



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Sabrina Mezzaqui.
Dalla parola all'opera d'arte.

Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di laurea in Storia dell'arte
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

Giulia Giovannetti
N° matricola 1098349

Relatore
Antonella Sbrilli

Correlatore
Giovanni Francesco Crupi

A/A 2014/2015

INDICE

Introduzione.....	3
1. SCENA ARTISTICA CONTEMPORANEA	6
1.1 Dal Minimalismo alla Performance.....	6
1.2 Citazione, ordine, pittura. I primi anni Ottanta.....	10
1.3 La svolta dinamica. Gli Ottanta e i Novanta	12
1.4 La scena bolognese.....	15
2 ARTISTI DEL RACCONTO	19
2.1 Stefano Arienti.....	20
2.2 Cesare Viel	21
2.3 Eva Marisaldi.....	26
2.4 Maria Lai	29
3 SABRINA MEZZAQUI	35
4 CON IL LIBRO.....	43
4.1 Le narrazioni.....	45
4.2 Testi sacri e spiritualità.....	52
5 TRA LE PAROLE.....	65
5.1 Parole in primo piano	65
5.2 Parole ripercorse.....	71
6 SUGGESTIONI.....	82
Incontro con Sabrina Mezzaqui	92
Elenco delle mostre.....	103
Mostre personali	103
Principali mostre collettive.....	105
BIBLIOGRAFIA	113
SITOGRAFIA.....	120

SABRINA MEZZAQUI.

DALLA PAROLA ALL'OPERA D'ARTE.

Introduzione

Sabrina Mezzaqui è un'artista italiana, nata a Bologna nel 1964 e residente a Marzabotto. Attiva nell'ambiente bolognese già durante gli anni di studio all'Accademia di Belle Arti di Bologna – grazie anche alla guida di un insegnante come Alberto Garutti – quest'artista ha dato vita alle sue prime esposizioni personali negli anni 1996-97 alla Galleria Graffio e in altri spazi espositivi di Bologna, per poi veder nascere, di lì a poco, numerose mostre personali e collettive sia sul territorio nazionale che internazionale, legandosi in particolare a quelle che sono oggi le sue due gallerie di riferimento, Galleria Continua (ora con le sue quattro sedi di San Gimignano, Beijing, Les Moulins e Habana) e Galleria Massimo Minini (Brescia).

La sua produzione ha incluso, sin dai primi lavori, diversi media artistici: fotografia, video, performance e scultura. È sembrato possibile, tuttavia, individuare all'interno del lavoro di quest'artista un sentiero la cui direzione è tracciata in maniera sempre più chiara dall'amore per la parola, espressa attraverso l'intervento sull'oggetto libro e la citazione di opere scritte. È quindi ai lavori ispirati dalla lettura – che sia di un racconto, di un saggio, di una poesia o persino di un aforisma – che si è scelto di dedicare il presente studio.

Cercando di osservare queste opere in un'ottica che tenesse sempre in considerazione anche il resto della produzione di Sabrina Mezzaqui, sono emerse delle caratteristiche comuni riconducibili a un metodo artistico che è allo stesso tempo filosofia di vita. Come in una forma di meditazione, infatti, Mezzaqui sembra evocare un'atmosfera in cui il tempo è come rallentato e fare arte vuol dire costruire, con pazienza e delicatezza, oggetti che sono espressione del tempo che vi è racchiuso. Le tecniche esecutive che l'artista sceglie per le opere qui prese in considerazione prevedono, infatti, il recupero di pratiche artigianali in cui l'uso di gesti manuali lenti e ripetuti – cucire, tagliare, infilare

perline – divengono una forma di scansione dei minuti che passano. Questa dimensione artigianale ha richiamato a sé nel corso degli anni, in maniera quasi naturale, la formazione di un laboratorio – oggi conosciuto come Tavolo di lavoro di Marzabotto – in cui amici e conoscenti dell’artista si radunano per eseguire le opere sotto la sua guida delicata.

Molti degli appunti personali dell’artista (pensieri e citazioni) riportati nel catalogo della mostra *Sabrina Mezzaqui. C’è un tempo*¹ sono, non a caso, dedicati proprio al concetto di pazienza: «Pazienza: i tempi delle cose sono molto delicati e, nel tempo, risultano a loro modo perfetti»² o ancora: «Dei pazienti è questo mondo, e anche l’altro è dei pazienti: in questo essi ottengono onore, nell’altro sorte felice»³.

L’affinità con la parola scritta, già presente nei lavori del primo periodo, si fa sempre più evidente nell’operare di Sabrina Mezzaqui fino a divenirne tratto distintivo. Grazie all’incontro personale con l’artista è stato possibile cercare di comprendere il processo che va dal momento privato della lettura da parte di Mezzaqui a quello della produzione, talvolta collettiva, dell’opera d’arte. Si è quindi scelto, dopo un’analisi del contesto in cui l’artista ha mosso i primi passi e dopo aver posto l’attenzione su alcuni artisti che condividono con lei l’interesse per il mondo delle parole, di descrivere le opere selezionate secondo una distribuzione in tre gruppi, corrispondenti ai diversi stimoli che di volta in volta le letture hanno dato all’artista.

Nel primo gruppo saranno descritte le opere in cui Mezzaqui sceglie di manipolare direttamente i libri, mantenendone riconoscibile l’aspetto ed esplorando così le possibilità espressive di un materiale semplice e allo stesso tempo antico come la carta.

Nel secondo gruppo si troveranno quelle opere in cui l’artista decide di porre in primo piano la scrittura, attraverso la selezione e riproduzione di precise porzioni dei testi di alcuni degli autori amati.

Nel terzo e ultimo gruppo sono state, infine, racchiuse le opere ugualmente legate, come nei casi precedenti, alla lettura ma il cui esito ha assunto forme più libere, meno

¹ AA. VV., *Sabrina Mezzaqui. C’è un tempo*, cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/1/2007, hopefulmonster.

² S. MEZZAQUI, *ivi*, p. 76.

³ *Mahābhārata*, cit. in *ivi*, p. 77.

vincolate alla struttura degli scritti originali e che sono state qui riunite sotto il nome di «suggerzioni».

Se quello costantemente messo in atto da Sabrina Mezzaqui è un esercizio di pazienza, è proprio da qui che emerge la possibilità dello stupore, che si rivela a chi sappia cogliere la bellezza e la profondità di ciò che lo circonda. È questo lo stato d'animo che l'artista sembra voler suggerire attraverso la scelta delle fonti, la delicatezza manuale e la gentilezza dello sguardo che queste opere lasciano trasparire, più volte evocato nelle lettere scritte da Mezzaqui durante il suo soggiorno solitario nell'isola di Pantelleria:

Spesso mi sento inspiegabilmente felice, appagata da ciò che semplicemente accade. [...] Sono tranquilla, calma e mi lascio andare ai tempi lenti, africani dell'isola: mi perdo nella contemplazione delle piccole grandi cose che mi circondano e quello che non ho voglia di fare oggi, lo farò domani... [...] Da allora le coincidenze non hanno mai smesso di stupirmi: non so se dipendono dalla magia dell'isola o, più semplicemente, da un più alto livello di attenzione e da una maggiore disponibilità nel cogliere i significati segreti delle piccole cose.⁴

Partendo da un'immedesimazione nei confronti delle scelte di Sabrina Mezzaqui è stato così possibile accedere a quegli elementi che puntualmente tornano nel suo operare: il concetto di tempo, che l'artista mantiene come costante nella scelta delle tecniche di composizione; quello di spiritualità, evidente nella selezione dei testi e degli autori trattati; l'amore per la vita e per la parola, che della vita può essere l'espressione più ricca e profonda. Tutti questi aspetti sono in costante comunicazione, partecipi nel dare vita a un'arte che è *una forma di attenzione*.

Che le parole vengano in dono. Questo io sento guardando le tante tessiture e distese e mucchietti e file e rotoli e sfilze. Vengono in dono e sono preziose. E sono care. Le parole di alcuni sono care: risuonando in noi smuovono il duro incrosto che ci separa dal cuore selvaggio della vita. Certe parole ci fanno più vivi.⁵

⁴ S. MEZZAQUI, *L'ombra delle cose (lettere da Pantelleria ottobre 1998 – gennaio 1999)*, Brescia, Edizioni l'Obliquo, pp. 14, 15, 26.

⁵ M. GUALTIERI, *Tutto sarà guardato mirabilmente lo giuro (parole scritte dopo aver visto le opere di Sabrina Mezzaqui), 10 pensieri*, in AA. VV., *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/1/2007, hopefulmonster, p. 56.

1. SCENA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Prima d'intraprendere l'analisi dell'opera di Sabrina Mezzaqui, emerge la necessità di una premessa che guidi alla comprensione del periodo storico e culturale in cui l'artista ha avviato i suoi primi lavori e, partendo da ciò che è stato considerato, quasi all'unisono dalla critica, uno shock artistico come quello messo in atto dai protagonisti di fine anni Sessanta e dei primi Settanta, giunga a descrivere in maniera coerente la realtà, nell'Italia di fine anni Novanta, del clima culturale bolognese, che andava guadagnandosi un posto tra le prime file nella ricerca artistica nazionale con una serie di esposizioni tutt'oggi significative.

Poiché l'intento è di riassumere schematicamente un trentennio, non sarà possibile non incorrere in generalizzazioni tipiche di un'analisi che proceda per decenni e non entri nello specifico delle singole realtà geografiche e politiche. È altrettanto vero, però, che il periodo preso in analisi è andato a intrecciarsi con l'epoca della globalizzazione, in cui la rapidità delle comunicazioni, la facilitazione degli spostamenti, l'utilizzo degli strumenti informativi hanno portato alla cultura definita «di massa» e con essa a un'internazionalizzazione del gusto, inteso sia, nel suo senso più positivo, come ampliamento degli orizzonti culturali, sia, in un'accezione meno ottimista, come omologazione delle soluzioni artistiche. Che nel panorama internazionale di quegli anni l'Italia occupi una posizione di rilievo, risulta, allora, di ulteriore valore, poiché per nulla scontato.

1.1 Dal Minimalismo alla Performance

È comune raccontare l'arte della contemporaneità – e sarà utile e di buon senso anche nel nostro caso – partendo dai fenomeni sviluppatisi sul finire degli anni Sessanta, da molti considerati di reazione al precedente periodo, caratterizzato dall'esplosione della Pop Art. Se l'arte Pop, infatti, aveva messo in scena l'oggetto di uso quotidiano – con il suo aspetto vivace e accattivante, studiato apposta per attirare il

consumatore – così come i volti delle celebrità o la riproposizione della grafica d'intrattenimento e dei fumetti, ciò che queste pratiche hanno seminato ha portato, per reazione, a una fioritura di opere ridotte all'osso, dure nella forma e nei materiali, non figurative e non consumabili. Al Pop della bellezza prodotta dal boom economico un gruppo di artisti, battezzato, non per volere dei suoi esponenti, Minimal (termine coniato dal filosofo americano Richard Wollheim nel 1965) risponde con la produzione di sculture dalle forme essenziali, geometriche, realizzate con materiali industriali per mano di tecnici che eseguono le istruzioni dell'artista (prendendo così anche le distanze dall'impulsività dell'Espressionismo Astratto e dall'Informale degli anni precedenti), spiazzanti per la forza della loro negazione all'interpretazione. A questo gruppo di scultori – sebbene abbia più senso parlare d'installazioni, visto il rapporto che s'instaura tra la scultura e l'ambiente che la circonda e ospita il visitatore – sono appartenuti principalmente artisti americani, come Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris. Per quanto riguarda la tela, corrisponde a questo minimalismo una pittura realizzata per campi di colore, fredda, controllata e razionale (detta anche analitica), come quella praticata da Robert Ryman.

Sul rapporto tra un movimento artistico e l'altro, sebbene qui ci si stia ancora una volta affidando al sistema delle grandi categorie e delle etichette, i critici sembrano divergere per opinioni. Alcuni adottano una lettura della storia come gioco di reazioni e alternanze tra fasi che si susseguono, all'interno di un più ampio andamento ciclico di continuo ritorno a delle maxi categorie. È il caso di un critico che si rivelerà di massima importanza ai fini della nostra analisi: Renato Barilli.

Per altri, invece, ogni fase porta con sé, insieme alla sua intenzione principale, una serie di elementi più velatamente espressi e potenzialmente sviluppabili in diverse direzioni. Il che comporta che un'epoca non sia, per forza, diametralmente opposta a quella che l'ha preceduta, ma al contrario ne possa aver sviluppato alcuni aspetti e, a sua volta, dividerne altri con fenomeni successivi. È seguendo questo approccio che Angela Vettese legge l'avvicinarsi dei più rilevanti fenomeni artistici di fine anni Sessanta⁶. Secondo la critica, la tendenza minimalista della riduzione dell'opera ai suoi

⁶ A. VETTESE, *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945. La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, Torino, Allemandi & C., 2012, p. 177.

termini essenziali ha trovato uno sviluppo in due direzioni, entrambe volte a una dematerializzazione dell'opera: l'una attenta al suo valore contenutistico, l'altra a quello processuale. Se da una parte, infatti, veniva a crearsi un'arte che esaltava l'aspetto mentale, il progetto, il ragionare stesso sull'opera, dall'altra si andava scoprendo il procedimento, ovvero il comportamento individuale, creativo, che diveniva esso stesso opera d'arte. Tornando alle etichette: Arte concettuale e Body Art (nelle sue numerose declinazioni).

Per Arte concettuale, ampiamente teorizzata da Lucy Lippard, s'intende un'arte che dà voce all'idea e mette in secondo piano forma e materiali. Un'arte fatta di concetti, tautologica poiché proiettata su se stessa, che si spiega nel farsi opera, è ragionamento reso immagine. Ne sono emblema le realizzazioni di Joseph Kosuth, passato alla storia come il primo grande artista concettuale, che nel 1965 espone *One and three chairs* (vengono affiancate una sedia, la fotografia di quella sedia e la definizione della parola «sedia» secondo il vocabolario) e negli anni 1966-67 realizza la serie *Art as idea as idea* (copie in negativo di definizioni linguistiche), dando il via a una serie di opere didascaliche, che nel titolo dichiarano ciò che sono e affiancano, uniscono, intrecciano quelli che verranno riconosciuti come i tre elementi fondamentali dell'opera concettuale: linguaggio, immagine e presentazione dell'oggetto in sé.

Il secondo gruppo di opere, quelle la cui materia prima consiste nella processualità, prevede e dà centralità alla presenza fisica dell'artista. È per questo che si racchiude il fenomeno sotto il nome di Body Art, con cui s'intende una vasta gamma di operazioni artistiche, da quella che si pone in dialogo con l'ambiente circostante fino all'intervento, più o meno invasivo, dell'artista sul proprio corpo. Questo approccio è anche il risultato degli stimoli forniti dalla ricerca teatrale, che proprio in questi anni sta esplorando le potenzialità del corpo nella sua libertà espressiva, dando vita a spazi collettivi in cui attori, musicisti e artisti in generale possano interagire e stimolarsi a vicenda. Siamo ormai distanti da ciò che è stata l'arte Minimal, eppure tutte queste manifestazioni dipendono in qualche modo da ciò che essa ha dichiarato per prima, o meglio ha negato: l'opera accademica, incorniciabile, da esporre nelle gallerie e trattabile come merce. Si cerca febbrilmente di sottrarsi al sistema economico dell'arte producendo della non arte, creando opere che spesso non possono essere testimoniate se non tramite riproduzioni fotografiche o video (il caso più emblematico è quello della Land Art, o Arte

ambientale, ovvero l'intervento diretto, in grande scala, sul paesaggio, a cui si dedica in questi anni una cerchia di artisti, principalmente statunitensi).

Siamo a fine anni Sessanta, proprio intorno a quel Sessantotto, apice della contestazione studentesca e operaia che rivendica l'uguaglianza sociale. In Italia, alcuni galleristi percepiscono il fermento che, anche nell'arte, sta prendendo vita. Nella sua galleria romana L'Attico, Fabio Sargentini organizza festival di musica, teatro e danza aprendo le proprie porte alla scena performativa internazionale. *Festival di danza volo musica dinamite*, del 1969, segna il debutto europeo della performance, portando per la prima volta in Italia artisti statunitensi e indiani⁷ e, ancor prima, nel 1967, Sargentini ospita la mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, presentata da Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, dove compaiono lavori quali l'acqua vera di Pascali e il fuoco vero di Kounellis, che giungono così a dialogare con l'arte d'oltre oceano, con il minimalismo di Carl Andre e con la Land Art di Smithson e degli altri americani. Pascali e Kounellis confluiranno nella prima mostra dell'Arte povera, *Arte povera – Im Spazio*, organizzata da Germano Celant alla galleria La Bertesca di Genova sempre nel '67. Sarà proprio l'Arte povera, così battezzata da Celant recuperando l'espressione dal teatro povero di Grotowski, vista la predilezione dei materiali poveri rispetto a quelli industriali dei vicini minimalisti (compresi gli elementi naturali, proprio come intitolava la mostra de L'Attico), a creare un punto di svolta nell'ambito dell'arte italiana. Pascali, Kounellis, Merz, Pistoletto, Boetti, solo per citarne alcuni. Ognuno diverso per attitudine⁸, ironia e soluzioni formali e tutti partecipi della vitalità creativa con cui si apre il decennio degli anni Settanta, i poveristi segneranno una felice stagione di sperimentazioni, rielaborando gli stimoli provenienti dall'Arte concettuale e minimalista in una chiave allo stesso tempo elegante e divertente nel senso più infantile del termine, che ci trova appagati dalla sensazione fisica di giocare con la materia, naturale o sintetica che sia.

Per dirla con Barilli, se a ogni spinta ne corrisponde una che vi si oppone, all'era del concettuale, del corpo, della materia, della performance e dell'ambiente è seguita quella della memoria. Già presente nell'opera di alcuni artisti vicini alla cerchia poverista, si

⁷ Già nel 1968 a L'Attico due avvenimenti, *Musica elettronica viva* e le *Danze costruzioni* di Simone Forti permettono l'ingresso di nuovi media, la musica e la danza, in una galleria.

⁸ La mostra curata da Harald Szeeman che, nel 1969, celebra alla Kunsthalle di Berna questi artisti in ambito internazionale s'intitola per l'appunto *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*.

può infatti riscontrare in questo momento un atteggiamento di recupero di una pacata riflessione sulla tradizione artistica, a sua volta espressa da un certo ritorno alla figurazione e alla pittura.

Per artisti come Ontani e Paolini – secondo Barilli, tra i primi a praticare un «andamento in senso levogiro»⁹ – è però ancora evidente il rapporto che li lega sia, nel caso di Paolini, all'Arte concettuale, sia, come si può notare per Ontani, a una dimensione performativa, nella messa in gioco ed esposizione del corpo dell'artista (Ontani mette in scena vere e proprie performance in cui interpreta in prima persona dei *tableaux vivants*). Per quanto riguarda l'Italia, è solo con Anacronisti, Nuovi-Nuovi e Transavanguardia che si avrà un deliberato ritorno all'immagine e alla pittura.

1.2 Citazione, ordine, pittura. I primi anni Ottanta

È il 1979 e per la prima volta compare, in uno saggio di Achille Bonito Oliva su «Flash Art», il termine *Transavanguardia*¹⁰, seguito un anno dopo dal volume *La Transavanguardia italiana*. Il ruolo di questo critico e curatore ai fini dell'affermazione e della legittimazione del gruppo – composto nella sua formazione ufficiale da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino – sarà di vitale importanza per il riconoscimento da parte del pubblico, sia italiano che internazionale. Pur essendo piuttosto eterogenei per scelte formali, i cinque vengono accomunati per volontà e grazie alle capacità mediatiche e comunicative del loro regista, Bonito Oliva, cui spetta elencare i principi che guidano l'operato di questa nuova generazione di pittori: un atteggiamento nomade, affermativo, penetrante ed energico, che sceglie di uscire dalla linearità storica in cui si sarebbero rifugiati gli artisti concettuali e poveristi del decennio precedente – vincolati all'idea di un'arte che procede per evoluzione dei linguaggi artistici – e provoca un sistema di caos creativo, all'interno del quale è possibile tornare a linguaggi primitivi senza per questo fermarsi a imitarli, anzi frammentandoli in modo da rincollarne le parti secondo nuove combinazioni, così rompendo costantemente gli equilibri rassicuranti del fare artistico delle avanguardie. È così, secondo Bonito Oliva, che «l'arte riscopre la sorpresa di

⁹ R. BARILLI, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano, Feltrinelli Editore, 2014⁴ (2006). Con «senso levogiro» Barilli intende una direzione rovesciata, protesa a indagare il passato piuttosto che stare nel presente o proiettarsi nel futuro.

¹⁰ Si tratta di un saggio scritto da Achille Bonito Oliva e pubblicato su «Flash Art», 1979.

un'attività creativa all'infinito, aperta anche al piacere delle proprie pulsioni [...] e trova nella creatività nomade il proprio movimento eccellente, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza nessuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni»¹¹. Un ritorno alla manualità che sia risultato di un approccio sperimentale e dinamico (manieristico, secondo l'espressione di Bonito Oliva) nei confronti dell'arte del passato.

La Transavanguardia viene tutt'oggi riconosciuta come il principale e più riuscito tentativo di recupero della pittura, da questi rivendicata sul nascere degli anni Ottanta per fare da contraltare a un'epoca in cui happening e installazioni sembravano farla da padrona. Sono da ricordare, tuttavia, altri due movimenti che – sebbene di minore fama rispetto al gruppo dei cinque guidati da Bonito Oliva – costituiscono altre due facce di questo approccio, passato alla storia come *ritorno all'ordine*. Si tratta dei Nuovi-nuovi e degli Anacronisti.

A guidare le redini dei Nuovi-nuovi è il bolognese Renato Barilli. L'intento che lo porta a teorizzare questo movimento – la cui etichetta vede la luce, agli inizi del 1980, in una mostra alla GAM di Bologna, curata insieme ai fidati collaboratori Roberto Daolio e Francesca Alinovi – è quello di opporsi all'operazione di Bonito Oliva. La nascita della Transavanguardia viene infatti interpretata dal critico bolognese come il risultato di una selezione arbitraria dei cinque artisti, accomunati più dalla volontà del loro mentore che non da reali affinità formali, a dispetto del più ampio panorama citazionista¹² di quel periodo. Barilli ritiene che siano Salvo e Ontani i primi grandi esclusi e decide di farne i pilastri del gruppo dei Nuovi-nuovi, composto da un numero altissimo di personaggi, eterogenei per provenienza e per scelte artistiche, appartenenti tanto alla sfera iconica quanto a quella aniconica decorativa. Al di là della volontà di competere con Bonito Oliva, con cui pure condivide una posizione antiprogredista, Barilli riconosce come tratto distintivo del gruppo un referente alla tecnologia elettronica – che nel gruppo dei cinque manca – e una fusione di aspetti artigianali ed elettronici.

¹¹ A. BONITO OLIVA, *Transavanguardia*, in «Art Dossier» n. 183, novembre 2002, Firenze, Giunti, p. 12.

¹² «Citazionista» è solo una delle accezioni che Barilli usa per definire, seguendo il principio delle opposizioni bipolari di Wölfflin, una delle due tendenze fondamentali che si alternano nella storia dell'arte contemporanea. Tale tendenza è definita anche implosiva, ricca e levogira e ad essa se ne opporrebbe una extra-artistica, esplosiva, povera e destrogira.

La terza declinazione del ritorno alla pittura è quella, più strettamente citazionista, dell'Anacronismo (anche detto Ipermanierismo o Pittura colta), cui dedica particolare attenzione il critico Maurizio Calvesi e principalmente rappresentato dal suo esponente più apprezzato: Carlo Maria Mariani. Questi basa il proprio operare su un gioco di alternanza tra copia e imitazione che ci fa rimbalzare tra le sue combinazioni di tele e perdere l'orientamento, ritrovando nella finta perfezione delle tecniche pittoriche accademiche una sorta di distanza critica che, paradossalmente, è propria dell'approccio concettuale, dell'arte che riflette su se stessa.

1.3 La svolta dinamica. Gli Ottanta e i Novanta

A questi tre esempi italiani dell'ondata citazionista che ha colpito i primi anni Ottanta, ogni nazione ha avuto il vanto di poter affiancare il proprio schieramento: Nuovi Selvaggi in Germania, Nuova pittura in Gran Bretagna, Neoespressionismo in Francia e Spagna. È nell'arte d'oltreoceano, tuttavia, che avviene qualcosa che in un sol colpo relega tutte queste espressioni nel settore del «superato»: Negli Stati Uniti, e in particolare a New York, spopola la Graffiti Art (Haring, Basquiat).

Figlia delle cultura metropolitana dei *writers* (giovani armati di bombolette spray che riempiono i muri della città con i loro *tag*), questo fenomeno vede i propri rappresentanti dare forma a veri e propri murali della modernità, legandosi tanto al filone del recupero pittorico sia decorativo che figurativo – di cui possiede la padronanza compositiva, ma di cui elimina l'aspetto ridondante intellettuale – quanto alla grafica Pop e pubblicitaria, ma distinguendosi da entrambe per l'impatto travolgente di queste pareti dai colori vibranti e per l'esposizione diretta all'interno del paesaggio urbano, che genera l'intreccio tra arte e vita proprio del decennio successivo. È un punto di non ritorno, un fenomeno talmente influente da toccare persino l'Italia e produrre anche qui, con un po' di ritardo, la cultura *underground* vicina a forme artistiche come il fumetto.¹³

¹³ È da segnalare che gli unici due eventi espositivi in cui viene inclusa una sezione dedicata a uno dei due fenomeni si svolgono entrambi a Bologna. Nel 1984 a Bologna e a Roma Francesca Alinovi presenta «Arte di Frontiera», la prima grande rassegna della nuova arte americana che vede, accanto a Haring, Basquiat e Baechler, *writer* e *tagger* anonimi e nel 1985, sempre nel territorio bolognese, Roberto Daolio cura una sezione dedicata al Nuovo Fumetto Italiano all'interno della rassegna «AnniOttanta».

È questo, secondo Luca Beatrice e Cristiana Perrella – che hanno il merito di aver fornito in tempo reale una delle sintesi più interessanti e vivaci della scena artistica dell'ultimo ventennio del XX secolo –, il movimento che meglio rappresenta l'altra faccia degli anni Ottanta: non quella della citazione ragionata, ma quella che anticipa e si proietta ai Novanta delle mode urbane, del consumo di massa, del tempo che scorre incredibilmente veloce e frenetico:

Dopo oltre un decennio in cui la metropoli è stato il luogo della tensione e dello scontro, del pericolo e dell'urgenza, assistiamo al fenomeno della riappropriazione «giovanile» del tessuto urbano: i muri, le strade, le metropolitane, ogni supporto è buono per poter scrivere il proprio segno di libertà. La Graffiti Art [...] è stata l'espressione visiva più indicativa degli anni Ottanta, un'autentica presa di coscienza e di possesso, un forte segnale di appartenenza in cui la sfida si giocava sul piano dell'immagine, dell'immediatezza, dell'impatto frontale e dell'effetto pubblicitario.¹⁴

Sarà difficile, d'ora in avanti, definire gli eventi secondo schemi precisi, poiché le linee di confine tenderanno a farsi sempre meno visibili e man mano a scomparire. La globalizzazione, la comparsa della televisione che costruisce i miti collettivi, l'avvento del computer e di internet, la crescita economica che garantirà a tutti l'accesso ai mezzi tecnologici renderanno sempre più facili le comunicazioni e le reciproche influenze. Per quanto riguarda l'arte, non ha più senso classificare i suoi protagonisti in base alle loro tecniche espressive, che sempre più spesso si mischiano senza pudore storico-artistico, dando la priorità alla coerenza del contenuto.

La fotografia viene elevata, da pratica documentaria dei successi delle arti maggiori, a forma espressiva autonoma a cui dedicare intere mostre; il video e il suono promettono grandi possibilità espressive, oltre a consistere in mezzi sempre più leggeri e facili da usare. Nell'epoca in cui fare gli artisti non è più garanzia di notorietà né di guadagno, in cui il museo e la galleria non sono più, e già da un po' di tempo, l'unico luogo in cui esporre, sopravvive chi sa guardare la realtà, poiché è a questa che si sente il bisogno di tornare. Ancora una volta, allora, emerge tutta la forza dell'arte concettuale, la più adatta ad affrontare le contraddizioni della modernità, pronta a superare nuovamente la pittura (che pur resiste) per adattarsi alle necessità delle nuove generazioni e farsi liberamente sfruttare nel suo aspetto oggettuale (che sia con

¹⁴ L. BEATRICE, C. PERRELLA, *Nuova arte Italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1998, p. 27.

approccio neo-minimalista o kitsch), nel suo essere immagine (ed ecco esplodere foto e video) o nella componente linguistica (più fedele al concettuale di fine anni Sessanta). Ciò che infine ne risulta è una serie di soluzioni intermedie, che uniscono cultura bassa e cultura alta, novità e tradizione, forma e contenuto, tecnologia e manualità.

Allora forse ha ragione Barilli quando, nel 1985, dichiara conclusi gli anni Ottanta e avviati i Novanta, e neppure ha torto Flavio Caroli nel definire l'arte di questi anni come anticipatoria, premoderna e non postmoderna, ammesso che ancora abbia senso parlare di modernità (ma non ne ha, ci fa capire Caroli: caduti tutti i confini cade anche questo). In questo flusso dell'arte della modernità, cosa sia a distinguere i due decenni è, più che altro, un cambiamento interno degli artisti, di intenzioni, di reazione agli stimoli esterni, il più delle volte tutt'altro che rassicuranti. Il benessere degli anni Ottanta rivela di non essere stabile come quello del «miracolo economico» dei Sessanta e di costituire solo l'altra faccia di una società corrotta, fragile, che finge ottimismo nella speranza di arricchirsi. A tutto ciò si vanno ad aggiungere alcuni degli eventi più influenti dell'intero secolo: il disastro di Černobyl' (1986), il crollo delle borse causato dal *Black Monday* (1987), la caduta del Muro di Berlino (1989) e i nuovi equilibri socio-politici, la maxi-inchiesta «Mani pulite» e l'assassinio, per mano della mafia, di Falcone e Borsellino del 1992 (per giocare in casa), per non parlare di droga, alcool e AIDS, che ovunque uccidono ogni giorno decine di persone, senza risparmiare alcuni tra gli artisti più promettenti.

In Italia i giovani che espongono per la prima volta i loro lavori in questi secondi anni Ottanta hanno la televisione in casa da quando sono nati; mentre esplodeva l'ondata di scontri pubblici del Sessantotto guardavano Carosello, la cultura cui appartengono è quella dell'immagine, ma di un'immagine dinamica, sfuggente, manipolabile e dimenticabile. L'ottica punk insegnerà loro a vivere tutto in maniera più disimpegnata, meno drastica e schierata. «Si radica l'estetica del taglia e incolla»¹⁵: le rockstar passano il testimone ai dj. E come dj che con maestria mixano brani diversi e costruiscono la propria musica senza il bisogno di spartiti, stando tra le mura di casa (o di uno studio di registrazione), questi artisti non avranno più obblighi accademici, anzi potranno attingere il proprio repertorio da ciò che li circonda quotidianamente,

¹⁵ Ivi, p. 26.

cleptomani del frammento di vita («meglio la vita che l'accademia, tanto più che se non si è capaci di fare basterà delegare a qualcun altro»¹⁶). Sempre in bilico tra ottimismo del moderno e paura del futuro, tutti in una condizione di precarietà che li accompagnerà per molto tempo, iniziano a uscire dal guscio della cultura di massa e a porsi nei suoi confronti in una posizione più consapevole, che questa cultura manipola o rifiuta, sfrutta o ribalta.

Il loro rifugio consisterà spesso nell'esplorazione dello spazio individuale, non all'insegna del protagonismo del mito dell'artista ma all'interno di una dimensione riflessiva, che più o meno delicatamente si serve dell'oggetto ready made, dell'immagine pop, del corpo, della parola (letta o ascoltata) e dell'interazione con l'altro. È da segnalare, di particolare interesse ai fini del presente studio, un filone che tende a concentrarsi sul lavoro manuale, trovando nel recupero di pratiche artigianali quasi obsolete la via più delicata a una realtà di calma e lentezza. All'interno di questo filone, molti critici hanno voluto evidenziare la maggioranza di presenze femminili, sebbene alcuni dei suoi esponenti più celebri siano uomini.

1.4 La scena bolognese

All'interno dell'ambiente espositivo e critico italiano, abbiamo visto emergere l'influenza del bolognese Renato Barilli. Non solo questi ha tenuto, nei primissimi anni Settanta, il primo insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Bologna, influenzando con il suo criterio di lettura dell'arte contemporanea – che classifica artisti ed epoche sulla base di coppie di categorie dialettiche, rinnovando il più antico approccio wölffliniano – un'intera generazione di critici bolognesi che in parte lo seguiranno nell'attività espositiva, ma è stato anche responsabile di una serie di mostre, tutte organizzate nel territorio bolognese, che, susseguendosi febbrilmente nel giro di una quindicina di anni, hanno rappresentato lo specchio della situazione locale, nazionale ed internazionale dell'arte contemporanea.

Il primo evento cui facciamo riferimento è «AnniOttanta», mostra del 1985 curata da Barilli insieme a un gruppo di fedeli colleghi (alcuni lo seguiranno per moltissimo tempo) e con il supporto di un comitato scientifico e di un gruppo di collaboratori critici

¹⁶ Ivi, p. 102.

tra i più eterogenei. La mostra si svolge secondo una distribuzione delle opere su più luoghi del territorio bolognese (Bologna, Imola, Ravenna, Rimini) e con l'intenzione di fornire una sintesi completa ed esaustiva del panorama artistico degli anni Ottanta, considerando il decennio già pienamente esplicitato in tutte le sue componenti. Nella mostra, così come nel catalogo, grande spazio viene riservato all'area citazionista – di cui si analizzano i precedenti risalendo all'arte Pop degli anni Sessanta e a de Chirico – e al recupero pittorico in generale, ma sono da segnalare le sezioni dedicate all'architettura, al design e al Nuovo Fumetto Italiano, quest'ultima curata da Roberto Daolio e risultato di una vivida attenzione alla cultura underground della pubblicazione delle fanzine.

Se nel 1985 Barilli ritiene che si sia già nel pieno del decennio successivo, questo rende possibile che sul nascere cronologico degli Novanta, essi possano essere ritenuti già conclusi e oggetto di analisi storico-artistica. Così nel 1991, facendo eco a quella prima rassegna di grande successo, ha luogo «AnniNovanta». La mostra segue il criterio della distribuzione su più sedi all'interno del territorio bolognese, inaugurata da «AnniOttanta», di cui è la seconda battuta: centoventi artisti provenienti da tredici paesi sono chiamati a rappresentare l'arte del decennio «duro» e «freddo», secondo le definizioni del curatore. Ciò che emerge, a giudicare dalle opere esposte, è un cambiamento netto: dalla pittura siamo tornati al ready made, dalla citazione al concetto. E talmente tante sono le opere appartenenti alla categoria del concettuale, da rendere necessarie una serie di sottocategorie organizzate in base a delle linee di tendenza (l'uso della fotografia, della scrittura, dell'oggetto...). Particolarmente interessante, all'interno del catalogo, un quadro dinamico – scritto da Françoise-Claire Prodhon¹⁷ – degli eventi sociali ed economici che hanno cambiato il sistema artistico e gli artisti al suo interno: sorta di manager di sé stessi, che hanno imparato a comportarsi in base alle richieste del mercato e a relazionarsi con critici, galleristi e curatori, a loro volta nuovi attori di una scena dovuta a un forte aumento di investimenti economici nel settore artistico contemporaneo.

¹⁷ F. PRODHON, *A view from the bridge*, in *AnniNovanta*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia "Le Navi", 28/5-8/9 1991. Mondadori, pp. 31-35.

Conclusa da poco «AnniNovanta», apre i battenti una terza mostra alla GAM di Bologna, intitolata «Nuova Officina Bolognese». Tra i suoi responsabili c'è Roberto Daolio, uno dei frequenti collaboratori di Barilli e molto vicino all'ambiente artistico bolognese, che decide di rappresentare questa mostra esponendo le opere di diciassette artisti attivi nel territorio e troppo giovani per essere inclusi in «AnniNovanta» (le cui mire erano più concentrate su artisti già affermati), affiancati nel catalogo da un cd contenente i brani di alcuni giovani della nuova scena musicale bolognese scelti da Lucio Dalla, che chiude il volume con il saggio *La città incosciente*. Il carattere della mostra, pur essendo concentrata su un panorama ridotto come quello provinciale, è estremamente stimolante, tanto da aprire la strada a una serie di mostre «officine» che vedranno la luce negli anni successivi, coronate nel 1997 da «Officina Italia». Ancora una volta curata da Renato Barilli e distribuita su più sedi espositive dell'Emilia Romagna, quest'ultima si pone in continuità con le precedenti «AnniOttanta» e «AnniNovanta», con lo scopo di allargare il raggio di azione all'intero ambito nazionale, mantenendo la volontà di valorizzare i giovani artisti non ancora affermati che aveva caratterizzato «Nuova Officina Bolognese». Non mancano, ovviamente, artisti bolognesi, come Eva Marisaldi – già presente in «Nuova Officina Bolognese» - o la nostra Sabrina Mezzaqui, all'interno di un panorama artistico così eterogeneo da far cadere persino il saldissimo sistema delle categorie opposte di cui Barilli aveva fatto il proprio *leitmotiv*, quella sua distinzione tra lo *hard* e il *soft* («Quest'ultimo, semmai, sembra aver vinto la partita, [...] se non altro in quanto le soluzioni si sono fatte via via più personalizzate»¹⁸). Resiste un approccio postconcettuale di ampio respiro, dinamico, all'interno del quale, secondo i critici coinvolti, sembrano ancora distinguersi una via mentale-immateriale ed esiti massicci e ingombranti, così come sembrano opporsi, nella produzione dell'oggetto artistico, un approccio freddo, che usa «mezzi extra-artistici» come il video, la fotografia o l'elettronica e uno manuale-artigianale.

¹⁸ R. BARILLI, *Una marcia progressiva verso gli "immateriali"*, in *Officina Italia. Rete Emilia Romagna*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Castel San Pietro, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea; Cesena, Ex Fabbrica Arrigoni; Forlì, Rolo Banca 1473; Santa Sofia, Galleria d'Arte Contemporanea "Vero Stoppioni". 3/10-2/11 1997, Mazzotta Editore, p. 9.

È sembrato di particolare importanza fornire un'immagine, seppur sintetica, del fervore che ha distinto la città di Bologna nel ventennio preso in analisi. È qui, per esempio, che nel 1976 ha visto la luce uno dei più innovativi esempi di fermento politico e creativo, ovvero la nascita, in un appartamento centrale di via del Pratello, di Radio Alice. Attraverso l'apertura indiscriminata dei propri microfoni agli ascoltatori e l'attività organizzativa di concerti ed eventi, questa emittente radiofonica si è resa strumento divulgativo del panorama culturale più anticonvenzionale della città.

Per quanto riguarda l'ambiente museale, va evidenziato il ruolo della GAM (Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, oggi MAMbo), che ha saputo mantenersi attenta e produttiva nei confronti delle forme artistiche più giovani con proposte come il «Progetto Spazio Aperto» e la «Settimana Internazionale delle Performance», curata da Barilli, Alinovi e Daolio e ospite delle performance di artisti di calibro mondiale come Abramovic e Ulay, Gina Pane ed Hermann Nitsch.

Oltre all'attività dei grandi musei, di estrema rilevanza sono stati spazi espositivi dal carattere più sperimentale e talvolta underground come la galleria Neon (che, per dirne una, ha visto esordire Maurizio Cattelan) e Galleria G7 (che ha ospitato la performance in cui Marina Abramovic e Ulay rimangono per diciassette ore schiena contro schiena, legati per i capelli), la De Foscherari (sede della celebre mostra «Ghenos Eros Thanatos» curata da Alberto Boatto nel '74) e La Loggia, a cui vanno aggiunti influenti spazi autogestiti (associazioni culturali o centri sociali) come Il Graffio, il Link, Il Campo delle Fragole, Livello 57 o il disco-bar Hip Hop & Depot.

Quella che emerge dall'attività di questi e molti altri nuclei culturali è una città dinamica, che riesce a riemergere dalla condizione di provincialismo cui sembra essere relegata sul finire della guerra e fino agli anni Sessanta, grazie a una realtà accademica permeabile alla vitalità culturale che la circonda e alla gestione di luoghi d'incontro e ricerca come quelli appena elencati.

2 ARTISTI DEL RACCONTO

All'interno di quello che è stato inquadrato come un ritorno al primato dell'idea, in seguito alla tendenza del recupero delle pratiche pittoriche e figurative degli anni Ottanta, è possibile individuare, in Italia, l'interesse di alcuni artisti per la dimensione della scrittura, sia nei suoi aspetti materiali che concettuali. Alcuni di questi, infatti, si sono concentrati sul libro come supporto e come oggetto, altri hanno privilegiato il linguaggio come ambito del proprio intervento. È in questo stesso contesto che si porrà buona parte della ricerca artistica di Sabrina Mezzaqui, oggetto di questo studio.

Si forniranno, nel presente capitolo, le descrizioni di alcuni lavori di quattro artisti italiani particolarmente vicini a questa dimensione: Stefano Arienti, Cesare Viel, Eva Marisaldi e Maria Lai. Non si pretende, ovviamente, di restituire a chi legge un'immagine esaustiva e dettagliata del vasto panorama contemporaneo in cui l'opera d'arte include la scrittura. Esso ha una tradizione ben più antica e assai più vasta, tanto geograficamente quanto nelle soluzioni formali. Ci si è piuttosto concentrati su figure, in parte anche vicine al contesto fisico in cui Sabrina Mezzaqui opera, che potranno fornire una serie di spunti nel momento in cui ci si avvicinerà al lavoro dell'artista.

Per quanto riguarda i primi tre casi sembra comune, pur nella diversità degli approcci, il tentativo di generare un «disturbo che [...] consiste nell'aver ripreso a parlare dell'esistenza senza retorica, con un linguaggio asciutto, intimo ma non autoreferenziale, se pur legato alla propria percezione del quotidiano».¹⁹ Essi sono vicini nella scelta del privato come dimensione da cui partire al fine di produrre nuove situazioni artistiche e così facendo dimostrano come il tilt innescato dall'interazione tra parola e immagine non abbia esaurito le proprie possibilità espressive. Per l'ultimo caso analizzato, invece, va notato come una ricerca così vasta come quella di un'artista che

¹⁹ A. MATTIROLLO, *Identità italiana*, in L. CHERUBINI, G. VERZOTTI (a cura di), *Idea. Disegno italiano degli anni novanta*, cat. della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi, 15/12/2006-26/1/2007; Torino, Archivio di Stato, 1-23/2/2007, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, p.36.

ha vissuto a lungo e attraversato numerose fasi dell'arte, verta, più o meno negli stessi anni, sulla produzione di lavori in cui racconto e scrittura sono gli oggetti centrali.

2.1 Stefano Arienti

Già con *Barchette* e *Anello ferroviario*, entrambe del 1986 (anno della sua prima mostra personale²⁰), Stefano Arienti – accolto da Alighiero Boetti come «il migliore artista della generazione italiana più giovane»²¹ – mostra il fascino per la capacità di trasformazione fisica e concettuale di materiali semplici, preferibilmente sottratti all'uso quotidiano, a cui applica gesti elementari, come la piegatura di fogli di carta. Questa pratica si afferma con le *Turbine* – nome suggerito dall'amico artista Amedeo Martegani –, esposte dal 1987: una serie di oggetti costruiti attraverso la plissettatura di carta stampata proveniente da albi a fumetti, orari ferroviari, elenchi del telefono, calendari, spartiti musicali e altri testi di diffusione popolare, cui si dedica per diversi anni e che divengono un vero e proprio marchio di fabbrica della sua arte (figg. 1-2). Questi manufatti dalle varie forme geometriche partono dalla bidimensionalità del foglio per assumere volume nello spazio e divenire sculture, mega-origami del consumo quotidiano che possono vantare l'autonomia estetica propria degli oggetti di design, pur rimanendo attaccati alla loro natura di testo scritto tramite brevi tracce di figure e lettere tra le pieghe, lasciate lì a rendere tangibile l'irriducibilità tra parola e immagine.

«La portata della innovazione di Arienti consiste proprio nell'essere stato in grado di creare un circuito di comunicazione che ha posto l'accento sullo sguardo responsabile dello spettatore, riuscendo a coinvolgerlo in un processo mentale critico e consapevole nei confronti di quel sistema»;²² questo metodo viene portato avanti da Arienti con una leggerezza apparentemente giocosa, dietro cui sta una serietà da scienziato (quale Arienti è) che si rispecchia nella precisione e nella meticolosità del suo operato e nella

²⁰ Inserita nella rassegna «Con sette giovedì» allo studio di Corrado Levi a Milano.

²¹ È Angela Vettese a riportare l'opinione di Alighiero Boetti su Stefano Arienti, confidatela personalmente da Boetti stesso. A. VETTESE, *Lista di liste*, in A. MATTIROLO, G. SCHLINKERT (a cura di), *Stefano Arienti*, cat. della mostra, Roma, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 5/11/2004-6/2/2005; Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 24/3-8/5 2005, Milano, 5 Continents, p. 30.

²² A. MATTIROLO, *Presa diretta*, in A. MATTIROLO, G. SCHLINKERT, op. cit., p. 24.

ripetizione artigianale dei gesti di chi nel tempo impara a dialogare con la materia e può permettersi di chiederle un cambio di rotta, ovvero di significato.

Dalla carta Arienti amplierà la propria ricerca ai più diversi supporti – fogli lucidi, radiografie, plastica, puzzle, pongo, stoffa, vetro e altro ancora – passando abilmente e con curiosità dall'uno all'altro, sempre secondo la massima di spostare il campo d'azione degli oggetti comuni e trasformarne l'aspetto con gesti semplici e delicati. Quella della carta stampata, tuttavia, sembrerebbe essere la sua prima e più grande passione, se a essa l'artista non può fare a meno di tornare, anche a distanza di anni, con cartoline tagliate e ricomposte come fossero plastici della città (*Guglie del Duomo*, 2005), carta di giornale arrotolata (*Corda di carta di giornali*, 1986-2004), locandine traforate (*Bello essere belle*, 1988), libri esposti (*Copertine italiane*, 1997; *Copertine*, 2012), cancellati (*6 Libri cancellati*, 1991; *Wonderful Animals of Australia*, 1991; *Le case degli animali*, 1991), fotocopiati (*Albert Einstein*, 1995; *Einstein*, 1995) e perfino mozzati (*Libri tranciati*, 2006) (fig. 3). In questi come negli altri casi quello di Arienti si propone come un approccio elegantemente Pop. L'aspetto Pop deriva dal punto di partenza: i materiali e le immagini che ogni giorno maneggiamo, di cui ci appropriamo ma che allo stesso tempo si appropriano di noi; l'eleganza, invece, viene dal tocco gentile di chi crea degli oggetti artistici apparentemente leggeri e appaganti ma sa porre dietro l'appagamento la giusta dose di frustrazione, data dal rovesciamento del punto di vista e da «un esercizio di continua oscillazione di lettura».²³

2.2 Cesare Viel

Sin dai primi anni di attività si fa evidente, nell'operare di Cesare Viel, la necessità di non rimanere dietro le quinte della scena ma di mettersi in gioco in prima persona tramite l'uso della propria immagine, della presenza fisica, della voce e dell'azione. Questa scelta ha conferito ai suoi lavori un carattere fortemente teatrale, consistendo in buona parte nella messa in scena di performance presentate sia nelle sale dei musei che negli spazi dell'ambiente esterno (poi presentate al pubblico sotto forma di video). Presente all'interno dell'esecuzione è, quasi sempre, l'audio della voce registrata dell'artista, che si presenta come chiave di lettura e mediatrice dell'esperienza artistica.

²³ *Ibidem*.

Espressione dell'interesse che Cesare Viel nutre per tutto ciò che riguarda il modo in cui gli esseri umani vivono e si relazionano, queste opere minano le certezze rassicuranti dell'agire quotidiano con dei quesiti semplici ma viscerali: chi siamo? Cosa ci diciamo? Quali azioni ci identificano? Tutto questo secondo una prospettiva profondamente soggettiva, concentrata sul singolo individuo – che spesso corrisponde con l'artista stesso – ma di una soggettività che, interrogandosi nei propri aspetti fondamentali, si fa lettura di tutti i singoli e quindi dell'idea stessa di collettività.

Nella ricerca di Viel la parola assume un ruolo fondamentale; la sua, però, è una parola agita, fisica, emotiva, che si mostra nel farsi gesto e scrittura – non a caso torna molto spesso la scelta della calligrafia –, nel divenire voce e assumere senso: chiuso in una gabbia, esegue la lettura dei propri tarocchi e ne trascrive il responso (*Aladino è stato catturato*, 2000/2003), invita il pubblico di una mostra a lasciare un pensiero scritto sul concetto di molteplicità (*Scrivi la tua frase sulla molteplicità*, 1992), adorna le vie cittadine e le pareti dei tunnel di frasi che raccontano il privato (*Domande per il corpo*, 2006; *Passaggi qui dal sottoterra*, 1998). Corre sul posto per agitare il ritmo ripetitivo del nostro tempo e il suo scorrere (*Di nuovo una voce persiste*, 2007); fabbrica, letteralmente, tappeti di parole (*Ti sento passare*, 2008; *Mi gioco fino in fondo*, 2008; *Solo ciò che accade*, 2010). Ciò che conta in tutte queste esperienze, per l'artista, è raggiungere la condizione del perturbante, in modo da porre se stesso e il fruitore all'interno del passaggio a una nuova visione della realtà, a uno slittamento del punto di vista.

Tra il 1999 e il 2007 Viel si concentra, in particolar modo, sulla possibilità di dialogare con l'opera e l'esistenza di alcuni scrittori per lui particolarmente significativi. Il primo di questi lavori si è subito trasformato anche in un caso di cronaca: nel 1999 l'artista decide, infatti, di dedicare una performance dal titolo *Ritratto di un amico* alla memoria di Cesare Pavese, tramite le parole di Natalia Ginzburg. Mediatore di quest'incontro di scritture, l'artista prevede di leggere ad alta voce *Ritratto d'un amico*, scritto dalla Ginzburg in memoria dello scrittore e amico Cesare Pavese, alla presenza di poche persone per volta, proprio all'interno di quella stanza numero 346 (ai tempi 49) dell'Hotel Roma di Torino in cui Pavese si tolse la vita nell'agosto del 1950. Sfortuna vuole che le nipoti di Pavese considerino quest'idea una trovata morbosa e volutamente

scandalistica e decidano di far conoscere la propria opinione tramite un articolo, pubblicato su «La Stampa» il giorno prima del reading, dando così ai proprietari dell'hotel la motivazione per fare un passo indietro e concedere l'utilizzo della sola hall, al posto della stanza oggetto dello scandalo. Viel non accetta: le parole non sono sempre uguali a loro stesse, non è indifferente leggerle in un luogo piuttosto che in un altro. Rimane solo da fermarsi davanti all'albergo, raccontare la vicenda e distribuire ai mancati spettatori il testo della Ginzburg per poi ottenere, più in là nel tempo, le scuse dirette delle nipoti di Pavese e trasformare l'evento in un film documentario (*Ritratto di un amico II*, 2000²⁴).

L'interesse di Viel per questa «corrispondenza fantasma» con gli autori amati si rifà spazio nel 2003 con la performance *Accendere una lampada e sparire*. Nel cortile della Galleria Emi Fontana di Milano l'artista, vestito di bianco, sta seduto su una sedia, poggiata a terra accanto a una lampada su un grande foglio di carta bianca che fa da tappeto. Legge la sua lettera per Emily Dickinson, la scrittrice che nei suoi ultimi anni di vita vestiva solo di bianco, definì la propria poesia «la mia lettera al mondo che mai scrisse a me»²⁵ e scrisse che «i poeti accendono lampade le cui scintille durano a lungo e superano le distanze spazio-temporali».²⁶ Alla Dickinson Viel decide di raccontare dell'attentato alle Torri Gemelle di New York, che tanto gli hanno ricordato alcuni passi scritti da lei e che aveva scelto già l'anno prima di inserire, riscritte a mano, in una serie di dodici disegni raffiguranti alcune scene dell'attentato alle Torri Gemelle e degli scontri del G8 di Genova, entrambi eventi tragici accaduti nel 2001 (*Thank you Emily*, 2002) (fig 4).

Negli anni 2004 e 2005 Viel dedica ancora una sua opera a una scrittrice, Virginia Woolf, di cui fa rivivere *Il tempo che passa* – secondo capitolo del romanzo *Al faro*²⁷ – attraverso la performance *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf*. Più che rivolgersi alla scrittrice Viel decide, questa volta, di travestirsi parzialmente come lei, senza forzature né caricature ma assumendo, piuttosto, un aspetto androgino:

La Woolf scrisse pagine illuminanti sul genere maschile e femminile, e sulla mente androgina dell'artista. La questione dell'identità nel mio lavoro è uno strano filo

²⁴ Per la regia di Gianfranco Barbieri.

²⁵ Cesare Viel riporta queste parole di Emily Dickinson in C. SUBRIZI (a cura di), *Cesare Viel. Azioni (1996-2007)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p.54.

²⁶ Ibidem.

²⁷ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, 1927.

d'Arianna: non mi ha fatto uscire ma, caso mai, entrare sempre più nella dimensione del labirinto. Era inevitabile prima o poi incontrare Virginia Woolf e, in qualche modo, farsene possedere.²⁸

L'aspetto assunto da Viel è quello della Woolf nei suoi ultimi anni di vita, fissato nelle due fotografie di Gisèle Freund che l'artista appende all'interno dell'ambiente, da lui ricostruito a immagine e somiglianza di quello in cui si trova Virginia in quelle fotografie, mentre lui siede e fuma²⁹ e la sua voce registrata (accompagnata da interventi acustici e musicali) narra alcune parti del capitolo, «una scrittura complessa, che fa *agire* il tempo che scorre mentre viene raccontato».³⁰

In *Sogno Campana* (2005), di nuovo un'opera incentrata sulla figura di uno scrittore, l'artista si avvicina a uno dei momenti più intimi e drammatici della vita dell'uomo: la sua malattia. Per quest'opera, realizzata a partire dalla richiesta di un intervento site-specific per la Rocca Sforzesca di Imola, Viel rievoca un episodio avvenuto nell'ospedale psichiatrico della stessa città: il primo ricovero del poeta Dino Campana. Un letto metallico simile a quelli degli ospedali e delle cliniche psichiatriche, posizionato sopra un'altissima impalcatura, viene messo di fronte a una parete ricoperta di disegni dell'artista e versi di Campana, disposti su 4 file fino ad arrivare quasi all'altezza del ponteggio. A incorniciare acusticamente l'opera, una registrazione in cui la voce di Viel, ripetendosi, facendosi eco, accavallandosi con se stessa recita alcuni passaggi del poeta, scritti durante l'inaugurazione su dei fogli che l'artista lascia cadere a terra dall'alto letto su cui è sdraiato (fig. 5).

Scrittura e morte si incontrano nuovamente all'interno di *Progetto Bachmann* (2006). Per l'occasione Viel ha messo in atto qualcosa di unico, un gesto in cui all'efficacia della performance si unisce il potere del racconto e dell'immaginazione, dato che di quest'evento si ha oggi – per un'idea di Carla Subrizi – solo la documentazione di undici racconti scritti, testimonianze soggettive dei dodici spettatori selezionati dallo stesso Viel.³¹ Si conferma, già espressa in lavori precedenti quali *Ritratto di un amico* e

²⁸ C. VIEL, *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf*, in C. SUBRIZI (a cura di), op. cit., p. 66.

²⁹ La prima volta che Viel, nel 2004, mette in atto la performance si trova al Teatro degli Atti di Rimini e sceglie di ambientare l'azione in un camerino, stando seduto tutto il tempo, mentre nella seconda esecuzione dell'opera, nel 2005 al PAC di Milano, decide di camminare lentamente lungo la ringhiera del ballatoio avanti e indietro, per fermarsi ogni tanto a sedere e fumare.

³⁰ C. VIEL, *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf*, in C. SUBRIZI (a cura di), op. cit., p. 66.

³¹ I testimoni dell'evento sono: Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello, Antonella Berruti e Francesca Pennone (galleria Pinksummer di Genova), Anna Cestelli Guidi, Emanuela De Cecco, Laura Guglielmi, Tommaso Ottonieri, Francesca Pasini, Cesare Pietroiusti, Fiamma Satta, Carla Subrizi.

Sogno Campana, la volontà di far sì che i luoghi narrino la propria storia, ponendo l'attenzione su episodi della vita degli autori avvenuti realmente vicino ai luoghi delle performance. In quest'occasione Viel ambienta in un appartamento di via Giulia, a Roma, un happening dedicato alla scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, morta tragicamente nel 1973 a causa di un incendio domestico, forse causato da una sigaretta in una camera da letto, a pochi metri di distanza sulla stessa via romana. Le mani di Viel spuntano da sotto un letto e vi muovono sopra delle scarpe, a calpestare libri della scrittrice e di altri autori, poi l'artista esce da là sotto e inizia a giocare a scacchi con la scrittrice, quasi richiamasse il suo fantasma a presentarsi per la partita. Sul letto viene messa una foto della Bachmann con davanti una scacchiera; tra i due, scrittrice e artista, si insinuano e si passano il testimone due voci registrate: la prima è di una donna, la giornalista e scrittrice Grazia Livi, che in un primo momento racconta il suo incontro-intervista con la scrittrice austriaca avvenuto nella casa di via Giulia solo pochi giorni prima della sua morte, per poi parlare di sé, nel suo confronto con l'altra; la seconda voce è quella maschile dell'artista, che chiude la performance descrivendosi nel suo atto di intromissione tra due donne e la loro scrittura, per mettersi verbalmente a nudo in tutta la propria inadeguatezza di uomo di fronte a quelle due presenze.

Quest'evento, come si diceva, possiamo solo leggerlo tramite le parole dei presenti (non una foto, non un video) e lasciar andare la fantasia partendo da ciò che queste descrizioni evocano e da tutto ciò che esse potrebbero non aver captato o ricordato, recuperando così la libertà immaginativa propria della lettura di tutti i racconti scritti, veri o inventati che siano.

Questi aspetti vengono ulteriormente elaborati nell'opera del 2007 che riesce a trasformare l'evento unico dell'incontro tra vita, scrittura e immaginazione in un'esperienza ancora più intima del racconto. Essa è nuovamente il risultato della collaborazione tra Cesare Viel e Carla Subrizi. Una panchina, un libro, un incontro. Due soggetti: l'artista-lettore e il collezionista-spettatore. L'appuntamento: le sei del pomeriggio. Il collezionista-ascoltatore decide il giorno, la città, e il parco in cui avverrà l'incontro, mentre all'artista-lettore spetterà presentarsi puntuale, sedersi insieme al collezionista-ascoltatore e leggere il testo scelto per l'occasione. Ogni volta che cambierà il collezionista, cambierà anche tutto il resto, dando luogo a un'esperienza unica di empatia e scambio all'interno della lettura. È così che il primo incontro, quello

tra Subrizi e Viel, diviene lettura e ascolto, in un pomeriggio di agosto del 2007, di *In memoria di Roland Barthes* – scritto da Calvino nel 1980 alla morte del semiologo francese, causata da un'automobile mentre questi attraversava la strada –, con i due seduti sulla panchina di un giardino parigino vicino al Collège de France, non lontano dal luogo dell'incidente che tolse la vita a Barthes (*Un appuntamento*, 2007).

È da ricordare, infine, l'opera nata dalla collaborazione con l'artista e amico Luca Vitone, eseguita in due occasioni, nel 2001 e nel 2014, in cui si fa appello ancora una volta al potere della scrittura tramite l'uso della grafia a mano, applicata su una colonna delle rispettive gallerie (*Nel nome del padre*, 2001/2014). Tra l'opera del 2001 e quella del 2014 avviene uno scarto che parla del femminile: mentre nel primo caso milanese, infatti, vengono scritti su tutta l'altezza della colonna, uno dietro l'altro, i nomi di scienziati, intellettuali e artisti esclusivamente uomini, a evidenziare un potere tutto maschile all'interno di questi ambiti, nel ripetere l'opera a Montevideo più di dieci anni dopo i due artisti attuano un capovolgimento di prospettiva e scelgono di trascrivere i nomi di altrettante donne che li hanno ispirati, provenienti da ogni tempo, ambito culturale e luogo (fig. 6). Tutto questo va a confermare l'interesse per il mondo femminile da parte di Viel, che rientra nella fascinazione per ciò che lo circonda e nella capacità di empatia di un uomo che «gioca con la vita e con la morte senza paura. Brucia nel suo letto insieme alla Bachmann, inghiotte barbiturici come Pavese, annega con un sasso in tasca nel fiume Ouse come Virginia Woolf».³²

2.3 Eva Marisaldi

Si tratta di una delle artiste emerse nell'ambito della già citata galleria Neon di Bologna – guidata da Gino Gianuizzi – e presenti alla mostra *Officina Italia. Rete Emilia Romagna* del 1997, nonché di una presenza oggi riconosciuta come di grande rilevanza per l'arte italiana. È impossibile ridurre l'arte di Eva Marisaldi a un solo aspetto, che sia materiale o contenutistico. Al contrario, l'opera di quest'artista si distingue proprio per la sua eterogeneità, quasi si trattasse di un modo per sfuggire alle definizioni e alle catalogazioni. Esplora tutti i mezzi espressivi, artistici ma anche extra-artistici: dal disegno alla scultura, dal ricamo al video, dalla fotografia all'happening,

³² L. GUGLIELMI, descrizione della performance di Cesare Viel *Progetto Bachmann* (2006), in C. SUBRIZI (a cura di), op. cit., p. 78.

fino ad arrivare a produrre videogiochi. Ciò che rimane costante in questi lavori è un carattere forte, deciso e destabilizzante: sembra che la Marisaldi sia sempre alla ricerca di un aspetto della quotidianità che strida con la percezione pacifica che normalmente ne abbiamo, di ciò che apparentemente maneggiamo con destrezza e che invece ci appare, tramite la sua azione, nuovo e talvolta inquietante. All'interno della multidisciplinare produzione di quest'artista dell'«officina bolognese», è possibile notare la volontà di utilizzare e indagare la dimensione della comunicazione scritta. Anche della scrittura Marisaldi sembrerebbe ricercare un aspetto quasi frustrante, in cui la linearità del racconto e della comunicazione vengono turbate, messe in discussione, ostacolate. «Di mezzo c'è la negazione del tempo di lettura, in altre parole la negazione della risonanza interna del segno», commenta Elena Volpato a proposito di una sua opera, che mette in relazione con «l'arte grafica orientale espressasi nel tappeto (oggetto più volte presente nel percorso artistico di Eva Marisaldi)», la quale «ha un forte legame con la scrittura, ma proprio in termini di scrittura negata».³³ L'opera cui Volpato si riferisce è *Analfabeta* (1999), una costruzione di legno a forma di pozzo, foderata di stoffa nera, da cui emerge ripetutamente il rumore di un libro che cade a terra. Un libro che rende sonoro un vuoto, attraversandolo. L'impedimento della lettura di cui la critica parla, invece, viene messo in atto dalla Marisaldi nei tappeti ornati da singole lettere isolate che il nostro occhio, abituato alla ricerca imperterrita di senso logico, tenta invano di mettere in connessione al fine di costruire parole.

La scrittura si fa veicolo del senso d'inquietudine e della difficoltà comunicativa in opere come *Senza titolo* del 1993 (fig. 7): sulle lame di otto coltelli, privati del manico – quindi trasformati in puri oggetti di dolore – sono incisi brevi testi, che riescono così a unire alla freddezza dei materiali e dei colori, quella del contenuto. Ma l'arte e la comunicazione non sono per forza inquietanti, anzi possono raccontare le semplici abitudini, come dimostrano due opere che trattano la sottolineatura dei libri, ovvero l'uso del testo da parte del lettore secondo il proprio scopo, in questo caso la memorizzazione: stiamo parlando di *Sottolineature* (1993, fig. 8) e *Corano sottolineato* (1994), in cui le frasi sottolineate nei libri – quelli della prima opera provenienti da biblioteche pubbliche – vengono scovate, tagliate e rielaborate dall'artista.

³³ E. VOLPATO, *Rumore di pensieri*, in AA. VV., *Eva Marisaldi. Tempesta*, cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 15/11/2002-15/1/2003, p. 25.

All'interessamento per la manipolazione del testo ai fini della memorizzazione si era già rifatta, in parte, *Udire*, del 1991, scultura composta da una base metallica da cui partono due aste che reggono, ognuna, uno scrittoio tipico delle aule universitarie e degli spazi in cui s'insegna. Su una è scritto *differire*, sull'altra *polso vuoto*, a indicare rispettivamente due perdite di senso: l'una caratterizza il metodo di ascolto di chi prende appunti, in cui la comprensione del contenuto arriva solo in un secondo momento, in maniera differita; l'altra si riferisce a un metodo tipicamente giapponese descritto da Roland Barthes, ovvero lo stato di concentrazione cui i disegnatori di ideogrammi devono tendere per raggiungere la perfezione.

Un anno dopo, nel 1992, Marisaldi trova il modo di mettere in atto una scrittura talmente privata da essere pura connessione tra mente e corpo, nascosta perfino allo scrittore. Il titolo dell'esperimento, *Changing bags*, si riferisce ai sacchi usati dai reporter per cambiare la pellicola delle vecchie macchine fotografiche: prendendo spunto dal libro *Le parole dell'estasi* di Maria Maddalena de' Pazzi (del 1984, a cura di Giovanni Pozzi) l'artista chiede ad alcune persone di registrare ciò che li circonda, distribuiti in quattro punti della sala, scrivendo su un quaderno chiuso in una sacca nera e potendosi orientare solo tattilmente, tramite una linea traforata posta a metà pagina (fig. 9). La scrittura, così facendo, diviene qualcosa d'altro, che, visto il suo essere ingestibile e non più sotto il controllo dell'occhio, può aprirsi alla possibilità di un racconto inaspettato, sicuramente più intimo.

Scrittura e comunicazione tornano ogni volta diverse, con intenzioni sempre nuove, come in opere più recenti quali *Trasporto eccezionale* (2004), un tappeto di corda che reca i ricami di scritte prese in prestito dalle segnalazioni presenti su enormi camion. L'esito, con Eva Marisaldi, è in ogni caso imprevedibile, talvolta per il suo lato leggero e ironico, talvolta nei suoi aspetti più angoscianti, pur sempre necessari giacché, come nel suo caso, «raggiungere il grado zero della scrittura come dell'arte visiva, tacitare il rumore perenne del pensiero, non significa necessariamente pacificarne il senso. Il silenzio non è sempre silenzio di pace, tanto più se il percorso verso l'essenziale nasce dall'inquietudine del chiacchiericcio».³⁴

³⁴ Ivi, p.26.

2.4 Maria Lai

Se si potesse racchiudere in una sola parola l'arte di Maria Lai (1919-2013) la si dovrebbe dire gentile, non solo per la grazia visiva che contraddistingue l'esito dei suoi lavori, ma anche e soprattutto perché essa è il riflesso dello sguardo di chi li ha ideati e delle mani di chi li ha eseguiti: una donna coraggiosa e testarda, profondamente legata alla propria terra, la Sardegna e alla propria famiglia, che non poté mai fare a meno di leggere la realtà con poesia e con poesia risponderle.

«L'arte ci prende per mano».³⁵

Ottiene dalla famiglia di andare a studiare al liceo artistico a Roma per poi trasferirsi, in piena Seconda guerra mondiale, a Venezia per studiare all'Accademia di Belle Arti. Tra gli artisti stima per primo Arturo Martini, suo severo insegnante all'Accademia, di cui apprezza la leggerezza delle sculture. Con curiosità e attenzione esplora, nel corso degli anni, diverse tecniche esecutive, approdando infine a un'arte concettuale e perfino ambientale. Quando, nel 1979, l'amministrazione comunale di Ulassai, il suo paese natio, le propone di ideare un monumento ai caduti, Maria, più legata alla vita che alla morte, risponde di voler piuttosto realizzare un «monumento ai vivi»³⁶. Tale monumento prende le forme di un intervento festoso sul territorio (*Legarsi alla montagna*, eseguita l'8 settembre 1981), vera e propria celebrazione³⁷ in grado di coinvolgere la comunità, oltre che splendido e gigantesco segno grafico nell'ambiente. Recuperando un'antica leggenda di Ulassai che narra di una bambina che, rifugiata in una grotta all'interno della montagna in vista di un temporale, si salva dalla sua frana grazie a un nastro celeste comparso improvvisamente dal nulla, la Lai crea insieme alla comunità un lunghissimo nastro celeste con cui lega e annoda l'intero paese: le porte tra di loro, una casa all'altra e le case alla montagna. Tutto realizzato per mano degli abitanti, che passandosi il nastro trasformano in legami concreti i legami affettivi, positivi e non, intercorsi tra loro.³⁸

³⁵ È la frase incisa sulle prime righe della grande lavagna, fatta di piastrelle nere di Forex, creata da Maria Lai per la scuola materna ed elementare di Ulassai. L'opera è un esempio di come, soprattutto negli ultimi anni, l'artista avesse a cuore il dialogo tra arte e scuola.

³⁶ Sono parole di Maria Lai, riportate dalla nipote Maria Sofia Pisu in M. A. SANNA (a cura di), *Filo linea colore. Maria Lai, Mirella Mibelli, Rosanna Rossi. Tre storie per l'arte al femminile*, Cagliari, Arkadia, 2013, p. 27.

³⁷ L'evento è anche ricordato come *La festa del nastro*.

³⁸ L'esecuzione dell'opera impiegò alcuni giorni di lavoro da parte della comunità e diversi mesi di trattative con i suoi abitanti, titubanti visti i rapporti negativi che regnavano tra loro. Maria Lai decise,

Il nastro diviene simbolo di vita e ricordo, metafora della salvezza che l'arte può rappresentare. Il luogo si fa poesia e per un giorno Ulassai diviene Ersilia, la città invisibile raccontata da Italo Calvino:

A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili. Dalla costa d'un monte, accampati con le masserizie, i profughi di Ersilia guardano l'intrico di fili tesi e pali che s'innalza nella pianura. È quello ancora la città di Ersilia, e loro niente.³⁹

A Ulassai, al contrario di Ersilia, i fili sono stati sciolti. Sono rimasti però gli abitanti, partecipi testimoni di questa condivisione dello stare al mondo, di quest'incontro di esistenze, del riconoscersi. Da allora in poi diverse saranno le occasioni, per Lai, di prestare la propria arte alle comunità sarde, tenendo sempre vivo il rapporto tra memoria e sperimentazione, tra gioco e sacralità.

Avendo imparato da sua madre, come da tradizione, l'arte del cucito e del ricamo, già negli anni Sessanta cuce e rammenda pagine di tela e, sul finire degli anni Settanta, esplora la possibilità di farne dei volumi, dando forma a libri di stoffa in cui le parole sono cucite, l'una legata all'altra lasciando i fili liberi di appropriarsi delle pagine, sporgere dal bordo ed espandersi ingarbugliati oltre lo spazio del tomo; «libri essenziali, messi a nudo, [...] di cruda evidenza eppure leggeri per gli occhi e la mente, perché animati sempre da un ritmo che conduce lo sguardo e alterna momenti di pausa a passaggi veloci, allegri o distesi, di natura più musicale che pittorica».⁴⁰ Quello che stupisce di questi testi (figg. 10-11) è la loro vitalità, quasi ci invitino a toccarli, maneggiarli, conoscerli con il tatto oltre che la vista, proprio come l'artista riteneva che andasse trattata l'arte, facendoci conoscenza di persona. Non sono leggibili eppure raccontano, perché narrano la crescita di un'idea, nello scorrere lento del tempo, tra le mani pazienti dell'artista, capaci grazie all'insegnamento di altre mani femminili, più mature ed esperte.

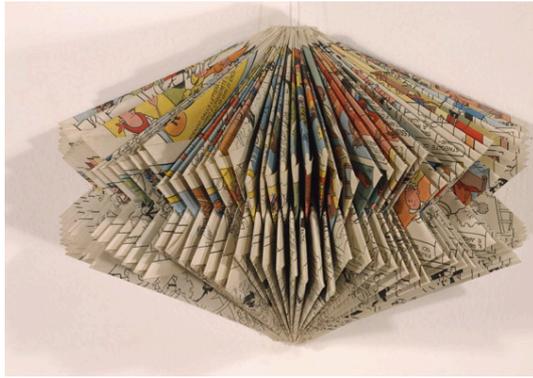
allora, di distinguere i rapporti intercorsi tra le perone, facendo passare un nastro dritto dove c'era rancore, un nastro con nodi e fiocchi dove c'era amicizia e un nastro ornato con il pane sardo delle feste dove c'era amore.

³⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 2014⁴² (1993).

⁴⁰ M. PICCIAU (a cura di), *I libri di Maria Lai*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10/5-8/6 2003, SACS, p. 10.

Negli anni Novanta, alla cucitura dei testi scritti si aggiunge quella delle fiabe figurate, come *Curiosape* – ottenuto prendendo spunto da un racconto scritto nel 1990 da una classe di prima media di Mira – e la serie delle *Formiche rosse*, ispirata alla scoperta dell’America (fig. 12). Qui al filo cucito si aggiungono pezzi di stoffa colorati, che vanno a impersonare i protagonisti delle storie, unendo al piacere ottico dei libri figurati quello tattile del materiale usato, oltre a essere uno dei tanti esempi di come l’artista si sia interessata all’avvicinamento tra arte e infanzia, lei che ha fatto della sua arte un gioco, non perché poco serio ma perché libero di sperimentare, andando alla ricerca di quel pezzo d’ignoto che l’arte è ogni tanto in grado di catturare: «l’arte è una concretezza che contiene un pezzo di universo e quindi ce lo rende afferrabile, altrimenti ci sfuggirebbe».⁴¹

⁴¹ M. LAI, dall’intervista all’interno del documentario di M. PIGA e N. DI TARSIA, *Maria Lai. Inventata da un Dio distratto*, <https://www.youtube.com/watch?v=TL8mGWVreI>.



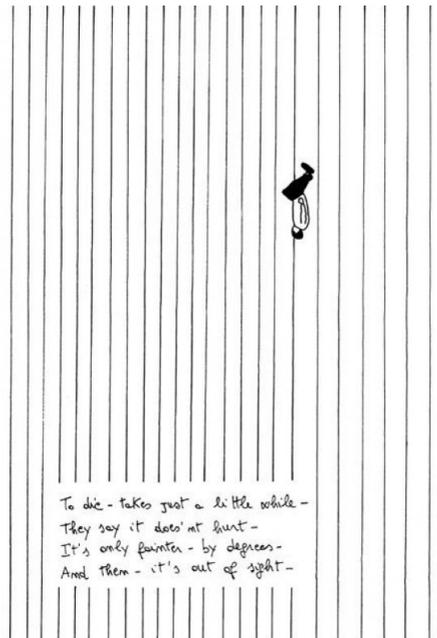
1. S. Arienti, *Senza titolo*, 1989.



2. S. Arienti, *Turbine Antologia*, 1989.



3. S. Arienti, *Libri tranciati*, 2006 (particolare).



4. C. Viel, *Thank you Emily*, 2002 (particolare).



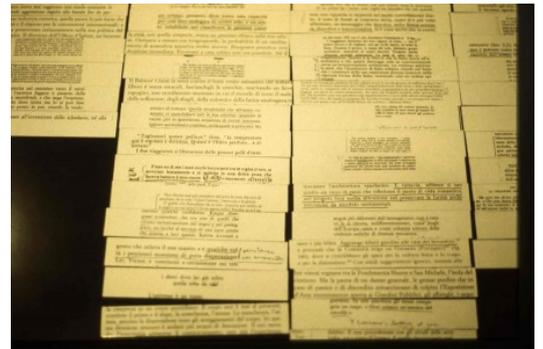
5. C. Viel, *Sogno Campana*, 2005.



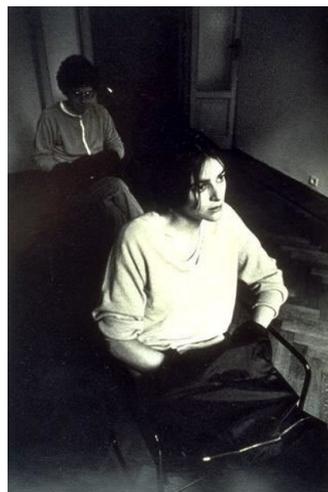
6. C. Viel e L. Vitone, *Nel nome del padre*, 2014.



7. E. Marisaldi, *Senza titolo*, 1993.



8. E. Marisaldi, *Sottolineature*, 1993.



9. E. Marisaldi, *Changing bags*, 1992.



10. M. Lai, *Diario intimo*, 1977.



11. M. Lai, *Il mare ha bisogno di fichi*, 1996.



12. M. Lai, *Millequattrocentonovantadue*, 1992;
Il canto delle formiche rosse, 1991.

3 SABRINA MEZZAQUI

Queste opere sono piene di silenzio. Grondano silenzio. Lo tengono dentro.
I miei maestri dicono: “Il silenzio è la lezione più grande”.⁴²

Nata a Bologna nel 1964, Sabrina Mezzaqui ha passato gran parte della propria vita nel territorio emiliano, tra Bologna, la città dei suoi studi e Marzabotto, a pochi chilometri di distanza, nella casa in cui ha vissuto con la propria famiglia e che è oggi casa sua. Ha conseguito il diploma superiore all’Istituto Statale d’Arte di Bologna nel 1985 per poi diplomarsi, nel 1993, all’Accademia di Belle Arti di Bologna. È all’interno dell’Accademia che è avvenuto il primo degli importanti incontri per la crescita artistica della giovane studentessa; suo professore di pittura è stato, infatti, Alberto Garutti. Artista acuto e particolarmente attento a operare nel campo ordinario della vita attraverso azioni che generano sorpresa verso ciò che è comunemente considerato banale, Garutti dà forma, in quegli anni, a opere fortemente legate al luogo, inteso sia come ambiente espositivo che come insieme degli spazi fisici e mentali della quotidianità collettiva e individuale. Opere che puntano a mettere in movimento l’osservatore e a restituirgli un’immagine consapevole del proprio agire, spingendolo a porre attenzione a ciò che lo circonda e a trovarvi nuovi sensi.

Non sappiamo con esattezza di quali suoi insegnamenti abbia fatto tesoro Sabrina Mezzaqui, è però certo che Garutti ha lasciato un segno indelebile in moltissimi suoi studenti diventati poi artisti, che hanno riconosciuto in lui la capacità di porsi in una condizione paritaria con i propri allievi e di stimolare questo confronto anche all’interno delle proprie classi, infondendo in loro la fiducia di poter fare arte senza timori reverenziali verso questa realtà, che può al contrario essere afferrata e giocata a modo proprio: «Alberto [...] ti prende per mano, tu sei giovane, sei anche un po’ spaventato

⁴² M. GUALTIERI, *Tutto sarà guardato mirabilmente lo giuro (parole scritte dopo aver visto le opere di Sabrina Mezzaqui), 10 pensieri*, in AA. VV., *Sabrina Mezzaqui. C’è un tempo*, cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/1/2007, hopefulmonster, p. 57.

dalle cose che vedi nei musei, Garutti ti fa toccare con mano, ti dice guarda che non morde, puoi farlo anche tu, magari».⁴³

È Garutti, inoltre, a fare da ponte per un incontro professionale importantissimo nella carriera di Sabrina Mezzaqui, che di lì a poco si avvierà. Egli, infatti, invita a una mostra di fine anno dell'Accademia il gallerista bresciano Massimo Minini, per cui lo stesso Garutti a quel tempo sta lavorando e che diventerà uno dei primi galleristi di Mezzaqui, grazie alla determinazione della giovane artista. Si può dire che aver visto Massimo Minini relazionarsi quel giorno con le opere degli studenti, e in particolar modo con la sua installazione-performance in cui venivano offerti ai visitatori dei *Baci Perugina* (fig. 13) – con i bigliettini sostituiti da frasi scritte dalla stessa artista e provenienti da un libro contenente una storia d'amore narrata per frammenti – abbia fatto scattare in Mezzaqui un desiderio di collaborazione talmente forte da spingerla, una volta diplomatasi, a pensare un'opera dedicata al gallerista e volta ad attirare la sua attenzione. *Cento di questi giorni* (1996-97) (fig. 14) sono le cento lettere che Mezzaqui colora, numera e spedisce alla galleria di Brescia e che riusciranno a stupire Minini, creando le basi di un rapporto tutt'oggi solido tra i due, come e meglio dell'augurio espresso dal titolo dell'opera.

Le prime mostre personali dell'artista si svolgono a Bologna nella Galleria Graffio per tre anni consecutivi, tra il 1996 e il 1998. Nel frattempo si cominciano a vedere sue opere all'interno di mostre collettive come *Aperto '95 – Out of Order* alla GAM di Bologna (1995), *Aperto '97* al Trevi Flash Art Museum di Trevi (1997) e l'ormai celebre *Officina Italia. Rete Emilia Romagna*, curata da Renato Barilli (1997). Poi, le personali con le due gallerie che accompagneranno Sabrina Mezzaqui fino a oggi, divenendo le sue due gallerie ufficiali: la già menzionata Galleria Massimo Minini di Brescia, con la mostra *Messaggi inviati* del 1999 e Galleria Continua di San Gimignano,⁴⁴ con la mostra *Carezze* del 2001.

Sabrina Mezzaqui ha alternato, sin dai suoi esordi, diverse tecniche esecutive, dal disegno alle installazioni, passando per video e fotografia, spesso utilizzate

⁴³ Diego Perrone, in L. CHERUBINI, *(In)accademia. L'arte di imparare dagli studenti*, in A. MATTIROLLO (a cura di), *Apocalittici e integrati. Utopia nell'arte italiana di oggi*. Cat. della mostra, Roma, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 30/3-1/7 2007, p.26.

⁴⁴ Galleria Continua ha oggi quattro sedi: San Gimignano, Beijing, Les Moulins e Habana.

contemporaneamente all'interno di una stessa opera. In tutte queste soluzioni, l'artista ha sempre assunto un atteggiamento di osservazione della realtà, soprattutto nei suoi aspetti più semplici, forse guidata dalla stessa volontà di costruire lo straordinario all'interno dell'ordinario che aveva Garutti, il suo maestro, ma con la sensibilità ancora più sottile di chi si sofferma sui dettagli del quotidiano senza per questo avere paura di agire sui suoi elementi più scomodi. Emerge inoltre, e si farà sempre più potente negli anni a venire, la volontà di raccontare, che spesso prende forma attraverso il ricorso alla serialità e alla produzione di oggetti di uso comune.

È così per le foto che esegue agli spazi dell'Ospedale psichiatrico di Imola e poi mette in vendita presso le tabaccherie cittadine, confuse tra i souvenir turistici; è così anche per i *Biglietti da visita (per persone senza fissa dimora)* (1995) contenenti fotografie di senzatetto fatte distribuire nel corso di una serata da due persone senza fissa dimora della redazione del giornale locale «Piazza Grande»; o ancora per le 336 cartoline di Bologna, questa volta acquistate (invece che vendute) nelle tabaccherie della città, che l'artista intaglia in corrispondenza delle piccole finestre e porte ritratte, in modo da farle brillare di luce naturale una volta incollate, tutte insieme, a una finestra o a un pannello (*Punti di vista*, 1998) (fig. 15).

Materiali semplici, di comune utilizzo e oggetti che si ripetono sempre uguali nelle nostre vite (cartoline, biglietti da visita, cioccolatini), che la giovane artista sceglie di sfruttare per poi restituirli ribaltati nel loro significato, ossimoro di se stessi e ponte verso una riflessione umana. Un interesse ad agire sulla realtà sociale attraverso l'arte, che si rispecchia nella pratica di molti giovani artisti formati tra gli anni Ottanta e i Novanta, in buona parte ancora stimolati dagli interventi sulla realtà che nel corso degli anni Sessanta e Settanta avevano portato in primo piano, con la pratica dell'happening, la riflessione sul sistema artistico e l'esplorazione del comportamento umano.

Il ricorso di Sabrina Mezzaqui a materiali dalla facile reperibilità e manipolazione si è mantenuto nel tempo. A esso si è affiancato un avvicinamento a pratiche manuali artigianali, che richiedono gesti precisi, lenti e reiterati e un atteggiamento di autodisciplina assimilabile a quello della meditazione, come osserva l'amica, scrittrice, storica dell'arte e curatrice Carolyn Christov-Bakargiev in un testo del 2002:

Spesso si tratta di attività tradizionalmente definite come domestiche, appartenenti alla sfera 'femminile' oppure 'infantile'. Ogni sua opera è dunque una durata (memoria) materializzata, ed è un frammento di un grande puzzle che progressivamente l'artista

compone, senza che vi sia un disegno originale a cui adeguarsi nella composizione. Nel ripetere gesti minimi, vi è un'analogia tra la sua pratica artistica e una forma di meditazione religiosa.⁴⁵

Un terzo aspetto, che è andato a congiungersi con l'elemento materiale e quello temporale, è poi la passione che Sabrina Mezzaqui ha sempre nutrito per la parola scritta. L'attrazione verso questo universo è già evidente in opere del primo periodo ancora caratterizzate da un approccio di interrelazione con lo spettatore, come quei *Baci Perugina* (1993) che Minini aveva saputo apprezzare e ricordare, oppure i venti fogli scritti che delineano il ritratto dell'artista attraverso le descrizioni di amici e conoscenti (*Sabrine*, 1998) o ancora il tappeto di bigliettini che alla mostra *Messaggi inviati* (1999) contenevano pensieri emessi dall'artista in un periodo di solitudine e che i visitatori potevano portare via con sé.

Il materiale prediletto dall'artista è la carta. Essa viene tagliata, piegata, disegnata e manipolata per dare forma all'esito di una lettura che è contemplazione del mistero racchiuso nella parola, «forma visiva di ascolto», come ha detto in più occasioni l'artista. Materiale semplice ma non per questo poco nobile, la carta è il primo depositario del linguaggio, di cui evoca continuamente la presenza: «la carta, in effetti, è un sovrapporsi di significati. Le parole parlano e c'erano già prima di noi. Hanno un'eco potentissima. Usare la carta ha un significato ambivalente: è vero che compio dei gesti che valorizzano la parola, ma allo stesso tempo è un supporto molto fragile, molto precario ed entrambe, carta e parola, mi affascinano».⁴⁶

Il suo impiego rimanda inoltre a una fase della vita in cui toccare con mano, tagliare, incollare e colorare equivale a fare conoscenza (nel doppio significato di entrare in contatto per la prima volta con qualcosa e fare, costruire la propria conoscenza). È tra questo compiacimento dell'attività manuale nella sua forma più elementare e «un vago senso d'insoddisfazione che va e viene ma non smette mai»⁴⁷, una condizione di ricerca interiore costante, di eterna tensione al raggiungimento di uno stato di grazia, che si collocano le opere di Sabrina Mezzaqui, come i bellissimi mandala che i monaci

⁴⁵ C. CHRISTOV-BAKARGIEV, in AA.VV., *Sabrina Mezzaqui*, Siena, Gli Ori, 2002.

⁴⁶ S. MEZZAQUI, in D. TRINCIA, *Sabrina Mezzaqui: arte visiva e tanti libri. L'intervista*, in «Art a Part of Cult/ure», marzo 2012.

⁴⁷ S. MEZZAQUI, in *Sabrina Mezzaqui*, Siena, Gli Ori, 2002.

buddhisti si adoperano a comporre con finissime polveri colorate per poi soffiarli non appena terminati.

La lentezza richiesta dalla realizzazione delle opere diventa un modo per opporsi a una cultura frenetica. Questa ricerca di calma poi è divenuta moltiplicazione di tante, diverse lentezze dal momento in cui l'artista si è avvalsa dell'apporto di altre *lievi mani* che disegnano, tagliano, infilano perline insieme a lei. Sono le mani amiche di chi, inizialmente chiamato a raccolta per accelerare i tempi esecutivi e far fronte alle richieste, è oggi parte del «tavolo di lavoro di Marzabotto», gruppo di lavoro e laboratorio artistico in continua evoluzione, che si riunisce da anni a casa dell'artista. La modalità del laboratorio, proposta da Mezzaqui anche in alcune occasioni pubbliche, si è fatta sempre più significativa anche per la stessa artista, rafforzandosi grazie ai rapporti umani instaurati all'interno di questa pace del fare artistico, delle confidenze rinchiusi tra le perline, dei pensieri depositati sulle tazze di tè. Dalla necessità pratica dettata dal tempo si è giunti a una realtà in cui questo tempo, come per magia, resta sospeso e tutto ciò che corre rapido è lasciato fuori, mentre dentro, perlina dopo perlina, quadretto dopo quadretto si attua un «perdere tempo» che in realtà è ritrovare il proprio tempo, è dire «io sono qui»:

In realtà il mio lavoro è fatto di tante persone, sia visibili (scrittori, poeti...), sia invisibili (tutte le persone con cui collaboro alla realizzazione delle opere). [...] Mi avvalgo della collaborazione di amiche e amici che tagliano, piegano, ricamano, montano, allestiscono, ricalcano, lavorano a maglia molto meglio di me. Senza la loro perfezione manuale molti miei lavori non esisterebbero. C'è una fase del lavoro, quella dell'ideazione, che sì, ha bisogno di solitudine e silenzio, ma poi la realizzazione, per quello che riguarda la maggior parte delle 'mie' opere, necessita del tempo, dell'attenzione e delle capacità di altre persone. Spesso si respira una tranquillità allegra nel lavorare insieme, una strana forma di confidenza. In una poesia di Erri De Luca c'è una frase che mi piace molto: *la parte migliore di me sono i miei amici*. I miei amici sono la parte migliore anche del mio lavoro.⁴⁸

Questo tavolo di lavoro è ed è stato in gran parte composto da donne. A trovarcisi dentro viene da pensare alle mogli che aspettano i mariti tornare dalla guerra, o alle giornate di maltempo, in cui le contadine devono ridurre al minimo l'attività esterna e trovare il modo di far passare la giornata. Al tentativo di ammazzare il tempo attraverso la lentezza della pratica manuale – «*ammazzare il tempo* (ma nel tempo c'è già tutto:

⁴⁸ S. MEZZAQUI, in E. LONGARI, *Sabrina Mezzaqui*, in «Academy of Fine Arts», 2011, n. 8, p. 41.

distruzione e costruzione)»⁴⁹ – è tuttavia possibile ricondurre diverse condizioni esistenziali, non necessariamente femminili, di chiunque sia costretto a passare molto tempo nello stesso posto: monaci, carcerati, marinai e così via.

In occasione del convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane «*Come spiegare a mia madre madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*», tenutosi al Link di Bologna tra l'ottobre e il novembre del 1997, Sabrina Mezzaqui ha scelto di dedicare il suo intervento proprio all'idea di *passatempo*:

Voglio concentrarmi su quelle situazioni esistenziali [...] così eccezionali che, paradossalmente, la quotidianità, con le sue ripetizioni, banalità e abitudini, non è percepita come rumore di fondo a cui non si presta attenzione, ma coincide esattamente con la vita stessa, con scarsissime possibilità di avvenimenti inconsueti. Situazioni dove l'unica realtà presente con cui confrontarsi è proprio l'abituale, dove non c'è concretamente altro a cui pensare.⁵⁰

Attraverso immagini, citazioni e ragionamenti fatti ad alta voce, Mezzaqui descrive la concezione che si ha del tempo quando si è costretti a passare lunghi periodi, a volte l'intera esistenza, in un unico luogo chiuso. Porta l'esempio dei manicomi e delle carceri, in cui l'abitudine è la prima regola di sopravvivenza, per poi passare alla descrizione della pratica buddhista tibetana dei mandala di polveri colorate (sintesi perfetta della caducità del tempo) e al concetto di noia, in cui è racchiuso tutto il paradosso della percezione soggettiva del tempo. Attraverso i testi degli autori amati (da Anna Frank a Christa Wolf, da Alda Merini a Marguerite Duras) l'artista approfondisce, così, quello che costituisce il motivo di fondo di tutte le sue opere, includendo tra i gesti manuali ripetitivi a cui ci si aggrappa per far passare il tempo, anche la scrittura. L'anello di congiunzione tra la volontà artistica di Mezzaqui e queste condizioni di reclusione coatta sembra essere descritto in una riflessione di Angela Tecce in merito ad alcuni lavori dell'artista bolognese attraverso il concetto di libertà:

...c'è, in tutti questi lavori, certamente l'umiltà di un fare concreto tipico di attività tradizionalmente praticate dalle donne, ma più sottile è l'esigenza orgogliosa di libertà che ne trapela. Nella complessità della nostra società c'è sempre meno libertà per l'essere umano, [...] la ricerca della libertà è spasmodica, talvolta ottenuta simulandone solo

⁴⁹ Appunti di Sabrina Mezzaqui, in *C'è Un tempo*. Cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/1/2007, p. 77.

⁵⁰ S. MEZZAQUI, *Passatempo*, in S. FALCI, E. MARISALDI, G. NORESE, C. PIETROIUSTI, A. RADOVAN, C. VIEL, L. VITONE (a cura di), «*Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*». *Comunicazione, quotidianità, soggettività. Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*. Bologna, Link, 31/10-2/11 1997, Bologna, Charta, p. 77.

l'apparenza, il simulacro, mentre da sempre l'aspirazione degli uomini, attraverso le religioni, è trovare una verità che liberi l'interiorità dei singoli.⁵¹

In Sabrina Mezzaqui questa lentezza amplificata e moltiplicata è una sorta di forma meditativa che passa attraverso il corpo: il corpo è ciò che ci fa esistere in ogni momento, nelle mani che ripetendo ciclicamente i gesti si fanno sapienti, nella mente che si svuota da inutili pensieri per lasciare spazio a quelli nuovi, nel lasciare traccia visibile della propria armonica imperfezione, nella lettura e nella scrittura, che «è anche un modo per ritmare il tempo e farlo passare».⁵²

È sulle opere in cui l'artista parte dalla lettura di un testo scritto – che sia un romanzo, un saggio, un libro religioso o una poesia – per interrogare il mistero che la parola rappresenta, che si soffermeranno i capitoli successivi, seguendo la traccia del diverso stimolo che la lettura ha di volta in volta prodotto nell'artista.

⁵¹ A. TECCE, *Il tempo grande scultore*, in *Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua*, Quaderni di Sant'Elmo n. 4, 2007, p. 16.

⁵² H. GUILBERT, *Citomegalovirus. Diario d'ospedale*. Cit. in *ivi*, p. 79.



13. S. Mezzaqui, *Baci Perugina*, 1993.



14. S. Mezzaqui, *Cento di questi giorni*, 1996-97.



15. S. Mezzaqui, *Punti di vista*, 1998.

4 CON IL LIBRO

Prima di tutto c'è il libro, o meglio: prima ancora c'è la parola («in principio era il verbo» recita il *Vangelo di Giovanni*)⁵³ e dopo la parola, il libro che la contiene. Non solo la parola è contenuta dal libro, a ben guardare essa vi è allo stesso tempo custodita (come in uno scrigno), rinchiusa (come in una cassaforte), celata (come per riservatezza o dispetto). La parola è preziosa, e a contenerla è un oggetto a sua volta importante, che rimanda per il suo stesso aspetto alle idee di conoscenza, scoperta e memoria. Ogni volta che lo tocchiamo, che ne sentiamo l'odore, che lo facciamo scricchiolare alla prima apertura, s'instaura tra noi e il libro un rapporto d'intesa, di conoscenza fisica, di condivisione di umori e pensieri. Talvolta lo prestiamo ad altri, talaltra ne siamo gelosi e può capitare, non di rado, di impiegare un po' di tempo a entrarvi in sintonia, come con una persona. C'è chi lo tiene integro come un cimelio e chi ne fa materia su cui lasciare tracce, impronte del proprio passaggio con appunti, disegni e scarabocchi. Ogni volta, comunque, il dialogo intimo che si crea tra noi, singoli lettori ognuno fatto a modo proprio e lui, questo insieme di fogli di carta stratificata, rilegata, scritta, disegnata e ricoperta, è unico. A questa intimità e a questa esplorazione Sabrina Mezzaqui dà forma e voce:

A volte cerco proprio di sottolineare questa preziosità dell'oggetto: il materiale di cui è fatto, la carta, l'impostazione tipografica, le pagine, le righe, le parole stampate, il gesto dello sfogliare. [...] Ho letto che in India nel giorno della Saraswati Puja, dedicato alla dea della sapienza, i libri non vanno letti, ma solo venerati insieme agli altri strumenti delle arti: pennelli, colori, strumenti musicali. Ho letto che la parola libro in cinese si indica col carattere *jing* che significa anche filo di seta, allo stesso modo del sanscrito *sutra*, come se il libro fosse un tessuto fatto di tanti fili.⁵⁴

L'artista sembra entrare talmente in profondità nell'esperienza della lettura da farla divenire ascolto del racconto, osservazione della sua struttura interna, visualizzazione della sua essenza più astratta. Una volta avvenuto tutto questo, una volta entrata in armonia col racconto, è di nuovo al libro che l'artista fa tornare tutto, in modo che sia

⁵³ Vangelo di Giovanni (1:1-3).

⁵⁴ S. MEZZAQUI, in M.L. PRETE, *Lo spazio dietro le parole*, in «Inside Art», anno 7, n. 61, gennaio 2010.

esso stesso, questa volta attraverso la sua materialità, a svolgere la sua storia e farsi narratore.

Buona parte delle opere di Sabrina Mezzaqui comportano la manipolazione diretta del volume. In esse è sempre riconoscibile la presenza fisica del libro, a cui rimandano elementi ogni volta diversi, dettati sempre dal suo contenuto interno e dal suo incontro con la lettura dell'artista. Il libro può essere restituito nella sua interezza o smembrato, tagliato e ricolato, intrecciato o arrotolato; è un po' come se, grazie alle mani pazienti dell'artista, fosse la storia narrata a produrre il suo esito finale, trovando espressione in sculture che sono delle micro-narrazioni.

Il concetto di *micro-narrazione* deriva dall'analisi del filosofo francese Jean-François Lyotard,⁵⁵ il quale oppone alla grande narrativa – costruita dagli intellettuali moderni, con la loro pretesa di emettere postulati universalmente validi – la possibilità di narrare realtà singole, intime e non generalizzate; sarebbe questo, secondo Lyotard, il vero scarto tra l'intellettuale e l'artista. Il concetto non solo ben si addice a tutta l'arte di Sabrina Mezzaqui, che parte sempre da una dimensione fragile, anti-monumentale per l'appunto, ma può essere presa in prestito per descrivere queste opere, queste sculture-libro che divengono l'espressione simbolica delle opere di riferimento, che sia attraverso un'immagine in cui comunemente viene riconosciuto il testo o con costruzioni che giocano su un significato più nascosto dell'opera scritta. La forza di queste opere sta nella capacità di mettere insieme leggere e guardare, attività normalmente portate a escludersi a vicenda e qui vicendevolmente valorizzate. La parte scritta del libro il più delle volte è eliminata (in parte o del tutto), sovrapposta, coperta o lasciata appena percettibile, trasformata in semplice segno grafico, come un geroglifico o i grafemi di una lingua straniera. È qui che parola e immagine si uniscono, l'una trasformandosi nell'altra e traendo forza da questo miscuglio così suggestivo e ricco di significati.

È possibile riscontrare come quest'approccio sia principalmente riservato a due tipi di testi scritti: le narrazioni e i testi sacri o riguardanti la sfera spirituale.

⁵⁵ J.F. LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979; *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, 1984, cit. in AA.VV., *Micro-narratives. Tentation des petites réalités. Temptation of Small Realities*, cat. della mostra, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 7/5-21/9 2008.

4.1 Le narrazioni

Gran parte dei testi su cui Sabrina Mezzaqui adopera il sistema sopra descritto, ovvero quello della composizione scultorea attraverso il materiale cartaceo proveniente dallo stesso libro, sono narrazioni. La scelta dell'artista verte ogni volta sulla lavorazione di elementi diversi del testo: è possibile incontrare il libro per intero, con tanto di copertina, o trovarci di fronte le sue pagine separate. Le righe di cui è composto possono racchiudersi e arrotolarsi in tante piccole perline, o disperdersi confuse in un contenitore. I libri manipolati appartengono a edizioni comuni, che chiunque può trovare nelle grandi librerie; non c'è un interesse ai singoli libri come oggetti rari, il libro è di per sé veicolo di grandi messaggi, di passaggio di conoscenze, della possibilità fantastica di vivere altre vite, in altri luoghi e in altri tempi. Questo tipo di valore, di per sé impalpabile, grazie al lavoro paziente e ripetuto di Sabrina Mezzaqui, viene sprigionato e trasformato in racconto visivo.

Il primo racconto ad aver subito questa delicata trasformazione è *Il gran sole di Hiroscima*, scritto da Karl Brückner⁵⁶, romanzo che racconta l'impresa della piccola Sadako, ricoverata in ospedale in fin di vita a causa degli effetti provocati dalle radiazioni della bomba atomica. La ragazza si ostina, scoperta la propria condizione, a voler costruire mille gru di carta, perché le è stato raccontato che è così che gli dei esaudiranno le sue preghiere. « I suoi amici propongono di aiutarla, ma lei rifiuta perché ogni malato deve fare da sé le mille gru. I medici sono preoccupati di questa sua attività [...]. Poi si rendono conto che probabilmente questo impegno le allungherà la vita, non morirà finché non avrà fatto la millesima gru»⁵⁷. Sotto le dita attente dell'artista, questo racconto diviene *Le mille gru* (1998) (fig. 16): dal libro, aperto alla pagina in cui è illustrata Sadako nel suo letto di ospedale assorta a eseguire le sue mille gru, si liberano tanti piccoli origami a forma di gru e si allargano a occupare la pagina a fianco, la parete sovrastante e poi anche tutti i muri della galleria, conquistati da queste minute presenze che si fanno portavoce dell'attività della protagonista. La carta che compone gli origami proviene dalle pagine del libro stesso, l'artista però non ha eseguito mille

⁵⁶ K. BRÜCKNER, *Sadako Will Leben*, 1964 (trad. it. *Il gran sole di Hiroscima*, 1964).

⁵⁷ S. MEZZAQUI, in AA.VV. *Sabrina Mezzaqui*, Siena, Gli Ori, 2002.

gru, bensì 999, in modo da tenere in vita Sadako e anche se stessa, giacché le unisce la medesima impresa.

Lessico familiare (2002, fig. 17) è l'elaborazione dell'omonimo romanzo autobiografico di Natalia Ginzburg.⁵⁸ L'opera appare come una coperta o una tovaglia, ottenuta dall'intreccio delle righe che compongono il racconto, tenute insieme in una fitta trama di parole moncate, non più leggibili ma divenute segni grafici, quasi codici matematici di una lingua privata, quella in cui la famiglia Levi, protagonista del racconto, riconosce le proprie origini e sa capirsi all'istante. Quello della comunicazione familiare è un tema che torna anche in un'altra opera di due anni più tardi, *Le parole tra noi leggere* (2004) ricavato dal romanzo di Lalla Romano,⁵⁹ che tematizza il rapporto tra una madre, la narratrice e il proprio figlio durante un periodo fortemente caratterizzato dal conflitto generazionale come la fine degli anni Sessanta. Questo titolo, preso in prestito da Lalla Romano dalla poesia di Eugenio Montale *Due nel crepuscolo*, è stato reso da Mezzaqui in due modi: in una prima versione l'artista ha scelto di rendere il concetto di leggerezza avvolgendo le righe del racconto, in modo da creare l'esatta struttura del tubetto delle stelle filanti, prima che vi si soffi dentro e le si faccia volare, recuperando l'aspetto di un oggetto comune, di gioco, per restituire insieme il titolo del romanzo e il concetto di volatilità delle parole che si perdono nel vento. In una seconda versione, quella definitiva, la libertà incompiuta delle righe contenute nel tubetto lascia spazio a una composizione elegante, effettivamente leggera da vedere: su una lastra di vetro sospesa da fili metallici, sta un accumulo di origami a forma di cubetti, fatti ancora una volta delle pagine del testo da cui provengono. Ogni cubetto nasconde una porzione del racconto, tiene custodite alcune di quelle parole tra madre e figlio, confondendosi nell'accumulo dei suoi simili (fig. 18).

Un'immagine cara a Sabrina Mezzaqui sembra essere quella dell'isola. L'isola è un territorio autonomo, in cui gli eventi si ripetono ciclicamente, giorno dopo giorno, sempre simili. La sua forma è completa, i suoi confini chiari, i suoi abitanti ne sono gli assoluti protagonisti o i padroni spodestati, a seconda delle stagioni. Questa realtà

⁵⁸ N. GINZBURG, *Lessico Familiare*, 1963. L'edizione utilizzata da Sabrina Mezzaqui è del 1999, Torino, Einaudi.

⁵⁹ L. ROMANO, *Le parole tra noi leggere*, 1969. L'edizione utilizzata da Sabrina Mezzaqui, nella versione definitiva dell'opera, è del 1996, Torino, Einaudi.

d'isolamento territoriale, l'artista l'ha voluta vivere in prima persona, soggiornando in inverno, da ottobre 1998 a gennaio 1999, nell'isola di Pantelleria. Sola, sconosciuta agli abitanti e legata alle persone più care quasi esclusivamente da carta e penna. Da quella esperienza è stato tratto un libro⁶⁰, edito solamente nel 2012 e composto dalle undici lettere che l'artista, allora agli inizi della propria carriera, ha scritto e inviato agli amici più stretti durante il suo soggiorno isolano. All'immagine dell'isola, inoltre, Mezzaqui ha dedicato diversi lavori nel corso della propria carriera, evidentemente attratta dalla stratificazione di storie ed esperienze che questi territori possono racchiudere: in *Isole* (2002), *Itaca* (2003), *Itaca* (2007), *Isole (arcipelago di Napoli)* (2008), *Navigare a vista (arcipelago toscano)* (2008) e *Isola (Panarea)* (2008, fig. 19) l'immagine di questi lembi di terra viene esplorata attraverso le loro mappe, riprodotte a mano con il pennarello (fatta eccezione per la versione del 2007 di *Itaca*, in cui due mappe nautiche sono state ritagliate e intessute insieme). Le sagome sono estremamente precise, i colori scelti richiamano effettivamente quelli delle cartine geografiche. Le linee del pennarello che vanno a comporre, minuziosamente, le isole ricordano quella ripetizione a penna biro che Boetti ha fatto eseguire da mani diverse dalle proprie e che uniscono la componente umana, manuale all'ambiguità di un linguaggio creato con fare enigmistico, come in *Mettere al mondo il mondo* (1972), *Diecicento* (1978) e *Non parto non resto* (1984, fig. 20). All'isola, poi, sono anche legati due dei romanzi che l'artista ha scelto di trasformare; si tratta de *L'isola riflessa* di Patrizia Ramondino⁶¹ e *L'isola di Arturo* di Elsa Morante.⁶² Nel primo caso, l'opera omonima di Mezzaqui (2000, fig. 21) si presenta come una scatola piena di parole ritagliate e affiancata da due copie del libro cui quelle parole mischiate appartengono: «di quante parole è fatto un libro? [...] Da una copia ho ritagliato tutte le parole delle facciate destre, dall'altra copia ho ritagliato tutte le parole delle facciate sinistre»⁶³. Il romanzo di Elsa Morante, al contrario, perde la sua struttura editoriale per farsi, tautologicamente, *isola* (2003, fig. 22). In questo caso, come era stato per *Le mille gru* e in maniera ancora più sintetica, ci viene restituita l'immagine simbolo del racconto, il luogo in cui tutto avviene, su cui le parole si dispongono in senso circolare dalla cima di un cono alla sua base quasi a farci abitare,

⁶⁰ S. MEZZAQUI, *L'ombra delle cose (lettere da Pantelleria ottobre 1998 – gennaio 1999)*, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2012.

⁶¹ P. RAMONDINO, *L'isola riflessa*, Torino, Einaudi, 1998.

⁶² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957.

⁶³ S. MEZZAQUI, in AA. VV., *Sabrina Mezzaqui*, Siena, Gli Ori, 2002.

nella mancata lettura, quel racconto imponendoci di camminare sull'intera superficie dell'isola di Procida e incontrare le varie tappe della vita di Arturo. L'opera rimanda a un certo minimalismo di forme e colori, in cui il sovrapporsi delle righe del testo si fa traccia quasi decorativa, ma allo stesso tempo mantiene il legame con ciò che rappresenta e se ne fa eco. Simile a questa scelta è la soluzione che Sabrina Mezzaqui trova in *Anna, soror...* (2007, fig. 23), in cui le parole del racconto di Marguerite Yourcenar⁶⁴ assumono la forma stellare, partendo dal centro e allontanandosi fino alla circonferenza, della pianta di Castel Sant'Elmo⁶⁵ a Napoli, quella Napoli del dominio spagnolo della seconda metà del Cinquecento dove ha luogo la storia di «due giovani spagnoli, fratello e sorella, protagonisti di un tenero, terribile turbamento incestuoso».⁶⁶ Ancora una volta, Mezzaqui non entra nei dettagli ma restituisce una suggestione, un'immagine sintetica che ci proietta fisicamente nel racconto, oltre a essere esteticamente di forte impatto e di chiara lettura.

Se nei lavori appena trattati le parole del testo vengono smembrate, celate o in parte negate, ve ne è uno in cui la loro totale assenza rappresenta la sintesi perfetta del messaggio che portano. Sette fogli tenuti su una parete, uno accanto all'altro, da sottili spilli sono *La scrittura del dio* (2005, fig. 24). Tutte le righe che lo compongono sono diventati spazi vuoti, tagliati via dall'artista in maniera precisa e in modo da lasciare visibili solo le parti più alte e più basse delle lettere, come divenissero gli accenti e i simboli di legame delle note di uno spartito musicale. Oltre a essi, rimane presente solo il numero delle pagine e quel titolo, «La scrittura del dio» che dichiara l'impossibilità di pronunciare ciò che è indefinibile. Il racconto negato è quello narrato da Jorge Luis Borges (scrittore più volte citato da Mezzaqui) all'interno de *L'Aleph*, in cui il sacerdote prigioniero che cerca di decifrare la pelle maculata di un leopardo vivo «in quelle macchie, nel loro negativo impresso sulla retina, durante le lunghe ore di buio, a poco a poco, con molta fatica e per molto sapere, decifrò la *scrittura del dio*, ma non la pronunciò, né la trascrisse. In quelle macchie il sacerdote aveva riconosciuto

⁶⁴ M. YOURCENAR, *Anna, soror...*, in *Comme l'eau qui coule*, 1982 (trad. it. *Come l'acqua che scorre*).

⁶⁵ L'opera *Anna, soror...* è stata realizzata da Sabrina Mezzaqui in occasione della mostra organizzata a Castel Sant'Elmo «Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua», Napoli, Castel Sant'Elmo, 2007-2008.

⁶⁶ A. TECCE, *Il tempo grande scultore*, in *Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua*. Napoli, Quaderni di Sant'Elmo n. 4, 2007.

l'universalità della parola divina...».⁶⁷ L'indicibile è restituito qui da Sabrina Mezzaqui attraverso il silenzio in un'opera che genera assenza e così facendo destabilizza, negando ciò che per sua natura dovrebbe trovarsi sulla pagina scritta e legandosi così alla tradizione del racconto per negazione che trova l'esempio più vicino nel *Cristo cancellatore* di Emilio Isgrò (1968).

La seconda opera dedicata a uno scritto di Borges è *La biblioteca universale* (2009, fig. 25): in nove piccole teche le pagine dell'opera omnia dello scrittore argentino vengono ripiegate come nello schedario di una biblioteca, in particolare quella descritta in *La biblioteca di Babele*,⁶⁸ che a sua volta trae spunto dal racconto *La biblioteca universale* del tedesco Kurd Laßwitz.⁶⁹

Di un anno più tardi è *Il giuoco delle perle di vetro* (2010, fig. 26), in cui la manipolazione del volume contenente l'omonimo romanzo di Herman Hesse⁷⁰ diviene, letteralmente, uno scrigno riempito e circondato di perle di carta, le pagine stesse del libro. Ancora una volta un'opera di Mezzaqui ricorda, nell'aspetto, quella di un artista concettuale italiano attivo a fine anni Sessanta, il *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti (1969, fig. 27). Qui il libro, invece di dichiarare il proprio svuotamento (la perdita ironica del racconto), s'impreziosisce grazie al testo, arrotolato su se stesso a simulare una sorta di pallottoliere che, racconta Hesse, per un periodo era servito all'antica pratica di ragionamento e meditazione che portava i giovani *giocatori* (sebbene le regole del *giuoco* non vengano mai davvero spiegate nel corso dell'intero romanzo) a saper fare collegamenti astratti tra soggetti apparentemente lontanissimi tra loro (come la relazione tra musica e matematica):

Bastian Perrot, buon amico dell'attività artigiana, il quale si era costruito con le proprie mani parecchi cembali e clavicordi all'antica, e con molta probabilità era un Pellegrino d'Oriente, [...] seguendo l'esempio dei semplici pallottolieri per bambini, si costruì un telaio con alcune dozzine di fili tesi sui quali poteva allineare perle di vetro di diversa grandezza e forma e di diverso colore. I fili corrispondevano al rigo musicale, le perle alle note, eccetera. Così con le perle di vetro formava citazioni musicali o temi inventati, li modificava, li trasponeva, li sviluppava, li modulava o vi contrapponeva altri temi. Dal

⁶⁷ E. VOLPATO, *Sabrina Mezzaqui*, in *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*. Cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/1/2007, p. 24.

⁶⁸ J.L. BORGES, *La biblioteca de Babel*, 1941.

⁶⁹ K. LABWITZ, *Die Universalbibliothek*, 1904.

⁷⁰ H. HESSE, *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt knechts hinterlassene Schriften*, Zurich, Fretz und Wasmuth, 1943 (trad. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister Ludi Josef Knecht pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, Milano, Mondadori, 1955).

punto di vista tecnico era un giochetto, ma piaceva agli alunni, fu imitato e venne di moda, anche in Inghilterra; per qualche tempo le esercitazioni musicali si svolsero in tale modo primitivo e grazioso. E come spesso avviene, anche in questo caso un'istituzione importante e duratura prese il nome da una cosa secondaria e caduca. Ciò che è rimasto di quel giuoco da seminaristi e dei fili di Perrot con le loro perle porta ancora il nome ormai popolare di «Giuoco delle perle di vetro».⁷¹

Da perle di parole a piccole perline: *Che tu sia per me il coltello* (2014, fig. 28) è un'opera che si scompone, fa uscire la scrittura dal volume in maniera violenta per farci percepire tutto il peso dell'inchiostro che contiene, il peso delle parole che quest'inchiostro va a formare. Dalle pagine di David Grossman,⁷² in maniera complementare a quella messa in pratica in *La scrittura del dio*, sono state lasciate le sole righe scritte, mentre gli spazi bianchi eliminati vanno a formare quella delicata collana di perline che, calando dal soffitto (in alcune versioni) finisce per avvolgere e racchiudere il perimetro del volume, alla maniera de *Il giuoco delle perle di vetro*. L'opera si mostra nella sua doppia natura, affilata come la lama di un coltello, come il taglio sottile e profondo del bordo di un foglio di carta sul polpastrello ma fragile come le perline che l'adornano.

Abbiamo fin qui elencato gli interventi di Sabrina Mezzaqui su volumi che contengono racconti moderni, tutti più o meno composti negli ultimi cinquant'anni. L'attenzione dell'artista si concentra, però, anche su quelli che potrebbero essere considerati i *racconti* per eccellenza della tradizione letteraria. In queste opere la corrispondenza tra forma e contenuto trova una coerenza particolarmente evidente e la capacità narrativa delle sculture create dall'artista incontra la soluzione estetica più eloquente.

All'*Odissea*, per esempio, Mezzaqui ha dedicato due opere omonime, una nel 2003 e una nel 2006. Nella prima (fig. 29) sono le pagine a essere elaborate, intrecciate, tessute come la tela di Penelope e tenute tutte insieme in una continua forma ondulatoria labirintica che diviene traccia di un racconto in cui perdersi, ma di cui dobbiamo seguire l'intero percorso per conoscerne l'esito e arrivare alla fine. «L'opera ricorda il confine mosso di un'isola, il perimetro di un'Itaca ideale che propaga e accoglie l'onda,

⁷¹ Ivi, p.29.

⁷² D. GROSSMAN, *Shetehi Li HaSakin*, 1998 (trad. it. *Che tu sia per me il coltello*, 1999). Sabrina Mezzaqui usa nella sua opera una versione più recente del libro, edita da Mondadori.

ripetendo e moltiplicando, sulla distesa del mare, la linea calligrafica delle sue insenature, sino a infrangerla contro le mura di Troia, per poi richiamarla indietro».⁷³ Le righe del testo, con i suoi grafemi greci, si sovrappongono ripetutamente e lasciano le proprie estremità sporgere in maniera imperfetta, come fossimo di fronte all'intreccio del vimini o come, per l'appunto, il materiale filato dalle tessitrici, dalla tessitrice per eccellenza. Nella seconda *Odissea*, di tre anni più tardi, viene sfruttata la stessa tecnica tessile dell'intreccio, applicata questa volta alla copertina del volume⁷⁴, che rimane internamente intatto, con il doppio testo in italiano e greco. È sempre al libro, stratificazione di pagine e contenuti, che si torna.

*Le mille e una notte*⁷⁵ è un racconto fatto di racconti in cui il tempo si svolge tramite la narrazione di antiche storie da parte della protagonista. Le mille e una storia che Sherazade racconta al proprio sposo e che contengono al loro interno altre storie, divengono, nell'opera di Mezzaqui (*Le mille e una notte*, 2004) (figg. 30-31), piccoli fusi di carta stampata scritta in arabo, che scendendo dal soffitto si dispongono circolarmente, dal centro all'esterno, sul pavimento, come se si fossero moltiplicati lungo lo scorrere delle notti in cui la protagonista ha lottato per la propria sopravvivenza, narrando. La scelta dell'arabo, la lingua originale del testo, diviene un valore aggiunto e rende ancora più suggestiva l'immagine del racconto orientale più conosciuto in tutto il mondo tramite una grafia armonica, caratterizzata da un forte valore decorativo.

Anche alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri l'artista ha dedicato due opere. La prima (*La Divina Commedia*, 2008) (fig. 32) ci restituisce l'immagine più celebre del racconto, quella dei gironi infernali, che la successione delle pagine intrecciate del libro costruisce con semplicità e chiarezza nella forma di un vortice che parte dalla copertina del volume situata al centro, incontrando nella forma l'opera di un'artista affine, *Chimica organica* di Stefano Arienti (1988, fig. 33). Come per gli esempi precedenti dei grandi classici narrativi e opere come *L'isola di Arturo*, Sabrina Mezzaqui ci fa abitare quest'opera, proiettandoci in una dinamica che corrisponde allo svolgersi temporale e geografico della vicenda narrata. La seconda elaborazione, del 2014, è *Paradiso, Canto Trentesimoterzo* (fig. 34), dedicata all'ultimo canto del paradiso, il

⁷³ E. VOLPATO, op. cit., p. 22.

⁷⁴ OMERO, *Odissea*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003 (edizione con testo greco a fronte).

⁷⁵ *Alf leyla wa leyla*, X-XV sec. (trad. it. *Le mille e una notte*).

trentatreesimo, che l'artista riesce a rendere etereo, quasi impalpabile. Al contrario dei gironi dell'inferno, che sono stati significativamente tenuti a terra in una struttura bassa e stabile, le righe del canto spuntano da un sottile filo di circa dieci metri di lunghezza che dal soffitto scende su un tappeto di porpora, a simulare le stelle, che è anche la parola che chiude il canto e l'intera *Commedia*. Questa volta, infatti, le parole non stanno l'una accanto all'altra a creare una fitta trama di scrittura, né costituiscono la struttura portante dell'opera, ma vengono allontanate, isolate, alternate a perline, fatte respirare in modo da restituire l'idea che ciò di cui si parla è intangibile.

Per eseguire la sua versione de *L'idiota* (2011, fig. 35), invece, Sabrina Mezzaqui torna di nuovo alla struttura del libro, cercando di avvicinarsi il più possibile alla sua creazione attraverso la scelta di un volume in lingua originale, da cui ritaglia la parola «idiota» tutte le volte che essa compare, per poi ornare con questi piccoli frammenti di testo una collanina di perline messa lì come a fare da segnalibro.

4.2 Testi sacri e spiritualità

Il libro possiede una forza espressiva che ha di per sé un potere sacrale. In parte questo è dato dal fatto di rimandare al processo della conoscenza, che è una delle prime necessità dell'uomo e possiede il potere di aprire nuove porte nel cammino della vita, il che nel suo senso più ampio è già sacro perché di una preziosità incalcolabile. Inoltre nell'immagine del libro, poiché contenitore delle leggi di fede, si riconoscono le religioni. Anche la carta di cui il libro è composto racchiude un valore antico, legato tanto alla vita della natura quanto a quella dell'uomo e del suo lasciare tracce della propria esistenza: «è un materiale comunissimo, l'abbiamo tra le mani in continuazione: i biglietti, gli scontrini, le ricevute, i giornali... e spesso ci dimentichiamo che in realtà è un materiale preziosissimo. [...] Si risale all'antico Egitto col papiro, quindi è anche un materiale che ha avuto, come tutti i materiali, una sua sacralità, perché all'inizio era depositario di testi sacri. Anche in Occidente il primo libro stampato è la Bibbia».⁷⁶

Ai testi sacri, intendendo includere in questa categoria tanto i testi sacri delle principali religioni quanto i saggi che riguardano la spiritualità e quindi la sacralità in generale, Sabrina Mezzaqui ha dedicato diverse opere. Emerge, nella scelta di spaziare

⁷⁶ S. MEZZAQUI, intervista in occasione della mostra «Appello ai meditanti», 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=dKyyS8esXJk>.

tra le diverse religioni, un interesse che in maniera chiara si allarga alla vita tutta e alle diverse culture, rispecchiato anche nelle pratiche artistiche messe in atto dall'artista e in più dall'apertura agli altri di queste pratiche, quindi alla creazione attraverso la condivisione. Sabrina Mezzaqui pensa che non ci siano confini netti tra i diversi aspetti dell'esistenza, che tutto comunichi e fluisca, nel piccolo come nel grande e si trova vicina, in questo aspetto, alla pratica orientale e meditativa di osservazione paziente di ciò che accade. In queste opere la grazia esecutiva diviene il ponte per l'elaborazione di testi di elevato livello spirituale e creatrice di bellezza in senso assoluto.

A questo genere di scritti Mezzaqui si è dedicata a partire da tempi abbastanza recenti, nonostante, come si è detto, di spiritualità parli indirettamente tutta la sua arte. Nel 2006 l'artista inserisce in una cornice l'immagine di un albero che include alcune righe di carta scritta stampata. Sotto la cornice che racchiude l'immagine si trova uno scaffale, su cui poggiano dieci tomi da cui l'artista ha ritagliato le parole che vanno a comporre il testo. Sono gli scritti fondamentali delle principali religioni, da *I Veda* a *Il libro tibetano dei morti*, da *I detti di Confucio* al *Corano*. Il brano che Mezzaqui sceglie di far comporre alle parole liberate da questi volumi, all'interno dell'opera *C'è un tempo* (2006, fig. 36) è un passo di un altro libro sacro, il *Qoelet* (libro sapienziale del *Vecchio Testamento*, conosciuto anche come libro dell'*Ecclesiaste*) e riguarda ancora una volta il concetto di tempo e più in particolare della capacità di accettarne lo scorrere naturale, sacro:

Per ogni cosa c'è il suo momento,
il suo tempo per ogni faccenda sotto il sole.
C'è un tempo per nascere e un tempo per morire,
un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante.
Un tempo per uccidere e un tempo per guarire,
un tempo per demolire e un tempo per costruire.
Un tempo per piangere e un tempo per ridere,
un tempo per gemere e un tempo per ballare.
Un tempo per gettare sassi e un tempo per raccogliarli,
un tempo per abbracciare e un tempo per astenersi dagli abbracci.
Un tempo per cercare e un tempo per perdere,
un tempo per serbare e un tempo per buttar via.
Un tempo per stracciare e un tempo per cucire,
un tempo per tacere e un tempo per parlare.
Un tempo per amare e un tempo per odiare,

un tempo per la guerra e un tempo per la pace.⁷⁷

Quattro anni dopo assumono la loro forma definitiva, in un solo anno, tre lavori dedicati a testi spirituali. Il primo è *Genesi* (2010, fig. 37), che vede il primo testo della *Bibbia* trasformarsi in origami cartaceo a forma di globo, poggiato sul tomo da cui la sua materia proviene e da cui si librano piccoli origami di volatili che ricordano le mille gru di quel primo lavoro che ha visto attuarsi la trasformazione dei libri per mano dell'artista o le rondini di *Segni* del 2006 che spiccano il volo dalla carta stampata.⁷⁸

Il primo volume del testo sul Buddhismo indiano *La rivelazione del Buddha*, intitolato *I testi antichi*⁷⁹ si presenta svuotato del suo contenuto e da esso ornato sotto forma di una sorta di collana di perle bianche e dorate di carta arrotolata e circondato dallo stesso materiale, composto secondo il metodo degli origami, a formare nel complesso l'immagine di uno dei simboli del Buddhismo, che dà il titolo all'opera *La ruota del Dharma* (2010, fig. 38).

Il classico del taoismo che prende il nome da quello che è tradizionalmente conosciuto come il suo compositore, ovvero *Zhuang-zi*, filosofo e mistico cinese vissuto tra il IV e il III secolo a.C., diventa *Braci* (2010, fig. 39), disposizione su un piano di trecento cubetti di carta, su cui è stampato questo testo e al cui interno stanno altrettante lucine, a tradurre visivamente un'idea di conoscenza che include tanto il concetto pacifico di «illuminazione» quanto quello travolgente di «fuoco ardente», ennesima dimostrazione che ciò che interessa l'artista va al di là della separazione tra correnti religiose ed è molto più vicino alla cultura umana e ai suoi modi di elevarsi sopra la realtà materiale.

Ne *Il Corano* (2011, figg. 40-41) troviamo l'unione tra estetica della composizione artistica ed estetica della scrittura, insita nei grafemi arabi, già incontrata nell'elaborazione dei quattro volumi di *Le mille e una notte*. Più che fusi, questa volta le righe vanno a formare dei rotoli compatti e tenuti insieme in una trama fitta che, vista da

⁷⁷ Qoelet 3, 1-8, Bibbia di Gerusalemme.

⁷⁸ *Segni* è il titolo di un lavoro del 2005 che consiste in dodici stampe ink-jet su carta esposte su parete. Nel 2006 in occasione della mostra *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, realizzata alla GAM di Torino, l'artista ha poi esposto su un leggio il catalogo aperto sulla pagina contenente una di queste immagini e vi ha aggiunto i ritagli di ulteriori rondini, che ha incollato alla parete. Nel 2009 infine l'opera è diventata un libro con copertina ricamata a mano, edito in sole dodici copie (ognuna con copertina diversa) numerate e firmate, composto da sessanta immagini tratte da foto di uccelli in volo scattate tra il 2005 e il 2009 a cui è stato tolto il colore del cielo, sostituito dalla carta della pagina.

⁷⁹ R. GNOLI, C. CICUZZA, F. SFERRA (a cura di), *La rivelazione del Buddha. Vol. I: I testi antichi*. Milano, Mondadori, 2001. L'edizione usata da Sabrina Mezzaqui è del 2007 (Milano, Mondadori)

molto vicino, sembra ricordare la disposizione regolare dei fedeli di religione islamica inginocchiati durante la preghiera. Insieme alle perline nere che richiamano l'inchiostro della scrittura, queste pagine arrotolate assumono la forma di un piccolo tappeto da preghiera, rendendo la materia intrisa del rituale a cui sono destinate le parole che essa contiene.

Una piccola struttura totemica fatta d'ingranaggi di carta stampata e poggiati sul libro aperto restituisce il contenuto di *Il Tao della fisica*⁸⁰, saggio di Fritjof Capra che dà il nome all'opera della Mezzaqui (*Il Tao della fisica*, 2011) (fig. 42) e spiega la connessione tra i temi della saggezza orientale e alcune concezioni della scienza occidentale moderna.

È dell'anno successivo *Cantico dei cantici* (2012, fig. 43), le cui pagine ritagliate, intrecciate e intessute si srotolano come un papiro da due ramoscelli rivestiti di filo bianco e restituiscono antichità e semplicità materiale al testo biblico da cui provengono.⁸¹

Carta stampata ed elemento naturale entrano in intimo contatto e si fanno un'unica cosa nell'opera che Sabrina Mezzaqui ha scelto per la realizzazione collettiva dei *Meditanti* alla Pilotta di Parma nel 2014⁸². Questa esecuzione, portata avanti per mesi da persone in parte sconosciute tra loro e sotto la guida delle mani sapienti dell'artista, ha visto crescere come un lungo filo d'erba, come il «processo di stratificazione delle conoscenze e delle esperienze»⁸³ dei partecipanti, un filo di perline alternate ai piccoli rotoli di righe di libro attorno alla superficie di un tronco di legno. Come materia viva, come un serpente su un albero o un animale a riposo sul dorso di un altro, libro e natura sembrano in quest'opera essere nate dalla stessa forza generatrice, *creativa* nel senso più puro e spontaneo del termine e insieme essere cresciute. L'effetto ottenuto, il cui valore aggiunto viene dal fatto di essere il risultato della collaborazione e del confronto,

⁸⁰ F. CAPRA, *The Tao of Physics*, 1975 (trad. it., *Il Tao della Fisica*, Milano, Adelphi, 1982).

⁸¹ Cantico dei Cantici, in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB.

⁸² In vista della mostra «Appello ai meditatanti» realizzata Palazzo della Pilotta di Parma tra l'aprile e il giugno 2014, è stato organizzato un laboratorio guidato da Sabrina Mezzaqui cui hanno partecipato alcuni abitanti della città. Durante il laboratorio è stata realizzata l'opera *Teoria e pratica della nonviolenza*. Per un racconto più dettagliato si veda l'intervista in appendice.

⁸³ *Appello ai meditatanti. Sabrina Mezzaqui in Pilotta.*
<http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/progetti/2014/04/14/appello-ai-meditanti-sabrina-mezzaqui-in-pilotta/>

è in perfetta armonia con il testo che l'artista ha scelto per questa occasione, che dà il nome all'opera del 2014 e racchiude alcuni tra i più importanti scritti del Mahatma Gandhi, intitolato *Teoria e pratica della nonviolenza*⁸⁴ (fig. 44).

I libri su cui Mezzaqui opera appartengono, è stato detto, a diverse epoche e a diverse culture, giacché quello che conta è l'affinità sentita dall'artista nei confronti del loro contenuto. È così che la *Bibbia* viene affrontata non solo attraverso la sua diretta manipolazione, ma anche con le parole e l'analisi di uno scrittore contemporaneo come Erri De Luca, che nel suo *E disse*⁸⁵ traccia il racconto di Mosè come uomo oltre che come figura biblica, restituito dall'artista attraverso la disposizione di un fitto campo di paroline ritagliate dal libro su cui poggiano, a creare un cerchio, piccolissimi tappeti di preghiera ricamati sulla carta con citazioni tratte dal testo e, eretto come un monumento al centro di questo cerchio, il tomo assume l'aspetto di oggetto raro (*E disse*, 2014) (fig. 45).

⁸⁴ M.K. GANDHI, *Teoria e pratica della nonviolenza*, Torino, Einaudi, 1973. L'edizione utilizzata da Sabrina Mezzaqui è del 2006 (Torino, Einaudi).

⁸⁵ E. DE LUCA, *E disse*, Milano, Feltrinelli, 2010.



16. S. Mezzaqui, *Le mille gru*, 1998.



17. S. Mezzaqui, *Lessico familiare, Le parole tra noi leggere* (prima versione) e *L'isola di Arturo*.



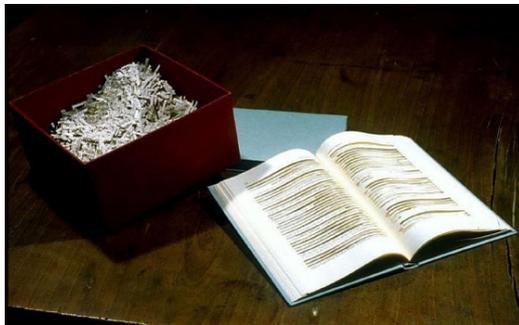
18. S. Mezzaqui, *Le parole tra noi leggere*, 2004.



19. S. Mezzaqui, *Isola (Panarea)*, 2008.



20. A. Boetti, *Non parto non resto*, 1984.



21. S. Mezzaqui, *L'isola riflessa*, 2000.



22. S. Mezzaqui, *L'isola di Arturo*, 2003.



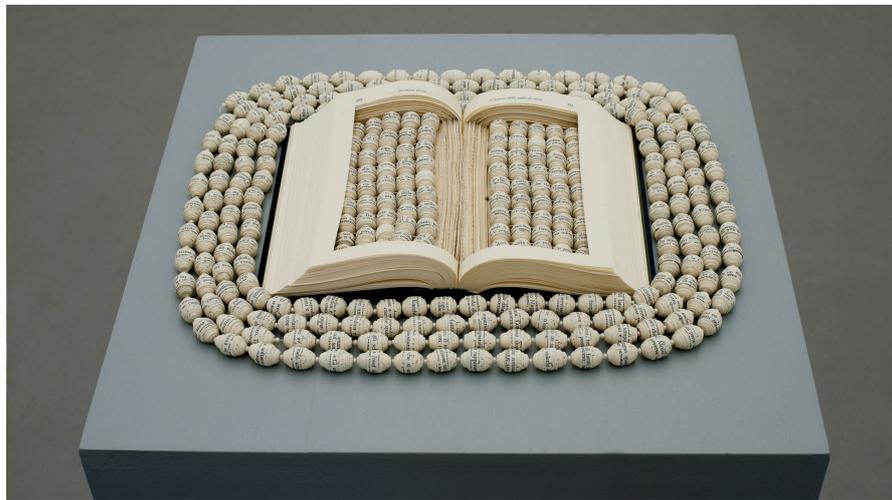
23. S. Mezzaqui, *Anna, soror...*, 2007.



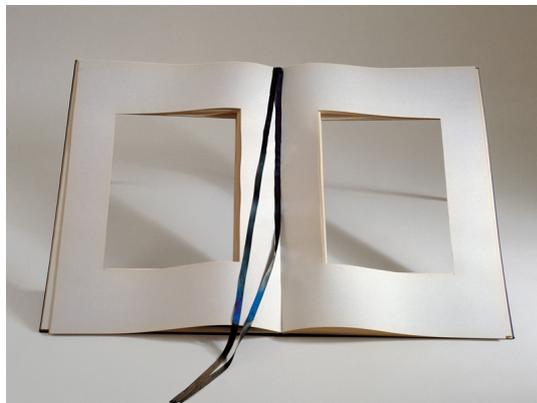
24. S. Mezzaqui, *La scrittura del dio*, 2005
(dettaglio).



25. S. Mezzaqui, *La biblioteca universale*, 2009 (dettaglio).



26. S. Mezzaqui, *Il giuoco delle perle di vetro*, 2010.



27. V. Agnetti, *Libro dimenticato a memoria*, 1969.



28. S. Mezzaqui, *Che tu sia per me il coltello*, 2014.



29. S. Mezzaqui, *Odissea*, 2003.



30. S. Mezzaqui, *Le mille e una notte*, 2004.



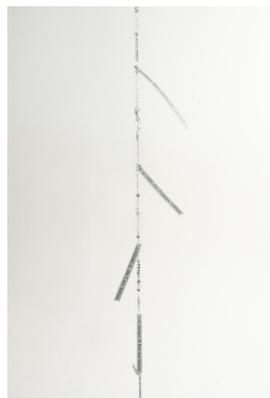
32. S. Mezzaqui, *la Divina Commedia*, 2008
(dettaglio).



31. S. Mezzaqui, *Le mille e una notte*, 2004
(dettaglio).



33. S. Arienti, *Chimica organica*, 1988.



34. S. Mezzaqui, *Paradiso, Canto trentesimoterzo*, 2014 (dettaglio).



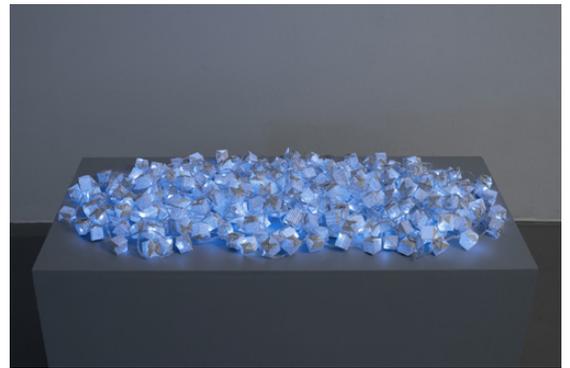
35. S. Mezzaqui, *L'idiota*, 2011 (dettaglio).



36. S. Mezzaqui, *C'è un tempo*, 2006.



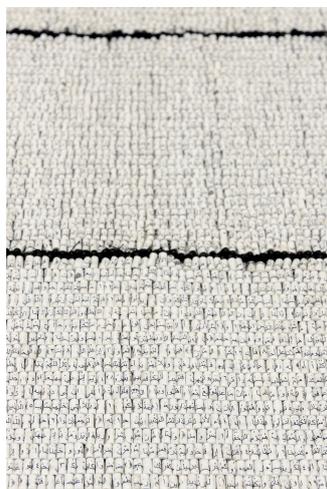
37. S. Mezzaqui, *Genesi*, 2010.



39. S. Mezzaqui, *Braci*, 2010.



38. S. Mezzaqui, *La ruota del Dharma*, 2010.



40. S. Mezzaqui, *Il Corano*, 2011 (dettaglio).



41. S. Mezzaqui, *Il Corano*, 2011.



42. S. Mezzaqui, *Il Tao della fisica*, 2011.



43. S. Mezzaqui, *Cantico dei cantici*, 2012.



44. S. Mezzaqui, *teoria e pratica della nonviolenza*, 2014.



45. S. Mezzaqui, *E disse*, 2014.

5 TRA LE PAROLE

Appare già evidente, nelle opere descritte, l'importanza conferita alla scrittura e quindi alla parola, sempre presente – seppur spesso celata – a richiamare la possibilità del racconto. Se in queste opere ciò che viene richiamata è una storia nel suo insieme, di cui si restituisce un'immagine sintetica, in altri casi l'artista sembra avere la necessità di far sì che siano le parole a comunicare il proprio senso, non mediate dalla forma scultorea bensì consegnate al pubblico in tutta la loro forza espressiva.

Ciò accade sia affidandosi alla poesia, nella sua capacità di isolare e potenziare l'efficacia comunicativa della parola, sia addentrandosi nella selezione di alcuni brani tratti da racconti, biografie e lettere. All'interno di questo gruppo di opere saranno distinti e analizzati due approcci fondamentali: il primo riguarda la riproduzione di brani isolati, esposti singolarmente o in dialogo tra loro, secondo diverse tecniche esecutive; nel secondo caso si parlerà di quelle opere in cui l'artista ricorre in prima persona alla copiatura manuale, a volte seguita dalla cucitura, dei testi scelti.

Oltre a mettere in risalto e amplificare l'efficacia della parola scritta attraverso l'attenzione richiamata su di essa come in una lente d'ingrandimento, queste opere si distinguono inoltre da quelle descritte nel capitolo precedente per la capacità di ridurre la distanza che separa i testi originali dagli spettatori delle opere. I secondi sono ora messi direttamente in contatto con le parole dei primi, come di fronte a una presenza fisica in parte evocata dal processo manuale che le ha rese immagine.

5.1 Parole in primo piano

In alcune opere Sabrina Mezzaqui fa emergere la passione per la parola scritta, concentrandosi sulla sua presentazione in quanto tale, non trasformata in altro da sé, bensì, come si diceva, affidata allo spettatore in tutta la sua nudità e, grazie ad espedienti che potremmo definire di amplificazione del significato, la sua incisività. Questi espedienti corrispondono principalmente all'ingrandimento dei frammenti

selezionati e al loro impreziosimento estetico attraverso tecniche quali il ricamo o la realizzazione in perline. La forza di tali opere sta nella capacità di ridare vita al desiderio che sta dietro ogni forma di scrittura e far nuovamente vibrare ogni parola che, protagonista della scena, può così togliersi di dosso la polvere depositata sulle pagine scritte e assumere continuamente nuovi significati.

Iniziativa (2004, fig. 46) è un'opera che si rivolge direttamente a chi la guarda e lo fa con decisione. Sulla parete si trova dipinta un brano tratta dal *Faust* di Goethe sulla necessità dell'iniziativa, del comprometersi abbandonando la posizione rassicurante dell'esitazione e assumendo quella della decisione, che dà inizio agli eventi «facendo sorgere a nostro favore ogni tipo di incidenti imprevedibili, incontri e assistenza materiale, che nessuno avrebbe sognato potessero venire in questo modo».⁸⁶ Questo testo, elogio del vivere qui e ora, scorre sotto i nostri occhi sulla parete, tocca il suo fondo e senza fermarsi, senza esitare, assume corpo e viene a esortarci personalmente: «Tutto quello che puoi fare, e sognare di poter fare incomincialo. Il coraggio ha in sé genio, potere e magia. Incomincialo adesso».⁸⁷

*I giusti*⁸⁸ è il titolo di una poesia di Borges, un'ode a chi si eleva giorno per giorno attraverso piccole, semplici ma nobili azioni («Un uomo che coltiva il suo giardino, come voleva Voltaire./Chi è contento che sulla terra esista la musica. [...] Chi accarezza un animale addormentato./Chi giustifica o vuole giustificare un male che gli hanno fatto./Chi è contento che sulla terra ci sia Stevenson...») ⁸⁹. La splendida poesia dell'autore argentino, Mezzaqui la fa ricamare con filo color avorio lungo il perimetro di un mantello dello stesso colore, indossato da una persona inginocchiata con il volto nascosto dal cappuccio in modo da simboleggiare ugualmente tutti i *giusti* e guidando i fruitori in un giro attorno alla figura misteriosa, concentrati sulla scritta come su una formula segreta durante un rituale magico (*I giusti*, 2004) (fig. 47).

E proprio di scrittura parla la pagina d'intrecci che l'artista realizza in *Inter-essere* (2005, fig. 48) a partire dall'opera *Essere pace*⁹⁰, scritto del monaco buddhista, poeta e

⁸⁶ J.W. GOETHE, *Faust*, 1831 (trad. it. Faust, 1857).

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ J.L. BORGES, *Los justos*, in *La cifra*, 1981 (trad. it. *La cifra*, 1982).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ T.N. HANH, *Essere pace*, Roma, Ubaldini, 1947. Le pagine riprodotte da Sabrina Mezzaqui sono pp. 14-15.

attivista vietnamita per la pace Thich Nhat Hanh. Stampate su carta di riso, queste righe sono un invito a considerare ogni cosa come parte di un tutto armonico, contenuto in ogni elemento. Ciò vale anche per gli esseri umani e ci viene spiegato in maniera semplice ma poetica dall'autore attraverso l'esempio della pagina di carta che il lettore si trova di fronte e che Mezzaqui ripropone:

Un poeta, guardando questa pagina, si accorge subito che dentro c'è una nuvola. Senza nuvola non c'è pioggia; senza pioggia, gli alberi non crescono; e senza alberi non possiamo fare la carta. [...] Nel foglio di carta è presente ogni cosa: il tempo, lo spazio, la terra, la pioggia, i minerali del terreno, la luce del sole, la nuvola, il fiume, il calore. Ogni cosa co-esiste in questo foglio. 'Essere' è in realtà inter-essere: per questo dovrebbe trovarsi nei dizionari. Non potete essere solo in virtù di voi stessi, dovete inter-essere con ogni altra cosa. Questa pagina è, perché tutte le altre cose sono. [...] Questo foglio, così sottile, contiene tutto l'universo.⁹¹

È proprio a *questa pagina* di cui parla l'autore che Sabrina Mezzaqui ridona autonomia, in modo che sia essa, presentandosi nella propria materialità, a parlare di sé, del proprio *inter-essere*, concetto vicino alla filosofia buddhista e alle pratiche meditative, cosa che si verifica, in maniera più o meno esplicita, in molte scelte dell'artista.

Nel 2006 l'artista torna, in occasione di due opere, alla formula del testo scritto su parete, scegliendo, a differenza del colore nero di *Iniziativa*, di realizzare scritte dello stesso colore delle pareti in modo da farle divenire quasi invisibili e rendere la delicatezza, ma anche la fragilità, delle frasi citate, quasi a ricordarci, come accade nei numerosi video realizzati dall'artista, che se dimentichiamo di guardare la realtà con attenzione – «attenzione significa *tendere verso*./L'attesa è una forma di attenzione»⁹² – potrebbero sfuggirci i suoi dettagli più preziosi. *Si diventa ciò che si contempla* (2006) riprende, nel titolo, la conclusione di un aforisma di Flaubert («La mente umana è paragonabile a una farfalla che assume il colore delle foglie sulle quali si posa... si diventa ciò che si contempla»⁹³) e, aprendosi con quel «c'era una volta» tipico del principio del racconto, si espande per 14 metri sull'intero perimetro della stanza, narrando la storia di un bambino diventato saggio grazie alla contemplazione di una montagna. *Bhagavad Gītā* (2006) è una scritta bianca tracciata su muro bianco, che appartiene al poema sacro dell'induismo e potrebbe essere considerata la sintesi perfetta

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Dagli appunti di S. Mezzaqui, in *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, p. 78.

⁹³ G. FLAUBERT, aforisma.

dell'intenzione che guida l'esperienza artistica, etica ed estetica di Sabrina Mezzaqui: «...tutto questo universo è attraversato da me, come una collana di perle dal loro filo...». ⁹⁴

All'interno di questo gruppo di opere in cui è la parola, con la sua presenza, a divenire protagonista dello spazio espositivo e mostrarsi in tutta la sua potenza di mezzo linguistico e nella sua bellezza di entità estetica, due pratiche artigianali si presentano come particolarmente affini, per Sabrina Mezzaqui, alla composizione di questi strumenti dell'esperienza letteraria e visiva. Sono il ricamo e l'uso delle perline, spesso convogliate a creare quelle che potremmo chiamare delle *tende di parole*.

Quella del ricamo è una pratica di tradizioni antiche che richiama a sé millenni di mani femminili impegnate a lavorare pazientemente materiali delicati, sottili, usati con lo scopo di creare oggetti preziosi destinati ad aumentare nel tempo il loro valore affettivo, celebrativo, mistico o culturale. Dal corredo con cui le giovani donne si presentavano al momento del matrimonio, ricamato dalla nascita delle spose dalle mani di madri e nonne, in cui il tempo, sedimentandosi, aveva racchiuso insegnamenti di vita e profondi segreti, agli stendardi araldici chiamati a simboleggiare valori alti e nobili, ai drappi religiosi contenenti, in ogni filo, la sacralità a cui sono stati destinati. C'è qualcosa di antico, magico e allo stesso tempo sacro in tutte le forme del ricamo, che torna come un'eco lontana in queste finestre di parole intessute, spesso sospese nelle opere dell'artista a trasformare lo spazio tra le parole in un vuoto ricco di significati.

Sabrina Mezzaqui non è l'unica artista ad aver recuperato la pratica del ricamo in tempi più o meno recenti. A partire dai tappeti realizzati dalla manovalanza afghana sui progetti di Alighiero Boetti sin dai primissimi anni Settanta, in cui il rigore matematico delle immagini rappresentate (mappe, giochi di parole) si incontrava e scontrava con la tradizione manifatturiera di una popolazione lontana, il recupero di questa attività ha significato sempre più, con il passare del tempo, una presa di posizione da parte degli artisti, che assumendo in prima persona il ruolo di ricamatori dichiarano «la volontà di

⁹⁴ *Bhagavad Gītā* (a cura di Marco Meli), Milano, Mondadori, 1999, canto VII, 7, p.37.

porre al centro ciò che è marginale»⁹⁵ e si oppongono alla separazione tra arti maggiori e minori. Possiamo citare artiste di aree geografiche diverse come Claudia Losi (*Terre non emergere*, 2001), Elena del Rivero (*La perfecta casada*, 2001), Mariann Imre (*Heart*, 2001), le già nominate Maria Lai ed Eva Marisaldi (*Lieto fine*, 2000), ma anche uomini come Francesco Vezzoli (*Madonna*, 1999), tutti ottimi esempi di come la presenza del filo intessuto, nelle sue diverse forme, riporti all'interno dell'opera tanto la dimensione intima e la fisicità dell'artista quanto lo scorrere del tempo nella sua esecuzione.

Sabrina Mezzaqui delega la fase del ricamo all'esperienza di alcune delle sue collaboratrici e amiche, ma più per una necessità pratica che non per una presa di distanza dall'esecuzione artigianale delle opere, che l'artista non teme di affrontare in prima persona e, anzi, desidera vivere sulla propria pelle. In un'opera come *La realtà non è forte* (2010, fig. 49), la frase di Hannah Arendt contenuta in *Le origini del totalitarismo*⁹⁶ («La realtà non è tenace, non è forte, ha bisogno della nostra protezione»⁹⁷) viene ricamata in lettere d'argento e accompagnata da un'altra, realizzata allo stesso modo, di Simone Weil, che dice: «La realtà ha in un certo senso bisogno della nostra adesione. In questo noi siamo creatori del mondo».

Ancora più suggestiva è la realizzazione di alcune tende di parole ricamate e incorniciate che fluttuano appese al soffitto o stanno sulle pareti dello spazio espositivo come arazzi preziosi, diffondendo così il loro aspetto di bene raro alle parole e al loro significato. L'artista sceglie questa resa delicata per affiancare le parole di Mariangela Gualtieri⁹⁸ ed Etty Hillesum⁹⁹ (*Dediche*, 2010, fig. 50) e per quelle scambiate tra Hannah Arendt e Martin Heidegger¹⁰⁰ (*Lettere*, 2010), per la poesia di Erri De Luca¹⁰¹ (*Valore (E.D.L.)*, 2012) (fig. 51) e per quelle di Mariangela Gualtieri¹⁰² (*Pane (M.G.)*, 2012) e ancora per le parole di Gilles Clément¹⁰³ (*Manifesto (G.C.)*, 2013) (fig. 52) e

⁹⁵ G. VERZOTTI, in F. PASINI, G. VERZOTTI (a cura di), *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*. Cat. della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 30/5-7/9 2003, Skira, Milano, p. 13.

⁹⁶ H. ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, 1951 (trad. it., *Le origini del totalitarismo*, 1967).

⁹⁷ H. ARENDT, op. cit.

⁹⁸ M. GUALTIERI, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010.

⁹⁹ E. HILLESUM, *Etty: De nagelaten geschriften van Etty Hillesum, 1941-1943*, 1986 (trad. it., *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 2012).

¹⁰⁰ H. ARENDT, M. HEIDEGGER, *Lettere 1925-1975*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁰¹ E. DE LUCA, *Valore*, in *Opera sull'acqua e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰² M. GUALTIERI, *Fuoco centrale*, Torino, Einaudi, 2010; *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁰³ G. CLÉMENT, *Manifeste du Tiers paysage, Sujet/Objet*, 2004 (trad. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005).

Pablo Neruda¹⁰⁴ (*Domande*, 2013), per le parole contenute nello *Svetambara* (*Vestiti di bianco*, 2014) (fig. 53) e quelle in lingua originale scritte da Rilke¹⁰⁵ (*Rilke*, 2014).

Molto vicine all'esito emotivo dei casi appena citati sono le opere in cui i passi scelti e tratti dai testi vengono ricomposti tramite l'utilizzo di perline, materiale utilizzato in diverse occasioni dall'artista anche in opere non legate alla tradizione letteraria, come per la spirale di perline rosse infilate a mano su un unico filo in *Carpet crawlers*¹⁰⁶ (1997), in cui la pratica infantile-adolescenziale del giocare a costruire gioielli diviene ancora una volta scansione temporale dell'attività artistica e ponte verso un atteggiamento di pazienza e attenzione. L'esercizio lento d'infilare perline si trasforma in metodo di scrittura già in *O mio cuore (messaggi inviati)* (1999, fig. 54), la riproduzione, graficamente fedele, di ventiquattro sms realmente inviati dal cellulare dell'artista e affiancati – in occasione della mostra «La Ville, le Jardin, la Mémoire» a Villa Medici (1999) – a un abito di velluto rosso, anch'esso ornato di perline e messi entrambi in relazione con la figura di Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando de' Medici, in modo da creare una finestra sugli aspetti quotidiani della vita di un personaggio conosciuto solo attraverso la sua storicizzazione e produrre, allo stesso tempo, un cortocircuito tra strumenti di comunicazione di generazioni diverse e tra la loro diversa percezione della realtà, attraverso l'incontro tra la lentezza della pratica manuale con cui l'opera viene realizzata e l'immediatezza che essa, con il proprio contenuto, rappresenta.

Ancora testi brevi, cinque *haiku*,¹⁰⁷ vengono realizzati in perline nel 2006, questa volta affiancati a un video dello scioglimento lento e ravvicinato del ghiaccio sopra i rami, con cui titolo dell'opera e contenuto degli *haiku* si relazionano, opponendovisi: «Lampi./Ad ogni bagliore/il mondo si purifica»¹⁰⁸ (*Fuochi*, 2006).

Già in *Attraverso* (2001, fig. 55) due tende di perline, simili a quelle che potremmo avere nella nostra cucina, riproducono lo stesso brano, uno nella lingua originale

¹⁰⁴ P. NERUDA, *Libro delle domande*, Bagno a Ripoli (FI), Passigli Editori, 2003

¹⁰⁵ R.M. RILKE, *Duineser Elegien*, 1923 (trad. it. *Elegie Duinesi*, in *Liriche*, Milano, Alpes, 1929).

¹⁰⁶ Il titolo, che è stato assegnato solo a opera completa, cita il brano del gruppo musicale Genesis, *The Carpet Crawlers* (1974).

¹⁰⁷ Gli *haiku* sono componimenti poetici giapponesi molto brevi.

¹⁰⁸ *Haiku* scritto dal poeta giapponese Kobayashi Issa, vissuto tra il 1763 e il 1827.

(l'inglese) e l'altro in italiano. Ci si trova di fronte alle parole di *Bone Black*¹⁰⁹, dell'attivista femminista statunitense Bell Hooks¹¹⁰, la cui presenza evocata s'incontra con quella fisica del lavoro di chi ha infilato una per una quelle perline bianche e nere. Ci sono la parola e il suo rovescio, poiché se visti da un lato questi moderni arazzi hanno un senso oggettivo, mentre se ci si pone al di là della tenda le lettere diventano segni decorativi e parole di una lingua sconosciuta. È un'opera, questa, che consente diversi gradi di leggibilità: può essere letta da lontano come una superficie scritta, come un libro con testo originale a fronte aperto su due pagine, può essere ammirata come elemento ornamentale, prezioso e ludico allo stesso tempo (quante volte, da piccoli, ci si è trovati a giocare con le tende di plastica che separavano la cucina dal resto della casa) e infine questo frammento intimo di vita, che parla sottovoce della parola e del racconto come luoghi di rifugio,¹¹¹ si lascia attraversare fisicamente per farci godere della bellezza che nasconde e contiene, l'atto catartico della scrittura in divenire e l'ornamento grafico insito in ogni sua forma.

5.2 Parole ripercorse

Se la lettura è una forma visiva di ascolto, la copiatura ne è la forma pratica. Nel processo di avvicinamento all'essenza della parola, Sabrina Mezzaqui arriva a immedesimarsi con gli autori dei testi amati e copiare a mano, per intero, le loro opere. Questa pratica mette in gioco la calligrafia dell'artista, elemento già ampiamente presente, sfruttato e indagato in arte a partire dalle ricerche verbovisuali delle prime avanguardie. Se in molti casi, però, l'inserimento della calligrafia ha significato portare all'interno dell'opera un elemento istintivo, incontrollato, quella di Mezzaqui è un'operazione di pazienza, di simbiosi lenta con gli autori originali che la porta a riprodurre intere opere con la maggiore fedeltà possibile fin nell'ordine di impaginazione e nelle impostazioni tipografiche. Questa operazione ha il potere di produrre un certo spaesamento in chi le guarda, poiché la grafia viene chiamata in causa

¹⁰⁹ B. HOOKS, *Bone Black. Memories of Girlhood*, Holt, 1996.

¹¹⁰ Nome d'arte di Gloria Jean Watkins (1952).

¹¹¹ Il testo, tratto da B. Hooks, op. cit., è il seguente «Di notte, quando tutto è silenzio e quiete, giaccio nel buio della mia stanza senza finestre, in esilio dalla comunità del loro cuore, e scruto l'oscurità immobile per vedere se riesco a trovare la strada di casa. Mi racconto delle storie, scrivo poesie, registro i miei sogni, Nel diario scrivo: appartengo a questo luogo di parole. Questa è la mia casa. Questa caverna oscura che ho dentro di me, nera come il carbone, dove sto costruendo il mio mondo».

sì come elemento fisico ma mai istintivo, divenendo piuttosto acquisizione calma del significato delle parole, forma di apprendimento. Per Sabrina Mezzaqui copiare un testo significa concentrarsi su ogni piccolo dettaglio di ogni singola pagina, vuol dire rivivere, passo dopo passo, il processo della scrittura per sentirsi vicini a quel momento creativo, come seguendo in un lungo percorso le orme di qualcuno che è già passato di lì.

L'opera *Cassandra* (2004, fig. 56) è una grande superficie di fogli scritti, affiancati e ordinati che può ricordare un'opera di quasi quarant'anni prima, *La Vue* di Giulio Paolini (1963, fig. 57), in cui l'artista restituisce per intero un testo letterario dello scrittore Raymond Roussel, con le sue pagine disposte per file all'interno di una cornice. A un primo sguardo anche Sabrina Mezzaqui sembra semplicemente presentare l'opera letteraria di Christa Wolf,¹¹² a ben guardare, però, l'opera dichiara sottovoce la sua imperfezione, la presenza umana rappresentata dalla grafia dell'artista che ha ricopiato interamente il libro. La scrittura originale passa per una seconda riscrittura e quindi per un corpo diverso da quello dell'autrice: questo crea uno scarto tra momento della scrittura e sua riproduzione e tra l'autorialità dello scritto e quella dell'opera d'arte, producendo un lieve effetto di disorientamento per chi la guarda e dando vita a un nuovo racconto. Così facendo l'opera si pone a metà strada tra la fredda enunciazione di Paolini – questo «ecco» pronunciato verso il testo indicato – e l'intimità delle *Trascrizioni* di Irma Blank, che lasciano sul foglio il solo segno grafico, parola privata del linguaggio, significante svuotato del significato che diviene, così, storia del corpo che l'ha tracciato e simbolo di tutti i racconti possibili (fig. 58).

Una copiatura su carta velina giapponese è quella che viene messa in atto per un'opera che somiglia molto alla precedente per scelta esecutiva: si tratta de *La pagina bianca* (2005, fig. 59) la riproduzione del racconto omonimo della scrittrice danese Karen Blixen contenuto in *Ultimi racconti*.¹¹³ Vi è narrata la storia del più bello dei racconti, quello pronunciato dal silenzio:

«Dove il narratore è fedele, eternamente, inflessibilmente fedele alla sua storia, là alla fine parlerà il silenzio. Dove la storia è stata tradita, il silenzio non è che vuoto. Ma noi, i fedeli, subito dopo aver pronunciato l'ultima parola, udremo la voce del silenzio. [...] Chi, allora» ella continuava «racconta una storia ancora più bella delle nostre? Il silenzio. E dove si legge una storia più profonda di quelle scritte sulla pagina più squisitamente

¹¹² C. WOLF, *Kassandra*, 1983 (trad. it., *Cassandra*, Roma, e/o, 1990).

¹¹³ K. BLIXEN, *Sidste Fortællinger*, 1957 (trad. it. *Ultimi racconti*, Milano, Adelphi, 1982).

stampata del più prezioso di tutti i libri? Sulla pagina bianca. Quando una penna regale e coraggiosa, nel momento della sua più alta ispirazione, ha finito di scrivere la sua storia con l'inchiostro più raro... dove, in quel momento, si può leggere un racconto ancora più profondo, più soave, più allegro e più crudele di quello? Sulla pagina bianca».¹¹⁴

Il racconto viene reso ulteriormente misterioso, inafferrabile, dalla scelta della resa finale dell'opera, con l'inchiostro leggero interrotto dalla trama irregolare della carta giapponese, che ne impedisce una vera e propria lettura assegnando il suo messaggio alla distribuzione delle parole su un'unica, grande *pagina bianca*.

Il processo di copiatura che più ha rappresentato un avvicinamento con la sua autrice è avvenuto però con la copiatura integrale dei *Quaderni* di Simone Weil (*I quaderni di Simone Weil*, 2010-2015) (figg. 60-61), un'opera ancora in esecuzione su cui il tempo si sta sedimentando e che sta invecchiando con l'artista, come dice Mezzaqui, la quale è tornata alla formula originaria dei diciotto quaderni, fatti rilegare a partire dai quattro volumi dell'edizione italiana¹¹⁵ e avvolti in sovraccopertine di lana lavorate a mano.

Il quaderno è un oggetto cui Sabrina Mezzaqui è molto legata e dal cui aspetto è fortemente attratta. Per molti di noi esso rappresenta il primo approccio alla scrittura, poiché sulle sue pagine abbiamo imparato a tracciare segni, che sono diventati parole, quindi frasi con cui abbiamo espresso pensieri.

Quest'insieme di pagine bianche così parte della nostra quotidianità viene elevato dall'artista dal suo ruolo marginale per divenire il protagonista di diverse opere. Spesso è il quaderno a quadretti a essere scelto proprio per la sua semplicità e per le possibilità compositive cui si apre: i quadretti, infatti, possono essere tagliati in infinite composizioni, ricalcati o riempiti a matita – ancora una volta una scelta di semplicità e allo stesso tempo di fragilità, vista la possibilità della sua cancellatura – secondo diverse combinazioni (figg. 62-63). Altre volte troviamo il quaderno a pagine bianche: lo si può allora intagliare, ornare o forare, come avviene per *I trentatré nomi di Dio* (fig. 64), le trentatré micropoesie scritte da Marguerite Yourcenar poco prima di morire e riproposte nel 2007 da Sabrina Mezzaqui su un quaderno bianco, ornato da un segnalibro composto da novantanove perline bianche – come i novantanove «bei nomi di Dio» rappresentati dai grani del rosario musulmano – su cui piccolissimi buchi vanno a

¹¹⁴ Ivi, p. 115.

¹¹⁵ S. WEIL, *Quaderni*, Milano, Adelphi, 1988-1993.

formare le lettere come in un alfabeto tattile per vedenti, il che ci ricorda nuovamente Boetti, i cui fori prodotti con la forza delle dita (*I vedenti*, 1967) vengono riportati da Mezzaqui a strumento di eleganza decorativa.

La pratica della copiatura messa in atto dall'artista incontra poi l'oggetto del quaderno, dando forma a opere dal forte aspetto diaristico e proiettando il lettore-osservatore in una dimensione in cui le due autorialità, quella dello scritto e quella dell'opera d'arte, non sono più confinate ma fuse. L'evidente presenza della calligrafia dà quasi l'illusione di trovarsi davanti alla prima forma di stesura di libri celebri, alla grafia del loro autore, tenuti dentro teche di vetro come cimeli di rilevanza storica. La grafia, però, è sempre quella dell'artista, non semplicemente impressa con l'inchiostro sui fogli di carta ma cucita su quaderni di stoffa che simulano alla perfezione, fin nella quadrettatura, il materiale cartaceo.

L'immaginario tessile [...] rappresenta una potente metafora dei processi cognitivi, del procedere del pensiero e dello strutturarsi del linguaggio e della scrittura: svolgere un pensiero, tirare le fila di un discorso, tessere una lode, intrecciare una conversazione, sviluppare la trama di un racconto, sono tutte espressioni che si riferiscono all'attività intellettuale e che sin dall'antichità sono state utilizzate per descriverne le caratteristiche.¹¹⁶

Ci troviamo di nuovo di fronte un'esecuzione che dichiara la propria lentezza e la necessità di essere osservata con altrettanta calma. Solo in questo modo si potrà notare che ogni pagina così finemente cucita ha anche il suo verso, su cui emerge la materia, quel filo che trapassa la tela scandendo il tempo, scorre, s'intreccia e si annoda divenendo così simile alla scrittura araba, altrettanto bella e misteriosa. Sembra che ognuno di questi quaderni, che contengano pensieri della stessa artista distribuiti come appunti sparsi (*La verifica è la gioia*, 2010) (fig. 65) o come preghiere scandite secondo la modalità dei libri di ore medievali (*Sentinella*, 2009¹¹⁷) o che riproduca testi noti, mostri così anche ciò che della scrittura non può essere raccontato, il mistero che essa nasconde e che non potrà mai definirsi una volta per tutte.

¹¹⁶ S. VASSALLO, *Trasformare libri in opere visive*, in R. DEDOLA (a cura di), *Incollare mondi, cucire parole. Anedda, Blandiana, Gisiger, Mezzaqui*, Pisa, ETS, 2014, p. 79.

¹¹⁷ *Sentinella* è un'opera del 2009 realizzata in ventiquattro edizioni numerate e firmate, che differiscono l'una dall'altra per il ricamo della copertina. Si tratta di un libro di ventiquattro pagine, su ognuna delle quali, secondo la tradizione dei libri d'ore medievali, sono ricamati brani poetici e frammenti di pensieri.

In *Leggerezza (I.C.)* (2011, fig. 66) è cucita la relazione enunciata da Italo Calvino in occasione di una delle sei conferenze esposte all'Università Harvard nel giugno del 1984, una poetica analisi del concetto di leggerezza in scrittura, delineato da Calvino attraverso la citazione di diversi autori e personaggi letterari, da Dante a Cavalcanti, da Shakespeare a Cyrano de Bergerac. È impossibile non notare come la leggerezza definita da Calvino ben si leghi all'approccio di Sabrina Mezzaqui. Dice Calvino: «Spero innanzitutto d'aver dimostrato che esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca»¹¹⁸ e ancora: «la leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso. Paul Valéry ha detto: 'Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume'». ¹¹⁹ È proprio questo il tipo di leggerezza da attribuire – allargando la teoria di Calvino dalla sola scrittura all'arte in generale – a tutte le opere di Mezzaqui: un costante interesse per ciò che è più profondo nell'esistenza, affrontato con atteggiamento *pensoso* attraverso la ripetizione di gesti precisi e predeterminati.

Quante cose sai? (metalogo, G.B.) (2011, fig. 67) rende in maniera particolarmente efficace, con il suo aspetto diaristico dato da unione di quaderno e calligrafia, l'apparente semplicità del dialogo tra padre e figlia scritto da Gregory Bateson, in cui le domande dell'una avviano il tentativo dell'altro di spiegare il sapere scientificamente, con rigore matematico:

P(apà). Sì...questa è la differenza. Cioè, voglio dire che il sapere è come tutto intrecciato insieme, o intessuto, come una stoffa, e ciascun pezzo di sapere è significativo o utile solo in virtù degli altri pezzi, e...

F(iglia). Pensi che si dovrebbe misurare in metri?

P. No, direi di no.

F. Ma le stoffe si comprano a metro.

P. Sì, ma non volevo dire che è una stoffa. È solo come stoffa... e certamente non sarebbe piatto come stoffa... ma avrebbe tre dimensioni... forse quattro dimensioni.

F. Che cosa vuoi dire, papà?

P. Non so, veramente, tesoro. Stavo solo cercando di riflettere.

P. Non sta andando molto bene, questa mattina. E se prendessimo un'altra rotta? Ciò su cui dobbiamo riflettere è come i pezzi del sapere sono intrecciati insieme. Come si aiutano l'un l'altro.

F. E come fanno?

¹¹⁸ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2015⁴² (1993), p. 14.

¹¹⁹ Ivi, p. 19.

P. Be'... qualche volta due fatti si sommano e tutto ciò che ne salta fuori sono solo due fatti. Ma qualche volta, invece di sommarsi soltanto, i due fatti si moltiplicano... e saltano fuori quattro fatti.

F. Non si può moltiplicare uno per uno e ottenere quattro. Lo sai che non si può.

P. Oh, perbacco.

P. Ma sì che si può. Se le cose da moltiplicare sono pezzi di sapere o fatti o qualcosa del genere. Perché ciascuno di essi è qualcosa di doppio.

F. Non capisco.

P. Anzi, qualcosa di almeno doppio.¹²⁰

E così anche per le parole di Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*¹²¹ (*Nella stanza* (Virginia Woolf, 1929), 2012), quelle di Marguerite Duras¹²² (*La casa*, 2011) e pochi anni più tardi per i versi poetici di Antonella Anedda, provenienti dalla sezione *Cucire* della raccolta *Salva con me*,¹²³ in un'opera in cui la trama di parole della poetessa incontra le cuciture dell'artista e le due si legano l'una con l'altra a doppio filo (*Cucire* (A.A.), 2014) (fig. 68).

¹²⁰ G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972 (trad. it., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977).

¹²¹ V. WOOLF, *A Room of One's Own*, 1929 (trad. it., *Una stanza tutta per sé*)

¹²² M. DURAS, *La Vie matérielle*, 1987 (trad. it., *La vita materiale*, Milano, Feltrinelli, 1988).

¹²³ A. ANEDDA, *Salva con me*, Milano, Mondadori, 2012.

Fino a che uno non si compromette,
 c'è esitazione, possibilità di tornare
 indietro, e sempre inefficacia.
 Rispetto ad ogni atto di iniziativa
 (e creazione) c'è solo una verità
 elementare, l'ignorarla uccide
 innumerevoli idee e splendidi piani.
 Nel momento in cui uno
 si compromette definitivamente
 anche la provvidenza si muove.
 Ogni sorta di cose accade per aiutare,
 cose che altrimenti
 non sarebbero mai accadute.
 Una corrente di eventi
 ha inizio dalla decisione,
 facendo sorgere a nostro favore
 ogni tipo di incidenti imprevedibili,
 incontri e assistenza materiale,
 che nessuno avrebbe sognato
 potessero venire in questo modo.

Tutto quello che puoi fare,
 è seguirlo. Il poter fare
 non si dà.
 Il coraggio ha in sé tanto, potere e
 magia.

Incomincio adesso.

46. S. Mezzaqui, *Iniziativa*, 2004.



47. S. Mezzaqui, *I giusti*, 2004.



48. S. Mezzaqui, *Inter-essere*, 2005.



49. S. Mezzaqui, *La realtà non è forte*, 2010 (dettaglio).



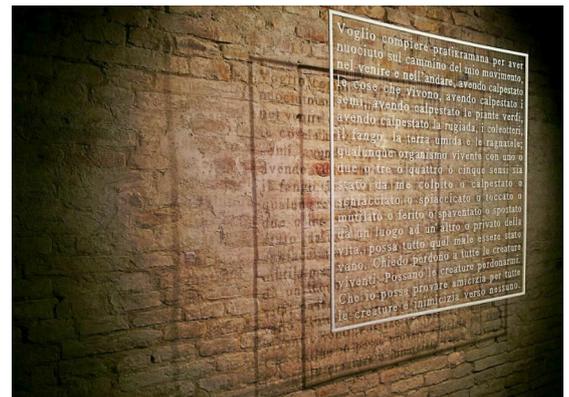
50. S. Mezzaqui, *Dediche*, 2010 (dettaglio).



51. S. Mezzaqui, *Valore (E.D.L.)*, 2012.



52. S. Mezzaqui, *Manifesto (G.C.)*, 2013.



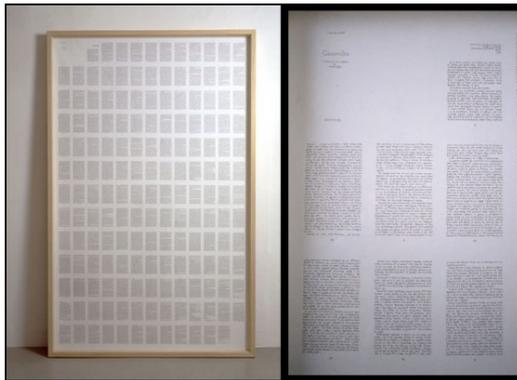
53. S. Mezzaqui, *Vestiti di bianco*, 2014.



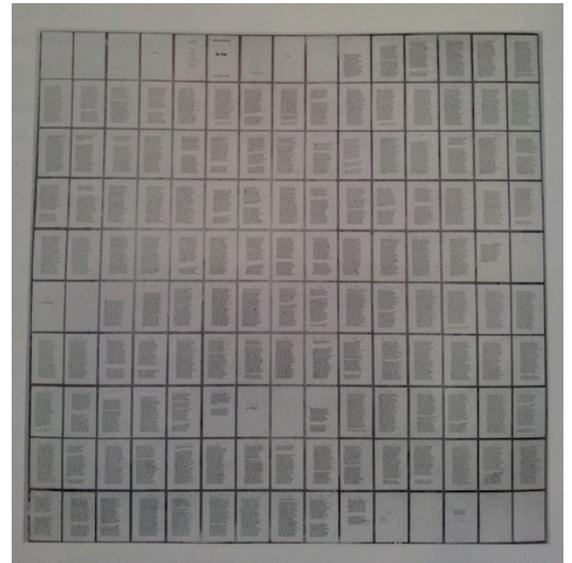
54. S. Mezzaqui, *O mio cuore (messaggi inviati)*, 1999.



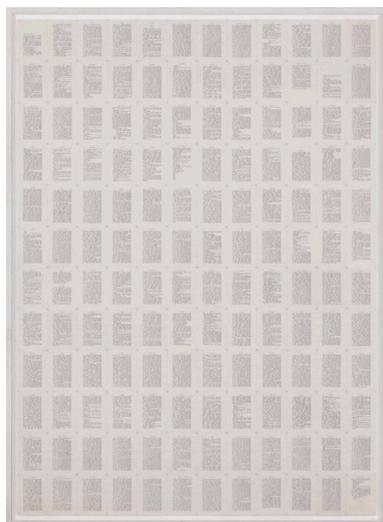
55. S. Mezzaqui, *Attraverso*, 2001.



56. S. Mezzaqui, *Cassandra*, 2004.



57. G. Paolini, *La Vue*, 1963.



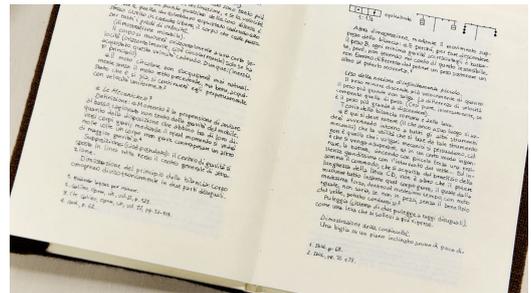
58. I. Blank, *Silence Story*, 1974.



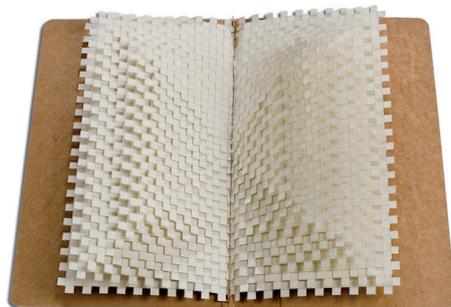
59. S. Mezzaqui, *La pagina bianca*, 2005 (dettaglio).



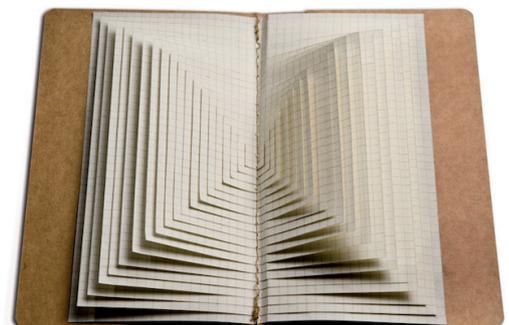
60. S. Mezzaqui, *I quaderni di Simone Weil*, 2010-15.



61. S. Mezzaqui, *I quaderni di Simone Weil*, 2010-15 (dettaglio).



62. S. Mezzaqui, *Cahiers*, 2008 (dettaglio).



63. S. mezzaqui, *Cahiers*, 2008 (dettaglio).



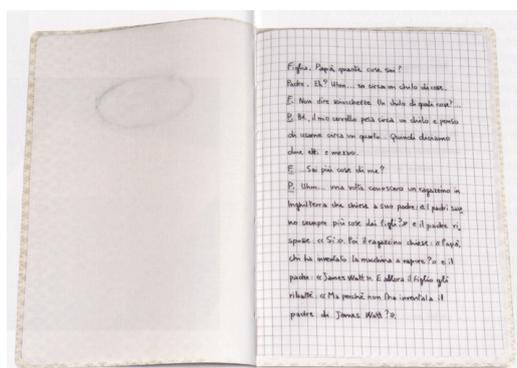
64. S. Mezzaqui, *I trentatré nomi di Dio*, 2007.



65. S. Mezzaqui, *La verifica è la gioia*, 2010.



66. S. Mezzaqui, *Leggerezza (I.C.)*, 2011
(dettaglio).



67. S. Mezzaqui, *Quante cose sai? (metalogo, G.B.)*, 2011.



68. S. Mezzaqui, *Cucire (A.A.)*, 2014.

6 SUGGERZIONI

Un terzo tipo di approccio alla lettura da parte di Sabrina Mezzaqui è caratterizzato da una maggiore libertà nei confronti del testo originale, in cui l'artista si distacca tanto dal rapporto tra struttura del libro e suo contenuto quanto dalla lente d'ingrandimento posta sulle parole che compongono i testi scritti. Si potrebbe piuttosto parlare, in questi casi, di suggestioni che colpiscono l'artista durante la lettura, momenti in cui nella sua mente scatta l'idea della trasformazione della parola in immagine e che danno esito a opere dal carattere fortemente individuale, difficilmente racchiudibile all'interno di un'etichetta di genere tecnico. In altre occasioni l'operazione attuata dall'artista incontra il titolo di un lavoro scritto, legando così il proprio significato a quello suggerito da una lettura.

Esercizi di concentrazione (1996, fig. 69) è una delle prime realizzazioni di Mezzaqui. Un tappeto dalle dimensioni calpestabili e dal classico ornamento geometrico si rivela, a un secondo sguardo, in tutta la sua fragilità di oggetto realizzato in carta. La decorazione, inoltre, interamente eseguita a mano con pennarelli colorati, trasforma l'oggetto in traduzione di un vero e proprio esercizio di concentrazione che, con tutta la pazienza e il sacrificio fisico necessari per stare chini su una superficie di più di due metri quadri a colorare innumerevoli quadratini, è una pratica di attenzione e pazienza tramite i quali raggiungere uno stato di isolamento temporale, proprio delle pratiche meditative.

Simile è il tipo di esercizio mentale attuato in un'opera del 2002 che s'ispira al celebre testo di Gombrich di cui porta il titolo, *Il senso dell'ordine*¹²⁴ (fig. 70). Anche qui, infatti, «la stessa formula del *work-in-progress* si connota non solo come estensione di una durata, ma anche come inclusione di una fisicità e di una corporeità 'presente' e

¹²⁴ E.H.J. GOMBRICH, *The Sense of Order. A study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979 (trad. it., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984).

dilatata ben oltre i confini e le soglie di un'azione e di una performatività introflessa e mai esibita». ¹²⁵ L'opera, infatti, ci appare come una parete ornata con precisione in bianco e nero secondo diversi motivi che creano un'effetto optical, in cui l'occhio si perde nel tentativo quasi fastidioso di distinguere ogni singolo rettangolo, ma in realtà, se ci si avvicina per andare a interrogare i suoi decori, si scopre che essa ci parla del tempo in cui è stata realizzata, delle ore passate a riempire con un pennarello nero i piccoli quadratini di 250 fogli protocollo che, aperti l'uno accanto all'altro su dieci file, vanno a comporre questa carta da parati su una superficie di trenta metri quadri, seguendo l'ordine compositivo degli schemi per tessitura.

Questa grande parete decorata è stata esposta per la prima volta nella sede di Viafarini, a Milano, a fare da sfondo a una sala cosparsa di diciannove disegni-oggetto, una serie di grandi ritagli di carta, realizzati a partire dalle illustrazioni presenti sui vocabolari. L'opera, *Vocabolario* (2002, fig. 71), dava il titolo alla mostra. ¹²⁶ In essa Mezzaqui riesce, attraverso un'operazione apparentemente semplice di prelievo, di finto ritaglio dal libro, a restituire le parole non solo attraverso la loro assenza, ma tramite ciò che ne è considerato l'opposto ed è normalmente relegato a un riquadro cui raramente si presta attenzione quando si è concentrati sulla parola scritta. Didascalia di loro stessi, questi oggetti stilizzati vedono così invertito il loro ruolo, da comparse sul foglio di carta a protagonisti della scena espositiva, per diventare essi stessi portatori del significato delle parole all'interno di un'azione che, grazie alla sua semplicità, riesce a tenere unite per un istante immagine e parola, essendo la presenza dell'una dichiarazione dell'assenza e quindi del significato dell'altra.

Sabrina Mezzaqui si lascia spesso colpire dalla capacità delle parole di creare suggestioni inaspettate e combinazioni ironiche, dalla molteplicità di sensi che uno stesso vocabolo può avere e spesso sceglie di entrare in questo gioco di significati, di aperture di spiragli poetici tra le parole che pronunciamo ogni giorno senza mai ricordarci di interrogarle. Accade con *Copertine* (2006), in cui l'artista gioca con il doppio significato della parola appendendo tre coperte di lana su cui sono stampati motivi di copertine di libri reali; è ciò che avviene anche in *Vestiti di cielo* (2008, fig.

¹²⁵ R. DAOLIO, *Esercizi di concentrazione*, in *Sabrina Mezzaqui*, Siena, Gli Ori, 2002.

¹²⁶ «Vocabolario», a cura di Alessandra Pioselli, Milano, Viafarini, 12/12/2002-31/1/2003.

72), una fotografia per metà composta di cielo e per metà occupata dalle figure sospese su una ruota panoramica, effettivamente circondati, vestiti dal cielo: il titolo è la traduzione di *Digambara*, il nome di una delle due sette del jainismo, che l'artista sceglie di restituire come suggestione visiva, senza andare a fondo del suo significato storico ma recuperandone piuttosto la ricchezza linguistica e poetica.

Questa forma di divertimento verbale è ciò che sembra caratterizzare anche una seconda opera che sfrutta la presenza, questa volta fisica, del vocabolario, il libro preferito da Mezzaqui. In *Mettere a dimora* (2008, fig. 73) i ritagli delle sagome di cento piante diverse vengono sprigionati da un vocabolario aperto alla pagina che include il lemma «pianta-piantare». Le foglie e i fiori delle piante, alternanza di vuoti e pieni creati dall'intaglio delle tracce nere dei disegni, vanno ad occupare lo spazio espositivo tridimensionalmente, come tanti esserini che hanno preso vita da una formula magica e si muovono, si inseguono, si posano dove natura vuole.

Abbiamo visto come spesso, seguendo il filo tracciato dall'operare di Sabrina Mezzaqui, si finisca per incontrare la poesia. Essa viene spesso avvicinata dall'artista tramite la sua ricomposizione e copiatura. Alla domanda «cosa vorresti essere se non fossi un'artista?» Mezzaqui ha risposto «una poetessa».¹²⁷ Con due poetesse, poi, l'artista ha costruito dei rapporti speciali di collaborazione: quella con Antonella Anedda ha dato vita alla mostra «Una forma di attenzione»¹²⁸ con cui è stato inaugurato lo spazio della Galleria Passaggi di Pisa, «l'unione tra un'artista che ama i libri e una poetessa che conosce e apprezza profondamente le arti visive. Le due donne si rispecchiano l'un l'altra, seppur da prospettive differenti, e le loro procedure compositive intrecciano dimensione visiva e verbale, amplificandone le risonanze»;¹²⁹ il rapporto con Mariangela Gualtieri è ancor più stretto e prolifico. Ognuna sembra considerare l'operare dell'altra una continua fonte di stupore e trarre dalla sua forma infiniti spunti. Non solo, infatti, Mariangela Gualtieri ha dedicato diversi scritti poetici

¹²⁷ S. MEZZAQUI, in M.L. PRETE, *Lo spazio dietro le parole*, in «Inside Art», n. 61, anno 7, gennaio, 2010.

¹²⁸ «Una forma di attenzione. Sabrina Mezzaqui in dialogo con Antonella Anedda», Pisa, Galleria Passaggi, 10/5-19/7 2014.

¹²⁹ F. TATTOLI, *Arte e poesia a Pisa. Sabrina Mezzaqui in dialogo con Antonella Anedda*. Articolo pubblicato in occasione della mostra «Una forma di attenzione. Sabrina Mezzaqui in dialogo con Antonella Anedda», <http://www.pizzadigitale.it/main/una-forma-di-attenzione-sabrina-mezzaqui-antonella-anedda/>.

all'arte di Sabrina Mezzaqui,¹³⁰ ma dal loro rapporto è nata la collaborazione dell'artista con il Teatro Valdoca di Cesena che ha portato alla performance *Con lievi mani*¹³¹ (fig. 74), eseguita alla Galleria Continua di San Gimignano in occasione della mostra «Mettere a dimora» (2008), con opere di Sabrina Mezzaqui indossate da alcuni attori del Teatro Valdoca, versi di Mariangela Gualtieri e Milo De Angelis e regia di Cesare Ronconi, che ha descritto così l'arte di Mezzaqui: «penso che il lavoro di Sabrina Mezzaqui non sia come la contemporaneità che in genere espone tutto quello che ha, che tenga molti segreti dietro e li faccia intuire. Non è un negozio che espone in maniera ossessiva tutto quello che sente, che vede, che intuisce ma lascia quest'alone profondo, misterioso dietro, un riverbero di luce e di senso».¹³²

L'opera *Ciò che la primavera fa con i ciliegi* (2011, fig. 75) è la materializzazione di un'immagine suggerita dalla chiusura della poesia di Pablo Neruda *Giochi ogni giorno*,¹³³ di cui riportiamo la delicata promessa d'amore racchiusa nell'ultimo verso:

Le mie parole piovvero su di te accarezzandoti.
Ho amato da tempo il tuo corpo di madreperla soleggiata.
Ti credo persino padrona dell'universo.
Ti porterò dalle montagne fiori allegri, copihues,
nocciole oscure, e ceste silvestri di baci.

Voglio fare con te
Ciò che la primavera fa con i ciliegi.

Questa sorta di traduzione visiva mette in atto il potere espressivo della poesia, di per sé concentrato di possibilità fantasiose, attraverso un'immagine semplice, il primo piano fotografico di un mandorlo in fiore, con i suoi petali di un rosa vivo, sgargiante, da cui sono caduti, ora sul pavimento, piccoli fiorellini di carta, che un gentile vento primaverile potrebbe appena aver portato via dai rami. L'elemento naturale suggerito dalla parola poetica torna così, quasi per metamorfosi, al materiale cartaceo lavorato dall'artista, che fa con la propria arte ciò che Neruda desidera fare con la persona amata,

¹³⁰ Si veda il catalogo della mostra *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, a cura di E. Volpato, edito nel 2007 da hopefulmonster, Torino, 2006.

¹³¹ Il titolo si ispira allo scritto di Cristina Campo pubblicato nella raccolta *Gli imperdonabili* (Adelphi, 1987).

¹³² C. RONCONI, in occasione della presentazione di *Con lievi mani* al MAMBo di Bologna (2009), <https://www.youtube.com/watch?v=H0ZUoOdJXUo>.

¹³³ P. NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, poema XIV, Santiago, Editorial Nascimento, 1924 (trad. it., *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, poesia XIV, Milano, Nuova Accademia, 1962).

accompagnandola delicatamente verso il proprio esito come la primavera lascia sbocciare i fiori.

C'è un racconto, infine, che ha suggerito a Sabrina Mezzaqui la composizione di ben tre opere. Si tratta de *La regina della neve*, scritto da Hans Christian Andersen.¹³⁴ La prima delle tre opere è intitolata *Eternità (La Regina delle Nevi)* (2011, figg. 76-77) e rappresenta una novità dal punto di vista compositivo, in particolare per l'utilizzo dei materiali: poggiata su una struttura di acciaio si trova una lastra di ghiaccio, che compone la scritta ETERNITÀ. Le ragioni di quest'opera si trovano nel racconto di Andersen. Essa nasce infatti all'insegna del proprio essere effimera, destinata a sciogliersi proprio come il compito assegnato a uno dei due protagonisti della favola, pensata per essere costantemente fallita. Il piccolo Kai viene infatti catturato dalla Regina delle nevi, che nell'incapacità di provare sentimenti illude il bambino di poter essere liberato qualora riesca a scrivere la parola *eternità* con alcuni frammenti di ghiaccio: «...realizzava delle figure che erano delle parole scritte, ma non riusciva mai a comporre la parola che lui voleva, 'eternità', e la regina della neve gli aveva detto: 'Se riuscirai a comporre quella parola, diventerai signore di te stesso, e io ti regalerò il mondo intero e un paio di pattini nuovi'. Ma lui non riusciva».¹³⁵ È a questa creazione così colma di sentimento malinconico che Sabrina Mezzaqui dà immagine in un'opera in continua formazione e disfacimento, destinata a vedere la lastra di ghiaccio sciogliersi e quella parola beffardamente scomparire.

A questo racconto Mezzaqui, nel 2012 ha dedicato anche uno dei suoi quaderni intagliati. Immaginando come potrebbe essere *Il quaderno della Regina delle Nevi* (2012) ha infatti allungato il filo di fiocchi di carta di *Mentre fuori nevicava* (2011), ottenuti tagliando piccoli rombi da tutte le pagine di un quaderno bianco, in modo da creare una collana di neve tutta intorno ad esso. Ma è con la più recente opera *Il mantello della Regina delle Nevi* (2014, figg. 78-79) che Sabrina Mezzaqui riesce a rendere la fragilità e insieme la forza della natura, creando il perfetto accompagnamento alla precedente opera in vero ghiaccio. Creato per essere esposto nel suggestivo spazio Torre della sede di San Gimignano di Galleria Continua, questo mantello di circa due metri di altezza nasconde un lavoro fatto con una minuzia quasi maniacale dietro alla

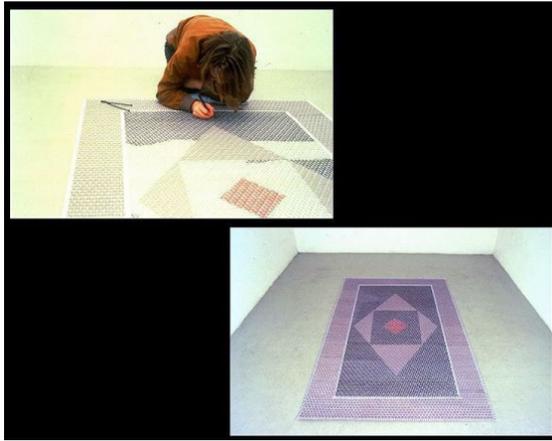
¹³⁴ H.C. ANDERSEN, *Sneedronningen*, 1844 (trad. it., *La regina della neve*)

¹³⁵ H.C. ANDERSEN, *La regina della neve. Fiaba in sette storie*, in *Fiabe*, Milano, Mondadori, 2010¹⁶ (1986), p. 227.

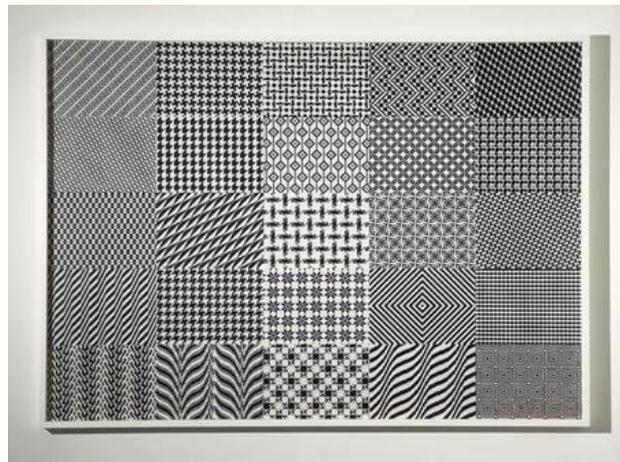
grazia di carta e perline che, fermati con spilli e cuciti con la massima cura, sembrano essere nate spontaneamente all'interno di questa sala che assume le fattezze di una grotta magica, un luogo prezioso riscoperto dopo secoli di oblio. Decine di fili trasparenti, migliaia di fiori bianchi, centinaia di mani operose (quelle delle aiutanti dell'artista, a cui si aggiungono le mani dei visitatori partecipi) concorrono alla creazione di un'opera che, nonostante il tempo in cui è stata realizzata¹³⁶, sembra farsi da sola e stare in piedi grazie a una formula magica, come a farci percepire la presenza della Regina delle Nevi, immergendoci fisicamente nel frammento suggestivo di un racconto: « 'Guarda in questa lente, piccola Gerda!' disse, e ogni fiocco di neve divenne molto grande e sembrò un meraviglioso fiore o una stella a dieci punte; era proprio meraviglioso». ¹³⁷

¹³⁶ L'opera è stata realizzata in circa un anno di tempo ed è stata ultimata, con la partecipazione dei visitatori, il giorno dell'inaugurazione della mostra «Sabrina Mezzaqui. La saggezza della neve», tenutasi alla Galleria Continua di San Gimignano dal 13/12/2014 al 31/1/2015.

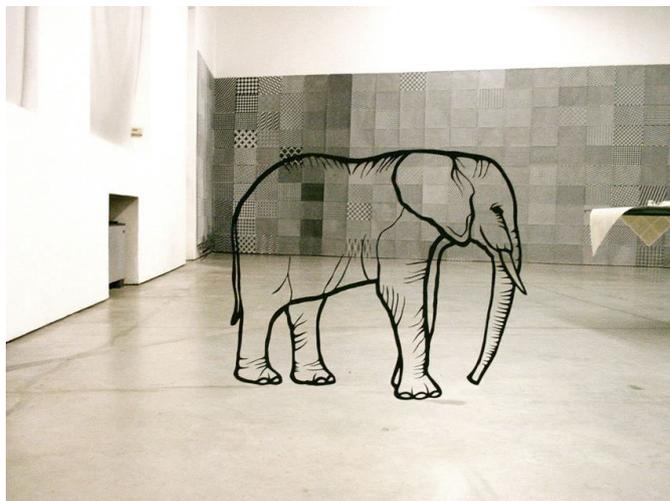
¹³⁷ H.C. ANDERSEN, op. cit., p. 206.



69. S. Mezzaqui, *Esercizi di concentrazione*, 1996.



70. S. Mezzaqui, *Il senso dell'ordine*, 2002 (dettaglio).



71. S. Mezzaqui, *Vocabolario*, 2002 (dettaglio).



72. S. Mezzaqui, *Vestiti di cielo*, 2008.



73. S. Mezzaqui, *Mettere a dimora*, 2008.



74. S. Mezzaqui, *Con lievi mani*, 2008 (performance).



75. S. Mezzaqui, *Ciò che la primavera fa con i ciliegi*, 2011.



76. S. Mezzaqui, *Eternità (La Regina delle Nevi)*, 2011.



77. S. Mezzaqui, *Eternità (La Regina delle Nevi)*, 2011.



78. S. Mezzaqui, *Il mantello della Regina delle Nevi*, 2014.



79. S. Mezzaqui, *Il mantello della regina delle Nevi*, 2014 (dettaglio).

Incontro con Sabrina Mezzaqui

Incontro Sabrina Mezzaqui sul treno che ci porterà da Bologna a Marzabotto. Insieme iniziamo a ripercorrere le tappe che hanno preceduto quel momento, curiosa, lei per prima, del mio interessamento al suo lavoro. Il nostro balzare da un argomento all'altro ci porta presto a confrontarci sull'importanza del corpo, sulla necessità di riconsiderarne il valore nella nostra vita, di interrogarlo quando è il momento di prendere delle decisioni. Questo pensiero ci affiancherà per tutto il tempo passato insieme, a ricordarci che nulla senza il corpo potrebbe accadere; lei, in particolare, non capisce il bisogno, evidentemente sempre più impellente nella nostra società, di scavalcarlo. Ragiona: esso è il nostro essere qui e ora, è ciò che ci identifica e ci fa esistere e – che ci piaccia o no – ha dei limiti, ha una fine. Si risponde: è questo che ci fa paura, il corpo non è eterno, mentre i nostri pensieri pretendono di esserlo.

Tutto ciò potrebbe sembrare lontano dalla dimensione della lettura, da cui Sabrina Mezzaqui spesso parte per realizzare le proprie opere, eppure, come emergerà man mano durante la nostra conversazione, non lo è.

Giulia Giovannetti: Quando nasce l'opera? Avviene un momento, durante la lettura, in cui essa comunica il suo esito e scatta l'idea dell'opera d'arte oppure è quest'ultima a dichiarare la necessità di prendere forma in un momento preciso della vita, magari richiamando a sé un testo, letto anche molto tempo prima?

Sabrina Mezzaqui: Spesso accade che durante la lettura incontri già la descrizione dell'opera. Ci sono delle letture che sono come delle piccole rivelazioni perché hanno già dentro l'opera. Per fare un esempio: tra le prime righe della favola *La Regina delle nevi* c'è la descrizione di questo mantello, con le sue luci e i suoi brillantini e io ne ho fatto un'opera. Dalla stessa favola, poi, ho tratto *Eternità*. Quando ho letto la descrizione, nella favola, ho pensato subito «Questa è un'opera d'arte concettuale:

scrivere la parola *eternità* con un elemento effimero», è stato come leggere prima la didascalia e poi fare l'opera. È successo anche in passato, penso a opere come *Le mille gru* o alla tessitura dell'*Odissea*, che sono tutte immagini dentro il racconto. Quello che aggiungo io è realizzare l'opera con le pagine materiali, fisiche, che contengono quest'immagine. Ma non funziona sempre così, ogni libro è un caso a sé.

G.G. Ci sono anche opere che non sono la manipolazione diretta del libro, come nel caso di *Ciò che la primavera fa con i ciliegi* e *Vestiti di cielo*, che nella loro semplicità tirano fuori immagini per nulla scontate, al contrario poetiche.

S.M. Nel caso di *Ciò che la primavera fa con i ciliegi* si tratta dell'ultima frase di una poesia, da cui ho tratto un'immagine. Lì è un connubio misterioso, che credo sia più legato alla parola poetica, che secondo me ha un'altra immediatezza: non è narrativa ma è molto vicina alla potenza emotiva e suggestiva dell'immagine.

G.G. Quindi, anche in questo caso, le viene quasi automatico?

S.M. Sì, anzi secondo me è ancora più automatico. È come un piccolo corto circuito. Ci sono delle poesie che quando leggi, vedi. Per quanto riguarda *Vestiti di cielo*, il titolo è la traduzione di *Digambara*, che si può anche tradurre con *vestiti di spazio*. È una delle due sette del giainismo, l'altra è *Svetambara*, che significa *vestiti di bianco*. Ho dedicato un'opera a entrambe, mi sono fatta prendere dall'aspetto poetico di queste due nomenclature, che poi è presente in tutti i percorsi spirituali.

G.G. Prima parlavamo del corpo. I suoi lavori nascono concettualmente, riguardano la lettura nella sua dimensione privata ma c'è anche il corpo, perché prendono forma proprio tramite l'esercizio manuale. Un corpo paziente, educato. Cosa rimane al corpo del lavoro fatto e cosa, al contrario, il corpo lascia al lavoro?

S.M. Cosa il corpo dà all'opera? L'errore, l'imperfezione, che è la sua umanità. Cosa rimane al corpo? La disciplina della pazienza. In questi ultimi anni, per esempio, qui in Occidente stiamo cercando di ricoltivarla, essendo una possibilità vitale e una forza che

ci può servire, attraverso la meditazione. Noi abbiamo perso questa facoltà ma fortunatamente dall'altra parte del mondo l'hanno continuata a coltivare e penso che sempre più persone stiano cercando di riattivarla, perché ne abbiamo bisogno. Viviamo in un tempo ansiogeno e questa ipervelocità che la tecnologia ci permette... il pensiero è velocissimo. Se io ti penso e tu sei negli Stati Uniti, te lo posso far sapere subito ma in realtà la nostra vita vera, materiale, quotidiana, del corpo ha una lentezza e forse questa modalità di lavoro aiuta a coltivare questa facoltà. Nel tavolo di lavoro, ad esempio, tutte a fine giornata ci rendiamo conto di esserci rilassate, come se scopriremo l'acqua calda. Quante cose rilassanti facciamo nella nostra giornata? Quasi nessuna se ci pensi, oppure ce le cerchiamo.

G.G. È stato spesso messo in evidenza un collegamento tra il suo lavoro e la dimensione femminile. In realtà ai suoi tavoli di lavoro hanno partecipato anche diversi uomini e, come ha fatto notare lei per prima, la lentezza che mette in atto non riguarda solo il femminile, ma è anche propria di tipologie di persone come carcerati e monaci. Quanto s'incontrano queste due dimensioni, questi due aspetti della lentezza?

S.M. Questa domanda sembra semplice ma in realtà è complessissima. Mi viene fatta da quando avevo vent'anni, non sapevo cosa rispondere e a un certo punto ho iniziato a dire che è ovvio, non posso rispondere se non fisicamente: mi si chiede se mi corrisponde una cosa che mi corrisponde. Poi però mi sono chiesta perché, a livello culturale, abbiamo connotato certe attività col femminile. Intanto sono attività legate alla fisiologia, che non richiedono la forza del maschile, c'entra il corpo. Un'altra cosa che mi sono detta, però, è che il tipo di forza che richiede, che è la pazienza, può corrispondere sia a un corpo femminile che maschile. In più la vita delle donne, credo quasi ovunque nel mondo, da un certo momento in poi – e anche qui è fisiologico – si concentra sul fare figli e ho notato che se si restringe lo spazio di vita, si amplifica la sensazione del tempo. E così se tu sei chiuso in un carcere, hai più tempo. Tornando alle donne: dovendo stare chiuse in casa la loro percezione del tempo si dilatava, per cui attivavano queste modalità di far scorrere il tempo, che hanno bisogno di tempo. Questo volendo mantenere separate le due cose, anche se in realtà la divisione tra maschile e

femminile non è mai netta, così come tra spazio e tempo. È un modo in cui ragiona la nostra testa e che ci fa leggere le cose così.

La cosa interessante però, e questo è paradossale, è che se tutto quello che abbiamo detto fino ad ora è vero, adesso viviamo in un tempo in cui questa tecnologia, tra l'altro sviluppata dal maschile – perché è frutto della logica che è la parte più maschile dell'umano, abbiamo tutti una parte maschile –, rende superflua la forza fisica del maschile. Ma questo in certe logiche è un po' come se fosse un passaggio quasi evolutivo dell'umano... sono tutte cose su cui m'interrogo anch'io.

G.G. Parlando delle prime opere, mi sembra che il momento in cui ha iniziato a lavorare fisicamente sui libri risalga a *Le mille gru*. Già nelle opere precedenti, però, si evince una fascinazione per la parola in opere come *Baci Perugina*, *Biglietti da visita* e *O mio cuore (messaggi inviati)*. Cosa la spingeva in quella direzione?

S.M. Più che fascinazione, ci vorrebbe una parola ancora più forte. La parola è una cosa di cui sento tutta la potenza, forse sento più potente la parola dell'immagine, anche se in realtà tutto l'interesse del mio lavoro sta nel rimettere insieme le due cose. La sento molto potente anche a livello creativo, che è un termine da usare con cautela... per la parola si direbbe *poetico*, che poi vuol dire la stessa cosa: *creativo*.

G.G. Cosa c'è dietro la scelta dei libri su cui lavora? Si potrebbe dire che le sue opere, oltre a essere ispirate dai libri, vogliono porre attenzione su di essi?

S.M. Questa è una cosa che mi era più chiara all'inizio, però si può dire che è così. Soprattutto quando leggevo i primi libri, era come voler dare un consiglio entusiasta di andare a conoscere quel libro, perché è bellissimo.

G.G. C'entra la memoria? È anche un modo per opporsi al loro oblio?

S.M. Io con la questione della memoria ho un po' di problemi, non so perché. L'opera in sé, se è nel libro, è già nel suo contenitore massimo di memoria, almeno fino a oggi, visto che pare che i libri debbano scomparire. Per me è più come rinnovare un

consiglio, leggere un saggio, un romanzo, delle poesie e dire, come fai con gli amici: «Ho letto questa cosa, che è bella ed è per tutti, dovresti proprio leggerla».

G.G. E invece il libro, fisicamente? Proprio perché forse scompariranno, a che valore rimanda la sua presenza fisica? Ad esempio la scelta dell'edizione ha importanza ai fini dell'esito finale?

S.M. Io in realtà non sono una grande bibliofila, non capisco nulla di libri antichi ad esempio. Però in alcuni casi mi sono fatta consigliare, come per il lavoro sull'*Odissea*, per cui sono andata da un libraio e gli ho chiesto di consigliarmi una buona edizione, con il testo greco a fronte.

G.G. Quindi, per dire, l'edizione che sceglie è quella che ha letto?

S.M. Sì

G.G. Immagino le servano parecchie copie.

S.M. Dipende da come elaboro il lavoro, delle volte basta una copia, delle volte due o più. In genere, comunque, sono edizioni normali. Per alcune elaborazioni, ad esempio, mi procuro l'edizione in lingua originale, come per *L'idiota* di Dostoevskij. Quando mi addentro in questo mistero che è la potenza della parola, considero anche il fatto che la parola originale non è nella mia lingua. Delle volte affronto questa questione della traduzione e mi viene da sottolineare la parola originale, nonostante io legga sempre in italiano. È stato diverso per la copiatura dei *Quaderni* di Simone Weil: per questa copiatura a mano, che diventa una forma di lettura che attraversa il corpo, uso l'italiano e credo vada bene così, perché è una trascrizione che attraversa me, la mia vita e la mia esperienza. Un lavoro lento, che sta invecchiando con me... qui il corpo c'entra tantissimo.

G.G. Quella per i quaderni, infatti, sembra essere un'attrazione forte da parte sua. Un oggetto semplice e quotidiano, che lei recupera così com'è, spesso a quadretti, nella sua elementarità.

S.M. Si tratta proprio di tutto questo. Il quaderno è il primo strumento della scrittura, non colleziono quasi niente, non do valore neanche alle cose che faccio, ma compro e colleziono quaderni. È un oggetto che amo moltissimo, lo scelgo a quadretti perché è il primo su cui s'impara a scrivere, mi ricordo che si iniziava così. È un contenitore bellissimo, un contenitore di potenzialità, bello anche come oggetto, simile al libro. Prima parlavamo dei libri: in realtà il libro è un oggetto bellissimo, con la sua stratificazione sottile. Il libro, il quaderno, il foglio di carta bianco sono i confini fisici tra il materiale e l'immateriale. Il quaderno lo è moltissimo ed è anche la sorgente del libro: molti scrittori iniziano proprio da lì, scrivendovi a mano mentre sono in giro. È importante imparare a scrivere a mano, ci sono già degli studi che certificano che le generazioni che hanno imparato a scrivere digitalmente, su degli schermi, non hanno sviluppato alcune aree del cervello. Ecco l'importanza di non scavalcare il corpo, che è la nostra misura vitale.

G.G. C'è una sua opera, intitolata *Collana*, che consiste nella lavorazione delle copertine di trentatré libri e ha visto due elaborazioni diverse¹³⁸. Ce la può spiegare?

S.M. La prima volta che ho realizzato *Collana* è stato per la mostra alla GAM di Torino del 2006. Mi piaceva molto la parola *collana*, con la sua ambiguità che rimanda alle perle, era vicina al mio lavoro e alla mia sensibilità. Dal punto di vista editoriale i libri di una collana hanno una copertina che li richiama visivamente e io ho fatto una collana dei libri che avevo letto nei due anni di preparazione a questa mostra, semplicemente traforandone il titolo. Era la mia collana personale. Il numero trentatré me lo sono dato io; è vero, è un numero che ha a che fare con molte ritualità, come la

¹³⁸ La prima opera intitolata *Collana* è stata esposta alla mostra personale di Sabrina Mezzaqui alla GAM di Torino, intitolata «Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo» (2006-07). La seconda *Collana* è stata esposta alla mostra personale al Palazzo della Pilotta a Parma, dal titolo «Appello ai meditanti. Sabrina Mezzaqui in Pilotta» (2014).

maggior parte dei numeri ha valenze simboliche. Lo trovo comunque un bellissimo numero.

Otto anni dopo c'è stato il lavoro con i meditanti. Quando la sovrintendenza di Parma mi ha invitato, con l'idea di realizzare poi una mostra, mi è stato chiesto di produrre per il museo della Pilotta, un luogo bellissimo, un'opera che coinvolgesse la comunità cittadina. Non mi era mai successa una commissione, diciamo così, pubblica e lì non conoscevo nessuno. Mi sono chiesta chi coinvolgere della comunità e per una serie di casualità, oltre che per via di un momento personale in cui mi stavo riavvicinando alla meditazione, ho deciso di fare una piccola indagine e vedere chi faceva meditazione in quel momento e in quel luogo. È un momento, come dicevamo, in cui la meditazione si sta molto riaprendo, in essa si coltiva una disciplina che è consona al mio lavoro e ho pensato che le due cose potessero essere messe insieme. Era un esperimento, mi sono appellata ai meditanti e sono arrivate persone che facevano tipi diversi di meditazione. Spesso, durante il tavolo di lavoro, si parlava di libri, ci scambiavamo titoli e consigli di lettura che spesso avevano a che fare con la spiritualità. Mentre lavoravamo alla nostra opera¹³⁹ è venuta fuori l'idea di fare la collana dei libri dei meditanti, che perciò è composta principalmente da libri su spiritualità, meditazione e yoga. Alcuni sono stati portati da me, dall'altra *Collana*, altri sono stati portati direttamente da loro, abbiamo realizzato le copertine e poi i libri sono stati restituiti o regalati. È un lavoro che si potrebbe anche ripetere, cambiando ogni volta a seconda della situazione.

G.G. Di video, invece, non ne esegue da un po' di tempo. Essi si concentrano su dei dettagli, su momenti apparentemente trascurabili della quotidianità e rendono in maniera efficace la lentezza del fare quotidiano, passando spesso per gli elementi naturali. La tecnica del video si è rivelata particolarmente adatta a rendere questi aspetti? È un approccio quasi opposto a quello del libro.

S.M. Sì, è un po' l'opposto. Non so perché non ne ho più fatti. Era un modo per catturare quei momenti in cui in natura vedi qualcosa che ti sorprende, ma è una cosa piccola, molto sottile, che il più delle volte non vediamo perché non stiamo attenti,

¹³⁹ L'opera realizzata insieme ai «meditanti» è *Teoria e pratica della non violenza* (2014).

siamo presi da altro. Questi bagliori che si ripetono, le ombre che accarezzano... forse ho smesso proprio perché, in realtà, non è qualcosa di ripetibile. La tecnologia ti dà l'illusione di ripetere questo fenomeno, che invece è sorprendente nel suo darsi. Te ne devi accorgere.

G.G. Com'è andata, invece, l'ideazione della performance *Con lievi mani*?

S.M. Lì c'è il teatro. La Romagna ha una forte vocazione teatrale e c'è questa compagnia teatrale, Teatro Valdoca, co-fondata dalla poetessa Mariangela Gualtieri e dal regista Cesare Ronconi. Fanno un uso particolare della parola, non eseguono testi altrui, è Mariangela Gualtieri a scrivere per loro direttamente durante le prove. Vanno alla potenza originaria della parola, alla sua sorgente. Tutto viene originato spontaneamente partendo da corpo, osservazione, movimenti, respiro, cose dette nella casualità e quindi c'è una potenza molto forte di presenza e presente, che l'arte visiva forse aveva un po' ravvivato negli anni Settanta con le performance, oltre che nell'antichità con le ritualità. Io sono stata prima catturata dalle poesie di Mariangela, poi ho scoperto la disciplina da cui venivano le sue parole, ho iniziato ad avvicinarmi a loro e, parlando con Cesare, abbiamo pensato di fare qualcosa insieme. Dovevo fare una mostra alla Galleria Continua di San Gimignano, che ha una sala teatro, proprio il contenitore giusto per loro. Per me è stato un vero esperimento, totalmente fuori dal mio controllo, un lavoro fatto con un metodo di lavoro che non è il mio e per di più con una regia, cosa che ho dovuto imparare a gestire. Alcune opere della mostra sono state fatte da me su libere suggestioni avute dalla regia di Ronconi e queste all'inaugurazione della mostra sono state allestite, attraverso la performance, direttamente dagli attori, che enunciavano delle poesie di Mariangela Gualtieri. Questa collaborazione col teatro e con loro è stato un esperimento che mi ha colto totalmente impreparata, ma vedere in azione questi attori giovanissimi, con dei corpi così particolari, che Cesare sceglie per il loro essere fuori dai modelli, è stato molto bello, commovente.

G.G. Galleria Continua (con sede a San Gimignano, Beijing, Les Moulins, Habana) è una delle due gallerie con cui lei collabora da sempre. L'altra è la

Galleria Massimo Minini di Brescia. Come si crea un rapporto di fiducia in un contesto come quello dell'arte contemporanea?

S.M. Sono le due gallerie con cui lavoro e c'è un rapporto di fiducia reciproco, i miei lavori sono cresciuti anche grazie al lavoro delle gallerie ed è giusto riconoscerlo. Come poi questi rapporti di fiducia si siano creati, è una questione di incontri, di relazioni. Per esempio Massimo Minini, il primo gallerista con cui ho lavorato, l'ho conosciuto quando ero ancora in accademia, perché era stato chiamato dal nostro professore di pittura Alberto Garutti, che lavorava per la sua galleria. Ricordo che rimasi incantata dalla sensibilità di quest'uomo, da come guardava le cose e come parlava del suo lavoro. In quella mostra di fine corso presentavo per la prima volta il lavoro, che stavo ancora un po' elaborando, dei *Baci Perugina*; ricordo che Massimo Minini mangiò uno dei cioccolatini, lesse il foglietto e lo mise nel portafoglio. C'era gente che non mangiava neanche il cioccolatino, gente che non leggeva il foglietto, chi lo leggeva e poi lo buttava via; lui, invece, l'aveva letto e aveva tenuto il biglietto. Lì feci un giuramento a me stessa: da grande avrei lavorato con lui. Finita l'accademia giravo per mostre ma non sapevo come presentarmi ai galleristi, Garutti ci aveva insegnato che non ci si presentava più con la propria cartellina, ma come fare non lo si capiva. Allora ho pensato a un'opera per Massimo Minini, dedicata personalmente a lui: cento letterine colorate per cento giorni. Mi sono detta che così si sarebbe accorto di me... nella vita bisogna anche un po' rischiare. Non ci conoscevamo personalmente, ho iniziato a spedirgli queste letterine, per cento giorni avrebbe trovato in galleria queste lettere indirizzate a lui, tutte diverse, con disegni fatti a mano con il pennarello. Davanti c'era scritto, a macchina, il suo indirizzo, che so a memoria tante sono le volte che l'ho scritto; dietro c'era il mittente, cioè io e ogni singola lettera era numerata al suo interno con un numero progressivo, fino a cento. Era già pensata come un'opera, sapevo che gli avrei scritto cento lettere e avevo già pensato di intitolarla *Cento di questi giorni*, un augurio e una constatazione, perché quelli erano effettivamente cento dei miei giorni. Io non sapevo cosa succedeva dall'altra parte, finché un giorno proprio Minini mi chiamò a casa dicendomi che gli aveva fatto molto piacere, che all'inizio non aveva capito che si trattasse di un'opera, ma che dopo un po' era stato catturato da questa cosa e si era reso conto che ogni giorno si aspettava di trovare una sorpresa. Mi fece i complimenti,

mi disse di passarlo a trovare, ma non lo feci. Non mi sentivo pronta e indubbiamente non lo ero, avevo davvero pochi lavori. Dopo pochi mesi, a gennaio, a Bologna c'era Arte Fiera, io non andai all'inaugurazione perché la sera stessa mi sarei dovuta esibire in una performance al Link. Uno dei miei amici mi chiamò chiedendomi se per caso avevo cominciato a lavorare con Minini, perché nel suo stand era esposta una mia opera. Questo signore, che è molto intelligente e molto sensibile – non avevo sbagliato nella scelta –, aveva esposto le mie letterine e poi venne anche a vedere la mia performance al Link. Dopo sono andata a trovarlo e gli ho proposto la mia prima mostra, che ho fatto da lui. È stata quasi una storia d'amore, un corteggiamento.

G.G. C'è qualche artista o insegnante a cui si è ispirata durante l'accademia e nei primi anni?

S.M. Sì, tanti. È una domanda un po' difficile perché ormai non mi ricordo bene, quindi rispondo già selettivamente. Garutti è stato un maestro, con tutta l'ambiguità di questo tipo di rapporto, perché poi a un certo punto ci vuole il distacco, come dalla mamma, anche dal maestro. Tra gli artisti, mi piacevano moltissimo Klee e Boetti.

(Suona il campanello)

S.M. Ecco, iniziano ad arrivare le ragazze!

Le ragazze sono il gruppo di persone che abitualmente si riunisce per affiancare Sabrina Mezzaqui nella realizzazione delle sue opere, conosciuto come «tavolo di lavoro di Marzabotto» (per loro semplicemente «tavolo»). Al momento sono tutte donne. Alcune sono amiche di vecchia data di Sabrina, altre più recenti, altre ancora si sono avvicinate al tavolo per conoscenze comuni, cambiando nel tempo e includendo anche alcuni uomini. Durante il pomeriggio in cui sono presente, arrivano una dopo l'altra, rimangono felicemente sorprese dal mio interessamento, mi raccontano la propria esperienza. Sono tutte persone con una vita impegnata e nessuna, tra loro, vive a Marzabotto; per arrivare lì devono organizzarsi e spostarsi, a dimostrazione, come mi

raccontano loro stesse, che di quell'attività comune hanno bisogno, la ricercano. Alternano scherzi e risate a momenti di confronto anche molto profondi, ripercorrono con me le varie tappe della loro collaborazione: prima per necessità pratica, man mano sempre più complici nell'elaborazione e, ultimamente, nell'ideazione delle opere. Compiono gesti semplici, ripetitivi, che richiedono concentrazione e, una volta diventati naturali, aprono la mente a un isolamento sano, lontano dal caos che c'è fuori. Era stata la stessa Sabrina, poco prima, a descrivermi come quella realtà fosse cresciuta nel tempo, sotto la sua gestione e come avesse rappresentato per lei stessa una sfida.

Ciò che quest'attività genera è un ambiente d'incontro e di scambio, in cui il tempo è scandito dalla semplicità dei movimenti artigianali e cresce dentro una creatività, quella dell'artista, che rimane sempre presente, in sottofondo, per permettere lo scambio umano, prima di tutto. Così facendo, questa dimensione creativa diventa d'importanza vitale, perché è apertura di nuove possibilità, è messa in moto di energia. Mi accolgono, permettono che lavori con loro. Stanno realizzando un'opera ispirata a una delle loro ultime gite: la copiatura a matita, su quaderni a quadretti, dei motivi decorativi che compongono le pavimentazioni a mosaico di Villa Adriana a Tivoli.

Un'occasione di darsi, come mi dice una di loro e come vedo con i miei occhi, che colgono tra i diversi modi di tenere le matite, di coprirsi dal riflesso della luce, di chiedere all'artista e amica un parere sulla propria esecuzione, le preziose sfaccettature del creare, condividendo.

Elenco delle mostre

Mostre personali

1996

- *Esercizi di concentrazione*, Galleria Graffio, Bologna

1997

- *Senza titolo*, a cura di Alessandra Borgogelli, Galleria Graffio, Bologna

1998

- *Le mille gru*, Galleria Graffio, Bologna.
- *Sabrina* (con Sabrina Torelli), a cura di Francesca Pasini, Galleria Care Of, Cusano Milanino (MI)
- *D'arte e d'artificio* (con Giovanni Albanese), a cura di Valeria Tassinari, Spazio Aperto-GAM, Bologna

1999

- *Messaggi inviati*, a cura di Francesca Pasini, Galleria Massimo Minini, Brescia

2000

- *Pagina di quaderno*, Galleria Graffio, Bologna
- *Pensieri in sottofondo*, a cura di Roberto Daolio, Palazzo Tozzoni, Imola (BO)

2001

- *Fioritura*, Galleria Graffio, Bologna
- *Il pomeriggio è troppo azzurro*, Galleria Massimo Minini, Brescia
- *Carezze*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2002

- *Le mille e una notte (Radio Tunisi)*, a cura di Peter Doroshenko, INOVA, Milwaukee, WI (USA)
- *Vocabolario*, a cura di Alessandra Pioselli, Viafarini, Milano

2004

- *Ecco adesso*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2005

- *Sabrina Mezzaqui*, a cura di Karen Allen e Lee Newman, One Severn Street, Birmingham (GB)
- *Sottolineature*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2006

- *Quando le parole atterrano*, Galleria Massimo Minini, Brescia
- *C'è un tempo*, a cura di Elena Volpato, GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino

2007

- *Come acqua nell'acqua*, a cura di Angela Tecce, Castel Sant'Elmo, Napoli

2008

- *Mettere a dimora*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2009

- *Equipaje de mano/Bagaglio a mano*, a cura di Verusca Piazzesi, Istituto Italiano di Cultura – MOCA, Buenos Aires (RA)

2010

- *Giocatori di perle*, Galleria Massimo Minini, Brescia
- *La realtà non è forte*, Sala Gandini, Museo Civico d'Arte, palazzo dei Musei, Modena
- *Forse noi siamo qui per dire: casa, ponte, fontana, brocca, albero da frutti, finestra*, L'Ozio, Amsterdam (NL)

2011

- *ciò che la primavera fa con i ciliegi*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)
- *Sabrina Mezzaqui*, Aoristò, Pistoia

2012

- *Sabrina Mezzaqui*, a cura di Anna Cestelli Guidi, in *Libri come-Festa del libro e della lettura*, Auditorium-Parco della Musica, Roma
- *The Dormancy of the Seed*, a cura di Giorgio Guglielmino, Bengal Art Lounge, Dhaka (BD)

2014

- *Il bianco tra le parole*, Chiesa di Santa Cristina, all'interno del festival *ciò che ci rende umani*, Teatro Valdoca, Cesena

- *Appello ai meditati*, curata da Cristina Colli e Mariella Utili, Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta, Parma
- *Una forma di attenzione. In dialogo con Antonella Anedda*, Galleria Passaggi, Pisa
- *La saggezza della neve*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

Principali mostre collettive

1993

- *Il rassegna d'Arte Contemporanea*, a cura di Gino Gianuzzi, Vecchio Mercato Coperto, Varzi (PV)

1994

- *Dietro la Città*, a cura di Italo Zuffi, Imola

1995

- *Aperto '95-Out of order*, a cura di Dede Auregli e Roberto Daolio, Galleria d'Arte Moderna, Bologna

1996

- *The Ship Naviga Tranquillamente in the Sea*, Galleria Emi Fontana, Milano
- *Alfabetizzazione*, a cura di Mauro Manara, Saletta Comunale, Castel S. Pietro Terme (BO)
- *Presente/Gegenwart*, a cura di Hilke Möller e Marc Weis, Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München (D)

1997

- *Aperto '97*, a cura di Alessandra Pioselli e altri, Trevi Flash Art Museum, Trevi (PG)
- *RER: Officina Italia*, a cura di Renato Barilli, Ex Fabbrica Arrigoni, Cesena (FO)
- *Schuhe*, a cura di Marietta Johanna Schurholz, Zweckverband Dachauer Galeien und Museen, Dachau (D)

1998

- *Con la pazienza si acquista scienza*, a cura di Alessandra Galasso, Viafarini, Milano

- *Rock around the Clock*, a cura di Alessandra Galasso, Galleria Ciocca, Milano
- *Incursioni '98*, a cura di Luca Vitone, Link, Bologna
- *Aggiungerei soltanto qualche osservazione critica*, a cura di Cesare Pietroiusti, Primo Piano, Roma

1999

- *Belle di mamma*, a cura di Alessandra Galasso, Galleria Fabia Calvasina, Milano
- *La memoire*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e altri, Villa Medici, Roma
- *Alle soglie del Duemila*, a cura di Renato Barilli, Palazzo Crepadona, Belluno e Galleria Civiva, Cortina d'Ampezzo
- *PSI Italian Bureau Selections 1998-2000*, a cura di Bakargiev, Bertola, Cherubini e Codognato, Cittadellarte, Biella
- *On Your Own Time*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (USA)
- *Il punto-Fuori dalle righe*, a cura di Elio Grazioli, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2000

- *Nuovi artisti dall'Emilia Romagna*, Fondazione Ado Furlan, Pordenone
- *3 raume 3 flusse*, a cura di Jan Hoet e Philippe Van Cauteren, Hann Munden (D)

2001

- *In Between*, a cura di Mario Lupano e Fabiola Naldi, Dipartimento Arti Visive, Università di Bologna
- *Completely Confidential*, a cura di Alessandra Pioselli, Galleria Com.le d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme (BO)
- *My Opinion*, a cura di Francesca Pasini, Fondazione Teseco-Palazzo Lanfranchi, Pisa
- *III Novecento (Oltre i generi)*, a cura di A. Baccilieri, R. Daolio e C. Pozzati, Accademia di Belle Arti, Bologna

2002

- *De Gustibus (Collezione privata Italia)*, a cura di Achille Bonito Oliva e Sergio Risaliti, Palazzo delle Papesse, Siena
- *Parole parole parole*, a cura di A. Borgogelli e F. Cavallucci, Castello del Buon Consiglio, Trento
- *Spazio Aperto al disegno*, Villa delle Rose-GAM, Bologna e Sala Murat, Bari
- *Sumptuous*, a cura di Lorenzo Fusi e Lucia Minunno, Cantieri Culturali Ex-Macelli, Prato

2003

- *Disegnando*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)
- *Warm Up*, galleria Neon, Bologna
- *Cover Theory*, a cura di Marco Senaldi, Officina della Luce-Ex Centrale Elettrica Emilia, Piacenza
- *Moltitudini-Solitudini*, a cura di Sergio Risaliti, Museion-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano
- *Il palazzo della libertà*, a cura di Lorenzo Fusi, Palazzo delle Papesse-Centro Arte Contemporanea, Siena
- *Del segno del suono e della parola*, a cura di Giannella Demuro e Antonello Fresu, Progetto Arti Visive, Berchidda (SS)
- *Il nuovo rit-ratto d'Europa*, a cura di Vittoria Coen, Académie Royale de Belgique, Bruxelles e Fondazione Carisbo, S. Giorgio Poggiale, Bologna
- *Endoscopia*, a cura di Gino Gianuizzi, Galleria Neon e Percorso Vita, Bologna
- *Assenze/Presenze*, a cura di Emmanuel Lambion, La Botanique, Bruxelles (B)
- *Rosa Schoking*, Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze

2004

- *Settlements*, a cura di Lorand Hegyi, Musée d'art moderne de Saint-Etienne (F)
- *Casa Legat per l'Arte: Intimamente*, a cura di Numero Civico Rovereto, Volano (TN)

- *SPA-Salus Per Arte*, a cura di Roberto Daolio, Spazio Aperto-GAM, Bologna
- *+Positive*, a cura di Valerio Dehò, Kunst Meran im haus der Sparkasse, Merano
- *A vista*, a cura di Daniela Trincia, La notte bianca-Torretta Valadier, Roma
- *Questi fantasmi*, a cura di Massimo Kaufmann, 1000 eventi, Milano
- *Settembrini 45*, a cura di Alessia Chiappino e altri, Via Settembrini 45, Milano
- *Uscita Pistoia*, a cura di Giuseppe Alleruzzo e Samuel-Fuyumi Namioka, Studio Alleruzzo, Pistoia
- *Work Art tv n. 4-Pubblico=Privato*, galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, Boscolo Grand Hotel, Trento

2005

- *Mauro Manara [1955>2004]*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme (BO)
- *Ti Voglio Bene-From Italy With Love*, a cura di Gabi Scardi, Raid Projects Gallery, Los Angeles-CA (USA)
- *Defrag-Derive plastiche*, a cura di Ivan Quaroni e Norma Mangione, La Fabbrica del Vapore, Milano
- *Water, Water Everywhere*, a cura di Marilu Knode, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale (USA)
- *Manmano*, Galleria Continua, Pechino (RC)
- *Tristram Shandy: un concettuale del Settecento*, a cura di Elena Volpato, Sala delle Colonne, Corbetta (MI)
- *Bologna Contemporanea 1975-2005*, a cura di Peter Weiermair, Galleria d'Arte Moderna, Bologna
- *Quattro Venti 2005*, a cura di Letizia Ragaglia e Maurizio Cont, Manciano (GR)
- *(in)visibile (in)corporeo*, a cura di Pierluigi Tazzi, MAN-Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Nuoro
- *Altri fantasmi*, a cura di Laura Carcano e Norma Mangione, da un'idea di Massimo Kaufmann, Ermanno Tedeschi Gallery, Gagliardi Art System/Gallery e Galleria In Arco, Torino

- *Senza confine*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)

2006

- *Il vento dal Settecento all'arte contemporanea*, a cura di Elena Volpato, Castello di Castagneto Po, Torino
- *Il marmo e la celluloido*, a cura di Marco Senaldi, Parco e Villa della Versiliana, Marina di Pietrasanta (LU)
- *Strade bianche 2006-Kill the Butterfly*, a cura di Roberta Fossati, Casale Marittimo (PI)
- *Il libro come opera d'arte*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
- *Natura e metamorfosi*, Urban Planning Exhibition Center, Shanghai e Millenium Art Museum, Pechino e altre sedi
- *L'immagine del vuoto*, a cura di Marco Francioli e Bettina Della Casa, Museo Cantonale d'Arte, Lugano (CH)
- *The Interim is Mine*, Progetto Mili Romano, a cura di S. Lacagnina, Galleria d'Arte contemporanea Montevergini, Siracusa

2007

- *One Colour*, Galleria Continua, Pechino (RC)
- *Tuttolibri-Il libro che diventa opera d'arte*, a cura di L. Vergine, Galleria Milano, Milano
- *Giochi dialettici (Mezzaqui-Pietroiuisti)*, a cura di G. Giovanardi e A. Gracco Kopp, Spazio Punctum, Roma
- *Apocalittici e integrati*, a cura di Paolo Colombo, MAXXI-Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma
- *Namaste*, SpazioA, Pistoia
- *Camera con vista*, a cura di Claudia Gianferrari, Palazzo Reale, Milano
- *Italy 1980-2007*, Opere delle collezioni del MART, Trento e Rovereto, National Museum of Fine Arts, Hanoi (VN)
- *Artempo-Where Time Becomes Art*, Palazzo Fortuny, Venezia
- *Italian Genius Now*, a cura di Marco Bazzini, Museum of Fine Arts, Hanoi (VN)
- *Le Moulin, Presentazione del nuovo spazio in Francia*, Galleria Continua, Boissy-le-Chatel (F)

- *La parola nell'arte*, MART-Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)

2008

- *Italiani in vacanza*, a cura di Pier Luigi Tazzi, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno (FI)
- *Una storia privata. Fotografia e arte contemporanea nella collezione Cotroneo*, Museo Carlo Bilotti, Roma
- *Libero libro d'artista libero-IV Biennale del libro d'artista*, a cura di G. Maffei ed E. De Donno, Spoleto-Foligno
- *Italian Genius Now*, Xue Xue Institute, Taipei (CN) e The Travencope House, New Delhi (IND) e altre sedi
- *Modern Love*, National Museum of Women in the Arts, Washington (USA)
- *Fresh! Dall'affresco al contemporaneo e ritorno*, a cura di Elisabetta Corradin, Villa Contarini, Piazzola sul Brenta (PD)
- *Micro-narratives. Tentation des petites réalités*, a cura di Lorand Hegyi, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne (F)
- *Gli artisti della collezione ACACIA*, Palazzo Nicolosio Lomellino, Genova
- *15ª Quadriennale d'arte di Roma*, Palazzo delle Esposizioni, Roma
- *Mediterraneo 2008-Perna Foundation*, a cura di Manuela Annibali, Villa Rufolo, Ravello (SA)
- *Unmoved*, Galleria Continua, Pechino (RC)
- *Contro natura*, a cura di Massimo Ricciardo, La Guardiola Belvedere, Piraino (ME)
- *The Bearable Lightness of Being-The Metaphor of the Space*, a cura di L. Hegyi e D. Di Maggio, Palazzo Pesaro Parafava, Venezia
- *Via Amati 13*, Galleria SpazioA, Pistoia
- *Voyage sentimental*, a cura di Lorand Hegyi, Muzeum Norodwe w Pznaniu (PL)
- *Paesaggio italiano*, a cura di Ludovico Pratesi, Università LUISS, Roma
- *My space. Cosa vuol dire pubblico?*, a cura di Julia Draganovic e Laura Barreca, PAN, Palazzo delle Arti, Napoli

2009

- *Fragile-Fields of Empathy*, a cura di Lorand Hegyi, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne (F) e altre sedi
- *Les mois italien: la difference*, a cura di Vincente Verlè, Centre d'Art Bastille, Grenoble (F)
- *First Image. Sequences*, a cura di D. Zacharopoulos e M. Annibali, Moschea Yeni Djami e altre sedi, Salonicco (GR)

2010

- *Who wants to use my window?*, a cura di Silvia Conta, Galleria Deanesi, Rovereto (TN)
- *Libri d'artista dalla collezione Consolandi 1919-2009*, a cura di G. Maffei e A. Vettese, Palazzo Reale, Milano
- *Linguaggi e Sperimentazioni (Giovani artisti della collezione AGI, Verona)*, a cura di G. Verzotti, MART-Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)
- *Casabianca*, a cura di Anteo Radovan, Zola Predosa (BO)
- *La scultura italiana del XXI secolo*, a cura di Marco Meneguzzo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano
- *Cosa fa la mia anima mentre sto lavorando? Opere d'Arte Contemporanea dalla Collezione Consolandi*, a cura di Francesca Pasini e Angela Vettese, MAGA, Gallarate
- *Con il libro*, Galleria Martano, Torino
- *Visione: origine e potere/Energia attraverso le generazioni, premio Terna 03*, a cura di Cristiana Collu e Gianluca Marziani, Tempio di Adriano, Roma

2011

- *Arte e Design-Vivere e pensare in carta e cartone*, a cura di Paolo Biscottini, Museo Diocesano, Milano
- *Tra-Edge of Becoming*, a cura di Axel Vervoordt, D. Ferretti, R. Martinez e F. Poli, Palazzo Fortuny, Venezia
- *Giorni felici*, Casa Testori, Novate Milanese (MI)
- *Incontro con Galleria Continua*, Studio Carlotta Pesce, Bologna

- *Arianna Fantin/Marina Fulgeri/Sabrina Mezzaqui*, Casabianca, Zola Predosa (BO)

2012

- *Gli artisti italiani della collezione ACACIA*, a cura di Gemma Testa e Giorgio Verzotti, Palazzo Reale, Milano
- *Obbligo di transito*, a cura di Culture Attive, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, San Gimignano (SI)

2013

- *Bookhouse-La forma del libro*, a cura di Alberto Fiz, Marca, Catanzaro
- *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, MAMbo, Bologna
- *Bestiario contemporaneo*, a cura di Gemma Testa e Giorgio Verzotti, Museo di storia naturale, Venezia
- *Andata e ricordo-There and Again-Souvenir de voyage*, MART-Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)
- *Trame*, a cura di M. Minini, S. Raimondi e M. Zanchi, Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo
- *Maravee Anima*, a cura di Sabrina Zannier, Castello di Susans, Majano, Udine
- *Quarantanni d'arte contemporanea-Massimo Minini 1973-2013*, Triennale, Milano

2014

- *On Another Scale*, a cura di Ricardo Sardenberg, Galleria Continua, San Gimignano (SI)
- *Krobylos, un groviglio di segni*, Biennale del disegno, Museo della città-FAR (Fabbrica Arte Rimini), Rimini
- *Se di-segno*, a cura di Sergio Avveduti con Irene Guzman, Padiglione Esprit Nouveau, Bologna

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Aperto Italia '97. Giovane arte e giovane critica*. Cat. della mostra, Trevi, Palazzo Lucarini. Politi Editore, 1997.
- AA. VV. *Con il libro. Meri Gorni, Matthew Higgs, Sabrina Mezzaqui, Peter Wutrich*. Cat. della mostra, Torino, Galleria Martano, 30/11/2010-30/1/2011.
- AA. VV. *Entre glace et neige. Processi ed energie della natura*. Cat. della mostra, Aosta, Centro Saint-Bénin, 15/5-26/10 2010, Musmeci Editore.
- AA. VV. *Eva Marisaldi. Tempesta*. Cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 15/11/2002-15/1/2003.
- AA. VV. *Fragile. Terres d'empathie. Fields of Empathy*. Cat. della mostra, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 16/5-16/8 2009, Skira.
- AA.VV. *Il vento dal settecento all'arte contemporanea*. Arti al castello, Castagneto Po, Fondazione Torino Musei, 10/6-10/9 2006.
- AA. VV. *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*. Cat. della mostra, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1/7-30/8 1987, Mondadori – De Luca.
- AA. VV. *Micro-narratives. Tentation des petites réalités. Temptation of Small Realities*. Cat. della mostra, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 7/5-21/9 2008, Skira.

AA. VV. *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti. Galleria d'Arte Moderna, Bologna 14 dicembre '91-19 gennaio '92.* Cat. della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 14/12/1991-19/1/1992, Edizioni d'arte renografica, Bologna, 1991.

AA. VV. *Officina Italia. Rete Emilia Romagna.* Cat. della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Castel San Pietro, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea; Cesena, Ex Fabbrica Arrigoni; Forlì, Rolo Banca 1473; Santa Sofia, Galleria d'Arte Contemporanea "Vero Stoppioni". 3/10-2/11 1997, Mazzotta Editore.

AA. VV. *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo.* Cat. della mostra, Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8/11/2006-28/2/2007.

AA. VV. *Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua.* Cat. della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2007/2008.

AA. VV. *Sabrina Mezzaqui.* Siena, Gli Ori, 2002.

AA. VV. *Spazio aperto al disegno. 6 aprile – 4 maggio 2003. Bari, Sala Murat.* Cat. della mostra, Bari, Sala Murat, 6/4-4/5 2003.

AA. VV. *Spazio aperto al disegno. 29 novembre 2002 – 6 gennaio 2003. Villa delle Rose.* Cat. della mostra, Bologna, Villa delle Rose, 29/11/2002-6/1/2003.

AA. VV. *Unmoved : Ilya Kabakov, Kan Xuan, Sabrina Mezzaqui, Hans Op de Beeck, Sun Yuan, Peng Yu.* Cat. della mostra, Beijing, Galleria Continua, 12/7-24/8 2008.

AA. VV. *15^a Quadriennale d'arte di Roma.* Cat. della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19/6-14/9 2008, Marsilio.

ANDERSEN Hans Christian, *Fiabe*, Milano, Modadori, 2010¹⁶ (1986).

- BARILLI Renato (a cura di). *Alle soglie del Duemila. Arte in Italia negli anni '90*. Cat. della mostra, Belluno, palazzo Crepadana, Cortina d'Ampezzo, Galleria Civica, 7/8-26/9 1999, ed. Mazzotta.
- BARILLI Renato. *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano, Feltrinelli Editore, 2014⁴.
- BARILLI Renato (a cura di). *AnniNovanta*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia "Le Navi". 28/5-8/9 1991. Mondadori.
- BARILLI Renato, DAOLIO Roberto (a cura di). *Premio Francesca Alinovi 1986-2000*, 2000, Bologna, Spazio aperto, Galleria d'Arte Moderna.
- BEATRICE Luca, PERRELLA Cristina; COSTA Guido. *Nuova scena. Artisti italiani degli anni '90*. Milano, Mondadori, 1995.
- BEATRICE Luca, PERRELLA Cristiana. *Nuova arte italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*. Roma, Castelvechi, 1998.
- BEATRICE Luca (a cura di). *L'arte è un romanzo. La straordinaria storia delle parole che diventano immagini*. Cat. della mostra, Perugia, Palazzo della Penna, Centro di Cultura Contemporanea, 25/4-1/9 2013. Silvana Editoriale.
- BISCOTTINI Paolo (a cura di). *Arte e Design: vivere e pensare in carta e cartone*. Cat. della mostra, Milano, Museo Diocesano, 12/4-29/5 2011.
- BONITO OLIVA Achille. *Transavanguardia*. «Art e Dossier» n. 183, Firenze, Giunti, 2002.

CERIZZA Luca. *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*. Milano, et al./ Edizioni, 2010.

CHERUBINI Laura, VERZOTTI Giorgio (a cura di). *Idea. Disegno italiano degli anni novanta*. Cat. della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi, 15/12/2006-26/1/2007; Torino, Archivio di Stato, 1-23/1/2007, Cinisello Balsamo, Silvana Editore.

COEN Vittoria (a cura di). *Il nuovo rit-ratto d'Europa. Identità dell'arte italiana negli ultimi 40 anni*. Cat. della mostra, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 7/10-30/11 2003; Bologna, San Giorgio in Poggiale, 10/1-15/2 2004. Editrice Compositori.

COLLI Cristiana, UTILI Mariella (a cura di). *Appello ai meditanti*. Cat. della mostra, Parma, Galleria Nazionale di Parma Palazzo della Pilotta, 11/4-29/6 2014.

DAOLIO Roberto (a cura di). *Aperto. Bologna, Galleria comunale d'arte moderna*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, 10/6-10/9 1995.

DAOLIO Roberto. *Eva Marisaldi*. Cat. della mostra, Milano, MAMbo, 2/12/2007-3/2/2008, Skira.

DEDOLA Rossana (a cura di). *Incollare mondi, cucire parole. Anedda, Blandiana, Gisiger, Mezzaqui*. Pisa, ETS, 2014

DEHÒ Valerio. *Sabrina Mezzaqui*, in «Juliet» n. 116, febbraio 2004.

DELLA CASA Bettina. *L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia 1958-2006*. Cat. della mostra, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 7/10/2006-7/1/2007, Skira.

DI MAGGIO Davide, HEGYI Lóránd. *The Bearable Lightness of Being. The Metaphor of the Space*. Cat della mostra, Venezia, Palazzo Pesaro Papafava, 13/9-23/11 2008, Skira.

DORFLES Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*. Nuova edizione aggiornata e ampliata. Milano, Feltrinelli Editore, 2011.

FALCI Salvatore, MARISALDI Eva, NORESE Giancarlo, PIETROIUSTI Cesare, RADOVAN Anteo, VIEL Cesare, VITONE Luca (a cura di). *“Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?” Comunicazione, quotidianità, soggettività. Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane. Bologna, Link, 31 ottobre/2 novembre 1997. Progetto Oreste O (zero). Un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazione di progetti comuni fra artisti visivi italiani. Foresteria Comunale di Paliano. Luglio 1997. Milano, Charta, 1998.*

FERRARI Silvia, GOLDONI Serena, STEFANI Cristina (a cura di). *La realtà non è forte. Opere di Sabrina Mezzaqui*. Cat. della mostra, Modena, Museo Civico d'Arte, Sala Gandini, 27/11/2010-13/2/2011.

FIZ Alberto (a cura di). *Bookhouse. La forma del libro*. Cat. della mostra, Catanzaro, Museo MARCA, 4/5-5/10 2013.

GAZZOTTI Melania, TROLP Julia (a cura di). *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*. Cat. della mostra, Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10/11/2007-6/4/2008.

GENTILI Carlo (a cura di). *Anniottanta*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sisimondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4/7-30/9 1985.

GUGLIELMINO Giorgio (a cura di). *Sabrina Mezzaqui. The Dormancy of the Seed*. Cat. della mostra, Dhaka, Bengal Art Lounge, 3-22/11 2012.

LONGARI Elisabetta. *Sabrina Mezzaqui*, in «Academy of Fine Arts», 2011, n. 8.

MAFFEI Giorgio, VETTESE Angela (a cura di). *Libri d'artista dalla collezione Consolandi 1919-2009*. Cat. della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24/3-23/5 2010, ed. Charta.

MATTIROLO Anna (a cura di). *“Apocalittici e integrati”*. *Utopia nell'arte italiana di oggi*. Cat. della mostra, Roma, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 30/3-1/7 2007.

MATTIROLO Anna, SCHLINKERT Guido (a cura di). *Stefano Arienti*. Cat. della mostra, Roma, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 5/11/2004-6/2/2005; Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 24/3-8/5 2005. Milano, 5 Continents.

MEZZAQUI Sabrina. *L'ombra delle cose (Lettere da Pantelleria ottobre 1998 – gennaio 1999)*. Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2012.

PANCRAZZI Luca (a cura di). *Luca Pancrazzi. Art books chosen by artists*. Bookshop Palazzo delle Papesse, Siena, 6/2003-4/2005. Siena, Gli Ori, 2005.

PASINI Francesca, VERZOTTI Giorgio. *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*. Cat. della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 30/5-7/9 2003, Skira.

PICCIAU Maura (a cura di). *I libri di Maria Lai*. Cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10/5-8/6 2003, SACS.

PIGNATTI MORANO Camilla (a cura di). *Stefano Arienti*. Milano, Electa, 2007.

POLI Francesco, CORGNATI Martina, BERTOLINO Giorgina, DEL DRAGO Elena, BERNARDELLI Francesco, BONAMI Francesco. *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*. Milano, Mondadori Electa, 2008.

PRETE Maria Luisa. *Lo spazio dietro le parole*, in «Inside Art», anno 7, n. 61, gennaio 2010.

RAGAGLIA Letizia. *Ironia domestica. Uno sguardo curioso tra collezioni private italiane*. Cat. della mostra, Bolzano, Museion, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 2007.

RISALITI Sergio (a cura di). *Moltitudini – Solitudini*. Cat. della mostra, Bolzano, Museo d'arte moderna e contemporanea, 7/6-31/8 2003.

ROMANO Mili. *Aritmie. Ultime visioni metropolitane*. Bologna, Clueb, 2003.

SANNA Maria Angela (a cura di). *Filo linea colore. Maria Lai, Mirella Mibelli, Rosanna Rossi. Tre storie per l'arte al femminile*. Cagliari, Arkadia, 2013.

SEGA SERRA ZANETTI Paola. *Anniottanta. Estetica e arte del postmoderno*. Ravenna, Longo, 1984.

SUBRIZI Carla (a cura di). *Cesare Viel. Azioni (1996-2007)*. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

TASSINARI Valeria (a cura di). *D'arte e d'artificio. Giovanni Albanese – Sabrina Mezzaqui*. Cat. della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 9/9-4/10 1998.

VESCOVO Marisa (a cura di). *Natura e Metamorfosi*. Cat. della mostra, Shanghai, Urban Planning Exhibition Center, 29/9-11/11 2006; Beijing, Creative Space Art Center, Millenium Art Museum, 21/11-20/12 2006, Damiani Editore.

VETTESE Angela. *Capire l'arte contemporanea. Breve storia dal 1945. La guida più imitata all'arte del nostro tempo.* Torino, Allemandi & C., 2012.

WEIERMAIR Peter (a cura di). *Bologna contemporanea 1975-2005.* Cat. della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 20/5-26/9 2005, Damiani.

SITOGRAFIA

Sito ufficiale di Sabrina Mezzaqui.

www.sabrinamezzaqui.it

Mezzaqui/Ronconi. 2009. MAMbo, Bologna. Conferenza in occasione della presentazione del video della performance *Con lievi mani* a Bologna, MAMbo.

<https://www.youtube.com/watch?v=H0ZUoOdJXUo>

Con lievi mani. Mezzaqui/Ronconi. 2009. Video courtesy Galleria Continua S. Gimignano. Riprese della performance *Con lievi mani*.

https://www.youtube.com/watch?v=zqBiCHiUI_0

TalkingArt Voci del contemporaneo. *Sabrina Mezzaqui, 4/6/2014.* Intervista in occasione della mostra «Sabrina Mezzaqui. Appello ai meditanti», Parma, Galleria Nazionale di Parma, Palazzo della Pilotta, 11/4-29/6 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=dKyyS8esXJk>

Quattrone, Raffaele. *Ripensare la cultura attraverso l'arte. Un'intervista a Sabrina Mezzaqui*, in «Wall Street International», 15/4/2015.

<http://wsimag.com/it/arte/13629-ripensare-la-cultura-attraverso-larte>

Maria Lai. Inventata da un Dio distratto. Documentario.

<https://www.youtube.com/watch?v=TL8mGWVreel>