

FARAH POLATO

## TRACCE E CORPOREITÀ FOSSILI: MARTINA MELILLI, ARTISTA E FILMMAKER

Martina Melilli, classe 1987, cresce a Legnaro, comune della provincia di Padova. Solita presentarsi come “artista audio-visiva e regista di indole nomadica”, appartiene a una generazione che si forma all’interno di geografie rimodulate, in cui l’implosione dei confini acquisiti coesiste con la persistenza di dispositivi, tanto territoriali quanto sociali, preesistenti. Tra le implicazioni, il rilancio della questione dell’appartenenza, nell’innesto tra eredità e panorami disegnati dalla globalizzazione, che l’Italia va in quegli anni mettendo a fuoco testandoli sul piano dei vissuti quotidiani.

Dallo IUAV di Venezia, curriculum arti visive, si sposta a Bruxelles grazie alle opportunità offerte dai soggiorni Erasmus, tra le istituzioni più incisive tra quante preposte a forgiare un immaginario di cittadinanza europea. In Belgio Melilli trascorrerà gran parte del periodo di formazione universitaria: la destinazione, scelta per l’approfondimento della componente specificatamente audiovisiva, schiude a una dimensione internazionale e interculturale, ancora *in nuce* negli ambienti italiani di provenienza e permette di precisare il terreno di iscrizione di quella che sarà la successiva pratica artistica. Nella lontananza, nel riverbero di incontri e situazioni, prendono infatti forma latenze e sollecitazioni provocate dagli spostamenti, che andranno intensificandosi, sull’asse Veneto/Italia-Bruxelles/Europa. Si vanno qui definendo alcuni dei nuclei strutturali che trovano sistematizzazione in *Collation. For and about a Project on Memory, Archive, Exile*, con cui Melilli chiude la fase universitaria, in una riflessione coordinata con l’artista di origini iraniane, residente negli Stati Uniti, René Gabri e il belga Herman Asselberghs, in dialogo con il teorico documentarista di origini israeliane Eyal Sivan. L’esplorazione dell’uso politico delle memorie, il nodo della legittimità rappresentazionale delle polarità vittima-carnefice costituiscono punti di avvio della progettualità di *Tripolitalians*, a tutt’oggi ancora in corso, che fa perno su memorie e archivi individuali relativi alla comunità italo-libica, in cui

rientra anche la famiglia di Melilli riversandosi in declinazioni concrete, come la piattaforma online open-source e le installazioni *site specific*, e nell'intenzione, ancora indefinita, di un film da cui, nel 2018, si materializzerà il documentario di creazione *My Home, in Libya*.

Se il va-e-vieni che, nel periodo di formazione, triangola la provincia del nord-est italiano con Venezia, domestica e straniata dalle contraddizioni della globalizzazione, e Bruxelles, la capitale che incarna contestualmente l'assetto nazionale e quello europeo, è rappresentativo della normalizzazione di un *asset*, anche di opportunità, impensabile per le generazioni precedenti, l'immissione nei processi di produzione culturale rischiarano la frammentazione del mosaico. Gli anni in cui Melilli si muove sono infatti segnati da una crisi economica in cui l'Italia torna a essere terra di emigrazione con un alto tasso di "esodo" giovanile, dal sud come dal nord. Difficile la metabolizzazione dell'"anomalia" incarnata dalla figura ibrida del "lavoratore culturale"<sup>1</sup>. Oltre alla sfida della sostenibilità finanziaria, pesa nel panorama audiovisivo italiano un *gender imbalance* più rilevante che in altre aree europee. Le analisi degli ultimi dieci anni continuano infatti a confermare per le donne filmmaker la perpetuazione di una logica che, come efficacemente sintetizza Maria Grazia Fanchi, vede "the relationship between women and cinema [...] historically characterized by an inverse proportionality: the stronger the medium (economically, politically, socially or culturally), the weaker the amount and relevance of women in it, and vice versa"<sup>2</sup>. Supposte propensioni di genere, quando non speciose, prospettano aberrate giustificazioni alla frequentazione delle donne filmmaker del cortometraggio, del cinema del reale, della sperimentazione, rispetto alla marginalità nel

1 Cfr. M. Lazzarato, A. Corsani, *Intermittents et Précaires*, Editions Amsterdam, Paris 2008.

2 Cfr. Maria Grazia Fanchi, introduzione al panel M.G. Fanchi, R. Barotzi, M. Tarantino, F. Polato, *Women within Italian film industries. Transits or transitions?*. previsto nel quadro di NeCS 2020. Tra gli studi al riguardo, P. Simone (a cura di), *Female Directors in European Cinema. Key Figures*, European Audiovisual Observatory, 2019 (<https://rm.coe.int/female-directors-in-european-cinema-key-figures-2019/16809842b9> ultimo accesso 10 aprile 2020); i report di EWA – European Women's Audiovisual Network in collaborazione con MIBACT, e *Where are the women directors in European films? . Gender equality report on female directors (2006-2013)*, 2018, <https://www.ewawomen.com/research/> ultimi accessi, 10 aprile 2020); C. Gledhill, J. Knight, J. (a cura di), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, University of Illinois Press, s.l. 2015. Per uno sguardo di maggiore gittata cfr. G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Off Screen Women and Film in Italy*, Routledge, London 1988.

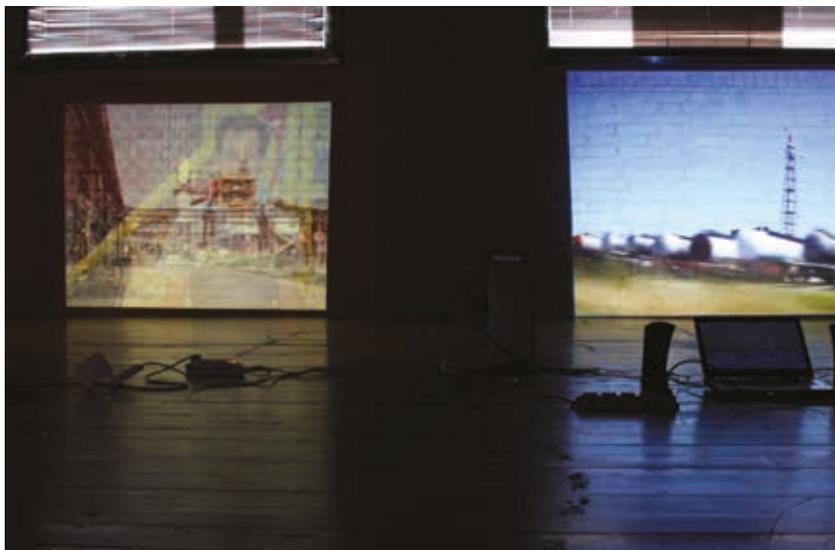
lungometraggio di finzione e nella grande distribuzione in sala. Del resto l'esclusione dalle posizioni apicali dei diversi comparti della filiera, con i suoi risvolti a cascata, si raccorda, a valle, con un tasso di accesso alla formazione, per altro in Italia puntiforme, ancora inadeguato soprattutto in alcuni profili<sup>3</sup>.

In tali coordinate il nomadismo rivendicato da Melilli si precisa tanto come sistemico quanto come prerogativa di scelta. Se l'essere donna vi si colloca come variabile mai indifferente, vi si iscrive anche come posizionalità nella mobilità di geografie e geopolitiche e in combinazioni con le altre categorie discorsive dell'identità. Di qui la refrattarietà, dichiarata, a definirsi in una prospettiva di genere, sentita piuttosto come consapevolezza incarnata del portato della riflessione e delle pratiche dei femminismi storici, da far rifluire nei diversi set operativi. In questa cornice si pone l'attenzione rivolta alla relazione tra "l'individuo e lo spazio che lo circonda", nel reciproco definirsi nel movimento che attraversa entrambi.<sup>4</sup> Centrale è la dimensione della spazialità, da ricercare non nella preminenza dello spazio nella relazione indicata, ma nel darsi stesso della relazione, nel nesso dinamico tra ciò che precede, nella sua consistenza fattuale o esistenziale, e permane, con l'accadere e il proiettarsi. L'accezione, che sbalza una vettorialità antropocentrica, dà ragione dell'interesse rivolto agli oggetti<sup>5</sup> che, lungi dal trovarsi semplicemente in un luogo, lo occupano con un'imposizione di presenza.

3 Cfr. A. Magliaro, *Gender gap al cinema, fallito l'obiettivo 50/50 nel 2020*, in "Ansa.it – lifestyle", 2 settembre 2019, [https://www.ansa.it/canale\\_lifestyle/notizie/societa\\_diritti/2019/09/02/gender-gap-al-cinema-fallito-lobiettivo-5050-nel-2020-\\_b5dfb596-d38f-4c59-926f-647c76b52ed2.html](https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/09/02/gender-gap-al-cinema-fallito-lobiettivo-5050-nel-2020-_b5dfb596-d38f-4c59-926f-647c76b52ed2.html), ultimo accesso 10 aprile 2020.

4 La citazione è tratta dal portfolio di Melilli, consultabile al sito <http://www.martinamelilli.com/>, al quale si rinvia anche per la descrizione tecnica delle opere.

5 Non senza titubanza optiamo per il termine "oggetti", impiegato dalla stessa artista, che riteniamo funzionale a definire l'arco del processo in cui Melilli si immette. Sul focus, trasversale alle discipline, ci limitiamo a ricordare il recente T. Rossetto, *Object-Oriented Cartography. Maps as Things*, Routledge, Oxon 2019, particolarmente significativo nella nostra prospettiva, e G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Monza 2016; per gli studi filmici, A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino 2014 e il numero monografico *Cosa*, in "Fata Morgana", n. 28, 2016, oltre allo storico contributo di R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma 2009.



1. Martina Melilli, *Handle with care*, 2009, veduta dell'installazione, Magazzini Ligabue, Venezia (courtesy artista)

Si tratta di inclinazioni già individuabili nel progetto *Handle with care* (2009) ideato insieme a Francesco Maria Paolini e Stefania Moro come prova di fine triennio all'interno della collettiva ai Magazzini Ligabue (Venezia), usuale sede espositiva dello IUAV. Per l'installazione, incentrata sulle rivendicazioni delle/i cassaintegrate/i del Petrolchimico di Porto Marghera, Melilli realizza un video bicanale (fig. 1) in cui si mescolano le testimonianze delle/dei lavoratrici/lavoratori (*Inner eyes*) e lo scorrere dello sguardo sui luoghi del Petrolchimico (*Empty*). In *Inner eyes* è la coesistenza di cunei temporali a prendere consistenza: la "resistenza" sospesa dei lavoratori, in lotta da più di dieci anni, nell'ancoraggio a un modello di cui il sistema economico ha già decretato il tramonto, e il dinamismo delle relazioni intessute nel tempo dalle/gli operaie/i con la popolazione. In *Empty*, lo scorrere dello sguardo nelle aree abbandonate impone, più che il vuoto, le presenze (strutture, edifici, mezzi di trasporto, macchine) che, sottratte alla loro destinazione d'uso e al movimento produttivo, "stanno" con massiccia e volumetrica attestazione di sé. Il nucleo vuoto quale elemento propulsivo, generatore, e l'interazione di faglie temporali si annunciano come caratteri-matrice.

Introdotta come una sorta di “diario di viaggio di scatti che chiedono di essere catturati” *When I watch I see*, blog fotografico avviato nel 2011, a tutt’oggi *ongoing*, e il successivo *New York, New York, site-specific* (2013) per L’L Gallery di Bruxelles, materializzano una ricerca sulla “realtà” – nel suo essere e nel suo darsi –, sulla fotografia e sull’esperienza soggettiva del vedere e del guardare nonché le incrostazioni che vi si annidano, come i clichés rivelati dai ventiquattro *shot* (scatti, ma anche tiri) “non trattabili” (non rimaneggiabili) con cui Melilli si sfida a fissare l’unicità dell’incontro con la città di New York (fig. 2). L’esplorazione si riverserà nella pratica audiovisiva in cui, per altro, l’inserimento di fotografie come elemento compositivo diventerà consueto.



2. Martina Melilli, *New York, New York*, 2013, veduta dell’installazione, L’L Gallery, Bruxelles (courtesy artista)

L’andirivieni tra Italia e Belgio caratterizza tanto il proseguimento della formazione universitaria, che vedrà nel 2015 l’iscrizione al SIC-Sound image culture, quanto le prime esperienze professionali, frammentate a impieghi estemporanei che permettono di risiedere nei luoghi di volta in volta sentiti più funzionali alla ricerca. Nel 2014, la mostra *Appunti per un film* la ritrova in Italia, a Bari, con un allestimento per la Mediateca Regionale Pugliese. Ritorna il proposito di un audiovisivo sulla comunità italiana di Libia. Su un lato del corridoio che porta alla sala-proiezione, cinque pannelli dedicati ciascuno a una persona, ne

ospitano il ritratto fotografico e materiali relativi ai vissuti: immagini e frammenti di interviste, scatti di foto, video della medesima persona nell'atto, di per sé narrativo, di guardare le foto cui si aggiungono annotazioni estrapolate dalle conversazioni e riflessione di Melilli, estratti di canzoni d'epoca diffusi tramite lettore mp3. Sull'altro muro sono evidenziate invece le connessioni tra le persone cui si aggiunge il video di una di loro intenta a sfogliare un album di famiglia, vale a dire a ripercorrere, suo tramite, esperienze vissute individualmente o fissate dalla trasmissione domestica. Angolando, si accede infine alla sala dove si proietta il *Leone del deserto*, per la regia di Mustafa Akkad, produzione del 1981 finanziata da Mu'ammarr Gheddafi, al contempo contro-narrazione (in Italia censurata per anni) e grande narrazione nazionale atta a legittimare il nuovo assetto libico.

Alla stratificazione delle prospettive di racconto, rinvenibile non solo dagli spaccati individuali ma anche dalla compresenza e dalle interazioni degli attori della narrazione, di cui i diversi materiali si fanno portatori, ivi compresi i fruitori, si sovrappone l'idea del film nel suo darsi come prodotto futuro o come regime di esistenza agibile già nella disposizione, nella tensione tra direzionalità e possibilità di attraversamento soggettivo. L'eco nel titolo a *Material for a film*, Leone d'Oro artisti under 40 alla Biennale di Venezia nel 2007 dell'artista di origini palestinesi Emily Jacir, già oggetto d'analisi in *Collation*, attesta non solo il debito ideativo ma conferma come nuclei sensibili i motivi delle memorie soggettive e comunitarie non condivise, traumatiche e non riconciliabili, gravitanti attorno a dimensioni conflittuali, di natura bellica o derivanti da assetti impari di forza.

Ai percorsi individuali si alternano pratiche condivise e partecipate, verso cui Melilli dichiara una propensione, in sintonia del resto con un'inclinazione consolidata nelle prassi artistiche del contemporaneo. Di nuovo, il "fare rete" insidia il "fare sistema", in un'attribuzione di rilevanza all'occasione, alla congiuntura e alla percezione, eventualmente transitoria, di una contiguità disegnata non dall'appartenenza ma dal co-sentire. Così è per il collettivo MARSALA 11 formato nel 2014 da Melilli insieme a Marco Bonaccolto, Rossella Tricarico e Stefano Serretta, a partire dalla frequentazione del programma *Indagine sulle Terre estreme* di RANDOM, centro per l'arte contemporanea sorto nei pressi di Santa Maria di Leuca in Puglia, nel *finis terrae* dell'ultima fermata ferroviaria sull'Adriatico. La progettualità del neo-costituitosi collettivo si sperimenta in *Mappe fluide* (2014), installazione ideata nell'ambito di un successivo soggiorno presso il centro Art AIA, sito all'interno di un'a-

zienda agricola del paese di Sesto al Reghena (Pordenone) e ivi allestita. Il territorio si fa esso stesso mappa in cui proiettare linee di orientamento nella pluralità dei processi che lo trasformano e dei vissuti, dove individuare tracce di quanto ha preceduto e di quanto sta per sopraggiungere. In questo quadro si colloca la presenza di lavoratori migranti che ripopolano stagionalmente la zona in un ritorno, dalla suggestione ciclica, all'antica economia rurale che contemporaneamente si immette in fenomeni di stringente attualità.

Irradiantesi da un epicentro fortemente soggettivo, la produzione di Melilli accoglie nel raggio del suo procedere la materialità degli esistenti, dinamiche, fenomeni e questioni. Ne ausculta le assonanze, talora inseguendole sino là dove le distanze si fanno incontornabili. Del 2015, il cortometraggio *Il quarto giorno di scuola* rielabora un episodio di desoggettivazione identitaria, connessa dell'infanzia paterna nell'espatrio/rimpatrio degli Italiani di Libia decretato da Ghedaffi. Sulla via del mare che si estende tra i due Paesi e i due continenti, la linea familiare incrocia altri flussi di esodo. "Portati" alla narrazione dalle immagini dei migranti che oggi affidano alle acque la propria vita e il proprio avvenire, indirizzano un nuovo fronte operativo. Del 2017, *Italian-African Rhizome. A Choreography for Camera (+Voice)* e *Mum, I'm sorry*, ne raccolgono la traiettoria, incanalando l'elaborazione di Melilli nella testualità audiovisiva.

Nel primo ciascun termine del titolo condensa un campo sensibile. A imporsi è senz'altro *rhizome* su cui si deposita una stratificazione significativa della contemporaneità che trascorre dalla forma-pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari alle identità modellate dalla creolizzazione di Édouard Glissant. *Italian-African* rinvia tanto all'urgenza personale di un'origine che si sottrae quanto a un dato di realtà che incombe come reale, che scuote e addita le fondamenta del mondo per come lo avevamo sin a un certo momento abitato. *Choreography for Camera (+Voice)* denota il movimento audio-visivo, di danza erratica, che costituisce il testo e dà corpo al soggetto autobiografico che non compare fisicamente ma vi si proietta attraverso foto, con modellazioni *embedded* della tecnica e la prima persona del *narratage* recitato dall'autrice stessa. *Choreography* si fa allora mapping sussultante che cerca di ricreare sistemi di orientamento dall'implosione delle mapature ereditate – presenti anche come oggetti – denunciandone logiche, relativismi e implicazioni: la coreografia, prodotta dall'erranza dell'io, al contempo trascina nell'erranza il soggetto e il "suo" mondo (figg. 3-4).



3-4. Martina Melilli, *Italian-African Rhizome. A Choreography for Camera (+Voice)*, 2017, still da video (courtesy artista)

Sono gli oggetti sopravvissuti ai naufragi dei migranti la tessitura di *Mum, I'm sorry*, per Sky Arte e Careof for Artevisione, che si compone nell'articolazione di almeno due tipologie di sguardo: quello che documenta i protocolli di catalogazione e che, nell'adottarne la messa a distanza sistemica, apre all'inaudito, e quello che, nell'assunzione di un approccio assoluto, si concentra sulle forme e sulle intime trasformazioni apportate dal logorio del tempo, degli eventi occorsi, dell'acqua, conferendo consistenza biologica agli oggetti (fig. 5). Questo trattamento "estetico", che si è esposto a obiezioni, è preposto, a nostro avviso, a nostro avviso, una messa in discussione radicale delle gerarchie che si annidano nel quotidiano differenziare, subdolo o esplicito, vite degne di vita<sup>6</sup>.

6 Della letteratura al riguardo ci limitiamo a menzionare J. Butler, *Frames of War. When the Life is Grievable?*, Verso, London-New York 2009.

Il video dà avvio a *Non è quello che credi*, progetto a tutt'oggi in corso, di mediazione artistica sul potenziale narrativo degli oggetti personali, e alla collaborazione con lo storico Gabriele Proglione che, sulle tracce degli itinerari dei migranti tra le frontiere dell'Europa, ridiscute il gradiente di significatività storica degli oggetti abbandonati o strappati, convertendone la trascurabilità in uno statuto di "fonte" interrogabile.



5. Martina Melilli, *Mum, I'm sorry*, 2017, still da video (courtesy artista)

Nel 2018 la gestazione di un film da farsi giunge a compimento. In *My home, in Libya* i diversi filamenti trovano composizione correlando vissuto e figure chiamate a significarlo. Tra i nuclei, la ricerca di un'origine, intesa non tanto quale punto di fondazione quanto come vuoto di narrazione, le memorie non riconciliate/riconciliabili, il loro riverbero in un presente che si reclama nel suo accadere "adesso"; tra gli attori e le figure ritornano la mappa, l'azione cartografica e gli oggetti. Una narrazione a lungo inseguita, il vissuto in Libia dei nonni paterni, è finalmente affiorata coagulandosi nella localizzazione della casa di famiglia nella Tripoli di oggi, tra le persistenze e le trasformazioni che ne hanno cambiato il volto, ora aggredito dalla recrudescenza dei conflitti su cui insistono gli interessi dell'Occidente. Impossibilitata a recarsi personalmente, a causa dell'aggravarsi della situazione, Melilli cerca tramite i

social media qualcuno che possa affiancarla. Nasce così il rapporto con Mahmoud che progressivamente forza le paratie di un'indagine privata. *My home, in Libya* diventa un film su diverse immobilità forzate: di Martina, che non può recarsi nel paese dei nonni; di Mahmoud che vuole lasciare Tripoli per mettersi in salvo e quella del popolo libico, confinato in un paese dilaniato; ancora, l'immobilità dei nonni di Martina costretti a lasciare la Libia, *home e house*, e a ricominciare altrove. La città di Tripoli e lo spazio domestico in Italia si disegnano nelle increspature di tali forzate immobilità, cui risponde l'impianto filmico che identifica due diversi modelli stilistici.

La sezione italiana, nell'attuale casa dei nonni a Legnaro, è caratterizzata da immagini fisse, o percepite come tali, grazie al trattamento fotografico e ai modi di ripresa, a plasmare l'idea di una sospensione temporale di cui partecipano persone (Antonio e Narcisa) e oggetti. Lasciati per lo più fuori campo, Antonio e Narcisa si presentificano nei frammenti di racconto che aleggiano, nelle porzioni di corpi che forano i bordi dell'inquadratura o che vi si infiltrano in riflesso, incidendola tuttavia per la loro permanenza, in allineamento con la partitura degli oggetti, parimenti disposta su un'imposizione di presenza, sulla durata delle successioni, talora ripetute, sulla plasticità dei suoni (fig. 6). Corpi nello spazio che assorbono il respiro delle esistenze e congelano il tempo, gli oggetti sono qui ancoraggi e boe che catturano memorie fluttuanti, erratiche, in cui i dettagli sbiadiscono – persino l'esatta collocazione di quella casa che racchiude la vita di generazioni – e in cui ciò che rivive sono le emozioni. Sono documenti, testimonianze di periodi e vite passati, cristalli temporali, simulacri che proteggono dal dolore della perdita, ma che, come spettri, impediscono di vivere il presente. Al contempo, essi stessi sono modellati da questi ricordi, attraverso il lavoro del linguaggio audiovisivo. Nella parte libica, gli oggetti – in primo luogo il cellulare – palpitano nella performatività intermittente che permette o impedisce il contatto tra Martina e Mahmoud. Anch'essi si protendono a fermare il tempo, nella cattura in immagini di quanto sta per essere travolto o passare, prolungandone l'agonia. E sono queste immagini, audio-visive, a farsi simulacro e insieme reagente, in una iniziale dissimulazione delle lontananze che svela nel prosieguo il baratro di distanze, evidentemente non solo geografiche, in una processualità che si fa assonante con le strategie di oscuramento proprie della globalizzazione.



6. Martina Melilli, *My home, in Libya*, 2018, still da video (courtesy artista)

A livello di principi compositivi *My home, in Libya* traduce l'interesse di Melilli per termini riconducibili a processi, come “congelare” o “fissare”, su cui si era concentrata in relazione all'attività fotografica. Tra tutti, “fossilizzare” risulta quello che più si presta a condensare un'intenzione: il fossile, infatti, attraversa il tempo, è coesistenza di uno stadio del vivente e della sua metamorfosi, eco di un mondo e prisma attraverso il quale possiamo sporgerci verso altre ere. La funzione-fossile nell'operare di Melilli non riguarda necessariamente una temporalità in profondità, predispone corridoi anche tra temporalità coesistenti eppure solitamente disconnesse. Questa categoria estranea il film dall'iscrizione in un vagheggiamento nostalgico, alla base di posizioni fortemente critiche.

La fossilizzazione, con una certa forzatura, può fornire una chiave di accesso anche al recente progetto *Corpo a corpo* (2019): brevi conversazioni, pubblicate a cadenza mensile in *Playboy Italia*, con persone che “oltre ad avere un corpo hanno fatto del corpo il loro mestiere, superficie di lavoro, campo di ricerca, di conoscenza, di indagine, di cura”, cui sono correlate, in differita, immagini in dettaglio, sghembe, a risoluzione bassa, “come ogni sguardo ravvicinato, e macroscopico”<sup>7</sup>. Fossile infatti è un corpo che si costituisce in quanto tale per il suo incapsularsi in altre materialità. Fos-

7 M. Melilli, *Corpo a corpo*, 2019, in *Portfolio* ([www.martinamelilli.com](http://www.martinamelilli.com)).

silizzare il corpo significa interrogarlo dalla sua presenza in una profondità che è al contempo geometrica (interno ed esterno, superficie e carne, forme fisiche e psicologiche) e temporale, nel darsi di una dimensione relazionale che lo configura in relazione ad altri corpi.

Nel 2019 si apre anche un altro binario di ricerca, avviato in collaborazione con Caterina Erica Shanta. Il raccordo è tuttavia ancora la nozione di traccia che, dal frammento o dall'assenza, porta a risalire alla figura: qui, il mistero della scomparsa dell'orso Misha, regalato a Enrico Mattei dal ministro degli esteri russo nel 1960 e rimasto nella gabbia del Villaggio Eni a Borca di Cadore per circa vent'anni è il fulcro vuoto attorno cui organizzare una ricognizione sulla memoria collettiva.

L'irrompere dell'emergenza sanitaria del Covid 19 induce *Dialoghi da di un isolamento* con cui Melilli prende parte a quella proliferazione di narrazioni atte a fronteggiare con valenza farmacologica le insidie psicologiche e sociali dei provvedimenti di distanziamento. Si tratta dell'invito, lanciato nel web, a una conversazione personale, di cui eco, in forma di immagine, approda quotidianamente sulla pagina facebook di Melilli. La traccia, del resto, è un appiglio da cui risalire a ciò che è stato ma anche da lanciare verso l'avvenire, per appoggiarvisi nella ricostruzione.