenti degli ultimi quaranta anni. Ho chiesto alle persone di partecipare, raccontando un momento della loro vita che si è incrociato con la grande Storia. Le interviste riguardano la storia politica d'Italia, alcuni sono dei fatti molto singolari come, ad esempio, Walter che nel 1968, come secondo lavoro, faceva l'amministratore proprio a via Fani; altri sono degli aneddoti vissuti in modo più indiretto come il caso di Alfredino, il bambino caduto nel pozzo a Vermicino, fuori Roma, o ancora via D'Amelio nel 1992 per arrivare alle Torri Gemelle del 2001, passando per il G8. Ho raccolto 40 narrazioni che sono diventate la traccia audio delle *Lucciole*, 4 dischi 33 giri in vinile divisi per anni. I ricordi rivivono nei racconti delle persone che hanno resistito al tempo. Penso che la Storia (con la esse maiuscola) si incroci spesso con le storie (con le esse minuscole) di ognuno di noi. Con *Lucciole* ho raccontato la storia "emotiva" del Belpaese nei suoi ultimi 40 anni.

Le immagini con cui ho costruito le copertine dei dischi appartengono all'archivio del «Corsera», su cui poi ho disegnato a china momenti della mia infanzia e della mia storia personale. Traspare un doppio filo tra quello che succede tra dentro e fuori – come l'immagine di me sul tavolo mentre spengo le candeline –, la mia vita personale "racconta" quello che sta succedendo fuori.

Cosa resiste? È la domanda che pongo con *Impero Ottomano*: una performance-installazione in cui una grande lastra di ottone, un tavolo e due sedie tengono la scena. Mi siedo e invito il pubblico a una sfida a braccio di ferro. Disegno le sedie, il tavolo ha una carrucola come fosse un braccio meccanico, una sorta di macchina leonardesca, che ha attaccato un piccolo carrello e un guanto/impugnatura di cuoio con dei pesi in ottone. Non posso non dare un peso psichico e fisico a chi mi si siede di fronte, altrimenti perderei sempre. Quindi costruisco questa sfida con delle regole che "hanno un peso". Durante la prova fisica pongo la mia domanda con lo scopo di spingere il mio avversario verso una prova psicofisica e invitarlo così a concepire una doppia risposta. *Impero Ottomano* è una performance-installazione che invita lo spettatore a elaborare un gioco di resistenza e a riflettere sul concetto di resilienza psicologica e fisica.

Con *Impero Ottomano* il gioco forza tra Oriente e Occidente si traduce visivamente sui 12 kg di lastra di ottone tirata a lucido, ciò che resiste è il linguaggio, le parole che incido sulla lastra dopo la sfida a due. *Impero Ottomano* è un rapporto tra me e lo spettatore, uno slittamento bilaterale in cui il pubblico si fa privato e, viceversa, il privato si fa pubblico.

L'altro gioca un ruolo fondamentale in questa dinamica, è attraverso la relazione che io scopro e mi scopro, come davanti a uno specchio. Io esisto poiché c'è un altro che mi riconosce, *Io è un altro* direbbe Rimbaud: «*Je est un autre*»¹⁵. Questo incontro avviene nel luogo dell'enunciazione, è attraverso il linguaggio e la parola scritta che la relazione prende forma.

Le parole di *Impero Ottomano*, così come i racconti di *Lucciole*, diventano il territorio dell'incontro, lo spazio inciso (sulla lastra e sui vinili) della relazione. In questo, Pasolini, il suo cinema, le sue interviste hanno tracciato una *strada* che ho amato percorrere, e credo si possa considerare il luogo della verità.

Ore 08:00 esco finalmente dal Garibaldi con un bel gesso bianco che mi arriva sotto l'ascella. Ne avrò per 30 giorni, tutti mi chiedono se il gesso sia il frutto della mia performance con il braccio di ferro. Io cerco

14 È il 13 maggio 1871 e Arthur Rimbaud scrive una lettera a Georges Izambard, suo professore al *collège* di Charleville: la poesia è rivoluzionata, la figura del poeta sconvolta, toccata nel profondo da un'idea destinata a cambiare il concetto stesso di soggettività poetica, e, come interpreterà la psicoanalisi, di soggettività in senso lato. Vi è nell'affermazione rimbaudiana «*Je est un autre*» qualcosa di sconvolgente, *uno sconvolgimento linguistico che testimonia di uno sconvolgimento ontologico di fondo*: se, infatti, Rimbaud si fosse limitato a un semplice e forse più comprensibile «*je suis un autre*», «*io sono un altro*», si sarebbe trattato - molto immediatamente - di un'immedesimazione del soggetto in un altro al di fuori di lui, senza per questo dissolversi in quanto soggetto. Per dirlo in un'altra maniera, *l'azione di immedesimarsi in un'alterità* (oggetto o persona che sia), *al di fuori del proprio io, non cambia né mette in questione lo statuto di questo stesso io*: io sono sempre io, e le azioni che compio provengono dall'individualità unitaria, unica, unita che io *sono*. Ma quando Rimbaud afferma che «*Io è un Altro*», «*Io è*» e non già «*io sono*», è la soggettività in quanto tale ad essere messa in questione, se non addirittura negata, perché, in fondo, dire «*Io è un Altro*» significa ammettere che *l'Io "non è padrone in casa propria"* - per dirla con Freud -, che ogni individualità è, in realtà, abitata da un'alterità, da un altro che la perturba e la frammenta, da un abisso insondabile che assedia e tormenta.

di venirne a capo riflettendo sul legame tra arte e vita. La risposta immediata, essendo appena uscita da un pronto soccorso, è che io lavoro sull'urgenza. Su quella cosa che mi preme e che è vera e necessaria per me, nel mio qui e ora.

Parole Passeggere è stata il giro di boa di quest'anno di produzione. L'urgenza della scrittura, del dire, della parola, è emersa e ha preso forma grazie a delle vecchie macchine per scrivere Olivetti.

Ho realizzato per il progetto *Inchiostro*, in collaborazione con il MAXXI di Roma, un'installazione all'aperto, nel porticato della stazione dei treni di Roma Ostiense. Il progetto si chiama *il MAXXI esce dal MAXXI*, il che vuol dire che un'opera della collezione, in questo caso *Sleepers* di Francis Alys, esce dal museo e viene posizionata nello spazio pubblico. Siamo entrambi alla stazione Ostiense, il Kodak Carousel con le 90 diapositive di Alys viene posizionato nel sottopasso, la mia installazione partecipata invece nel grande porticato all'ingresso della stazione. Questo luogo ha una storia singolare perché qui il 3 maggio 1938 Benito Mussolini, Galeazzo Ciano e il Re Vittorio Emanuele II di Savoia accolgono Adolf Hitler che scende dal treno accompagnato da alti gerarchi tra cui Joseph Goebbels.

La stazione mantiene la sua architettura fascista, ma ormai "accoglie" al binario 15 i giovani profughi della comunità afghana. È realmente una stazione di passaggio, dove partono i treni dei pendolari romani.

Ho voluto disporre su tredici banchi di scuola tredici macchine Lettera 32. Le *Parole Passeggere* hanno iniziato a battere dalle 08:00 del mattino alle 09:00 di sera. I passanti e i passeggeri si sono fermati a scrivere o a dattarmi storie e pensieri. Nell'arco della giornata dal porticato si è alzato un coro di ticchettii serrati e di battute, un via vai di gente ha ripercorso la strada dei ricordi attraverso la scrittura, fogli di carta appesi alle pareti hanno dato forma alle *Parole Passeggere*. *Parole Passeggere* è un'installazione di natura partecipativa in cui la scrittura è l'elemento che innesca la relazione con l'opera installativa. La scrittura diventa un linguaggio intimo in un luogo pubblico, una macchina del tempo per fermarsi, riflettere, appuntare e tornare anche indietro nel tempo. Il pubblico è invitato a sedersi su dei vecchi banchi di scuola, mentre io comincio a dare delle indicazioni molto precise sul processo

di scrittura. Durante la giornata ho raccolto e trascritto anche le storie dei passanti che desideravano solo sedersi e raccontare un evento, una storia, così come facevano le dattilografe nelle vecchie “case del passeggero” nelle nostre antiche stazioni. Il tempo massimo è quello di una pagina.

Le parole corrono sui tasti della macchina per scrivere, attraversano lo spazio bianco della pagina e raccontano delle memorie personali. Scrivere ha un tempo, un battito e un ritmo come il camminare, le parole passeggiano la pagina. Il viaggio ha una durata, percorre spazi e territori per giungere a un altrove e tornare. Così la scrittura incide su un pezzo di carta un percorso, quello del pensiero. La sosta nel viaggio è uno spazio per riposare e semplicemente stare.

La scrittura sta, nel foglio, in un tempo di sosta in cui è possibile fermarsi, meditare ed elaborare una riflessione. Entrati nello spazio della battitura ci si immerge in un'altra dimensione di sospensione dal viaggio e ingresso nel pensiero.

Sono da poco tornata da Scutari, in Albania, dove ho fatto una residenza con Adrian Paci alla sua Art House in collaborazione con la Fondazione Pistoletto (a cura di Cecilia Guida). A Scutari ho fatto un'azione “secca” in città: ho raccolto delle pietre, la città ne è piena, non parlo di sassolini ma di veri e propri massi, che ho trasportato in una carriola fino al mercato principale. Le ho sistemate per bene a terra su un panno colorato e sono rimasta immobile lì, come se volessi venderle. I sassi che ho raccolto sono come le tracce disperse di un percorso frammentato, saltato in mille pezzi, forse da una granata. Le case qui hanno ancora molti segni della guerra. Provare a vendere questi massi è come rendere visibile tutto in una volta questo racconto fatto di volumi, di fatica. Non resta nient'altro che una pietra, una semplice pietra che non ha altra colpa se non quella di stare lì immobile a tenere i giornali nelle giornate di vento. *I'm a rock, I'm an island* come scriveva Paul Simon nel lontano 1966.

Dall'Albania torno in Italia con una marea di collant perché lì in città li usano in mille modi: diventano magliette, calzini corti, scaldamani, ci fanno i manici per le borse o le cinture. Insomma, mi è

rimasto molto impresso quest'elemento femminile trasformato in un *passe-partout*.

Se ogni relazione è fondata su un patto, ovvero su un vincolo o su un contratto, che stabilisce le regole di un gioco a cui si è chiamati e ci si chiama a rispondere, *La Lucidatrice* (2017) è l'invito, al contempo serio e ironico, a instaurare un rapporto "a tempo determinato" con l'arte. Tale rapporto avviene attraverso l'esplorazione attiva delle due posizioni di potere coinvolte: che sia l'arte a servizio di chi l'osserva o sia chi l'osserva a suo servizio e di come l'artista agisca sempre entrambi i ruoli contemporaneamente. *La Lucidatrice* è stato il mio primo lavoro "corale", con un gruppo di quindici donne che hanno performato per me. Ho iniziato, così, a scrivere le prime *partiture* collettive. Questa dimensione di gruppo mi piace molto, mi dà forza e crea un grande senso di collaborazione, siamo una costellazione tutta al femminile. È diverso tempo che rifletto sul ruolo dell'artista, donna e lavoratrice. Ci definiscono tutti *multitask*, in quel sommarsi di ruoli che eseguiva mia madre, ma forse non è questo il modo corretto di relazionarsi con il mondo del lavoro. Ho cercato di sviluppare un lavoro *site specific* per il Museo Pietro Canonica di Roma (il progetto è curato da Claudio Libero Pisano) con in mente questa riflessione sul gesto e il tempo. Così, ho deciso di utilizzare quindici metronomi collocati nello spazio del Museo che scandiscono il tempo di lavoro. Il compito per le ragazze è quello di pulire, con uno spolverino, tutte le statue raffiguranti figure femminili. Il pubblico attiva i metronomi e quindi le spolveratrici. Nello stesso momento nell'ultima sala, attingendo a istruzioni di tradizione familiare – è così che mi ha insegnato mio nonno da bambina –, io lucido in silenzio le scarpe del pubblico con dei collant da donna. I collant sono un indumento dell'abbigliamento femminile che allude alla seduzione. Chi usufruisce del "servizio" artistico deve rendersi disponibile, secondo le regole consegnategli all'ingresso, a trattenersi nello spazio. Io, in quanto artista, posso da quel momento rivendicare l'altro, ricevere in cambio il suo tempo, per comporre un'installazione "viva" al battere di un tempo finale determinato dal mio metronomo e dal mio stesso agire.

Le calze da donna dai colori sgargianti utilizzate per la pulizia, che pendono ognuna al polso del partecipante rimasto in attesa del compimento della mia azione, creano in questo secondo tempo una rete

che unisce tutti i partecipanti in un fitto intreccio. Io non faccio altro che tessere sempre più questo legame tra me e il pubblico tirando, allargando, componendo un unico corpo visivamente e fisicamente.

Tirare su una famiglia numerosa come quella paterna non deve essere stato facile per mio nonno Raimondo, che non ho mai conosciuto perché era nato alla fine dell'Ottocento.

Quello che so è che era molto rigido. Dalle foto che vedo a casa, nell'album di famiglia che mio padre tiene appeso con orgoglio all'ingresso, sembra davvero un uomo tutto d'un pezzo: petto in fuori e pancia in dentro, in doppio petto. Lo sguardo rivela una dolcezza inconfessabile, controllata, che non va assolutamente assecondata in quanto non è funzionale al suo ruolo di capofamiglia. Lui è dritto sull'attenti come se niente possa sfuggirgli. I mei zii sono cresciuti con il *nervu* appeso come monito alla parete della cucina, dietro una porta. Nella mia testa somiglia alla frusta dei domatori del circo. Li immagino tutti e quattordici seduti a cena, senza far volare una mosca. Anche a scuola in quegli anni i professori erano così duri: ginocchia sui ceci, bacchettate sulle mani, cappelli con orecchie d'asino. Insomma una *pedagogia della costrizione*. C'era l'idea del capofamiglia che, come in un branco animale, dettava leggi che erano inappellabili. Per mantenere questo *status quo* c'era bisogno di un polso duro. Nelle strade della Calabria banditori sui carretti incitavano gli uomini ad acquistare la *pace da casa*, il nervo.

La sensazione è quella che prima ci fosse un rapporto più primitivo, quasi primordiale, con la sopravvivenza. La violenza così come la morte entrava nella vita quotidiana, senza indugiare ma con veemenza. Si moriva prima, ci si curava meno e a cinquant'anni eri considerato già vecchio. Capisco perché poi si è arrivati alle contestazioni sessantottine, ai capelloni, al *corpo è mio e lo gestisco io*.

In Frust|r|azione (2018) affronto i temi della violenza, della frustrazione e dell'educazione patriarcale attraverso il corpo e il linguaggio. La performance è stata realizzata all'interno della mostra Magma Body and Words all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (a cura di Benedetta Carpi De Resmini). La mia azione consiste nel frustare a terra utilizzando 20 cinture di cuoio. La violenza e la rumorosità del gesto vengono smorzate dalla partecipazione: le cinture/fruste diminuiscono ogni volta che qualcuno decide di sedersi e di pronunciare

la propria parola che frustra-frusta. Le cinture, dello stesso colore della mia pelle – e che ho prodotto una a una con le misure dei membri della mia famiglia –, vengono marchiate a fuoco con le parole pronunciate, come tatuaggi, utilizzando un pirografo per cuoio.

L'odore di pelle bruciata resta nell'aria. Alla fine dell'azione, unico tutte le cinture che sono diventate un unico oggetto su cui viene iscritto un discorso collettivo sulla frustrazione.

In questo caso non chiedo al pubblico di intervenire nell'azione violenta del frustare – che invece rientra nel mio atto performativo – ma semplicemente una condivisione emotivo-verbale legata al concetto di frustrazione; il linguaggio in questo caso annulla lentamente l'atto violento.

La mia tesi quadriennale in Storia dell'Arte Contemporanea riguardava la *mise en abyme* (messa in abisso), ovvero quel procedimento preso in prestito dall'araldica medievale che descrive uno stemma che appare come uno scudo al centro di uno scudo più grande. Nell'arte quest'espressione indica una tecnica nella quale un'immagine contiene una piccola copia di se stessa, ripetendo la sequenza apparentemente all'infinito. Anche in letteratura, nel cinema e nel teatro la *mise en abyme* assume le sue forme da André Gide, passando per l'*Amleto* di Shakespeare, dalla *Las Meninas* di Velázquez fino ad arrivare a Cronenberg. Cerco nei miei lavori di sovrapporre i significati, di inserire come nelle *matrioske* una cosa dentro l'altra. Lavoro per associazione, gioco con le parole e la mia testa diventa come una grande settimana enigmistica.

Nel 2018 vengo invitata da Christian Caliandro a un festival nel quartiere di Veronetta, a Verona, durante la Fiera. Il quartiere è interessante perché è multi-etnico ed è anche in una delle zone più antiche della città. Ogni artista ha la possibilità di lavorare con un negoziante, io ho un parrucchiere pakistano che si chiama "C'era una volta. Mi faccio fare subito i capelli da Sahiful e nel frattempo che lui mi racconta com'è arrivato in Italia preparo il mio *lavaggio del cervello*.

Brainwash è, ovviamente, il lavaggio del cervello, conosciuto anche come controllo mentale, rieducazione, persuasione coercitiva, controllo del pensiero, plagio psicologico o riforma del pensiero. Esso rappresenta una controversa teoria secondo la quale un soggetto può essere indottrinato in un modo che causi un indebolimento dell'autonomia, un'incapacità di pensare

autonomamente e una di-struzione delle credenze e delle affiliazioni.

Decido di lavorare su tre mantelle da parrucchiere e di scrivere, con l'antica tecnica di stampa a caratteri mobili, delle frasi ambigue legate ai discorsi politici, che ripetutamente abbiamo sentito negli ultimi anni durante le campagne elettorali. Le frasi fanno riferimento ai discorsi di chi ha fatto proprio di questa ambiguità e retorica il suo cavallo di battaglia. Il carattere utilizzato per scrivere le mantelle ricorda quello del "Ventennio" del secolo scorso, richiama quindi un simbolico fortemente violento legato all'immaginario del patriarcato fascista.

Il mio *Brainwash* consiste in un testo – registrato e letto da un attore di teatro – che le persone ascoltano in cuffia durante un *massage* che effettuo al posto del lavaggio della testa.

Il testo fa cortocircuito con la natura seducente del mio massaggio intimo, che rende piacevole l'esperienza dell'ascolto di un testo di natura concettuale e politica molto ambiguo.

Alla fine del lavaggio a ogni partecipante viene posto un quesito: cosa ti condiziona?

