

Marco Affaitati  
Dario Agati  
Sonia Andresano  
José Angelino  
Carola Bonfili  
Sebastiano Bottaro  
Cristiano Carotti  
Dario Carratta  
Gea Casolaro  
Christophe Constantin  
Maria Crispal  
Enzo Cucchi  
Michela De Mattei  
Marco De Rosa  
Federica Di Carlo  
Stanislao Di Giugno  
Gaia Di Lorenzo  
Rä Di Martino  
Giorgio Di Noto  
Federica Di Pietrantonio  
Marco Emmanuele  
Chiara Fantaccione  
Roberta Folliero

Giuseppe Gallo  
Alessandro Gianni  
Luca Grechi  
Grossi Maglioni  
Andrew Iacobucci  
Pesce Khete  
Felice Levini  
Emiliano Maggi  
Marta Mancini  
Giulia Mattera  
Seboo Migone  
Diego Miguel Mirabella  
Fiamma Montezemolo  
Lulù Nuti  
Giorgio Orbi  
Nicola Pecoraro  
Luana Perilli  
Gerdi Petanaj  
Leonardo Petrucci  
Alessandro Piangiamore  
Cesare Pietroiusti  
Giuseppe Pietroniro  
Alfredo Pirri

Julie Polidoro  
Gianni Politi  
Daniele Puppi  
Calixto Ramirez Correa  
Marco Raparelli  
Jacopo Rinaldi  
Pietro Ruffo  
Silvio Saccà  
Andrea Salvino  
Alessandro Scarabello  
Valentina Sciarra  
Marinella Senatore  
Serj  
Daniele Spanò  
Giulio Squillacciotti  
Giuseppe Stampone  
Michele Tocca  
Sacha Turchi  
Giovanni Vetere  
Alessandro Vizzini  
Emiliano Zucchini

# MINIERA ROMA NUOVA

# ROMA NUOVA

60  
CONVERSAZIONI  
SULL'ARTE  
a cura di  
GIUSEPPE  
ARMOGIDA

60  
MINUTI DI  
SUONI E VISIONI  
a cura di  
MARCO FOLCO

MINIERA

60 CONVERSAZIONI SULL'ARTE

ROMA NUDA

60 conversazioni sull'arte  
a cura di Giuseppe Armogida

60 minuti di suoni e visioni  
a cura di Marco Folco

**MINIERA**

# ROMA NUDA

60 conversazioni sull'arte  
a cura di Giuseppe Armogida

60 minuti di suoni e visioni  
a cura di Marco Folco

Prima edizione:  
ottobre 2020

© 2020 MINIERA  
[www.minieraroma.it](http://www.minieraroma.it)

Progetto grafico:  
Giandomenico Carpentieri

Tutti i diritti riservati.  
È vietata ogni  
duplicazione, anche  
parziale e con qualsiasi  
mezzo, non autorizzata.

Giuseppe Armogida, 1985,  
filosofo. Ha pubblicato,  
oltre a diversi saggi in  
volumi e riviste, *Timeo  
simulacra. Filosofia e  
traduzione* (Roma, 2014) e  
*Infinito confine. Plotino e il  
pensiero dell'Uno* (Milano-  
Udine, 2018).

Marco Folco, 1989,  
collezionista di suoni e  
divulgatore di musiche  
rare. Cura progetti in  
ambito artistico; i suoi  
interessi di ricerca  
riguardano il rapporto tra  
musica, luoghi e persone.

## FIAMMA MONTEZEMOLO

*Partirei dalla tua ultima mostra personale qui a Roma, alla Galleria Magazzino, curata da Matteo Lucchetti. Il titolo era Entanglements. Mi sembra che nel tuo lavoro questo aspetto dell'“intreccio” sia un motivo, non solo ricorrente, ma addirittura dominante. A me il termine riporta al significato che assume nella meccanica quantistica. Questa descrive una coppia di oggetti “entangled” come un unico sistema quantistico complessivo, impossibile da pensare come due oggetti singoli, persino quando i due componenti sono lontani l'uno dall'altro. La cosa interessante è che l'“entanglement” non può essere compreso nell'ambito dei comuni concetti di una realtà fisica localizzata nello spazio-tempo e soggetta al principio di causalità. E, personalmente, ho letto la tua mostra come il risultato della “correlazione a distanza” delle tre installazioni spazialmente separate. Non solo, in ciascuna installazione era percepibile una sovrapposizione, una stratificazione di sensi diversi. Che ne pensi?*

Il titolo in realtà è stato scelto (penso molto appropriatamente) da Matteo. È un titolo, secondo me, potente nel pensare o ripensare una pratica artistico-antropologica, che effettivamente si basa non tanto su un principio di casualità, ma su continue “correlazioni”, come dici tu, e “assemblaggi”, come direi io. Se pensi alla distinzione fatta dall'antropologo Levi-Strauss tra il *bricoleur* e l'ingegnere, io probabilmente mi identifico più con il primo, ossia con colui che a partire da elementi già dati prova a creare qualcosa di inedito, piuttosto che con colui che inventa qualcosa di nuovo dal nulla. L'*entanglement* di partenza per me, dunque, è fra arte e antropologia, le discipline in cui mi trovo a casa e con cui provo continuamente a riassemblare elementi già dati.

Nello specifico, la mostra che menzioni al Magazzino a Roma è un buon esempio. Uno dei lavori è un bri-

colage di due mondi molto lontani sia in termini spaziali che temporali: il Messico precolombiano e un antropologo fisico italiano del tardo Ottocento, Lombroso. Ma vi è una cosa che unisce questi mondi distanti: la figura del serpente. Alla fine dell'Ottocento, Cesare Lombroso fa del tatuaggio una prova inconfutabile di atavismo e primitività incisa nel corpo del criminale. Visitando il Museo a lui dedicato a Torino, ho osservato a lungo uno dei tatuaggi da lui collezionati: il serpente aggrovigliato alla gamba di un detenuto. Nelle note dell'antropologo fisico si legge che il serpente tatuato «significa che egli [il detenuto] è legato dalla Questura, dai cui lacci non può sciogliersi». È così che ripenso alla figura mitica del serpente piumato mesoamericano, Quetzalcoatl, dio del vento e protettore della conoscenza e delle arti. In questa videoinstallazione, formata da teschi di barro negro di Oaxaca e di una animazione, mi rivolgo al Quetzalcoatl messicano per “liberare” il serpente tatuato dalle teorie primitiviste dell'antropologia fisica lombrosiana. Come vedi, gli elementi sono già dati, io semplicemente li ri-assemblo.

*In qualche modo fai tuo il discorso warburghiano sull'ambivalenza del simbolo del serpente, i cui “poli” possono convertirsi all'improvviso l'uno nell'altro.*

Certo, Warburg è fondamentale per questo lavoro in particolare e per me in generale. Per continuare, anche il secondo progetto presente in mostra, *Progetto Perucatti*, si basa su una sorta di nuovo *entanglement*. Questo progetto è stato realizzato in collaborazione con l'architetto-designer José Parral. La sede da cui ha preso ispirazione è la storica prigione di Santo Stefano in Italia: uno dei rari esempi di panottico del Paese. È una nota figura architettonica di potere, mondialmente presente in diversi luoghi e applicata a diversi contesti. Com'è noto, questo tipo di edificio istituzionale fu progettato dal filosofo inglese Jeremy Bentham alla fine del Settecento. Michel

Foucault ha riflettuto su questo progetto architettonico per sottolineare la sua importanza storica nel passaggio da una società basata sulla punizione a una basata sulla disciplina. Il concetto principale del panottico, come sicuramente già sai, era che i detenuti di una prigione, gli studenti di una classe e i pazienti di un manicomio potevano essere costantemente controllati. Essendo collocati in una “zona anulare intermedia”, i detenuti, gli studenti e i pazienti venivano continuamente sorvegliati da una guardia, che li sovrastava da una torre posta al centro dell’architettura. Nello specifico, il carcere di Santo Stefano, situato su un’isola, è noto per il confinamento di molti dissidenti politici, specialmente durante il periodo fascista. Siamo arrivati alla realizzazione di questo progetto dopo aver visitato vari esempi di panottici (non solo questo, ma anche, ad esempio, quello di Città del Messico, conosciuto come “Palacio Negro de Lecumberri”, che ora ospita l’archivio della nazione) e dopo aver letto i diari, le lettere e i frammenti prodotti in queste carceri, soprattutto da prigionieri politici durante i loro anni di detenzione. Il progetto, realizzato sulla ricostruzione della prigione come modello architettonico in scala minore, prevede l’inserzione nel modello stesso di un mini I-Pad posizionato nella torre di controllo centrale. Il modello, progettato con una sezione trasversale di una cella visibile allo spettatore, fa sì che si adotti il punto di vista del prigioniero. L’idea è che si possa essere in grado di guardare le immagini proiettate nella torre centrale posizionando le teste degli spettatori nella sezione trasversale del modello, facendo sì che da lì si guardi verso il centro. Le immagini proiettate nella torretta di controllo centrale sono ispirate alle parole dei prigionieri, con riferimenti a scene immaginate, desiderate, ricordate: il cielo, i paesaggi, i bambini che giocano, il mare, le persone care e così via. L’intero progetto è ispirato all’ex direttore (purtroppo non abbastanza noto), Eugenio Perucatti, il quale diresse la prigione dal

1952 al 1960, rivoluzionando l'intero concetto oppressivo del potere del panottico. È lui che introdusse una sorta di sistema carcerario autonomo, basato sulla possibilità di trasformazione e non di repressione dei prigionieri stessi. Parte di questo sistema fu la fondazione di un mini-cinema sull'isola, dove i prigionieri potevano guardare film e documentari.

Insomma, in questi due esempi di lavoro che erano in mostra, gli elementi erano già dati; sono solo stati riassemblati o invertiti di senso, come nel caso di Perucatti, in cui il desiderio si sostituisce al controllo. Anche nel terzo lavoro della mostra gli elementi erano già dati: tre tele monocromatiche – verde, bianca e rossa –, che formerebbero la bandiera italiana, ma in cui un elemento “aggiunto” ne trasforma il senso: sulla tela bianca centrale proietto in *loop* un frammento di video del mar Mediterraneo. Così la bandiera finisce per incorporare ciò che alcuni vorrebbero espellere: l'altro, un “altro” che in realtà già da sempre è parte del “noi”, tutti quei migranti (in maggioranza provenienti dai Paesi limitrofi mediterranei) che sono ormai già parte fondamentale del progetto nazionale italiano, diciamo suo malgrado... o malgrado il discorso imperante e razzista del periodo salviniano. Riprendendo le tue parole, vi è una correlazione a distanza fra i tre lavori e in ognuno di essi, anche presi singolarmente, e questa correlazione è data forse da un dialogo intermediale. Lo dice bene Ida Panicelli in una recensione fatta per *Artforum*: «The show's title not only refers to the phenomenon, observed in quantum physics, in which two particles that were once in contact with each other remain interconnected even if separated by a great distance, but also suggests the fearlessness with which, in jumping from one medium to another—installation, video, neon, even a brief excursion into painting—she creates an art without formal restrictions, interweaving far-flung associations, suggestions, and memories».

*Un muoversi “senza paura” tra concetti e media diversi che deriva da quell’inquietudine di fondo che accompagna il tuo lavoro, come sembra suggerire il brillante saggio che recentemente ti ha dedicato Anna Cestelli Guidi: l’inquietudine di un’autentica ricerca, che resta momento fondamentale di ogni pensare. Credo che questo carattere ti derivi dal tuo essere prima di tutto un’antropologa. Sei d’accordo? Puoi dirmi come ti sei avvicinata al mondo dell’arte?*

L’antropologia è stato il primo amore e, se il primo amore non si scorda mai, anche ora che non faccio più formalmente ricerca di campo in senso classico, mi rimane sempre quell’approccio alle cose, quella *forma mentis* che è propria dell’antropologia. Soprattutto l’antropologia critica, in cui mi sono formata in Italia, in Messico e a Stanford con Renato Rosaldo, professore chicano appartenente al movimento di “scrivere le culture”, che, nel bene e nel male, ha portato una necessaria ventata critica alla disciplina negli anni ’90, specialmente in Italia. In quegli stessi anni fondavamo – con altri antropologi come Massimo Canevacci, sociologi come Massimo Ilardi, architetti come Paolo Desideri, storici dell’arte come Viviana Gravano, filosofi come Mario Perniola, critici come Teresa Macrì – le riviste *Avatar*, *Gomorra* e *Agalma* a Roma, che vertevano ognuna a suo modo verso un approccio transdisciplinare e intermediale, secondo me ancora oggi fondamentale. Quell’approccio, e specialmente la commistione artistico-antropologica nel mio caso, è ciò che in anni successivi ha continuato ad interessarmi, nella mia ricerca (durata sei anni) alla frontiera tra Messico e Stati Uniti e nella mia più attiva trasformazione in artista, avvenuta formalmente con il mio trasferimento da Tijuana alla California. È qui, dove tutt’ora risiedo, che mi sono formata, con un master al San Francisco Art Institute in arte contemporanea. All’arte propriamente e specificatamente

ci sono arrivata da una crisi avvenuta nei miei sei anni di permanenza a Tijuana, quando l'antropologia non mi è più bastata nella sua splendida singolarità e ho sentito la necessità di chiedere aiuto all'arte. Ma, in qualche modo, senza l'antropologia l'arte ora non mi basterebbe a sua volta. Concetto e media si legano inesorabilmente nel mio lavoro ed entrambi sono debitori di questi intrecci disciplinari e di queste ricerche tra l'Italia e le Americhe, e ora aggiungerei anche il Marocco, luogo a cui sono legata per mio marito e che visito regolarmente ormai da quattordici anni.

*E se non sbaglio proprio in Marocco nasce in te l'idea per il progetto multimediale Mi-lieus.*

Sì, un progetto multimediale collaborativo con Donald Daedalus che riflette sulla persistenza dei principi tassidermici nelle denominazioni scientifiche contemporanee e nelle culture nazionali. Sono state raccolte tre mosche *blue bottle*, che non so bene come si traduce in italiano, ognuna spedita dal Marocco, dall'Italia e dagli Stati Uniti, conservate e indicizzate tramite francobolli corrispondenti alla loro provenienza geografica ed ecologica. In questo lavoro, immagini iconiche di varie culture nazionali si fondono con i principi organizzativi della tassonomia zoologica, indicando il legame isomorfo tra cultura, nazione, territorio e forma di vita. Le tre mosche appartengono alla stessa famiglia all'interno del sistema classificatorio di Linneo (la specie *Calliphora vomitoria*) e si trovano nella maggior parte del mondo. *MI-LIEU* problematizza l'intersezione di storia naturale e museo nell'era dello stato nazionale e delle espansioni coloniali nel XIX secolo. In particolare in relazione alla consuetudine nazionalista/colonialista di classificare gli insetti e l'Altro culturale. Sia la scienza nazionalista che quella colonialista si basano sulla tassidermia come tecnologia politica. L'associazione etimologica (*Calliphora vomitoria*) di questa specifica famiglia di mosche con cadaveri e

vomito sottolinea l'ontologia vitalista, la logica della vita e della morte, che è alla base del rapporto tra scienza coloniale e Forma-Nazione. *MI-LIEU* "resiste" a questa ontologia vitalista attraverso la sua giocosità esposta in scala, stabilendo un contrasto tra la monumentalità del museo in cui viene esposta, per esempio, e l'eccezionalità del simbolismo nazionalista (equiparato allo spazio espositivo) e della tassonomia zoologica e la dimensione in miniatura delle mosche ordinarie.

Anche un altro progetto nasce in Marocco: *Le tre Ecologie*.

*Me ne puoi parlare?*

In questa installazione, cerco di sviluppare il concetto di ecologia di Félix Guattari, a sua volta influenzato dall'antropologo Gregory Bateson. Attraverso tre specifiche dimensioni, quella sociale, quella mentale e quella ambientale, e la loro combinazione-assemblaggio, Guattari ci invita a pensare "trasversalmente" e a intendere l'ecologia come quella scienza che connette mente, società e ambiente in un tutt'uno con risultati imprevedibili. Questa ecologia estesa è qui rielaborata attraverso la ricombinazione di piante cactus, tre kilim (acquistati nella Medina di Rabat) ricuciti insieme e il passaggio-dimora sul tappeto stesso degli spettatori della Galleria. Si tratta di un mini-ecosistema installato nello spazio della Galleria. Il lavoro crea un *milieu* interattivo, in cui la presenza spinosa dei cactus e quella delle cortecce di pino sottostanti il tappeto (natura) genera un senso di straniamento nel visitatore (mente), che complica il senso di casa-familiarietà-convivialità generalmente associate con il tappeto.

E, infine, al momento, mi sto interessando al filosofo Averroè (Ibn Rushd, importante filosofo arabo del XII secolo) grazie al mio compagno di vita, Tarek Elhaik, antropologo anche lui, con cui condivido da anni un percorso affettivo e intellettuale e, nello specifico, l'interessamento

alle commistioni tra arti e antropologie, Americhe e Mediterraneo. È lui che, con Emanuele Coccia, ha portato la mia attenzione su questa figura-chiave e su una serie di dipinti che lo ritraggono. L'intenzione sarebbe quella di ricercare e "intervenire" artisticamente, per così dire, su una parte di questi dipinti, che hanno acquisito significati simbolici determinanti nel dialogo culturale, religioso e filosofico occidentale/non-occidentale. L'idea sarebbe quella di trasformare parte di questi significati originali con un intervento artistico minimalista in un lavoro di animazione. Vedremo, è ancora tutto in evoluzione.

*Mi sembra molto interessante. E invece la tua pratica etnografica a Tijuana, al confine tra Messico e Stati Uniti, è confluita in Traces ed Echo.*

Diciamo che *Tracce* è stata la monografia antropologica mancata. Lo menziono spesso: la mia permanenza, sola, come antropologa dell'arte a Tijuana per sei anni a partire dal 2001 mi ha profondamente trasformata. Ho iniziato con un trasferimento lì con una borsa di studio CNR per sei mesi e poi sono rimasta vari anni. Ho vinto un concorso nel centro studi specializzato sulla frontiera COLEF (Colegio de la Frontera Norte) e sono entrata nel sistema accademico messicano, un sistema speciale in cui avevo la possibilità di insegnare, ma soprattutto di fare ricerca un po' stile CRN francese. E questo ho fatto in quegli anni: molte intense bellissime ricerche, collaborando moltissimo con architetti, scrittori, filosofi, scrittori, artisti locali. In quel periodo avviene la trasformazione che mi porta in California, come ti accennavo, e che mi porta a un percorso artistico più completo. Allora, dopo l'esperienza messicana e con la professionalizzazione statunitense (il Master in arte a San Francisco), torno a Tijuana a lavorare sul video *Tracce* che è il "libro mancato", quel libro che in genere si scrive dopo l'esperienza di campo. Nel video ripercorro in 24 ore la "vita" del muro

che separa Tijuana da San Diego, il confine più attraversato del mondo, che separa gli USA dal Messico. Ne ripercorro gli umori, la vita di un giorno, le sue crudeltà e banalità, le sue eccentricità come fosse una persona.

Invece *Eco* è un'altra storia: detta in poche parole, è un lavoro che investiga, in modo più classicamente etnografico con gli strumenti tipici e non dell'antropologia visuale, i riverberi, gli echi appunto, di nove lavori d'arte prodotti in varie edizioni di una specie di Biennale della frontiera, chiamata *InSite*, che invitava artisti a produrre lavori site-specific. Dunque, sono andata a vedere che cosa era successo a quei lavori, una volta che la Biennale era finita e gli artisti e i curatori se ne erano andati. La mia domanda era: cosa accade alle opere a distanza di anni da quando sono state prodotte, specie quelle eseguite con intenti più "sociali", così come le opere di arte pubblica?

*Dicevi che, in un certo senso, Tracce è il "libro mancato". Io direi che in Tracce si trova quel "segreto" che hai appreso dall'esperienza di campo e che non hai voluto rivelare, proprio come l'etnografo protagonista dell'omonimo racconto di Borges, da cui hai tratto ispirazione per Neon Afterwords. L'etnografo perfetto, forse, è quello che si è talmente impregnato di cultura altrui che, piuttosto che scrivere libri, diventa un artista.*

Non potevi dirlo meglio.