

---

# Sabrina Mezzaqui tra Sadako, Shahrazād e bell hooks

---

ARIANNA DESIDERI

Osservando ad ampio spettro il percorso ormai trentennale di Sabrina Mezzaqui (Bologna, 1964), si possono ravvisare ne *Le mille gru* (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) le prime avvisaglie di un orientamento in chiave multiculturale della sua ricerca, che si fa più accentuato nella prima decade del nuovo millennio e che risulta prolifico tutt'oggi.<sup>1</sup> Le tre opere si situano in un periodo decisivo per l'artista che, diplomatasi all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1993, si afferma sulla scena locale e italiana con le viatiche mostre all'Associazione Il Graffio, alla Galleria Neon e alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, grazie al sostegno di personalità autorevoli come, tra le altre, Carolyn Christov-Bakargiev, Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Pasini.<sup>2</sup> Dopo le sperimentazioni relazionali degli esordi<sup>3</sup> — quali *Baci Perugina* (1993), *Cento di questi giorni* (1997) e *Sabrine* (1998) — alla fine degli anni Novanta Mezzaqui sembra rivolgere lo sguardo oltre i propri confini culturali, sviluppando una curiosità di studio verso specifiche storie e tecniche tradizionali di matrice non europea, appartenenti a culture eterogenee e geograficamente dislocate. Di volta in volta, queste sembrano essere selezionate e approfondite per la capacità di risuonare all'interno della sua poetica, che sin da allora si costruisce intorno al senso del tempo, all'autobiografia e all'affettività, alla ritualità performativa dei gesti quotidiani.

Individuando dunque in *Le mille gru* (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) tre casi di studio, il presente contributo si propone di analizzare secondo quali strategie formali e proces-

suali l'artista inizi a incorporare nel proprio immaginario e nella propria pratica alcuni riferimenti provenienti da quelle che, in maniera convenzionale, si indicheranno come "culture extraeuropee". In tal modo, sarà possibile delineare il peculiare posizionamento adottato dall'artista nel quadro delle trasformazioni socio-culturali di fine Millennio, sullo sfondo di un sistema dell'arte sempre più globalizzato e del dibattito critico in Italia intorno all'intercultura, avviato in maniera consistente dopo il 1989, tanto sulle riviste di settore<sup>4</sup> quanto nella letteratura teorica.<sup>5</sup>

Tuttavia, è necessario premettere che Mezzaqui non tematizza mai esplicitamente il suo rapporto con le cosiddette "culture altre", né lo argomenta con apposite dichiarazioni. In verità, l'artista non rilascia alcuna intervista lungo l'intero arco degli anni Novanta. Per sopperire all'assenza di fonti primarie storiche, è fondamentale ricorrere al prezioso commentario pubblicato nel primo catalogo monografico (2002), dove ciascuna riproduzione è affiancata da notazioni di carattere personale.<sup>6</sup> A mo' di spie, tali riflessioni fungono da guide per contestualizzare la genesi delle opere nonché per interpretare in maniera pertinente i riferimenti culturali scelti e la loro assimilazione. Al commentario, si affianca la documentazione coeva — come i portfolio d'epoca archiviati dall'Associazione Viafarini e la letteratura grigia conservata dalla Galleria Massimo Minini e da Galleria Continua — nonché si ricorre alla bibliografia pubblicata successivamente e al dialogo diretto con l'artista.<sup>7</sup>

Si procederà dunque nell'esaminare singolarmente le tre opere, dove si attestano richiami alla cultura giapponese, araba e alla letteratura postcoloniale afroamericana, tentando di individuare alcune possibili affinità metodologiche nella reinterpretazione delle fonti. In conclusione, si rintraccerà nelle pratiche rituali buddiste un possibile sottotesto comune soprattutto su un piano processuale, nel contesto di una parallela ricerca spirituale protesa verso le filosofie e le religioni orientali.

## LE MILLE GRU (1998)

Nelle brevi notazioni a commento de *Le mille gru* (1998),<sup>8</sup> Mezzaqui confessa di aver letto in IV elementare il libro *Il gran sole di Hiroshima* di Karl Bruckner — pubblicato nel 1961 e tradotto in Italia l'anno successivo.<sup>9</sup> L'installazione trae infatti origine dal romanzo, la cui trama si basa sulla storia vera di Sadako Sasaki, una bambina colpita dalle radiazioni nucleari del bombardamento di Hiroshima del 1945 e che, a dieci anni dalla tragedia, si ammala di leucemia ed è costretta in un letto di ospedale. Il fratello Shigeto rivolge una preghiera in favore della sua guarigione, che può esaudirsi solo se lei si impegna a realizzare mille gru di carta dorata. *Le mille gru* si focalizza su quest'ultima parte della storia: il fulcro dell'installazione ambientale e *site-specific* è composto dal libro di Bruckner — che assume il valore di oggetto-scultura — aperto su una delle pagine illustrate conclusive, dove Sadako è intenta a realizzare le gru [fig. 1].<sup>10</sup> Le

illustrazioni del pittore Remo Squillantini assumono un peso preponderante se si pensa alla fruizione di Mezzaqui allora bambina, in età di scolarizzazione primaria, rispetto al corpo testuale. Nell'installazione, dalla pagina fuoriesce infatti uno stormo in carta bianca che si espande nello spazio espositivo a livello parietale, come se la storia prendesse forma nella realtà.



1.  
Sabrina Mezzaqui, *Le mille gru*,  
1998, libro (*Il gran sole  
di Hiroshima*), 999 gru di carta  
ripiegata, dimensioni variabili.  
Courtesy Galleria Continua.

La riattivazione del ricordo d'infanzia sembra essere un fattore determinante per contestualizzare l'utilizzo della fonte, in quanto si può ipotizzare che vi sia stato un rispecchiamento emotivo ed empatico tra l'artista e Sadako, descritta da Bruckner come vittima innocente della guerra. D'altronde, la narrazione dell'autore è costruita intorno a una polarizzazione etica tra "bene" e "male", ovvero tra il Giappone e gli Stati Uniti — e, più in generale, tra le costruzioni concettuali di "Oriente" e "Occidente". Il Giappone è descritto con toni esotizzanti, come spazio simbolico della quiete e dell'armonia, dove i valori "tradizionali" della società contadina sono minacciati dalla modernizzazione industriale. In tale contesto, è chiara la demonizzazione dei soldati statunitensi, spersonalizzati come ingranaggi di sistema, che incorporano una più vasta critica alla violenza del progresso tecnologico occidentale, in nome del quale la bomba atomica è stata sganciata sui civili.

D'altra parte, il romanzo di Bruckner potrebbe non essere stata l'unica fonte di Mezzaqui, alla luce del successo nella cultura popolare della storia di Sadako. In Giappone, la bambina si è trasformata in una vera e propria icona di pace universale. Già nel 1955 a Hiroshima è fondato il Peace Memorial Museum<sup>11</sup> (ora Hiroshima Peace Memorial Museum) all'interno del Peace Memorial Park, dove nel 1958 è inaugurato il *Children's Peace Monument*, a opera degli artisti locali Kazuo Kikuchi e Kiyoshi Ikebe: un monumento dedicato a Sadako, dove tuttora le viene reso omaggio con ghirlande colorate di gru. La sua eco pacifista continua persino oggi, tramite i progetti di sensibilizzazione dell'associazione Sadako Legacy NPO.<sup>12</sup> Rispetto alla circolazione europea e statunitense della vicenda, invece, proprio intorno agli anni Novanta è realizzato il cortometraggio animato *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1991)<sup>13</sup> — codiretto da Eleanor Coerr, autrice dell'omonimo libro pubblicato nel 1977 — ed esce un album dal medesimo titolo, con musiche di George Winston (1995).<sup>14</sup>

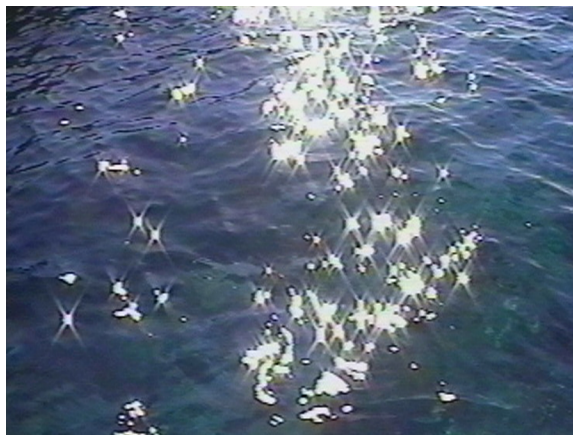
Oltre a ciò, la riattivazione del ricordo di Sadako da parte di Mezzaqui potrebbe essere collaterale e funzionale a un interesse processuale verso l'origami, che le permette di approfondire una ricerca tecnico-performativa allora in corso. L'origami, caposaldo rituale della cultura shintoista, è associata sin dalla sua prima canonizzazione scritta — a firma di Hiden Senbazuru Orikata (1797)<sup>15</sup> — alla gru come principale modello, augurio di purezza e lunga vita, divenuta poi simbolo di pace in relazione a Sadako. Ne *Le mille gru* (1998), Mezzaqui replica l'attività della bambina e attua una mimesi fattuale e operativa, imparando la tecnica dell'origami<sup>16</sup> e componendo 999 gru — non mille, per non soccombere come lei. Attraverso la piegatura metodica della carta, materiale prediletto, Mezzaqui continua a sperimentare una temporalità dilatata dell'azione, scandita dalla serialità di un gesto minimo ripetuto — già al centro dell'indagine performativa *Esercizi di concentrazione* (1996) [fig. 2],<sup>17</sup> dove, accovacciata a terra, disegna minuziosamente su carta, a pennarello, i motivi di un ricamo — oltre che avviare una riflessione sull'oggetto-libro che sarà carica in tutta la sua produzione.<sup>18</sup>



2. Sabrina Mezzaqui, *Esercizi di concentrazione*, 1996, pennarello su carta, 210x120 cm. Courtesy Galleria Continua.

## LE MILLE E UNA NOTTE — RADIO TUNISI (1999)

Parimenti, l'opera *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) [fig. 3]<sup>19</sup> è realizzata nella cornice di un'esperienza personale: il periodo di isolamento volontario sull'isola di Pantelleria. Il video<sup>20</sup> consiste in una ripresa fissa e ravvicinata del mare, a cui fa da sottofondo una canzone in lingua araba, che si rintraccia essere *JSK (The Sporting Youth Of Kabyl)*, del musicista berbero Abderrahmane Abdelli. Mezzaqui afferma di aver ascoltato per caso il motivetto arabo in diffusione su Radio Tunisi quando ormai si trovava in casa: riguardando il video girato al mare, le sembrava che la riflessione della luce sulle onde provocasse delle «stelline»<sup>21</sup> danzanti a ritmo di musica.



3.  
Sabrina Mezzaqui, *Le mille e una notte — Radio Tunisi*, 1999, video VHS  
– 61'. Courtesy Galleria Continua.

Sebbene l'aspetto musicale possa non essere di sufficiente peso per denotare un interessamento di Mezzaqui nei confronti del mondo arabo, la menzione nel titolo de *Le mille e una notte* invita a un maggiore approfondimento a riguardo. Di certo, tale ripresa attesta che il volume rientra nel nutrito e popolato *pantheon* letterario di Mezzaqui, vorace lettrice sin da allora, come testimoniato da *Il gran sole di Hiroscima* nonché dai riferimenti alla letteratura sacra, narrativa, filosofica ed epica che costellano la sua produzione. La citazione nel titolo de *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1994) potrebbe essere interpretata in affinità alla ricerca di Mezzaqui sul valore del tempo: la celebre raccolta di racconti di origine egiziana, mesopotamica, indiana e persiana si struttura infatti intorno alla figura della fanciulla Shahrazād, che ogni notte tesse e ritesse un filo narrativo nei suoi incontri notturni con il re di Persia Shahriyār, rimandando il finale della storia al giorno successivo e scampando così alla

morte.<sup>22</sup> Al pari delle fiabe riavvolte di Shahrazād, l'andirivieni delle onde di Pantelleria e le sonorità arabe ipnotiche rimandano a una temporalità ricorsiva di stimoli sensoriali.

Una simile lettura è incoraggiata da un'installazione successiva, *Le mille e una notte* (2004), che riporta lo stesso titolo dell'opera letteraria, dove tale aspetto si manifesta con più evidenza. Mezzaqui avvolge su se stessi dei ritagli in carta del volume nell'edizione integrale araba, formando 1001 cilindri rilegati in successione, a comporre a terra una spirale discendente dall'alto.<sup>23</sup> La curiosità verso la cultura arabo-islamica — per certi versi come lo era stato con quella giapponese — si realizza quindi attraverso frammenti di quotidianità, memorie e letteratura, diventando negli anni uno stimolo ricorrente: si pensi all'opera *Il Corano* (2011), un tappetino da preghiera composto da carta arrotolata su cui vi è la trascrizione integrale a mano del testo sacro musulmano.<sup>24</sup> Alla fine degli anni Novanta, l'incontro con tale cultura si situa a Pantelleria, isola di confine tra la Sicilia e la Tunisia, frontiera tra due continenti e luogo liminale in cui — si è detto — Mezzaqui sceglie di vivere un'esperienza di isolamento volontario, dall'ottobre del 1998 al gennaio 1999.<sup>25</sup> L'ascolto di Radio Tunisi si colloca quindi nella cornice di una condizione esistenziale straordinaria, in cui le casuali incursioni sonore arabe all'interno della silenziosa villetta rappresentano uno dei pochi contatti possibili con il mondo esterno.

D'altronde, la serie di lavori prodotti durante il soggiorno è indice di numerose e differenziate strategie di "passatempo" sperimentate da Mezzaqui, tra cui gli esercizi su quaderno (*Exercise Books*, 1999), la scrittura di bigliettini (*Pensierini*, 1999), o la serie di lettere *L'ombra delle cose* (1999), pubblicate nel 2012 nell'omonimo libro d'artista.<sup>26</sup> Disseminati nelle lettere si trovano commenti affascinati dedicati alle architetture dell'isola, che presentano influssi islamici e che l'artista rielabora a suo modo nell'installazione *Senza Titolo* (1999), dove un carillon acquistato a Pantelleria è posto sullo sfondo di una diapositiva proiettata a muro, raffigurante tre finestre vetrate ad archi ogivali cuspidati con *jali*. Dall'opera e dalle lettere si ha prova del fatto che Mezzaqui resta fortemente suggestionata dalle confluenze multiculturali del territorio, tanto da farle scrivere:

i primi tempi del mio soggiorno immaginavo che i clandestini extra-comunitari sbarcando qui pensassero di aver sbagliato rotta, di essere ancora di là. Comunque, mi hanno detto che quando arrivano qui non sanno effettivamente dove si trovano.<sup>27</sup>

Con tali parole, l'attualità delle migrazioni nel Mediterraneo sembra fare improvvisa irruzione, interrompendo l'incanto idilliaco e utopico della vita sull'isola. Nella medesima lettera, Mezzaqui continua:

Walter mi ha raccontato che spesso i clandestini approdano di notte, d'inverno, che è molto freddo e allora entrano in qualche casa disabitata a riscaldarsi, mangiare e riposarsi. Ma solitamente sono molto accorti nel non rovinare nulla, rimettono tutto in ordine prima di andarsene e, per ringraziare dell'ospitalità, lasciano un biglietto e una piccola

copia del Corano. La Tunisia è qui di fronte e nelle giornate limpide capita di vederne il profilo all'orizzonte.<sup>28</sup>

Nonostante l'urgenza del fenomeno migratorio e la posizione strategica dell'isola nel Mediterraneo,<sup>29</sup> l'accento a tali questioni si esaurisce nei due passi riportati, trovando un peso esiguo nell'economia delle lettere e del progetto di residenza, che si concentrano sul racconto di episodi e pensieri quotidiani vissuti dall'artista.

Il corpus di opere prodotto a Pantelleria confluisce poi nella mostra personale *Messaggi inviati* presso la Galleria Massimo Minini (1999),<sup>30</sup> il cui titolo riprende *O mio cuore (Messaggi inviati)* (1999), una serie di arazzi di perline che replicano il *display* di un vecchio cellulare, su cui sono scritte brevi dediche agli amici lontani. Già a questi anni risale l'impiego di tale materiale, sperimentato anzitempo per la realizzazione del tappeto *Carpet Crawlers* (1997),<sup>31</sup> con cui Mezzaqui rivela di avere familiarità sin da quando, da piccola, si dilettava a realizzare braccialetti e collanine.<sup>32</sup> La ripresa del gioco d'infanzia sembra quindi escludere un riferimento alle culture indigene o ai manufatti etnici, mentre avvalorata come, al pari della quadratura, dell'origami e della scrittura, le composizioni di perline costituiscono un'attività manuale ripetitiva, non solo di "passatempo", ma di rallentamento del tempo stesso con esito meditativo. Scrive Mezzaqui in appendice al portfolio del 1998: «Passatempo: il tempo passa, ma il tempo resta. È come se il tempo trascorso nella ripetizione dei gesti manuali fosse rimasto impigliato nella trama del manufatto».<sup>33</sup>

## ATTRAVERSO (2001)

L'intreccio delle perline costituisce la trama dell'ultima opera considerata, *Attraverso* (2001) [fig. 4], due tende di due metri d'altezza dove l'alternanza di perline beige e nere non forma più un messaggio di carattere personale, ma trascrive le frasi finali, in lingua originale e nella traduzione italiana, di *Elogio del margine* (1998), saggio della scrittrice, accademica e attivista afroamericana bell hooks:

Di notte, quando tutto è silenzio e quiete, giaccio nel buio della mia stanza senza finestre, in esilio dalla comunità del loro cuore, e scruto l'oscurità immobile per vedere se riesco a trovare la strada di casa. Mi racconto delle storie, scrivo poesie, registro i miei sogni. Nel diario scrivo: appartengo a questo luogo di parole. Questa è la mia casa. Questa caverna oscura che ho dentro di me, nera come il carbone, dove sto costruendo il mio mondo.<sup>34</sup>

L'estratto scelto da Mezzaqui evoca una condizione di isolamento, involontario o ricercato, un propizio grado zero dove ritrovare sé stessi e la scintilla creativa — non a caso il passo è già citato nelle lettere inviate da Pantelleria.<sup>35</sup> Il retaggio politico delle affermazioni e del posizionamento biografico di bell hooks sembra essere qui attutito, ricollocato entro una riflessione sul quotidiano a cui è dedicata la mostra *Il pomeriggio è troppo*



4.  
Sabrina Mezzaqui, *Attraverso*, 2001,  
2 tende di perle infilte, 215×128 cm cad.  
Courtesy Galleria Massimo Minini.

*azzurro* (2001)<sup>36</sup>, personale alla Galleria Massimo Minini, in cui *Attraverso* (2001) è esposta. Insieme alle due tende, vi è infatti *Pomeriggio* (2001), una videoproiezione a muro di una finestra aperta in controluce, *Un motivo al giorno* (2001), un esercizio sulla quadrettatura tridimensionale, *Cancellato* (2001) e *Tappeto* (2000), due simulazioni di ricami in negativo, e *Pagina di quaderno* (2001), il calco in gesso di un quaderno installato nell'angolo — quindi, si potrebbe dire, all'incontro di due “marginari”. Le opere presentano un forte carattere decorativo — aspetto stilistico carsico nella produzione di Mezzaqui<sup>37</sup> — e sembrano giocare con la citazione di bell hooks nel ribaltamento tra luce e ombra, positivo e negativo: le tende di *Attraverso* (2001), effettivamente, riportano il brano in nero su *beige* ma, al contrario della loro funzione anche evocata dal titolo, non sono attraversabili dal corpo, poiché installate contro il muro della galleria.

Nonostante sia da escludere una lettura in chiave politica delle parole di bell hooks, Mezzaqui sembra adottare a proprio modo la potenza rivoluzionaria del “marginare” nel perseguimento di una vita appartata, nel suo osservatorio di provincia a Marzabotto (BO), praticando una ricerca meticolosa e dai ritmi lenti, quanto più possibile lontana dai meccanismi dell'iperproduttività e performatività capitalista. Inoltre, è altrettanto significativo che la scrittrice sia assunta da Mezzaqui come esempio e modello letterario, dato affatto scontato nel panorama culturale e artistico dell'Italia di inizio Millennio, dove la ricezione degli studi postcoloniali internazionali sembra non essere ancora diffusa capillarmente.<sup>38</sup> Sappiamo oltretutto, da una dichiarazione di Francesca Pasini, che *Attraverso*

(2001) è stata realizzata dopo un incontro con bell hooks in occasione di una conferenza a Bologna:<sup>39</sup> anche in questo caso, un episodio autobiografico si unisce a un interesse letterario e a una sperimentazione di carattere tecnico-processuale.

## CONCLUSIONI: PROCESSUALITÀ MEDITATIVE E POSIZIONAMENTO

Come si è potuto constatare, le tre opere sono accomunate da una gestualità di realizzazione ripetitiva e time-based, attraverso materiali di comune utilizzo e facile reperibilità come la carta o le perline. Roberto Daolio coglie tale aspetto inquadrando la manualità di Mezzaqui, «concentrata e meditativa»,<sup>40</sup> «nella sospensione temporale del rito».<sup>41</sup> In effetti, le lunghe sessioni di lavoro, in cui viene reiterato un singolo e semplice movimento in serie, producono uno stato di coscienza assai simile alle pratiche di meditazione; un'intuizione confermata dal fatto che Mezzaqui in questi anni è immersa in «una ricerca spirituale che non trovava risposte nella nostra cultura occidentale contemporanea».<sup>42</sup>

Tra le poche dichiarazioni rilasciate negli anni Novanta, è significativo in tal senso l'intervento pubblicato negli atti del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* (1997), in cui Mezzaqui decide di soffermarsi sul tema del tempo anche attraverso una menzione al buddismo tibetano:

Mi hanno raccontato di una pratica buddista tibetana (si vede anche nel *Piccolo Buddha* di Bertolucci). Per alcuni mesi dei monaci disegnano un mandala su una grande tavola di legno adoperando polveri colorate. La realizzazione, granello dopo granello, richiede tanta pazienza e concentrazione. La laboriosa opera viene poi mostrata durante un rito religioso, alla fine del quale, con un gesto o con un soffio, si fa sparire il lungo lavoro.<sup>43</sup>

Nelle parole di Mezzaqui, il rito del mandala buddista è citato attraverso la rappresentazione ne *Il piccolo Buddha* (1993),<sup>44</sup> cult di Bernardo Bertolucci che prosegue la linea tematica inaugurata con *L'ultimo imperatore* (1987),<sup>45</sup> altresì inquadrabile in una serie di film europei che dimostrano una forte fascinazione — spesso in chiave esotizzante — verso la spiritualità orientale, tra cui *Sette anni in Tibet* (1997).<sup>46</sup> In parallelo al cinema, si assiste anche al *revival* del fenomeno culturale New Age, così come si attesta tra le riviste d'arte italiana il numero monografico di *Tema celeste*<sup>47</sup> *Passaggio a Oriente* (1995), dedicato alla ricezione delle culture orientali nelle pratiche e negli immaginari degli artisti contemporanei europei, statunitensi e italiani. Di sorprendente affinità con le riflessioni di Mezzaqui sono gli articoli sull'influenza della spiritualità buddista nell'arte degli anni Novanta, a firma di Ariella Giulivi<sup>48</sup> e di Elio Cappuccio, il cui testo è illustrato proprio con la riproduzione di un mandala.<sup>49</sup> Seppure tale iconografia sarà impiegata da Mezzaqui in maniera ricorrente solo

a partire dal 2004,<sup>50</sup> si può affermare che un medesimo stato meditativo sia suscitato dalla tecnica dell'origami e dalla tessitura delle perline, così come l'impermanenza del mandala possa essere ellitticamente richiamata dalla scelta di materiali facilmente deperibili e di fragile consistenza. Alla fine degli anni Novanta, la tensione meditativa della spiritualità buddista sembra dunque permeare trasversalmente la sua produzione, trovando espressione in una ricerca tecnico-formale piuttosto che iconografica.

*Le mille gru* (1998), *Le mille e una notte — Radio Tunisi* (1999) e *Attraverso* (2001) mettono in luce il peculiare posizionamento di Mezzaqui verso le cosiddette “culture extraeuropee”, che non transita per un interesse etnografico diretto in maniera totalizzante su un unico territorio, quanto per un “vagabondare” postmoderno tra elementi davvero eterogenei, prelevati dal contesto culturale di riferimento come “suggestioni” e reinterpretati in sintonia con le ricerche in corso. Proprio in virtù di tali aspetti, è necessario evidenziare come Mezzaqui sembra ritrarsi dall'affrontare le urgenze socio-politiche del suo tempo — quali le questioni migratorie, l'antirazzismo, la convivenza multiculturale — che invece muovono l'operato di alcuni artisti della sua generazione. Si pensi a figure come Paola Di Bello, il gruppo Stalker, Luca Vitone o Enzo Umbaca, che meglio esemplificano i principi della cosiddetta «arte quasi-antropologica»<sup>51</sup> di Hal Foster, agendo tra le maglie del sociale, in dialogo diretto con le comunità diasporiche. Mezzaqui adotta invece un posizionamento piuttosto “nomadico” tra differenti culture, più affine a quello delle coetanee Maria Dompé, Bruna Esposito o Donatella Landi. In breve, si pensi alla postura transculturale di Dompé, che reinterpreta con installazioni *site-specific* biografie di donne da tutto il mondo — dalla monaca tibetana Ngawang Sangdrol alle donne di Nakiri in Giappone, fino alla resistenza curda di Leyla Zana — nonché al suo interesse verso la meditazione;<sup>52</sup> e ancora, all'attenzione verso l'India e le pratiche religiose induiste di Donatella Landi, testimoniata dal video *We want to keep you safe* (1998);<sup>53</sup> o, infine, all'incorporazione dell'operatività ritualistica buddista di Bruna Esposito, attraverso il grande mandala di semi a forma di svastica *E così sia... Amen* (2000).<sup>54</sup>

Nelle opere della fine degli anni Novanta Mezzaqui è alla ricerca di una bussola per orientare la sua poetica in definizione, che sembra trovare, da una parte, negli stimoli estetico-formali e spirituali provenienti dalle culture “orientali”; dall'altra, la bussola è guidata dai suoi ampi e stratificati interessi letterari, nonché dalla relazione con storie di figure femminili — come Sadako Sasaki, Shahrazād e bell hooks — che si ancorano, in modo più o meno profondo, alla sua vita e biografia. La postura di Mezzaqui non si avvale quindi di opposizioni radicali — cioè del binarismo “noi/loro” — e rintraccia i fili comuni tra le culture piuttosto che le differenze, sentendo affini elementi distanti ed estranei. In uno scenario sempre più globalizzato e multiculturale, Mezzaqui viaggia col pensiero da Hiroshima a Tunisi, passando per il Tibet, valorizzando personali e soggettivi “incontri” con culture oltre-confine, nella sfera del quotidiano e della memoria.<sup>55</sup>

## NOTE

1. Per le opere successive al 2000, cfr. almeno Angela Tecce, Elena Volpato, Nicola Spinosa (a cura di), *Come acqua nell'acqua* (catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007-3 febbraio 2008), Electa, Napoli, 2007; Elena Volpato (a cura di), *Sabrina Mezzaqui: C'è un tempo* (catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 novembre 2006-28 gennaio 2007), Hopefulmonster, Torino, 2006; Cristiana Colli, Marielle Utili (a cura di), *Appello ai meditati, Sabrina Mezzaqui in Pilotta* (catalogo della mostra, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, 11 aprile-29 giugno 2014), Grafiche Step, Parma, 2014; *La vulnerabilità delle cose preziose: Sabrina Mezzaqui*, Fondazione Luigi Rovati, Milano, 2022; il sito web dell'artista <<http://sabinamezzaqui.it>> (ultimo accesso: aprile 2025).
2. Cfr. Uliana Zanetti, *Gallerie a Bologna. 1975-2005*, in Peter Weiermair (a cura di), *Bologna contemporanea 1975-2005*, Damiani Editore, Bologna, 2005, pp. 30-45; Gino Gianuzzi (a cura di), *No Neon No Cry*, Edizioni MAMbo, Bologna, 2022; Roberto Daolio (a cura di), *Aperto 95. Out of Order* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 10 giugno-10 settembre 1995), Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1995.
3. Per una lista completa dei lavori ante 1998, cfr. Portfolio 1996, Milano, Archivio Viafarini, Fascicolo Sabrina Mezzaqui, consultabile anche in versione digitalizzata nel database <<https://viafariniarchive.org/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
4. Ci si riferisce, nello specifico, alle testate *Flash Art*, *Ju-liet*, *Segno* e *Tema Celeste*, il cui spoglio è stato condotto all'interno del gruppo di ricerca *Dal terzomondismo al postcolonialismo: immaginari visivi dell'alterità in Italia (1979-2009) Razzismo, antirazzismo, multiculturalismo e neoprimitivismo*, Sapienza Università di Roma (direttore scientifico: Prof. Claudio Zambianchi; coordinamento: Prof.ssa Francesca Gallo).
5. Cfr. almeno Alessandro Dal Lago, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1999; Flavia Monceri, *Altre globalizzazioni: universalismo liberal e valori asiatici*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.
6. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, Gli Ori, Siena, 2002, s.p.
7. Il dialogo tra l'artista e l'autrice è intercorso tramite e-mail (agosto 2024-aprile 2025) e durante un incontro all'Accademia di Belle Arti di Bologna (29 aprile 2025). Della stessa autrice cfr. Arianna Desideri, *Sabrina Mezzaqui: collezionare parole, meditare con le mani*, in *Ar-shake. Reinventing Technology*, 26 marzo 2025, <https://www.arshake.com/sabrina-mezzaqui-raccogliere-parole-meditare-con-le-mani/> (ultimo accesso: aprile 2025).
8. Cfr. Sabrina Mezzaqui in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
9. Cfr. K. Bruckner, *Il gran sole di Hiroscima* (1961), Bemporad-Marzocco, Firenze, 1962.
10. *Le mille gru* è installata alla collettiva *Rock Around the Clock* (Ciocca Arte Contemporanea, Milano 1998), alla personale presso Associazione Il Graffio (Bologna, 1998) e nella bipersonale presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna: cfr. Valeria Tassinari (a cura di), *Giovanni Albanese, Sabrina Mezzaqui* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna 9 settembre-9 ottobre 1998), Grafiche Damiani, Bologna, 1998. Nel 2014, Mezzaqui ne propone un riallestimento per la personale *Appello ai meditati* (catalogo della mostra, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, 2014).
11. Cfr. il sito web del Hiroshima Peace Memorial Museum <<https://hpmuseum.jp/?lang=eng>> (ultimo accesso: aprile 2025). Da ricerca su OPAC, risulta interessante una coincidenza: in Italia, solo la Biblioteca comunale Casa della Cultura e della Memoria di Marzabotto (dove Mezzaqui ha vissuto, vive e lavora) conserva il volume *Peace declarations Hiroshima*, a cura dell'Hiroshima Peace Memorial Museum, ripubblicato nel 1985.
12. Cfr. il sito web della Sadako Legacy NPO <<https://sada-kosasaki.com/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
13. *Sadako and the Thousand Paper Cranes*, 1991, cortometraggio animato (29'38") diretto da George Leveson con voce narrante di Liv Ullmann, visionabile sul sito web <<https://rarefilm.com/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
14. L'album *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1995) di George Winston è disponibile sulla piattaforma Youtube <<https://youtube.com/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
15. Cfr. Hidden Senbazuru Orikata, *Il segreto per piegare mille gru*, 1797.
16. Mezzaqui ha probabilmente potuto utilizzare i manuali disponibili in Italia: cfr. Mauro Milani e Patrizia Nastasi, *Origami*, Melita, La Spezia, 1993; Emanuele Azzità, *Origami*, De Vecchi, Milano, 1997; Robert Harbin, *Origami: l'arte di piegare la carta*, Sansoni, Firenze, 1978.
17. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
18. Si veda, ad esempio: *Segni* (2006); *Mettere a memoria* (2008); *Genesi* (2010).
19. Sabrina Mezzaqui, *Le mille e una notte – Radio Tunisi*, 1999, video VHS – 6'.

20. Sul resto della produzione video di Mezzaqui, cfr. *Fioritura* (2001), *Carezze* (2001), *Pomeriggio* (2001), *Case gialle* (2002).
21. Cfr. Sabrina Mezzaqui, in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
22. Cfr. *Le mille e una notte*, Newton, Roma, 2000.
23. Cfr. Elena Volpato (a cura di), *Sabrina Mezzaqui. C'è un tempo*, cit., pp. 10-11.
24. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *Il Corano*, scheda dell'opera, <<http://sabinamezzaqui.it/Opere/2011.php>> (ultimo accesso: aprile 2025).
25. Il tema dell'isola come luogo di isolamento ma anche come crocevia multiculturale diventerà poi un tema ricorrente (*Itaca*, 2002; *Isole* 2002), e si esprimerà anche nell'interesse verso l'Odissea omerica (*Odissea*, 2006).
26. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *L'ombra delle cose. Lettere da Pantelleria* (ottobre 1998-gennaio 1999), Edizioni L'Oblivione, Brescia, 2012.
27. Lettera a Zeffi e Mario, 15 dicembre 1998, in *Ivi*, p. 31.
28. *Ivi*, p. 32.
29. Per un inquadramento sulla storia delle migrazioni, cfr. Michele Colucci, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Carocci, Roma, 2018.
30. Cfr. *Messaggi inviati*, scheda della mostra sul sito web della Galleria Massimo Minini, <<https://www.galleriaminini.it/exhibition/messaggi-inviati/>> (ultimo accesso: aprile 2025), dove è possibile reperire le foto dell'allestimento e il comunicato stampa della mostra.
31. Cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
32. Cfr. Sabrina Mezzaqui, cit. durante l'incontro pubblico *Costruire comunità*, a cura di Monica Coretti, Napoli, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina – Museo Madre, 2023, <[http://www.sabinamezzaqui.it/Archivio/Scheda\\_Costruire\\_comunita.php/](http://www.sabinamezzaqui.it/Archivio/Scheda_Costruire_comunita.php/)> (ultimo accesso: aprile 2025).
33. Sabrina Mezzaqui, cit. in Portfolio 1998, Milano, Archivio Viafarini, Fascicolo Sabrina Mezzaqui, cit.
34. bell hooks, Maria Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli, 2020, p. 260 (ed. originale *Scrivere al buio. Maria Nadotti intervista bell hooks*, Milano, La Tartaruga, 1998).
35. Cfr. Sabrina Mezzaqui, *L'ombra delle cose*, cit. p. 18.
36. Cfr. *Il pomeriggio è troppo azzurro*, scheda della mostra sul sito della Galleria Massimo Minini, <<https://www.galleriaminini.it/exhibition/il-pomeriggio-e-troppo-azzurro/>> (ultimo accesso: aprile 2025), dove è possibile reperire le foto dell'allestimento e il comunicato stampa della mostra.
37. Si veda anche *Il senso dell'ordine* (2002), in cui Mezzaqui cita l'opera di Ernst Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (Einaudi, Torino, 1984).
38. Cfr. Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Introduzione. Il postcoloniale italiano, costruzione di un paradigma*, in *Id.* (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze, 2014, pp. 1-38.
39. Cfr. Francesca Pasini, "Ero lì per vedere e ho scoperto il disegno della sparizione", in Carolyn Christov-Bakargiev, Roberto Daolio, Francesca Pasini, Peter Doroshenko (a cura di), *Sabrina Mezzaqui*, cit., s.p.
40. Roberto Daolio, *Esercizi di concentrazione*, in *Ivi*, s.p.
41. *Ibidem*.
42. Sabrina Mezzaqui, e-mail in risposta all'autrice, 15 dicembre 2024.
43. Salvatore Falci, Eva Marisaldi, Giancarlo Norese, et al. (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* (atti del convegno, Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997), Charta, Milano, 1998, p. 80.
44. Cfr. Bernardo Bertolucci, *Il piccolo Buddha*, 1993, 2h3'.
45. Cfr. *Id.*, *L'ultimo imperatore*, 1987, 2h43'.
46. Cfr. Jean-Jacques Annaud, *Sette anni in Tibet*, 1997, 2h16'.
47. Cfr. *Passaggio a Oriente, Tema Celeste*, n. 50, gennaio-marzo 1995.
48. Cfr. Ariella Giulivi, *Passaggio a Oriente*, in *Ivi*, pp. 38-43.
49. Cfr. Elio Cappuccio, *Il poeta e il fiore*, in *Ivi*, pp. 36-37.
50. Si veda, ad esempio: *Mandala* (2004); *Mandala* (2021-2023); *C'è un tacito accordo tra le mie matite e gli alberi là fuori* (2022-2023).
51. Hal Foster, "L'artista come etnografo", in *Id.*, *Il ritorno del reale* (1996), Postmedia Books, Milano 2006 (I ed. eng. 1996), p. 181.
52. Si vedano, ad esempio, le installazioni *Ngawang Sangdrol* (1998), *Alle donne di Nakiri* (1999), *Leyla Zana* (1999). Cfr. il sito dell'artista Maria Dompé, <<https://www.mariadompe.com/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
53. Cfr. Donatella Landi, *We Want to Keep You Safe* (1998), 2 video, colore, suono, 30' cad., <<http://www.donatellalandi.it/>> (ultimo accesso: aprile 2025).
54. Cfr. Anna Mattiolo e Sandra Pinto (a cura di), *Il premio per la giovane arte italiana del Centro nazionale per le Arti Contemporanee 2000: migrazioni e multiculturalità* (catalogo della mostra, Roma, Centro nazionale per le Arti Contemporanee, Allemandi, Torino, 2001).
55. Un ringraziamento prezioso a Francesca Gallo, Sabrina Mezzaqui, Laura Montesanti, Uliana Zanetti, oltre che all'Archivio Viafarini, Galleria Continua, Galleria Massimo Minini.