

Il valore delle differenze nell'immaginario dell'arte contemporanea

MARIA VINELLA*

ABSTRACT

Nel saggio “Il valore delle differenze nell'immaginario dell'arte contemporanea” Maria Vinella osserva le questioni delle ricerche di genere nel campo delle arti visive contemporanee con particolare attenzione ai rapporti irriverenti tra identità e alterità singolari o plurali, tra universi ibridi e multiversi fluidi. Qui, corpi e figure, proiezioni e scritture in movimento, rompendo i rigidi canoni culturali, rincorrono le narrazioni eccentriche – nomadi e mutanti – di artiste italiane e internazionali.

In the essay “Il valore delle differenze nell'immaginario dell'arte contemporanea”, Maria Vinella observes the issues of gender research in the field of contemporary visual arts with particular attention to the irreverent relationships between singular or plural identity and otherness, between hybrid and multiverse fluid universes. Here, bodies and figures, projections and writings in movement, breaking the rigid cultural canons, chase the eccentric narratives – nomads and mutants – of Italian and international artists.

1. *Moltiplicare le immagini. Moltiplicare le identità*

Nell'era contemporanea, l'identità non è mai solo una, essa è diventata mutante e l'io è sempre più plurale. La soggettività si è ormai fatta nomade e meticcica – afferma la filosofa Rosi Braidotti – che, con “la teoria di genere situata”, incrocia la questione della ricerca di genere di tipo decostruttivo.¹ Questione che si riverbera sui territori dell'arte del XXI secolo, plasmati dalla nuova percezione della soggettività femminile. I linguaggi e le strategie espressive, il modo di confrontarsi con le culture e di interpretare il mondo da parte dell'umanità artistica e creativa hanno diversificato i canoni culturali visivi, aprendo inaspettati spazi di interpretazione critica. Ma quali

*Critica d'arte e docente di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bari.

¹ Cfr. R. Braidotti, *Il contributo del genere alla questione donne educazione*, in M. Vinella (a cura di), *Identità di genere e immagine femminile. Teorie e pratiche*, Progedit, Bari 2000, pp. 16-28. In merito ai nuovi confini della soggettività, cfr. le definizioni di “posizionalità” di cui parla Rosi Braidotti in *Nuovi soggetti nomadi*, Sossella, Roma 2002. Vedi anche il concetto di “sapere situato” espresso da Donna Haraway in *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano 1995.

rapporti costruisce oggi l'arte prodotta dalle donne con problematiche come quelle della relazione con l'alterità singolare o plurale?

In questi anni, per molte artiste, il progetto dell'opera d'arte è diventato sempre più occasione d'incontro con il pensiero della differenza e delle differenze. Aldilà della cultura d'appartenenza e delle variabili generazionali, ha preso corpo il riconoscimento del punto di vista sessuato come imprescindibile categoria del sapere, anche del sapere della visione. Il mutamento compiuto nella ricerca estetica contemporanea è assimilabile ad altre evoluzioni avvenute nei diversi campi della cultura, campi che lentamente assumono posizioni sempre meno neutre. Cadono remoti pregiudizi e scivolano antichi stereotipi. Si spaccano confini e si aprono frontiere, con un ritorno d'interesse per la "realtà reale" affiancato dall'esigenza di lavorare partendo dal personale punto di vista, dall'attenzione allo scorrere del tempo, dall'uso di forme narrative ibride nonché dall'impiego di materiali extrartistici e dal rifiuto di regole linguistiche troppo rigide.²

Dopo il periodo della contestazione radicale al sistema da parte delle donne, si afferma la consapevolezza della nuova libertà di scelta (pensiamo alle teorie prodotte dai *Women Studies*) nonché il progressivo (anche se sempre debole) rafforzamento della presenza femminile nei luoghi chiave della società. Sovvertendo, ad esempio, una concezione dell'arte "dell'altra metà del cielo" come irriducibile alla grammatica dell'arte maschile, portata avanti per anni nei suoi saggi sul Novecento dalla critica americana Rosalind Krauss, la stessa studiosa afferma che l'arte prodotta da artiste adesso non necessita più di particolari rivendicazioni.³

Come scrive la curatrice Cristiana Perrella, ormai siamo entrate nell'ambito della ricerca di un'identità femminile che non respinge il potere e non ne viene sopraffatta. «Con grande uso di sarcasmo e una buona dose d'intuizione, le artiste di oggi descrivono una donna che si salva da sola e non si aspetta soccorsi, che è in grado di condurre il gioco, in un'alternanza di esaltazione per l'autonomia raggiunta e di depressione per l'eccesso di solitudine».⁴

² Cfr. M. Vinella, *Immaginario di genere*, in *Identità di genere e immagine femminile. Teorie e pratiche*, cit., pp. 3-15; in particolare il paragrafo 5° *Arte contemporanea e creatività femminile*.

³ Cfr. R. Krauss, *Celibati*, Codice Edizioni, Torino 2004.

⁴ C. Perrella, *Femminismi. In movimento: artiste e video arte*, in A. Marino e M. Vinella (a cura di), *Keywords. Decalogo per una formazione all'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 155.

La pratica del partire dalle proprie esperienze diventa carattere indispensabile alla creatività femminile, mentre nuove configurazioni esprimono una scelta comune effettuata non sul piano del linguaggio ma sulla comunanza d'intenti, in relazione affettiva con il luogo e il contesto. Anche il tema del corpo assume connotazioni nuove. Le artiste, come pure alcuni artisti, rappresentano o raffigurano il corpo come portatore di segni culturali filtrati da uno sguardo trasversale che guarda alle lingue e ai linguaggi del mondo. La rappresentazione del corpo, respinto come veicolo di messaggi occulti – messaggi oscuri e inquietanti di introspezione, già presenti sia nella *Body Art* degli anni Sessanta-Settanta che nel filone *Post Human* degli anni Novanta – trova in molte/i protagoniste/i dell'arte esiti artistici estremi, dove le realtà si moltiplicano per diventare occasione di narrazione eccentrica.

Quest'ultima è affidata frequentemente ai mezzi di riproduzione tecnologica delle immagini; difatti, l'elettronica offre quella libertà e quella mobilità necessarie al dominio del processo creativo, sia in termini d'indipendenza dai vincoli tecnici delle riprese in pellicola, sia per la possibilità di avere – attraverso la trasmissione in diretta – un feedback immediato su quanto filmato dalla telecamera. Video, fotocamera, internet ecc. sono percepiti come radicali media per la narrazione d'idee e azioni nel momento e nel luogo in cui nascono.

D'altronde, in quanto mezzi tecnologici di comunicazione fluidi, trasversali, polivalenti e polisemantici, gli strumenti di riproduzione delle immagini fisse o in movimento non sono neutri, possono essere utilizzati in maniera molto personale e possono essere manipolati da significati ideologici. Le prime esperienze femminili di arte elettronica affiorano dalla pratica diffusa di registrare con il video le azioni, gli happening e le performance di alcune artiste che propongono i loro interventi artistici come processi più che come prodotti, come esperienze dell'agire dell'artista, della fisicità del proprio corpo e della concretezza del rapporto con il pubblico. Così, arte e vita spesso coincidono in una dimensione evanescente che il video si incarica di memorizzare e conservare.⁵

Ad esempio, il ricorso alla videoregistrazione permette di preservare la memoria di azioni come *Aktionshose genital panik* (1969) di Valie Export, in cui l'artista entra in un cinema porno di Monaco, imbracciando un mitra e indos-

⁵ M. Vinella, *Raffigurazioni al femminile: arte e video-linguaggio*, in I. Loiodice e F. Pinto Minerva (a cura di), *Donne tra arte, tradizione e cultura*, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 219-233.

sando dei pantaloni con il cavallo tagliato che mette in mostra il corpo, o *Action Autoportrait* (1973) di Gina Pane, dove, dopo essersi sdraiata su un letto in doghe metalliche sotto il quale vi è una fila di candele accese, l'artista, resistendo al calore, si ferisce la lingua, per poi fare lunghi gorgheggi con del latte versato in un bicchiere. Probabilmente è proprio grazie alla disponibilità di documenti video, su cui fondare le ricerche preparatorie, che entrambe le performance sono state riproposte a distanza di più di trent'anni da Marina Abramovic come parte del suo lavoro *Seven Easy Pieces* (2005) al Guggenheim di New York.⁶

Il bisogno di ripensare il rapporto con la corporeità e di indagarne il linguaggio trova nel video anche una diversa specificità, al di là della funzione documentativa. Quest'ultima viene esplorata, ad esempio, in maniera innovativa da Ketty La Rocca. In *Appendice per una supplica* (1969), le mani dell'artista sono riprese con camera fissa mentre compiono una serie di gesti che esprimono la tipicità femminile. L'interesse nei confronti delle mani, che contraddistingue molte opere dell'artista fiorentina, ha origine nel desiderio di creare un nuovo linguaggio in cui la gestualità del corpo bilanci l'incapacità della parola, disincarnata e falsamente neutra, di farsi tramite di una comunicazione reale e veritiera.⁷

Allo stesso modo, la videomaker Cindy Sherman realizza fotografie con autoritratti camuffati alla maniera delle grandi dive del cinema o delle grandi celebrità del mondo dell'arte; l'artista giapponese Mariko Mori utilizza il proprio corpo come icona dell'universo fantastico e patinato della moda; la video-artista svizzera Pipilotti Rist usa in modo ironico il proprio corpo adolescenziale e ribelle per messe in scena provocatorie.⁸ O, ancora, l'autrice Shirin Neshat che fa di se stessa corpo di denuncia sociale e politica contro i soprusi dell'integralismo religioso islamico. Ne è un esempio il lavoro *Turbulent* (1998), la sua prima videoinstallazione a due canali, presentata su due schermi affrontati, che prende spunto dal divieto alle donne di cantare da soliste in pubblico per mettere in scena un intenso confronto sonoro e visivo tra maschile e femminile. L'opera rivela attraverso le sue immagini la condizione psicologica, emotiva e intellettuale delle donne costrette al silenzio dal fondamentalismo islamico.⁹

⁶ C. Perrella, *Femminismi. In movimento: artiste e video arte*, cit., p. 149.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. E. De Cecco e G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, Costa & Nolan Editori Associati, Ancona-Milano 2000. Vedi anche M.R. Sossai, *Artevideo*, Silvana Editrice, Milano 2002.

⁹ C. Perrella, *Femminismi. In movimento: artiste e video arte*, cit., p. 153.

Proprio la volontà di sottrarre alla transitorietà e all'irrelevanza azioni e gesti che caratterizzano il quotidiano delle donne e di reinterpretarli dando loro un nuovo senso critico, anima molte sperimentazioni di Marina Abramovic che in *Art Must Be Beautiful. Artist Must Be Beautiful* (1975) esprime la sua critica alla mercificazione dell'arte e dell'artista riprendendosi mentre si spazzola i folti capelli con gesti sempre più violenti, fino a sanguinare, ripetendo la frase del titolo come un mantra. L'artista utilizza il video come uno specchio, in opere di carattere autoriflessivo, in cui lavora attorno sul controllo della propria immagine. Questa opportunità data dallo specchio-video consente un processo d'identificazione più profondo, ma anche un diverso rapporto con l'osservatore che, nella ricerca di una comunicazione diretta e primaria porta a infrangere le tradizionali dinamiche artista/pubblico, stabilendo un approccio che avviene a livello personale e confidenziale.¹⁰

Sempre lo specchio (e lo specchio-video) è uno dei principali elementi utilizzati, fin dalle sue opere giovanili, dall'americana Joan Jonas per indagare la soggettività femminile. Nelle intricate dinamiche spazio-temporali che realizza, l'immagine è sempre frammentata e moltiplicata. Il suo corpo è il centro del mondo perché è con esso che Jonas misura, percorre, frammenta, smaterializza lo spazio, lo usa per interrogarsi sui misteri della natura, sulle contraddizioni urbane e sociali, fino a farne fulcro per un'imponente epifania creativa.

Sin dagli anni Sessanta, Jonas intesse micro e macro, biografia e storie del mondo, figura umana e paesaggio, natura e cultura, in un vorticoso anelito verso la trascendenza. Ma, soprattutto, intreccia ogni tipo di 'media' in lucide anticipazioni di esperienze performative e minimaliste giocate in chiave onirica o gravate da complesse stratificazioni di significati e di immagini. Animata da un incedere sciamanico, l'artista americana espande il proprio sentire servendosi della tecnologia, inscenando danze rituali, attingendo a culture diverse, sepolte dal tempo o colpevolmente rimosse. In altre occasioni, si manifesta nella moltiplicazione distorta della propria immagine in frammenti di specchi che fendono lo spazio [...].¹¹

Come Joan Jonas, una gran parte di altre artiste sceglie il video per interroga-

¹⁰ Ivi, p. 150.

¹¹ M. Di Tursi, *Joan Jonas*, «Segno Arte Contemporanea», n. 251, 2015, p. 30.

re il nuovo soggetto femminile plurale, lontano da stereotipi e clichés, per inventare il proprio modo di rappresentarsi e avviare una relazione tra la propria storia e quella di molteplici alterità.

2. Nuovi modelli interpretativi: soggetto/soggetti - universi/multiversi

In un contesto di significativi mutamenti di prospettiva, attraverso l'uso prevalente di complesse installazioni, di processi performativi, di ricerche relazionali, di costruzioni estetiche di reti di comunità attive, si muovono numerose artiste. Mediante una riflessione sulla complessità delle poetiche creative, tutte condividono la stessa esigenza di migliorare la consapevolezza di una potenziale produzione artistica in grado di contribuire alla creazione di una coscienza sociale. Coscienza in grado di confrontarsi con nuovi modelli interpretativi delle relazioni tra identità e alterità attraverso l'opera d'arte.

Già tra gli anni Settanta e Ottanta, Annette Messager mette in atto pratiche artistiche di travestimento e trasformazione per assumere identità altre. Esempificativa l'opera *Men-women and Women-men* (1972). Qui, soggetti ibridi, né maschi né femmine, in transito tra un genere e l'altro, assumono il corpo come luogo in cui si rivela l'alterazione di sé, avendo sempre meno a che fare con l'identità vera. L'aspetto più significativo e creativo del lavoro di Messager è l'ambivalenza come tale, anche la coscienza del reale pretende mille risvolti per essere a proprio agio in ogni momento.

Amo osservare gli uomini e le donne che passeggiano insieme. Non conoscendoli personalmente, riesco meglio a vedere chi siano e che i ruoli dell'uomo-uomo e della vera donna sembrano spesso invertiti; tuttavia, ciascuno custodisce quello che è tenuto a rappresentare.¹²

Invece, l'artista francese Sophie Calle inventa di essere Maria: un personaggio inesistente che agisce sulla realtà in una dimensione artistica che riflette sul valore delle differenze. Mediante una narrazione finalizzata ad abbattere i confini tra norma ed eccezione, reale quotidiano e finzione immaginaria, Maria diventa un'opera d'arte fatta di parole e di fotografie. In realtà, essa fa parte del progetto estetico *Double-Jeux* (1994-'98), realizzato in collaborazione con Paul Auster, dedicato ai complessi giochi d'identità riflesse una nell'altra. La Calle non è nuova a queste speri-

¹² L. Vergine, *Body Art*, Skira, Milano 2002, p. 161.

mentazioni. Nel '79 con il progetto intitolato *Les Dormeurs* invita alcune persone individuate casualmente a dormire nel suo letto; l'operazione, documentata con fotografia e scrittura, registra emotivamente le differenti caratteristiche di corpi, posture, abitudini, per ipotizzare immaginari onirici e classificarli. Ponendo attenzione agli aspetti casuali della vita, l'artista forza la logica dell'estraneità e la banalità del senso comune per provocare nuovi punti di vista. Ancora, nel lungometraggio *No sex last night* Calle sottolinea la differenza nei sessi che porta all'incomunicabilità e costringe l'osservatore/spettatrice a riflettere su eterosessualità e omosessualità.¹³

Vanessa Beecroft, genovese, di madre italiana e padre inglese, considerata una delle artiste più innovative e accreditate nel panorama contemporaneo internazionale compie una scelta espressiva maturata fin da giovanissima: pensare e realizzare performance nelle quali le immagini viventi utilizzate fossero simbolo di una potenzialità relazionale incompleta, che chiede aiuto al pubblico per esprimersi. Lo straordinario "materiale umano" utilizzato nelle opere diviene composizione di "quadri viventi" presentati a volta in maniera fissa (con le figure quasi immobili) e a volte in movimento secondo precise coreografie (quasi sempre alcuni commenti musicali e significative variazioni illuminotecniche accompagnano le coreografie). Ciascuno delle e dei partecipanti alle azioni deve attenersi con scrupolo a una serie di precise e inderogabili norme che l'artista impone prima di ogni evento per comporre le vere e proprie sculture viventi, esposte in gallerie d'arte e musei di tutto il mondo. Nell'opera della Beecroft il riferimento autobiografico è essenziale perché, come lei stessa sostiene, è il modo più diretto e spontaneo a disposizione per creare; l'autonarrazione, una volta trasferita sul piano artistico, riesce a diventare universale. Pertanto, Beecroft pone al centro della propria riflessione temi complessi come quello dell'identità femminile, delle relazioni con l'alterità dello sguardo maschile, della comunicazione messa in atto dal corpo vestito (problematiche della moda) o dal corpo svestito/manipolato/sfruttato (problematiche del sessismo); i temi delle patologie del corpo – specie femminile – celate nel quotidiano (l'anoressia); i temi etico-politici delle violenze sulle donne generate dalle guerre (*Sudan performance*, performance sul Darfur realizzata con modelle sudanesi del 2007, Biennale di Venezia,); i temi delle nuove iconografie multiculturali connesse alla femminili-

¹³ U. Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia-Milano 2008.

tà (ad esempio in relazione alla maternità o alle icone sacre).¹⁴

Anche le opere di Daniela Perego, fiorentina da anni residente a Roma, sono dedicate alla complessità dell'universo femminile coniugato all'universo maschile. Attraverso opere fotografiche e video tali multiversi sono visti in tutta la loro difficoltà di esprimersi liberamente. Tra le pieghe del corpo, la Perego sperimenta l'inscindibilità della relazione identità-alterità. Corpo isolato/negato/dimenticato: le sue sono immagini che alternano frammenti fisici a spezzoni narrativi, eventi personali a storie collettive. Nella sua ricerca introspettiva emerge una mappa del pensiero che è pensiero del corpo, ma è anche pensiero dei sentimenti, del disagio e della sofferenza, della solitudine e della negazione, della violenza e della sopraffazione.

Nel video *Livia*, ad esempio, la protagonista è l'artista stessa ed insieme è tutte le donne: la camera fissa inquadra il busto (il volto, il collo le spalle) nudo con la bocca coperta da una fascia bianca che impedisce la parola. Imbavagliata, la donna guarda l'osservatore con occhi sgranati. Nel silenzio dell'inquadratura in bianco-nero, solo leggerissimi movimenti del capo, lo sbattere delle palpebre, l'ondeggiare lieve di qualche capello, rendono il senso del tempo che riempie lo spazio. Tutto il resto è impotente interrogativo: cosa accade?

In numerose, simili serie fotografiche, Perego ripropone le stesse problematiche del video: la libertà dell'individuo può essere ostacolata, cancellata, alterata? Tra le pieghe del corpo, l'autrice sperimenta l'inscindibilità emozione-ragione. Corpi senza segreti e corpi senza identità, corpi interi e corpi scomposti: le sue sono immagini che alternano frammenti fisici a spezzoni narrativi, eventi personali a storie collettive. Nei suoi lavori emerge una mappa del pensiero che è pensiero del corpo, ma è anche pensiero dei sentimenti. Nel guardare il sé e l'altrove da sé, affiora un dialogo sommesso e ininterrotto in cui mente e corpo e anima interagiscono tra loro e con lo spazio-tempo che li circonda, in una circolarità perfetta. Dunque: spazio come non-spazio, tempo lontano dal tempo. Immagini di corpi (corpi femminili, vestiti o svestiti, immobili o in potenziale movimento) sospesi nel nulla, nel vuoto di fondi bianchi oppure nell'eccessivo pieno di fondi neri, o immersi in paesaggi infiniti e deserti dai colori sontuosi ma artificiali. Paesaggi di un futuro improbabile, creato apposta per corpi digitali;

¹⁴ M. Vinella, *Art visuel et comparatisme de genre - Pensée de genre et création artistique aujourd'hui en Italie*, Relazione al Convegno Internazionale *Littératures, arts et comparatisme de genre*, 22/23 maggio 2009, Université Paris.

corpi fittizi eppure traccia di memorie che nessun tempo cancella. Corpi come luoghi virtuali di storie che appartengono a mille possibili realtà.¹⁵

Una chiave più straniante sceglie Chiara Fumai che interpreta personalmente per la telecamera personaggi femminili fuori dagli schemi, come in *I'm a Junkie* (2007), dove, vestita come una contadina in abiti tradizionali cretesi, finge di cantare, in *lip-synch*, una controversa canzone greca degli anni trenta di Roza Eskenazy (la melodia angelica in realtà accompagna un testo che decanta gli effetti benefici del fumo d'oppio). Lavori più recenti si concentrano su figure più contemporanee, come nella video-performance *Valerie Solanas* (2013) in cui, seduta a un tavolo come per annunciare un'entrata in guerra, Fumai legge in maniera ispirata e parodistica lo SCUM (Society for Cutting Up Men), ovvero il Manifesto, scritto nel 1967 dalla donna che cercò di uccidere Andy Warhol, che riporta frasi come: *A Male Artist Is a Contradiction in Terms*. Tragico, e allo stesso tempo comico, il lavoro accoglie contraddizioni senza cercare di risolverle: istiga alla guerra tra i sessi per poi colpire una certa idea di femminilità, datata ma estremamente attuale, quella di Valerie Solanas ma anche quella dell'artista stessa.¹⁶

In altre opere, l'artista pugliese interpreta liberamente la tradizione delle donne sensitive possedute da entità diverse sulle quali costruisce storie di cui mette in discussione il significato simbolico e la rappresentazione di fronte allo spettatore. Formalmente il punto di partenza è la performance, in seguito rielaborata in installazioni, collage, display performativi, i cui contenuti riguardano il femminismo radicale, la cultura dei media, il linguaggio come veicolo della repressione patriarcale. È in particolare la performance poi diventata video *I Did Not Say or Mean Warning / Non intendevo minimamente allarmarti* (2013) pensata originariamente per la Fondazione Querini Stampalia di Venezia, che evidenzia come la Storia dell'arte abbia sistematicamente cancellato la presenza delle artiste riducendole al silenzio e all'invisibilità. Per riportare l'attenzione su questa rimozione collettiva Chiara Fumai impersona la figura di una guida museale che introduce al pubblico i dipinti rinascimentali della collezione della Fondazione proponendone una lettura personale e conturbante. Durante la visita guidata Fumai interferisce con la canonica e neutra descrizione verbale delle opere da lei selezionate lanciando con il codice dei segni i messaggi violenti di

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Perrella, *Femminismi. In movimento: artiste e video arte*, cit., p. 157.

una femminista degli anni Settanta. La reazione del pubblico è di disagio davanti a una doppia aggressione: quella dell'esclusione del soggetto femminile dalla Storia e il silenzio carico di tensione che scaturisce dai gesti. In quest'opera come anche in altre, Fumai si confronta con la dolorosa frammentazione dell'identità femminile e con l'aggressività che ne consegue.¹⁷

La straordinaria Marinella Senatore, in maniera differente, non esplicita con evidenza la condizione di artista donna, ma si impegna nella costruzione di un'alternativa radicale al sistema, continuando al tempo stesso la ricerca di un diverso ruolo dell'artista, che per lei è un attivatore di processi e di progetti per la comunità.

Nei suoi elaborati processi creativi, l'autrice napoletana coinvolge migliaia di persone nei ruoli più diversi per creare parate, opere liriche, programmi radiofonici. L'artista non è solo interessata a innescare strategie sociali d'integrazione ma s'interroga anche sul concetto di collettività, convinta dell'esistenza di responsabilità condivise. La sperimentazione di nuove forme narrative genera una memoria comune attraverso l'esposizione di materiale documentario come film, disegni, schizzi. Prendendo le mosse dalle idee del filosofo francese Jacques Rancière, nel 2013 Marinella Senatore ha fondato *The School of Narrative Dance*, una scuola mobile e libera basata su un sistema d'inclusione e autoformazione, i cui obiettivi prevedono l'alfabetizzazione e la condivisione di competenze progettuali.¹⁸

Questa scuola multidisciplinare contempla un vasto spettro di forme di espressione come la danza, la poesia, il cinema, lo spettacolo, la letteratura, l'artigianato... Tutto diventa parte di complesse installazioni interattive. In particolare, è importante la narrazione dei singoli e delle collettività. Spiega l'artista: «Io lavoro attraverso tanti tipi di narrazione, magari partendo da una sceneggiatura completamente vuota, e costruendola parallelamente al processo – che è parte fondamentale e visibile nei miei progetti. Lo stesso meccanismo di conoscenza dei luoghi e delle persone, che supporta poi l'atto di aggregazione reale e la nascita assolutamente spontanea di molti momenti anche ludici o creativi, si basa sulla narrazione di storie o territori, e gli strumenti del narrare possono essere di volta in volta diversi. [...] *The School of Narrative Dance* introduce nel mio lavoro un linguaggio ulteriore, che più semplicemente potremmo definire

¹⁷ M. R. Sossai, *L'arte espressa dalle donne e la funzione pedagogica della cura*, in A. Marino e M. Vinella (a cura di), *Keywords. Decalogo per una formazione all'arte contemporanea*, cit., pp. 165-166.

¹⁸ Ivi, p. 168.

teatro-danza o narrazione attraverso il corpo, secondo me il modo più libero e semplice per coinvolgere e raccontare qualcosa».¹⁹

Il valore politico del processo di costruzione di saperi dal basso avviato da numerose artiste indica una possibile strada per potenziare l'impegno attivo dell'arte, sia nel campo educativo che sociale, capace di mettere in rete più soggetti e più mondi.

¹⁹ M. Vinella, *Marinella Senatore*, «Juliet Art Magazine», n. 166, 2014, p.70.