

DIVAGAZIONI

Ciò che vorrei raccontarvi in queste righe è un viaggio, di cui per la prima tappa non esistono immagini fisiche (reali).

Ho cercato di immaginare il rapporto tra il mio lavoro, la progettualità e il reale; ciò che ne è scaturito, riguarda il reale come risultato di un processo ben più sottile, trasparente e non tangibile, un passo indietro rispetto a ciò che si può toccare.

Questo luogo intrigante, "liquido e impalpabile", è la prima tappa di un processo necessario per arrivare ad un oggetto con una forma, una dimensione spaziale, un tempo, una temperatura emozionale e un peso.

.. "l'attività del pensare consiste infatti, sempre per chiunque, in un'esperienza solitaria che abbandona temporaneamente il mondo delle apparenze, ossia il mondo della vita e della pluralità che abitiamo insieme ai nostri simili. Poiché per gli esseri umani, - l'esperienza più radicale di sparizione è la morte e ritirarsi dalle apparenze equivale a morire - l'analogia tra la morte ed il pensare ha un fondamento ovvio".

A. Cavarero¹

Questa esperienza di sottrazione al reale, è paragonabile ad un decollo, una metamorfosi come la descrive D. Del Giudice in "staccando l'ombra da terra"², in cui un corpo pesante si alleggerisce per divenire veicolo - luogo del pensiero e dell'immaginazione.

Peter Greenaway in "Voli fatali, 92 piccole storie violente"³, ci narra favole terrificanti in cui le sorti dei protagonisti-viaggiatori, sono decise dai volatili; gli uccelli detengono il potere sull'uomo in quanto animali privilegiati.

Lo stato immaginativo secondo queste metafore prende corpo nell'esperienza assoluta del volo, finalizzato ad un nuovo dove accessibile ad un solo viaggiatore, pilota di se stesso.

L'aviatore dell'immaginazione, raggiunto

il luogo, rimane sospeso in uno spazio dove non ci sono dove ne perché, lì tutto è possibile, come nelle fiabe. Questo luogo, che "i grandi guardando i piccoli" chiamano gioco, è stato il nostro mondo per i primi anni di vita, in cui reale e fantastico convivevano felicemente senza domande né distinzioni.

L'atterraggio: lo scontro con la realtà è un cambiamento di stato, dall'aria alla solidità, la caduta del sogno e il desiderio di raggiungerlo.

"Sei seduto su un patrimonio di velocità da smaltire, di quota da dissipare, la discesa è il momento di maggiore ricchezza del volo".⁴

La fase successiva è la messa in atto, un'operazione di mediazione tra gli oggetti invisibili (desensibilizzati come li definisce la Cavarero) il reale ed i suoi mezzi.

Il prodotto è finalmente qualche cosa che ha corpo, che da uno stato impalpabile entra in una dimensione reale, quindi l'oggetto in questione espressione di un sé unico, diviene valore pubblico condivisibile luogo d'incontro.

Ho deciso di presentare un lavoro non ancora ultimato, con l'idea di illustrare la fase tra il volo e l'atterraggio, in cui si è ancora alla ricerca della scorciatoia, per far entrare il pubblico nel proprio mondo.

¹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Ed. Feltrinelli Milano 1997

² Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Ed. Einaudi Milano 1994

³ Peter Greenaway, *Voli fatali, 92 piccole storie violente*, Ed. Il Castoro Milano 1994

⁴ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Ed. Einaudi Milano 1994

Il mio accesso alla progettualità come metodo di lavoro, nasce con la scoperta del territorio museale. Dal 1995 questo contenitore multiforme della memoria collettiva è il soggetto e l'ambiente della mia ricerca. Il reperto custodito, protetto e conservato con la cura di una reliquia in attesa di essere rivalutato è il tema del mio lavoro.

Sottovuoto è un titolo ambiguo, al contempo legato all'uso quotidiano di prodotti e merci e alla conservazione, intesa come modalità di trasmissione e quindi di storia.

Mi interessa rendere evidenti le forme di comunicazione del museo come "macchina culturale" – dall'ordinamento in dipartimenti all'apparato di didascalie, etichette e bacheche, fino alla forma dell'archivio. Recentemente ho spostato la mia ricerca all'interno dei supermercati, considero come dei "musei popolari".

Come i musei, i supermercati sono divisi in settori che racchiudono tipologie di oggetti raggruppati per caratteristiche comuni e contengono cartelli e piantine che permettono l'orientamento degli utenti.

Nel museo il rapporto tra il visitatore e l'oggetto si può definire voyeuristico: il reperto è reliquia e il contatto puramente intellettuale. Nel supermercato il contatto è reale, l'oggetto viene esposto secondo precisi canoni di marketing, in modo da catturare l'attenzione del visitatore e farla divenire desiderio di possesso.

I gesti che compio mentre fotografo in un museo sono paragonabili a quelli di un consumatore che va a far la spesa. Camminando negli ambienti faccio una scelta degli oggetti più significativi e li fotografo, operando uno spostamento dalla teca ad un altro contenitore: il mio lavoro.

Sottovuoto oggi conta più di 15 tipologie di musei, ognuna di esse corrisponde ad una sezione (storia naturale, delle cere, anatomia, criminologia....). Il mio scopo principale è di creare un museo immaginario, una sorta di camera delle meraviglie in cui convivano sullo stesso piano immagini estrapolate da contesti differenti.

Nel 1995 Marzia Migliora ha incominciato a svolgere il proprio lavoro fotografico all'interno del museo. Lo ha scelto, come luogo e come costante della sua ricerca, per le sue caratteristiche di ambiente *discorsivo*: un archivio complesso di condensazione del reale attraverso un'ottica conoscitiva.

Modello tassonomico e istituzione paradigmatica della cultura occidentale il museo è «l'ambito dove l'enciclopedia prevale sulla natura e la memoria sull'esperienza» (10). È un'eterotopia del tempo - secondo la definizione di Michel Foucault - «ove il tempo non smette di accumularsi e di raccogliersi in se stesso» (11). È il luogo che il catalano Jean Fontcuberta, nella sua *Història artificial*, ha usato come «modello operativo per la messa in crisi della credibilità fotografica e del metodo scientifico attraverso la "realtà della finzione"» (10).

In *Musei: il doppio interno*, (1995-1996), con cui l'artista ha iniziato la sua indagine sul contesto museale, i reperti facevano riferimento, volta a volta, ai Musei di Storia Naturale, di Archeologia, di Belle Arti. Il contesto di provenienza e di riferimento era, in quel caso, «abbassato» a favore di una versione emotiva e drammaticizzante del reperto in immagine.

In *Sotto-vuoto*, (1997) il progetto di Marzia Migliora si precisa intorno al termine *conservazione* e, in specifico, alla conservazione che riguarda il corpo umano. Le fotografie diventano *indici* di quelli che, nella scienza ottocentesca, fungevano da documenti di un corrispondente nella realtà: tassidermie, preparati in formalina, mummificazioni, modelli in cera, calchi in gesso. Sono dunque gli *indici* di quelle *prove* poi sostituite dalla fotografia stessa. Questo dato apre in *Sotto-vuoto* una doppia e fondamentale questione. Mette la ricerca in rapporto alla concezione di malattia, di anomalia, di patologia e di morte (trattati, attenzione, in un contesto istituzionale e scientifico) e va quindi ad implicare, sollevandoli, i sentimenti del macabro, dell'orribile, del pauroso, dell'insostenibile dunque di ciò che si vuole o si deve tenere a distanza. Proprio per questo motivo *Sotto-vuoto* diventa anche un sistema di *reportage* delle forme di autocensura dell'istituzione museale attuale. I musei visitati nel corso del '97 da Marzia Migliora sono soprattutto musei chiusi al pubblico, piccoli musei legati all'Università ove l'accessibilità è regolata da un permesso e da uno scopo "professionale". *Sotto-vuoto* forza quest'inaccessibilità raccontando anche di una cattiva coscienza che regola i rapporti tra la scienza e la propria tradizione. Il progetto diventa così un mezzo di controllo ribaltato sul *decreto* e sullo *statuto* di *invedibilità*, attualmente assegnati a queste forme di conservazione e di memoria. In questa direzione va letta l'estensione del progetto all'ambiente museale, nelle forme attuali del suo allestimento, e per passaggio successivo al supermercato, altro suggestivo *archivio* della *conservazione*. Marzia Migliora pone ora sullo stesso piano visivo le modalità autorappresentative delle diverse concezioni museali: «da quella illuminista a quella positivista, dall'empirismo allo scientismo, fino a pervenire, nel caso del London Natural History Museum o del Museo Civico di Storia Naturale, a quella che James G. Ballard ha definito "logica disneyana"» (12). Il colore è un elemento unificante che riduce il *phatos*. La *snapshot*, che giunge attraverso le sfocature, ad uno stato di miopia e di distorsione, segna l'assunzione consapevole di una *distanza intima* dalle cose (per usare la terminologia di Hall), di un infrazione data dalla decontestualizzazione.

Giorgina Bertolino, febbraio 1998

dal testo, *Eye-Contact. Indizi sulla distanza*, Documenti LFAC, n. 03, 1998

Dallo spazio attorno allo spazio condiviso

Emanuela De Cecco

Premessa

I primissimi lavori di Marzia Migliora (1995) nascono dall'elaborazione di fotografie di foto famigliari conservate a casa dalla nonna, raccolte tutte in una scatola. L'artista ne ha fotografate alcune per poi modificarle, sottraendo o aggiungendo dei dettagli, alterandone la funzione di documenti attendibili dell'esistenza del passato. Non le ha mai esposte (1), ma tra queste ce ne sono una coppia in particolare che contengono degli elementi che torneranno negli sviluppi successivi del lavoro. La prima è una fotografia del padre da giovane con sullo sfondo la casa di famiglia, la seconda una foto del padre anni dopo, nella stessa posa e ancora con lo stesso sfondo. Da questo lavoro non acquisiamo elementi autobiografici, non sappiamo niente in più del padre dell'artista, né è in gioco un pensiero sulla relazione padre/figlia. Di fatto vediamo semplicemente un uomo in posa, in due momenti diversi della propria vita. A colpire è lo spazio immateriale che sta in mezzo, il tempo appunto, che in definitiva risulta l'elemento più importante. Ciò che non si vede è più importante di quello che l'immagine ci dice. L'attenzione al tempo, il ruolo significativo giocato dallo spazio attorno all'immagine, il vasto terreno della biografia, la propria, le proprie emozioni ma anche quella degli altri come presenza costante ma mai resa definitivamente esplicita....

Anche in *Raccontami una storia* (2000), un video dove Marzia registra la voce della madre che le racconta la storia della sua nascita, le immagini anziché soddisfare l'esigenza – tutta nostra – di dare un volto ai personaggi di cui si parla nel racconto, costruiscono una distanza dalla dimensione autobiografica. Questo episodio, personale come nessun altro, è raccontato a parole ma la telecamera – posizionata sul ventre dall'artista e puntata sul ventre di una donna incinta che indossa l'abito da sposa della madre, mostra una visione difficile da decodificare. Un liquido disposto davanti all'obiettivo contribuisce definitivamente a segnare le distanze dal racconto della propria storia.

Un'analoga riduzione del supporto visivo, la ritroviamo in *Chi c'è c'è* (2000), lavoro composto da video e fotografie, del quale la stessa artista racconta con precisione quanto segue: "I video sono girati in soggettiva secondo un punto di vista ribassato: quello del giocattolo infantile. Lo sguardo si muove in uno spazio che appare sovradimensionato, narrando la capacità di chi sta giocando di identificarsi con l'oggetto e con la storia che anima la fantasia del momento.

Il gioco è il mezzo e contemporaneamente il fine del lavoro: esso definisce il percorso narrativo e logistico di un modo di vedere, di stupirsi, di scoprire e di inventare intorno a poche regole una realtà che prende forma nel momento in cui la s'immagina. (...) Il cortile di casa è luogo e soggetto del lavoro, spazio esterno protetto, delimitato, primo territorio di conquista e scoperta. Ho nuovamente giocato nel mio cortile: una sorta d'esercizio di riappropriazione della memoria. Calandomi in un ruolo che mi è appartenuto ho ricostruito la trama del mio passato attraverso gli oggetti, i racconti di mia nonna, vecchie fotografie e i quaderni di scuola. La casa, il cortile, il girare in tondo, le cadute che ricorrono nei finali-crollo del sogno -, la sequenza dei video montati secondo una

SENZA TITOLO '98

Il mio lavoro muove da una riflessione sul concetto di conservazione inteso come memoria privata e collettiva. "Senza titolo" nasce dal ritrovamento di una scatola di fotografie scattate nel primo decennio del secolo a persone sconosciute; si tratta, dunque, del ritrovamento di una memoria estranea.

Il mio intervento su queste immagini ha dato vita ad una nuova memoria falsa, mai esistita. Il senso di sparizione, di dissolvimento dell'immagine in una dimensione irreali è sottolineato da un procedimento articolato in successivi passaggi: dalla fotografia originale, alla sua riproduzione manipolata, alla fotocopia.

Il mio intento è quello di formulare una critica alla trasparenza della rappresentazione generalmente associata al mezzo fotografico quale mezzo di documentazione.

"Senza titolo" è costituito da 20 fotografie di dimensioni che variano da 20x30 a 70x110 cm.

Marzia Migliora

96 / 99

Il lavoro fotografico di Marzia Migliora si potrebbe dire strutturato come riflessione sistematica sul concetto di conservazione inteso come memoria, sottrazione della realtà al tempo. La memoria implica innanzitutto un processo di selezione della realtà, condotto secondo i parametri culturalmente variabili di eccezionalità, meraviglia, anomalia, cui segue il riordino all'interno di una struttura che può estendersi dalla riproduzione in immagine al museo. L'oggetto così selezionato per il suo alto potenziale simbolico è pertanto destinato a mutare la sua identità reale per farsi segno, rappresentazione. L'artista ha dedicato dal '96 ad oggi un'ampia ricerca alla realtà-simulacro esposta nel museo, luogo di condensazione della memoria culturale, dove il tempo è stratificato, accumulato e non esperibile. Nei lavori esposti in mostra il processo di conservazione si indirizza piuttosto a una memoria legata alla dimensione del vissuto. L'uso del mezzo fotografico diventa in questo caso strumento e oggetto della ricerca: ruolo della fotografia è infatti congelare l'attimo, ponendosi come "luogo" di conservazione alla stregua delle vetrine dei musei e delle *boites* di formalina dei gabinetti scientifici. In *La mia famiglia* l'artista parte da una serie di istantanee scattate ai suoi famigliari circa quarant'anni fa davanti alla loro casa, luogo deputato all'assimilazione tra spazio e microstoria. A partire da quelle immagini, destinate ad eternare eventi minimi, Migliora rimette in scena davanti all'obiettivo gli stessi attori negli stessi luoghi, in una rappresentazione che rinvia a se stessa. All'istante fissato nell'immagine fotografica si sostituisce la durata, all'evento la narrazione suggerita tra "l'inizio" e la "conclusione". La frase di Josephine Hart (*Il danno*) si pone quasi a commento di questo lavoro "Osservavo i loro volti, lo sguardo, l'atteggiamento, e mi chiedevo se su di essi vi fosse il presentimento di ciò che sarebbe accaduto". A un'esito opposto approda *Senza titolo*. Il progetto nasce dal rinvenimento di una scatola di fotografie scattate nei primi decenni del secolo a persone sconosciute. Le immagini, appartenenti a una memoria estranea, inattingibile, perdono così lo statuto di documento, il legame con la realtà. Un lavoro che ricorda il progetto *Famille D* di Boltansky, salvo che in questo caso Migliora non tenta di ricostruire attraverso il documento fotografico le identità ignote dei personaggi, la loro storia, ma agisce in direzione opposta, sottolineando l'equivalenza tra assenza di memoria emorte. Il senso di sparizione, di dissolvimento dell'immagine in una dimensione irreali, è sottolineato da un procedimento articolato in successivi passaggi: dalla fotografia, alla sua riproduzione manipolata, alla fotocopia. I personaggi e i luoghi si trasformano, come afferma l'artista, "in ombre leggere di un passato mai esistito".

In *Eco della memoria* Migliora traccia una sorta di mappa dei paesaggi affettivi del proprio vissuto, trattati come reperti di un piccolo museo personale. Il modo in cui viene adottato il mezzo fotografico conduce all'opacità dell'immagine, che si complica di indizi, tracce indefinite, residui di uno sguardo che si dilata nel tempo. La doppia esposizione diventa strumento per accogliere la distanza tra percezione e ricordo, all'interno di uno spazio stratificato, incoerente e carico di mistero che ha origine nel potere di trasfigurazione dell'infanzia.

Francesca Comisso

COMUNICATO STAMPA

OGGETTO: inaugurazione di Artopia - mostra personale di Marzia Migliora

Nel mese di febbraio si inaugura a Milano Artopia, un nuovo spazio espositivo che vuole, secondo l'intenzione dei due promotori, Rita e Remo Urso, diffondere la conoscenza di alcune tendenze in atto nell'arte delle nuove generazioni.

Gli artisti coinvolti, vengono di volta in volta invitati a realizzare un progetto pensato appositamente per il luogo. La galleria confina infatti con lo spazio abitativo. Entrambi gli ambiti, risultato di una progettazione minimale, sono omogenei nell'aspetto. Tale contiguità, dove le tracce del vissuto penetrano nell'area espositiva e dove la zona domestica conserva una naturale propensione a mimetizzare le tracce dell'abitare, costituisce il carattere peculiare di questo spazio. L'interazione che ne deriva innesca una dinamica intrigante che mette in discussione i consueti parametri relativi sia al modo di concepire lo spazio dell'arte, sia al modo di gestire il proprio rapporto con il luogo domestico.

Artopia inaugura con una mostra di Marzia Migliora che interpreta con un video e con interventi sonori la sua personale relazione con lo spazio. Al centro di tale intervento si delinea un territorio incerto dove la discrezione dell'entrare nel vissuto altrui progressivamente si trasforma in ossessione, virus sottile che altera la concezione della casa come luogo confortevole e sicuro, trasformandola in qualcos' altro.

A seguire sono previste mostre personali di Manuela Carrano, Paola Gaggiotti, Elisabetta Di Maggio, Susanna Scarpa. Le mostre sono curate da Emanuela De Cecco e vengono documentate da una pubblicazione formato 12x12.

In occasione della mostra di Marzia Migliora viene prodotto, in edizione limitata di 80 esemplari, un cd contenente la registrazione degli interventi sonori presenti nel progetto.

Marzia Migliora

In punta di piedi

a cura di Emanuela De Cecco

Inaugurazione giovedì 22 febbraio 2001 ore 18.30

Dal 23 febbraio al 29 marzo 2001

dal martedì al sabato ore 15.00-19.00 e su appuntamento

"Prologo: varcare la soglia

Entrare in sala a spettacolo iniziato, entrare in casa d'altri, entrare nella vita d'altri, *sst!!* senza disturbare, predisponendosi all'ascolto. Disciplinare la propria presenza, attribuire importanza alla soglia, al passaggio, a ciò che regola la vita di un posto. Il percorso di Marzia Migliora parte da qui e prende forma attorno alle declinazioni di senso possibili di questa indicazione. Reazione istintiva a uno spazio espositivo che confina con lo spazio domestico e che, con naturalezza, intreccia la presunta neutralità moderna che si richiede agli spazi d'arte con le tracce del vissuto. I due ambienti quasi si confondono, pareti quasi inesistenti separano la vita di famiglia che si mostra incredibilmente ordinata e mostrabile, dalla vita di lavoro e di relazione con l'esterno che, per contro, si offre sotto il segno della familiarità. Un'esortazione ci accoglie all'ingresso, un'immediatamente riconoscibile richiesta di silenzio o perlomeno di adeguare il proprio comportamento alla situazione dove c'è chi si sta concentrando.

In punta di piedi. Intimamente vigili. La cortesia non c'entra, neanche la buona educazione, è una questione che parte e arriva da molto più lontano se la possiamo intendere tutta fuori dalla forma..."

Emanuela De Cecco

Appassionata.

Un video di Marzia Migliora per Carol Rama al Mart di Rovereto. Dall'11 settembre 2004.

In occasione della mostra retrospettiva dedicata a Carol Rama e aperta dall'11 settembre 2004, il Mart presenta un'opera inedita di Marzia Migliora che fin dal titolo (*Appassionata* designa una serie di diversi lavori di Carol Rama) si configura come l'omaggio di una giovane artista ad una maestra di arte e di vita.

Col suo video "Appassionata" Marzia Migliora esprime una sua forte condivisione della temperatura emotiva, dell'intensità sentimentale che attraversa tutta l'opera di Carol Rama.



Ha scritto l'artista stessa: "Appassionata" nasce dall'analisi di un'opera di Carol Rama del 1939, dallo stesso titolo.

Nel suo lavoro Carol Rama rappresenta una donna che ha le mani nascoste dietro la schiena, come fosse impossibilitata a reagire, ma che ha comunque la forza e la sfacciataggine di esternare la propria verità, mostrando una parte interna e audace: la lingua. *Appassionata* è immobile ma non arrendevole, è una figura esile ma forte, che sembra implodere in se stessa senza però resa, nell'impossibilità di trovare una difesa, un luogo in cui proteggersi.

Nel video compio una serie di azioni minime, mi copro con la mia stessa pelle abbracciandomi, come alla ricerca di protezione. L'azione lentamente mostra un gesto estremo di autosufficienza: mi lecco le spalle e le dita con una gestualità che ricorda l'istinto animale del leccarsi per lenire le ferite. L'eccesso di passione diventa patologia, la patologia è immobilità e sottrazione di libertà. Una libertà perennemente in bilico, tra estremi fatti di eccessi."



Biografia

Marzia Migliora: Video, sound design, fotografia, disegno, performance ed installazione, sono i linguaggi con i quali racconta storie e realizza spazi abitativi da percorrere e sentire.

La sua attività espositiva comincia nel 1996 seguono numerose iniziative in spazi pubblici e privati. Tra le mostre personali, di recente ha esposto l'installazione video e sonora *Pari o dispari* alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino a cura di I. Bonacossa. Nel 2003 espone l'opera video *Crash testing*, presso Public, a Parigi, a cura di A. Lissoni e G. Zapperi. Nel 2001 espone *In punta di piedi*, alla galleria Artopia di Milano a cura di E. De Cecco; nello stesso anno mostra l'installazione *Punto croce* presso la Gam, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, a cura di E. Volpato.

Tra le collettive partecipa 2003 partecipa a *Une nouvelle generation d'artistes italiens*, a Bruxelles, Salle du musée Botanique, a cura Emmanuel Lambion. Nel 2002 mostra l'opera *59 passi*, a *De Gustibus* presso Palazzo delle Papesse di Siena, a cura di A. Bonito Oliva e S. Risaliti. Nello stesso anno l'installazione *Marianne* realizzata a quattro mani con Paolo Lavazza è presente alla mostra *Exit*, presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, a cura di F. Bonami. Nel 2002 partecipa anche alla mostra *Endure* presso lo Smart Project Space di Amsterdam, a cura di T. Peutz e a *Nuovo Spazio Italiano* presso Palazzo delle Albere di Trento, a cura di F. Cavallucci, G. Verzotti, G. Nicoletti.

Chi c'è c'è, chi non c'è non c'è è un'installazione che comprende tre serie di fotografie e sette video. Con una formula che suona perentoria, il titolo allude alla definizione di un campo d'azione e alla possibilità di trovarvi una precisa posizione. Un invito ultimo all'accesso, declinato come scioglilingua, una sorta di trabocchetto che mette in scena la dialettica ambigua tra esserci e non esserci, tra reale e immaginario.

I video sono girati in soggettiva secondo un punto di vista "ribassato": quello del giocattolo infantile. Lo sguardo si muove in uno spazio che appare quindi spesso sovradimensionato, narrando la capacità di chi stà giocando di identificarsi con l'oggetto e con la storia che anima la fantasia del momento.

Il gioco è il mezzo e contemporaneamente il fine del lavoro: esso definisce il percorso narrativo e logistico di un modo di vedere, di stupirsi, di scoprire e di inventare intorno a poche regole una realtà che prende forma nel momento in cui la si immagina.

In questi brevi tragitti il montaggio non è contemplato. Tutto avviene in piano sequenza, facendoci ripercorrere un tempo - durata entro cui attese, desideri, paure definiscono le tappe di un'avventura.

Il cortile di casa è luogo e soggetto del lavoro, spazio esterno protetto, delimitato, primo territorio di conquista e scoperta. Ho nuovamente giocato nel mio cortile: una sorta di esercizio di riappropriazione della memoria. Calandomi in un ruolo che mi è appartenuto ho ricostruito la trama del mio passato attraverso gli oggetti, i racconti di mia nonna, vecchie fotografie e i quaderni di scuola.

La casa, il cortile, il girare in tondo, le cadute che ricorrono nei finali - crollo del sogno - sono luoghi ossessivi che si ripetono come in una filastrocca, una cantilena di numeri in sequenza.

Marzia Migliora

991
Bagaglio per la fuga

In questa occasione avrei potuto esporre un mio lavoro della serie *Sotto vuoto* relativo ai musei di criminologia di Roma e Berlino. Ho preferito spostare la riflessione all'interno del vissuto personale, della dimensione quotidiana immaginata in una situazione di crisi, di pericolo. Nella fuga ho individuato la reazione a una violenza subita a vari livelli, da quello individuale a quello collettivo. La fuga rimanda innanzitutto a un'idea di abbandono, di distacco da un contesto di vita costituito da spazi fisici, da abitudini, da affetti, da sicurezze. Chi fugge porta con sé qualcosa, per sopravvivere e per non dimenticare. La necessità di conservare la memoria di ciò che si lascia, una memoria portatile, leggera, è alla base di *Bagaglio per la fuga*, un diario per immagini che racconta il mio orizzonte quotidiano. Su un muro del mio studio queste fotografie costituiscono il mio corredo di affetti, di ricordi, che cresce, si complica, ma resta leggero, un bagaglio che porterei con me se dovessi all'improvviso essere costretta a fuggire.

Marzia Migliora

foto da Gemi

regola ritmica, sono luoghi ossessivi che si ripetono come in una filastrocca, una cantilena di numeri in sequenza”(2).

Se dunque i temi della memoria e della ricostruzione del proprio passato, del vissuto familiare, della narrazione biografica di terze persone (in alcuni casi sono, per esempio, anamnesi di pazienti raccolte da C. G. Jung, in altri le testimonianze raccolte da contatti personali) configurano il campo di indagine privilegiato dall'artista nel lavoro svolto in questi anni, la presenza ricorrente di elementi di disturbo porta a inquadrare il percorso in una chiave che parzialmente prende le distanze dai soggetti dichiarati aprendo un'altra prospettiva.

È vero che lo sguardo di Marzia Migliora parte da ciò che le è vicino, secondo una attitudine ben presente nell'arte dell'ultimo decennio. La riconquista della prossimità, la possibilità di dare voce al proprio paesaggio quotidiano, l'indagine artistica che s/confina con altre discipline e prende in prestito la cassetta degli attrezzi dell'antropologia.... Ne è conferma l'attenzione alla casa dove l'artista ha trascorso la sua infanzia, il rapporto con il gioco, le immagini del padre, l'intervista alla madre.... ma è altrettanto vero che nessuna di queste indagini pare avere come obbiettivo centrale quello di riportare a galla una storia non detta, mostrarla al nostro sguardo in tutti i suoi dettagli. Gli elementi di disturbo sono sempre presenti e mettono in discussione la possibilità di leggere un racconto nella sua completezza.

Quello che sembra il filo rosso ricorrente nei lavori dell'artista, è piuttosto lo spazio non risolto rispetto a una possibile relazione di riconciliazione con la propria memoria e la propria storia, quello che si desidera recuperare, la tensione a, ma che per qualche ragione è destinato a rimanere una zona d'ombra vitale e pericolosa allo stesso tempo.

Il nucleo centrale dei lavori successivi, è più esplicitamente lo spazio emotivo, inevitabilmente un terreno animato da conflitti, che l'artista di volta in volta mette in scena, chiedendoci progressivamente di praticarlo, da spettatori, attivamente. L'esercizio ostinato di restare lì, dare forma a quel che in questo spazio si produce. In questa prospettiva la dimensione del passato e della memoria – propria o altrui – sembra essere un pretesto, nessuno dei lavori dell'artista è davvero concepito come forma di documentazione. Intenzionalmente ricorre un elemento di disturbo, le immagini sono di difficile lettura o non ci sono, quando ci sono per lo più non illustrano il racconto.

La soglia

Se dunque la dimensione narrativa, e la tensione al riportare alla luce la propria storia ma anche la storia di altre persone, si configura come pretesto intenzionalmente messo in crisi dal lavoro stesso, ecco allora che in questa prospettiva la soglia segna un confine interessante tra la relazione sfuggente con il passato e la memoria e il presente che di fatto il lavoro mette in atto. Sst! (2001) è una voce che accompagna il pubblico all'ingresso di una galleria caratterizzata dal confine poroso con gli spazi abitativi (3). Un richiamo all'attenzione e allo stesso un

segnale evidente di confine, Alice esci dall'acqua! (2002), è ancora un'installazione sonora (4) che si percepisce solo sulla soglia di una stanza, "parole di una fiaba sussurrate da una bimba, rumori, echi e battiti d'ali che fanno percepire una dimensione onirica e irreale", come scrive Marzia stessa. Ma non a caso, entrando nello spazio il suono s'interrompe e ci ritroviamo immersi nel silenzio.

Progressivamente Marzia Migliora rende il "suo" terreno praticabile condividendolo col pubblico, dà forma uno spazio vero e proprio di carattere emotivo dove – adesso – ognuno è invitato a dialogare con la propria zona d'ombra.

Esercizi di autodisciplina

Una volta varcata la soglia, non è facile decidere di restare a lungo in quello spazio. Il darsi ogni volta delle regole, la pratica dell'autodisciplina, si presentano come procedure per rinnovare il patto – con se stessi – a non scappare. A questo proposito sia 59 passi (2001), (5) un video dove l'artista si riprende mentre cammina su una distesa di biglie e conta i passi che riesce a fare in equilibrio, ricominciando da capo ogni volta che il tallone tocca terra, e Ad occhi aperti (2001), ancora un video, ancora un esercizio, dove Marzia si impone di tenere gli occhi aperti con una sorgente luminosa intensa puntata sul volto che le provoca le lacrime, possono essere intesi come metafore a tenere alta la soglia di coscienza: nel primo ci dice qualcosa della relazione con la zona d'ombra (lo stare in punta di piedi...), nel secondo qualcosa in relazione al guardare, letteralmente tenere gli occhi aperti il più possibile.

Pur all'interno di una cornice letteraria, un cimitero di navi, la baia di Augusta, il riferimento all'azione svolta dalla protagonista femminile del Racconto dell'isola sconosciuta di José Saramago, anche in Efi video del 2002 – dove vediamo l'artista stessa intenta a compiere un gesto di pulitura di una nave, gesto che rivela la fatica e l'impegno nel compiere un lavoro ripetitivo e immane data l'estensione della superficie – torna la pratica di un esercizio di autodisciplina di cui parla esplicitamente l'artista: "Un'azione paradossale, un esercizio caparbio in cui l'arrendevolezza a una situazione non è motivo per abbandonarsi agli eventi". Ancora una volta non emergono dettagli relativi ad eventi specifici, il riferimento al racconto dello scrittore portoghese è importante sì ma in quanto motore di avviamento, è la pratica del lavoro dell'arte in sé l'oggetto di questo video, dove i suoni sono le vere spie della presenza della zona d'ombra, suoni che alludono all'interno della nave ma anche allo stato d'animo della donna (Marzia stessa) impegnata nell'azione.

Lo spazio dello spettatore

Se Ascoltami (2001) (6) – un'installazione sonora dove sono ascoltiamo dalla voce dell'artista stessa le storie di diverse pazienti raccolte da Jung, accomunate da sofferenze dell'anima connesse con l'ambiente domestico – vive anche in relazione con lo spazio della stessa galleria-casa di Sst!, è con l'installazione sonora Paziente B.St., sarta nubile, nata nel 1845 (2001) e il video Punto croce (allestiti nella stessa sala espositiva) (7) che l'artista costruisce in modo più esplicito quello spazio condiviso del conflitto che

suggerivano più timidamente i lavori precedenti. Qui convive la tensione a riportare alla luce una storia di una persona in particolare, ma le immagini del video *Punto croce* (2001) – l'inquadratura è centrata sulle mani di una donna che si cuce, ago e filo, le dita tra di loro – se da un lato richiamano l'attività lavorativa della protagonista del racconto, dall'altro mostrano ancora un esercizio/prova (parzialmente trappola): un gesto che si compie ora ed evoca una condizione dolorosamente circoscritta all'universo interiore individuale. Il racconto è sullo sfondo. Proprio come nelle foto degli inizi, acquisisce importanza non solo quel che dicono i lavori ma lo spazio che tra essi si produce.

La stessa attenzione a considerare il pubblico soggetto abitante nello spazio, la ritroviamo in *Marianne* (2002) (8). L'installazione nasce da una rielaborazione della glassharmonica, "strumento che", scrive ancora l'artista (9) "è stato ideato nel Settecento e scomparso dopo pochi decenni. Caratteristica peculiare della armonica a coppa di cristallo è il modo in cui i suoni si disperdono nello spazio confondendo l'ascoltatore sul luogo d'origine e suscitando reazioni 'ipnotiche'. La stranezza del suono di questo strumento suscitò la superstizione che ascoltandolo si rischiava di impazzire. Questa paura derivava anche dalla triste sorte delle più celebri esecutrici di opere per glassharmonica, entrambe magicamente chiamate Marianne". Anche in questo caso, la cornice storica svela molto poco della storia, si limita a dare un indizio di partenza, ma in realtà l'azione di disturbo è esercitata sull'udito dello spettatore che adesso e non nel Settecento, ascolta un suono così particolare. Ancora un richiamo all'attenzione, ancora un lavoro che propone un coinvolgimento che non può essere vissuto in percentuale ma richiede la presenza nella sua totalità, ancora una volta un intrigante depistaggio. Elementi analoghi sono presenti sia in *Rosette* (2003) che in *Pari o dispari* (2004). Nel primo caso il lavoro, pensato e allestito in un feltrificio della valle Pellice (10), mette in scena la vita di una donna dall'esistenza un po' speciale, donna anziana vissuta da quando aveva diciott'anni, in un'Asilo valdese per anziani, ex sarta. Marzia le si avvicina chiedendole una testimonianza sulla propria vita ma lo fa facendole toccare con mano (Rosette è cieca), gli oggetti utilizzati tanti anni per lavoro. Rosette parla una lingua tutta sua dove si mescolano parole tratte dal francese, dall'italiano e dal patois. L'installazione si compone di questo racconto e degli oggetti per la tessitura a partire dai quali il racconto ha preso forma, presenti per famiglie e posizionati nello spazio espositivo. È vero che il lavoro è dedicato alla protagonista, è vero che veniamo a conoscenza di una donna dalla vita silenziosa di cui altrimenti non avremmo mai saputo niente, ma né la vediamo, né capiamo facilmente quel che dice. Marzia Migliora, nello spazio espositivo volutamente semi buio, trasforma i visitatori in tante Rosette. Siamo tutti semiciechi e semi sordi, tocchiamo gli oggetti che, per quanto ancora in uso, appartengono a un passato in estinzione, siamo in ascolto di un discorso faticoso da seguire. Aggrappati – oggi – alle tracce di una storia che sta scomparendo.

Anche in *Pari o dispari* (2004), tornano gli elementi che configurano uno spazio condiviso. A partire da un'indagine sulle relazioni tra due coppie di gemelli omozigoti con cui l'artista si relaziona proponendo loro di reagire a delle parole chiave che lei stessa gli fornisce, l'installazione, anche in questo caso, si compone di stimoli multipli che contribuiscono a rendere il piano più complesso rispetto alla semplice restituzione di due per due storie intrecciate tra di loro. Le parole scorrono e ascoltiamo i frammenti delle storie entrando nella stanza. All'interno, su due schermi,

passano le immagini di animali identici (coppie di insetti, di pesci...) che si muovono in spazi claustrofobici. Tra i suoni che accompagnano la proiezione si avverte, è ancora Marzia a raccontarlo, " la presenza di un disturbo, si tratta di una frequenza sonora chiamata acufene, essa è il risultato di una patologia dell'orecchio per cui il paziente avverte un rumore-ronzio interno all'orecchio che non concede tregua". Anche in questo caso il tema di partenza, i gemelli e la singolarità delle loro storie, si rivela un mezzo e non un fine. Le immagini ci allontanano dall'adesione tout court ad un possibile racconto di carattere biografico, così come i suoni ci invitano ad entrare in un discorso dove Marzia sta parlando d'altro. Ancora al centro il tessuto emotivo con tutti i suoi conflitti, ancora uno spazio condiviso, dove il privilegio della relazione intima è messo a nudo, dove il rischio della perdita dei confini individuali provoca un corto circuito drammatico con l'altra metà, dove l'amore, proprio perché è forte, rischia di trasformarsi nell'esatto opposto.