

eScholarship

California Italian Studies

Title

Inhabiting Zenobia

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0n00s396>

Journal

California Italian Studies, 12(1)

Author

Ferrini, Costanza

Publication Date

2023-10-11

DOI

10.5070/C312161505

Supplemental Material

<https://escholarship.org/uc/item/0n00s396#supplemental>

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

Inhabiting Zenobia

(Notes from the Field)

Costanza Ferrini



Fig. 1. *Light Year 91: Inhabiting Zenobia*, 2022.

Tutte le foto della proiezione a New York Courtesy Marton Daniel Gabor ©.

Nota introduttiva

La video proiezione *Inhabiting Zenobia*, ideata e curata da Costanza Ferrini, si è svolta il 3 novembre 2022. Faceva parte di *Light Years*, la serie di proiezioni mensili di video arte e cinema sperimentale sul ponte di Manhattan a Brooklyn (New York). La serie, inaugurata nel giugno 2015, offriva ogni primo giovedì del mese proiezioni gratuite che venivano seguite dal vivo da migliaia di persone in loco, e da molti altri in tutto il mondo in diretta streaming. Lo scopo di *Light Years* era di costruire ponti e confluenze tra artisti e spettatori di tutto il mondo, realizzando sinergie tra varie forme di arte pubblica e sperimentale e di videoarte.¹ Nel caso di *Inhabiting Zenobia*, si trattava di grandi proiezioni su uno dei muri portanti del Manhattan Bridge a New York, e,

¹ Per maggiori informazioni si può visitare il sito <https://leokuelbscollection.com/light-year>.

simultaneamente, presso la galleria The Drey a East York a Toronto, e presso la Galleria Scope BLN a Berlino. Attraverso le video-opere presentate (o frammenti di esse), *Inhabiting Zenobia* suggeriva, senza renderli necessariamente espliciti, alcuni fili nel pensiero calviniano sulla forma della città invisibile, città talvolta invivibile. Hanno aderito a questo progetto calviniano di Costanza Ferrini gli artisti Jamila Campagna&Elektron, Raffaella Valsecchi, Francesca Manca di Villahermosa, Miltos Manetas, Alessio Liberati, e Dimitri Porcu & Lionel Martin. “Zenobia” (“Le città sottili,” 2) è infatti il nome che Italo Calvino in *Le città invisibili* ha scelto per la città più verticale fra le città sottili, ed è forse, secondo l’autrice, quella più vicina alla forma di città-mondo prediletta da Calvino stesso, appunto sottile e verticale. Nella videoproiezione si esploravano diversi punti di vista, forme, modi di abitare la città; mondi verticali nascosti in angoli invisibili di megalopoli e città di tutto il pianeta. L’ipotesi di fondo è che Zenobia, la città invisibile e verticale, sia la proiezione della società in cui in molti viviamo. Corrisponde infatti, secondo Ferrini, a una visione anticipata delle megalopoli. Il concetto di verticalità veniva colto nella proiezione attraverso una forma di espressione concettuale, visiva e sonora che cercava di esprimerne tutte le contraddizioni, le mancanze, e le fragilità. Nella prima parte dello scritto di Ferrini che segue, l’autrice propone note e riflessioni sulle varie modalità attraverso le quali l’opera di Calvino,—soprattutto *Le città invisibili*, “Dall’opaco” e le *Lezioni americane*—hanno ispirato il suo lavoro, anche in rapporto ad altri autori e artisti come il pittore futurista Umberto Boccioni e il videoartista Adrian Paci. Nella seconda parte illustra il metodo adottato, e, in breve, il significato dei video degli artisti che hanno partecipato, e i legami delle loro opere con i temi calviniani. Infine viene proposto il link per accedere (attraverso la piattaforma Facebook) al video stesso di *Inhabiting Zenobia* nella sua completezza.

A.B. e L.R.

La forma verticale del mondo

Fra tutte le città invisibili, per Calvino è “Zenobia” quella che più d’ogni altra nella sua forma riflette la sua visione del mondo.² In “Dall’opaco,” che precede di un anno la pubblicazione nel 1972 de *Le città invisibili*, Calvino dà conto di una sorta di *imprinting* personale della visione del mondo, ed è la stessa cosmogonia verticale del mondo che si ritrova in “Zenobia.” La visione generale della “città sottile” da lontano, che “benché posta su terreno asciutto [...] sorge su altissime palafitte” dà la sensazione che l’acqua sia sostituita dal vuoto (Calvino, *Le città invisibili*, 384). Lo stesso vuoto si ritrova nel mondo calviniano di “Dall’opaco”: “disposto su tanti balconi che irregolarmente si affacciano su un unico grande balcone che s’apre sul vuoto dell’aria” (Calvino, “Dall’opaco,” 89). La matrice topografica si imprime nell’interiorità, nell’io dell’abitante stesso, che “conserva la prima impronta delle cose [...] abitante di forme del mondo più complesse o più semplici ma tutte derivate da questa” (ibid.). L’impronta di quel primo personale disegno, forse rimosso e per questo indecifrabile, ritorna in “Zenobia” e anche qui rende la forma della città necessaria; non può essere cioè che come è. Si tratta infatti proprio di una città “cresciuta forse per sovrapposizioni successive dal primo e ormai indecifrabile disegno” (Calvino, *Le città invisibili*, 384). Dunque “chi abita a Zenobia e gli si chiede di descrivere come lui vedrebbe la vita felice, è sempre una città come Zenobia che egli immagina” (ibid.). La morfologia della

² Si ringraziano John Ensor Parker, Jamila Campagna e Marton Daniel Gabor. Un particolare ringraziamento a John Ensor Parker co-Fondatore/Curatore di *Light Year*, mostra di video-art mensile, che mi ha invitato a curare la 91esima edizione.

città stratificata in verticale a sua volta sembra ricalcare quella del vortice descritto in “Dall’opaco,” dove troviamo “uno spazio che è esterno anche quando è dentro un interno [...] chioschi pergole, tettoie bersò, [...] scale esterne collegano altane” (Calvino, “Dall’opaco,” 94).

È la stessa disposizione dello spazio che si ritrova in Zenobia dove “le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l’un l’altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d’acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru” (Calvino, *Le città invisibili*, 384). Questo stato di sospensione e di passaggi aerei tra funi, scalette e carrucole evoca, mi pare, l’ascensione verso la coffa o lo spostamento laterale sulle griselle tra i diversi ordini del sartiame di un veliero, tra le alberature e la tolda ad esse ortogonale, come piano della terra seppure semovente. La vela *imbrogliata*, cioè raccolta sul proprio pennone e in attesa di prendere il prossimo largo, è come la rete imbrogliata ad un bastone, fissata al tronco degli ulivi, pronta per la prossima raccolta, sui terrazzamenti liguri, incisioni orizzontali su terra verticale. Non si tratta soltanto quindi di muri che sottraggono alla vista una parte di spazio esterno/interno e della loro osmosi: questa relazione si può produrre tra un albero e un uomo, un’agave e un autobus. Tra ciò che, in “Dall’opaco,” è immobile ma varia per luce e ciò che si muove e scompare inghiottito alla vista dal tornante stesso, portando con sé le voci che si danno da due orti di qua e di là della strada che sale.

In “Esattezza,” Calvino chiama in causa il significato del termine *vago* per esplorare visibilità e invisibilità, anche attraverso un riferimento allo *Zibaldone*. Qui, nel brano citato dallo stesso Calvino, anche Leopardi sembra infatti guardare dall’opaco:

La detta luce veduta in luogo [...] dov’ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo [...] in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell’ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; [...] insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell’ordinario. (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 20 settembre 1821, citato in Calvino, *Lezioni americane*, 680).

“La bellezza dell’indeterminato e del vago” (Calvino, *Lezioni americane*, 680), come la definisce qui Calvino, è ciò che, nella luce e nei suoi suoni, permette il transito alla visione. Qui ancora una volta sembra di riconoscere lo skyline di Zenobia, la sua matrice, come già in “Dall’opaco”: “io parlo di un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde sporge e scherma” (Calvino, “Dall’opaco,” 94).

Quando Calvino parla della visibilità, nelle pagine della lezione ad essa dedicate, come una delle doti necessarie per affrontare questo nostro millennio, la sua esplorazione sui terreni in cui cercare risposte parte da Dante e arriva al surrealismo, attraverso lo Jean Starobinski di “L’Empire de l’imaginaire” (*Lezioni americane*, 703). Per Calvino anche il cinema è preceduto dalla scrittura e, viceversa, la scrittura è preceduta da un’immagine. Proprio perché prevede ci possa essere un eccesso di immagini, si chiede quale sarà il futuro dell’immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la “civiltà delle immagini” (708). Si interroga sul potere di evocare immagini in assenza. La preoccupazione di Calvino per la letteratura del millennio a venire è evidente. Riusciranno gli scrittori del prossimo millennio a guardare il diluvio “d’immagini prefabbricate” (711) e, a occhi chiusi, raggiungere quel “golfo, mai saturabile, di forme e d’immagini” (708)

evocato da Giordano Bruno? “Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza,” conclude Calvino (708–09).

Per lui il legame tra immagine e scrittura è fondativo. Questa simbiosi creativa vale nei due sensi. Calvino però, riguardando all’indietro la sua opera, riconosce che in molti suoi scritti è stata un’immagine quasi a creare la scrittura, o perlomeno ne è stata la scintilla, e non soltanto immagini tratte dall’arte, da *Il Corriere dei Piccoli*, dal cinema, dalle letture, ma anche dalla scienza.

Qual’è dunque il rapporto spaziale che si crea tra immagine e scrittura? Dove si situa lo scrittore che guarda la scrittura nata dalla visione in assenza? Calvino sembra sapere che, in fondo, quello dell’immaginazione non è un organo specifico, ma riguarda il corpo nella sua totalità. Per questo si immedesima nella figura protagonista della litografia di Escher, “Galleria di stampe” (1956), che guarda il quadro/finestra con il corpo e se stesso mentre guarda. “Ma non potrebbe verificarsi ciò che avviene nei quadri di Escher che Douglas R. Hofstadter cita per illustrare il paradosso di Gödel? In una galleria di quadri, un uomo guarda il paesaggio d’una città e questo paesaggio s’apre a includere anche la galleria che lo contiene e l’uomo che lo sta guardando” (*Lezioni americane*, 714). Calvino sente, ma forse lo sapeva già, che non è più solo il se stesso che guarda il proprio io che si affaccia sul balcone del mondo verticale come in “Dall’opaco.” Si sente bensì scrittore dentro le sue opere, mentre guarda un’immagine immaginata scritta a occhi chiusi, con parti e luci e suoni di quel paesaggio che non è più in nessuna carta geografica, né appartiene ad alcuna geometria euclidea, ma è una figura composta, indistinguibile nei suoi margini dalla scrittura che da quelle immagini, o dalla loro collisione, è stata generata.

In questo percorso sembra di riconoscere l’eco del passo di Umberto Boccioni che scrive:

La sensazione dominante è quella che si può avere aprendo una finestra: tutta la vita, i rumori della strada, irrompono contemporaneamente come il movimento e la realtà degli oggetti fuori. Il pittore non si deve limitare a ciò che vede nel riquadro della finestra, come farebbe un semplice fotografo, ma riproduce ciò che può vedere fuori, in ogni direzione, dal balcone. (Boccioni 1971, 15).

E ancora:

Dipingendo una persona al balcone vista dall’interno noi non limitiamo la scena a ciò che il quadro della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti ecc. Il che significa simultaneità d’ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri. (Boccioni in Coen 1988, 95).

Quello che per Calvino avviene all’interno della scrittura che si auto-inghiotte insieme alla visione del mondo verticale, con oggetti tagliati dalla luce o dal movimento, per Boccioni è la visione verticale dalla cornice della finestra che include la posizione del corpo del pittore e i suoi gesti nel dipingere, il mondo nella simultaneità di oggetti compresenti fusi e lanciati in velocità prospettica. Entrambi guardano il mondo dall’alto. Entrambi partono da una visione *in assenza*.

Pasolini nel 1973 conclude il suo saggio sulle *Le città invisibili* affermando che “è sempre dunque una ‘base’ di sensibilità reale che fornisce materia per i ‘vertici’ poetici e ideologici di Calvino” (Pasolini 1999, 1730). Pasolini riconosce nel dispositivo della scrittura di Calvino per creare le *città invisibili* una somiglianza col proprio. In quel momento sta lavorando a *Il fiore delle mille e una notte* e si deve misurare con la resa di città immaginate o sognate attraverso scorci di paesaggio, dettagli architettonici o la relazione osmotica tra interno ed esterno.

Calvino non inventa nulla, tanto per inventare, semplicemente si concentra su un’impressione reale—uno dei tanti choc intollerabili che meriggi, crepuscoli [...], ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo—e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. (Ibid.)

Pasolini conosce bene, per esperienza diretta, gli effetti che producono sulla scrittura quegli *choc* dei meriggi e di certe luci sugli angoli delle città, visioni poste una accanto all’altra in sequenze temporali o geografiche sparse nella sovrapposizione di pagine, letture con la voce di sua madre, ricordi, paesaggi di viaggi reali o immaginari, senza soluzione di continuità, in cui tutte queste componenti si intersecano.

In “Rapidità,” Calvino descrive la misura di una scrittura che si situa “tra componimenti più brevi ancora, con uno sviluppo narrativo più ridotto, tra l’apologo e il petit-poème-en-prose” (*Lezioni americane*, 671), in un territorio che poi descriverà, in conclusione dello stesso memo, come il passo corretto per il secondo millennio: opporre alla velocità tecnica, l’antidoto della brevità del testo: “la concentrazione della poesia e del pensiero” (673). Che è come dire *Le città invisibili*.

Verso Zenobia

È proprio a partire da questi “pezzi separati,” come li definisce Pasolini, e riassemblati dal sogno o dall’incubo, che si presentano i nuovi modi di abitare la vecchia Zenobia o le nuove Zenobie appena fondate. Città-mondo verticali sparse, sospese, senza nome come la gente che le abita, invisibile nelle megalopoli e nelle città, immaginate e poi incontrate; ovunque da queste esplorazioni prende avvio il progetto *Inhabiting Zenobia*. Ma prima di addentrarmi nel progetto, voglio evidenziare due opere che mi hanno accompagnato in questo tragitto.

La prima è *Centro di Permanenza Temporanea* di Adrian Paci del 2007, un video girato nell’aeroporto di San Jose in California. Per me è stata importante per riflettere e comprendere il legame tra la frammentazione dello spazio e quella del tempo. I passeggeri di molti sud del mondo salgono sulla scaletta di un aereo che per loro, forse, non verrà mai. La scaletta nel trascorrere delle luci del giorno cambia di segno. Non è più uno dei marciapiedi pensili della Zenobia di Calvino, che collega due superfici orizzontali, ma il gradino che, da elemento modulare di passaggio, si fa luogo. I protagonisti del video si trasformano così da passeggeri in “abitanti di gradino,” cronicizzando la temporaneità in una permanenza, il passaggio verticale veloce in una postura immobile che non permette una visione di sé in uno spazio continuo o concluso; il tempo frammentato diviene irricomponibile. I momenti dell’attesa, infatti, sembrano segni di un codice morse, e corrispondono alla segmentazione della verticalità in gradini. Si constata, con il passare delle ore e dei giorni, l’impossibilità di poter collocare la propria forma-mondo in un luogo o di riconoscerla in un’altra città. Uno dei personaggi che popolano la fortezza del *Deserto dei Tartari*

di Dino Buzzati dice “quindici maledettissimi anni e continua a ripetere la solita storia: sono qui in via provvisoria, da un giorno all’altro aspetto” (Buzzati 1989, 53). Refrain che potrebbe risuonare come eco dei pensieri di alcuni degli abitanti della scala di Adrian Paci. Il tempo, luogo costituito dai segmenti della provvisorietà, porta a uno specchio oscuro nel quale è impossibile riconoscersi. Il parapetto del balcone ultimo calviniano, che dà sul vuoto nel paesaggio, ma che interiorizzato è quello a cui in “Dall’opaco” “si affaccia il vero me stesso all’interno di me” (89), sembra il corrimano della scaletta da cui i protagonisti dell’opera di Paci continuano a scrutare la pista di atterraggio e l’orizzonte. Oppure il parapetto da cui si sporge uno degli assediati di Kruja, nell’Albania del XV secolo, proprio mentre i tamburi annunciano con i loro rullii la fine dell’assedio da parte dell’esercito ottomano per l’arrivo delle nuvole turgide di pioggia, come narra Ismail Kadarè nel suo romanzo *I Tamburi della pioggia* (1997): “Quando le prime gocce punteggiarono il suolo, [...] spuntava il giorno [...] Mi appoggiai a una grossa pietra del parapetto [...] Sotto l’azione dell’acqua le pietre insanguinate [...] sembravano vive e avevo l’impressione che stessero per muoversi e respirare” (229). Il respiro sospeso delle persone immobili sulla scaletta di Paci evoca quello di altre pietre, della fortezza di Buzzati, che producono suoni seguiti da vuoti, che non sono neanche silenzi ma interruzioni, di una sospensione quasi afasica: “Adesso si udivano, filtrate dai muri, lontane voci umane di indeterminabile origine; ogni tanto cessavano lasciando un vuoto, poco dopo riaffioravano ancora, andavano e venivano, come lento respiro della fortezza” (Buzzati 1989, 55). Calvino in “Dall’Opaco” si riferisce ad un effetto simile di frazionamento sonoro nella sua forma di mondo: “Io parlo di un mondo in cui i suoni si rompono salendo e scendendo [...] girando intorno a spigoli e ostacoli, e si smorzano e si propagano indipendentemente dalla distanza” (95). Anche i suoni, dunque, le voci, seguono il destino della frammentazione come le altre parti della città verticale, un solido con un numero quasi infinito di facce.

La seconda opera è *Il lavoro – La città che sale*, dipinta tra il 1910 e il 1911 da Umberto Boccioni. È importante perché rivela diversi aspetti del rapporto immagine/movimento/velocità che Calvino, in “Rapidità” esamina proprio a partire dalla figura del cavallo, come anche in “Leggerezza,” dove invece l’iconografia è strettamente ovidiana. Boccioni al suo arrivo a Milano era andato a stabilirsi dalla sorella, nei pressi di Porta Romana allora periferia nascente e, dall’alto, dalla finestra, guarda la città. Erano gli anni dell’industrializzazione, dell’elettrificazione di Milano. Il suo punto di osservazione è luogo cerniera della metamorfosi, dove la città si continua ad elevare in fabbriche, centrali elettriche e ciminiere e dove si maturano le trasformazioni sociali, dove crescono le sommosse popolari, le lotte. L’artista inizialmente progetterà un trittico intitolato *Il lavoro* che poi invece sarà un unico grande dipinto. Un Pegaso arancione, con le ali blu elettrico come le briglie, domina la scena, i suoi zoccoli sembrano non toccare terra, circondati dalla polvere. L’enorme sforzo e lavoro degli uomini sembra quello di opporsi e trattenere la sua fuga in avanti. Il Pegaso di Boccioni non spicca il volo e non porta in salvo nessuno, le sue ali non toccano nuvole o stelle ma il sudore degli operai che lo imbrigliano. Nel vortice della velocità prospettica sembra trascinare tutto, uomini e paesaggio, e sulle torsioni della sua groppa la linea di fuga si sposta da centrale a diagonale. Pegaso è un cavallo da tiro alato e non è unico; molteplici pegasi sembrano replicarsi in lontananza con briglie e ali dello stesso colore in direzione opposte e diverse, imbizzarriti, sono nati anch’essi dalla linfa materna del sangue di Medusa o sono solo suoi momenti?

In “Leggerezza,” Calvino, aderendo all’iconografia ovidiana, fa di Pegaso una figura che rovescia con la sua nascita la fissità e pesantezza della condanna materna della pietra nella leggerezza del volo. Pegaso assume, in Boccioni, il ruolo di anello, motore e sintomo della

trasformazione sociale, urbanistica, tecnica, da città a metropoli, in un senso epico ed epocale. Per Calvino la capacità di affrancamento dalla fissità e dalla pesantezza lo scrittore di questo millennio la deve portare nel suo astuccio e deve farne il proprio orizzonte. In “Rapidità” mette in luce il rapporto fra la velocità fisica e mentale attraverso la figura del cavallo come tensione usando le parole dello Zibaldone: “La velocità, per esempio, de’ cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano [...] è piacevolissima per sé sola, cioè per la vivacità, l’energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell’infinito, sublima l’anima, la fortifica [...] (27 Ottobre 1821)” (*Lezioni americane*, 665).

Pare che questa forza vitale ed energica ma anche tensione verso l’infinito sia anche quella che ha guidato il pennello di Boccioni ne *Il lavoro* e la sua metamorfosi prospettica. Una figura umana, accanto alla testa del Pegaso, centrale, seminuda e di spalle, con i toni del rosso a disegnarne i muscoli in tensione, forse un anonimo Ercole, spinge le funi nella stessa direzione di Pegaso, quindi nella direzione opposta agli altri uomini di cui invece si scorge il volto. In lontananza, i ponteggi hanno pali che svettano verso l’alto oltre l’altezza del costruito, dove i mattoni hanno una tonalità di arancio leggermente più chiara di quella degli equini alati. La mitologia ovidiana, quella del meraviglioso, del *mirum*, sembra applicarsi ad una metamorfosi urbana a fondamento di una nuova cosmogonia industriale, per una città verticale. Boccioni pare cercare un fondamento pagano ai miracoli della tecnica che vede svolgersi davanti agli occhi. Nelle sue intenzioni, come scrive in una lettera a Nino Barbantini nel maggio del 1911 a proposito di *Il lavoro*, il grande quadro è animato dall’intenzione “pura” di “innalzare alla vita moderna un nuovo altare vibrante di dinamica, altrettanto puro ed esaltatore di quelli che furono innalzati dalla contemplazione religiosa al mistero divino.”³ Fu solo in seguito alla mostra a Parigi nella Galerie Bernheim-Jeune nel febbraio del 1912 che il titolo del dipinto variò da *Il lavoro* a *La città che sale*.

Light Year 91: Inhabiting Zenobia

Curato da: Costanza Ferrini

Data Video mostra: 3 Novembre, 2022

NYC, Manhattan Bridge

Toronto: THE DREY, Woodbine Ave, East York, ON M4C 4E1, Canada

Berlino: SCOPE BLN. Lübecker Straße 43, 10559, Berlin, Germany

La proiezione di *Inhabiting Zenobia* nasce dall'esplorazione della città verticale invisibile e delle sue parti, della sua matrice profonda e delle sue istruzioni d'uso per il prossimo millennio che possiamo trovare nelle *Lezioni Americane* di Calvino. La condizione di essere sul gradino di una scala, in attesa, con gli occhi fissi su un orizzonte da cui non arriva nulla, significa che una temporaneità può diventare permanente. È la condizione degli abitanti senza nome, invisibili come le loro Zenobie. Nuovi modi di abitare la vecchia Zenobia e la creazione di nuove Zenobie. Città-mondo verticali diffuse, appese o immaginate, invisibili e senza nome, come i loro abitanti, nascosti davanti ai nostri occhi nella metropoli e nella città, ovunque.

³ Le lettere di Boccioni sono disponibili qui: <https://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/letterediboccioni.html>.

Il metodo

Calvino è particolarmente interessato al meccanismo della velocità mentale, di cui scrive in “Rapidità”: “Il mio lavoro di scrittore ha mirato a seguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani nello spazio e nel tempo. [...] Mi sono concentrato sull’immagine e sul movimento che scaturisce naturalmente dall’immagine, pur sapendo che non si può parlare di risultati letterari finché questo flusso di immaginazione non diventa parola” (*Lezioni americane*, 670). Questo *modus operandi*, cioè da una fulminea immagine da cui scaturirà un testo, oppure l’immagine “scritta” in cui dall’incontro di due testi lontani tra loro ne scaturisce un terzo, è un processo immediato, ma che necessita per diventare testo finale o, nel caso degli artisti, opera visiva, di una lunga incubazione, che per Calvino si sviluppa attraverso *l’indugio*, *l’esitazione*, *la digressione*. Le medesime fasi ma di altra natura sono quelle che caratterizzano il lavoro degli artisti da me scelti per *Inhabiting Zenobia*. Il processo di apprendimento a guardare e a leggere il mondo è comune a tutti. Il tempo di incubazione e decantazione invece per ciascuno varia. Quello della ricerca delle parole giuste, o anche il sopravvenire di una pur necessaria digressione che cambia la forma dell’opera, sono entrambi processi che non si svolgono in maniera lineare, ma tracciano tragitti più simili al labirinto che all’ortogonalità o alla linea retta. Questa è la caratteristica comune a tutte le opere che appartengono a questo progetto, e al *modus operandi* da cui sono scaturite. Gli artisti coinvolti hanno dedicato anni all’osservazione, creando poi i loro video, espressioni brevi, istantanee, fulminee di tempi lunghi.⁴

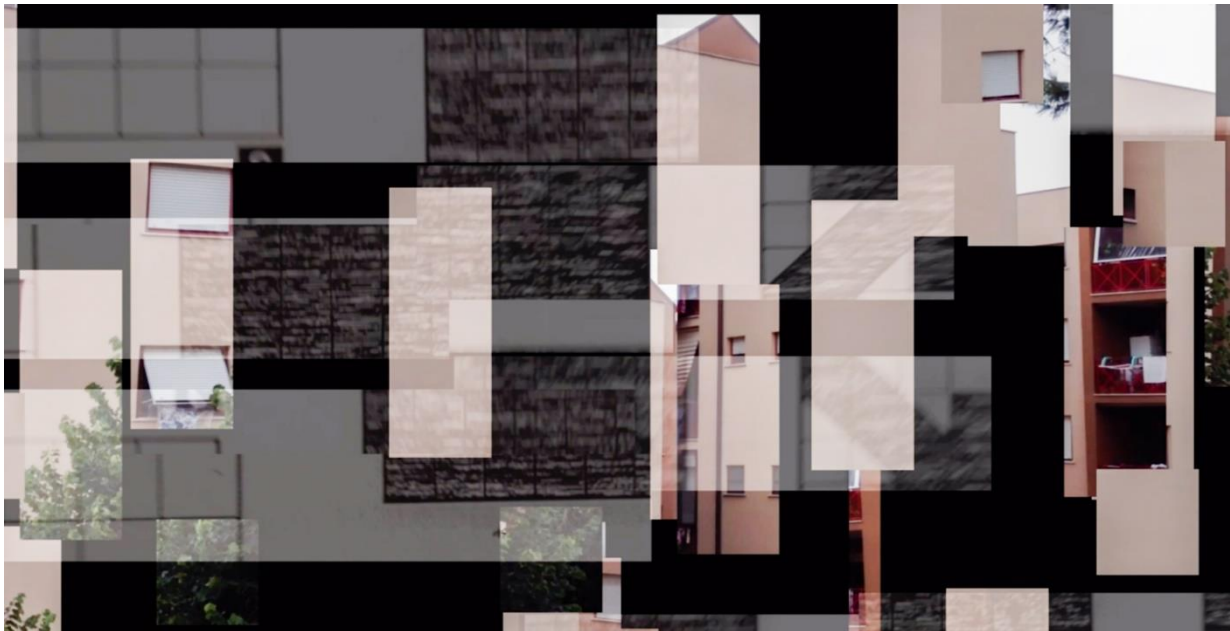


Fig. 2. Inquadratura tratta da Jamila Campagna e Alessandro Alektron Tomei, *The City Rises (A Chronicle)*.

⁴ Con lo stesso metodo, fatte le dovute proporzioni, procede l’artista cinese Chuang-Tzu per disegnare il suo granchio alla fine di “Rapidità” (*Lezioni americane*, 676).

Artisti partecipanti e opere:

Jamila Campagna & Alektron, *The City Rises (A Chronicle)* 2022, 4'59"

Raffaella Valsecchi *Int erferenze* 2022, 2'49"

Francesca Manca di Villahermosa *Few Seconds of Crisis in a White Star's Life*, 2017, 0'25"

Miltos Manetas *La vie 09*, 2004, 0'10" in loop 1'17"

Alessio Liberati *The place of utopia*, 1991–2008, 3'46"

Dimitri Porcu & Lionel Martin, *Le jour se lève*, 2021, 2'34"

Jamila Campagna⁵ & Alektron⁶ *The City Rises (A Chronicle)* (2022)

Il duo composto da Jamila Campagna (visual) e Alessandro Alektron Tomei (sound) presenta il video *The City Rises (A Chronicle)*, 2022, nel quale sono presenti estratti dalla serie dei video originali prodotti durante il lockdown nella città di Latina, alternati a filmati del post-lockdown, tutti girati da Jamila Campagna, rilavorati attraverso la trasformazione cromatica di effetti e glitches, tagli verticali delle immagini poste una accanto all'altra per permettere la costruzione di nuovi immaginari. La musica elettronica di Alektron con strumenti analogici e digitali mescola suoni ed effetti, eco e riverberi, in un crescendo di ritmi incalzanti che si muovono tra la crudezza del sintetizzatore e il calore degli strumenti analogici. È una base ritmica portante che sembra sintonizzare i suoni sulla velocità di persistenza e mutazione delle immagini nella retina. Le immagini e il sound insieme mantengono la stessa dinamicità dei gesti sia nell'azione che nella loro ricezione. Il titolo richiama quello definitivo dell'opera boccioniana del 1912, 110 anni dopo. È una scelta simbolica più che formale o concettuale; idealmente situa l'opera video in questione all'interno di una più ampia riflessione sulla città e sulla sua rappresentazione nella storia dell'arte. La Zenobia cui si fa riferimento qui ha una forma che è uno stigma. I frammenti del suo disegno originario nel video appaiono e scompaiono scanditi dal battito d'ali di un macaone, nel ritmo aereo delle tastiere di Alektron. *La città che sale (cronaca)* nella sua versione performativa è nata nel 2021 in occasione della Notte Europea dei Musei con il patrocinio del Ministero della Cultura Francese al Mad XI di Latina e ha poi proseguito fino al giugno 2022. Campagna sa che il processo di imparare a guardare quell'edificio, dalla finestra, sempre la stessa, che si protrae da molti anni è lontano dall'essere concluso; l'ultima forma nella sua nuova vita di video, come alcune altre, è condivisa con Alektron. Nella *Cronaca*, le immagini, scorrono in tagli verticali, sussulti lungo la parete intonacata, sostando a dialogare con le finestre chiuse e i ballatoi durante la pandemia e "l'ascesa" dopo l'impasse della chiusura genera un cambio di volto della città verticale. Gli abitanti

⁵ Jamila Campagna (Latina 1987), vive a Latina. Storica dell'arte, artista visiva e curatrice indipendente, si è laureata in storia dell'arte all'Università La Sapienza di Roma (2011) e si è formata come fotografa presso la Scuola Romana di Fotografia e Cinema. Si occupa di sperimentazione video, dove il video è inteso sia come forma di documentazione che come approccio concettuale ed estetico alla realtà. Dal 2013 realizza audio/video in duo con Alessandro Alektron Tomei. Dal 2014 è co-fondatrice e direttrice creativa della rivista *Il muro* (www.ilmuromagazine.com) che si occupa di Arte, Media, Filosofia e Cultura Visiva.

⁶ Alessandro Alektron Tomei (Mantova 1983), vive a Latina. Performer elettronico dal 2008, dopo un passaggio presso l'etichetta indie "Selva Elettrica," ha fatto parte di vari progetti, tra cui musica rock, krautrock, trip hop, musica concreta e performance visive. Ha fatto parte di band indipendenti e visionarie come i MyCasbah (electroclash), in cui ha suonato i sintetizzatori, i KoZmo (colonne sonore con strumenti elettrificati e microfonati di uso comune) e gli ShirleySaid, band Trip-Hop trasferitasi a Londra, con cui ha avuto modo di suonare in molti club italiani ed europei. Avendo studiato musica e composizione elettronica al Saint Louis di Roma, pratica composizione *live* con sintetizzatori modulari.

nelle loro vite e misteri sono “narrati” attraverso i moods delle loro finestre: spalancate, aperte, chiuse, socchiuse, o di cui resta solo uno spiraglio. È la sintassi di una facciata, metonimia dell’intera Zenobia.



Fig. 3. Foto dalla proiezione di *The City Rises: A Chronicle*.

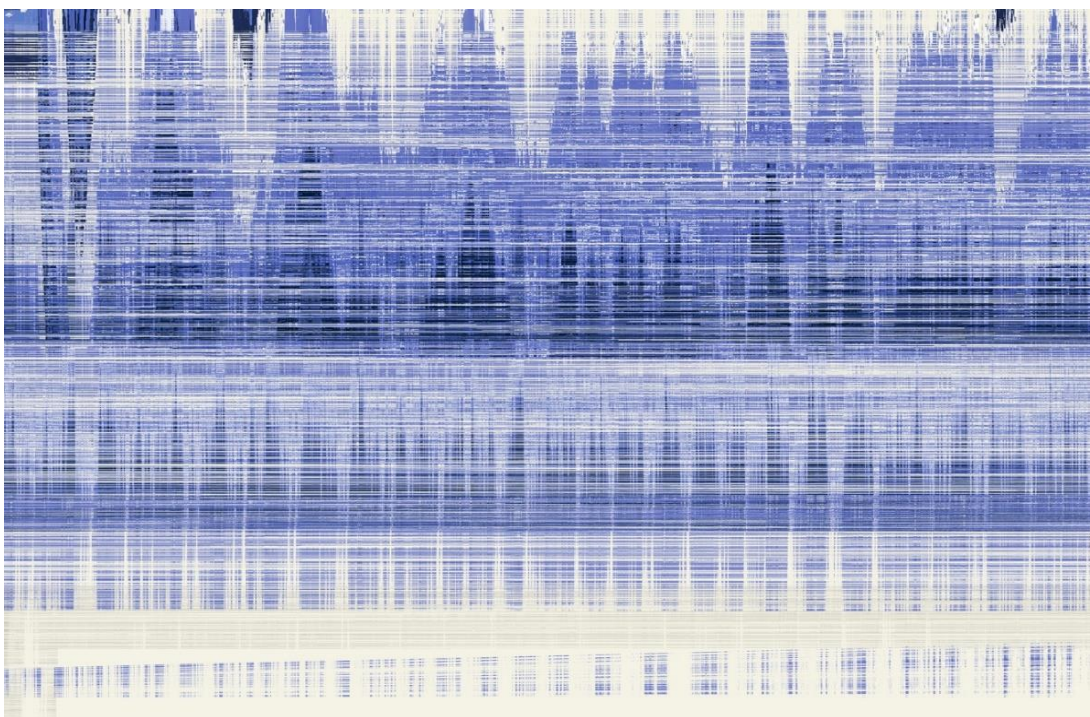


Fig. 4. Inquadratura da Raffaella Valsecchi *Int erferenze* 2022 © Raffaella Valsecchi.

Raffaella Valsecchi,⁷ *Int erf erenze* (2022)

La ricerca di Raffaella Valsecchi si è focalizzata in questo caso sulla mutazione delle figure nelle tessiture elettroniche catturate dai video, ripetizione e metamorfosi creano un effetto visivo con un ritmo mantrico. Quest'opera, in particolare, è ispirata all'idea di Calvino di spazio indefinito posto nel mondo verticale di "Dall'opaco." È uno spazio "formato da punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere," ("Dall'opaco," 95) che appartiene alla matrice di Zenobia. Sembra un ambiente geometrico nel quale i piani si intersecano nella verticalità componendo figure inaspettate. L'artista, esplorando questo stato *vago* si rivolge agli algoritmi ai quali affida immagini per trasformare i "fili" colorati che li compongono in altre textures. Il loro andamento è solo apparentemente casuale: ciò che è ricomposto riflette la contemporanea serendipity alla quale sia l'artista che gli abitanti delle molte Zenobie sono soggetti. Gli algoritmi permettono di cogliere le mappe delle intime Zenobie generate dal desiderio, che pulsano con ritmi sistolici e diastolici, rivelando, nel lento respiro della città, l'esistenza di quello di invisibili abitanti dietro ai vetri delle finestre o dietro a semplici frame tascabili come parte di elettroniche erranze.



Fig. 5. Foto dalla proiezione di Raffaella Valsecchi *Int erf erenze*, 2022.

⁷ Raffaella Valsecchi (Milano 1966), grafica e artista italiana di origini londinesi, vive e lavora a Milano. Dalla fine degli anni Novanta la sua ricerca si è concentrata sul recupero degli stili costruttivisti e dell'optical art, forzando l'immagine in una logica di ripetizione e tridimensionalità. Le mutazioni delle figure in texture elettroniche catturate dai video, ripetizione e metamorfosi creano un effetto visivo di ritmo mantrico. Tra le mostre si segnalano: 2015, Londra e Parigi Gli spazi di Fabiana Filippi, mostra personale a cura della Nicola Quadri Gallery; 2015 Milano, collettiva Cibario Banco Planetario presso Mari & Co, a cura di Affiche Gallery; Milano, nuova mostra personale presso Spazio Boffi De Padova, poi proposta alla fiera Feriearte di Madrid.

Francesca Manca di Villahermosa,⁸ *Few Seconds of Crisis in a White Star's Life* (2017)

Ciascuno dei video fulminei di Francesca Manca di Villahermosa è una distillazione di lentezza, di tempo. La sua osservazione quotidiana della metamorfosi della luce nel dialogo tra il cielo e la città si produce da un unico punto in lucidi sogni. Scatta dalla stessa finestra ogni giorno da anni e gli scatti si depositano l'uno sull'altro. Poi improvvisamente, dalla stratificazione dei giorni, gli scatti rinascono come sequenze in un video. A quale galassia appartiene la stella bianca che appare in un cielo quadrato? Quadrata è anche la figura geometrica simbolo della terra, spazio delimitato in opposizione al cielo illimitato. Il cerchio contenuto in esso simboleggia il tempo. Da quale riquadro della città verticale l'occhio elettronico coglie le sue interiori contrazioni e dilatazioni di pupilla/ cuore di stella?

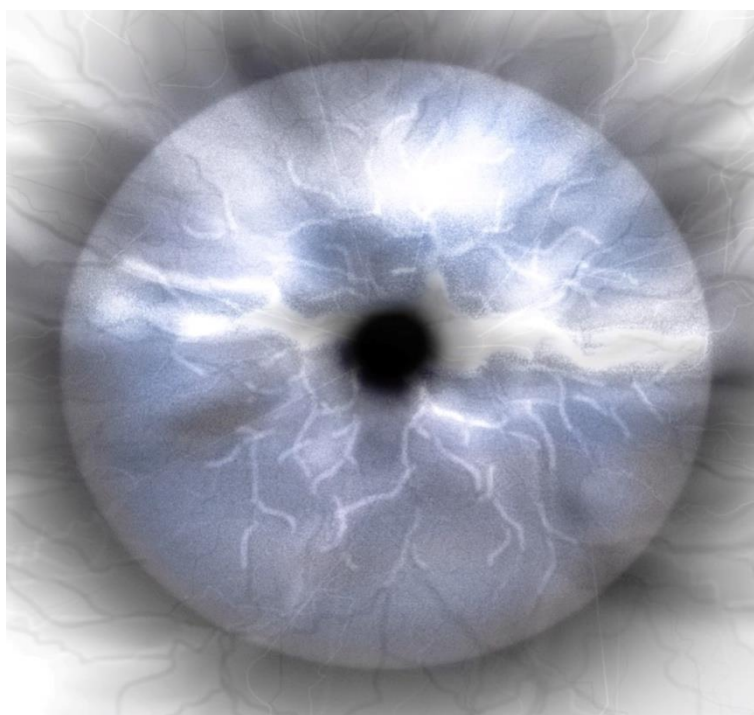


Fig. 6. Inquadratura tratta da Francesca Manca di Villahermosa, *Few Seconds of Crisis in a White Star's Life*, 2017.

⁸ Francesca Manca di Villahermosa fotografa, artista, modella, nata a Roma, con radici sarde, vive e lavora a Cagliari. Tra le numerose partecipazioni e mostre personali e collettive: 2009 Roma “Corpi Liquidi” presso la Galleria Monty & Company; 2010 Cagliari Chiesa della Speranza trilogia di installazioni: “Maya votiva,” “Nel nome del figlio,” “Gioia”; 2010 EAC Marchi, evento a cura dell’Electronic Art Cafè; 2011, Torino, galleria Zabert mostra collettiva “3salex 3artisti”; 2013 reportage fotografico sulla Biennale di Venezia per l’Electronic Art Cafè, proiettato a Roma, Accademia di Romania in *In Symbiosis*; 2014 Porto Cervo (Sardegna) Museo MdM “Pop up Revolution” con Andy Warhol, Keith Haring, Jean Michel Basquiat, Mimmo Rotella e Shepard Fairey; 2017 Roma, Museo Macro, proiettato agosto/settembre in Proiezioni fotografiche reportage sulla 57ª Biennale di Venezia per l’Electronic Art Cafè.

Miltos Manetas,⁹ *La Vie*, 09, 2004

Il video è stato fatto con elementi di un programma di apprendimento per il PC attraverso l'insegnamento interattivo delle leggi della fisica. Il motociclista è il protagonista sia del tutorial che del video. È un'opera che ha il passo delle brevi storie Zen. Le questioni che concernono la fisica, intesa in senso antico, e quelle dell'animo umano appartengono alla stessa natura, alla stessa narrazione come nel pensiero di Lucrezio. Manetas mostra in questo lavoro la fragilità del nostro essere parte dell'intero. Proprio come per Eraclito l'idea di cerchio: "Comune infatti è il principio e la fine nella circonferenza del cerchio" (frammento 103). Nella natura ciclica dell'identico si forma il ritmo che ci permette di imparare la natura delle cose. La città invisibile può essere vista dall'alto ed è situata sul vuoto. Un motociclista percorre un tratto di strada che diventa il primo gradino di una scala che si attorciglia nell'abisso. Nella matrice di Zenobia, "Dall'opaco," la città verticale/mondo "è un complesso di linee spezzate ed oblique con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli di ogni gradino." Zenobia si apre sotto e dietro di lui, il motociclista prosegue su un rettilineo che è ora vuoto, scuotendo la sua credenza nella continuità orizzontale dello spazio. Ma, come afferma Eraclito: "Esiste una sola sapienza: riconoscere l'intelligenza che governa tutte le cose attraverso tutte le cose" (Frammento 41).

Alessio Liberati,¹⁰ *The Place of Utopia* (1991-2008)

L'azione cinetica di Alessio Liberati si dispiega tra nuclei nascosti in metamorfosi invisibili di vita, nel tempo di semi e di germogli di stelle. Le lettere nella loro espansione sullo schermo diventano illeggibili, ridiventano spazio, pagina bianca per le parole dei versi cui loro stesse appartengono. È la metonimia della lettera che fisicamente contiene l'intera poesia, e gocciolando parole lentamente inonda lo spazio; il pensiero si contrae all'interno della lettera che poi si dissolve. Dove si situa lo sguardo del poeta mentre compone la sequenza? È anch'esso all'interno di questo spazio? Dov'è il luogo dell'utopia? Appartiene alle stesse terre su cui poggiano le città invisibili? Le sue sono poesie che abitano il cielo sopra Zenobia? Forse, nel lungo farsi di quest'opera, che porta in sé gli anni luce del cielo e gli strati geologici della terra, congiungendo i precedenti millenni con quello che segue, si può rivelare ciò che Calvino raccomanda per il nostro: opporre alla velocità tecnica la concentrazione della poesia.

⁹ Miltos Manetas (1964) è un pittore, artista concettuale e teorico di origine greca il cui lavoro esplora la rappresentazione e l'estetica della società dell'informazione. Manetas è il fondatore del Movimento Artistico NEEN, un pioniere dell'arte dopo i videogiochi (machinima) e un istigatore dell'Internet Art. Nel 2009 Manetas ha dato vita all'Internet Pavilion per la Biennale di Venezia. Nel 2014, in collaborazione con "Istituto Svizzero di Roma, ha introdotto il concetto di "Nuovo depressionismo." Manetas vive tra Roma, New York e Bogotá.

¹⁰ Alessio Liberati (Cagliari 1970), artista visivo e scrittore, vive e lavora in Sardegna. Formazione scientifica, fisico, lavora come ricercatore. Formazione artistica autonoma, è uno dei redattori di *Erba foglio*, rivista di cultura poetica. Dai primi anni '90 ha sviluppato uno stile personale di scrittura attraverso varie forme artistiche: calligrammi cinetici (Poesie Cromodinamiche), opere Poesia Visiva ("12 Poesie Visive tra Terra e Cielo"), poesie concrete (in *Lotus Poems*), poesie-oggetto ("Aurora condensata," "Spuma letteralmente," "Il gatto fifone di Schrödinger"), poesie interattive (*Random Verse Generator*, 1998), poesie cinetiche in formato libretto, power point e video ("Il luogo dell'utopia," "Respiro in loop," "Limite," "Os," "M: Mother," "Nun moon," 2008-2010), e poesie web visive.



Fig. 7. Alessio Liberati, dalla proiezione di *The Place of Utopia* 1991–2008.

Dimitri Porcu¹¹ e Lionel Martin,¹² *Le Jour Se Lève* (2021)

Il video è la base ritmica sulla quale l'improvvisazione di Martin e la voce di Porcu si incontrano e si fondono. La poesia per Dimitri Porcu è prima voce poi musica. La scrittura viene dopo. Così il video diventa medium tra voce e scrittura. Il suo bisnonno, pescatore dell'isola di Sant'Antioco in Sardegna, era continuamente perseguitato dai fascisti. Così una mattina imbarcò tutta la famiglia sul suo peschereccio e fece rotta verso la Tunisia. Dimitri Porcu, oggi, continua a cantare, nelle sue poesie, altre rotte che mettono radici nella sua storia. Il giorno si leva verticale su tutti, anche sugli abitanti di zenobie senza nome. "Tu mi rimproveri perché ogni mio racconto ti trasporta nel bel mezzo d'una città senza dirti dello spazio che si estende tra una città e l'altra: se lo coprano mari" (Calvino, *Le città invisibili*, 487). Un mare che è portatore di desideri e di vite. Genti che

¹¹ Dimitri Porcu (Lione 1978) nazionalità e cultura francese e italiana con radici sarde, siciliane e greche. Vive in Francia. Musicista (sassofono; clarinetto; clarinetto basso) e poeta, sviluppa un interesse per il jazz, il freejazz e il legame tra parole e musica. Ha creato con il padre, il poeta Marc Porcu, il gruppo SAXEVOCE e gli spettacoli "Une île au loin." Al progetto "Le Cri de l'aube / L'Urlo dell'Alba" del 2020, concerto poetico in duo con il musicista Lionel Martin, appartiene il video "Le jour se lève." Il progetto comprende anche i videopoemi in duo, "Sardinia Blues," "Vide mais ça va," "Courage!" Raccolte poetiche in volume: *L'Amer du Sud* (2019), raccolta per due voci e quattro mani con Thierry Renard, bilingue, francese-italiano; *Des mots au centre* (2020); *Tous-Solo* (Éditions de l'Aigrette, 2022).

¹² Lionel Martin, musicista prolifico, segue un percorso atipico. Le sue influenze vanno da Sidney Bechet a John Coltrane passando per i Béruriers Noirs. Fa incontri decisivi come con Steve Lacy o Louis Sclavis, fonda il suo trio, suona a Cuba nell'orchestra di Luc Le Masnes e si afferma nel Trio Resistances. Suona e registra con Georges Garzone nel quintetto dei Madness Tenors.

hanno lasciato le proprie città per popolare future Zenobie. Non tutti ce la fanno, ma il sole continua a sorgere sugli innamorati e sui corpi insabbiati.

Video: *Inhabiting Zenobia*

Il video presenta la proiezione del 3 novembre 2022 a New York ed è composto da due parti:

1. La sequenza dei video originali dal 16'.06" a 4h 00'32"
2. Poi, il filmato della proiezione sul Manhattan Bridge che inizia al 4h 00'32" e va fino alla fine del video.

Hyperlink: https://fb.watch/iSl2K_3WFt/
fotografia © Marton Daniel Gabor

Opere citate

- Boccioni, Umberto. 1971. *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli. Milano: Feltrinelli.
- Buzzati, Dino. 1989. *Il deserto dei Tartari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Calvino, Italo. 1992. "Dall'opaco." In *Romanzi e racconti*, vol 3, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 1992.
- _____. 1992. *Le città invisibili*. In *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Milano: Mondadori.
- _____. 1992. *Lezioni americane*. In *Saggi*, vol. 1, a cura di Mario Barengi. Milano: Mondadori.
- Coen, Ester. 1988. *Umberto Boccioni*. Tradotto da Robert Erich Wolf. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kadaré, Ismail. 1997. *I tamburi della pioggia*. Milano: Corbaccio.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. "Italo Calvino, *Le città invisibili*." In *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano Mondadori.
- Starobinski, Jean. 1970. *L'empire de l'imaginaire*. In *La Relation critique*. Paris: Gallimard.