

donnamadrebambina nasce dall'intento di operare un ampliamento di ruoli all'interno del sistema-arte. La galleria Nuovi Strumenti offre ad una tesi universitaria la possibilità di tradursi in un lavoro espositivo, traghettandola verso ambiti più concreti, quali quello delle relazioni interumane. Questa mostra si prefigge di far interagire diverse istituzioni, attraverso l'attivazione di un confronto e di uno scambio: quella scolastica, da cui nasce il progetto di tesi, quella pubblica, promotrice dell'evento, e quella privata, la galleria in cui avrà sede l'esposizione.

donnamadrebambina

visioni e immagini di 10 artiste, scelte con Annalisa Portesi

Elena Arzuffi, Annalisa Cattani, Paola Di Bello, Barbara Faessler, Armida Gandini, Silvia Levenson, Marzia Migliora, Ottonella Mocellin, Liliana Moro, Cristina Pavesi

Noi inventiamo noi stessi come unità
in questo mondo di immagini da noi stessi creato.
F. Nietzsche

Se mediante il proprio operare l'artista tratteggia la propria individualità, la sua opera veste le spoglie di un racconto, che tuttavia desidera non scadere in mero autobiografismo ma farsi promotore di dialogo. All'interno di questa precipua narrazione il fondamento ontologico non è mai entropico, implosivo, fine a se stesso, ma deborda verso riflessioni generali, filtrate attraverso dispositivi dialettici universali, quali l'affabulazione, il gioco, la fiaba, la simulazione... L'operazione creativa viene così spogliata del 'concetto' castrante di autoreferenzialità, per immettersi in un contesto di socialità condivisa. Da puro atto estetico-creativo l'opera diviene, quindi, struttura mediale: agendo in seno allo stesso orizzonte sociale, si fa generatrice di uno spazio interstiziale, in cui gli elementi simbolici permettono di attivare, emancipandole, relazioni dinamiche intersoggettive, poiché nessuna opera è una singolarità che si identifica semplicemente con se stessa, ma desidera, vuole e chiede, nel costante defluire nell'altro da sé, partecipazione e scambio¹. Alla luce di quanto detto non sembrerà riduttivo né banale affermare che, come finalità ultima, l'esperienza creativa si prefigge di ridurre distanze, interrogando la realtà. In questo senso si devono leggere le opere delle dieci artiste presenti all'interno della mostra **donnamadrebambina**, in ognuna delle quali emerge una ricerca soggettiva strettamente connessa all'universo femminile, nella complessità e peculiarità della sua triplice dimensione identitaria: di figlia, di donna e di madre. Attingendo dal vivere quotidiano l'uso di pratiche medialità, quali la fotografia e per sua stessa estensione il video, l'artista-donna spiana un confronto pubblico di complicità con l'esterno, innescando flussi di comunicazione fluidi, duttili: il linguaggio diegetico-espressivo dell'immagine diviene involucro ideale di contenuti nutriti dall'elemento autobiografico, ma cresciuti e maturati grazie alle comuni esperienze. Per tale ragione la specificità dell'essere donna appare come paradigma focale, implicando per natura esperienze percettive, relazionali e di vita uniche,

tipiche del proprio 'genere'. In tal senso l'esperienza esclusiva della maternità assume la valenza positiva di valore aggiunto, permettendo alla donna, in un rapporto di completa e assoluta empatia con la propria creatura, di ripristinare il ricordo di sé bambina e di scovare nell'inconscio quello stato fanciullesco che lo scorrere del tempo non aveva eliminato ma solo sepolto negli angoli bui della memoria. L'aggallare dei ricordi consente all'artista una maggiore presa di coscienza di quei pensieri animistici e magici, sospesi tra sogno, immaginazione e realtà, che il processo creativo fa riemergere, consentendole di mettersi in contatto, e di portare fuori la parte più profonda di sé: quella in cui permane intatta la visione poetica, ponte tra percezione e immaginazione, dei primi anni dell'infanzia, tempo in cui il gioco aveva ancora il potere di ricongiungere l'esistenza simbolica all'esistenza umana. Esperienza artistica e attività ricreativa collimano nell'adulto, rappresentando entrambe quel mondo fittizio, metafora dell'effimero, nel quale l'immaginazione si fa compensativa e liberatoria: ciò consente all'individuo di esprimere totalmente la propria personalità, lasciando spazio ai pensieri immaginosi che animano il serbatoio dell'inconscio. L'esclusività del rapporto della donna con la propria creatura e l'approccio profondo e a volte intricato della relazione con la madre rappresentano esperienze "mitiche", dalle quali attingere per suscitare sensazioni, provocare un dibattito, aprire un dialogo verso l'esterno, senza mai scadere nella semplice illustrazione o nella finita auto-narrazione. Questo il motivo per cui le artiste, che nel proprio operato si rifanno a tali 'percorsi *vitae*', scavano dentro di sé: non per parlare di un proprio vissuto, ma per elaborarlo creativamente, dandogli un valore non di genere, ma universale, che aspira ad essere, con le parole di **Marzia Migliora** (1972, Alessandria; vive a Torino), una 'restituzione di esperienze condivise'². E' in tal modo che l'artista definisce l'intento di *Raccontami una storia*, 2000. Nell'opera video, a fare da sottofondo sonoro è la voce di sua madre

che racconta la nascita della figlia, esaudendone il desiderio di narrazione: narrazione, memoria e gioco si intrecciano lungo un'unica tematica, la maternità. La Migliora lega al proprio ventre una telecamera che punta verso il pancione di una donna incinta, disposta di fronte a lei, cui ha fatto indossare l'abito da sposa di sua madre.

L'attitudine al gioco trova compimento nell'azione delle due che, tenendosi per mano, girano su se stesse fino ad una perdita di equilibrio. Le immagini appaiono sfocate a causa dell'intrusione di un liquido viscoso sull'obbiettivo della video camera, che rimanda allegoricamente al liquido amniotico. Ogni rapporto appare filtrato: quello tra l'artista e la propria madre dalla presenza della donna, quello tra l'artista e la donna dalla fisicità del bambino e quello tra realtà e telecamera dall'intrusione del liquido. Mediante la costruzione di *screen-filters* viene posta una distanza, che genera un distacco dalla dimensione puramente autobiografica. "Se ognuno è chi nacque (...)

nessun racconto di una storia di vita può tralasciare quest'inizio da cui la storia medesima è cominciata. Il racconto del suo inizio, il racconto della sua nascita, non può tuttavia che venire all'esistente nella forma della narrazione altrui"³ Se la Migliora si riappropria del ricordo della nascita attraverso il racconto di sua madre, **Cristina Pavesi** (1966, Milano) compie la medesima operazione in senso diametralmente opposto. *Memoria di maternità*, 2006, è un lavoro composto da una serie di fotografie, compiuto 'immortalando' oggetti, vestitini, giocattoli dei primi mesi di vita dei figli: diuturni testimoni, simboli archetipici cui è dato custodire il passato, affinché la memoria ne preservi il ricordo, ovviandone l'inevitabile perdita. Accanto alle immagini dei frammenti, adunati come 'nature morte', appare quella della matriosca, allegoria matriarcale che raccoglie-inglobando, incarnando oggettualmente la rappresentazione metaforica del contenitore per eccellenza: il ventre materno.

Così come la Pavesi anche **Barbara Faessler** (1963, Zurigo; vive a Milano) fa incetta dell'esperienza del proprio vissuto per estrarne immagini personali ma, a differenza della prima, quello che ci restituisce è una fusione fra pubblico e privato, poiché "pur facendo ricorso al privato (...) ne concepisce la realtà in senso eterodiretto"⁴ Alla fotografia del Panteon romano e a quella di un leone scultoreo - presente in Villa Medici a Roma - l'artista accosta, creando un rapporto di contiguità, due immagini legate all'intima esperienza della maternità. La particella microcosmica, addizionata ad un contesto più ampio, diviene parte integrante di un intendimento percettivo macrocosmico. Nei due dittici presentati, *Dittico 1-4*, 1999, (facenti parte di una sequenza di dodici) "è la memoria a essere esibita e offerta. E' questo luogo a essere messo a confronto (...) in una relazione tra esterno e interno, tra movimento e staticità, tra io e noi"⁵: è una memoria che emerge senza mai esibirsi,

mediata attraverso l'uso del colore che, come un diaframma sovrapposto, proietta la visione in un altrove dilatato nel tempo e nello spazio.

Anche nelle fotografie di **Silvia Levenson** (1957, Buenos Aires; vive a Lesa) esperienze personali e atto ideativo sembrano convergere, poiché ad apparire, con nuova forza e vigore, sono le immagini della propria infanzia. *Plaza De Mayo*, 2006, rappresenta una foto ricordo di lei bambina, immortalata nella piazza di Buenos Aires, mentre con la sorella dà da mangiare ai piccioni. L'artista, attraverso una sintassi personale, che si esplica nell'utilizzo del vetro - materiale fragile e tagliente al contempo -, rielabora il proprio vissuto. A campeggiare sull'immagine fotografica sono, infatti, delle delicatissime scarpette, adorne di un piccolo chiodo che, nascosto all'interno, ne rende impossibile l'uso. Tale immagine sembra assolvere una funzione metonimica: il ricordo di quel momento si fa memoria dell'infanzia, così come l'Argentina appare evocata attraverso una delle sue piazze più famose. "Oggi non do più da mangiare ai piccioni e non ho l'allegria inaugurale del vestito nuovo. In questi anni Bibi e io siamo tornate spesso in questa piazza. Speranzose e armate di striscioni durante gli anni Settanta, rabbiose dopo gli anni Ottanta insieme alle madri dei desaparecidos. Siamo passate attraverso tutti questi eventi e spesso ci sentiamo delle sopravvissute. Come tante ex bambine, ci portiamo addosso le nostre ferite emotive, procurate a casa, a scuola, per le strade, sotto lo sguardo a volte vigile a volte distratto degli adulti. Tutto il mio lavoro è una riflessione su queste ferite."⁶ L'arte permette al ricordo di perdurare, affinché ciò che è stato non cada nell'oblio della mente di colui che l'ha vissuto, come una profonda ferita di cui rimarrebbe una cicatrice troppo vecchia per essere mostrata. L'artista, da sempre interessata ad esplorare il mondo dell'infanzia, dei rapporti familiari e degli stereotipi legati alla condizione femminile e umana, in *Vestidito*, 2006, presenta un'immagine estrapolata dal proprio album di famiglia, dove compare, a pochi mesi di vita, seduta in braccio alla madre. Il vestitino che indossa viene ricoperto, mediante sovrapposizione, da una patina vitrea costellata di affilati chiodini. L'abito sembra così assumere la funzione strutturale di una corazza, catafratto armamentario indicato per preparare i bambini "al loro ingresso nel mondo", là dove "i piccoli uomini sono accolti come nemici. La guerra scoppia tra infanti e adulti, tra l'autorità costituita e questi fieri battaglioni di uomini minuscoli che muovono alla conquista del mondo. Che l'umanità sia così arida di cuore, così spenta di fantasia, così parca di ambizioni, così limitata di desideri, denota che nella guerra quotidiana tra infanti e adulti, una vile vittoria corona di giorno in giorno la fronte degli adulti."⁷

La tematica della memoria ha evidenziato una propensione comune ad autoesporsi, per cui

cogliere la propria singolarità significa indagarla, rielaborarla per poi raccontarla, assegnandole nuovo senso e significato; in termini artistici questo implica partire da un'estetica soggettiva, tesa ad una definizione identitaria, per giungere ad un'arte ascrivibile ad un processo creativo-relazionale. E' in tal senso che deve essere letta l'operazione audiovisiva di **Annalisa Cattani** (1968, Imola). L'artista dedica al ricordo della madre scomparsa, per soverchiarne il lutto, un video che riporta il suo nome: *Novella*, (2001). Nel video è la figlia a mostrare, col semplice movimento delle dita, le foto della madre, facendo contemporaneamente scorrere in sovrapposizione il racconto intrecciato della sua stessa vita. Le immagini della donna divengono espressioni tangibili di una presenza che, oltre a sopravvivere nella memoria, viene bloccata nella realtà, disegnandone la storia attraverso il ritratto più autentico.

Con la medesima dolcezza e delicatezza anche **Ottonella Mocellin** (1966, Milano), costantemente impegnata sul fronte di una ricerca identitaria, compone una riflessione sul rapporto filiale.

Enduring love, 2003, è un video costruito sul revival di una fotografia d'infanzia, in cui a far capolino è la con-fusione dei ruoli genitore-figlio, mediante l'espedito dello sdoppiamento-mimesi.

Ad impersonare l'artista da bambina è la nipote Lola, di sette anni, mentre la Mocellin veste i panni di sua madre. Le due, poste di profilo l'una di fronte all'altra, attraverso il tenero contatto dei loro visi e l'amorevole gioco delle loro dita tra i capelli, allegorizzano quel 'prolungamento ipersensibile' che intercorre nell'esclusivo rapporto simbiotico tra madri e figlie, dispiegato in uno stormito recitativo vocale, che fa da sottofondo sonoro alle immagini: "A volte vorrei tornare là, portarti con me in quel posto tranquillo, in quella specie di vuoto pneumatico in cui io mi perdevo nei suoi capelli, oppure nei tuoi capelli, quando, come adesso, noi eravamo la stessa cosa.

Quando non si capiva più dove finivo io e dove iniziava lei.

Si, noi eravamo una sola cosa."⁸

Il testo procede interrogandosi sull'emblematico significato del rapporto relazionale, nella duplice accezione di convivialità e di conflittualità, dove la ricerca dell'altro non è soverchiante sopraffazione, ma costruttiva comunione.

Anche **Elena Arzuffi** (1965, Bergamo; vive a Milano), nell'opera video *Looking for another like me*, 2003, muove un'importante riflessione su questo tema. L'artista, in una prosodia di strumenti - linguaggio grafico e fotografia - , indaga sul passaggio dall'età infantile a quella adolescenziale, momento in cui la crescita implica una necessità di relazione, un desiderio di confronto e di condivisione che travalichi i delimitati confini del proprio essere per colmarne il vuoto, il senso di inadeguatezza e di solitudine: è allora che ci si spinge inevitabilmente verso l'altro, nel quale riscoprirsi in un raffronto speculare. Paradigmatica

in tal senso risulta l'immagine fotografica *X-Room*, 2002/3, in cui è nuovamente la figlia, protagonista nel video, a far da soggetto. Nella foto la bambina appare ai lati (interno-esterno) della stessa parete, come in un'immagine a specchio che ha come punto di fuga, posizionato in primo piano, lo spigolo della tramezza. Due medesime lei, che si cercano e si re-spingono, scisse da una distanza che, per quanto limitata, appare invalicabile.

Armida Gandini (1968, Brescia), in *Cedi? Non cedo*, 2003, sebbene generi una simile riflessione sui meccanismi di relazione, ne indaga un aspetto completamente diverso. Mediante il recupero di una registrazione amatoriale - film 8 - degli anni Settanta, l'artista pone in evidenza il flebile scarto che può sovente intercorrere tra realtà e finzione: ad essere ripresi sono due ragazzini che giocano a picchiarsi, mentre l'adulto, intento a registrare, resta impassibile a guardare, come soggiogato dalla macchina da presa. Il gioco diviene valvola di sfogo di un atteggiamento aggressivo del fratello maggiore verso il più piccolo, che ne subisce colpi e spintoni solo perché ripreso dalla telecamera. Rimontato in sequenza ciclica e proiettato su una grata in ferro, che amplifica la distanza visione-spettatore, il filmato si carica di quel senso di indifferenza e di distacco che recinge le immagini di cronaca, a cui l'occhio e la mente, assuefatti da troppa invadenza mass-mediale, sono inavvertitamente abituati. In quest'opera appare sintomatico come la tematica del gioco, legata ad una visione spensierata e felice dell'infanzia, emerga per spirito di contraddizione, inficiando tale convinzione.

Liliana Moro (1961, Milano) nel video, *AIA*, 1997-2001, esplora le diverse sfaccettature del gioco: giocare significa relazionarsi con ciò che è interno ed esterno a sé ("lo vivo il gioco come un rapporto tra me e me, tra me e gli altri e tra me e il mondo"), pur conservandone un aspetto realista e disincantato, poiché, come poi afferma, "il gioco dell'adulto può essere anche il gioco della finzione".⁹ Nella proiezione audiovisiva, qui condensata attraverso l'immagine fotografica dell'ultimo frame, l'artista indossa delle scarpette rosse da tip-tap; esse, che nell'immaginario comune oggettualizzano il sentimento del desiderio, battono su un pavimento argentato, producendo un rumore metallico. La proiezione surreale, che rimanda al mondo magico delle fiabe - luogo in cui "i processi interiori sono tradotti in immagini visive"¹⁰ - viene repentinamente catapultata nella fredda realtà quando, nell'ultima scena, al rimbombo di un colpo di pistola, un panno impregnato di sangue cade su una delle caviglie. La dimensione reale, trasfigurata dall'effetto curioso e straniante, si chiude con una scritta bianca su sfondo nero: *Aia*.

Anche **Paola Di Bello** (1961, Napoli; vive a Milano) utilizza il gioco per sviluppare nuovi spazi di creatività. In *Il grande Piccolo*, 2004, l'artista si avvicina alla cifra del giocattolo, operando un

ribaltamento dei valori nella scala di grandezza: l'oggetto, che nella realtà si presenta piccolo, viene reso in grandi dimensioni. Invitata a partecipare ad un progetto playground per bambini rifugiati¹¹, la Di Bello realizza un video, costruito montando una sequenza di immagini fotografiche - per ottenere un effetto di movimento - di un plastico in scala: "una sorta di piccolo circo-giocattolo su un grande vassoio rotondo che gira come una giostra" su cui sono disposti "gli attrezzi degli esercizi (...) fatti con una tazza, un pettine, uno specchietto..",¹² dei tappi che si trasformano in altalene, attrezzi che diventano i giochi-giostra di minute bamboline, protagoniste di un parco animato da suggestioni infantili, amplificate dal sottofondo di una musica di carillon.

L'immaginifico, il magico e a volte il fiabesco ritornano quindi in molti lavori di artiste contemporanee, assecondando quel tradizionale pensiero secondo cui l'artista è colui che "vivendo e percependo come un ragazzino, cerca le fessure in una palizzata perché pretende di guardare attraverso le faglie del mondo e vuole scoprire quello che siamo, in una prospettiva che superi il tranello, cioè dialetticamente attraverso la religiosità dell'arte."¹³

Ogni opera presentata non è altro che la traslazione visiva di un'indagine percettiva, che una volta filtrata dalla sensibilità di colei che ne è l'artefice, la trascende, per immergersi in una dimensione universale di comunione e di ricerca: "... L'anello di congiunzione è la ricerca continua di una relazione con l'altro, oltre che uno sguardo profondo dentro se stessi.. ed inoltre il mantenersi in equilibrio. Il filo rosso è sempre e comunque interno."¹⁴

Annalisa Portesi

7- A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Edizione della Cometa, Roma, 1937

8- O. Mocerlin, testo tratto da *Enduring love*, 2003, video sonoro, 7 min.

9- L. Moro, citazioni riprese dall'intervista con l'artista del 5 agosto 2005, presente nel lavoro di tesi

10- B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli Editore, Milano, 1977, p. 152

11- Progetto playground per bambini rifugiati, a cura di Adelina von Furstenberg (presidentessa di Art of the World), Londra, 2004: in memoria del cinquantesimo anniversario del United Nations High Commission for Refugees del 2000, Art of the World e NGO in associazione con UNDPF hanno invitato più di quaranta architetti, artisti e designers, provenienti da tutto il mondo, per realizzare progetti di giocattoli educativi e per edificare un parco giochi - il "Gloucester Primary School", presso il Southwark di Londra, inauguratosi nel settembre 2004 -, ricalcando i progetti compiuti in Armenia, Grecia e India.

12- F. Poli, testo critico per *Il grande Piccolo*, opera video di Paola Di Bello

13- G. Bataille, in S. Risaliti, *Bambini nel tempo*, cat. mostra (Palazzo Tè, 9 maggio-4 luglio Mantova, 2004), Skira Editore, Milano, 2004, p. 19

14- L. Moro, citazione ripresa dall'intervista con l'artista

1- Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001, in 'La forme et le regard d'autrui', pp. 22, 23 : "(...) l'individuo quando crede di guardarsi oggettivamente non contempla, in fin dei conti, nient'altro che il risultato delle transazioni perpetue con la soggettività degli altri. (...) La forma prende la sua consistenza fino al momento in cui si mette in gioco con le interazioni umane; la forma di un'opera d'arte nasce da una negoziazione con l'intelligibile datoci in eredità. Attraverso questa l'artista attiva un dialogo. L'essenza della pratica artistica risiede nell'invenzione delle relazioni tra soggetti. (...) L'intersoggettività, nel quadro di una teoria relazionale dell'arte, non rappresenta solamente il quadro sociale dell'incontro (...), ma diviene l'essenza della pratica artistica."

2- M. Migliora, *Archivio progettuale dell'artista - scheda progetto di Raccontami una storia*

3- A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997

4- F. Tedeschi, *Barbara Faessler*, in P. Campiglio, A. Madesani, F. Tedeschi (a cura di), *Periscopio: rassegna di giovani artisti*, cat. mostra (San Donato Milanese, Milano, 2000), ed. Mazzotta, Milano, 2000

5- A. d'Avossa, *Barbara Faessler*, cat. mostra (Chiesa di San Pietro in Atrio, Como, settembre 2002), Skira, Milano, 2002

6- S. Levenson, *Piccoli tesori*, in P. Tognon, M. Gandini (a cura di), *Piccolo Tesoro*, cat. mostra (Galleria Maria Cilena, Milano, maggio-giugno, 2001), Milano, 2001