

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di Laurea Magistrale in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

*L'arte sotto forma di audiovisivo come strumento
di integrazione ed emancipazione sociale*

Tesi di Laurea Magistrale in
Studi visuali

RELATORE
Prof. ssa SILVIA GRANDI

PRESENTATA DA
GIADA CARLINI

CORRELATORE
Prof. MATTEO CASARI

SESSIONE TERZA
ANNO ACCADEMICO 2021-2022

L'arte sotto forma di audiovisivo come strumento di integrazione ed emancipazione sociale

Indice

Introduzione	p. 1
Primo Capitolo	p. 3
1.1. Antenati della videoarte: tra fotografia e cinema	p. 3
1.2. Il video come nuovo linguaggio: esordio della videoarte	p. 7
1.3. La videoarte come strumento di conoscenza ed inclusione sociale. Esempio di un'artista italiana contemporanea: Elena Bellantoni	p. 17
1.3.1. HALA YELLA adios/addio	p. 19
1.3.2. Maremoto	p. 22
1.3.3. On the Breadline	p. 26
Secondo Capitolo	p. 34
2.1. Esempio di Artista di passaggio, da un laboratorio di Video Arte ha creato un documentario: Francesco Bartoli	p. 34
2.2. Arte in forma di documentario come possibile strumento di inclusione sociale attraverso il caso studio di Renzo Martens	p. 46
2.2.1. Eisode III: Enjoy Poverty	p. 48
2.2.2. White Cube	p. 55
Terzo Capitolo	p. 61
3.1. Instabili Vaganti: una realtà emiliana attiva	p. 61
3.1.1. VIDEODANTE#India	p. 69
3.1.2. VIDEODANTE#Indonesia	p. 75
3.2. La Linea dell'Onda: esempio pratico di cortometraggio autoprodotta	p. 81

3.2.1. Soggetto e sceneggiatura	p. 82
3.2.2. Testo audio del video	p. 87
Conclusioni	p. 91
Bibliografia	p. 94
Ringraziamenti	p. 97

Introduzione

Questa dissertazione si propone di analizzare specifici casi di studio, al fine di riflettere sull'utilizzo dell'audiovisivo, sotto diverse forme, come possibile strumento utile a favorire una maggiore inclusione sociale. Il soggetto di questa tesi nasce da una necessità personale, quella di usare la ricerca per mettere in pratica gli studi compiuti negli ultimi anni, sensibilizzando ognuno di noi alla riflessione e all'azione concreta.

Il punto di partenza attorno a cui ruota tutta l'analisi è una domanda base: è possibile, attraverso l'utilizzo dello strumento video, sviluppare una nuova consapevolezza e attenzione verso il reale, superare i limiti imposti e autoimposti, in direzione di una maggiore conoscenza dell'Altro e, di conseguenza, di una forma di inclusione sociale?

L'obiettivo è quello di ragionare su possibili risposte concrete a questa domanda, attraverso uno studio di casi dei quali sono venuta a conoscenza in questi anni: sia durante corsi universitari, sia nel corso di eventi, quali festival ed incontri lavorativi, sia grazie ad esperienze e a scambi personali, atti a fornirmi spunti di partenza per ulteriori approfondimenti. Ciò mi ha permesso di allargare la mia ricerca in modo da avere un quadro il più completo e ampio possibile, nonostante sappia che tale ricerca sia in perpetuo movimento.

A partire dal termine generico "audiovisivo", mi sono soffermata su tre specifiche forme visuali, ognuna delle quali viene analizzata nei rispettivi capitoli in cui si articola la tesi: videoarte, documentario e cortometraggi sperimentali.

Nel primo capitolo introdurrò per sommi capi le scoperte tecnologiche che permisero la nascita della videoarte, considerando il contesto storico e sociale di riferimento. Sintetizzerò quindi i passaggi cruciali che portarono alla prima fotografia, come antenato del cinema, e alla radio come antenato della televisione e, di conseguenza, anche della videoarte stessa. Continuerò approfondendo lo sviluppo di questa forma di espressione sperimentale relativamente recente, fino a giungere al concetto di videoarte come mezzo per scoprire, conoscere ed agire

attivamente nella società. Nello specifico mi concentrerò sulla videoarte in funzione di strumento di integrazione sociale attraverso l'analisi delle opere di un'artista italiana contemporanea, Elena Bellantoni. Artista che mi ha colpito fin da subito, scoperta durante le lezioni del corso universitario di Studi Visuali, tenuto dalla professoressa Silvia Grandi, peraltro mia Relatrice in suddetta tesi. Della sua numerosa produzione artistica, le tre opere su cui mi soffermo sono in ordine: *HALA YELLA addio/adios*, *Maremoto* e *On the Breadline*.

Continuando la riflessione rispetto alla domanda iniziale, nel secondo capitolo affronterò un'analisi dell'audiovisivo, questa volta sotto forma di documentario, attraverso diversi casi specifici: inizierò da un'artista, Francesco Bartoli, che ha sviluppato e prodotto un documentario indipendente di 37 minuti, *In Search For Nothing*, partendo da un laboratorio di videoarte con dei migranti minori non accompagnati. Successivamente porterò avanti una riflessione, sia dal punto di vista stilistico che concettuale, del lavoro nelle opere dell'artista e regista olandese Renzo Martens. Sposterò così l'attenzione ad un ulteriore livello analitico: dal documentario come opera di testimonianza artistica e di presa di coscienza sul mondo, in *Episodio III: Enjoy Poverty*, al raccontare come la produzione di un documentario possa innescare direttamente un cambiamento da parte dei protagonisti del film, ovvero i lavoratori delle piantagioni congolese in *White Cube*.

Nel terzo e ultimo capitolo affronterò un'analisi visiva e concettuale di alcune produzioni video della Compagnia teatrale Instabili Vaganti, attiva a Bologna dal 2004. Ho avuto l'opportunità di svolgere il tirocinio curriculare presso la loro compagnia, e tuttora continuo la collaborazione lavorativa; tale esperienza mi sta offrendo diverse possibilità di crescita, sia professionalmente sia personalmente. Durante il tirocinio eseguivo diverse mansioni: dall'aiuto nella postproduzione delle *web series*, aggiungendo e sistemando sottotitoli in diverse lingue, per renderle fruibili e presentabili ai concorsi internazionali, alla fase distributiva tramite l'iscrizione a festival e alla cura grafica delle pagine social.

Nella seconda parte del capitolo, infine, mi cimenterò in un progetto di autoproduzione, che tratta di un cortometraggio come conclusione pratica e concettuale della dissertazione sul tema dell'inclusione. Inizierò dall'idea generatrice del progetto fino a spiegarne lo sviluppo attraverso il soggetto, la sceneggiatura e il testo audio. Il titolo dell'opera è *La Linea dell'Onda: Il labirinto dell'inclusione*.

Primo Capitolo

Sii il cambiamento che vuoi vedere nel mondo.

Mohāndās Karamchand Gāndhī

1.1. Antenati della videoarte: tra fotografia e cinema

I precursori di questa nuova forma artistica risalgono all'invenzione della fotografia, ancora prima della nascita del cinematografo. Tutto partì da una *Vista dalla finestra a Le Gras* del litografo francese Nicéphore Niépce, prima fotografia della storia datata 1827. Purtroppo, questi morì prima di vedere i frutti del suo lavoro riconosciuti a livello universale, ma le sue ricerche furono fondamentali e gettarono le basi per i successivi sviluppi del mezzo. La nascita di questa scoperta rivoluzionaria non si può però attribuire ad un'unica persona; in quanto è grazie all'apporto di diversi individui, e alle scoperte chimiche sulla fotosensibilità di alcune sostanze, che si arrivò all'immagine scritta dalla luce¹.

Altro importante nome di riferimento per la scoperta della tecnica fotografica risale a un collega e amico di Niépce, lo scenografo francese Louis-Jacques Mandé Daguerre. Egli, dopo numerosi esperimenti, portò a termine l'invenzione del litografo francese, sviluppando lo strumento in maniera più efficace. Arrivò così a presentare la nascita della fotografia, insieme all'astronomo e fisico Jean-Francois-Dominique Arago, al famoso incontro presso l'Accademia delle Scienze di Parigi il 7 gennaio 1839. Questo importante evento fu seguito da un'altra seduta accademica rivoluzionaria risalente al 19 agosto dello stesso anno, in cui venne mostrato il funzionamento dell'apparecchio appena inventato e brevettato, il dagherrotipo.

Tra un dibattito sui brevetti e una sperimentazione, parallelamente in Inghilterra, il fisico e studioso Henry Fox Talbot insieme al chimico Michael Faraday, scoprono e presentano alla Royal Institute di Londra il primo negativo della storia, *Finestra con telaio a griglia*, nel 1835. Con questa tecnica, a differenza dell'immagine unica in positivo creata dal dagherrotipo, si è in grado di riprodurre potenzialmente infinite immagini da un unico negativo. Viene così brevettato il calotipo o talbotipo nel 1841, che sostituì quasi completamente l'apparecchio di Daguerre. Questa scoperta tecnologica portò allo sviluppo del concetto rivoluzionario di riproducibilità tecnica del reale.

¹ Scrittura della luce è infatti la traduzione letterale di fotografia dal greco.

Le condizioni che permisero la nascita della fotografia sono da riconoscere anche negli effetti della rivoluzione economica e sociale iniziata con la Rivoluzione Francese e culminata nelle Rivoluzioni Industriali, che videro nella società di massa un perfetto mezzo di sviluppo per la natura tecnica dell'oggetto fotografico.

L'occhio dell'artista compone l'immagine che andrà a fotografare sulla base delle regole compositive e dell'illuminazione pittoriche, l'arte che più si avvicina a questa nuova forma d'espressione. A conferma di ciò, il famoso libro di Talbot *The Pencil of Nature* del 1844-46, anche primo libro fotografico della storia, analizza la pittura come punto di riferimento per la fotografia. Non a caso la camera oscura, strumento ottico basilare da cui partirono tutte le sperimentazioni per la macchina fotografica, era usata dai pittori, che ricalcavano l'opera dalla camera ottica. L'innovazione dello strumento fotografico risiede inoltre nella sua capacità meccanica; il titolo stesso del libro ne esalta la matrice automatica, sottolineando che l'immagine è impressa dalla luce e, quindi, dalla matita della natura, e non più dipendente dalla mano dell'artista.

Da un lato la fotografia, con la sua componente documentaristica, ha permesso all'arte pittorica di liberarsi dal limite della rappresentazione fedele della realtà e all'artista di concentrarsi su altre analisi più introspettive. Riguardo ciò, è rivoluzionario il linguaggio prospettico creato da Picasso, che mette in crisi le certezze finora affermate dando vita a nuove possibilità di espressione del reale, non più legate alla natura così come è sempre stata rappresentata. La liberazione dell'arte dal dogmatismo del reale culminerà con il provocatorio ed innovativo ready-made di Marcel Duchamp nel 1913, nella proficua epoca delle Avanguardie storiche.

Non è questo il luogo di una ricostruzione storico-cronologica del lungo e travagliato percorso che portò al riconoscimento della fotografia come forma d'arte a tutti gli effetti. Ma è significativo a mio avviso sottolineare l'importanza di questa tecnica come strumento per affermare la propria possibilità di espressione sul mondo, non solo artistica ma anche personale. La fotografia, accanto alle altre forme artistiche già ampiamente accettate, funge da mezzo per imprimere la propria visione nella "lastra" sociale. Con essa inizia a prendere forma una nuova concezione del visivo che modifica irrevocabilmente l'esperienza dell'uomo.

Dall'altro lato, infatti, la fotografia cerca di andare oltre la mera funzione documentaristica. Si inizia a mettere in discussione la visione reale e la rappresentazione della realtà attraverso la macchina. Tra le varie riflessioni in ambito di psicologia cognitiva, emerge la stretta correlazione tra l'immagine e la parola intesa come trascrizione mentale del pensiero dell'essere

umano. La fotografia non riproduce quindi semplicemente la realtà in maniera oggettiva, ma ne rappresenta una simulazione: è il risultato della mediazione tra ciò che coglie l'occhio e il pensiero umano. Anche il dato oggettivo è quindi un costrutto mentale, in quanto ogni essere umano si basa sulla propria percezione della realtà nel rappresentarla, e quindi passa attraverso la propria esperienza.

Si ritorna così alla prima immagine della storia, che Niépce intitolò proprio *points de vue*, queste parole evidenziano proprio il concetto soggettivo e allo stesso tempo oggettivo della nuova forma espressiva artistica.

Innanzitutto, nella cultura occidentale vedere è credere e questo ha causato una sorta di ossessione per la riproduzione del visibile, culminata tra il XIX e il XX secolo nell'invenzione fotografica, cinema e televisione. Ciò che si vede è una trasposizione della realtà, uno spettacolo del mondo.²

Macchine come il dagherrotipo e il calotipo sono alla base di tutte le nuove possibilità di riproduzione del reale e delle future sperimentazioni in campo. Gli sviluppi sono notevoli e rapidi; dalle fotografie statiche si arriva agli esperimenti sulle immagini in successione, che grazie alla persistenza retinica riusciamo a percepire in movimento. La prima sequenza di fotografie con un soggetto non statico viene portata a termine dall'anglo-americano Eadweard Muybridge. Egli nel 1878, grazie all'aiuto di 24 macchine fotografiche sincronizzate, simulò la percezione visiva del movimento della corsa di un cavallo, unendo in successione i diversi scatti col suo zooprassiscopio³. Questo strumento, insieme ad altri come la lanterna magica, fanno parte dei dispositivi ottici del cosiddetto "precinema" e oscillano tra la componente realistica e quella fantastica. Il cinema nasce proprio in questo bivio, da una parte ci sono i famosi film di matrice documentaria dei fratelli Auguste e Louis Lumière in quel lontano dicembre del 1895, e dall'altra quelli illusionisti di George Méliès con i suoi magici viaggi sulla luna.

Il Novecento è alle porte, assistiamo all'avvento della modernità caratterizzata dalla frenesia delle nascenti metropoli e dagli sviluppi in campo industriale, che tra le novità porta all'allungamento della giornata nelle prime ore notturne grazie alla scoperta dell'elettricità. Si apre un'epoca di fermento culturale e sociale anche in campo artistico, favorito dalla nascita del tempo libero. In questo contesto, il cinema fa il giro del mondo e suscita stupore e curiosità,

² S. FADDA, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Editori Associati srl, Ancona-Milano, p. 20.

³ Strumento inventato dallo stesso Muybridge.

inizialmente come un luogo di evasione dal quotidiano con le storie di intrattenimento delle origini. Già dopo i primi anni si passa ad uno stile più narrativo, fino a reinventarsi di continuo nei generi e nei linguaggi, influenzati dai cambiamenti sociali ed economici e soprattutto dalle rapide innovazioni tecnologiche del secolo, una fra tante l'avvento del sonoro nel 1927.

Il successo di questo nuovo mezzo assume dimensioni talmente potenti che si struttura una vera e propria industria cinematografica. In maniera esemplificativa quest'industria si può riassumere in due grandi poli, quello europeo e quello americano. In Europa le innovazioni dei primi decenni del nuovo secolo portano alla fioritura di numerosi movimenti che sperimentano le forme più varie; come le cosiddette Avanguardie europee che gettano le basi per i futuri progressi in campo artistico. A partire dalle teorie del Futurismo italiano, con Tommaso Marinetti come padre fondatore. Secondo i principi del pensiero futurista, il mezzo cinematografico sembra essere perfetto per rifletterne i temi portanti: velocità, frenesia, movimento. Per dirlo con le parole dello studioso Paolo Bertetto

Da un lato per i futuristi il cinema non solo è prodotto dell'età tecnologica, dello sviluppo industriale e della riorganizzazione funzionale del lavoro, ma è espressione privilegiata della modernità, organica alla emergente modernolatria, al mito della macchina, della "civilisation machiniste", legate alle caratteristiche della nuova vita metropolitana, al ritmo, alla velocità, alla molteplicità e simultaneità degli stimoli visivi e sonori. Si integra, cioè, a quella dimensione della modernità, del Novecento, che costituisce l'humus socio-ideologico su cui nasce e si struttura lo stesso futurismo: le condizioni di genesi e di emergenza sociale del futurismo sono quindi a grandi linee le stesse su cui si fonda e diventa possibile, nella sua struttura reale, il cinema.⁴

Il Futurismo ha influenzato molte sperimentazioni delle altre avanguardie storiche di quegli anni, e non solo in Italia. Dall'Espressionismo tedesco al Surrealismo francese, alla cinematografia sovietica con il cine-occhio di Dziga Vertov, passando per le rivoluzionarie teorie del montaggio di Sergei Ejzenstejn.

Il silenzio forzato in campo artistico europeo degli anni del secondo conflitto mondiale ha generato un forte slancio verso una rinnovata volontà di raccontare, e nuove concezioni della visione. Insieme alle rivoluzioni sul mezzo d'espressione di quegli anni di ricostruzione, dalla

⁴ A. MADESANI, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002, p. 14.

componente realistica che torna a predominare col Neorealismo al linguaggio più comune e leggero della commedia all'Italiana, ci si prepara alla svolta dei rivoluzionari anni Sessanta.

Oltre oceano invece, si sviluppa il cosiddetto cinema classico hollywoodiano, basato su uno stile narrativo che rispecchia i canoni dello status quo e termina con il sicuro "happy-ending", in cui si forma lo star system e prevale l'aspetto economico, determinato dal risultato al botteghino, rispetto alle aspirazioni artistiche. Questo stile è destinato a resistere all'epoca dei regimi per poi declinare negli anni Sessanta, con significative esperienze fuori dal coro di autori più di nicchia e lasciando poi spazio ad una nuova generazione di artisti che culminerà in una restaurazione del sistema con la New Hollywood.

Il nuovo media stimola una marea di intellettuali e artisti, che vedono nel nascente mezzo cinematografico uno strumento di ricerca. Il cinema si fa strada velocemente e porta una rivoluzione anche nella concezione del tempo e dello spazio in cui siamo abituati a vivere, rompendone gli schemi e liberando una nuova esperienza della visione. Lo spettatore, infatti, può stare comodamente seduto nella sala di un cinematografo e allo stesso tempo viaggiare con gli occhi e la mente grazie alla proiezione di filmati di luoghi e tempi diversi e lontani, con la possibilità di vivere altre vite e altre realtà attraverso la pellicola.

Ribadisco che non è questo il luogo di un'analisi approfondita degli sviluppi del mezzo ma è importante sottolineare che durante tutto il secolo si susseguirono numerose riflessioni teoriche sull'industria culturale stessa e sul linguaggio del mezzo.

La fotografia prima e il cinema dopo, sono stati e continuano ad essere campi di sperimentazione e di specchio della società sotto diverse prospettive, troppo diversificate per poterle riassumere in maniera esaustiva in poche righe. Quello che ho provato a fare è stato quindi contestualizzarne la nascita e sottolineare l'enorme portata rivoluzionaria che hanno avuto nel mondo, così da poter passare adesso ad approfondire riflessioni su un altro medium, che per certi versi si intreccerà e per altri si distaccherà dal cinema e dalla fotografia, la 'videoarte'.

1.2. Il video come nuovo linguaggio: esordio della videoarte

Sappiamo che il cinema necessita di un supporto su cui viene impressa l'immagine: la pellicola, che è un supporto di tipo chimico. Differente invece è quello di un altro mezzo di

comunicazione che viene ideato parallelamente agli anni dell'invenzione del cinematografo e che avrà altrettanto successo, l'apparecchio radiofonico. L'elemento rivoluzionario di questa invenzione è la trasmissione delle informazioni tramite onde elettromagnetiche, via etere o via cavo. In questo caso il supporto è quindi di tipo magnetico. Anche questo dispositivo nasce dall'apporto di numerosi tentativi di ricerca sperimentale sulla possibilità di mandare messaggi audio a distanza senza l'utilizzo di fili ma sfruttando le caratteristiche delle onde elettromagnetiche. Diversi furono gli individui che portarono alla definitiva scoperta di questa metodologia; da James Maxwell, che studiò le caratteristiche della luce e del magnetismo, a Heinrich Hertz che produsse le prime onde elettromagnetiche, passando per diversi esperimenti di fisici come Nikola Tesla, fino alla messa a punto della trasmissione a lunghe distanze definitiva e brevettata da Guglielmo Marconi nel 1896.

Tra le differenze col mezzo cinematografico, in cui vediamo le immagini ma (almeno inizialmente) non i suoni, nella radio sentiamo i suoni senza vederne l'origine, è cioè un mezzo acusmatico. Questo dettaglio è fondamentale perché il suono è molto più potente e difficile da isolare rispetto alla vista (dove basta chiudere gli occhi per evitare l'immagine), stimolando l'ascoltatore all'immaginazione. Basti citare a proposito il famoso caso dell'adattamento radiofonico di Orson Welles di *La Guerra dei Mondi*⁵, in cui Welles simulò la cronaca in diretta di un attacco alieno sulla terra. Il racconto venne narrato in maniera volutamente reale, tanto che molti ascoltatori credettero in una vera invasione extraterrestre, ciò portò ad un attacco di isteria generale diffondendo momenti di panico. Nonostante l'evento venne in realtà gonfiato dalla stampa, il fenomeno ebbe un enorme ritorno pubblicitario per il fautore, ed è simbolico per il potere che può avere questo mezzo sugli ascoltatori.

Pensiamo anche all'attuale successo del format del podcast, che può avere un impatto maggiore rispetto alle trasposizioni visive proprio per la forza dell'immaginazione che viene elaborata nel nostro cervello. La radio per la sua proprietà di coinvolgere e capacità di trasmissione da uno a molti, viene presto sfruttata come mezzo di comunicazione di massa, nasce cioè il broadcasting.

Brevettata da Guglielmo Marconi nel 1896, dopo la Prima guerra mondiale, la radio si sviluppa velocemente nella forma di "servizio" per il consumo domestico, in grado di produrre indifferentemente intrattenimento, musica o informazioni, e rivolto a tutti indiscriminatamente. Un servizio pubblico, perciò, di cui fruire in privato. Un servizio

⁵ romanzo fantascientifico dello scrittore H.G. Wells.

composito, che offre spettacolo e informazione, dimostrando di poter veicolare messaggi funzionali al profitto dell'apparato industriale e al mantenimento del consenso sociale.⁶

Proprio sulla base degli esperimenti in ambito radiofonico si sviluppa il mezzo senza il quale la videoarte non esisterebbe, la televisione. Il meccanismo di quest'ultima si basa infatti sulla stessa tecnologia di trasmissione ad onde, ma applicata alle immagini e non solo ai suoni. La televisione viene messa a punto negli anni Trenta del Novecento, ma si afferma solo nel dopoguerra, negli anni Quaranta in America e Cinquanta in Europa. In Italia le prime trasmissioni regolari inizieranno dal 3 Gennaio 1954, sulla Rai, emittente radiofonica nazionale nata dalle ceneri dell'EIAR e trasformata nel 1927 in Radiotelevisione Italiana. L'intento con cui nasce è quello di educare la popolazione fornendo un servizio pubblico, in linea con lo stampo televisivo didattico e istituzionale europeo, a differenza di quello più commerciale caratteristico del Nord America.

La caratteristica rivoluzionaria di questo media (come per la radio) è la simultaneità delle informazioni, la trasmissione in diretta, che permette di mandare in onda i segnali nello stesso momento in cui vengono prodotti, a differenza del cinema che necessita di tempo tra le riprese e la proiezione per eseguirne il montaggio. La televisione è quindi il risultato di segnali di onde elettromagnetiche le cui modifiche sono prodotte da cambiamenti di tensione continui. Ciò che rappresenta per noi l'immagine è in realtà un fascio di luce in continuo movimento, fluido e soprattutto instabile e che, come per la fotografia, vediamo in maniera completa grazie alla persistenza retinica (la memoria della retina). "Addirittura non bisognerebbe proprio parlare di immagini, visto che, a rigore, la televisione non ne produce, ma di informazioni luminose"⁷.

Nonostante ci siano differenze sia tecniche che teoriche tra il medium televisivo e quello cinematografico, il confine è sempre più labile col progressivo sviluppo nel tempo. La reciproca contaminazione dei due non viene nascosta da autori cinematografici, che si interessano e si rifanno al linguaggio televisivo per rinnovare la propria poetica visiva, come ad esempio Fritz Lang, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, e via dicendo, inaugurando il cinema cosiddetto elettronico: che incorpora tecniche ed effetti propri dell'altro linguaggio. Sin dalle origini del pensiero elettronico, infatti, la videoarte è influenzata e a sua volta influenza

⁶ S. FADDA, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 1999, pp. 34-35.

⁷ S. FADDA, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 1999, p. 52.

differenti arti che interagiscono tra loro: dalla musica alla pittura cinetica, passando per il cinema d'artista, sperimentale, underground. Dunque, il video, la televisione e il cinema non sono da considerare mezzi che viaggiano su corsie parallele ben definite, ma le cui linee si scontrano su un terreno sfaldato, spesso pieno di buche e di divisori poco leggibili. Nonostante le caratteristiche dei linguaggi siano differenti, sono generati tutti dalla percezione delle immagini in movimento.

La televisione è lo strumento da cui partono tutti gli esperimenti sul video. La videoarte, ancora di più rispetto agli altri media, non ha un'unica data di inizio né un unico inventore ed è quasi impossibile categorizzare e definire dei generi univoci. Mi limiterò quindi a percorrerne gli eventi chiave ed a citare alcune delle figure più significative.

Il video è uno strumento particolare, poliedrico per natura, impossibile da definire in termini univoci. Nato dall'incrocio di scienza, tecnologia e comunicazione, il mezzo televisivo è un mezzo di potere, ma anche di resistenza al potere; è uno strumento di controllo ma produce anche informazione; è un processo ma è anche un prodotto; si avvale di materiali instabili, soggetti a rapido decadimento, ed è basato su una tecnologia in continua evoluzione che impone un progressivo avvicendamento di strumentazioni e apparecchiature; designa uno strumento, ma anche delle pratiche tra loro estremamente diversificate. Effimero e riproducibile per costituzione, il video rappresenta una sfida alle istituzioni dell'arte, poiché resiste alle catalogazioni degli storici, sfuggi ai canoni museali, si sottrae ai criteri di valutazione dei mercanti.⁸

I pionieri della videoarte saranno principalmente coloro che portarono avanti esperimenti sul dispositivo televisivo: dalle trasmissioni americane innovative di Enrie Kovacs alle riflessioni di Jean-Christophe Averty in Francia sulle contaminazioni delle diverse discipline artistiche. Tra le osservazioni compiute sul video tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, in Italia l'artista Lucio Fontana, nella trasmissione sperimentale della Rai già nel 1952, porta avanti progressi enormi sul video, concentrandosi sui movimenti di luce create dalla loro trasmissione nella loro forma instabile. Su queste ricerche elabora, insieme agli altri artisti del Gruppo Spaziale⁹, il *Manifesto della televisione* del 1952, in cui viene riconosciuta la natura fluida e astratta dell'immagine televisiva come uno strumento di liberazione dell'arte del video dalla materia e come luogo di nuove forme per rivoluzionare il ruolo dello spettatore nel fruire in maniera differente la scatola luminosa. Dopo questa spinta in realtà si dovrà aspettare fino

⁸ citazione di Simonetta Fadda in A. MADESANI, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002, p.87.

⁹ Lo Spazialismo è il Movimento che fondò Lucio Fontana a Milano nel 1946.

alla fine degli anni Settanta affinché la Rai sviluppi un vero e proprio settore di ricerca sul linguaggio dell'immagine elettronica e sviluppo di programmi, adottando uno sguardo più aperto e creando nuovi circuiti e collaborazioni con artisti e autori cinematografici, guardando a esperienze di paesi vicini come la Francia e l'Inghilterra.

Proprio nell'ambiente fecondo delle Avanguardie novecentesche alcuni esponenti di movimenti sperimentali come Fluxus portano avanti ricerche con risultati significativi per questa nuova forma di espressione. Dai rimandi alle pratiche del Dadaismo al Surrealismo, da Duchamp alla concezione di *detournement*, teorizzato da Guy Debord. Tra gli esponenti di spicco del Fluxus, ricordiamo personaggi rivoluzionari come l'artista tedesco Wolf Vostell, che in un contesto storico delicato come quello del post conflitto mondiale in Germania, si sofferma sull'aspetto negativo e pericoloso del potere televisivo, creando già nel 1959 la sua prima installazione *TV Décollage*. Dove egli decontestualizza le immagini televisive attraverso la pratica del *décollage*, posizionando una tela squarciata davanti ad uno schermo.

Un altro personaggio fondamentale è l'artista coreano Nam June Paik, che lavorò in Germania e negli Stati Uniti, producendo interferenze elettromagnetiche (distorcendo l'immagine posizionando un magnete sopra lo schermo) e trasformando i messaggi televisivi in vere e proprie performance artistiche, conferendone un significato nuovo con attitudine ludica. Un momento chiave per la nascita della videoarte fu la mostra curata proprio dall'artista coreano, *Exposition of Music. Electronic Television* alla Galleria Parnass di Wupperalt in Germania nel Marzo del 1963.

Questa mostra è cruciale per diverse ragioni. In primis per il luogo: è stato ricreato un ambiente al contempo familiare e destabilizzante per lo spettatore. La dimensione familiare viene percepita dal fatto che la galleria Parnass prima era una villa tardo-ottocentesca che venne poi occupata e trasformata in luogo di esposizione da Paik stesso nel 1961. Questa natura domestica e familiare è contrastata dall'inserimento di oggetti; sia quelli di uso comune come elettrodomestici, estraniati dal loro contesto usuale, che da altri che disorientano lo spettatore, come una testa di bue appesa all'entrata. Fa quindi uso della tecnica del ready-made rilocando oggetti, esponendoli in uno spazio che li carica di un senso nuovo e artistico, mettendo in crisi lo spettatore e portandolo a riflettere. Dal movimento Fluxus egli riprende la tendenza a dissacrare i luoghi tradizionali dell'arte: la galleria Parnass si distacca pertanto dall'asettico ambiente di un classico museo, e viene caricato di nuovo senso, quello di luogo di azione performativa e non più di sterile rappresentazione delle opere. Parlo di abbandono della

rappresentazione passiva proprio perché l'altra rivoluzione è l'esperienza diretta dello spettatore nell'opera. Egli, infatti, era attivo nello spazio della mostra perché, tramite i propri movimenti, produceva segnali che modificavano in diretta le immagini trasmesse nei diversi monitor installati nella stanza in cui culminava la mostra, e che da molti venne riconosciuta come momento di origine simbolica della videoarte.

L'artista svuota la televisione dal suo precedente significato per darvene uno nuovo, intuendo inoltre la natura metamorfica dell'immagine elettronica. Gli spettatori diventano così parte attiva del processo artistico, la mostra diventa un'esperienza che lo spettatore non solo osserva ma in cui partecipa e modifica in diretta. Egli diventa fruitore e attore stesso della performance. L'idea stessa di esposizione viene messa in discussione, da questo momento in poi l'interazione diventa centrale nella ricerca artistica.

Questa dimensione verrà ampliata con la tecnica del circuito chiuso, dove la videocamera è collegata ad un monitor che ne riproduce le immagini in diretta, come uno specchio, provocando sensazioni di spaesamento nello spettatore/attore (spesso utilizzato in differita per amplificare il senso di confusione). In questo sistema lo spettatore può trasformare e improvvisare nell'opera tramite le qualità intrinseche del video. Questo dispositivo viene sperimentato già dalle origini ma verrà sfruttato appieno da molti artisti durante gli anni Settanta, per provare cambi di prospettiva. Tra questi ricordiamo *Live-taped video corridor* (1970) di Bruce Neumann. Lo spazio di questa videoinstallazione era formato da un lungo corridoio con due videocamere posizionate agli estremi opposti. Lo spettatore si muoveva per il corridoio per raggiungere un monitor che era però collegato alla videocamera dell'estremo opposto, trasmettendo così le immagini di spalle dello spettatore, producendo l'effetto sfuggevole della propria figura. Giocando su sinestesie sensoriali, la persona viveva quindi la percezione di perdere la connessione tra il proprio corpo e l'immagine di essa, producendo inquietudine e frustrazione nel protagonista, quasi come se si trovasse in una trappola.

Con il video è possibile sperimentare una temporalità particolare, in cui il tempo, vissuto si amalgama alla sua rappresentazione nel momento in cui entrambi si producono, in un raddoppiamento che permette "un'esperienza diretta del tempo" (Ivi, p.109), poiché esso è "liberato dallo spazio". Le tecnologie televisive, infatti, aboliscono la subordinazione del tempo allo spazio, per inaugurare una temporalità espansa e insieme contratta, quella del flusso.¹⁰

¹⁰ S. FADDA, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 1999, p. 51.

Le potenzialità di questi dispositivi elettronici vengono sfruttate presto come strumento di potere dai diversi governi e dalle grandi industrie private, che iniziano a trasmettere le informazioni in maniera precisa e controllata, puntando al passivo consenso dello spettatore, all'assuefazione come mezzo di controllo inconscio per diffondere le proprie idee omettendone altre, facendole passare per informazione e intrattenimento. Trasformandosi da apparati di informazione a censura mirata alla diffusione di una precisa logica di mercato del consumo.

In questo contesto si fanno strada i rivoluzionari anni Sessanta: un decennio segnato dal particolare momento politico e sociale, di cambiamento in tutto il mondo. La popolazione inizia a prendere coscienza dell'uso che i poteri dominanti fanno dei mezzi di comunicazione di massa ed iniziano a porsi in contrapposizione alla logica del sistema capitalistico, con proteste e manifestazioni pubbliche. Questo "risveglio" viene concretizzato con rivolte e contestazioni giovanili all'insegna di una rivoluzione culturale, morale e sociale, che culminano nell'anno emblema del decennio: il '68. Sono gli anni dell'agire, di attivismo, in cui si forma la cosiddetta "controcultura" seguendo l'ideale di partecipazione come libertà.

Queste riflessioni influenzano anche l'ambito culturale. Molti artisti e pensatori sviluppano pensieri critici nei confronti di questo utilizzo mercificato dell'opera attraverso i media. Cercano così di liberarsi dai canoni imposti dai palinsesti, di fuoriuscire da questi schemi, sabotandone e rifiutandone i modelli costituiti. In quest'atmosfera il video si fa strada come strumento per concretizzare le rivolte e la volontà di trasparenza nelle informazioni, diventando il mezzo per produrre "antitelevisione", per esprimere la controcultura. Anche i luoghi dove si fruivano le opere d'arte vengono influenzati da queste rivoluzioni e ripensati in uno spazio più ampio. Come per gli altri media, anche il cinema viene concepito come strumento di lotta. Sono infatti gli anni in cui si sviluppa un cinema espanso, così denominato dallo studioso americano Gene Youngblood¹¹, dove il video diventa un'espansione del cinema nel senso di superamento dei limiti della visione, atterrando in una zona multidimensionale al fine di creare un'esperienza sinestetica; un cinema dilatato che coinvolge più sensi contemporaneamente attraverso l'uso creativo delle nuove tecnologie del video in perenne evoluzione.

Nel video in tutte le sue forme quindi, si trova uno strumento per concretizzare questi cambiamenti e queste novità per affermare una nuova produzione artistica in direzione impegnata. Non a caso lo slogan "*VT is not TV*" è l'emblema di questa nuova concezione di

¹¹ nel suo libro *Expanded Cinema* del 1970.

controinformazione tramite il nuovo mezzo in sviluppo, il videotape (VT). Quest'ultimo strumento fondamentale viene immesso nel mercato come sistema di videoregistrazione magnetica Ampex dal 1956 negli Stati Uniti e nel corso degli anni Sessanta sviluppato come "portapack", reso cioè più leggero e dinamico¹² dalla Sony e Akai, raggruppando nel termine videotape tutta l'apparecchiatura necessaria per la registrazione: ovvero videocamera, nastro e microfono. Questo sviluppo modifica la natura effimera del video, conferendone la possibilità di registrare e trasmettere non più solo in diretta, e portando alla fuoriuscita del dispositivo dagli studi televisivi in direzione di quello che succede fuori, all'aperto per una documentazione attiva del reale. La tecnologia diventa quindi accessibile ad un pubblico sempre più ampio, anche a livello economico, visto che non era più necessario stampare la pellicola in costosi studi appositi, come accadeva con le cineprese.

A proposito della modalità con cui viene utilizzato il video, Luciano Giaccari fu uno dei primi a classificare in medium freddo e caldo a seconda dell'uso di questo strumento rispetto al rapporto tra autore e mezzo.¹³ Nel primo caso si tratta di un rapporto diretto, immediato, con il mezzo per fini creativi come le video-performance. Nel secondo caso invece prende vita un rapporto mediato con scopi prevalentemente di documentazione, dove il documentare assume il senso di riprodurre l'opera cercando la maggiore obiettività possibile, consapevole del fatto che sia impossibile una totale oggettività, dato che l'operatore avrà sempre uno sguardo soggettivo sulla messa in scena.

Ricordiamo che nel maggio del 1969 ci fu la prima mostra statunitense totalmente dedicata al video *TV as a creative Medium* a New York alla Howard Wise Gallery, in cui vennero inserite opere presentate come videoinstallazioni tra cui *TV Bra for living sculpture* di Nam June Paik, dove la violoncellista Charlotte Moorman trasmette la progressiva incorporazione dei media eseguendo la sua opera al violoncello indossando piccoli monitor sul seno che trasmettevano a circuito chiuso la sua performance.

Oltre oceano e in altre parti dell'Europa le condizioni sono più floride per lo sviluppo di questo nuovo genere, mentre l'Italia dovette aspettare gli anni Settanta del Novecento per cominciare ad avere una certa autonomia. Emblematica a tal proposito è la Mostra al Museo civico di Bologna curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani,

¹² anche se ancora ingombrante e sarà reso più piccolo e comodo grazie alle successive attrezzature, come i camcorder in cui il nastro è inglobato nella telecamera, e le handycam, che potevano essere tenute comodamente in una mano.

¹³ Suddivisione che esplicita nel suo *Classificazione dei modi d'uso del video in arte* del 1972/73.

Gennaio 70. Nonostante i video siano andati perduti, questa mostra dà il via all'entrata del video d'arte all'interno dei circuiti istituzionali ufficiali artistici italiani. Solo negli anni Settanta del Novecento, infatti, si inizierà ad usare il termine "videoarte" all'interno dello spazio delle gallerie artistiche, spazio in cui si espande, oltre ai già sfruttati ambienti dei festival e delle rassegne museali, che rimangono i canali di distribuzione privilegiati per la videoarte.

Durante i floridi anni Settanta, la televisione non deve essere vista solo come antitesi alla videoarte, come abbiamo accennato prima ci saranno alcune voci fuori dal coro ed emittenti radiotelevisive che, nel corso del decennio, si apriranno a programmi sperimentali e a rapporti reciproci con artisti che continuerà negli anni Ottanta con la *Television Art*, che, seppur breve, fu un periodo in cui videoarte e televisione si vennero in contro collaborando.

Dopo l'euforia degli anni '60 e '70, dalla seconda metà del secondo decennio si rallenta la novità e si apre una fase piuttosto ristagnante, gli anni Ottanta. In quest'epoca postmoderna l'atteggiamento impegnato degli scorsi decenni viene progressivamente abbandonato, tornando nei confini istituzionali dell'opera come oggetto, con sperimentazioni sempre meno concettuali e astratte a favore di quelle più narrative. Gli anni Ottanta non sono caratterizzati però da una totale inattività, anzi sono da citare le particolari esperienze video artistiche in senso stretto di diversi autori. Infatti, sono anni in cui continua il lavoro di molti collettivi (ricordiamo la produzione del *Centro Video Arte* di Ferrara nato nel 1973) e ne nascono altri altrettanto importanti e proficui, come in Italia l'importante il lavoro dello *Studio Azzurro*, fondato nel 1982 a Milano da Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi. Gruppo nato da un Laboratorio di comunicazione militante, che aveva visto l'intervento di alcuni artisti che poi ne hanno fondato lo Studio, in cui la politica e l'ideologia sono importanti. Il collettivo rifletterà molto sulla relazione tra corpo e dispositivo tecnologico sviluppando la concezione di "videoambienti", dando più rilievo all'ambiente, non solo come luogo passivo ma come dimensione che influenza attivamente l'esperienza. Nelle loro opere creano spazi in cui l'influenza della tecnologia è nascosta, per non influenzare troppo il fruitore usufruendo comunque dei progressi tecnologici digitali: non ci sono caschi virtuali o sensori visibili ma i segnali sono impercettibili e collegati ad azioni quotidiane che fanno riflettere anche sul nuovo rapporto col quotidiano.

A ciascuna di queste azioni naturali e quotidiane corrispondono poi, nel rapporto con immagini e suoni, altrettante valenze metaforiche, altrettanti livelli di senso, in una "narrazione" che va oltre la facile ricerca di un effetto magari giocoso o sorprendente (come

accade invece in molti dispositivi interattivi) per cercare significati più profondi e un ruolo dello spettatore che può avere anche aspetti inquietanti, essere investito da riflessioni e da domande.¹⁴

Ormai in ogni casa c'è un televisore e il personal computer si sta diffondendo come nuovo strumento di comunicazione di massa, il quale realizzerà a pieno le proprie potenzialità con la rivoluzionaria nascita di Internet nel decennio successivo. Col progresso tecnologico le immagini si prestano sempre di più a strumenti che ne possono modificare e manipolare il senso e la percezione. I dispositivi sono sempre più facili da usare e a portata di mano, le videocamere tascabili e sempre più economiche. Diventa quindi ancora più intuitivo e accessibile l'uso della videocamera, rispetto all'ingombrante tecnologia degli inizi, senza la necessità di usare studi di montaggio e apparecchiature eccessivamente costose, permettendo così a chi prima non aveva voce, di esprimerla.

La mancanza di memoria storica è una caratteristica di questa epoca. Spesso la ricerca degli artisti delle ultime generazioni ha una forte componente autobiografica. La cultura della memoria, fondamentale negli anni Settanta, viene sostituita con la cultura del presente del decennio successivo: in cui si manifesta un carattere più intimista, introspettivo. Con la nascita e il successo dei videoclip, che pervadono le televisioni, la cultura pop entra nel palinsesto commerciale con il canale MTV sottolineando questo sguardo concentrato nel presente.

Dagli anni Novanta in poi ci troviamo in un'epoca in cui lo sviluppo enorme dell'informatica e del nascente internet rivoluzionerà ancora di più il linguaggio sociale e mediatico. Siamo dipendenti da questi mezzi e sovraccaricati di informazioni perché circondati da immagini. Questi anni disomogenei sono costellati da una quantità enorme di video e di significati tanto che risulta quasi impossibile e futile voler suddividerli e catalogarli.

Una rivoluzione tecnologica fondamentale da citare è quella della transizione dall'analogico al digitale, che dalla metà del decennio prende il sopravvento e quasi tutte le produzioni video diventeranno digitali. Mentre il segnale analogico si basa sulla registrazione elettronica del segnale, conversione energia luminosa in energia elettrica, col digitale si entra nel linguaggio binario del computer. Il nuovo codice trasmette e trasforma attraverso una decodifica il segnale luminoso in un calcolo. Col digitale cambiano tutti i media, anche la televisione, che oggi viene quasi inglobata dalle innumerevoli piattaforme streaming, diventando quasi un prolungamento del computer, un "metamedium". L'avvento del digitale ha conseguenze anche sulla

¹⁴ S. LISCHI, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2005, p. 85.

dimensione delle videoinstallazioni, che vengono sempre più messe in relazione con la realtà virtuale.

Nell'odierna era digitale, in cui ormai l'immagine si insinua in ogni piega della nostra vita, viviamo nella logica del *prosumer*, (di individuo come figura ibrida che diventa sia produttore che consumatore), come possibile evoluzione del concetto precedente interattivo di spettatore e attore, tipico delle riflessioni iniziali sulla videoarte. La tecnologia ormai è intessuta nel linguaggio quotidiano e di conseguenza anche nella realtà artistica. È proprio questa natura indefinibile e incasellabile in maniera definitiva che caratterizza sia il video, che va oltre i limiti rompendo gli schemi del reale, che l'epoca postmoderna in cui viviamo. In questo contesto, la dimensione della creatività prende il sopravvento in un flusso costantemente mutevole riprendendo quel flusso vitale di cui tanto predicava Marinetti. Possiamo dunque riassumere la natura stessa del video con le parole dell'artista e studioso contemporaneo Alessandro Amaducci, che sperimentò molto sulla transizione dal video analogico al digitale: "L'immagine elettronica è un flusso energetico: in quanto flusso non ha limite, né temporale né spaziale"¹⁵.

1.3. La videoarte come strumento di conoscenza ed inclusione sociale. Esempio di un'artista italiana contemporanea: Elena Bellantoni

Dopo aver introdotto alcune delle tappe fondamentali della videoarte, entro nel vivo della mia analisi con una domanda che mi ha mosso nel profondo e portato ad iniziare questo processo di ricerca. È possibile, attraverso l'utilizzo dello strumento video, sviluppare una nuova consapevolezza e attenzione verso il reale, superare i limiti imposti e autoimposti, in direzione di una maggiore conoscenza dell'Altro e, di conseguenza, provocare una qualche forma di inclusione sociale?

Il livello su cui indago è il passaggio dall'usare l'arte (in questo caso sotto forma di video) come personale espressione estetica e strettamente fotogenica, a mezzo per esprimere ed agire sulle situazioni che ci circondano, sull'alterità. Portare cioè ad una consapevolezza in primis nello spettatore, cercando di smuoverlo e stimolarlo ad agire attivamente sul mondo.

¹⁵ S. LISCHI, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2005, p. 13.

Nelle pagine che seguono porto avanti una riflessione a riguardo, senza arrivare ad una risposta univoca e definitiva, in quanto impossibile da definire in tempi così complessi e su argomenti estremamente vasti, concentrandomi su alcune opere video di Elena Bellantoni, artista italiana che ha iniziato e continua a sperimentare questo approccio secondo diverse prospettive.

Elena Bellantoni nasce a Vibo Valentia, in Calabria, nel 1975. Cresce tra l'Italia e l'Africa e continua a viaggiare per studio¹⁶ e lavoro: da Parigi a Berlino, da Londra a Roma, passando per alcuni territori dell'America Meridionale.

Ad oggi è attiva in diversi ambiti, dall'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Frosinone e dal 2018 a Roma, alla continua ricerca da artista/performer. Per le sue opere e azioni performative si è aggiudicata molti riconoscimenti e premi internazionali, tra cui l'Arteam Cup 2020.¹⁷

Dopo un primo decennio di indagine più intima sul rapporto privato con il reale, col tempo definisce sempre di più un linguaggio espressivo personale e concentra le sue opere su un carattere partecipativo e relazionale. Stimola lo spettatore a prendere parte attiva alle sue performance, lasciando le "istruzioni" di volta in volta nello spazio performativo, per dare la possibilità a chiunque voglia unirsi di intervenire nell'azione. Ella fa esperienza attraverso le sue opere, che sono di tutti i tipi: dalle sculture alle pitture, passando per le performance (che considera più delle azioni che eventi spettacolari) e le videoinstallazioni. Proprio su quest'ultime focalizzo la mia analisi; opere in cui utilizza il video per documentare le sue azioni performative, dove, come un'*investigatrice-archeologa* (come si autodefinisce) sperimenta attraverso i linguaggi: da quello del corpo a quello linguistico e artistico, per mettersi in relazione con l'alterità. La Bellantoni è in costante ricerca delle tracce che intrecciano la storia collettiva e quella individuale, considerando i suoi lavori come luoghi di scambio continuo tra lei e l'Altro.

Il personale è politico urlava un vecchio slogan femminista degli anni della contestazione, credo che questo sia ancora vero. Penso che la storia (con la esse maiuscola) si incroci spesso con le storie (con la esse minuscola) di ognuno di noi. (...) Il mio lavoro è una stratificazione che mette insieme varie istanze e livelli, a partire da quelli personali e quelli politici, dall'aspetto visivo-immaginario al concettuale. Dico sempre che la mia è una pratica di scavo: come un'*investigatrice-archeologa* metto insieme tracce della mia storia e

¹⁶ È laureata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università La Sapienza di Roma e ha un MA in Visual Art al WCA University of Arts London.

¹⁷ Elena Bellantoni: il poetico è politico, Intervista di Alice Traforti, 11 Giugno 2021.

di quella collettiva attraverso un processo di natura poetica. Il poetico è politico: questo è il passaggio valido per me.¹⁸

Dalla sua ricca carriera, analizzo tre video opere, in quanto ritengo le più inerenti al tema della dissertazione, proprio per quel carattere partecipativo e inclusivo che può far riflettere in merito alla mia domanda iniziale: *HALA YELLA adios/addio*, *Maremoto* e uno dei video del più recente e ampio progetto *On the Breadline*.

1.3.1. HALA YELLA adios/addio

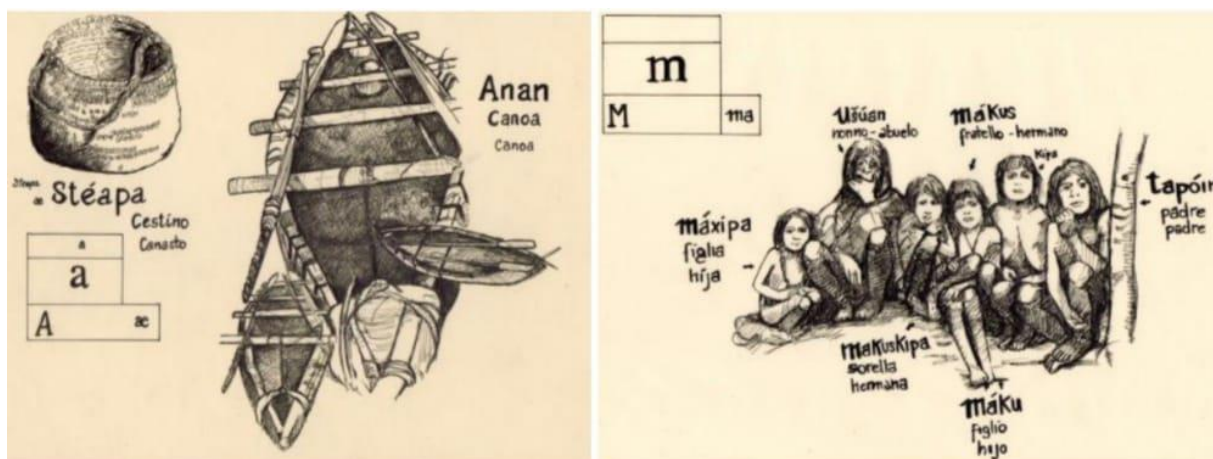
Una dei viaggi che portarono Elena in America Latina fu quello per il progetto *Hala Yella* tra il 2012 e il 2013. Si spinse ai confini del mondo, nella Patagonia cilena. In questo luogo, tanto ostile quanto sorprendente, Elena va alla ricerca dell'ultima superstite dell'antica stirpe Yaghan: Cristina Calderon Harban. Quest'ultima, venuta a mancare lo scorso 16 febbraio, è stata considerata patrimonio dell'Unesco dal 2009, in quanto rappresentava l'unica testimonianza vivente di questa antica tribù indigena. Durante le sue ricerche prima della partenza, l'artista scoprì dell'esistenza di questa donna e, nonostante non ne conoscesse l'ubicazione precisa, decise comunque di partire nella speranza di un incontro con l'*abueta* Cristina, ovvero nonna Cristina, come veniva abitualmente chiamata dagli abitanti locali.

Per prepararsi all'incontro passò più di un mese nella Biblioteca Nazionale di Santiago del Cile, dove fece uno studio comparato con i testi dei padri gesuiti. Per costruire un contatto con Cristina, Elena creò una sorta di abecedario in diverse lingue: italiano, spagnolo e quello che trovò nei testi in lingua Yagankuta, accompagnato dalle immagini disegnate di ogni parola, quindi anche il linguaggio delle immagini.

L'abecedario che ho costruito è stato lo strumento privilegiato per stabilire un primo dialogo con Cristina; l'alfabeto è diventato il terreno nel quale è avvenuto lo scambio; il foglio, la scrittura e il disegno sono stati il luogo di questo incontro.¹⁹

¹⁸C. GUIDA, *Elena Bellantoni. Una partita invisibile con il pubblico*, Postmedia, Milano, 2018, p. 27.

¹⁹ C. GUIDA, *Elena Bellantoni. Una partita invisibile con il pubblico*, Postmedia, Milano, 2018, p. 13.



HALA YELLA oddio/adiós, detail *Abecedarium*
The Blank, Bergamo

Figura 1 - immagine raffigurante l'abecedario di Elena Bellantoni, presa dal portfolio dell'artista.

La parola è un elemento ricorrente negli esperimenti a cielo aperto²⁰ della Bellantoni. Per lei il linguaggio è fondamentale per erigere un dialogo, un confronto, come traduzione del pensiero per esprimersi e comunicare con l'altro. Il linguaggio però non è statico, ma muta come l'essere umano, come ci spiega esaurientemente nel suo Statement di artista:

Le parole, intese come costante ricerca di vocaboli, sono le fondamenta su cui costruisco la mia produzione di pensiero; le considero simboli e segni di un altrove da scoprire. Il linguaggio per me è identità ed esperienza, è quel segno che traccia il nostro essere al mondo, il senso del sé. Gioco con le parole, cercando di abitarle. Nelle mie azioni esse diventano un luogo di scambio e un terreno in cui ci si incontra. Le narrazioni che raccolgo attraverso le parole si trasformano in immagini. La lingua migra e si sposta con le persone e, attraverso l'atto artistico di traduzione, si trasfigura e si muove.²¹

Il suo scopo non è quello di interpretare ma di testimoniare la storia di una stirpe quasi estinta, mettendosi in ascolto dell'Altro, in questo caso dell'ultima degli Yaghan, attraverso il linguaggio.

Nell'ampio spazio in cui si apre il video, sulla nave cargo in cui Elena passerà molte ore prima di attraccare, nel freddo paesaggio circondato da ghiacciai e montagne, si sente il suono delle onde di quelle acque scure piene di storie da raccontare, di cui sono state involontarie testimoni. Quando Elena approda ai confini del mondo, a Capo Horn nell'isola di Navarino, a Puente

²⁰ Come li definisce.

²¹ C. GUIDA, cit., pp. 67-68.

Ukika, si inizia a sentire la voce di Cristina in sottofondo, fino all'incontro e alla sua immagine in primo piano che ci introduce l'*abuela*.

Grazie al video lo spettatore è invitato all'incontro come ospite. Ne segue il dialogo, permettendogli di entrare nell'intimità di questo spazio privato. La donna racconta che imparò lo spagnolo a 9 anni, giocando con la figlia coetanea di una cugina, mentre prima parlava solo la lingua degli Yaghan. Successivamente Elena tira fuori il suo abecedario e lo inizia a leggere con Cristina. La nonna, piacevolmente stupita, l'aiuta e conferma alcune parole, ne corregge e racconta altre. Nello sguardo di Cristina, ripreso in primissimo piano per enfatizzarne la dimensione intima, si legge una malinconia, uno sconforto per il non ricordarsi altre parole, dato anche l'età (aveva 87 anni all'epoca del video), ma soprattutto dovuto al fatto di non aver nessuno con cui confrontarsi o a cui chiedere. Esprime infatti la sua volontà a voler reimparare la sua lingua, ma non c'è nessun altro al mondo in grado di aiutarla in ciò. Guardano poi la cartina locale, cercano di identificare il nome dell'isola in Yagankuta senza successo, benché fosse un suo desiderio da sempre. Le due donne si salutano col sincero ringraziamento di Elena per questo dialogo prezioso. Dopo l'incontro, la Bellantoni si sofferma al molo; il video si chiude con lei, circondata dall'acqua, in attesa e in riflessione, dando allo spettatore il tempo di immedesimarsi nella situazione.

Sulla montagna sacra per la cultura Yaghan, il Dientes de Navarino, l'artista decide poi di terminare il suo percorso attraverso un'azione performativa, nell'intento di replicare un antico rituale della tribù. Testimonia questa azione attraverso lo strumento fotografico, che oggi si può trovare nell'archivio del *The Blank* a Bergamo.

Un archivio fotografico dà forma a questi momenti, trasformando la metafora del viaggio in un metodo di indagine critica del processo attraverso cui la conoscenza viene prodotta e comunicata. Le questioni dell'appartenenza e dell'identità attraversano tutto il mio lavoro di ricerca.²²

Più che su Cristina, Elena porta avanti un lavoro sulla lingua come identità, di appartenenza legata al linguaggio. In questa videoinstallazione viene documentato l'incontro, il dialogo con l'Altro. In questo modo, l'artista cerca di avvicinare la distanza tra due posti fisicamente e culturalmente lontani, forse impossibile da "cunzare"²³. Mettendosi in ascolto e tramite la condivisione, diventa possibile tramandare un punto di vista "altro" e una storia a noi

²² C. GUIDA, cit., p. 15.

²³ La parola, in dialetto di Ostuni, si riferisce all'antica arte di rammentare, aggiustare oggetti rotti di uso comune. Elena usa questa tecnica in una sua opera che chiama proprio *Parole Cunzate* nel 2015.

sconosciuta, affinché non vada perduta. Attraverso questa performance, l'artista non solo si mette alla prova e alla ricerca estrema, ma porta alla conoscenza di una zona e di una coscienza (tradizione), considerata talmente lontana spazialmente dalla nostra concezione sociale quotidiana, da essere ignorata.

La signora Calderon, infatti, è l'ultima di una stirpe antichissima – gli Yegan – nativa della Terra del Fuoco, purtroppo quando lei non ci sarà più scomparirà anche la sua lingua e cultura millenaria. Con il progetto *Hala Yella adios/addio*, il mio tentativo è quello di preservare e tramandare una testimonianza di vita dalla “fine del mondo”.²⁴



Figura 2 - Fermo immagine dal video HALA YELLA.

1.3.2. *Maremoto*

Il tema chiave dell'incontro è presente anche in un'altra opera della Bellantoni che mi ha particolarmente colpito: *Maremoto*.

Anche in questo caso il video si apre su un paesaggio di mare: questa volta il punto di vista non è da una barca ma dalla riva di una spiaggia della costa siciliana. In lontananza si intravede la figura di Elena su una bicicletta intenta a pedalare lungo la riva. Il suono in presa diretta del mare ti trascina subito nell'atmosfera albeggiante. Un campo medio con al centro la figura

²⁴ C. GUIDA, cit., p. 13.

intera dell'artista di spalle mostra il suo movimento verso il mare nell'intento di attraversare le onde, cavalcandole in sella alla sua bicicletta.



Figura 3 - Fermo immagine dal video Maremoto.

Questa impresa a dir poco utopica è accompagnata da una voce maschile fuoricampo. È la voce di Ibrahima, che racconta in lingua puular²⁵ la storia del suo sbarco a Lampedusa dal Senegal.

A differenza del video precedente dove il lavoro sulla traduzione era fondamentale ai fini della ricerca, in questo caso risulta superflua, anzi rischia di far perdere potenza all'azione e al messaggio. In questo video, infatti, nella messa in scena della storia di una migrazione, l'autrice sceglie di non tradurre e di non inserire sottotitoli, poiché la storia di questo ragazzo viene percepita dallo spettatore, grazie alle immagini, al suono della lingua e all'intonazione della voce. Anche se a noi risulta incomprensibile il significato di ogni parola, paradossalmente trasmette molto di più, perché costringe lo spettatore nello sforzo di focalizzarsi sulle azioni rappresentate, mettendo in risalto l'estrema fatica dei loro gesti. Attraverso questa modalità, Elena prova a raccontare, in maniera non retorica, una situazione inerente a un argomento tanto importante quanto delicato: il martellamento di informazioni superficiali dei canali informativi

²⁵ Dialetto senegalese.

classici diffonde quotidianamente notizie senza indagare a fondo nelle realtà umane, sminuendo e ostacolando la reale informazione utile alla società. Storie appena accennate che alla fine non conosciamo realmente, come se l'avessimo sempre sentite ma mai ascoltate. Con questo video viene data la possibilità allo spettatore di ascoltare la storia di un migrante con uno sguardo più profondo e concreto.

Tradurre è, come dicevo prima, trasformare. In maremoto non traduco il racconto di I. ma lo restituisco attraverso uno sforzo e la resistenza fisica. Non volevo ricadere nel retorico con l'ennesimo racconto sul migrante, ma piuttosto volevo sperimentare questa alterità e la sua storia in maniera concreta e poetica.²⁶

Mentre nel video precedente l'incontro con l'altro avviene in maniera diretta, in questo caso l'incontro è indiretto, ma forse ancora più potente. In questo video il contatto avviene senza mai esplicitarsi. Nei due piani sequenza che si uniscono, Elena e Ibrahima non sono mai insieme fisicamente. L'elemento di continuità è la voce di Ibrahima che in voice over continua a raccontare dall'inizio alla fine, prima si trova sull'immagine di lei e poi continua quando sparisce ed appare lui.

La volontà dell'incontro avviene in mare, nel Mediterraneo, da sempre simbolo di crocevia di popolazioni che lo attraversano, sia in partenza che in arrivo. "Nell'andare si trova il sé, così come nel tornare. Il desiderio di quest'incontro avviene sul confine del mare, il viaggio diventa un tentativo di ricucire due sponde, due orizzonti, più culture."²⁷

Attraverso una sottile ma efficace metafora dell'attraversamento del Mar Mediterraneo del migrante con quello della Bellantoni con una bicicletta, questa dimensione del viaggio assume le caratteristiche di un'impresa utopica. La riflessione sul concetto di utopia (su cui ragiona spesso nelle sue opere) ritorna anche in questo caso sotto forma di azione performativa, nel tentativo faticoso e determinato di solcare il Mediterraneo su una bicicletta; un'azione di per sé impossibile, proprio come metafora dell'impresa dell'attraversamento dei migranti. Elena continua a pedalare fino a che non viene totalmente sommersa. Nello stesso punto dove il mare fa annegare l'artista, emerge Ibrahima, che approda sulla riva sempre in sella alla bicicletta, e prosegue lo stesso tratto di Elena, ma in senso opposto. Quasi come se quel tragitto rappresentasse il legame con l'altro, separato e diverso ma che può unire. La conclusione

²⁶ C. GUIDA, cit., p. 21.

²⁷ C. GUIDA, cit., p. 20.

circolare è accompagnata dal suono del mare in dissolvenza, quando quasi non si intravede più il ragazzo all'orizzonte.

Lungo la costa siciliana, in questo territorio sincretico di confine, la bicicletta è una scelta simbolica: oggetto che molti migranti del luogo usano per andare a lavorare nei campi. Questo mezzo così indifeso davanti alla potenza del mare, trasmette bene la fragilità dei gommoni o delle barche su cui sono costretti a resistere, nel loro lungo e faticoso viaggio verso l'altra sponda.

Scomponendo il titolo abbiamo due parole: mare e moto. In questo caso un doppio moto: le azioni della bicicletta e quella del mare stesso, in contrasto. Mare come zona allo stesso tempo di confine e di incontro, di unione. In *Hala Yella* ci troviamo ai confini del mondo, anche ora siamo in una zona di confine per eccellenza. È proprio cercando di conoscere più in profondità la storia che costella questi confini che si può provare a superarli, andando oltre i confini e i limiti.

Dove l'io sparisce l'Altro emerge, da questa posizione comincio a capire che dove ci sono limiti esistono anche altre voci, altri corpi, altre parole, dall'altra parte, al di là dei miei confini specifici. Trasportata dall'acqua guardo uno spazio potenzialmente ulteriore: la possibilità di un altro posto, un altro mondo, un altro futuro.²⁸

²⁸ Ivi, pp. 21-22.



Figura 4 - Fermo immagine dal video *Maremoto*.

1.3.3. On the Breadline

Dalla lingua Yagankuta al dialetto puular, si passa ora al canto corale del più complesso e ambizioso progetto *On the Breadline*.

In quest'opera Elena lavora per stratificazione, agendo su più livelli; si immerge in un lungo processo creativo che ha inizio nel 2018, dispiegandosi in diverse fasi di ricerca dove attraversa quattro paesi in un viaggio, sia fisico che interiore, che inizia a marzo e finisce a settembre del 2019. Di questa esperienza racconta riflessioni, mischiando pensieri personali con considerazioni più critiche ed eventi storici, in un diario personale che condivide nel libro *Elena Bellantoni. On the Breadline*.

Di questo prezioso lavoro che comprende videoinstallazioni, performance, canti e ricerche sui territori, mi concentro sul video intitolato proprio *On the Breadline* (videoinstallazione a quattro canali).

Letteralmente il termine Breadline significa linea del pane, che nel linguaggio comune odierno fa riferimento alla soglia di povertà. La narrazione è costruita attorno all'oggetto-immagine del pane, caricato di diversi significati, da simbolo di vita a quello di rivolta, tramite il testo *Bread and Roses*. Il poema del 1911 di James Oppenheim, ispirato dal discorso della suffragetta americana Helen Todd, è diventato col tempo mantra di varie proteste: dalle rivolte degli operai di alcune industrie statunitensi, al suo uso nel discorso dell'attivista socialista e leader femminista Rose Schneidermann a favore del diritto di voto femminile. "Sì, è per il pane che lottiamo... ma anche per le rose!"²⁹

Questo poema divenne così manifesto del diritto al lavoro e alla bellezza, e negli anni mantenne la sua potenza simbolica nella lotta per la libertà, l'autodeterminazione, l'emancipazione e l'uguaglianza sociale.

In quest'opera a quattro canali - uno per ogni luogo scelto dall'artista per segnare la propria linea del pane: Belgrado, Atene, Istanbul e Palermo -, il brano si anima grazie a un canto corale di 100 donne, 25 per ogni paese, che si uniscono in un coro di rivolta. L'artista prova a restituire le contraddizioni e le instabilità del mondo in cui viviamo attraverso questi luoghi. Le quattro città sono piene di cicatrici più o meno visibili; Elena si è immersa in ogni paese per ascoltarne le singole ferite ancora aperte. Anche in questo caso l'autrice si mette in ascolto della storia che raccontano i corpi e le voci delle donne nei luoghi scelti per mettere in scena questa performance/azione collettiva. Ella cerca sempre di dare voce a chi non ne ha, usando il suo lavoro, di creare un ponte, una connessione tra questi posti che hanno tradizioni diverse benché accomunati dal background culturale mediterraneo, pur se su sponde opposte del Mare Nostrum.

I paesi che ho scelto di attraversare hanno subito e continuano a subire, per motivi diversi, tensioni: dalla crisi balcanica a quella greca, alle attuali posizioni turche che mettono in crisi, in modo violento, un intero Paese e i territori vicini, all'Italia e in particolare la Sicilia, luogo di sbarco e porta del Mediterraneo.³⁰

Seguendo la sua visione di linguaggio come elemento mutevole e identitario fondamentale per la comprensione dell'Altro, Elena sceglie di tradurre il poema nelle quattro lingue dei paesi che visita. Il brano non viene semplicemente tradotto, ma viene adattato cercando di rifletterne la

²⁹ A Cura di Benedetta Carpi De Resmini, *Elena Bellantoni. On the Breadline*, Quodibet, Macerata, 2019, p. 14.

³⁰ A Cura di Benedetta Carpi De Resmini, cit., p. 41.

situazione sociale e umana. La scelta di far cantare la canzone ad un coro di donne e non al singolo non è casuale, ma ne rappresenta la forza della collettività.

Nello split screen in cui si moltiplica il video (invece che dividersi), l'occhio dello spettatore è stimolato a maggiore attenzione. Il video si apre con alcune donne immobili in spazi fatiscenti, lentamente si iniziano a muovere e a relazionare con i luoghi scelti accuratamente per ogni tappa, frutto di un lavoro di ricerca dell'artista. Ogni riquadro una città, che si riconosce dall'ambiente e dal colore diverso delle divise che indossano le donne: blu elettrico per Belgrado, azzurro per Atene, rosso per Istanbul e rosa per Palermo.

In un minuzioso lavoro di regia che alterna particolari delle donne e dettagli dei luoghi, Elena lavora con il suono creato dai corpi femminili in relazione allo spazio, come nelle monotone palazzine e nel parco giochi del Block 23 della Novi Beograd. Lente immagini seguono i movimenti dei soggetti, creando giochi di specchi, di riflessi, dove le donne comunicano tramite il linguaggio del corpo. Mani e visi spuntano da finestre rotte e panni appesi, in ricerca del movimento in direzione di un cambiamento. Le loro gesta e la loro esperienza riempiono gli ampi spazi degradati e permettono allo spettatore di entrare in relazione con quei luoghi abbandonati. C'è chi simula di pilotare uno degli aerei inutilizzati dell'aeroporto di Hellinikon ad Atene – costruito nel 1938 e in stato di abbandono da ormai più di un decennio, rimpiazzato dal nuovo creato per i giochi Olimpici del 2001- e chi si muove con azioni precise e ripetute, quasi in maniera robotica, in uno dei più grandi cantieri navali del Mediterraneo, Haliç Tersanesi ad Istanbul, città di confine tra l'Oriente e l'Occidente e dall'instabile e delicato contesto politico. I vecchi traghetti arenati, esclusi dai piani urbanistici di trasformazione del Corno d'Oro degli anni '80, fanno da cornice ad un luogo in attesa di essere riedificato in porti e hotel lussuosi, per ora però sospeso in un limbo per un tempo indefinito. E, ancora, c'è chi continua la sua performance vegliato dalla presenza del Castello Utveggio (presunto luogo dal quale venne innescato l'esplosivo che portò all'uccisione del giudice Paolo Borsellino nel 1992) sul monte Pellegrino, il quale affaccia sui padiglioni in rovina dell'Ex Fiera del Mediterraneo a Palermo, in un paese dove

la bruttezza, la violenza, esplode nella sua veste più grottesca, quella di chi di viene vittima della propria indifferenza non solo per colpa sua, ma di un Paese intero che ha fatto dell'ignoranza e della paura le sue armi migliori durante le campagne elettorali.³¹

³¹ A Cura di Benedetta Carpi De Resmini, cit., p.141.

Nei resti dei padiglioni della Fiera, come “un antropocene al contrario”³², la natura si ribella rimangiandosi le strutture costruite dall’uomo e ora lasciate al loro destino, rimandando ad una metafora lampante della natura resistente di queste donne. Donne dalle diverse storie, ma accomunate dalla stessa volontà di riscossa, di fare sentire la propria voce in segno di rivolta. Idea che materializza col canto finale dove le figure si uniscono in una marcia in tutti e quattro gli schermi, per iniziare, nelle quattro differenti lingue, il canto simbolo di rivoluzione femminista e sociale: *Bread and Roses*. Un drone dinamizza le riprese con panoramiche dall’alto di quegli ampi spazi fatiscenti, in contrasto con ciò che hanno attorno. Come un ritratto di classe, le donne sono in piedi una accanto all’altra, alcune vestite in abiti tradizionali, immobili e con lo sguardo fisso verso l’obiettivo, in diretto contatto con lo spettatore. La scena si sviluppa inizialmente con un singolo coro alla volta, per poi alternarsi in un crescendo in cui le voci e i tempi si alternano, incrociano e sovrappongono, fino a confluire in un unico coro anche se in lingue diverse, in una nuova sinfonia urbana potente e liberatoria.

Dalla scelta dei colori- diversi per ogni paese – delle uniformi delle ragazze, al trucco pop anni Ottanta che rompe la visione retorica e pesante del passato che emerge dai vestiti tradizionali, ai movimenti da automi che si alternano al luogo e ai volti delle ragazze che improvvisamente si umanizzano. La voce e il canto restituiscono come una partitura linguistica alla breadline che si incarna negli spazi utopici – a volte distopici – che ho scelto, l’architettura prende forma attraverso il corpo e ci parla con la voce del canto.³³

³² Ivi, p.150.

³³ A Cura di Benedetta Carpi De Resmini, cit., p.112.



Figura 5 - Fermo immagine dal video On The Breadline.

Il suono della prima azione canora resta come legame di continuità per mostrare altre riprese, le immagini di Elena, che spunta tutta vestita di nero con una sacca di farina, pronta per la sua performance finale. Elena decide infatti di mettere in scena una protesta silenziosa dove prende e lancia la farina, simbolicamente opera un'azione in cui alza il braccio in movimenti ripetuti e sempre uguali col pugno chiuso in alto, simbolo di protesta degli scioperi dei lavoratori e del movimento femminista.

Inizia le sue performance in quattro luoghi scelti non a caso: il Museo del 25 maggio per Belgrado, simbolo che ricorda quando in altre proteste “le mani tese e bianche delle manifestazioni contro la guerra, nel periodo in cui a Belgrado non c’era pane e la gente protestava per l’embargo.”³⁴

Un'altra azione si svolge ad Atene, in una Grecia dove la percezione del tempo è sospesa tra la bellezza dell'antichità e della storia da un lato, e la desolazione e l'abbandono, conseguenze della crisi economica recente, dall'altro. In questo contesto, Elena sceglie di buttare la farina davanti al Politecnico, nella stessa facoltà di Architettura dove nel novembre del 1973 ci fu una rivolta studentesca, in richiesta di “pane, istruzione e libertà”³⁵, rivolta che fu repressa con violenza e morte dalla dittatura dei Colonnelli. Ad Istanbul Elena traccia la sua linea del pane

³⁴ Ivi, p. 60.

³⁵ Ivi, p. 82.

in uno dei baratri formati dalla distruzione di antiche case ottomane, verso il Bosforo. Da qui si intravede la città imperiale, dalle cui rovine sorgeranno nuove strutture di lusso. Per ultimo, a Palermo, esegue il lancio della farina a Danisinni, una borgata palermitana particolare, luogo di rinascita e resistenza. Lì dove

c'è una forte voglia di riscatto, che ha permesso di realizzare una fattoria didattica, il primo circo sociale permanente e un museo sociale di arte contemporanea, vicino al cuore della città a due passi da piazza Indipendenza. Il mio gesto silenzioso al centro dell'aia della fattoria, con dietro il tendone del circo e le case "sgarrupate" che fanno da quinta alla mia azione, racconta in un'unica visione un tentativo di cambiamento.³⁶

Questo preciso e complesso lavoro di regia segue i dettagli dei quattro video uniti insieme in questo ampio progetto. Il gesto del pugno chiuso in alto con farina che fa scivolare e riprende, è ripetuto secondo punti di vista e dettagli diversi. La performance finisce con Elena che se ne va da tutti i luoghi e le donne nei quattro canali che terminano all'unisono il canto, per poi disperdersi nello spazio ripreso dal drone. Con questa videoinstallazione, l'artista ripensa gli spazi in direzione di una dimensione partecipativa, in un agire sociale e politico collettivo. Prende vita un'azione relazionale, centrale nella sua ricerca poetica.

Sono partita con tante domande sulla breadline e, insieme a cento donne, passando per luoghi abbandonati, distopici, ci siamo trovate sulla soglia della nostra Zona, pronte a entrare in una nuova dimensione³⁷

³⁶ Ivi, p. 147.

³⁷ A Cura di Benedetta Carpi De Resmini, cit., p. 138.



Figura 6 - Fermo immagine dal video On The Breadline.

PANE E ROSE

In marcia ci mettiamo
In faccia all'avvenir.
Un fulgido bagliore
Rischiara il nostro dì.
Non più il nero fumo
Nelle grigie officine,
e ci sentiran cantare
pane e rose
rose e pane.

In marcia ci mettiamo
Per gli uomini lottiam.
Perché son nostri figli
E noi li difendiam.
Non più permetteremo
di sfruttarci e comandare:
se il nostro cuore ha fame
vuole rose e vuole pane.

In marcia ci mettiamo
e il pianto riempie già
il cuore di chi canta
per chi voce non ha.

per tutte quelle donne
che con spirito stremato
ma forti e coraggiose
hanno urlato: 'pane e rose'.

In marcia ci mettiamo
in faccia all'avvenir
i torti e le ingiustizie
dovranno pur finir.
a chi nell'ozio vive
mentre il popolo lavora
gridiamo numerose:
pane e rose.³⁸

Di quest'artista mi ha colpito lo sguardo che propone nelle sue performance sulla realtà e sulle persone. Come scompone situazioni e problematiche sociali e politiche odierne, cercando di ricostruirle sotto un'altra prospettiva, sempre in relazione all'Altro e stimolando la partecipazione attiva. Il suo lavoro con il corpo, influenzato dalla body art, come strumento attraverso il quale ricerca e sperimenta, permette di entrare in contatto con sé stessa e con l'Altro.

Tutte le opere approfondite hanno in comune la volontà di far conoscere, di mettersi all'ascolto dell'Altro in funzione di un movimento, di un cambiamento attivo e partecipativo. L'artista concepisce dunque l'arte come un terreno fertile di scambio con l'altro, e, concludo la mia analisi sulla videoarte come strumento di conoscenza e possibilità di movimento verso una integrazione con una frase che ripete la Bellantoni ai suoi alunni: "come dico ai ragazzi, invece di lamentarci della realtà in cui siamo immersi, facciamo qualcosa per cambiarla, anche attraverso l'arte: è una questione quindi tra l'essere e il fare, tra l'etico e il politico."³⁹

³⁸ Traduzione e adattamento di Sandra Cotronei.

³⁹ C. GUIDA, cit., p. 54.

Secondo Capitolo

Gli esseri umani sono tutti dotati della capacità non solo di badare a sé stessi, ma anche di contribuire a migliorare le condizioni del mondo. Ad alcuni è dato in sorte di poter esprimere questa capacità, ma a molti questa opportunità non viene mai concessa e il dono meraviglioso con cui sono nati resta sterile per sempre, una perdita irreparabile di possibilità per loro e ancor più per il mondo.

Nel mio lavoro con la Grameen Bank ho conosciuto bene i più poveri fra i poveri. Da questa esperienza mi viene una fede incrollabile nella creatività degli esseri umani. Nessuno nasce per soffrire le miserie della fame e della povertà e in ogni povero è nascosto un potenziale di successo pari a quello di ogni altro essere umano.

È possibile eliminare dal mondo la povertà proprio perché è una condizione innaturale che agli esseri umani può solo essere imposta con la forza. Dedichiamoci dunque a porre fine alla povertà al più presto possibile e relegarla, una volta per tutte, nei musei.

Muhammad Yunus

2.1. Da un laboratorio di Video Arte a un documentario sui migranti: l'arte di Francesco Bartoli

Durante le ricerche bibliografiche, mi sono imbattuta in un articolo che citava il lavoro di questo progetto *In Search For Nothing*. Non avendo trovato un modo per poter fruire il suddetto video ho provato a contattare l'autore, Francesco Bartoli. Con mia piacevole sorpresa, Francesco si è reso gentilmente disponibile a condividermi il link privato del documentario, che non è stato diffuso online, ma solo tramite presentazione in circuiti quali accademie, festival, licei e cinema d'essai. Mi ha dato così la possibilità di condividere il percorso del suo lavoro in una chiamata, rispondendo ad alcune mie domande. Le pagine successive sono il frutto di questo prezioso dialogo, che mi permette di entrare nel vivo dell'argomento e di poter conoscere e cercare di capire meglio le intenzioni del suo processo artistico.

All'inizio della conversazione Francesco mi dice che ha dovuto riguardare il video e fare un po' di mente locale in quanto è stato il suo primo lavoro prodotto in Italia dopo quasi 18 anni passati all'estero. Egli, infatti, dopo essersi diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha vissuto per molti anni tra Spagna e Inghilterra, facendo ricerche e portando avanti progetti con uno sguardo attento all'arte contemporanea, collaborando con musei e residenze, non solo in Europa ma anche in diverse località dell'Asia e dell'America Latina. Egli è un artista visivo italiano attivo in diversi campi artistici e di insegnamento nelle accademie di Roma e Brera. La sua è una costante ricerca che unisce e mischia diversi mezzi artistici: dal disegno alla scultura,

passando per il video e l'animazione fino alla performance. Anche nel documentario in analisi fonde la video arte (usando e riprendendo alcuni degli esercizi svolti nel laboratorio preparato con i migranti minori non accompagnati del centro di primissima accoglienza di Ragusa) unendola e sovrapponendola allo stampo documentaristico, creando un'opera d'arte stratificata, a più livelli.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi del video, mi soffermo brevemente sull'iter di accoglienza che è attivo in Italia, così da aiutare l'orientamento in un sistema complesso come quello dell'accoglienza dei migranti nel nostro Paese.

In quanto a materia di protezione internazionale dei richiedenti asilo, l'Italia si rifà alla Convenzione di Dublino, sancita nel 1951 e aggiornata nel 1990, in cui si formalizza il principio di *non refoulement* in relazione a quello di primo approdo.

In termini concreti stabilisce la clausola del “primo paese di esilio”, vietando di transitare dal primo paese di approdo verso un altro, e obbligando un paese a rispedire un richiedente asilo nel paese da cui ha fatto ingresso in Europa.⁴⁰

Una volta sbarcati sulle coste italiane, i migranti iniziano il loro percorso nel complesso e confusivo sistema dei campi (termine ombrello che include i vari centri di accoglienza, di espulsione e di transito). I richiedenti asilo vengono radunati in vari punti di smistamento, ad oggi chiamati anche hotspot⁴¹, dove vengono fornite le primissime assistenze mediche ed eseguita una prima identificazione (dati anagrafici funzionali alle destinazioni successive), vengono inoltre registrati su EURODAC – sistema digitale di catalogazione e confronto delle impronte digitali condiviso con i paesi dell'Unione Europea, per agevolare il controllo della clausola del primo paese di approdo, sensi della Convenzione di Dublino II⁴²-, per determinare a quale paese compete la responsabilità della richiesta d'asilo del migrante di turno.

La procedura prevede poi la compilazione del modello C/3 per formalizzare la richiesta di asilo, con i vari dati anagrafici, le motivazioni della richiesta e la storia personale di approdo. Con la presentazione di questo modulo si ha diritto ai documenti temporanei. I tempi burocratici delle procedure di approvazione della domanda spesso si dilatano: da uno standard legale fissato a 30 giorni, si stima una media di attesa di circa un anno e mezzo, lasciando i richiedenti asilo

⁴⁰ A cura di Barbara Pinelli e Luca Ciabbari, *Dopo L'Approdo. Un racconto per immagini e parole sui richiedenti asilo in Italia*, Editpress, Firenze, 2017, p. 46.

⁴¹ A cura di Barbara Pinelli e Luca Ciabbari, *Dopo L'Approdo. Un racconto per immagini e parole sui richiedenti asilo in Italia*, Editpress, Firenze, 2017, p. 58.

⁴² Aggiornata del 2000, che sostituisce la precedente del 1991.

bloccati in una situazione di limbo indefinita, tra l'attesa di una risposta e l'impossibilità di iniziare una vita lavorativa legale.

Nel sistema d'accoglienza italiano, estremamente frammentato, non solo ci sono tante definizioni che specificano la situazione del migrante, ma ci sono altrettanti luoghi di smistamento e di accoglienza, ridefiniti e riorganizzati più volte a livello legislativo, col risultato di aumentare la confusione a riguardo. Attualmente vi sono i Centri di Primo Soccorso, hotspot, HUB e strutture di accoglienza guidate da organizzazioni religiose o non governative, Centri di Accoglienza Straordinaria (CAS), il Sistema di Protezione per Richiedenti Asilo e Rifugiati (SPRAR) che si occupa della seconda accoglienza, e i Centri di Permanenza e Rimpatrio (CPR).

Tra le numerose sigle definitorie che categorizzano lo status della persona sbarcata: dal richiedente asilo - chi ha presentato la domanda ed è in attesa di risposta - al rifugiato - se la richiesta viene accolta - al clandestino e quindi immigrato dichiarato illegale - quando la richiesta viene rifiutata, che nella pratica creano confusione e disagi al migrante stesso (agendo anche sul già delicato rapporto di identità personale su cui lavora il migrante), c'è anche un'altra categoria, quella dei minori non accompagnati, i protagonisti di *In Search For Nothing*.

Come spiega nel film Daniele Carrozza, direttore del centro di primissima accoglienza ad alta specializzazione per minori stranieri non accompagnati (MSNA) di Ragusa

C'è un articolo, il 403, nel Codice civile che prevede che nel momento in cui l'autorità giudiziaria, l'autorità dello Stato identifica sul territorio un minore senza alcun riferimento parentale fino al quarto grado è definito minore non accompagnato, a quel punto lo stato ha l'obbligo di affidare in una prima istanza questi minori al servizio sociale del luogo di ritrovamento, il quale a sua volta ha l'obbligo di trovare un riparo sicuro. (...) Il nostro centro è un riparo sicuro, cioè quella struttura in cui il minore si trova al sicuro. La legge prevede massimo entro 90 giorni il servizio sociale dove ha luogo la struttura deve trovare o una famiglia in affidamento o una struttura di secondo livello, di seconda accoglienza che manterrà il minore fino a 18 anni. Quando avvengono gli sbarchi, i servizi sociali dei comuni di sbarco hanno un elenco di strutture come la nostra e chiedono la disponibilità di posto.⁴³

La primissima accoglienza per i minorenni è quella dei ragazzi appena sbarcati, e che dopo due o tre giorni si ha l'obbligo di riscattare dal gruppo d'arrivo e di assegnargli un alloggio, per poi, dopo poco tempo, essere nuovamente mandati in case-famiglia o centri di accoglienza definitivi fino alla maggiore età.

⁴³ Citazione di Daniele Carrozza contenuta nel documentario *In Search For Nothing*, Francesco Bartoli, 2016.

Il Centro di Ragusa dovrebbe essere uno di quei “luoghi sicuri” di cui parla Daniele Carrozza, in cui confluiscono i ragazzi appena sbarcati dopo la chiamata dall’hotspot del porto di Pozzallo. Alcuni giovanissimi, altri hanno perso i parenti lungo il viaggio, ma tutti si ritrovano completamente in balia degli eventi e senza una guida o un programma efficace che dovrebbe essere disponibile e funzionale nei centri di accoglienza. Nel documentario, Francesco ragiona sulla percezione di identità e di appartenenza ad un luogo in questa situazione. Grazie al contatto con questi ragazzi si comprende la complessità e la delicatezza della situazione, al di là delle statistiche e degli articoli giornalistici. Molti ragazzi scappano per raggiungere i posti in cui vi sono le proprie piccole comunità di riferimento, per esempio al nord, o per cercare di oltrepassare il confine quando non hanno l’Italia come luogo di approdo definitivo.

Egli indaga i concetti di confine, di contatto con l’altro e di distanza, di assenza e di presenza. La domanda che riecheggia per tutto il film e che si insinua nella mente dello spettatore anche dopo la visione è “Fino a che punto posso appartenere a questo luogo? Sono un partecipante o uno spettatore?”⁴⁴

In questo lavoro l’autore vuole far ragionare sulla modalità di accoglienza, che così come è ad oggi risulta inefficace. Quindi, tra le innumerevoli, contraddittorie e confusive strutture e sigle esistenti in Italia per l’accoglienza dei migranti, quella degli stranieri minori non accompagnati è una fetta piccola ma altrettanto problematica e generalmente disfunzionale.

“La società deve tornare unita... e non così frammentata...”⁴⁵

Il documentario inizia sulle parole incisive del monologo di *Nostalghia* (1983 di Andrej Tarkovskij). La voce dell’attore lascia la scena alle immagini del porto di Pozzallo, di Ragusa e delle coste siciliane. Lungo il mare, si apre una musica cantata dai ragazzi del centro, dopo alcune vedute del luogo. Come è specificato all’inizio del video “Le riprese sono state girate tra Pozzallo e Ragusa durante il laboratorio di video arte diretto ai migranti del centro di primissima accoglienza ad alta specializzazione per minori stranieri non accompagnati di Ragusa -MSNA”⁴⁶.

Francesco mi racconta che il docufilm nasce da un’intuizione avuta anni prima. Lo spunto è un piccolo video che ha girato dove mette in scena una piccola azione performativa con due pance a contatto che respirano. Dopo sperimentazioni e riflessioni sul concetto di contatto e confine,

⁴⁴ Citazione dal documentario *In Search For Nothing*.

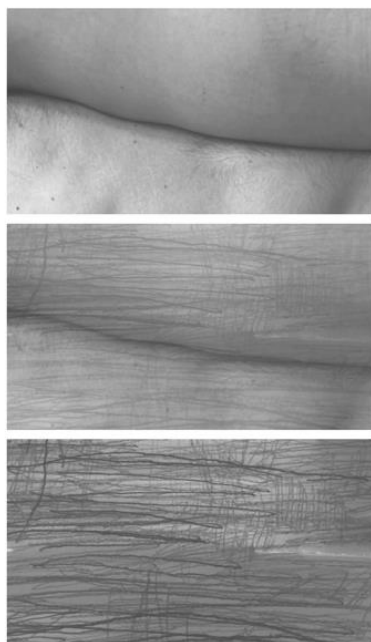
⁴⁵ Citazione di *Nostalghia*, Andrej Tarkovskij, 1983.

⁴⁶ Didascalia dal documentario *In Search For Nothing*, Francesco Bartoli, 2016.

vide che, avvicinandosi molto con un close up delle pance, i corpi sparivano e rimaneva un oggetto indefinito da cui si vedeva la linea formata dal contatto dei due corpi, che si muoveva a più intervalli anche differenti e man mano nasceva questa linea, per poi confondersi con altre linee disegnate da lui sulle immagini, che venivano accumulate sul foglio fino a far sparire la linea iniziale. Dalla linea di confine si creava anche un contatto, da questo è nata l'idea.

Ripensando al video mi sono reso conto che tutto è nato da lì, è nato da quel rapporto con l'altro che crea un confine ma che quel confine e quella distanza è comunque un contatto forte che va sperimentato. C'è chi sperimenta la distanza e chi il contatto di un confine. Quello era il concetto forte!⁴⁷

Il video in questione si chiama *Borders*, ed è un video disegno fatto nel 2011, durante anni in cui l'autore ha sperimentato l'incontro con l'altro, a Londra e poi a Madrid. Da questo video si sviluppano riflessioni per il lavoro con i migranti, nati proprio dalle domande che si poneva nel contesto che lo ospitava a Londra, in concomitanza con la politica sempre più rigida londinese sul tema dell'accoglienza. Egli, da viaggiatore privilegiato, voleva dedicare un percorso alla migrazione, non quella di lusso, di prima categoria, ma a quel dramma che all'epoca aveva numeri molto pesanti nel Mar Mediterraneo. Il suo intento da migrante privilegiato era di dedicarsi a chi non lo era ed era costretto per necessità.



Borders,
2013
Video Drawing 4' 15''

Tries to reflect about the concept of borders in a more poetic way. The video shows two bodies lying one on other that create a flexible line (a conceptual drawing) that slowly becomes a piece of paper with a sketch on it.

During the creation of this work I was obsessed with the idea of distance, the real physical space that my ex partner and I had created when we split. We were still living in the same city but there was a "spot" between us. This space appeared on my mind like a sort of imaginary border that had it's own changeable lengths and shapes.

The line that comes out from the union of these two bodies can be seen like a drawing that reveals the border. In other words it's presence divides the two bodies but at the same time it's the result of their union. A real border made by two people who are trying to know each other.

Figura 7 - Immagine di Francesco Bartoli sulla sua opera Borders.

⁴⁷ Corrispondenza personale con Francesco Bartoli in data 19/12/2022.

Un primo barlume di soggetto lo abbozza in quegli anni, ma ne passano altri prima dello sviluppo vero e proprio. Dopo altri progetti ha l'occasione di lavorare con un'associazione di disabili in Sicilia, dove porta avanti un percorso di arte terapia e un lavoro teatrale. Grazie a quel lavoro, che apre diversi contatti tra associazioni e nello specifico una che lavorava con migranti di primissima accoglienza, coglie l'occasione per realizzare nella pratica qualcosa sul tema.

Dal 2013-2014 a quando l'ha sviluppato nel 2016, prende vita un lungo processo su diversi versanti, dal tema fragile al fatto che essendo minori non potevano essere filmati, alla serie di protocolli da seguire e ricerche da fare. Tutto l'iter è stato molto complesso; un primo approccio al centro, le prime visite conoscitive e successivamente un periodo di convivenza di quasi due settimane con i ragazzi nel centro: la prima settimana di laboratorio e la successiva di riprese. Francesco ne parla come un percorso dispendioso energeticamente proprio perché si entra in un universo che pochi conoscono e di cui tutti parlano. Anche se sui minori non accompagnati, essendo una realtà ancora più difficile da gestire, ne parlano ancora meno. Molti dei ragazzi che arrivano in questi centri oggi, non ha fatto neanche i primi studi scolastici, spesso parlano solo il dialetto o la lingua di turno della loro comunità; quindi, anche solo comunicare è difficile ed è ancora più complesso senza un efficace corso di prima alfabetizzazione, che spesso non ricevono ma che è fondamentale per permettergli di comunicare. Per questo Francesco usa anche il disegno per mettersi in relazione con loro.

Il documentario alterna immagini di situazioni quotidiane nel centro, come la visione di una partita di calcio, il passatempo nelle camerate, che evidenziano e testimoniano la noia, la nullafacenza - che pesa il triplo su un ragazzo appena sbarcato che non parla la lingua e non ha un supporto efficiente -, a quelle del laboratorio artistico. “Approfittando di un incontro settimanale durante il quale i ragazzi fanno attività ricreative di gruppo, ho chiesto a ognuno di loro di fare un ritratto al compagno che gli era seduto davanti in quel momento”⁴⁸.

Attraverso il disegno prende vita un codice tramite il quale si attua uno scambio. Possiamo entrare in relazione con i ragazzi con l'arte, cogliendo le caratteristiche che emergono, come ad esempio alcuni tratti tipici della tradizione del ritratto africano - occhi grossi e rotondi, capelli riccissimi - come spiega la signora che gestisce l'attività. Seguono immagini di questo momento creativo dove la mano di un ragazzo diventa lo specchio di colui che ha di fronte.

⁴⁸ Citazione di *In Search For Nothing*, Francesco Bartoli, 2016.

Tra gli esercizi del laboratorio di video arte c'era ogni tipo di gioco: con la scultura, con la performance, col disegno e con i fogli stessi come materia malleabile. Quest'ultimo esercizio viene ripreso da un altro video precedente di Francesco, *Residual shape*. L'azione, che nel video mette in scena l'artista e che ha poi riproposto ai ragazzi del centro, prevede di creare una scultura del proprio viso su un foglio bianco.



Residual Shapes
2012
Video sculpture 8' 42''

I would say that Residual Shapes was conceived in a new environment, when new habits invaded my entire body and pushed me to find a new way of expressing myself. I needed to record this state in some way and I decided to turn these emotions into shapes.

I was trying to leave traces on papers, to draw in a sculptural and physical way. The feelings that I felt in that moment turned unexpectedly into Greek masks, medieval Madonne or simple lines in search of new random shapes.

Figura 8 - Immagine di Francesco Bartoli sulla sua opera *Residual Shapes*.

L'obiettivo segue i ragazzi seduti con un foglio che tengono sul viso con entrambe le mani, intenti a sagomare la forma del proprio viso sul foglio bianco. Ognuno con la propria velocità e in maniera diversa: c'è chi stringe il foglio energicamente, chi segna la propria impronta facciale, soprattutto rimarcando gli occhi, come per coprirsi, ripararsi, proteggersi, nascondersi. Poi i fogli con l'impronta del viso vengono ripresi sul tavolo, ogni pagina bianca si trasforma in una vera e propria scultura che rappresenta l'assenza.

Un altro elemento simbolico ricorrente nel video è lo specchio, che viene tenuto in mano da uno dei ragazzi che si aggira per il paese, coprendosi con l'oggetto il viso, riflettendo di volta in volta i passanti, l'interlocutore, l'altro, e i dettagli architettonici della città. L'autore porta così avanti una riflessione sul concetto di identità, di percezione del sé che si ritrova a riflettere non solo l'immagine, ma che diventa una riflessione interiore sulla situazione del migrante che

è alla ricerca della riaffermazione della sua identità in un luogo nuovo e per certi versi ostile. Tra i passanti c'è chi si avvicina incuriosito e chi ne vuole rimanere fuori⁴⁹. Però se sei fortunato, come mi dice Francesco, riesci a cogliere dei momenti illuminanti, come una ragazza che si è fermata a guardare nello specchio, staccandosi dal suo gruppo, capendo l'azione in corso, e ha chiesto "posso rimanere?" così loro l'hanno ripresa.

"Certe situazioni accadono solo se scegli di stare in quel luogo in quel momento, la fortuna di regala quell'azione, che se costruita rischia di non funzionare perché si sente l'artificio."⁵⁰

Francesco mi spiega che questi sono due dei tanti esercizi fatti nel centro per conoscerli e conoscerci, il coinvolgimento è totale. Venivano alternati percorsi e laboratori conoscitivi diurni all'interno della struttura con assistenti, performance con i fogli e altre attività con la musica e con la danza, con uscite notturne per le vie della città deserta e lavorare sull'identità, sull'incontro con l'altro e sulla conquista dello spazio. Qui i ragazzi si riappropriano dello spazio attraverso performance fisiche che vengono riprese dalla telecamera (come i ragazzi sdraiati a terra attaccati dai piedi, formando una rete di uomini sempre in contatto tra di loro, o posizionati immobili davanti a palazzi storici del paese abbracciandoli), quasi misurando con il loro corpo lo spazio che occupavano.

All'inizio, girare in notturna era un espediente nato per necessità logistica, in quanto le riprese erano in periodo di ramadan, ma alla fine lo stacco del giorno e della notte rende ancora di più il messaggio; abitare lo spazio vuoto notturno, sia esteriore che interiore, permette di portare avanti un'azione di autodeterminazione, di affermazione del sé. I ragazzi si escludevano dalla città di giorno, perché non parlavano la lingua, avevano paura, erano senza una guida e con molte ore di vuoto assoluto, che pesano ancora di più in una situazione come la loro. Devono fare tante cose per essere stimolati perché arrivano con una carenza fortissima di stimoli, e il tempo si dilata, soprattutto in paesini di province dove ci sono poche cose da fare. Nel documentario i ragazzi fuggono di giorno mentre di notte creano un nuovo codice di comunicazione, riabitando lo spazio urbano del paese siciliano e riappropriandosi della propria identità in quel luogo.

Trasformare lo spazio pubblico significa per il migrante accorciare la distanza tra il "qui" e il luogo d'origine e cercare di ridefinire una nuova identità, proiettando nello spazio

⁴⁹ Per questo motivo delle riprese sono state escluse perché alcuni soggetti ripresi non erano d'accordo e non firmavano liberatorie.

⁵⁰ Corrispondenza personale con Francesco Bartoli in data 19/12/2022.

ricordi e desideri sospesi tra due spazi distanti geograficamente, affettivamente e spesso culturalmente.⁵¹



Figura 9 - Immagini di Francesco Bartoli dalla sua opera In Search For Nothing.

A queste immagini Francesco decide di alternare interviste agli abitanti del paese. La troupe girava per strada sempre con microfono e videocamera accese e nascevano conversazioni interessanti. La gente svelava liberamente i propri punti di vista attraverso le proprie storie, da chi è migrato in America e racconta del sistema che lo ha accolto a Brooklyn trenta anni prima - un promemoria che ci ricorda che anche noi siamo migranti – a chi crede che questo documentario possa essere un’occasione per raccontare meglio la realtà quotidiana in piccoli paesi di provincia, per farsi ascoltare realmente e contrastare la disinformazione che viene trasmessa a livello locale e nazionale. Queste interviste richiamano lo stampo narrativo più

⁵¹ A cura di B. Pinelli, *Migrazioni e asilo politico*, Antropologia, 2013, p.45.

classico del documentario e creano un forte contrappunto all'interno del film, con voci di quartiere raccolte in giro per le strade della città che riflettono sul tema centrale dell'opera.

Nel film abbiamo la performance, il disegno, la video arte, il gioco; un lavoro a più strati, un'opera nell'opera. Il crescendo finale alterna le voci degli intervistati e le immagini dei ragazzi ad un'immagine di un giornale con scritto *Migranti, Londra paga il muro di Calais*⁵². Sulla fotografia di questo articolo entra in scena una mano che colora piano piano prima la rete elettrica fino a lasciare visibili solo i migranti che tentano di scavalcare il muro, infine viene tutto completamente colorato con la matita.

“Durante i tre mesi di post-produzione del video, sono arrivati sulle coste siciliane migliaia di migranti minori non accompagnati. Questo lavoro è dedicato al loro viaggio.”⁵³

Dopo un tortuoso processo di produzione, durato vari anni, Bartoli riesce a produrre questo docufilm. Nel 2016 porta a termine il progetto, che, sebbene senza una distribuzione ufficiale, ha fatto un bel percorso in Italia grazie al passaparola. Questo film nasce per un contesto accademico, come a Brera e in particolare a Roma, quest'ultima ha ospitato la proiezione nella Sala Magna e organizzato una settimana di laboratorio con i ragazzi del biennio di arte per l'arte terapia, nel gennaio 2017 e 2018. Durante il workshop gli alunni hanno rielaborato, insieme a Bartoli, il percorso fatto con i migranti: hanno ragionato sulle strategie di approccio didattico usate, come il motivo di usare alcuni esercizi rispetto ad altri sul tema della conoscenza, e riflettuto su come si è arrivato a parlare di identità attraverso dei fogli bianchi che diventano sculture, le quali emanano più l'assenza che la presenza. Francesco mi racconta del bel percorso intrapreso con i ragazzi che è terminato con una performance in Piazza del popolo. L'esperienza del documentario è stata organizzata con un differente approccio nelle proiezioni per i ragazzi del quinto anno di alcuni licei artistici romani. Proprio perché di un'altra età, era necessario stimolare in maniera diversa i giovani, magari ancora poco incuriositi dalla parte creativa come quelli dell'accademia, e quindi un dialogo impostato in maniera più discorsiva. Interessanti anche le proiezioni nei piccoli cinema d'essai a Roma, e nei festival. A tal proposito Francesco ricorda il breve tour tra festival e residenze in Sicilia, dove si alternarono persone incuriosite e addetti ai lavori che condividevano le scelte visive e capivano la messa in discussione di un sistema di accoglienza che non funziona. Proprio su questi talk, mi parla di quanto sia stato stimolante condividere questa esperienza e interessante ricevere la reazione sia

⁵² In riferimento al muro che divide la Francia dalla Gran Bretagna, completato nel 2016, per impedire ai migranti di oltrepassare il confine verso l'Inghilterra e finanziato proprio da quest'ultima.

⁵³ Citazione finale contenuta nel documentario *In Search For Nothing*, Francesco Bartoli, 2016.

degli studenti che degli addetti ai lavori. “Eppure ogni presentazione è stata unica, aperto un gran bel dibattito e riscosso un bel successo.”⁵⁴

Francesco ci tiene a sottolineare che non è in dubbio l'accoglienza ma il modo di accogliere. È proprio questo che intendo come audiovisivo come strumento di conoscenza: un documentario prodotto che porta a delle consapevolezze maggiori e non si esaurisce nella visione, ma continua a stimolare riflessioni, dibattiti e workshop, che produce esperienze pratiche, fornendo spunti per sviluppare altri progetti, in direzione quindi di un movimento verso un cambiamento.

Sempre l'autore, mi specifica che questo documentario non vuole essere un reportage di denuncia, ma un'occasione per vedere da un diverso punto di vista un sistema di accoglienza che in Italia così come è non funziona. Cerca di raccontare delle storie, non solo per far leva sulla storia del singolo, perché se si racconta sempre la stessa storia (semplificando anche per necessità di narrazione), si ottiene l'effetto contrario, e il pubblico finisce per non ascoltare più la storia. Questo progetto porta a riflessioni ancora più profonde

Per accogliere dobbiamo avere chiaro che come definiamo il concetto di comunità, l'Italia non è più un paese di comunità. I quartieri non fanno più comunità. Per fare un vero piano di accoglienza c'è bisogno di ridefinire cosa significa per noi comunità, se siamo i primi a non conoscere più la comunità, non possiamo pretendere di poter accogliere.⁵⁵

La nostra comunità, come afferma Francesco e come riecheggia nella voce del personaggio di *Nostalgia* all'inizio, è sempre più frammentata, i luoghi di incontro e confronto stanno scomparendo, la diffusione di una cultura alternativa è sempre più relegata ai non luoghi e sui social, per alcuni versi è positivo ma intanto crea delle crepe profonde che rompono gli equilibri, soprattutto in una comunità come quella di provincia, ragusana in questo caso. Una riflessione più grande per stimolare ad agire. Secondo l'autore un lavoro del genere spinge di più alla riflessione rispetto ai numerosi documentari di denuncia reportage. Poiché si pone l'arduo intento di affrontare l'argomento senza cliché, di abbattere ogni luogo comune sul tema dei migranti e riflettere seriamente su concetti come appartenenza e comunità, oltre che identità e accoglienza. Usando sguardo tipico dell'arte contemporanea, e quindi aperto. “Invecchia la telecamera con cui fare un lavoro ma se lo sguardo sulle cose se è onesto non invecchia.” Come afferma Francesco, invecchia il formato ma non il contenuto.

⁵⁴ Corrispondenza personale con Francesco Bartoli in data 19/12/2022.

⁵⁵ Corrispondenza personale con Francesco Bartoli in data 19/12/2022.

Egli, come la Bellantoni, è un altro artista italiano che lavora molto sui concetti di identità e di appartenenza. Entrambi ragionano sulle questioni relative ai problemi identitari e al rapporto individuale in relazione con la società e con l'ambiente in cui è immerso.

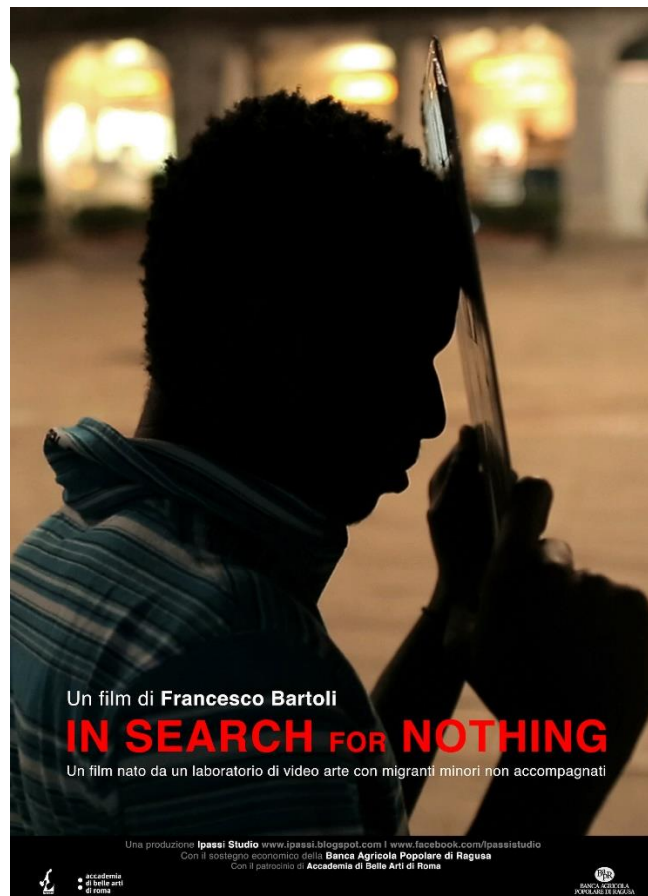


Figura 10 - Locandina ufficiale di *In Search For Nothing*.

Non ho gli strumenti per rispondere esaustivamente alle domande che pone Francesco in questo video, e nemmeno alla mia iniziale, ma sono convinta che quest'opera sia uno strumento fondamentale ed efficace per cercare di andare oltre la solita retorica su un argomento come i migranti e fare un passo in più. Lavori come quello di Francesco e della Bellantoni tengono viva la fiamma del sapere, non solo in direzione di una retorica populista e banalmente reiterata negli anni, ma per illuminare angoli bui, cercando di portare un po' di luce per permetterci di vedere in maniera diversa, altra, smuovendo altre persone ad unirsi con le proprie fiamme, torce per creare dalla luce maggiore. Come? Tramite, ad esempio, gli incontri e il confronto con il pubblico nelle proiezioni ed eventi e iniziative legate al contatto e alla trasmissione e dialogo di queste tematiche, soprattutto in ambienti come i licei, fondamentali per la crescita e la costruzione di una coscienza critica personale e sociale, si può cercare di unire e non dividersi

più, in una tensione artistica che è in costante ricerca, come dovrebbe essere l'artista e l'essere umano.

Ringrazio infinitamente la generosa condivisione e la sincera disponibilità di Francesco che mi ha permesso di sperimentare nella pratica questo confronto e un dialogo interessante, di cui parlo nelle righe precedenti, sul suo lavoro e sull'arte come scambio di energia e di stimoli non indifferente.

2.2. Arte, in forma di documentario, come strumento di inclusione sociale attraverso le opere di Renzo Martens

I ragazzi protagonisti del documentario appena analizzato hanno qualcosa in comune con i soggetti delle opere di un altro autore che affronterò in questo secondo paragrafo, l'artista belga-olandese Renzo Martens. Entrambi: migranti nel caso di Bartoli e lavoratori delle piantagioni congolese nel caso di Martens, fanno parte di quelle categorie che vengono narrate dalla maggior parte dei servizi informativi televisivi e giornalistici come vittime indifese di una società profondamente immersa in una "violenza strutturale". Concetto teorizzato da Paul Farmer⁵⁶ secondo il quale nella società odierna viene esercitata una violenza

in modo indiretto, che non ha bisogno di un attore per essere eseguita, che è prodotta dall'organizzazione sociale stessa, dalle sue profonde diseguaglianze e che si traduce in patologie, miseria, mortalità infantile, abusi sessuali ecc.⁵⁷

Questa definizione, intesa in senso antropologico, è utile alla riflessione che porto avanti in queste pagine nella misura in cui lo sfruttamento, e la conseguente situazione di povertà vissuta da una parte non indifferente di popolazione mondiale, è supportata e alimentata, in maniera più o meno diretta, dalla struttura sociale basata su un sistema capitalistico radicato e globalizzato. Una globalizzazione intesa come processo in cui le grandi aziende multinazionali accrescono il proprio profitto sfruttando una rete produttiva formata da vaste fasce di mano d'opera a bassissimo costo e senza un reale ritorno in termini di crescita socioeconomica. Quindi, invece di garantire un accesso realmente libero al mercato, questo sistema non fa che

⁵⁶ Paul Farmer è stato un antropologo e medico statunitense.

⁵⁷ Ivo Quaranta, *Introduzione. Sofferenza sociale*, *Antropologia*, N.8, 2006 p. 7.

renderlo sempre più elitario, permettendo una privatizzazione disarmante dei servizi e accentuando sempre di più il divario già esistente tra le diverse categorie sociali.

La violenza strutturale di cui parla Farmer è alimentata proprio da una specifica narrazione mediatica relativa a situazioni di povertà e degrado. Questo genere di racconto provoca però una vittimizzazione e spersonalizzazione dell'individuo, nociva perché lo priva di *agency* – termine usato in sociologia e in antropologia per definire la capacità di un individuo di agire in maniera autonoma e attiva sul mondo. L'*agency* può dipendere da fattori quali la società di appartenenza del soggetto, le tradizioni e le abitudini di riferimento.

Questa narrazione retorica in cui siamo immersi quotidianamente ci porta all'assuefazione e ne rimaniamo passivi, senza indagare a fondo i motivi dell'impovertimento e il sistema di ipocrisia su cui si basa la società capitalistica. L'uomo medio tende quindi a ignorare o a non collegare l'attuale situazione emergenziale, in molti paesi del cosiddetto "terzo mondo", all'operato di multinazionali e a sistemi di informazione poco efficienti. Da un lato per evitare, più o meno consciamente, un possibile senso di colpa a riguardo, dall'altro per la sensazione di impotenza nei confronti di questi meccanismi profondamente radicati.

Un tentativo per cambiare questo sistema può essere quello di riappropriarsi di una responsabilità personale concreta tramite una nuova consapevolezza del reale, al fine di non assolverci più con la giustificazione del "non è colpa mia, ma del sistema".

In Search for Nothing ragiona sul rendere realmente visibili - usando una narrazione non *mainstream* - situazioni complesse e contraddittorie, cercando di coglierne le diverse sfaccettature, in direzione di una conoscenza che può rappresentare il primo passo verso una maggiore coscienza critica attiva, al fine di non percepire più un individuo come essere dotato di sola "nuda vita" (denudato dell'aspetto sociale, cioè considerato indifeso e da salvare, ma solo a livello biologico)⁵⁸, ma restituendogli una dignità personale e sociale.

La retorica che riduce i migranti a vittime deve essere rifiutata, così come ogni critica superficiale che tracci facili equivalenze tra il ruolo di vittima e l'incapacità di autodeterminazione o rivendicazione politica. La crescente volatilità della situazione internazionale rende ancora più difficile distinguere oggi tra migrazioni forzate ed economiche, anche ammettendo che una simile distinzione abbia mai avuto senso.⁵⁹

⁵⁸ Come specifica l'antropologo Ivo Quaranta nell'Introduzione a *Sofferenza Sociale*, Antropologia, N.8, 2006, concetto ripreso dal filosofo italiano Giorgio Agamben.

⁵⁹ A cura di Barbara Pinelli e Luca Ciabarrì, *Dopo L'Approdo. Un racconto per immagini e parole sui richiedenti asilo in Italia*, Editpress, Firenze, 2017, p. 191.

Su questo tipo di consapevolezza, come concetto basilare per attuare un cambiamento, ruota il percorso di Renzo Martens. L'artista belga-olandese del 1973, dopo gli studi artistici e in scienze politiche, ad oggi è attivo nel campo dell'arte contemporanea, come artista, regista e direttore artistico di *Human Activities* (su cui ritornerò nei paragrafi successivi). Alla luce della mia dissertazione, mi concentro sul suo lavoro in due specifiche opere documentarie: *Episodio III: Enjoy Poverty*⁶⁰ (2008) e *White Cube* (2020).

2.2.1. Episodio III: *Enjoy Poverty*

Enjoy Poverty è un film documentario del 2008. Oltre ad essere l'autore, Renzo Martens assume anche il ruolo primario di mediatore nel suo viaggio attraverso diversi villaggi del Congo centrale; paese caratterizzato da un impoverimento estremo, erede di un lungo regime di sfruttamento della manodopera e delle ricche risorse minerali presenti nel suolo, come l'oro, e più recentemente della produzione intensiva di piante come l'olio di palma, con l'utilizzo della monocoltura. Quest'ultima è una tecnica di origini coloniali introdotta nella produzione agricola mondiale, che consiste nel piantare in un terreno un'unica tipologia di pianta e coltivarla in maniera intensiva al fine di una massimizzazione del prodotto per l'azienda proprietaria. Questo tipo di agricoltura comporta diverse conseguenze dannose: dall'impoverimento del terreno alla distruzione della biodiversità del suolo e quindi ad uno squilibrio ambientale, all'utilizzo prolungato e invasivo di fertilizzanti chimici, per massimizzare il profitto economico devastando vaste aree, soprattutto rurali, fino a rendere esausto il terreno per poi passare al successivo.

Oltre alle importanti conseguenze ambientali, un altro elemento tanto negativo quanto significativo è che il prodotto è volto al commercio per il mercato estero, gestito da società multinazionali di proprietà prevalentemente estere, senza portare benefici per il paese, né un ritorno in termini economici per il lavoratore che, con questo meccanismo, non usufruisce sufficientemente dei frutti del proprio lavoro, guadagnando solamente un netto di 19 dollari al mese.⁶¹

⁶⁰ Il documentario precedente è l'*Episodio I* del 2003 e vede il viaggio del regista in Cecenia per testimoniare la situazione in quella zona di guerra.

⁶¹ Dalle testimonianze delle buste paghe dei lavoratori delle piantagioni congolesi in *Enjoy Poverty*.

Renzo ci guida nel suo viaggio testimoniando la vita di alcuni lavoratori delle piantagioni congolese, con l'intento di trasmettere un messaggio espresso da un'insegna al neon attaccata a delle canne di bambù, che porta con sé per tutto il viaggio: *Enjoy Poverty, Please*.

Egli documenta la loro condizione di estrema povertà e sfruttamento, seguendo alcuni lavoratori nella loro quotidianità. La presa di coscienza matura durante alcune interviste a fotoreporter inviati per testimoniare la situazione, nei quali si rende conto che i lavoratori protagonisti degli scatti non ne beneficiano in alcun modo: è il primo punto di svolta del film.

Secondo l'intervista che viene fatta da Martens a un fotografo presente sul posto, il loro guadagno a foto è di circa 50 euro. L'intervistato sottolinea la congruità del compenso, senza sentirsi in obbligo di darne una parte ai soggetti fotografati, affermando la sua legittima proprietà artistica sulle foto in quanto autore dello scatto. Con questo ragionamento però, la povertà dei soggetti ripresi viene usata come pura merce di scambio in un mercato nel quale ai reali protagonisti è vietato l'accesso.

Questa scoperta è destabilizzante, ma provoca la svolta e l'inizio del progetto di emancipazione che vede Martens nel ruolo di insegnante: egli istruisce dei ragazzi di un piccolo studio fotografico locale su come mettere in pratica un cambiamento di questa situazione, ovvero di passare dai servizi per compleanni e matrimoni, per i quali il guadagno è quasi nullo, a servizi sulla povertà, con fotografie di guerra, di bambini malnutriti e donne stuprate. In questo modo le potranno rivendere alle agenzie e alle organizzazioni umanitarie, nello stesso modo in cui fanno i professionisti inviati, ed ottenere un reale profitto. L'autore diventa così il portavoce di una missione umanitaria, in una sorta di nuovo buonismo coloniale. La frase "*Goditi la povertà, per favore*" ha quindi l'intento di stimolare la popolazione congolese – riconosciuta come una delle più povere a livello mondiale - a riappropriarsi e a sfruttare la propria povertà come una risorsa di guadagno, in questo caso specifico tramite l'uso delle fotografie.

Mentre all'inizio questo slogan trasmette un approccio speranzoso e di cambiamento in positivo, vedremo che, verso la fine, col fallimento del progetto di emancipazione tentato dall'autore, il significato verrà capovolto in un'accezione negativa e di rassegnazione a questa realtà. Il fallimento si concretizza dopo la fase di insegnamento teorico e pratico, quando Renzo e gli "alumni" fotografi, si recano in un ospedale di *Medici senza frontiere* per vendere i loro scatti e chiedere di poter accedere ai malati in quel campo per farne altri. Il medico però non accetta né di comprare le fotografie né di permettere di usare i pazienti come soggetti delle foto, giustificandolo come eticamente scorretto nei loro confronti. Quando però Martens replica che

sarebbe lo stesso uso che ne fanno gli inviati di stampa e televisione (e quindi non cambierebbe rispetto all'attuale uso), il medico risponde che in quel caso si tratta di informazione e non di profitto. Ma egli non replica al fatto che il profitto rimane nelle mani dei fotografi "ufficiali" e non in quello dei soggetti delle fotografie. Questo evento rappresenta il punto di non ritorno che mette fine al progetto di emancipazione e certifica la presa di coscienza del fallimento.

Renzo va in giro per i villaggi con una nuova accezione dello slogan, il messaggio iniziale di speranza si tramuta in disillusione: la loro condizione, ad oggi, non può cambiare perché non hanno accesso al mercato e non hanno il potere di cambiare questo meccanismo. Egli invita quindi, disilluso, di accettare la situazione di povertà in cui vivono, così da poter trovare un po' di sollievo almeno nell'animo. L'opera finisce così, con questo fallimento, enfatizzato dalla comunicazione di revoca della tessera stampa di Martens, che rafforza la tesi di complicità del sistema chiuso e autoreferenziale in cui viviamo, non supporta chi tenta un'alternativa pratica per cambiarlo e quindi, nella pratica, crea le condizioni per conservare questa povertà invece di combatterla efficacemente.

La struttura dell'opera si può dividere in due parti. La prima è di stampo più prettamente documentaristico e presenta un racconto convenzionale di contestualizzazione della situazione ripresa, testimoniando gli effetti della povertà e criticandone il sistema su cui è fondato. Tra i personaggi del processo criticato rientrano i proprietari delle piantagioni, che vediamo in scena con l'uso di un montaggio intelligente che accosta da una parte le immagini di un proprietario in una mostra, intento a comprare soddisfatto alcune fotografie rappresentanti i suoi lavoratori nelle piantagioni, dall'altro lato l'immagine ripresa di uno dei lavoratori - intervistati successivamente da Martens - nel pieno della faticosa attività lavorativa nei campi. Paragonando due situazioni con questa tecnica di editing, viene enfatizzato il contrasto delle due immagini, permettendo allo spettatore di cogliere un significato più profondo e l'ipocrisia del sistema vigente.

Alla base del documentario c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita sullo schermo così come si manifesta davanti alla macchina da presa, senza mediazioni.⁶²

⁶² A. APRA', *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria, 2017, p. 207.

Con questa considerazione del teorico Adriano Aprà, mi soffermo brevemente sull'aspetto forse più controverso del documentario: la dicotomia tra realtà e finzione in relazione a *Enjoy Poverty*.

Il documentario, per sua natura, ha lo scopo di portare lo spettatore alla conoscenza, testimoniare una situazione, di aspetti di una specifica realtà, delle tradizioni di una popolazione, di assumere uno sguardo oggettivo su un evento. Si propone quindi di essere neutrale, di mostrare la verità, "le cose come stanno".⁶³ Con gli anni ci si rende conto che questa apparente neutralità non può esistere, in quanto l'autore che riprende porta sempre il suo sguardo nel film e in ciò che documenta. Ogni documentario è quindi frutto dell'interpretazione soggettiva del mondo. Così il rapporto tra realtà e finzione è andato sempre più sfumandosi, il confine è diventato sempre più labile, con le innovazioni tecnologiche e lo slancio di rinnovamento che ha portato molti autori ad uscire dagli schemi e a sperimentare nuove tecniche ibridando i generi, al fine di rendere al meglio il messaggio autoriale.

In *Enjoy Poverty* Renzo Martens ci mostra la sua interpretazione del mondo congolese, di cui ha esperienza attraverso il contatto con gli abitanti di quelle piantagioni, riconoscendo che è impossibile avere un'oggettività totale. La realtà soggettiva infatti prende vita dallo sguardo partecipativo⁶⁴ dell'autore, presente in ogni scena come una guida. Nonostante la possibilità di manipolazione degli eventi e l'influenza soggettiva, la credibilità della storia è data dall'uso di tecniche del genere: dal classico, ma sempre efficace, espediente del regista che riprende con la macchina a mano sé stesso e quello che gli succede attorno (come testimonianza sulla realtà circostante), all'affidabilità resa da un'estetica visiva tipica di queste riprese, l'obiettivo sporco, bagnato e traballante, per conferire maggiore obiettività e pretesa di verità all'opera, creando un legame di fiducia con lo spettatore. Facciamo quindi esperienza di quella realtà tramite lo sguardo di Renzo; è lui che intervista le persone, prepara le domande e decide su cosa porre o meno l'attenzione e l'obiettivo. Scelte spesso decise al fine di creare maggiore enfasi sugli elementi a favore della propria tesi filmica.

Lo sguardo, dunque, è su una realtà né totalmente oggettiva né soggettiva, considerata come una verità che può far riferimento al concetto di *verité*, teorizzato da Okwui Enwezor. Secondo

⁶³ Sin dagli albori della storia del documentario questo rapporto è stato considerato problematico nel senso di difficile da circoscrivere. Infatti, nonostante sia considerato il padre del genere, sia in *Nanook of the north* del 1922, sia in *Mohana* del 1926, Robert Flaherty per esempio, usa stratagemmi per restituire la realtà modificandola per le riprese: ricostruendo eventi per le scene nel primo caso e, facendo interpretare dei ruoli reali ad attori, anche se non professionisti, nel secondo.

lo storico dell'arte esiste una differenza tra il documentario convenzionale, dove "l'inclinazione forense riguarda essenzialmente la registrazione di fatti aridi"⁶⁵ e quello di documentario *verité*, in cui "affrontiamo le condizionalità della 'verità' come un processo di svelamento, esplorazione, interrogazione, indagine, analisi, diagnosi, ricerca della verità o [...] veridicità."⁶⁶

L'autore usa questo tipo di *verité* per portare avanti una critica su un duplice livello. Cerca di testimoniare come la situazione di povertà venga accentuata da una globalizzazione estremizzata, a cui si sovrappone un ulteriore stadio, quello di svelare la capitalizzazione del mercato delle immagini e l'ipocrisia del sistema artistico. Quest'ultimi si propongono di aiutare nella lotta alla povertà e alla disuguaglianza, spesso con risultato opposto, sfruttando questa sofferenza per il profitto di giornalisti e fotografi, con la scusa di farlo per informare il mondo, in realtà complice di questo sfruttamento.

La seconda parte del film è più concettuale e ragiona sui limiti e sulle potenzialità dell'arte impegnata, il tutto sempre attraverso il filtro di Renzo come una "rappresentazione del discorso dell'uomo bianco, essendo sia l'osservatore che l'autore dello sfruttamento dell'Africa".⁶⁷

Martens, nonostante l'utilizzo di un'estetica documentaristica, definisce il video più come opera d'arte che come documentario; criticandone non il genere, ma l'ipocrisia di coloro che sostengono questo tipo di attività, quei giornalisti/fotoreporter spediti per quei video, di cui poi si appropriano e che alimentano questa catena di sfruttamento con un filo quasi invisibile ma resistente perpetuando la povertà, incarnata da lui stesso come documentarista. Fa una sorta di ready made duchampiano, cerca di ricontestualizzare un elemento conosciuto e usato in una certa materia, in questo caso il documentario reportage che alimenta indirettamente la povertà e la disuguaglianza, con le stesse tecniche ma in maniera satirica, critica e autocritica.

⁶⁵ Traduzione in italiano di "*forensic inclination concerned essentially with the recording of dry facts*" in S.F.SINNIGE, *Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – a shot-by-shot analysis*, Vrije Universiteit Brussel, Image & Narrative, 2017, p.92.

⁶⁶ Traduzione in italiano di "*we confront the conditionalities of 'truth' as a process of unraveling, exploring, questioning, probing, analyzing, diagnosing, a search for truth or [...] veracity*" in S.F.SINNIGE, *Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – a shot-by-shot analysis*, Vrije Universiteit Brussel, Image & Narrative, 2017, p.92.

⁶⁷ Traduzione in italiano di "*performance of the discourse of the white man, by being both the observer and the perpetrator of the exploitation of Africa*", in A. MORRIS, *The economy of images of poverty, through a 'Duchampian lens'. Alfredo Jaar, The Sound of Silence and Renzo Martens, Enjoy Poverty, Episode III*, University of Sussex, 2015, p.36.

Ho cercato nel film di fare, come ho detto, un duplicato, quasi un ready-made, o un'appropriazione della rappresentazione mediatica che seguo quotidianamente e con cui sono cresciuto.⁶⁸

Per questo motivo il rapporto tra Martens e i Congolesi risulta ambiguo, da una parte impersona una sorta di missionario neocoloniale (riprendendo il meccanismo ideologico del suo modello di aiuto con il progetto di emancipazione), convinto che il suo progetto rivoluzionario possa portarli al cambiamento, dall'altro vi è l'uomo nel genuino tentativo di criticare il sistema in cui vive e in cui è immerso per cercare di aiutare. C'è un'autoreferenzialità in questo aspetto - notate con le ripetute auto riprese in primissimo piano durante il racconto⁶⁹ - egli interpreta un personaggio narcisistico, anche se non si capisce bene fino a che punto recita.

Un'altra ambiguità che può essere interpretata come gesto provocatorio è la scritta *Enjoy Poverty Please*, che viene trasportata nella giungla per il Congo con una modalità prettamente coloniale, cioè dai lavoratori aiutanti, mentre lui riprende il percorso. La scritta inoltre è volutamente in inglese e non in francese, la lingua comunemente parlata dalla popolazione. Quando loro gli chiedono il motivo di questa scelta, lui spiega che è stata fatta in questa lingua perché l'audience di riferimento in cui farà circolare il video sarà in Europa, e la lingua più parlata è l'inglese. Ciò contribuisce perciò ad alimentare una distanza tra lui e la popolazione autoctona.⁷⁰

Questa tecnica del distanziamento agisce anche sullo spettatore. Martens permette infatti di immedesimarsi in lui, ma allo stesso tempo di rimanere comunque distaccati. Elemento che viene però spezzato nel momento della presa di coscienza della realtà. Posti davanti a questa realtà disarmante, egli costringe lo spettatore a rompere la parete invisibile che lo teneva a distanza, annullandola e suscitando in lui un senso di responsabilità misto ad un senso di colpa che permette un coinvolgimento diretto. Puntando su questo concetto in direzione di una reazione attiva dopo la visione.

⁶⁸Traduzione in italiano di "I tried in the film to make, as I said, a duplicate, a ready-made almost, or an appropriation of the media representation that I can follow on a daily basis and that I grew up with", in A. MORRIS, *The economy of images of poverty, through a 'Duchampian lens'*. Alfredo Jaar, *The Sound of Silence and Renzo Martens, Enjoy Poverty, Episode III*, University of Sussex, 2015, p.7.

⁶⁹ Questo risultato è reso anche grazie alla tecnica di immedesimazione prodotta dalla posizione della camera con l'obiettivo all'altezza dello sguardo.

⁷⁰ Nonostante dichiarare che il pubblico è europeo è giusto notare che è stato proiettato anche in alcune zone congolese e Kinshasa nel 2010, ma nel film era importante mantenere la provocazione critica.

La disillusione che provoca la presa di coscienza del fallimento finale, da parte dello spettatore e dell'autore stesso accentua la realtà di quella violenza strutturale di cui parlavo poc'anzi, che in questo caso specifico si anima anche sotto forma di *art-washing*.

Da un lato perché la critica che porta avanti è quella verso professionisti, come fotoreporter, giornalisti e inviati, che sono gli unici a guadagnare dai loro servizi sulla povertà, senza che la popolazione ripresa abbia diritto di guadagno sulle immagini. Dall'altro lato, contesta alcune delle strutture artistiche museali in cui viene promossa una critica culturale e sociale a questo tipo di realtà e sfruttamento, ad esempio attraverso mostre fotografiche con immagini di lavoratori sfruttati e bambini malnutriti, ma che sono gli stessi luoghi che usufruiscono del profitto di questo sfruttamento. Infatti, aziende come la Unilever investono direttamente in spazi artistici (come nel caso del famoso Tate Modern⁷¹ di Londra), creando un sistema a compartimenti stagni.

L'azienda britannica Unilever è una delle più grosse compagnie multinazionali mondiali di saponi e prodotti alimentari. Oltre a possedere un elevato numero di piantagioni in diverse zone di paesi considerati in via di sviluppo, come il Congo, ha operato e continua a devastare l'ambiente e la popolazione che vi abita, con l'instaurazione di una forzata monocultura.

Martens rappresenta la visione dominante dell'uomo bianco medio, etero cisgender benestante che critica la globalizzazione ma contribuisce anche ad alimentarla. La differenza è che lo fa senza nascondere, con un'onestà disarmante che provoca una reazione nello spettatore, lo smuove, lo fa sentire scomodo nella poltrona, con l'intento di renderlo realmente consapevole dei meccanismi degradanti della società capitalista.

Enjoy Poverty rende lo spettatore consapevole delle relazioni (di potere) che giocano un ruolo nelle rappresentazioni dell'Africa e del terzo mondo. Egli esprime il nostro sguardo. In questo modo, Enjoy Poverty diventa un metafilm, un film sulla rappresentazione del nostro immaginario sprezzante e oppressivo. Per fare questo, Renzo fa uso degli squilibri esistenti e gioca sulla disuguaglianza. La differenza, sottolinea lui stesso, è che lo fa esplicitamente e non lo nasconde. "Il film fa parte dell'industria dello sfruttamento", Ma non lo nasconde in alcun modo. Il film di Martens rende conto dei propri limiti e delle condizioni compromesse del processo creativo, della distribuzione e della ricezione che essi stessi (ri)producono povertà non rimangono un punto cieco come molta arte politica contemporanea.⁷²

⁷¹ "Unilever's support of the Tate Modern's Turbine Hall installations in London since 2000" in SNOW, Tom, *Culture Now: Renzo Martens at the ICA*, London, Ibraaz, 3/6/2015, p 1.

⁷² Citazione in M. DE GROOF, *Reflexieve ethiek in Renzo Martens' 'Episode III' (Enjoy Poverty)*, Ethische Perspectieven, 2015, p.248.

Anche se non è chiaro dove finisce la performance narcisistica e autoreferenziale di Renzo e dove inizia la critica, è forse in questa sottile linea di confine che si nota quanto sia in realtà labile il confine. Non penso che possa esistere un'opera pura negli intenti e soprattutto nella rappresentazione pratica, ma l'autore usa questo film per lasciare un segno, per non continuare ad essere indifferenti e, tramite la consapevolezza, tenta di avviare un processo di cambiamento che, nonostante il finale negativo, non assolve lo spettatore illudendolo con la favoletta dal lieto fine in cui arriva l'uomo bianco e risolve la situazione. *Enjoy Poverty*, a mio avviso, è un film riflessivo, che, lavorando sulla consapevolezza, stimola al dibattito e può essere usato come strumento dallo spettatore per agire in direzione di un cambiamento reale.

2.2.2. *White Cube*

La consapevolezza maturata dopo *Enjoy poverty* fa riflettere molto l'autore. Egli arrivò alla conclusione che anche il suo lavoro, nonostante volesse rappresentare una critica al sistema capitalistico e di sfruttamento attuale, contribuì alla visibilità e al rinforzo del sistema stesso; in quanto l'accumulazione del capitale circola sempre e solo nel luogo di distribuzione dell'opera, e non in quello di origine. Renzo decide così di provare a prendersi la responsabilità della location in cui fruirà la ricchezza e la visibilità delle opere successive, in modo da non permettere più che il guadagno venga accumulato sempre negli stessi posti, in un circolo chiuso che si autoregola e sostiene.

Nel suo nuovo progetto, *White Cube*, Martens entra ancora più nello specifico rispetto a *Enjoy Poverty*, per affrontare con più preparazione e risolutezza la critica verso il sistema e attuare un cambiamento, che questa volta non si rivelerà un fallimento.

Il termine *White Cube* si è affermato negli ultimi anni in ambiente artistico in riferimento ai luoghi asettici e neutrali di esposizione delle opere. Sono spazi caratterizzati da pareti bianche, scarse e sobrie e da un'illuminazione omogenea per dare risalto alle creazioni esposte. Questo tipo di struttura viene sfruttata molto dalle istituzioni artistiche contemporanee per mostre, presentazioni e gallerie: "l'obiettivo di fondo del *White Cube* è quello di essere un luogo che ospita opere destinate a diventare senza tempo."⁷³

⁷³ Traduzione in Italiano di "l'objectif sous-jacent du *White Cube* est d'être un lieu prétendument atemporel accueillant des œuvres destinées à devenir atemporelles" in LOOSLI, Alban, *Sémiotique du White Cube*, in ALN NT2.

La maggior parte dei White Cube nel mondo sorgono in un luogo diverso da quello in cui vengono prodotte le opere da esporre. Renzo porta avanti una riflessione sulla stretta relazione tra la monocultura imposta nelle piantagioni e i cubi bianchi. Egli con lo slogan “*The white cube is a sanctuary for love, critique, and singularity*” si sofferma sul fatto che questa singolarità e libertà esiste solo all’interno del cubo, mentre all’esterno regna l’accumulazione del capitale, anche come conseguenza dell’attività del cubo stesso.

Entrambi gli spazi sono sterili, non solo a livello pratico ma anche ideologico. Da un lato vi è la sterilità dei terreni delle piantagioni congolesi dovuta all’imposizione della monocultura. Dall’altro lato vi è l’ambiente asettico del cubo bianco, un museo che permette all’arte di essere libera da qualsiasi influenza politica, economica e costrizione sociale, ma allo stesso tempo è sterile, in quanto non agisce realmente sul mondo esterno a quelle pareti. Quindi, la violenza messa in atto nel sistema lavorativo delle piantagioni è collegata a quella derivante da luoghi di gentrificazione come il cubo bianco.

L’obiettivo diventa quindi lavorare con i residenti delle piantagioni per spezzare la catena e dare i profitti direttamente a loro, come artisti, e non al sistema disfunzionale. A tale scopo, nel 2012 nasce l’*Institute for Human Activities* (IHA), associazione attiva nel campo artistico e sociale per supportare questo tipo di situazioni, al fine di stimolare l’emancipazione, di cui Renzo assume il ruolo di direttore artistico. È proprio da questo progetto e dalla collaborazione, dal 2014, con la nascente associazione di lavoratori delle piantagioni congolesi *Cercle d’Art des Travailleurs de Plantation Congolaise* (CATPC), che scaturisce il nuovo documentario *White Cube* del 2020 (una coproduzione tra Paesi Bassi, Belgio e Repubblica Democratica del Congo). Un ampio programma che prevede la creazione di un centro per gli artisti locali, sul terreno esausto di una ex piantagione della Unilever, a Lusanga, che si trova a 800 km dalla capitale Kinshasa. L’obiettivo è quello di portare un arricchimento e un risvolto economico per permettere alla popolazione locale di ricomprare le terre usurpate e farle rinascere con la creazione di giardini biologici.

Il documentario segue la storia di alcuni abitanti di Lusanga⁷⁴ (sempre in stile documentaristico dove la narrazione prende vita attraverso lo sguardo di Martens), con cui Renzo collabora nella creazione di un progetto di emancipazione 2.0. Egli testimonia questo processo di riappropriazione e di affermazione, andando in prima persona a Lusanga e usando il suo

⁷⁴ Uno dei più grandi centri operativi di piantagioni di olio di palme, prima chiamata Leverville per onorare la colonizzazione dei fratelli Lever, i fondatori dell’azienda Unilever.

privilegio a favore degli abitanti delle ex piantagioni, questa volta in maniera più decisa e strutturata,

con l'intento di aiutare queste persone a pensare criticamente alle loro situazioni, e di rendere vendibile l'arte che allo stesso tempo possa esprimere i loro sentimenti sulla loro vita e migliorare le loro condizioni economiche.⁷⁵

Questa volta il mezzo per emanciparsi non sono più le fotografie ma altre opere d'arte, sculture di argilla che vengono create dagli artisti residenti. Le sculture rappresentano spesso autoritratti e storie personali, sprigionando spesso una violenza e una potenza che lascia disarmati.

Il problema dell'accesso al mercato è sempre presente, ma si cerca di superarlo in un primo momento usando Martens come intermediario nel mercato artistico internazionale. Data la difficoltà di trasportare i pezzi artistici fuori dalla Repubblica Democratica del Congo; tra le tasse di esportazione e il lungo viaggio, spesso su strade complicate da percorrere e con il rischio di rovinare o addirittura distruggere l'opera, venne scelto di scansionare e trasformare le opere in *file* digitali, per poi essere stampate tridimensionalmente in plastiche e riprodotte in cioccolato. Quest'ultimo usato come materiale simbolico, proveniente da piantagioni africane di cacao e realizzate grazie al produttore di cioccolato Barry Callebaut. Una volta fatto ciò, le opere vengono poi esposte e vendute nel mercato internazionale.

La prima esposizione a New York ebbe molto successo. Per la prima volta i lavoratori ebbero un ritorno economico diretto per il frutto del proprio lavoro, usando così, in maniera questa volta più efficace, l'arte come strumento di crescita economica e sociale e, con il guadagno delle opere, poterono ricomprare la terra portatagli via dalle aziende.

Il problema era che, anche se restituisce un compenso agli artisti, allo stesso tempo anche questo metodo contribuisce ad alimentare quel meccanismo di esclusione dal mercato e soprattutto di lontananza tra il luogo della produzione artistica e quello della distribuzione. Così facendo, gli artisti delle piantagioni e Renzo contribuiscono ancora una volta alla vita a New York e non a Lusanga, per esempio con idee e spunti interessanti per sculture e opere realizzate in cioccolato.

Appurato che l'arricchimento avviene nel luogo di distribuzione, se davvero si vuole cambiare il meccanismo, non più con un sistema verticale ma orizzontale, il white cube deve sorgere nel

⁷⁵Traduzione in Italiano di "with the intent to help these people to critically think about their situations, and to make saleable art that at the same time can express their feelings about their lives and improve their economic conditions" in S. BADIALI, *Aesthetics and politics: From Jacques Ranciere to Donald Rumsfeld and Renzo Martens*, Aprile 2015, p.6.

luogo di origine. Così, la nuova idea fu di rilocare il cubo bianco, creandone uno proprio sul terreno esausto dell'ex piantagione.

Come afferma Martens: “L'unico White cube Decolonizzato è il White Cube rimpatriato.”⁷⁶ In questo modo i lavoratori possono essere parte attiva e decidere dove e come indirizzare i profitti.

Dopo un percorso lavorativo per costruire la struttura, seguito dalla videocamera dell'autore, riescono a portare a termine questa struttura espositiva di 120 metri quadrati, un White Cube sul terreno di una ex-piantagione di olio di palma, così da capovolgerne la funzione e restituirne il potere agli artisti in prima persona.

L'inaugurazione dello spazio espositivo, non ha solo un valore artistico, ma, anche simbolico, quello di legittimare l'azione di altre condizioni simili, creando un nuovo tipo di piantagioni, nelle mani dei lavoratori stessi, chiamato *post-plantation*. Il documentario fa parte di questo progetto più ampio, che unisce la resistenza dei lavoratori con la propria riaffermazione, per uscire dalla vittimizzazione e dalla povertà estrema e radicata in quel luogo. Il Congo è solo una di tante altre realtà simili, quest'opera può fungere da esempio e da monito, anche per creare connessioni con altre realtà di resistenza e cambiamento, al fine di spezzare la catena verticale di questo meccanismo del mercato capitalistico e concentrato in poche grandi aziende. L'idea è di creare connessioni con questi musei da rimpatriare e usare questa rete per creare connessioni di artisti lavoratori, sfruttarla per creare un network. Per far sì che la critica all'economia della disuguaglianza attuale non rimanga solo un'illusione ottica, ma che diventi più consapevole dei propri limiti come primo passo, e soprattutto che possa davvero reindirizzare e ribilanciare questa disuguaglianza.

Come ogni artista, sia Renzo che i membri del collettivo, hanno lo scopo di migliorare la loro vita attraverso la propria arte.

Quando è uscito il film, nel 2020, il collettivo di artisti (CATPC) è arrivato a possedere 65 ettari di terreno, l'obiettivo è di arrivare a 2000 ettari, perché solo allora saranno capaci di portare la loro posizione a istituzioni come la Banca Mondiale, cercando di dimostrare la possibilità e il guadagno reale in investimenti su proprietari di post-piantagioni, rispetto alle aziende sfruttatrici. Il loro intento è di dimostrare che la post-plantation, con la sua combinazione di entrate dall'agricoltura e dall'arte, è economicamente egualitaria e ugualmente valida rispetto

⁷⁶ R. MARTENS, *Plantations and White Cubes*, 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=rsZbO0vxSWw>).

al modello monoculturale che consuma terreno e persone. Lo vogliamo provare non solo a parole ma anche a livello economico.

L'idea base di *White Cube* è di fare un'arte realmente inclusiva, di de-capitalizzare il modello dominante. Questa nuova struttura è anche un'importante e simbolica opportunità di creare una nuova istituzione artistica alternativa. L'arte, come è intesa in questo progetto, non è più analizzata solo a livello stilistico ed estetico ma va oltre. La critica al sistema è importante, ma così come è stata fatta in *Enjoy Poverty* non era sufficiente, rimane fine a sé stessa e ad altre critiche su mostre d'impatto ma che non cambiano la situazione. Il proposito è di smettere di criticare e iniziare a costruire.

Il documentario per Martens è stato uno strumento, un mezzo per conoscere meglio questa realtà e portare avanti una critica alla gentrificazione disfunzionale attuale, attivando un processo reale per ridurre la disuguaglianza, con quella che lui stesso chiama una "gentrificazione inversa".

Il 15 Giugno 2021 è stato presentato dal *Biografilm Film Festival*, al Cinema Medica Palace di Bologna, il documentario *White Cube*, con la presenza del regista Renzo Martens. Ho assistito alla proiezione e alla successiva conversazione e sono rimasta molto colpita dal progetto, tanto che nei giorni successivi ho iniziato a fare delle ricerche e a decidere di inserire nella tesi questa idea. Da questo progetto si è sviluppato poi il fulcro di tutta l'idea della dissertazione.

Nella sezione "tutta un'altra storia" la giuria giovanile composta da sei ragazzi, detenuti nel carcere minorile di Bologna, Pietro Siciliani, premiano questo documentario. Non hanno potuto partecipare direttamente alla proiezione e premiazione per motivi legati alla pandemia, ma era presente il direttore del carcere minorile – che ha letto il commento fatto dai giurati per la consegna del premio:

Premiamo *White Cube* perché è una bella storia. I protagonisti dal niente sono riusciti a realizzare qualcosa di straordinario: non avevano nulla e ora hanno la loro terra e vivono della loro arte. Quello che è successo a loro non succede tutti i giorni. La loro vita di persone comuni si è incontrata con la vita di una persona privilegiata, il regista Renzo, e insieme hanno realizzato i loro sogni.⁷⁷

⁷⁷Citazione ripresa dal sito del Biografilm Film Festival: [biografilm https://www.biografilm.it/2021/biografilm-2021/i-premi-di-biografilm-2021/](https://www.biografilm.it/2021/biografilm-2021/i-premi-di-biografilm-2021/) in data 15/01/23.

Insieme al commento, i ragazzi del carcere, altra categoria di emarginati sociali, hanno accompagnato la premiazione con un videoclip in cui viene cantata una canzone rap creata da loro, ispirata dal documentario di Renzo. Tramite la musica, i ragazzi sottolineano quanto questa sia stata un'esperienza utile e stimolante per aiutarli a sentirsi partecipi di un progetto più ampio, e non relegati e dimenticati dietro le sbarre.

White Cube è l'esempio pratico di come un uomo bianco e privilegiato possa essere sfruttato come uno strumento (così come lo strumento video), per fare da tramite, da mediatore e permettere ai lavoratori un accesso al mercato. I documentari di Martens oscillano tra quelli di viaggio, che permettono di ridurre le distanze per raccontare altre culture, e il diario personale, con un chiaro messaggio politico e un intento sociale, tipico dei film-saggio sociali di critica, e uno stile che si rifà al cinema verità francese degli anni Sessanta. Al fine della mia domanda iniziale è fondamentale il modo in cui stimolano all'azione come conseguenza alla consapevolezza. Questo documentario è, a mio avviso, un esempio pratico di come opere di questo tipo possano invogliare al riscatto, ad un'emancipazione diretta dei protagonisti emarginati, al ragionamento e alla condivisione, per poter rendere più inclusiva la realtà circostante e agire in direzione di un vero cambiamento nella società.

Terzo Capitolo

*Dedico ogni attimo
a chi non cerca di levare gli occhi al cielo,
per fargli vedere cosa succede in terra.*

Alessandro Bergonzoni

3.1. Instabili Vaganti: una realtà emiliana attiva

La compagnia Instabili Vaganti⁷⁸ è stata fondata nel 2004 dal duo artistico italiano Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola. Si formano entrambi al D.A.M.S. di Bologna per poi specializzarsi nelle arti teatrali; Dorno all'accademia di Belle Arti e di Arte Drammatica dell'Antoniano, con successivi corsi specialistici di formazione teatrale, mentre, Pianzola, frequenta un Master in Imprenditoria dello spettacolo e consegue il diploma nelle scuole di circo a Bologna e a Torino. Successivamente continuerà la ricerca con il corpo come performer e drammaturgo e ciò lo porterà a lavorare in diversi luoghi, tra Polonia, Brasile e Danimarca. Egli svolge il ruolo di attore in tutte le produzioni della compagnia mentre Anna Dora ne segue sempre la regia, insieme curano laboratori e corsi di alta formazione in varie Università e centri di ricerca internazionali. Tra le numerose iniziative promosse organizzano *l'International Workshop Festival PerformAzioni* dal 2011; che ospita workshop, performance e corsi di alta formazione, favorendo uno scambio artistico e di crescita personale tra artisti stranieri e italiani e i partecipanti. Altro evento il *TRENOFF Fringe Festival*, dal 2012; anche questo ricco di eventi e incontri, dove ogni spazio della città si trasforma in un palcoscenico e permette agli artisti, soprattutto quelli emergenti, di mettersi alla prova e sperimentare. Dal 2006, come supporto alla compagnia e ad altre attività artistiche e di interesse culturale e sociale, fondano l'Associazione culturale e di promozione sociale *PanicArte*.

⁷⁸ Sito web: <https://www.instabilivaganti.com/>

Pagina Facebook: <https://www.facebook.com/InstabiliVaganti.Theatre>

Pagina Instagram: https://www.instagram.com/instabili_vaganti/

Canale YouTube: <https://www.youtube.com/@instabilivaganti>

Canale Vimeo: <https://vimeo.com/instabilivaganti>.

La compagnia degli Instabili Vaganti lavora a livello internazionale, cimentandosi in diverse esperienze artistiche: dal video alla performance, passando per spettacoli e workshop. La coppia è in costante ricerca di nuove sperimentazioni, indagando nelle arti e nel teatro. I temi che affrontano e su cui riflettono nel loro percorso sono attuali e di critica sociale, in direzione di una consapevolezza ed una possibilità di agire, raccontando con forme artistiche sperimentali la loro realtà, mettendosi in relazione con quelle più remote. Loro, infatti, negli anni hanno creato una vasta rete di connessione con diversi paesi esteri, facendo confluire nei loro progetti la loro arte ma anche le esperienze e le tradizioni rivisitate di altri artisti con un background culturale differente da quello in cui si sono formati. Dal 2009 la loro sede è al *LIV Performing Arts Centre* di Bologna e, grazie ai loro riconoscimenti e premi internazionali, riescono a diffondere i loro messaggi, non in direzione di una popolarità *mainstream*, ma cercando di impressionarsi nelle lastre più particolari, alla scoperta di nuove possibilità artistiche e di crescita individuale.

L'attenzione per gli aspetti visivi, l'interazione con i nuovi media, la capacità di lavorare in site-specific, consente Instabili Vaganti di passare in modo fluido ed organico attraverso forme e stili differenti creando opere artistiche capaci di attraversare spazi e luoghi diversi tra loro: siti di particolare interesse storico e architettonico, musei d'arte contemporanea, paesaggi naturali, grandi agglomerati urbani, luoghi in abbandono, e di intervenire con progetti specifici in contesti sociali problematici, come aree periferiche o ad alta criminalità, o inconsueti, come foreste incontaminate e villaggi remoti. Il fulcro della ricerca di Instabili Vaganti è il performer che incarna con il suo agire scenico la capacità evocatrice del fare poetico e afferma la propria centralità fisica ed emotiva attraverso tecniche provenienti da differenti discipline che gli consentono di avere una padronanza estrema del proprio corpo e della voce.⁷⁹

Grazie a questa contaminazione, nello specifico durante la pandemia da Covid-Sars 19, hanno sentito la necessità e la volontà di iniziare a lavorare con strumenti diversi, non più limitati agli spettacoli dal vivo e ai laboratori, ma mettendosi alla prova sfruttando il video come nuovo mezzo di espressione. Iniziano infatti a produrre delle *web series* sperimentali su diverse tematiche sociali e di pensiero. Questi video fanno parte del più apio progetto *Beyond Borders, Superare i confini*, nato proprio durante la pandemia per superare quei limiti fisici imposti dalla situazione emergenziale e compensarli con la condivisione a distanza di artisti provenienti da tutto il mondo, al fine di creare collaborazioni artistiche, come frutto della commistione dei diversi stili e background culturali di riferimento.

Non potendo muoverci fisicamente e non potendo raggiungere il nostro pubblico, abbiamo deciso di esprimere i nostri pensieri attraverso appunti visivi. Abbiamo continuato ad

⁷⁹ Citazione dal sito ufficiale di Instabili Vaganti (<https://www.instabilivaganti.com/> in data 05/02/23).

alimentare il confronto interculturale coinvolgendo nel processo di creazione alcuni artisti internazionali per intraprendere, insieme, un nuovo interessante viaggio alla ricerca della POLIS ideale. Abbiamo cercato un modo per “superare i confini”, non solo geografici ma anche stilistici, di genere, di pensiero includendo ogni fase del processo creativo e di fruizione dell’opera nella sua stessa definizione, collezionando quei brevi istanti che abbiamo potuto assaporare con maggiore intensità in isolamento o in situazioni di restrizione. In questo modo abbiamo cercato di trovare alcune risposte alle infinite domande che hanno abitato i nostri pensieri, o quanto meno abbiamo continuato a porci ulteriori domande.⁸⁰

La compagnia sviluppa questo progetto proprio in reazione al primo *lockdown*, contrastando il momento di profonda crisi e di immobilità imposta globalmente, con delle vere e proprie “finestre virtuali” di confronto e condivisione. Creano dunque una rete di lavoro a distanza, sfruttando al meglio le potenzialità delle piattaforme digitali e dei social, compensando la distanza fisica con la vicinanza ideale. Questa connessione internazionale dà la possibilità di conoscere pratiche e stili diversi a seconda della provenienza e della formazione degli artisti coinvolti, che connettono da svariate parti del globo, al fine di rendere produttivo un periodo critico per tutta la produzione artistica, soprattutto per quella dipendente dalle performance dal vivo. Lo scopo finale è quindi far nascere, da questi scambi, delle coproduzioni.

Beyond Borders rappresenta un pratico esempio di come usare un periodo di crisi globale per stimolare lo slancio al cambiamento tramite la condivisione con contesti lontani dal proprio, ma che allo stesso tempo, nonostante le differenze, sono connessi dalla stessa situazione vissuta, la pandemia. Il video diventa anche uno strumento per ragionare sulla funzione attuale del teatro e delle arti, in direzione di una rivoluzione negli ambienti artistici e in noi stessi, e di conseguenza anche nella società a livello globale, confrontandosi su temi personali e sociopolitici che hanno influenza mondiale dal piccolo schermo del proprio spazio di quarantena.

Per trasformare un limite in un’opportunità e costruire un luogo virtuale capace di accompagnare la creazione artistica dal vivo in ogni sua tappa. “Un luogo “eutopico”, che non esiste nella realtà e non può concretizzarsi in uno spazio fisico, ma che siamo convinti possa essere ricreato nella pratica performativa attraverso lo scambio e il confronto tra artisti e pensatori di tutto il mondo.”⁸¹

Ritornando alla mia domanda iniziale - ovvero se fosse possibile, attraverso l’utilizzo dello strumento video, sviluppare una nuova consapevolezza e attenzione verso il reale in direzione

⁸⁰ Citazione dal sito ufficiale di Instabili Vaganti (<https://www.instabilivaganti.com/> in data 05/02/23).

⁸¹ Citazione dal sito ufficiale di Instabili Vaganti in data 05/02/23.

di una maggiore conoscenza dell'altro e, di conseguenza, provocare una qualche forma di inclusione sociale -, a mio avviso l'idea della compagnia Instabili Vaganti può rappresentare un'ulteriore forma per oltrepassare i confini imposti e autoimposti, usando quelli fisici per addentrarsi in quelli più profondi (sociali, politici e di pensiero), al fine di creare una comunità cosmopolita e un linguaggio universale, includendo realtà lontane tra loro attraverso la collaborazione stimolata dalle arti.

Il progetto prevede diverse fasi di sviluppo: una fase iniziale in cui viene organizzato un *Forum Globale*, ovvero uno spazio di incontri su piattaforme online in inglese (trasmessi in streaming sui canali social ufficiali della compagnia), con ospiti internazionali quali partner del progetto, operatori, artisti, performer, professori, con cui condividere pratiche e approfondire argomenti e temi specifici sulla nostra nuova quotidianità post-pandemica. Riescono così a dare vita ad una comunità di supporto e di condivisione vivace e operativa nonostante la distanza. Questo *forum* rappresenta “un luogo virtuale capace di generare una ‘memoria globale condivisa’ in grado di fotografare il particolare periodo storico che stiamo attraversando”.⁸² Il primo di questi incontri è stato fatto durante il Festival *PerformAzioni* nel settembre 2020. La fase successiva prevedeva la concretizzazione delle riflessioni del *forum* in co-produzioni artistiche sotto forma di video-opere transmediali. Creare cioè delle *web video performance*, per poi, nella fase successiva, organizzare incontri nei diversi paesi partner per trasporre il lavoro anche in performance dal vivo, portando in giro per il mondo il progetto anche in una dimensione live a diretto contatto col pubblico. Questo, ad esempio, è stato fatto in Italia con spettacoli e workshop durante il festival *PerformAzioni* nel settembre 2022, e in Indonesia e in India con l'*asian tour*, realizzato nei mesi di ottobre, novembre e dicembre 2022.

Al fine della mia dissertazione mi concentro sulle opere audiovisive, quindi le *web performance series*. Ognuna è stata realizzata in collaborazione con artisti di diversi paesi: dall'Iran alla Cina, dalla Turchia all'India e all'Indonesia, passando per gli Stati Uniti, L'America Latina e la Spagna, proprio in direzione di un'ideale di inclusione. Nonostante alcuni degli artisti coinvolti non si conoscessero di persona, durante questi scambi di idee si sono create vere e proprie relazioni solide e profonde, un modo per connettersi a distanza, sopportare e supportarsi a vicenda in questa situazione precaria e fragile, in una rete artistica virtuale, ma con effetti materiali. Le opere sfruttano quindi il video come strumento di unione tra diverse discipline:

⁸² Citazione dal sito ufficiale di Instabili Vaganti in data 05/02/23.

teatro, danza, cinema e arti visive, da fruire sui canali social quali You Tube, Vimeo e diffuse su piattaforme di festival internazionali, come Film Freeway.

Vista la multidisciplinarietà e la multiculturalità delle opere, ogni performance video usa diverse lingue e tecniche lavorative, a seconda degli artisti coinvolti, seguendo tematiche diverse per ogni progetto, ma unite da un'armonia compositiva visiva e drammaturgica conferita dall'operato di Anna Dora e Nicola, che riescono a restituire la complessità dell'opera. Presento brevemente le video opere prodotte da questo progetto per poi affrontarne due nello specifico al fine della mia analisi.

Nel pieno del primo *lockdown*, è stata prodotta *Sail* (Italia-USA, 2020), un'opera formata da un unico video, nel quale la ballerina newyorkese Cecilia Seaward esplora il tema dell'isolamento, attraverso i suoi movimenti, alternati e sovraesposti a quelli sfocati e in lontananza di Nicola Pianzola nell'ambiente suggestivo dell'Appennino emiliano. Il tema conduttore è una sofferenza globale, una riflessione sul bisogno umano di connettersi con sé stessi e con l'altro, anche in relazione alla potenza salvifica e allo stesso tempo pericolosa della natura.

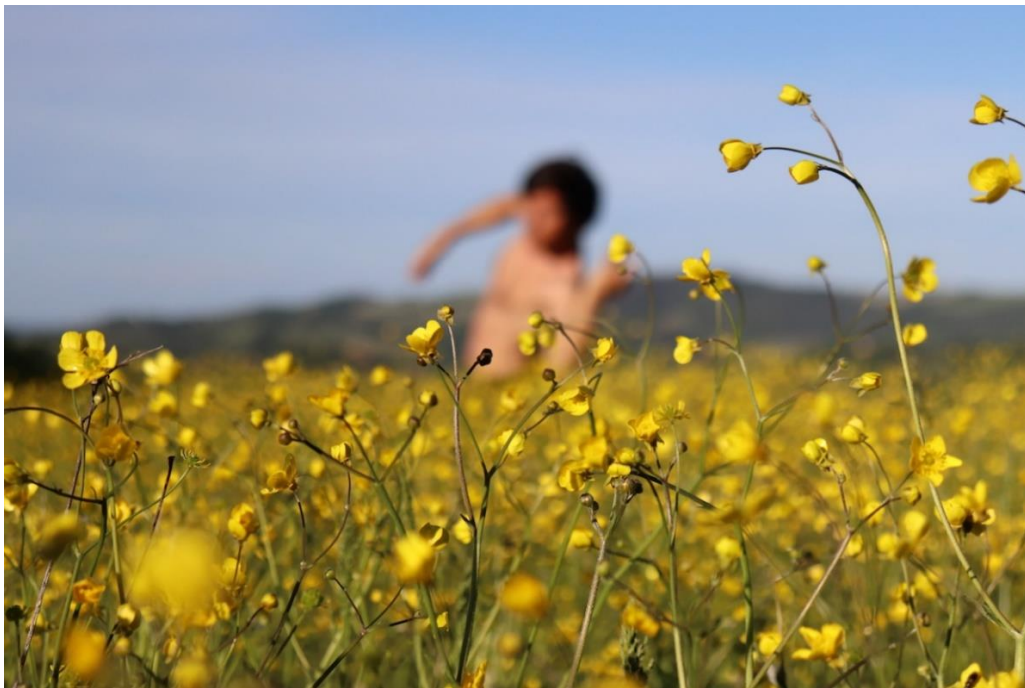


Figura 11 - Fermo Immagine di Sail.

Sempre nel 2020 viene prodotto *Time* (Italia, Turchia): un video singolo che mira a riflettere sui concetti di tempo, attesa, silenzio e il rumore dell'assenza, rapportati allo scorrere della sabbia in una clessidra, animata dalla performance fisica di Nicola Pianzola. La voce

dell'interprete turco Faith Genckal e quella di Anna Dora Dorno⁸³ accompagnano il video, unendo due diverse lingue, turco e italiano, su un piano comune.



Figura 12 - Fermo Immagine di Time.

Ancora di quell'anno è la serie di otto episodi intitolata *8 ½ Theatre Clips. Come la pandemia ha cambiato le nostre vite in 8 episodi e ½*. Liberamente ispirato al famoso capolavoro di Fellini, si ha la percezione di entrare in uno stato onirico, come un ritiro spirituale e artistico imposto durante la pandemia. L'opera vede la collaborazione iraniana dell'artista e mimo Danial Kheirkhah e del regista Ali Shams, per le riprese in Iran, insieme al duo della compagnia nelle vesti di performer (Pianzola) e regista (Dorno). Episodio per episodio si affrontano alcuni temi del cambiamento radicale che ha subito la nostra quotidianità durante la delicata situazione del *lockdown*: quali l'ansia, la paura del contatto e del contagio, l'attesa, la nuova libertà riacquisita dopo il periodo di quarantena, sperimentando una nuova connessione a distanza col mondo e con l'altro, dove il tempo è ormai in costante dilatazione. La narrazione è resa dalle performance fisiche dei due protagonisti, che usano particolari tecniche artistiche del movimento del corpo, enfatizzate dal lavoro di post-produzione, e dalle parole espresse rispettivamente in farsi⁸⁴ e in italiano. I video risultano diretti e d'impatto, aprendosi in un dialogo fisico sul complesso processo di ricostruzione del rapporto con l'altro in questa nuova e complicata situazione, dove la vita si costringe alle strette mura domestiche e in cui l'unica via d'uscita sono proprio i dispositivi digitali, come delle finestrelle sul mondo, o più

⁸³ Dorno recita il testo scritto dall'artista Maria Francesca Stancapiano.

⁸⁴ Termine in persiano che definisce la lingua parlata in Iran.

correttamente, su quello che vogliamo vedere o ci vogliono mostrare del mondo esterno: “Una trasposizione artistica e teatrale di scene di vita domestica che hanno e stanno caratterizzando questo difficile momento storico, interpreti di due culture differenti, accomunati dalla stessa esperienza.”⁸⁵



Figura 13 - Fermo Immagine di *8 1/2 Theatre Clips*. Come la pandemia ha cambiato le nostre vite in 8 episodi e 1/2.

La collaborazione tra Instabili Vaganti e la Spagna vede la nascita di un'altra serie, *SIE7E* (2021). L'opera è una lode alle arti, ne esalta il potere di salvezza, di rifugio e di riscatto, soprattutto in periodi difficili come quello pandemico. Un video per ogni arte, quindi sette in tutto: Architettura, Danza, Arti Visive, Scultura, Poesia, Musica e Teatro. Ogni video vede coinvolti differenti artisti italiani e spagnoli, a seconda dell'arte esplorata sullo schermo. Attraverso l'approccio visivo dell'opera vengono superati i limiti di lingua, genere e appartenenza culturale, in direzione di un terreno comune e universale su cui costruire nuove fondamenta condivise.

⁸⁵ Citazione da sito ufficiale di Instabili Vaganti.

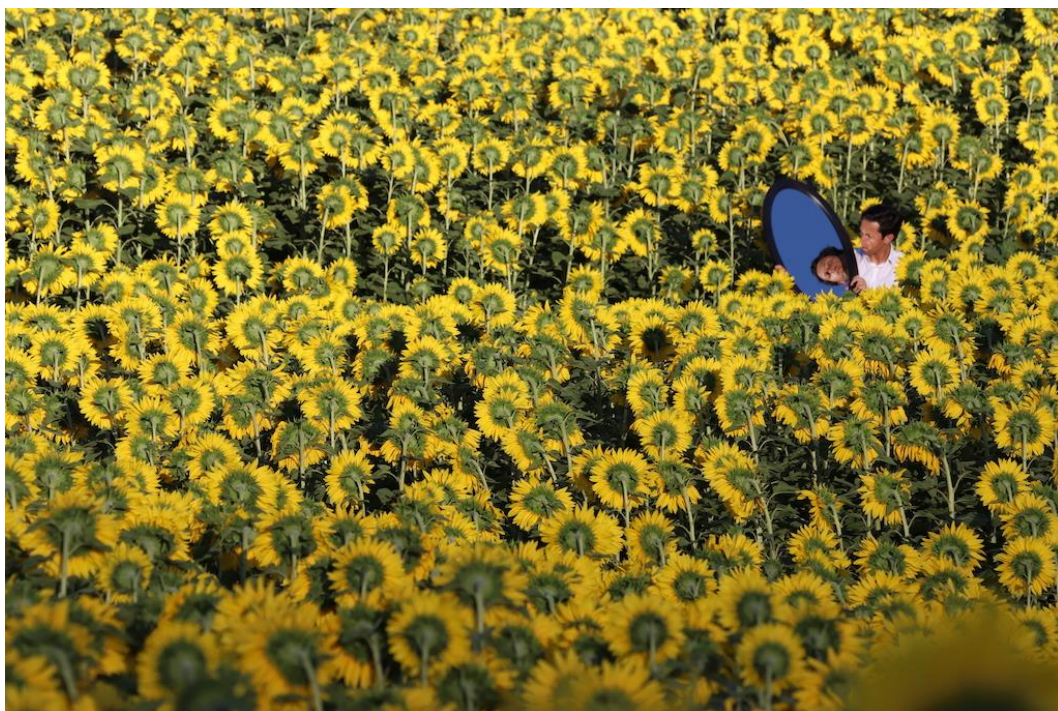


Figura 14 - Fermo Immagine di SIE7E.

Nello stesso periodo pandemico, prende vita la collaborazione della compagnia bolognese con tre artiste cinesi, che si esibiscono tramite la danza e il suono del violoncello. *The New Silk Road* è una serie di tre video che ripercorre simbolicamente l'antica via della seta: la famosa strada che storicamente collegava il commercio dell'Oriente e dell'Occidente. Il tema del viaggio viene affrontato nel suddetto percorso, sia a livello fisico sia introspettivo, attraverso ricordi, suggestioni ed espressioni fisiche, legate al difficile periodo storico, con coreografie e dialoghi a distanza in italiano e in cinese. Le artiste cinesi e Pianzola interpretano tali stati d'animo per la via con una visione contemporanea, partendo da Xi'an fino a Wuhan, luogo simbolico dell'inizio della pandemia, per poi finire nella grande capitale cinese, Pechino.

Come un Marco Polo contemporaneo il performer Nicola Pianzola compirà un cammino simbolico, indossando pesanti ali di metallo e incontrando nel suo percorso, lo sguardo delle artiste coinvolte, che ricominciano a vivere le megalopoli asiatiche.⁸⁶

⁸⁶ Citazione da sito ufficiale di Instabili Vaganti in data 05/02/23.



Figura 15 - Fermo Immagine di *The New Silk Road*.

Nei paragrafi seguenti mi concentrerò su due delle ultime opere video realizzate dalla compagnia per il progetto *Beyond Borders*. Quest'ultime fanno parte di tre serie realizzate sullo stesso tema: la reinterpretazione sperimentale della *Divina Commedia* come omaggio al grande poeta italiano Dante Alighieri. Ognuna in collaborazione con tre differenti paesi: India, Indonesia e Cile. Al fine del tema della mia analisi, concentrandomi sulle influenze orientali, focalizzerò lo sguardo su *VIDEODANTE* India e Indonesia. L'occasione della celebrazione del 700° anniversario della morte del poeta viene colta per esplorare confluenze di contaminazioni artistiche, teatrali, corali e di danza, tra l'opera dantesca e il lavoro sperimentale della compagnia con i partner stranieri, che rappresentano come differenti tradizioni artistiche e territoriali possono tramandarsi nei secoli e unirsi a realtà differenti, reinventandosi in direzione di una inclusione e di una conoscenza maggiore di realtà artistiche altre.

3.1.1. *VIDEODANTE#India*

Questa *web performance serie* prende vita dalla collaborazione della compagnia bolognese con la danzatrice indiana Anuradha Venkataraman, supportati dall'associazione Culture Monks e coprodotti dall'Istituto Italiano di Cultura di New Delhi e dal Consolato di Calcutta. *VIDEODANTE#India* è formata da sette episodi, tanti quanti i giorni dell'allegorico viaggio del sommo poeta, della durata di circa cinque minuti ciascuno. Sono stati diffusi settimanalmente,

dal 24 marzo al 16 giugno 2021, sulle piattaforme online delle istituzioni coinvolte in suddetta produzione. Gli episodi sono rispettivamente: *Within a forest dark*, *Beatrice*, *Wounded Soul*, *Eternal Exile*, *Lucifer*, *Angels* e *The Tree of life*.

Tenendo a mente i numerosi riferimenti alla cultura indiana presenti nell'opera, dal punto di visto iconografico e filosofico, in quest'opera viene realizzata una reinterpretazione di alcuni passi della *Divina Commedia*. È risaputo, infatti, che il fascino dell'Oriente, e in particolare della cultura indiana, ha influenzato il pensiero dantesco. Come affermò l'orientalista e indologo Angelo De Gubernatis a tal proposito: "Più che ogni altra regione orientale, l'India ha dunque colpito, con le sue remote meraviglie, la mente del poeta, il quale, nell'immaginare l'Oriente, vedeva sorgere il sole dal Gange."⁸⁷

All'epoca di Dante, l'Asia era percepita dall'Occidente come un lontano mondo meraviglioso e pieno di ricchezze, sia a livello economico (ricco di pietre preziose e di alimenti esotici) sia a livello leggendario e mitologico. Testimoni di ciò sono i viaggiatori del periodo, che descrivevano l'India come un "paradiso terreno, là ove son tante maniere di frutti, e d'arbori, e di pomi, e si v'è l'albore della morte, che Iddio vietò al primo uomo, che non manicasse del suo frutto."⁸⁸

Dante sembra collocare il Purgatorio proprio in un'isola indiana, l'isola di Seilan. Essa si trova, secondo la topografia dantesca, agli antipodi del luogo considerato all'epoca come il centro del mondo, Gerusalemme. In quest'isola è presente, non a caso, la montagna sacra Meru, meta di pellegrinaggio per molti religiosi: dai Buddhisti agli Arabi, passando per gli Hindu e per i Cristiani. Sulla cima del monte, Dante immaginò il giardino del Paradiso Terrestre, con al centro, la figura imponente di un albero, il quale, nella geografia dantesca, è collegato ad un altro rovesciato: simbolicamente considerati l'albero della vita e della morte, appartenenti anche questi ad un immaginario tradizionale indiano.

Dobbiamo ora prendere in esame i due Alberi rovesciati descritti nel Purgatorio di Dante, canti XXII-XXV. Questi si trovano presso la sommità del «monte» e immediatamente sotto la pianura del Paradiso terrestre, che è protetto da mura fiammeggianti [...], dalle cui fiamme entrambi gli Alberi, incontrati l'uno subito dopo l'altro, sembrano pendere, così come appare anche dalle illustrazioni di Botticelli. Se vogliamo comprendere anche solo un poco il significato di questi Alberi, dobbiamo far ben attenzione a tutto ciò che di essi vien detto. [...] Dal modo in cui se ne parla deduciamo che questa è l'immagine riflessa e

⁸⁷ A. DE GUBERNATIS, *Dante e L'India*, Estratto dal Giornale della Società Asiatica Italiana, Volume III, 1889, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, 1889, p.3.

⁸⁸ Citazione di Brunetto Latini nel *Tesoretto* ripresa da A. GROSSATO, *Dante e l'India*, in C. Saccone (a cura di), *Sguardi su Dante da Oriente*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei Vol. IX, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, p. 303.

rovesciata dell'Albero della Vita, di cui le anime nel Purgatorio (cosmico) hanno fame e sete, ma di cui non possono aver parte e su cui non possono neppure salire. Non molto più in là, o più in alto, "parvermi i rami gravidi e vivaci / d'un altro pomo" [...] è evidente che questa immagine rovesciata dell'Albero della Conoscenza del Bene e del Male serve a disilludere coloro che ancora non hanno sconfitto il desiderio. Dante ora dal ripido pendio della Montagna sta per giungere alla pianura del Paradiso Terrestre che si trova sulla sua sommità.⁸⁹

L'albero del Paradiso Terrestre richiama a Dante l'immagine di alberi indiani come il Ficus Religiosa, caratterizzato da enormi rami che lo rendono maestoso, pieno di frutti e prelibatezze di cui però è proibito nutrirsi, come narrano i testi sacri. Il monte è anche il luogo dalla cui origine si dipanano i quattro fiumi sacri, di cui fa parte anche il Gange. Il fiume indiano viene più volte menzionato nell'opera, come parte di un immaginario suggestivo che è entrato nell'animo del poeta.



Figura 16 - Copertina di VideoDante#India.

La peculiarità e l'innovazione della serie creata dagli Instabili Vaganti è che in ogni episodio dell'opera il performer Pianzola recita le parole del poeta, mentre la danzatrice indiana le interpreta attraverso la classica danza indiana del *BhārataNatyam*. Questa pratica è uno stile coreutico originario dell'India meridionale. Le due parole sanscrite che ne compongono il nome

⁸⁹ Citazione dell'indologo e storico Ananda Kentish Coomaraswamy in A. GROSSATO, *Dante e l'India*, in C. Saccone (a cura di), *Sguardi su Dante da Oriente*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei Vol. IX, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, p. 321.

significano: “danza” (*Natyam*), intesa anche come interpretazione mimica guidata dalla musica e dal canto, mentre *Bhārata*, tra i diversi significati, può essere letto come acronimo di tre termini rappresentanti gli elementi fondamentali dello spettacolo: ovvero “stato emotivo” (BHAVA), “musica” (RAGA) e “ritmo” (TALA). Durante il rinnovo della pratica, che si ebbe negli anni dell’indipendenza indiana, nel corso degli anni quaranta del Novecento, la stessa fu ribattezzata con questo termine composto, e venne consacrata come danza classica indiana, divenendo un elemento di forte identità culturale per tutta l’India. Ma le origini risalgono a molto tempo addietro:

Poiché l’accesso ai quattro sacri testi (veda) era consentito solo ai bramini, il dio Brahma decise di istituirne un quinto, una fonte di conoscenza per tutti. Dai libri precedenti trasse il *Natyaveda* (libro della danza) e lo consegnò al saggio *Bhārata* che sulla sua base compone il *Natyashastra*.⁹⁰

Secondo le testimonianze, dunque, la pratica deriva proprio da questo trattato sulla danza di origine nel III secolo d.C. anche se si suppone che abbia riferimenti orali e contaminazioni ancora precedenti.

Anhurada incarna la *devadasi*, la quale rappresenta la figura femminile che tradizionalmente esegue la danza. Il termine *devadasi* letteralmente significa “serva di Dio” e deriva dalla funzione originaria di questa cerimonia, dove la donna si esibiva all’interno dei templi, al servizio della divinità, danzando seguendo le canzoni in sanscrito, testi che raccontavano i miti della religione induista. Il *BhārataNatyam* “rientra in un quadro culturale che riconosce proprio alla danza, rispetto alle altre forme artistiche, un primato per quanto riguarda l’espressione della devozione religiosa.”⁹¹

Per questa ragione, l’aspetto religioso è sacro, ma non esclusivo. Infatti, non è un’arte che esclude chi non fa parte della religione induista, ma l’importante è mostrare devozione e rispetto per la danza.

Le danzatrici interpretano in gesti e movimenti le storie che vengono cantate dalla base musicale. Tradizionalmente la danza inizia con il saluto alla Madre Terra e la richiesta di perdono per l’azione di calpestarla, rigorosamente a piedi nudi, in simbolo di sacralità e rispetto. “I primi brani, nei quali la danzatrice esegue sequenze di esercizi sono soprattutto di danza

⁹⁰ E. BARBA, N. SAVARESE, *I cinque continenti del Teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell’attore*, Edizioni di pagina, Bari, 2017, p.36.

⁹¹ C. NATALI, *Percorsi di antropologia della danza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p.117.

‘pura o astratta’ (nr̥tta), mentre quelli che seguono presentano molte parti in cui vi è ‘l’espressione mimica’ (abhinaya).”⁹² La performance non ha però solo valore narrativo, bensì ha l’obiettivo di suscitare uno stato d’animo nello spettatore. Al fine di ciò tutti i dettagli estetici ed espressivi sono fondamentali. Tra gli elementi, l’espressione mimica è centrale, insieme ai movimenti del corpo ed ai passi precisi dei piedi, oltre alle *mudra*, ovvero i gesti simbolici delle mani che permettono di rappresentare ogni elemento del mondo: dagli esseri viventi agli oggetti, dai sentimenti alle emozioni. Ed è proprio quello che fa Anhurada con il poema dantesco, trasponendo i versi dei canti in *mudra*. L’espressione del volto, il movimento degli occhi, lo sguardo diretto e penetrante, il battere preciso dei piedi in un determinato modo e con fermezza dei movimenti di tutto il corpo, animano la performance in una maniera unica, trasmettendo l’interpretazione della storia espressa dai versi su cui eseguono la danza. Anche il costume, formato da cinque parti, insieme ad acconciatura e gioielli, sono elementi essenziali per il rituale.

Il *BhārataNatyam* è allo stesso tempo una danza profondamente radicata nella tradizione religiosa, ma aperta ai cambiamenti. Essa, infatti, con l’avanzare dei secoli e parallelamente alle trasformazioni del mondo, si rinnova anche nella pratica, aggiungendo nuove *mudra*: arricchendola con gesti indicanti elementi che prima non esistevano (ad esempio *mudra* che significano bombe e pistole per rappresentare una guerra moderna). Ciò permette alla danza di aggiornarsi alla vita contemporanea, per essere in grado così di continuare a rappresentare tutto il raccontabile e mantenersi come arte “viva”.

Tornando all’opera in analisi, ogni breve video è ispirato a diversi momenti dei canti del capolavoro universale dantesco: dal primo Canto dell’Inferno nel primo episodio, con l’angoscia iniziale dell’entrata nella selva oscura, a Beatrice, eterna figura salvifica e di grazia, interpretata nel video da Anna Dora Dorno. Si passa poi a vari gironi dell’inferno dantesco: dal girone dei suicidi e degli scialacquatori alla frustrazione della penitenza dell’esilio eterno, al canto di Lucifero fino ad arrivare al Purgatorio nella cornice dei lussuriosi (Canto XXVII), dove la danzatrice indiana, nei panni dell’angelo della castità, accompagna e supporta il poeta, sempre impersonato da Pianzola, nell’attraversamento del confine infuocato che separa il Purgatorio dal Paradiso. Superata questa prova di coraggio, si giunge all’ultimo episodio, all’albero della vita nel Paradiso, che il poeta, in riferimento a quello terrestre, colloca proprio in India come riportato precedentemente. Le sensazioni che attraversano il poeta: dalla paura

⁹² C. NATALI, *Percorsi di antropologia della danza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p. 95.

all'ansia e dalla salvezza alla gratificazione, sono restituite dai brani originali, composti dal collaboratore nonché musicista italiano Riccardo Nanni, dagli effetti visivi di sovraesposizione, di giochi con i colori e luci espressi dal montaggio sperimentale ed infine dal mixaggio audio. Il tutto evidenzia la sensazione confusiva del poeta e dei personaggi descritti, attraverso la ripetizione e la sovrapposizione delle parole. Nei video si riescono inoltre a cogliere i dettagli dello sguardo della danzatrice indiana ingranditi e ravvicinati ad arte.

Ogni breve video coinvolge diverse collaborazioni artistiche, realizzate in forma ibrida con un metodo di lavoro sperimentale sviluppato durante il periodo della pandemia. Il risultato è un montaggio di varie performance video provenienti dall'Italia all'India, riunite in un'unica opera.⁹³



Figura 17 - Copertina con targa premi ricevuti di VideoDante#India.

Un' esperienza personale molto formativa è stata la mia presenza al festival *PerformAzioni* del 2022, tenutosi nelle giornate dal 9 al 17 settembre tra Bologna e Casalecchio di Reno. In questa occasione ho avuto il piacere di conoscere molti artisti, tra i quali la protagonista della *web serie VIDEODANTE#India*, la danzatrice Anurhada Venkataraman. Ho assistito, e documentato fotograficamente, al suo workshop e ad uno dei suoi spettacoli *live*, con estrema attenzione alla

⁹³ Citazione di Anna Dora Dorno dal sito ufficiale di Instabili Vaganti.

danza. Dal vivo si respira un'atmosfera particolare e lo sguardo della performer ipnotizza lo spettatore. Durante una cena, dopo il suo spettacolo del 10 settembre: *Dancing for the Gods*, all'Oratorio San Filippo Neri di Bologna, l'artista mi raccontò dell'importanza di ogni elemento di preparazione scenica, soffermandosi sulla spiegazione dell'applicazione dell'hennè rosso sotto la pianta dei piedi e delle mani e sulla prima falange di tutte le dita. Nei video viene enfatizzato il contrasto del colore rosso con quello scuro nell'allegorica foresta dantesca. Inoltre, raccontò di come quella danza sia stata per lei, come per molte donne, un forte legame di unione con la madre, che le insegnò le *mudra* sin da bambina. Una trasmissione ereditaria che lei come persona ed artista continua a diffondere grazie a queste collaborazioni internazionali e come insegnante e fondatrice dell'organizzazione indiana *Ahum – art, heart u and mind*⁹⁴, un collettivo che si propone di unire la comunità attraverso l'arte.

Trovo che questa collaborazione riesca a suscitare interesse, curiosità e stupore nell'unione di due tradizioni lontane nel tempo e nello spazio, ma che hanno in comune una meta artistica e un fine superiore, di unione e di scambio reciproco, a livello artistico e umano.

3.1.2. VIDEODANTE#Indonesia

Sulla scia dell'indagine sulle connessioni tra la cultura orientale e il capolavoro dantesco, la compagnia bolognese ha realizzato anche *VIDEODANTE#Indonesia*. Questo progetto nasce dalla collaborazione a distanza tra Instabili Vaganti e vari artisti balinesi: i danzatori Made Suteja e Elly Evyana, il performer del teatro di ombre Kadek Budi Setiawan, e la musicista Rosemainy Buang. Il progetto è stato promosso dall'Istituto Italiano di Cultura di Giacarta e, come per i video precedenti, gli episodi della serie sono sette, e sono stati diffusi sulle piattaforme web e i canali social della compagnia progressivamente dal 3 maggio al 17 ottobre 2021.

In questo caso i canti danteschi vengono interpretati dagli artisti indonesiani attraverso l'antica arte del teatro delle ombre e della danza mascherata. Gli episodi che si susseguono in questa serie sono rispettivamente: *The Lost Way*, *Upon a desert shore*, *Charon*, *The Land of Tears*, *Beneath the Giant's feet*, *Dreaming Matelda* e *Paradise Dream*.

⁹⁴ Sito ufficiale di *Ahum*: <https://www.ahum.in/about-us>.

Con l'affermarsi della cultura indiana a Giava e a Bali iniziò nei primi secoli dopo Cristo il processo di familiarizzazione delle popolazioni locali con la letteratura epica e religiosa di matrice hindu e buddhista. Soprattutto le due grandi epiche del Mahabharata e del Ramayana, poemi al tempo stesso sapienziali e popolari, dettero origine a una vasta letteratura di corte in giavanese antico (kawi) e divennero, in un contesto sociale molto più ampio, la maggiore fonte di ispirazione per cantori, narratori-burattinai e attori-danzatori.⁹⁵

Il nesso che collega le due opere su Dante è proprio la tradizione culturale induista, che, insieme all'immaginario mitologico e alla dimensione rituale derivanti, trasmettono un carattere ultraterreno, proprio come il viaggio affrontato dal sommo poeta.

Durante il video viene ripercorso il viaggio di Dante negli inferi. Pianzola introduce il viaggio nei panni di un Dante contemporaneo che, dopo 700 anni, si interfaccia e si interroga sul mondo odierno. Si parte dall'incipit del poema, dove il danzatore delle maschere, alternandosi con Nicola, inizia il viaggio trascendentale nella selva oscura. La danza mascherata è una tipica danza indonesiana, denominata propriamente *topeng*.

Il topeng è uno spettacolo le cui radici vanno ricercate nella conquista giavanese di Bali del 1343.[...] Esso non è però un'espressione diretta dell'influenza di Majapahit ma un prodotto della trasformazione di quella civiltà ad opera dei discendenti dell'aristocrazia giavanese emigrata a Bali nel XVI secolo per sfuggire all'Islam. [...] Il topeng è la testimonianza teatrale più importante dell'avvenuta compenetrazione tra le due culture. Nel topeng vengono focalizzati soprattutto elementi di storia locale: la scena teatrale è ambientata non più a Giava ma a Bali e ha quasi sempre per protagonisti personaggi realmente esistiti (i conquistatori e i loro discendenti balinesi).⁹⁶

Anche quest'arte di origine molto antica è quindi fondata su contaminazioni culturali e coloniali. Il termine *topeng* significa maschera e deriva dalla parola *tup*, coprire, indicante le maschere che indossano sul viso gli artisti che si esibiscono in questo spettacolo. Le particolari maschere utilizzate sono intagliate nel legno, colorate e curate nei minimi dettagli. Per aiutare l'identificazione col personaggio, le maschere presentano internamente un calco dettagliato dell'espressione rappresentata esternamente, cosicché il performer possa modellare il suo viso al calco facciale che indossa.

⁹⁵ V. DI BERDARDI, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze, 1995, p.91.

⁹⁶ V. DI BERDARDI, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze, 1995, p.158.



Figura 18 - Fermo Immagine di VideoDante#Indonesia.

Ogni danzatore balinese porta con sé una cesta che può contenere fino a centocinquanta maschere, ognuna rappresentante un determinato carattere per la scena. Nonostante i vari personaggi siano universali per ogni maschera, il danzatore può variare e spaziare nei caratteri. Egli è libero quindi di attuare un lavoro di creatività, utile ad aggiornare e approfondire il personaggio a seconda del racconto. Il danzatore è anche attore, in quanto da solo interpreta le diverse maschere usando differenti voci per caratterizzarne il personaggio e la storia, unendo l'arte mimica e della danza a quella del canto e della pantomima. Questo dramma viene dunque danzato col corpo, che, avendo il viso coperto dalla maschera, mima movimenti precisi. L'attenzione agli ornamenti del vestiario è un altro elemento dettagliato e mai lasciato al caso. Tradizionalmente lo spettacolo può durare circa un'ora e mezza e gli artisti sono accompagnati dalla tipica orchestra *gamelan*⁹⁷. L'armonia che ne risulta è data dalla sintonia che si crea tra il performer e i musicisti, espressa dal fatto che ogni maschera si identifica con una precisa melodia, così da rendere immediata e senza bisogno di scambi vocali, la connessione tra i musicisti e il danzatore.

Questa sintonia tra musica e performer è fondamentale nella resa di uno spettacolo teatrale che si propone come "totale", ovvero che non si limita al livello performativo visivo, ma si espande su più piani, anche su quello sonoro, che ne completa l'opera. L'esperienza multisensoriale è percepita inoltre attraverso i video della compagnia bolognese, in cui lo spettatore è quasi rapito

⁹⁷ Termine che indica l'orchestra, con strumenti tipici indonesiani, usata negli spettacoli.

dall'atmosfera creata da questa interpretazione dantesca in maschera, al punto da connettersi in un'altra dimensione benché stia fruendo lo spettacolo da uno schermo.

Continuando con i video in analisi, nel secondo episodio si affronta l'incontro del poeta con le tre fiere: figure animalesche che rappresentano rispettivamente i tre peccati capitali: la lussuria animata dalla lonza, la superbia dal leone e l'avarizia dalla lupa. Con queste immagini iniziano le trasposizioni con l'antica danza delle ombre indonesiane. Gli animali, infatti, vengono rappresentati tramite le figure di cuoio classiche del teatro delle ombre.



Figura 19 - Fermo Immagine di VideoDante#Indonesia.

Questa è una delle più importanti e più antiche pratiche indonesiane. È conosciuta con il termine in giavanese antico *wayang kulit*: letteralmente *wayang* unisce i termini *wong* = persona e *yang* = fantasma, che viene tradotta come ombra, mentre *kulit* indica il cuoio, specificamente derivante dal bufalo. Questa arte, che integra al massimo differenti linguaggi artistici, dalla parola alla musica, dal canto al gesto alla pittura delle figure, ha influenzato moltissime altre tecniche e pratiche (tra cui anche il *topeng*).

In questi spettacoli, infatti, si mescolano tradizione induista, contaminazione religiosa e i miti degli antenati: “Alla base del *wayang kulit*. non vi sono soltanto le vaste epiche indiane e alcuni

miti indigeni di carattere prettamente agrario ma anche la storia locale di importanti regni e di singoli stati e comunità.”⁹⁸

Figura centrale è il narratore-burattinaio, il *dalang*: egli narra la storia, interpreta le voci dei personaggi e anima il racconto muovendo tutte le figure di cuoio (lavora con circa 100-140 figure). Ogni “marionetta” rappresenta un personaggio e l’identificazione dei caratteri è data dalla cura nei minimi dettagli. Le figure hanno infatti delle specifiche caratteristiche strutturali: una precisa distanza tra le parti del viso, la grandezza del corpo e il colore usato per decorarle ha un preciso significato simbolico, determinandone ad esempio lo stato emotivo.

La conoscenza che il *dalang* deve avere dei testi e delle storie che racconta non è solo di carattere tecnico, ma anche teatrale, in quanto il suo compito comporta una memoria e una maestria polivalente: agire le figure come manipolatore (ogni gesto ha un preciso significato, in armonia col *gamelan*), farle parlare, ognuna con una precisa tonalità vocale e sfumatura parlata o cantata che ne caratterizza il personaggio, passando inoltre da una lingua più aulica e antica ad una medio/bassa a seconda dello status sociale di riferimento.

Questo spettacolo tradizionalmente dura molte ore, dalle otto alle dieci. Uno spettacolo classico solitamente si divide in tre parti: l’udienza (*pangalang*), il viaggio (*angkatan*) e la battaglia (*siat*) in cui di regola l’eroe sconfigge l’antagonista. Tra queste tre fasi obbligatorie il *dalang* ha assunto un maggior margine di libertà per la composizione di scene aggiuntive, prima della battaglia finale, come ad esempio sequenze comiche usate in funzione di espedienti ritmici lungo il racconto.

Lo spettacolo viene fruito dal pubblico in modi differenti, tradizionalmente al centro vi è il *dalang* con i bauli contenenti le figure, dietro di lui è situata l’orchestra mentre davanti viene posizionata una tela bianca di garza sulla quale, grazie all’effetto di lampade ad olio ai lati del narratore, vengono proiettate le figure (appoggiate su una base di tronco di banano) come ombre; queste le osserva il pubblico femminile, separato da quello maschile posizionato dall’altro lato. Quest’ultimo fruisce le figure senza il limite del velo e quindi ne osserva i colori e le rifiniture perdendo però la visione delle ombre.

In questo modo gli *wayang* ci dicono una cosa importante: nessun individuo, uomo o donna, può singolarmente pensare di avere una visione completa del “mondo” e della verità.

⁹⁸ DI BERDARDI, Vito, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze, 1995, p.93.

Quindi solo l'unione dei "diversi tra loro" (simbolicamente l'uomo e la donna), solo la messa in comune delle esperienze può offrire una visione completa ed esaustiva.⁹⁹

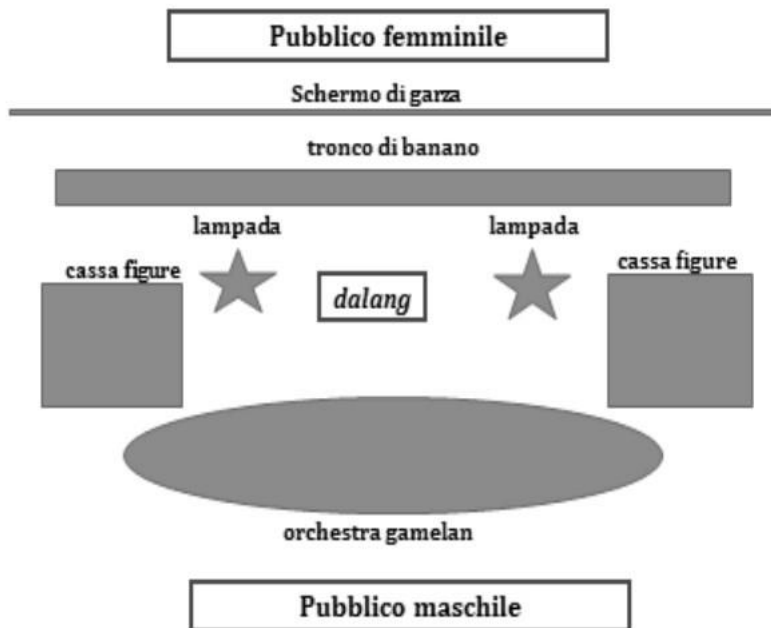


Figura 20 - Schema composizione durante spettacolo di teatro delle ombre contenuta in B. GENTILI, *L'angolo del collezionista. Wayang Kulit: il teatro delle ombre di Giava. La mia collezione di Wayang*.

In *VIDEODANTE#Indonesia*, infatti, vengono unite queste due esperienze, rappresentando sia le figure-ombre nei panni dei dannati, sia le varie figure alla luce diretta del sole, per essere ammirate in tutta la loro magnificenza. Sempre tramite le ombre viene presentato Caronte, il traghettatore delle anime verso l'Inferno, in riprese alternate al performer Pianzola travestito da Caronte stesso, con una delle tipiche maschere indonesiane. Si giunge poi all'Antinferno, dove le figure-ombre impersonano gli ignavi, ripudiati sia dall'Inferno sia dal Paradiso, e gli insetti intenti ad impartire la dolorosa pena ai dannati. Si passa ai traditori del Canto XXXII: anime dal corpo bloccato nel ghiaccio con solamente la testa libera, fino a giungere, con gli ultimi due episodi, nel Paradiso Terrestre, in compagnia della graziosa fanciulla Matelda impersonata dalla danzatrice balinese Elly Evyana, terminando col sogno paradisiaco. Sempre con l'alternarsi di Nicola che balla nei campi fioriti, alle figure del teatro balinese che si ergono in cielo come

⁹⁹ B. GENTILI, *L'angolo del collezionista. Wayang Kulit: il teatro delle ombre di Giava. La mia collezione di Wayang*, in *Quaderni Asiatici* 116, 2016, p.97.

figure beate, l'opera visiva termina con l'ultimo verso di quella dantesca "l'amor che move 'l sol e le altre stelle"¹⁰⁰.

Tutta la serie si anima dunque grazie all'alternanza e alla sovrapposizione dei movimenti dei danzatori balinesi, nelle antiche vesti e maschere tradizionali della cultura indonesiana, della danza e dalle parole di Nicola Pianzola, alle immagini del teatro delle ombre, unendosi in una commistione artistica che moltiplica la potenza delle immagini e il valore del racconto dantesco, enfatizzandone le atmosfere, il carattere iconografico, filosofico e musicale.

Quest'opera rappresenta un ulteriore esempio di come un tema così antico e radicato nella tradizione letteraria italiana (la *Divina Commedia*) si possa interpretare in una più vasta gamma di culture, unendo e includendone altre lontane. Ne nasce quindi una contaminazione di arti apparentemente lontane ma che, come abbiamo visto, hanno molte similitudini.

Il lavoro che porta avanti la compagnia Instabili Vaganti non mi porta a delle risposte nette, per quanto riguarda la mia domanda iniziale, ma apre a scambi culturali. A mio avviso, dunque, non esiste una risposta univoca alla domanda ma trovo fondamentale che ci sia uno scambio reciproco di conoscenza e di arti da scoprire e diffondere, col fine ultimo dell'inclusione tra esseri umani considerati alla pari.

3.2. La Linea dell'Onda: il labirinto dell'inclusione. audiovisivo sperimentale e autoprodotta

Stamattina correndo lungo il Foro Italiano mi sono fermata a guardare una giovanissima ragazza di colore che con le mani accarezzava il mare e cercava di stare in equilibrio sul filo dell'orizzonte. Bibi è cieca, non vede, sfiora e sorride mentre continua a rivolgersi a quel confine di mare da dove è giunta anche lei. La Sicilia mi accoglie a occhi chiusi e braccia aperte – come quelle di Bibi – con lo slancio di chi cerca un posto dove continuare a giocare.¹⁰¹

Come Elena Bellantoni seguì la sua linea del pane, già presentata nel primo capitolo, così io in questo progetto, seguo quella che è la mia "linea dell'onda"; al fine di rispondere, o comunque di proporre uno spunto di riflessione, alla domanda posta all'inizio della dissertazione. Trovo che sia utile e fondamentale usare l'audiovisivo per stimolare una maggiore consapevolezza

¹⁰⁰ Verso conclusivo della *Divina Commedia* di Alighieri Dante.

¹⁰¹ B. CARPI DE RESMINI, (a Cura di), Elena Bellantoni. *On the Breadline*, Quodibet, Macerata, 2019, p.138.

della realtà, e per le potenzialità di produrre un “risveglio” nella coscienza delle persone. Nel mio piccolo ho provato a ragionare su questo concetto da cui è scaturita questa idea.

Tante sono le influenze preziose per il mio progetto: dalle conoscenze e riflessioni precedenti alla scrittura della tesi, a quelle scoperte durante il percorso, tra cui lo stimolante scambio telefonico avuto con Francesco Bartoli che, nel narrarmi di *Borders*, il primo video che sarà di ispirazione a *In Search for nothing* citato nel capitolo precedente, ho subito percepito una connessione, infatti mi ha esposto alcuni degli stessi pensieri che ho avuto sul concetto di linea come confine e come contatto, su cui ragionavo da mesi. Questo fu per me un segno che mi convinse a proseguire nella ricerca.

L’idea generatrice del progetto parte da una personale riflessione che è la seguente: se tutti noi iniziassimo a condividere, ad “indossare” le cosiddette “differenze” e tutto ciò che apparentemente non ci tocca da vicino, potremmo convivere con i nostri simili, spezzando così quei “fili” dell’indifferenza e cucendoli insieme in modo da creare una “coperta”. In tal modo, “indossandola”, potremmo metterci in ascolto e comprendere meglio i nostri simili, quindi con questa nuova consapevolezza, fare un passo avanti in direzione dell’inclusione sociale.

3.2.1. Soggetto

Ognuno di noi ha un filo, una linea che segna la nostra strada, ciò che ci lega e slega all’altro. Questo filo rappresenta il nostro filo di Arianna: traccia metaforicamente il nostro percorso di vita, che potrebbe potenzialmente portarci fuori dal labirinto di confusione e insicurezza in cui ci troviamo, determinato dall’indifferenza e dalla repressione esercitata e imposta dal mondo esterno, che ci imprigiona ogni giorno senza rendercene conto.

Il filo percorre le strade della città, fra i vicoli del centro storico brulicante di gente, che, spedita, segue la propria linea, indipendentemente dalle persone che incrocia, ritrovandosi in un personale labirinto dove regna l’inadeguatezza, l’indifferenza e la non colpevolezza rispetto a ciò che ci succede attorno.

Un sottile o spesso filo invisibile, che può farci inciampare e perdere l’equilibrio inaspettatamente. Ci aggrovogliamo, e benché lo possiamo evitare o scavalcare, ci risulta difficile spezzarlo. La strada segnata dai fili rossi nei vicoli della città si alterna a quella di campagna, dove i fili si intrecciano tra gli alberi, permettendoci di scovare paesaggi bucolici, per poi terminare al mare, dove la linea dell’onda sul bagnasciuga si confonde con quella della

nostra vita e prende il posto del filo. Queste linee, diverse e uniche, si rincorrono e sovrappongono onda dopo onda, senza essere cancellate definitivamente, ma confluendo in quelle precedenti creando nuove possibilità, strade più libere e unite da percorrere.

Quando riusciremo a spezzare il nostro filo, solo allora sarà il momento in cui potremo condividere e affrontare le situazioni con uno sguardo diverso, vedendole come nostre, cercando di “indossarle”, unendo i fili spezzati e cucendoli insieme agli altri trasformandoli in una coperta. Da qui la mia metafora di “coperta”, realizzata intrecciando tutti i fili spezzati di ognuno, ed indossata, come segno di solidarietà. Una coperta come simbolo di coraggio e volontà, nonché sensibilità verso gli altri, per comprendere che ogni filo, ogni linea, non potrà mai essere veramente separata dalle altre, ma intrecciata per poterla tessere all’infinito.

Sceneggiatura

Nello sviluppare la sceneggiatura di questo cortometraggio, ho ragionato sulle numerose manifestazioni di emarginazione esistenti nel mondo. Tra le tantissime situazioni, ne ho scelte tre che alterno nel racconto, rispettivamente indicanti tre scene differenti ma con simili conseguenze: l’esclusione, l’impotenza e la solitudine. Ho cercato di modificare queste sensazioni tramite il riproporsi delle medesime scene ma attuando dei cambiamenti. I quadri che si alternano sono in successione: una ragazza in campagna che con il suo filo intrecciato agli alberi e a sé stessa simboleggia la prigione interiore che ci auto-costruiamo, isolandoci dal mondo esterno, espressa tramite la metafora del labirinto. La seconda raffigura una situazione come risultato di esclusione sociale che vede protagonista un uomo senza fissa dimora e una donna per strada che lo ignora. Essa rappresenta ciascuno di noi di fronte a queste situazioni, quando la reazione è prevalentemente di paura, indifferenza e impotenza; infatti, tendiamo a non guardare in quella direzione facendo come se nulla fosse. La terza, infine, è una situazione di emarginazione totale rappresentata da una persona incarcerata e abbandonata a sé stessa, riecheggiando un immaginario purtroppo comune, che può essere sintetizzato con la frase “questa persona dovrebbe essere sbattuta in galera e buttata la chiave della cella”. Anche se non possiedo la soluzione, l’*input* che porto avanti verso la fine del corto, riproponendo le scene con delle modifiche, che indicano il tentativo di avvicinarci e conoscere di più, può essere un punto chiave di partenza per attuare un cambiamento, per uscire da questa situazione di indifferenza. Questo è il concetto che cerco di trasmettere in questo progetto.

Il tutto è alternato ad altre scene di significato più prettamente concettuale che servono ad animare la voce narrante e ad inframezzare le immagini delle tre scene intrecciate. Sono sequenze in cui delle persone, rispettivamente una donna e un uomo, rappresentano la linea della storia: un inizio in cui seguono il filo rosso come guida e che percepiscono come confine; un “risveglio” in cui lo spezzano; un climax in cui uniscono i propri fili spezzati con quelli (degli altri) che trovano per la strada, fino al finale in cui indossano la coperta realizzata con l’unione dei fili in segno di riflessione verso l’inclusione.

SCENA 1

Mare/esterno/giorno

Su una spiaggia si sentono le onde del mare che si infrangono sul bagnasciuga.

In acqua si intravede un filo rosso spezzato che galleggia sulla riva.

La voce narrante inizia a parlare...

SCENA 2

Parco/esterno/giorno

Una ragazza cammina nel parco e inizia a srotolare un gomitolo di filo rosso lungo il suo percorso. Poi si avvicina ad alcuni alberi e inizia ad intrecciare il filo intorno ai tronchi, continuando a camminare.

SCENA 3

Mare/esterno/giorno

Una donna segue un filo rosso. Non lo vede ma ne percepisce la potenza e lo segue senza pensare o guardarsi attorno.

Non molto lontano, un uomo segue il proprio filo rosso senza accorgersene.

SCENA 4

Strada/esterno/giorno

Una ragazza cammina per strada seguendo un filo rosso disegnato sul pavimento. Sta molto attenta a non uscire fuori dal segno della linea rossa dipinta.

A sinistra della linea si intravede un senza tetto a terra sdraiato su dei cartoni.

La ragazza per sbaglio mette un piede oltre la linea dal lato del senza tetto. Se ne accorge e torna subito a calpestare il suo percorso segnato dalla linea sul pavimento e continua per la sua strada, ignorando l'uomo a terra.

SCENA 5

Sbarre/esterno/giorno

Due mani sono riprese mentre vengono incatenate da una terza mano a delle sbarre (barriera che dà sull'esterno). Le mani e le sbarre sono circondate da un filo rosso. La terza mano mette un lucchetto alle sbarre e al filo, lo chiude a chiave e getta via la chiave, per poi uscire di scena e lasciare le due mani incatenate.

SCENA 6

Mare/esterno/giorno

La donna che prima camminava seguendo il proprio filo rosso lo taglia con delle forbici e ne unisce una parte con altri lacci di filo che trova sparsi per la spiaggia. Inizia a cucirli insieme con un uncinetto, fino a ritrovarsi con una coperta rossa sulle ginocchia. La prende e la indossa facendola roteare sulle spalle, la stringe forte a sé guardando l'orizzonte.

L'uomo che prima seguiva il filo senza accorgersene lo spezza e lo butta in acqua. Egli si ritrova ad annodare diversi fili che trova sparsi lungo la riva e forma una coperta. La prende e la indossa facendola roteare sulle spalle, la stringe forte a sé guardando l'orizzonte.

SCENA 7

Strada/esterno/giorno

Si ripropone la scena della ragazza che cammina per la strada sul filo rosso disegnato sul pavimento. Questa volta però lei si ferma e mette un piede oltre la linea rossa verso il senza tetto. Si abbassa e lascia vicino ai cartoni un contenitore di alluminio con della pasta dentro e appoggia delicatamente una coperta rossa sul senza tetto come per coprirlo. Si rialza e continua la sua strada senza seguire il sentiero rosso segnato sul terreno.

SCENA 8

Sbarre/esterno/giorno

Due mani incatenate alle sbarre sono riprese mentre una terza mano prende un pezzo del filo rosso incastrato tra le sbarre e lo lega ad un pezzo del proprio filo. La stessa mano accarezza una delle due incatenate e la stringe, in segno di solidarietà.

SCENA 9

Parco/esterno/giorno

La ragazza nel bosco continua ad intrecciare il filo rosso intorno agli alberi e a sé stessa, fino a trovarsi incastrata e a non riuscire più a muoversi. Si ferma un istante ma poi inizia a dimenarsi fino a che non tira fuori dalla tasca un paio di forbici e inizia a tagliare i fili che la legavano e a liberarsi. La ragazza si è quindi liberata dai fili che la incatenavano, esterni e interni.

Raccoglie poi i fili spezzati, si ferma e si siede vicino ad un albero. Inizia ad intrecciare i fili come per formare una treccia. Le trecce hanno formato una coperta rossa. La prende e la indossa facendola roteare sulle spalle, la stringe forte a sé guardando verso l'orizzonte.

SCENA 10

Spiaggia/esterno/giorno

Siamo sulla stessa spiaggia della prima scena, si sentono le onde del mare che si infrangono sul bagno asciuga. In acqua si intravede un filo rosso spezzato che galleggia sulla riva, dove l'attenzione si focalizza sulla linea che l'onda lascia sulla riva. Tante linee tutte diverse che si intersecano senza prevaricarsi, ma unendosi in numerosi disegni sempre diversi ma uniti.

3.2.2. Testo audio del video

Un filo, ciò che ci lega e ciò che ci slega all'altro.

Un filo ci segue in ogni momento.

Lo calpestiamo, il nostro e quello degli altri, ci imbrogliamo, lo evitiamo, lo sorpassiamo, raramente riusciamo a romperlo. Ma è possibile?

Secondo la famosa leggenda greca del mito di Arianna, il filo rosso è legato al simbolo del labirinto, nello specifico al labirinto fatto costruire dal Re Minosse sull'isola di Creta, per imprigionare il Minotauro, l'essere mostruoso nato dall'unione della moglie, Pasifae, con un toro bianco.

Opera di Dedalo, l'architetto di corte, la struttura labirintica aveva il compito di rendere impossibile la fuga. Quindi divenne pieno di percorsi intricati che confondevano chiunque provasse a percorrerlo, in modo da limitare l'orientamento della persona e imprigionarla all'interno.

In anatomia, il labirinto descrive la cavità interna dell'orecchio, luogo in cui ha sede anche l'organo dell'equilibrio. È collegato dunque a ciò che ci permette di mantenere l'equilibrio.

Mentre secondo il vocabolario è anche descritto come una *“capacità dell'essere umano di complicare tutti i meccanismi e creare sovrastrutture per emarginare e suddividere”*¹⁰², un modo quindi che usiamo per creare barriere credendo di salvarci singolarmente.

Tutte le storie sono legate ad un semplice filo. Ognuno si muove nel proprio labirinto, che non ha per forza pareti fisiche, e si interseca con quello degli altri. Anno dopo anno aumentano i vicoli ciechi, i falsi passaggi, le scorciatoie, coloro che si credono arrivati al centro, e coloro che invece si perdono nei numerosi meandri lungo il sentiero.

Questo filo, quindi, rappresenta anche il nostro filo di Arianna, la nostra linea di salvezza, che traccia la strada del percorso che potrebbe potenzialmente portarci fuori dal labirinto in cui ci

¹⁰² Definizione di Labirinto sul vocabolario online di Treccani (<https://www.treccani.it/vocabolario/labirinto/treccani> in data 06/02/23).

troviamo, che hanno e abbiamo lasciato costruirsi attorno. Fino a che non ci siamo ritrovati in questo labirinto dell'inadeguatezza, dell'indifferenza, della non colpevolezza.

Il labirinto, per sua natura è quindi un luogo che rende difficile trovare l'uscita per chi vi entra. Ma è proprio questo il punto: chi vi entra?

Se rimaniamo al confine, sulla linea del filo, senza entrarci realmente, a cosa serve?

Quale è la difficoltà, quale è la riuscita e la sconfitta, la sfida, il perpetuo provare, aggiungere, sbagliare, riprovare, imparare, se non ci addentriamo in profondità? Forse non riusciamo ad uscire dal labirinto proprio perché non ci addentriamo davvero all'interno, permettendo alla paura data dai bivi, dai vicoli ciechi, di fossilizzarci, di bloccarci fino a non riuscire più a reagire. Non abbiamo Arianna che ci attende all'ingresso del labirinto come guida per uscirne. È difficile orientarsi, ma l'importante è muoversi.

Borges definì il labirinto come “un edificio costruito per confondere gli uomini (...), un simbolo naturale della perplessità”¹⁰³, una perplessità che ci coglie davanti all'universo. È proprio con il rinnovato stupore nei confronti di ciò che si scopre all'interno: le nuove strade, nuove prospettive, nuovi angoli, che si può rinnovare la nostra perplessità per sbloccare noi stessi, senza per forza doverne trovare l'uscita, ma spingendoci oltre. Non a caso il labirinto è un'immagine centrale nella poetica di Borges come in quella di tanti altri poeti e artisti, vista come un'allegoria della complessità del mondo.

Anticamente il labirinto era unicursale, ovvero formato da un unico percorso che portava al centro. Una volta raggiunto il centro, si proseguiva a ritroso per l'uscita, che era anche l'entrata. Col passare del tempo si svilupparono strutture multicursali, cioè luoghi più complessi che hanno un'entrata, una strada tortuosa per arrivare al centro e, seguendo più di un sentiero, continuare il percorso fino a diverse uscite. Forse è qui il senso, non esiste una soluzione unica, non vi è un'unica strada di uscita.

Continuiamo a camminare, seguiamo il filo quando ci fa comodo e lo evitiamo quando vogliamo guardare dall'altro lato. C'è chi ci prova e inciampa, chi si rialza e fa finta di niente e chi invece resta un momento per terra e cambia il punto di vista, vedendo quello che prima non riusciva a notare.

Un filo, che può essere srotolato direttamente dalla nostra mente.

¹⁰³ Citazione di Jorge Luis Borges (<https://www.mediabeta.it/aleph/labirinti.html> in data 06/02/23).

Si stima che se dispieghiamo tutte le vene e le arterie del nostro corpo unite come fili in un'unica linea, la lunghezza supera più volte la circonferenza dell'intero pianeta Terra. In sostanza, conteniamo fisicamente più di un mondo all'interno del nostro corpo.

Questo vorrà dire qualcosa... avremo qualche potere!

Se dentro di noi ricopriamo la circonferenza del mondo, non è esclusa la parte in cui vive o meglio, sopravvive un immigrato, un rifugiato, un torturato, un uomo senza fissa dimora, un lavoratore sfruttato, un emarginato, perché lo emarginiamo noi o contribuiamo a farlo emarginare.

C'è chi viene strozzato dal filo e c'è chi reagisce, e infine c'è chi si domanda: se spezzassimo questo filo invisibile? Se lo rompessimo per ricucirlo insieme agli altri fili?

Il filo cambia quando qualcuno lo cerca di spezzare, rompere e tagliare. Non per bruciare ogni legame ma per unirlo, cucendolo assieme a tutte le parti di filo che circoscrivono il perimetro di un emarginato o di una situazione ostile.

Possiamo farlo, ne siamo in grado, tagliamo questo finto legame che pensiamo di avere con la realtà. Facciamo fluire in noi l'altro.

Nel momento in cui tagliamo questo modo di affrontare le situazioni e le uniamo, formiamo una coperta, così da sentire meno freddo, facendo realmente nostre queste situazioni. Forse capendo un po' di più o sforzandoci di capirle e capirci.

Indossiamo la coperta, aggiungiamo ai nostri indumenti anche questo mantello, che non ci rende super eroi ma rende veri noi.

Una coperta indossata da ciascuno, per trasmetterci il coraggio e la volontà insita in noi, nascosti e sedati ma non svelati, per prendere tutte le linee di vita e indossarle, abbracciarle per capire che il nostro filo, la nostra linea, non potrà mai essere veramente separata dalle altre, ma intrecciata per slegarne i nodi e continuare a tesserla all'infinito.

Avete mai notato la sottile striscia che lascia la schiuma dell'onda appena raggiunge il suo massimo e si ritira? Traccia una linea fine sulla sabbia, non dritta, instabile ma continua. Alcune più marcate altre meno.

Un po' come se ogni onda lasciasse il testamento, l'impronta del proprio passaggio, la testimonianza della propria esistenza che però una frazione di secondi dopo viene coperta da quella successiva. Una e poi subito dopo l'altra, e così via... si continua e si va oltre. Chi più

lunga, chi più corta e profonda, confondendola, coprendola, riscoprendola, intrecciandosi. Un po' come le vite umane ma con meno delicatezza. Ci vorrebbe un po' più di dolcezza, per scivolare sulle vite, invece di cancellarle senza fatica.

Così provo a trovare la mia, affianco alle altre, più profonde, meno leggere, diverse, ma altrettanto legate e così delicate. Chissà cosa narra la mia linea; di una sola cosa sono sicura: oltre all'intersecarsi di altre linee, la mia non potrà mai essere parallela a quella delle onde del mare e finisce sempre dentro il rullo dei marosi, perché è proprio lì, quando cammini sulla sabbia ammorbidita dall'acqua, che sei costretto a rallentare, non puoi più correre e ignorare, allora sprofondi insieme alla sabbia, per tornare su con l'aggiunta dei granelli, come perle in una collana che ci arricchisce, ci illumina, ci fa brillare senza oscurare l'altro.

Una linea, un filo, ciò che ci slega e ciò che ci lega all'altro.

Un filo ci segue in ogni momento.

Lo calpestiamo, il nostro e quello degli altri, ci imbrogliamo, lo evitiamo, lo sorpassiamo, raramente riusciamo a romperlo. Ma è possibile!

Conclusioni

Durante la ricerca in questo impegnativo, stimolante e tortuoso percorso, sono arrivata alla conclusione che non esiste un'unica risposta alla domanda da me posta come motrice generatrice del "viaggio".

Lo stimolo nato da ogni caso di studio ha portato a nuovi spunti per ulteriori idee e ad approfondimenti fondamentali per acquisire nuovi strumenti al fine di orientarsi meglio nelle complesse e articolate dinamiche che governano questa società, contraddittoria e complessa, quanto delicata e fragile.

Ho cercato di variare negli approcci, da uno più prettamente storico e stilistico ad uno più concettuale e antropologico, per trasmettere uno sguardo più ampio e restituire un quadro più completo possibile degli argomenti trattati. Iniziando dalle opere video-artistiche di Elena Bellantoni, che parte da riflessioni più astratte come incipit per addentrarsi nell'universo di individui reali, attraverso storie personali che rappresentano un patrimonio collettivo, come l'*Abuela Cristina*, il migrante senegalese Ibrahima e le donne di *On the Breadline*. Arrivando così a definire la videoarte come strumento capace di scoprire, conoscere e che può arricchire la nostra visione del mondo.

Successivamente, ho approfondito la presa di coscienza su situazioni inerenti l'emarginazione sociale, come quella dei migranti nel documentario di Francesco Bartoli, opera che si pone come ponte di unione tra la videoarte e il documentario, per alimentare la consapevolezza sul tema, cercando nel medesimo tempo di restituire una dignità a questi ragazzi, in modo del tutto originale, verso una visuale più realistica relativa alla loro attuale quotidianità, per la quale, se non se ne parlasse, resterebbe nella penombra.

Ho continuato analizzando ulteriori veri e personali progetti di emancipazione dell'autore Renzo Martens: il primo con *Episodio III: Enjoy Poverty*, che descrive un tentativo di emancipazione destinato a fallire, con però il pregio di mostrare più da vicino la situazione dei lavoratori sfruttati in una delle tante piantagioni mondiali. Nel secondo lavoro dell'artista s'intravede, finalmente, una possibile strada verso la giusta direzione: infatti, si passa dal documentario come presa di coscienza e critica sociale, al racconto di come questo lavoro abbia portato ad un cambiamento concreto da parte dei protagonisti del film, ovvero

un'emancipazione diretta degli emarginati, i lavoratori e artisti congolese di Lusanga in *White Cube*.

Proseguendo, ho analizzato il linguaggio stilistico visivo dei video sperimentali creati dalla Compagnia Instabili Vaganti, in cui viene enfatizzata la contaminazione artistica come ulteriore simbolo che non esistono le arti separate, ma che si combinano e influenzano a vicenda, per il fine superiore di raggiungere una maggiore comprensione e condivisione umana e sociale. Ho terminato la dissertazione con un tentativo personale, sperimentando un approccio di ricerca più pratico. Ho voluto cimentarmi nella creazione di questo cortometraggio come prova di come poter iniziare e fare il primo passo personalmente. Esplorando, alla luce delle ricerche eseguite, un filo conduttore che ho materializzato attraverso la metafora del filo rosso, simbolo di confine e di contatto, per imparare a spezzarlo e a cucirlo insieme agli altri nella vita reale, stimolando ognuno di noi a trasformare in realtà tangibile la propria coperta universale.

L'obiettivo della tesi è stato dunque raggiunto nella misura in cui, nei diversi casi mostrati, la ricerca ha offerto varie possibilità di esperienze concrete di creazione e collaborazione come prova di utilizzo delle varie forme audiovisive per mettersi alla prova ed aiutare nella comprensione ed inclusione dell'altro. Riuscendo ad osservare e a conoscere, secondo diverse prospettive e tematiche, situazioni e argomenti spesso poco conosciuti o da sempre poco approfonditi. Queste riflessioni finali hanno confermato l'utilità della ricerca e di come possa aiutare nella condivisione come mezzo per facilitare l'inclusione.

Come sostiene Paul Farmer (2003), se è vero che non possiamo singolarmente modificare i meccanismi sociali dell'oppressione, dobbiamo allora giocare con l'intero mazzo di carte, ognuno impegnandosi nell'ambito della propria capacità di azione e della propria sfera d'influenza, ognuno giocando le proprie carte: "non basta cambiare atteggiamento, ma gli atteggiamenti fanno sì che altre cose accadano."¹⁰⁴

Nonostante la mia non si proponga come una ricerca esaustiva, in quanto nulla è definitivo e tutto è in costante movimento, osservare e apprendere di più non risolve o elimina le discriminazioni, gli sfruttamenti e l'esclusione e disuguaglianza sociale, ma può essere un punto di partenza, quello della consapevolezza: un'arma da usare per iniziare ad attuare un cambiamento. Questo aspetto, quindi, su cui ho focalizzato la tesi, è stato sviscerato secondo

¹⁰⁴ QUARANTA, Ivo, *Introduzione, Sofferenza Sociale*, in «*Antropologia*», N.8, Meltemi, 2006, pp. 12-13.

punti di vista, con esempi singolari e concreti che ne provano l'efficacia. Mio ulteriore scopo finale della ricerca è che questo sia solo il punto di partenza per realizzare altri progetti, sempre più concreti e con risultati tangibili in reali termini di inclusione sociale e personale.

Non voglio perciò porre una soluzione definitiva, ma aprire al dialogo, alla riflessione profonda, allo slancio, al risveglio e allo stimolo continuo per un'inclusione sempre più attuabile. Per ricordarci che il "filo" dell'indifferenza e dell'esclusione può essere spezzato.

Bibliografia

- APRA', Adriano, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria, 2017
- BADIALI, Silvia, *Aesthetics and politics: From Jacques Ranciere to Donald Rumsfeld and Renzo Martens*, Aprile 2015
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *I cinque continenti del Teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di pagina, Bari, 2017
- BARILLI, Renato, *Il trionfo di Wagner: storia, pratica e teoria della videoarte*, in *Videoart Yearbook. L'annuario della videoarte italiana 2006-2007-2008*, Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2009
- BARRA, Luca, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 2020
- BORGOGELLI, Alessandra, «*La Vita ha sempre ragione*», diceva Marinetti, in *Videoart Yearbook. L'annuario della videoarte italiana 2006-2007-2008*, Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2009
- CARPI DE RESMINI, Benedetta, (a Cura di), Elena Bellantoni. *On the Breadline*, Quodibet, Macerata, 2019
- CLARKE, Graham, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino, 2009
- DANTE, Alighieri, *Divina Commedia*, 1472
- DE GROOF, Matthias, *Reflexieve ethiek in Renzo Martens' 'Episode III' (Enjoy Poverty)*, Ethische Perspectieven, 2015
- DE GUBERNATIS, Angelo, *Dante e l'India*, estratto dal «Giornale della Società Asiatica Italiana», Volume III, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, 1889
- DE ROO, Paul, *African poverty, taboo or standardised? On Episode III – Enjoy Poverty (2008) by Renzo Martens*, University Ghent, Belgio, Vol.3, No. 1, Primavera 2012
- DI BERDARDI, Vito, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze, 1995
- FABINI, Giulia, FIROUZI TABAR, Omid, VIANELLO, Francesca, (a cura di) *Lungo i confini dell'accoglienza. Migranti e territori tra resistenze e dispositivi di controllo*, Manifestolibri, Roma, 2019
- FADDA, Simonetta, *Definizione Zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 1999
- GENTILI, Bruno, *L'angolo del collezionista. Wayang Kulit: il teatro delle ombre di Giava. La mia collezione di Wayang*, in *Quaderni Asiatici* 116, 2016
- GRAMICCIA, Valentina, *In search for nothing, un film di Francesco Bartoli*, in «Hidalgo Arte», 10/01/2018,
- GRANATA, Paolo, *Videomorfofi. Il video come forma simbolica*, in *Videoart Yearbook. L'annuario della videoarte italiana 2006-2007-2008*, Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2009
- GROSSATO, Alessandro, *Dante e l'India*, in C. Saccone (a cura di), *Sguardi su Dante da Oriente*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei Vol. IX, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017
- GUIDA, Cecilia, *Elena Bellantoni. Una partita invisibile con il pubblico*, Postmedia, Milano, 2018
- LISCHI, Sandra, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2005
- LISCHI, Sandra, *La lezione della videoarte. Sguardi e percorsi*, Carocci Editore, Roma, 2019

- LISCHI, Sandra, *La luna di vetro. Tracce di pensiero sulle immagini elettroniche*, Pisa University Press srl, Pisa, 2021
- LOOSLI, Alban, *Sémiotique du White Cube*, in «ALN NT2»
- MADESANI, Angela, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002
- MARRA, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano, 2012
- MORRIS, Angie, *The economy of images of poverty, through a 'Duchampian lens'. Alfredo Jaar, The Sound of Silence and Renzo Martens, Enjoy Poverty, Episode III*, University of Sussex, 2015
- MUZZARELLI, Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino, 2014
- NATALI, Cristiana, *Percorsi di antropologia della danza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009
- NICHOLS, Bill, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2014
- PINELLI, Barbara (a cura di), *Migrazioni e asilo politico, Antropologia*, Anno XIII, numero 15, Ledizioni, Milano, 2013
- PINELLI, Barbara, CIABARRI, Luca, (a cura di), *Dopo l'approdo. Un racconto per immagini e parole sui richiedenti asilo in Italia*, Editpress, Firenze, 2017
- QUARANTA, Ivo, *Introduzione, Sofferenza Sociale*, in «Antropologia», N.8, Meltemi, 2006
- RICCIO, Bruno, (a cura di), *Mobilità. Incursioni etnografiche*, Mondadori, Milano, 2019
- ROSITANI, Niccolò, ZANNIER, Italo, *La fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Skira, Milano, 2005
- SINNIGE, Sanne Fleur, *Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – a shot-by-shot analysis*, Vrije Universiteit Brussel, Image & Narrative, 2017
- SNOW, Tom, *Culture Now: Renzo Martens at the ICA, London*, Ibraaz, 3/6/2015
- SPAGNOLETTI, Giovanni, (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia, 2012
- STUDER, Massimiliano, *Alle Origini di Quarto Potere. Too Much Johnson: il film perduto di Orson Welles*, Mimesis Edizioni, 2018
- TRAFORTI, Alice, *Intervista a Elena Bellantoni, Elena Bellantoni: "Il poetico è politico"*, 11 Giugno 2021
- ZIMMERMANN, Cirlene Luiza, *Monocultura e Transgenia. Impactos ambientais e inseguranca alimentar*

Sitografia:

- BELLANTONI, Elena, *Portfolio*, 2021, (<https://www.ontheheadline.it/wp-content/uploads/2021/02/Elena-Bellantoni-Portfolio-2021-gennaio.pdf>)
- Instabili Vaganti Sito Ufficiale: <https://www.instabilivaganti.com/>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/labirinto/>
- <https://www.mediabeta.it/aleph/labirinti.html>
- <http://pensareinunaltraluce.blogspot.com/2016/04/il-labirinto-simbolo-della-perplexita.html>

Videografia:

F. BARTOLI, *Residual Shape*, 2012

F. BARTOLI, *Borders*, 2013

F. BARTOLI, *In Search For Nothing*, 2016

E. BELLANTONI, *HALA YELLA addio/adiós*, 2013,

E. BELLANTONI, *Maremoto*, 2016

E. BELLANTONI, *On the Breadline*, 2019

R. MARTENS, *Episode III: Enjoy Poverty*, 2008

R. MARTENS, *Plantations and White Cubes*, 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=rsZbO0vxSWw>)

R. MARTENS, *White Cube*, 2020

INSTABILI VAGANTI, *Sail*, 2020

INSTABILI VAGANTI, *Time*, 2020

INSTABILI VAGANTI, *8 ½ Theatre Clips. Come la pandemia ha cambiato le nostre vite in 8 episodi e ½*, 2020

INSTABILI VAGANTI, *SIE7E*, 2021

INSTABILI VAGANTI, *The New Silk Road*, 2021

INSTABILI VAGANTI, *VIDEODANTE#India*, 2021

INSTABILI VAGANTI, *VIDEODANTE#Indonesia*, 2022

Ringraziamenti

Ringrazio innanzi tutto la mia Relatrice, la professoressa Silvia Grandi e il mio Correlatore, il professor Matteo Casari, per la loro disponibilità e sensibilità nel seguirmi in questo percorso.

Ringrazio immensamente i miei genitori, mio padre Pier e mia madre Paola, per il sostegno fisico e morale dimostratomi ogni giorno. Dedico a loro questa tesi, che sono sempre state le mie rocce, senza i quali non avrei mai raggiunto questo traguardo.

Ringrazio i miei punti fissi Maria e Antonella, due stelle preziose che da anni a questa parte condividono con me le ansie, le vittorie, le delusioni, il percorso di vita trascorso e che so, continueremo a percorrere insieme, anche se in diversi parti del globo. Una menzione speciale va a Elena, la mia compagna fidata dalla nascita, che ha sempre un porto sicuro da offrirmi per i miei folli viaggi, esteriori e interiori. Ringrazio tutti i miei amici, sparsi per l'Italia e per il mondo, che, nonostante siano lontani e apparentemente assenti, basta un ricordo per sentirli vicini ed accendere il mio sentimento per loro.

Ringrazio mio fratello, Irene e la perla che è la mia nipotina Bianca, persone speciali che hanno sempre creduto in me anche quando io stessa dubitavo, che sono fonte di un amore incondizionato. Ringrazio i miei parenti che hanno resistito all'aridità con cui sono cresciuti e che ho percepito sinceramente vicini, in particolare modo nonna Elvira, da sempre e per sempre una fonte di luce nella mia vita, nonostante non sia più apparentemente visibile su questa terra, ma sia più forte che mai nel mio mondo.

Ringrazio gli artisti che analizzo e cito, in particolare modo Francesco Bartoli, per la disponibilità dimostratami e il prezioso scambio avuto, non solo telefonico ma umano, sperando in nuovi incontri e collaborazioni future. Ringrazio tutti gli spunti non esplicitamente presenti nella tesi ma che sono stati fondamentali per la mia crescita personale e quotidiana, in particolare alle parole attivanti e stimolanti dell'artista bolognese Alessandro Bergonzoni, che non smetterò mai di ringraziare, per continuare ad accendere la spina della mia curiosità e spontaneità. Ringrazio l'ispirazione datami da questo percorso universitario che mi ha fatto scoprire tante anime speciali, ognuno con un peso e un portato singolare e unico. Ringrazio tutti i miei colleghi con cui ho condiviso stress e ansia da esami e con cui ho scambiato chiacchiere

stimolanti e lavori che mi hanno permesso di alimentare e allargare il mio sguardo, arricchendolo di giorno in giorno.

A tutti i legami preziosi per cui sono infinitamente grata. Spero che questo possa essere uno sprone per me e per tutti coloro che lo percepiscono, spingendo all'approfondimento e alla sfida quotidiana personale in direzione di un contatto ulteriore con sé stessi e con gli altri.