

## VISIONI transculturali: un'analisi della pratica artistica di

### Fiamma Montezemolo

Alice Isabella Leone

Sapienza Università di Roma

---

Contact: Alice Isabella Leone [alice.leone.al@gmail.com](mailto:alice.leone.al@gmail.com)

---

#### ABSTRACT

This article reconsiders the artistic practice of Italian artist and anthropologist Fiamma Montezemolo, adopting a perspective that integrates philosophical, geographical, and anthropological research within Border Studies and Postcolonial Studies. The methodology reflects the polyphonic nature of Montezemolo's work, which combines the knowledge and methods from her anthropological background with artistic research to explore themes related to identity, belonging, and territorial realities. After outlining the origins of her practice, the article analyzes four works that address, from different perspectives and methodologies, the theme of territorial borders, with particular attention to the Mexico-U.S. border and identity as a fluid and transformative category.

#### Keywords

Art and Anthropology, Mexican Border, gender discrimination, maps, migration, mobility turn

#### Introduzione

In un contesto in cui l'arte contemporanea assume una consapevolezza etica e politica sempre più profonda, dove le questioni geopolitiche e di identità transculturale diventano una priorità, andando verso quella che è stata definita come la «mobility turn» dell'arte (Petersen 2006, 39), sorge spontaneo chiedersi quali siano le condizioni affinché essa eserciti una propria *agency* nella comprensione dei fenomeni sociali, imponendosi attivamente quale strumento di riflessione e, al più, di apertura verso una riorganizzazione politica comunitaria. Certamente le risposte sono molteplici così come le questioni che ne derivano. Tuttavia, è possibile tracciare una strada prendendo in considerazione la pratica dell'antropologa e artista italiana Fiamma Montezemolo, che, in questo quadro, emerge come un caso emblematico di tale potenziale trasformativo.

Muovendosi su registri sconfinanti tra l'oggettività documentaristica e la restituzione emotiva dei fatti, Montezemolo combina strumenti tipicamente utilizzati dalle discipline antropologiche – come l'osservazione partecipante, l'analisi del contesto culturale e l'interazione diretta con le comunità – con pratiche estetiche visivamente e concettualmente potenti. Questa ibridazione le permette, infatti, di rappresentare fenomeni di migrazione, ibridazione culturale, identità marginalizzate e confini politici in opere che sfidano l'epistemologia dominante e invitano il pubblico a immergersi nelle complessità dei contesti, stimolando una riflessione individuale, critica e consapevole.

Questa complessità teorica e metodologica emerge in modo preponderante in un insieme di opere che, per questa ragione, si è scelto di attenzionare in questo contributo. *Traces* (2012), *The Map is Not a Territory* (2012), *Echo* (2014) e *Green, White, Red (Mediterranean Blue)* (2018) sono opere nelle quali Fiamma Montezemolo affronta aspetti cruciali come il valore identitario degli spazi liminali, le discrepanze evidenti tra descrizioni territoriali e rappresentazione delle realtà socio-culturali, la condizione di afasia a cui sono costrette le comunità marginalizzate e infine la problematica relazione tra fenomeni migratori e la costituzione di un'identità nazionale. Mentre *Traces* ed *Echo* propongono una riflessione focalizzata sulle dinamiche e le complessità dello spazio di frontiera messicano-statunitense, *The Map is Not a Territory* e *Green, White, Red (Mediterranean Blue)* ampliano il dibattito, concentrandosi sulla rappresentazione e definizione dell'appartenenza culturale. La prima, entro un discorso critico sugli strumenti cartografici, esamina come le mappe non solo descrivano territori, ma anche costruiscano e contestualizzino identità; la seconda, invece, esplora le simbologie e gli emblemi identitari, interrogando le narrazioni culturali che influenzano la percezione di integrazione e differenza.

Le pagine che seguono intendono entrare nel merito di questi lavori. Affrontano la genealogia del percorso di Montezemolo, ripercorrendo i primi passi mossi prima da antropologa poi, anche, da artista; riflettono intorno agli aspetti stilistici e iconografici che caratterizzano queste opere e, al contempo, alle plausibili ragioni etiche e politiche, che trascendono il puro dato storico-artistico. Pertanto, si è reso necessario, per quanto ci è concesso, ampliare la trattazione e inquadrare le prospettive critiche, le motivazioni delle sue scelte, come anche i contenuti stessi delle opere nell'ambito di un circuito più ampio di studi, attingendo a teorie e questioni provenienti dalla filosofia, dalle scienze geografiche e dalla storia sociale, in particolare dei *border studies* e dei *postcolonial studies*. Questi due ambiti disciplinari, spesso interconnessi, offrono, in questo contesto, chiavi di lettura fondamentali per comprendere il lavoro di Montezemolo. Infatti, se le teorie sviluppate nell'ambito *border studies* invitano a esplorare le dinamiche di potere che si intrecciano attorno ai confini, evidenziando come questi ultimi influenzino le identità e le relazioni tra diverse comunità; gli studi postcoloniali permettono di inquadrare alcuni dei temi fondanti della ricerca dell'artista, come l'esplorazione delle narrazioni e delle rappresentazioni delle culture marginalizzate, spesso costrette a negoziare la propria identità, opponendosi a stereotipi e imposizioni di origine coloniale.

## L'approdo alla pratica artistica

Anna Cestelli Guidi definisce la pratica di Montezemolo «come un percorso sempre in-between» (Cestelli Guidi 2018, 5). Applicare il concetto transizione (*in-between*) desunto dalle teorie di Homi K. Bhabha alla sua vicenda artistica e personale risulta particolarmente efficace perché capace di enucleare gli aspetti fondanti della sua ricerca: l'esplorazione di diverse realtà geopolitiche attraverso l'impiego di metodologie e

approcci disciplinari differenti. Se, infatti, uno dei temi privilegiati affrontati dall'artista è quello del confine, inteso non solo come spazio istituzionalizzato, ma anche di resistenza e creazione identitaria, la sua ricerca si distingue per un approccio critico e sperimentale capace di attraversare diversi media, spesso interconnessi – dal video, all'installazione, alla pittura – e saldare insieme storia sociale e rappresentazione visiva, posizionandosi all'intersezione tra pratica artistica e analisi antropologica.

Nata a Roma nel 1971 da madre sociologa, Fiamma Montezemolo inizia il suo percorso formativo e professionale come antropologa, approdando all'arte solo in un secondo tempo, attraverso una progressiva integrazione tra riflessione teorica e pratica creativa. Questo avvicinamento non si configura come una cesura radicale, ma piuttosto come un significativo approfondimento, una coerente estensione delle esperienze e conoscenze acquisite fino a quel momento, soprattutto, sulle realtà territoriali, politiche e sociali dei territori di frontiera tra Messico e Stati Uniti.

Dopo essersi laureata nel 1997 in Antropologia Culturale all'Università Sapienza di Roma con una tesi dedicata allo studio delle lotte del movimento messicano zapatista, Montezemolo approfondisce le tematiche di confine nell'ambito del dottorato di ricerca, conseguito nel 2002 presso l'Università Orientale di Napoli studiando sul campo le lotte per i diritti civili dei Chicanos, originari messicani residenti negli Stati Uniti. Nel 2001, grazie a una borsa di studio finanziata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, si trasferisce a Tijuana, dove trascorrerà i successivi sei anni, intervallati da alcuni soggiorni in California. In questo periodo, diventa professoressa associata presso il prestigioso centro di studi postuniversitari Colegio de la Frontera Norte, specializzato sui temi politici, sociali ed economici relativi alla frontiera. Contestualmente pubblica su numerose riviste scientifiche specializzate, come "AVATAR", "Aztlán: A Journal of Chicano Studies" e "Social Anthropology Journal".

Tuttavia, come ribadito in più occasioni dalla stessa Montezemolo, era proprio l'irriducibile complessità della narrazione della frontiera – in particolare di quella messicana-statunitense – ad averla spinta a esplorare e, poi, sperimentare pratiche multidisciplinari, scoprendo nuove risorse retoriche nei linguaggi dell'arte (Cestelli Guidi 2018, 9-15). Avvisaglie di tale commutazione metodologica che la porterà a proseguire gli studi in arte visiva al San Francisco Art Institute, erano state le collaborazioni svolte con artisti, architetti e filosofi locali condotte durante gli anni trascorsi in Messico. Nel 2006 è infatti invitata in qualità di studiosa a partecipare al festival d'arte pubblica *inSite*, nato nel 1992 sul territorio di frontiera. In questa occasione pubblica sul catalogo dell'edizione di quell'anno il contributo *Biocartography of Tijuana's cultural-artistic scene*, un provocatorio resoconto del contesto artistico e culturale della città messicana, in cui combina elementi testuali e visivi, reali e immaginari<sup>1</sup>. Nello stesso anno realizza insieme all'architetto Rene Peralta e al filosofo Heriberto Yepez il progetto editoriale *Here Is Tijuana!* un compendio sulla città messicana costituito dalla raccolta di diverse tipologie di fonti, tra cui rapporti governativi messicani e statunitensi, editoriali di giornali, guide turistiche e bollettini sulla sicurezza del paese (Montezemolo, Peralta, Yepez 2006).

Questo spostamento metodologico va letto, del resto, entro quella prospettiva revisionistica che sin dagli anni Novanta investiva metodi e prassi operative della disciplina etnografica e sulla quale esiste un'ampia e articolata letteratura. In questa sede, sarà sufficiente ripercorrere i punti salienti, necessari per rintracciare le motivazioni alla base delle scelte compiute dalla stessa Montezemolo. Fondamento teorico di tale

---

<sup>1</sup> Una descrizione dettagliata dell'opera è data dall'artista nel suo sito ufficiale: <https://www.fiammamontezemolo.com/>

passaggio si può ritrovare nei concetti espressi nel noto volume *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* curato da George E. Marcus e James Clifford, che, mettendo in discussione la natura oggettiva e imparziale dell'etnografia intesa come disciplina scientifica, enunciava i limiti della sua applicazione puramente scritturale. Il tema centrale che unisce i vari contributi del volume è che l'etnografia non rappresenta una semplice descrizione neutrale e oggettiva di culture diverse, ma è piuttosto un processo di costruzione narrativa influenzato dalle prospettive e dai pregiudizi dell'etnografo. In particolare, Clifford ha affermato che l'etnografia possiede una «dimension poetic» (Clifford 1986, 26), essendo un atto interpretativo, soggettivo e finzionale, che riflette le dinamiche di potere esistenti nel rapporto tra l'etnografo occidentale e i soggetti “altri” che vengono studiati.

In tempi successivi, questo riconoscimento, insieme al cambiamento dei modi della disciplina di definire il proprio oggetto di studio e il forte scetticismo verso metodologie e prassi consolidate portò a una ridefinizione dei metodi dell'etnografia, favorendo le sovrapposizioni con altri campi disciplinari. L'etnografia si è così riversata nell'ambito degli studi letterari, dei media studies, dei film e soprattutto nell'arte. Come scrive Francesco Marano, il logocentrismo della disciplina tradizionale è stato di fatto sostituito (o per lo meno variato) da pratiche ibride, forme narrative e visive in grado di trasmettere e comunicare ciò che la sola scrittura, accademica e spesso unidirezionale, non era in grado di catturare. In questo contesto, l'arte contemporanea per la sua capacità di rendere tangibile «la complessa articolazione dell'attività sensoriale presente in ambito della ricerca antropologica» (Marano 2013, 9) è diventata una non casuale ma anzi privilegiata espressione della conoscenza etnografica. Infatti, come scrive ancora Marano, «l'arte e l'antropologia» non vanno considerati come «campi autonomi» ma piuttosto «contigui e attraversati dalle stesse epistemi culturali»; pertanto, attraverso questa ibridazione «si tenta anche di far emergere una dimensione estetica che riteniamo implicita nell'antropologia, dal fieldwork alla rappresentazione, ma sempre rimossa dai risultati pubblici cui perviene.» (Marano 2013, 11).

Le pratiche artistiche, quindi, non solo hanno integrato e conglobato l'etnografia – si tratta della cosiddetta “svolta etnografica” dell'arte contemporanea (Coles 2000; Schneider 1993; Schneider, Wright 2006; Foster 2006, 175-210) – ma l'hanno notevolmente espansa in virtù di una comprensione più profonda e complessa, non oculocentrica, né logocentrica ed etnocentrica, delle esperienze culturali. Lo dimostra il percorso di Fiamma Montezemolo.

### **Da border theorist a border artist: il video-saggio *Traces* (2012)**

Nella ricerca di Montezemolo, il passaggio verso una pratica che fonde antropologia e arte si identifica emblematicamente con il video-saggio *Traces* (Figura 1), un'opera sperimentale legata all'esperienza vissuta nelle aree di frontiera dove il muro anti-immigrazione separa il Messico dagli Stati Uniti. Realizzato nel 2012, questo lavoro segna una tappa cruciale nella riflessione di Montezemolo sui confini, geografici e politici, configurandosi come una vera e propria esegesi del periodo di circa dieci anni in cui aveva lavorato sul tema con gli strumenti tradizionali dell'etnografia. Si può parlare più che di una trasformazione in termini, di un processo di slittamento che l'ha portata a identificarsi prima come “border theorist” poi come “border artist”. L'uso del video-saggio per l'artista risponde, infatti, alla necessità di restituire la complessità dell'esperienza etnografica. Nello specifico, la natura ibrida di questa tecnica le permette di muoversi su diversi registri contemporaneamente – visivi, documentaristici, emozionali e narrativi – capaci di rappresentare la molteplicità di significati entro cui si snoda e va dunque intesa la frontiera

messicana-statunitense, un confine geografico, certo, ma anche storico, culturale ed economico, un paradigma ambivalente di scambio interculturale e di attraversamento.

A questo proposito, Homi Bhabha nel volume *The Location of Culture* considera i territori di frontiera non semplicemente come aree di separazione tra diverse realtà sociali e politiche, ma come luoghi di negoziazione e ibridazione continua. Bhabha sottolinea che, in questi spazi, le identità non sono statiche né completamente determinate dalle culture di origine, ma emergono attraverso l'interazione e la fusione di elementi culturali diversi, dando vita a nuove identità, che sfuggono alle logiche dominanti di controllo e di classificazione (Bhabha 2004, 54). Oltre ciò, entro questo panorama non vanno sottovalutate le pesanti disparità e asimmetrie di potere che spesso convivono e definiscono i territori di frontiera, come nel caso del contesto messicano-statunitense.

Wendy Brown nella sua analisi sulle barriere divisorie sottolinea che quella americana, differentemente da altri casi dove la frontiera è spettro delle invasioni coloniali, è piuttosto «la risultante di tensioni tra le esigenze del capitalismo americano, l'antagonismo popolare nei confronti dell'immigrazione sollecitata da quelle esigenze – in particolare per gli effetti prodotti su salari e occupazione – e le dimensioni demografiche e culturali che compongono e, per alcuni decompongono, la nazione» (Brown 2013, 25). Per José David Saldívar, infatti, la disparità economica e sociale rende questa frontiera un modello dicotomico di attraversamento, circolazione e mediazione identitaria, ma anche di resistenza, discriminazione e conflitto (Saldívar 1997, IX) sulla quale insiste la fortissima pressione migratoria di decine di latinos senza prospettive che ogni anno rischiano la vita per raggiungere uno dei paesi più ricchi al mondo. Usando le parole della scrittrice chicana Gloria Anzaldúa, lo spazio «fronterizo» si configura così come “ferita aperta”, dove il Terzo Mondo si scontra con il Primo, portando alla luce le contraddizioni e le complessità della cultura «mestiza» (Anzaldúa 1987). Ed è questa logica nazionalistica fondata sulla contrapposizione dentro-fuori, ricco-povero, al centro della riflessione di Montezemolo.



Figura 1: Fiamma Montezemolo, *Traces*, Digital video, 20 minutes, 26 seconds, 2012, video still. © Studio Montezemolo

In *Traces*, l'artista associa immagini desunte dalle riprese effettuate nell'arco di ventiquattro ore trascorse alla frontiera sul versante messicano a una narrazione evocativa e poetica, affidata a una voce femminile fuori campo<sup>2</sup>. Mentre la voce si sofferma e riflette sulla storia del muro le immagini documentano la vita nello spazio della frontiera, mettendo in risalto il suo aspetto tragico – come i migranti mimetizzati in attesa di attraversarla (Figura 2) – paradossale – come gli atleti che si allenano sulla spiaggia dal lato messicano, mentre dal lato statunitense le forze militari lavorano alla continua ricostruzione del muro – e ritualistico del quotidiano – come il gioco di un bambino sulla sabbia (Figura 3). Lo sguardo scorre sui graffiti, sulla decadenza arrugginita delle lamiere, sulle telecamere di sorveglianza, sulla traiettoria che il muro segue all'interno di un paesaggio arido e impervio.



Figure 2 e 3: Fiamma Montezemolo, *Traces*, Digital video, 20 minutes, 26 seconds, 2012, video still. © Studio Montezemolo

Non didascalica né subordinata alle riprese, la narrazione si caratterizza per un approccio speculativo e intimistico: rivolgendosi direttamente al muro, la voce gli conferisce una sorta di soggettività, espressa al maschile, che risulta particolarmente efficace nella descrizione delle sue debolezze, della sua autorità e delle sue contraddizioni, enunciate, infatti, negli stessi termini in cui «un padre padrone [...] pensa ingenuamente di poter proteggere la propria prole con prepotenza da nemici immaginari», come afferma la narratrice. In questo contesto la contrapposizione di genere, rappresentata dai due interlocutori, è una lente particolarmente interessante attraverso cui guardare il muro, poiché identifica il suo ruolo dominante e allo stesso tempo vulnerabile – o di «dubbia virilità» come afferma la voce narrante – esplicitando la dinamica ambivalente tra potere e fragilità che denota le aree di confine. Questa modalità narrativa contribuisce inoltre a coinvolgere gli spettatori a un livello più profondo, sia emotivo che riflessivo, stimolando una partecipazione consapevole alle dinamiche complesse dello spazio liminale e delle condizioni di disequilibrio sociale che il muro simboleggia.

In *Traces*, dunque, l'artista non si limita a documentare la frontiera. Come osserva T. J. Demos in relazione all'uso del video-saggio da parte dell'artista svizzera Ursula Biemann, questo tipo di opere «redefines documentary's ambition as not only the representation but the constitution of reality, inspiring belief in the world of its own constructions.» (Demos 2013, 212). In questa prospettiva, dunque, il ritratto del muro così profilato da Montezemolo deve essere considerato, piuttosto, come un dispositivo empatico, che invita gli spettatori a interrogarsi sul ruolo della barriera in relazione alle identità che coesistono nei contesti di confine, ambendo a sospendere i troppo facili binarismi tra “un interno” e “un esterno alla frontiera, “un al di là” e “un al di qua” del muro.

<sup>2</sup> È possibile visionare integralmente il video sul sito ufficiale dell'artista: <https://www.fiammamontezemolo.com/>

Utilizzando molteplici prospettive documentaristiche e liriche, il video si concentra, soprattutto, sulla soggettività degli *atravesados*, per i quali il passaggio di questa frontiera, fatta di barriere e staccionate contenitive di centinaia di chilometri, è un atto di cambiamento e di speranza. Così se le tracce lasciate dai migranti – come i graffiti sul muro (Figura 4) – inquadrare nelle immagini non sono semplicemente segni effimeri di passaggio, ma manifestazioni concrete di una tentata e auspicata trasformazione, «la soluzione artistica a questo doppio ruolo della frontiera invalicabile eppure permeabile» (Bacci 2022, 33) è trovata da Montezemolo nella «trasformazione alchemica» del muro, di cui restano soltanto le tracce in una fialetta disposta davanti al video omonimo in sede espositiva.

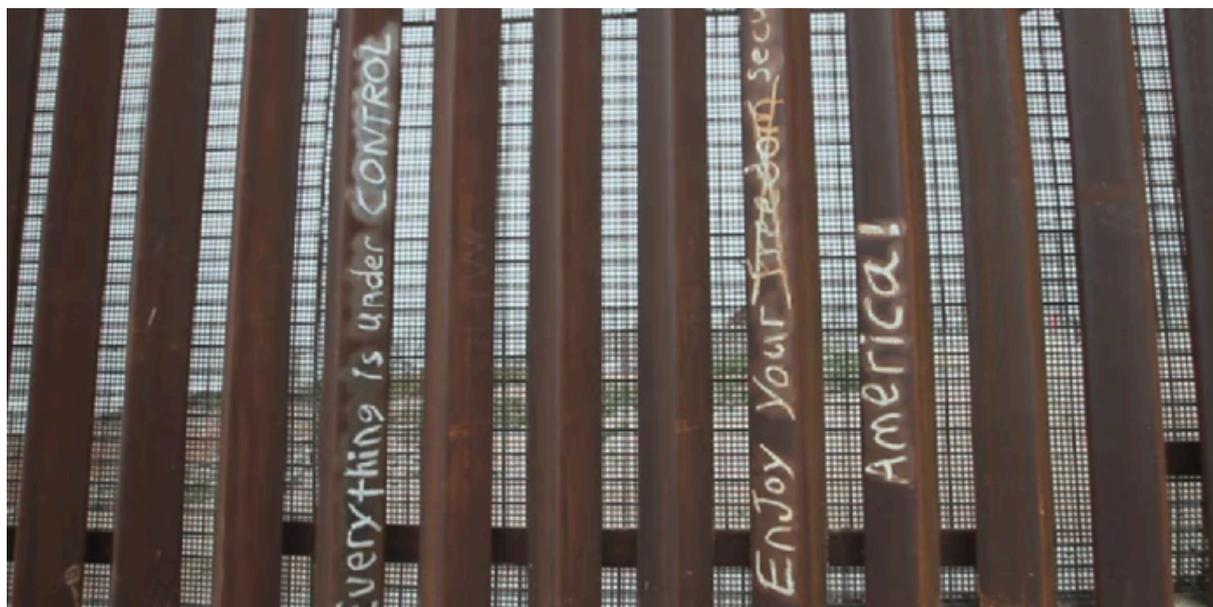


Figura 4: Fiamma Montezemolo, *Traces*, Digital video, 20' 26", 2012, video still. © Studio Montezemolo

### ***Echo* (2014): «Amplified Listening»**

Nel 2014 Fiamma Montezemolo torna a riflettere sullo spazio di frontiera che separa Messico dagli Stati Uniti, in una prospettiva che mira a indagare sull'eredità di nove interventi d'arte *site-specific* realizzati negli anni del già citato festival *InSite*, svolto periodicamente nella regione di Tijuana e San Diego dal 1992 al 2008<sup>3</sup>. Il video *Echo*<sup>4</sup> (Figura 5) si configura come una sorta di archivio polisemantico, in cui Montezemolo utilizza gli strumenti analitici dell'etnografia visiva come le interviste, la documentazione, le riprese sul campo e digressioni poetiche, per dare voce non solo agli artisti e curatori coinvolti nel progetto, ma soprattutto alle comunità residenti, partecipanti attivi delle opere *site-specific*.

<sup>3</sup> Informazioni dettagliate sulle varie edizioni di *InSite* e sui progetti sviluppati possono essere consultate sul sito ufficiale: <https://insiteart.org/about>.

<sup>4</sup> Il film *Echo* è stato proiettato il 14 aprile 2024 in occasione della mostra personale tenuta presso la Fondazione Baruchello (*TR4. Fiamma Montezemolo*, mostra a cura di Carla Subrizi, Roma, Fondazione Baruchello, 02 febbraio – 19 aprile, 2024). La proiezione è stata accompagnata dal dibattito con Parista e con Maria Alicata, Carla Subrizi e Andrea Viliani.

Figura 5: Fiamma Montezemolo, *Echo*, Digital video, 38', 2014, video still. © Studio Montezemolo

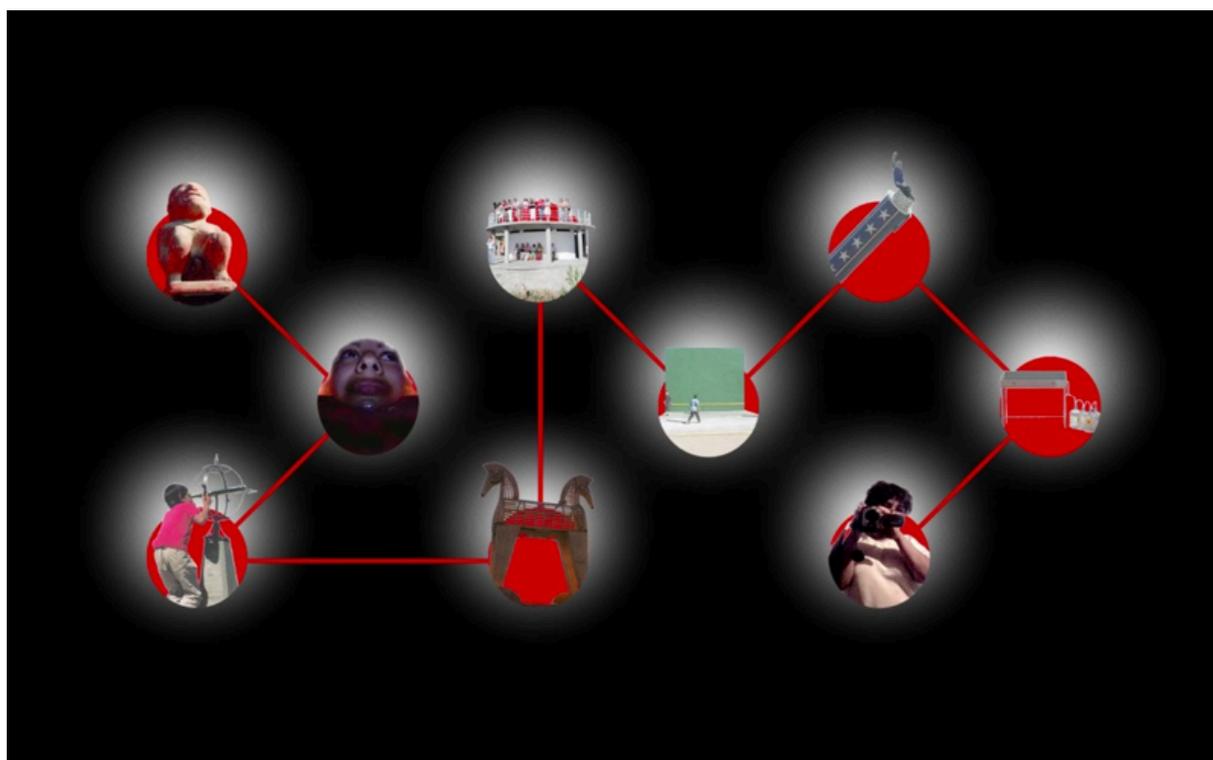


Storicamente, il concetto di *site-specificity* è emerso a partire da quelle esperienze che tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta indagavano il nesso tra arte e luogo. Contrariamente alla scultura concepita in studio e successivamente ingrandita nello spazio pubblico, nell'ambito dei progetti *site-specific* il luogo viene considerato come parte imprescindibile dell'ideazione, della creazione e della fruizione dell'opera. Al di là degli usi strumentali del termine diffusosi negli ultimi anni (Kwon 2020, 21), queste opere creano un dialogo critico con lo spazio, interagendo con le identità, le memorie locali e assumendo un forte valore politico e sociale (Cfr: Foster 2006; Kwon 2020). Sono proprio questi aspetti che Montezemolo intende esplorare con *Echo*, focalizzandosi non tanto sulle opere in quanto oggetti artistici, quanto sui loro impatti, potenziali e reali, che essi hanno avuto o continuano ad avere sulle comunità, soprattutto quelle più complesse che risiedono sul versante messicano.

Come anticipato, il video si focalizza su un numero ristretto ma rilevante di opere, le cui immagini appaiono distribuite entro una rappresentazione grafica di un diagramma (Figura 6). I nove lavori prescelti, a fronte del più vasto repertorio di *InSite* che includeva performance, esposizioni in galleria ed eventi pedagogici, corrispondono a quelli che hanno interagito con lo spazio della parte messicana del confine, dove le politiche neoliberali promosse dal NAFTA – North American Free Trade Agreement (Accordo nordamericano per il libero scambio), entrato in vigore nel 1994, ebbero un impatto significativo sui progetti stessi promossi dal festival. Come rileva Jan Tumlir, prima dell'ufficializzazione del trattato, *inSite* aveva avuto una presenza molto limitata sul lato messicano e non aveva ancora ottenuto il supporto istituzionale e culturale che avrebbe poi ricevuto da prestigiosi enti come il Centro Cultural Tijuana (CeCuT). Solo dopo il NAFTA, l'attenzione e il coinvolgimento dal versante messicano crebbero, in parte grazie al rinnovato interesse per le questioni transfrontaliere e all'influenza economica e sociale che il trattato aveva intensificato lungo la frontiera (Tumlir 2005).

Figura 6: Fiamma Montezemolo, *Echo*, Digital video, 38', 2014, video still. © Studio Montezemolo

Delle conseguenze ne ha scritto Amy Sara Carroll, che ha evidenziato quanto in realtà le opere “mexicane” di *inSite*, benché siano state inizialmente concepite per promuovere scambi culturali e consolidare relazioni interamericane, hanno finito per rappresentare sia gli effetti delle politiche economiche legate al NAFTA che i limiti di tali iniziative artistiche (Carroll 2017). Il progetto, se da un lato ha portato un’attenzione internazionale sulla regione di confine, dall’altro ha contribuito, infatti, a



costruirne un’immagine “esotizzata” e “consumabile”, spesso destinata al mercato dell’arte estero.

Tutto ciò emerge in modo piuttosto evidente nel video *Echo*. Come notano Lois Klassen e Gabriela Aceves Sepúlveda questo lavoro si distingue per la sua attenzione alla dimensione sonora. Al suono, infatti, Montezemolo affida la narrazione, la comprensione e la memoria di quelle opere – per buona parte abbandonate e smantellate. Muovendosi attraverso una duplice temporalità – quella della realizzazione delle opere e quella successiva del video – in esso risuonano le voci delle donne coinvolte in alcune opere di *inSite*, come *Proyección en Tijuana* di Krzysztof Wodiczko (2001) e *Ciudad Recuperación* di Itzel Martínez del Cañizo (2005) e le loro testimonianze successive, nelle quali riaffermano l’impatto profondo che queste esperienze hanno avuto, ancora persistente. In una sorta di contro-narrazione, le voci femminili diventano traccia – eco, appunto – di un’esperienza vissuta che si fa carico di esplorare la complessità e le contraddizioni legate alle politiche neoliberali imposte dal NAFTA, un’altra faccia della medaglia meno nota a cui è necessario conferire tridimensionalità. Ciò che emerge è un’esperienza fortemente compromessa nei suoi propositi, in cui l’arte è stata spesso strumentalizzata per promuovere una narrazione positiva della globalizzazione, ma profondamente vacillante in una prospettiva interna, dove le disuguaglianze sociali, economiche e di genere sono state esacerbate proprio da queste stesse politiche. Tra

gli aspetti più significativi legati all'accordo emergono, infatti, la rapida intensificazione del settore manifatturiero, le condizioni di lavoro a basso costo e la militarizzazione del confine che a loro volta avevano creato le condizioni per un'epidemia di violenza di genere, tanto che «Femicide became internationally ubiquitous as a grim subject representing the region during that era» (Klassen, Aceves Sepúlveda 2022, 105).

Ma al di là della necessaria denuncia e diffusione di tali aspetti più sommessi, l'inclusione di queste testimonianze offre a Montezemolo la possibilità di interrogarsi con quale responsabilità etica questo tipo di lavori devono confrontarsi, soprattutto quando inseriti in contesti particolarmente complessi. Se infatti come dimostra il video le opere *site-specific* hanno un'incidenza significativa (e talvolta problematica) sulle culture ricettive, la domanda che si pone e solleva Montezemolo è se l'artista debba considerare tale impatto come parte integrante del proprio lavoro. In un'intervista rilasciata nel 2015, ha affermato infatti:

Non so se è responsabilità però sicuramente a me in termini etici mi è sempre venuta in mente questa domanda: ma che succede quando gli altri se ne vanno? Che succede con i resti delle loro opere? In "Echo" questa è stata una grande domanda che poi non ha una grande risposta nel senso che qualcuno lo legge come un totale fallimento dei progetti, qualcuno come un totale successo perché alcune opere sono state riprese dalla città. Quindi la responsabilità più che altro è nel capire se tu come artista devi farti questa domanda o no, nel momento in cui tu interagisci con delle donne abusate o con degli operai sfruttati, etc ... e pensi di fare del bene, che cosa succede dopo all'opera ...? Però, hai visto, non ci sono reali risposte nel video. (Montezemolo, Traversa 2015)

La domanda assume ancora più urgenza se si considera che quel tipo di opere – come dimostra il caso di *Echo* – spesso sopravvivono nel tempo attraverso la memoria delle comunità residenti, prolungando l'impatto sociale e mantenendo vivo, ridefinendo e trasformando il loro significato.

Nel contesto dell'opera di Montezemolo, ciò porta a interrogarsi ontologicamente sul suo valore retorico della testimonianza stessa come spazio di resistenza, che agisce nelle pieghe del rapporto tra creazione e riflessione critica, tra informazione e comunicazione, tra passato e presente. Un processo che Klassen e Aceves Sepúlveda descrivono come «amplified listening» (Klassen, Aceves Sepúlveda 2022, 110-114).

## **Rappresentazione geografica e realtà territoriale: A Map Is Not A Territory (2012)**

Di confini e mobilità parla anche il lavoro fotografico *A Map Is Not A Territory* (2012). Mentre *Traces* ed *Echo* evidenziano le esperienze soggettive e collettive nei contesti di confini, quest'opera espande la riflessione, spostando l'attenzione sul ruolo simbolico e ideologico della cartografia stessa, come strumento di potere e controllo territoriale.

L'opera si inserisce in una più ampia riflessione sulla rappresentazione degli spazi e sulla dissonanza tra questa e le realtà territoriali, una tematica affrontata nel corso del tempo da diverse prospettive che vanno dalle scienze geografiche, a quelle sociologiche e filosofiche. Infatti, se il tentativo di decostruire i fondamenti della storia cartografica si consolida nel solco della speculazione post-strutturalista, già dalla metà del Novecento era stata messa fortemente in discussione la presunta scientificità della

rappresentazione cartografica, interpretata non come una riproduzione fedele della superficie terrestre ma come un testo, un documento che contiene influssi e interferenze, testimonianze delle idee e dei concetti di chi l'ha prodotta. Le mappe descrivono il mondo, come del resto qualsiasi altro documento, in termini di relazioni di potere, pratiche culturali e priorità politiche. Secondo il filosofo Michel De Certeau, la mappa infatti riflette una visione astratta e «panottica» dello spazio, imposta dall'alto per organizzare e controllare la realtà (De Certeau 2001, 90). Brian Harley, geografo e cartografo britannico, partendo dalle teorie foucaultiane su potere e conoscenza, ha infatti sostenuto che la cartografia non è mai un processo puramente tecnico o scientifico, ma, al contrario, carico di ideologia: le mappe diventano spesso strumenti di controllo e di dominio attraverso i quali le istituzioni statali non si limitano a descrivere ma costruiscono le realtà geografiche (Harley 2001; Ferretti 2007).

Queste riflessioni si fanno particolarmente rilevanti nel contesto europeo contemporaneo, dove, soprattutto, le politiche migratorie sollevano interrogativi sulla definizione degli spazi di frontiera e, teleologicamente, sulle loro rappresentazioni (Cfr: Massey 1994; Cresswell 2004). Recentemente, tra gli altri, la sociologa Mimi Sheller ha dimostrato come le mappe siano utilizzate per giustificare e legittimare politiche di esclusione e controllo, riflettendo gli interessi di potere di stati e istituzioni (Sheller 2018, 134). *The Map is Not a Territory* abbraccia questo filone critico, proponendo una rappresentazione visiva, ma alternativa e anti-egemonica, dello spazio geografico. Il titolo dell'opera è di per sé esplicativo: esso richiama alla mente l'analoga (o quasi) affermazione di Alfred Korzybski, «the map is not the territory» (Korzybski 1933, 58), con la quale, non diversamente da quanto suddetto, il filosofo e ingegnere polacco enunciava la dissonanza tra contesto e la sua rappresentazione. Forte di ciò, l'opera si presenta come un'immaginaria topografia continentale complessa e interconnessa del mondo. Recentemente esposta in occasione della mostra personale dell'artista tenuta a Roma alla Fondazione Baruchello a febbraio 2024<sup>5</sup>, essa è costituita da due light box che presentano, su uno sfondo nero, i contorni luminosi di tre continenti particolarmente coinvolti nei fenomeni migratori: Africa, Europa e le Americhe (Figura 7). Questi contorni, giustapposti a coppia, danno vita a una cartografia inedita, fatta di zone frattali progettate per rendere visibile e tangibile ciò che risulta invisibile nelle rappresentazioni cartografiche ufficiali, ovvero la permeabilità dei confini e la scomponibilità degli spazi. Non è un caso, infatti, che nella mappa di Montezemolo i contorni che definiscono i «paesi d'origine» siano sovrapposti a quelli dei luoghi di «destinazione», o viceversa. Ciò che ne risulta è una geografia volutamente depistante, sorprendente a un primo sguardo, ma specchio della realtà migrante e di quella convergenza tra popoli che caratterizza la società globalizzata.

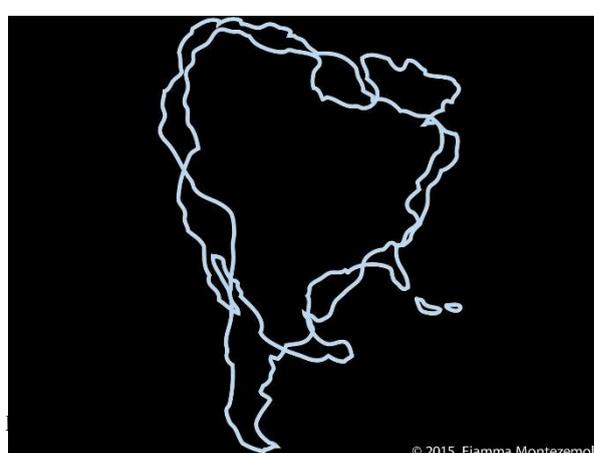
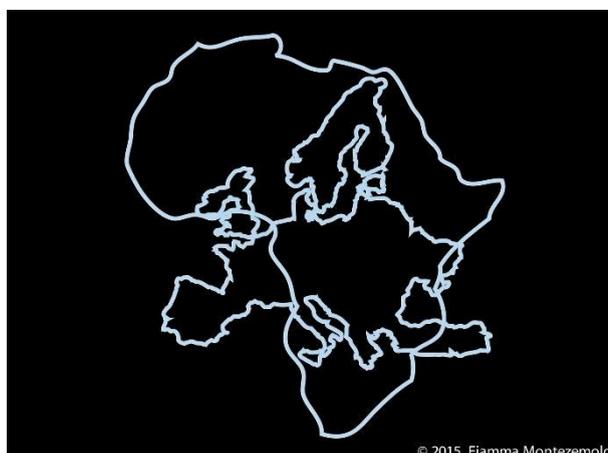


Figura 7: Fiamma Montezemolo, *The Map Is Not A Territory*, Stampa fotografica digitale su carta acetata in light box, 76,2 x 101,6 cm, 2012. © Studio Montezemolo

Non si tratta semplicemente di denunciare l'urgenza comunitaria. Ma lo scopo dell'artista sembra essere quello di proporre, seppur in modo suggestivo e provocatorio, un modello alternativo, opponendo alle canoniche logiche territoriali e di potere una formula dialogica ed evocativa, nella quale convivono geografie reali e simboliche e risuonano le esperienze frammentate e transitorie delle migrazioni e delle identità diasporiche. La conformazione della sua topografia pare, infatti, formulata al fine di ricordarci che alla sovranità politica ed economica che stabilisce le leggi dei confini, esistono entro quegli stessi luoghi realtà più profonde e sommesse, costituite da esperienze, identità, storie e fenomeni di scambio e connessione non rappresentati e quasi mai considerati nelle geopolitiche degli Stati.

L'utilizzo di stampe radiografiche, che ricordano esteticamente la radiografia medica, risulta in questo senso un aspetto particolarmente dirimente. Lungi dall'essere una scelta puramente estetica, esso va letto come un invito allo spettatore a guardare al di là della superficie apparente per renderci consapevoli di una realtà «nascosta sotto la carne»<sup>6</sup>, ovvero tutto ciò che le mappe convenzionali tendono a ignorare, a eludere o a omettere. La metafora epistemologica trasforma così l'opera in un atto di scoperta, in cui la mappa diventa un veicolo per esplorare proprio quella dimensione identitaria – fluida e complessa – rimossa dalle tradizionali rappresentazioni delle delimitazioni territoriali. In questa prospettiva, il contrasto tra i contorni luminosi e il fondo nero può essere letto nei termini di una selettività della visibilità, in cui ciò che è illuminato rappresenta ciò che la narrazione dominante permette di vedere, mentre gli aspetti nascosti o marginalizzati rimangono nell'ombra.

### ***Green White Red (Mediterranean Blue) (2018), “Other than self”***

Si conclude questa indagine sulla pratica dell'artista, portando all'attenzione un'opera che, sebbene non pienamente inserita entro una disamina sul concetto di confine, risulta molto pertinente in questo contesto per la sua esplorazione dell'intelligibilità geografica dei costrutti utilizzati per la loro articolazione. *Green White Red (Mediterranean Blue)* (Figura 8) si concentra, infatti, sulla decostruzione delle simbologie nazionali associate alle definizioni territoriali, in particolare alla bandiera, in relazione ai fenomeni di mobilità e transitorietà.

---

<sup>6</sup> La citazione proviene dalla descrizione dell'opera di Montezemolo presente nel sito ufficiale: <https://www.fiamma-montezemolo.com/>



Figura 8: Fiamma Montezemolo, *Green White Red (Mediterranean Blue)*, Installazione video, tre dipinti monocromi di 101,6 x 45,7 cm, un'immagine proiettata in loop, dimensioni variabili, 2018. © Studio Montezemolo

Realizzata nel 2018, l'opera installativa e intermediale è costituita da tre dipinti monocromi – verde bianco rosso – posti a parete in sequenza a replicare la bandiera italiana. Una scritta al neon recita “Other than self”, mentre l'immagine del Mar Mediterraneo in movimento è proiettata sul dipinto monocromo centrale che diventa schermo per la visualizzazione di una diversa realtà, quella dei migranti, ma totalmente integrata (per metonimia) nello spazio dei confini nazionali. Ciò si traduce, in modo piuttosto diretto, in un richiamo a un senso di responsabilità collettiva e nell'esortazione ad abbracciare un'ottica di co-appartenenza che aiuti a riconoscere l'identità nazionale nei termini di senso comunitario inclusivo, piuttosto che esclusivo.

Il fulcro dell'installazione è il simulacro della bandiera, reinterpretato attraverso il linguaggio storicizzato della pittura monocroma. Sin dagli anni Sessanta, il monocromo è stato spesso considerato un gesto radicale, capace di azzerare i valori formali ed espressivi dell'opera, opponendosi alle convenzioni artistiche e culturali per rimuovere dall'oggetto artistico ciò che era avvertito come un eccesso di significato. Montezemolo riprende questa tradizione, ma ne sposta l'attenzione: l'uso del colore unico non è più un atto di riduzione formale in sé, bensì, riconosciuto nel suo valore ontologicamente decostruttivo, diventa mezzo elettivo per interrogare una simbologia identitaria consolidata. La bandiera italiana realizzata da Montezemolo, fatta di tre pannelli dipinti monocromi, non perde infatti la sua valenza di emblema ma piuttosto acquisisce un nuovo significato in termini di integrazione, configurandosi come strumento di denuncia e al contempo simbolo di una auspicata quanto necessaria trasformazione sociale a favore di un'apertura culturale e geopolitica.

Al tempo stesso, si può supporre che, nelle intenzioni di Montezemolo, questa prospettata apertura possa essere estesa a uno scenario ben più ampio rispetto a quello italiano rappresentato che funge, così, da sineddoche di una complessità sociale globale legata ai fenomeni migratori e che ha avuto particolare risonanza nella dimensione dell'arte visiva.

Rimandando a altri contesti una riflessione intorno le ragioni che hanno condotto gli artisti a occuparsi di questi aspetti entro quella che è stata definita da Thomas Nail come il «Migratory turn» (Nail 2019, 54)

dell'arte contemporanea, è notevole in relazione al caso specifico preso in esame quanto tale svolta sia stata assunta entro due direttrici, strettamente connesse: quella di un'estetica migratoria, che affronta la nostra condivisa partecipazione nei confronti del fenomeno, soggetto stesso dell'opera, e quella di un'arte migrante, da intendersi nei termini di una espressività nomadica, multimediale e transdisciplinare, attraverso cui si intende sussumere l'essenza dei fenomeni migratori, abbracciando la fluidità e la molteplicità delle identità in trasformazione.

In questo senso, *Green White Red (Mediterranean Blue)* di Montezemolo conduce la riflessione su un altro versante, indirettamente sfiorato nel corso del presente contributo, e cioè il ruolo della migrazione nella ridefinizione identitaria sia nella prospettiva migrante sia in quella accogliente. Con questa opera, Montezemolo chiude idealmente una riflessione già avviata nelle sue opere precedenti affrontate in questa sede: qui, l'artista sintetizza e amplifica il discorso sull'appartenenza e sull'identità, proponendo un'interpretazione più ampia della collettività globalizzata come spazio culturale aperto, integrato e in continua trasformazione, in una prospettiva che supera le distinzioni rigide tra "migranti" e "nativi," tra culture "occidentali" e "non occidentali", tra "Primi" e "Terzi" mondi.

## Bibliografia

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Londra: Aunt Lute Books, 2012.
- Bacci, Giorgio. *Confini: viaggi nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia, 2022.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture* (1994). London-New York: Routledge, 2004.
- Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone books, 2010.
- Carroll, Amy Sara. *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Cestelli Guidi, Anna. *Fiamma Montezemolo. Dell'inquietudine / Of Disquiet*. Milano: Postmedia, 2018.
- Clifford, James. "On Ethnographic Allegory". In *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, a cura di James Clifford e E. George Marcus, 98-121. Berkeley-Los Angeles: University of California press, 1986.
- Clifford, James; Marcus, E. George (a cura di). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley University of California press, 1986.
- Coles, Alex (a cura di). *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. Londra: Black Dog Publishing, 2000.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001 (ed. or. 1990).
- Demos, T. J. *The Migrant Image. The Art And Politics of documentary during global crisis*. Durham-Londra: Duke University Press, 2013.
- Ferretti, Federico. "La «doppia voce» di Brian Harley. Immagine e potere nella storia della cartografia". *Storicamente* 3 (2007): 1-31.
- Foster, Hall. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia, 2006.
- Harley, Brian. *The New Nature of Maps*. Baltimore-Londra: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Klassen, Lois; Gabriela Aceves Sepúlveda. "Listening to Race and Gender in Fiamma Montezemolo's Echo and Stephanie Dinkins's N'TOO". *Media-N* 18 (February 2022): 102-122.

Korzybski, Alfred. *Science and Sanity*. New York: Institute of General Semantics, 1933.

Kwon, Miwon. *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa* (2002). Milano: Pestmedia, 2020.

Marano, Vincenzo. *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*. Roma: Cisu, 2013.

Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Montezemolo, Fiamma; Peralta, Rene; Yopez, Heriberto. *Here Is Tijuana!*. Londra: Black Dog Publishing, 2006.

Montezemolo, Fiamma; Traversa, Rosa. "Recensito incontra l'artista-antropologa Fiamma Montezemolo: Ar/teoria è vita!". *Recensito*, 16 luglio 2015  
<https://www.recensito.net/rubriche/interviste/recensito-incontra-l-artista-antropologa-fiamma-montezemolo-ar-teoria-e-vita.html>

Nail, Thomas. "The Migrant Image". In *Handbook of Art and Global Migration*, a cura di Burcu Dogramaci e Birgit Mersmann, 54-69. Berlino: De Gruyter, 2019.

Ring Petersen, Anne. *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globaliste world*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Saldívar, José David. *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997.

Schneider, Arnd. "The Art Diviners". *Anthropology Today* 2 (1993): 3-9.

Schneider, Arnd; Wright, Christopher (a cura di). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford-New York: Berg, 2006.

Sheller, Mimi. *Mobility Justice. The Politics of Movement in An Age of Extremes*. London-Brooklyn, NY: Verso, 2018.

Tumlir, Jan. "inSite\_05". *Artforum* 3 (November 2005)  
<https://www.artforum.com/events/insite-05-2-181530/>

## Sitografia

<https://fondazionebaruchello.com/progetti/tra-fiamma-montezemolo-02-02-2024-19-04-2024/>

<https://insiteart.org/about>

<https://www.fiammamontezemolo.com/#a-map-is-not-a-territory>