

Publicato in *Elisa Sighicelli, 9 Years*, SKIRA 2020.

Spirito e carne La luce plastica.

Elisa Sighicelli a Villa Cerruti, la strategia infrasottile e altre storie.

Davide Daninos

“Non è mai accaduto, a voi che mi leggete, di penetrare in una di queste sale? Non avete mai avvertito la qualità strana, densa e fantomatica del luore che vi stagnava, e che sembrava separare il luogo in cui vi trovavate da tutta la restante realtà?”

Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra*¹

La recente indagine realizzata da Elisa Sighicelli all'interno della collezione Cerrutti² è un'occasione utile per rileggere e mettere a fuoco le molteplici strategie sperimentali che l'artista porta avanti per testare i confini del proprio linguaggio fotografico.

Il progetto è suddiviso in due episodi pensati appositamente per altrettante sale del Castello di Rivoli. Il primo, *Lumenombra* (2019), si concentra sull'analisi estetica delle boiserie a specchi della residenza Cerruti, incontrate dall'artista durante i lavori di ristrutturazione e perciò coperte da teli protettivi di plastica. Le tre immagini sono stampate, ingrandite fuori scala, su tessuti di raso non intelaiati, supporto a cui l'artista ritorna spesso per ritrarre soggetti trasparenti, specchianti e luminescenti.³

Il secondo, *Lumenicta* (2019), è invece composto da due fotografie stampate su carta cotone e installate con precisione all'interno di due porte non utilizzate nel percorso espositivo della collezione del Castello. Il soggetto in questo caso sono due sale della

¹ Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra* (1962), tr. di Atsuko Ricca Suga, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 35.

² Commissionata all'interno del ciclo espositivo del Castello di Rivoli *Da parte degli artisti: dalla casa al museo, dal museo alla casa. Omaggi alle opere della Collezione Cerruti*, iniziato a maggio 2019 contemporaneamente all'apertura pubblica della villa, di cui il museo piemontese gestisce l'eterogenea collezione costruita da Francesco Federico Cerruti (Genova, 1922-Torino, 2015). Il terzo capitolo, *Elisa Sighicelli, Lumenombra Lumenicta*, è a cura di Marcella Beccaria (Castello di Rivoli, 31 ottobre 2019-19 gennaio 2020).

³ Troviamo il raso già nel 2017, utilizzato dall'artista per riprodurre il movimento ondulato delle finestre di Palazzo Madama nella sua personale *Doppio Sogno* (Torino, 2017). Così nel progetto *Storie di Pietròfori e Rasomanti* a Villa Pignatelli (Napoli, 2019), il raso ritorna come supporto per rendere la liquidità di vetri tardo rinascimentali e barocchi, l'invecchiamento delle specchiere della villa e l'interno in lamiera delle lanterne di carrozze ottocentesche.

villa – rispettivamente la stanza da letto nel torrino e la sala da pranzo –, colte alla fine di lavoro di restauro e di riallestimento in una nuova sessione fotografica, realizzata completamente al buio se non per i coni di luce proiettati dalla torcia elettrica che l'artista utilizza per dare forma alle proprie immagini.

Se nel suo progetto espositivo più recente⁴, erano i rapporti camaleontici tra le immagini e i loro supporti a risaltare, in questa ricerca il mimetismo fotografico non è l'unico strumento messo in campo da Sighicelli per costruire le sue narrazioni.

La luce, intesa come elemento scultoreo e attiva collaboratrice, ritorna a essere un elemento centrale in questa ultima produzione, mostrando l'esperienza maturata dall'artista fin dall'inizio della propria ricerca.

Lumenombra

Guardando le fotografie delle specchiere di Villa Cerruti, che nei loro riflessi ampliano le luci e le dimensioni della sala da pranzo, possiamo notare come molteplici piani convivano, sovrapposti, all'interno della stessa immagine.

Per poter osservare i disegni automatici che, lentamente, si allargano come macchie di Rorschach al centro degli specchi, lo sguardo deve prima superare il velo di plastica opaca utilizzato per proteggere le boiserie nei lavori di manutenzione.

La plastica modifica le proprietà ottiche degli specchi⁵, barattando la capacità di rifrazione in cambio di una patina cosmetica, composta da lueggiature e ombre incerte. La luce, filtrata attraverso la pelle artificiale del telo di plastica, dona una pallida luminescenza ai legni dipinti e ai vetri, offuscati e anneriti dal tempo. Tale patina aggiunge più livelli di lettura all'immagine. La opacizza. Ne ammorbidisce i contorni, mescolando i frammenti luminosi all'oscurità che impregna gli oggetti sottostanti, imbruniti dalle ombre pomeridiane.

Luce e ombra sono impastate all'interno dello stesso piano che, pur estendendosi otticamente oltre le sue due dimensioni, riunisce e amalgama i colori e i chiaroscuri in un gioco continuo di velature pittoriche.

Questo telo opalescente coincide con il piano dell'immagine, incontrando così il favore delle morbide forme del raso su cui è stampato, capaci, non essendo intelaiate, di riportare e mantenere in movimento le sue correnti e la sua topografia accidentale. La

⁴ La già citata *Storie di Pietròfori e Rasomanti*.

⁵ Normalmente adibiti a sfondo per i dipinti della collezione Cerruti, ma nudi al momento dello scatto per via dei lavori in corso.

delicatezza del supporto accetta i contorni più aridi e trasparenti della plastica, sviluppando le possibilità fisiche e ottiche di entrambi.

Come il positivo di una pellicola istantanea, questa chimera di raso e plastica sembra essere stata in grado di copiare la realtà, strappandone direttamente il lembo più esterno grazie alla propria pelle sensibile alla luce. Osservando questa superficie ne immaginiamo l'agile tremolio, facilmente riproducibile dalla sensibilità del raso ai movimenti d'aria nello spazio espositivo. La sua massa sottile è impressionabile anche solo dal passaggio del nostro respiro, capace di creare, come un vento improvviso sull'erba, moti ondosì sulla sua epidermide luminosa.

Le forme accondiscendenti del supporto suggeriscono una coincidenza tra il piano dell'immagine, il raso e la plastica. Ma questa corrispondenza produce altri due risultati nella nostra percezione. La plastica sfuma i contorni dei paesaggi sottostanti ma, al contempo, lascia intuire la sua presenza soltanto nell'incontro tra la luce e le pieghe più pronunciate della sua superficie, capace di rivelare le sue forme e i rilievi più accentuati e di modularne le ombre nei panneggi trasparenti.

Prima di tutto, ciò che vediamo nelle tre immagini sono i teli protettivi e la luce, depositatasi nei loro avvallamenti come tante pozzanghere luminose. Come le lumeggiature finali di un dipinto a olio, queste scaglie diafane sono le prime presenze che il nostro sguardo incontra nel suo percorso. In tal senso, i veli di plastica esistono soltanto in quanto supporti di luce e, viceversa, la luce esiste soltanto in quanto plastica.

Questa superficie vitrea rappresenta il sottile confine dove le ombre trasparenti e le vacue sfumature di luce riescono a incontrarsi. Come suggerisce la stessa Sighicelli, questa trincea ottica non è semplicemente assimilabile con la quasi oscurità della penombra⁶, ma esprime la convivenza attiva di due forze in equilibrio, una *lumenombra* appunto dove "le particelle di chiarore si amalgamano con le tenebre, svelando un universo ambiguo, e senza più confini tra luce e ombra" (Tanizaki, *op. cit.*, p. 35).

Luminicta

Come un ladro nella notte, Elisa Sighicelli ruba immagini.

In *Luminicta*, la luce della sua torcia scolpisce i contorni delle sale della residenza dell'ormai scomparso Francesco Federico Cerruti, adesso abitate dai suoi veri proprietari, i mobili e le opere che da anni qui riposano.

⁶ Il prefisso *pen-* deriva dal latino *paene*, "quasi", "per poco non".

Anche qua, la convivenza di luci e ombre mette in moto la narrazione. Suggestisce la presenza di movimenti, psicologici e fattivi, all'interno dell'immagine. Crea attori in questo interno notturno, o ne sottolinea l'assenza. Evoca ombre nascoste, invita lo sguardo, e ne stimola il voyeurismo.

Il contrasto fra la luce elettrica e le ombre della notte mette in scena rappresentazioni possibili. Risveglia le opere della villa non in quanto tali, ma come attori in quel teatro degli oggetti che può essere la residenza privata di un collezionista. Dove il nostro sguardo, guidato dai nuovi punti di luce, si può inserire nel dialogo empatico che ancora permane fra i dipinti e il loro proprietario oramai assente.

Così, le molteplici icone e fondi oro medievali, gli *Ecce Homo* e le statue lignee che affollano le pareti della camera da letto disabitata, destati dal nostro ingresso inaspettato, escono dall'ombra come tanti animali notturni disturbati nel loro riposo, rivendicando il ruolo di unici abitanti di questo territorio⁷.

Ritratte da Sighicelli, anche le due maschere dipinte da Giorgio de Chirico, conservate nella sala da pranzo della Villa Cerruti⁸, non sono più soltanto le muse di un pensiero metafisico, non più opere custodite in una raccolta curata, ma corpi che si affacciano dagli specchi delle boiserie come testimoni silenziosi delle passeggiate notturne dell'artista e del nostro sguardo curioso.

Osservando queste due fotografie installate con precisione all'interno delle porte di Rivoli, pur avendo colto la strategia del *trompe-l'œil*, non possiamo frenare la nostra curiosità, dobbiamo affacciarci all'interno di questo sfondato, per guardare cos'altro si nasconde all'interno della loro oscurità. Il nostro sguardo è fermato solo dalla opacità della carta cotone che, custodendo le immagini, dona un corpo fisico al buio della notte, le cui tenebre si confondono con l'illuminazione soffusa della sala espositiva. La capacità di ritrarre ciò che non si vede e la coincidenza fra luci reali e rappresentate richiamano le strategie pittoriche già utilizzate a fine Ottocento da Edouard Manet. Ne *Le Fife* (1866) per esempio⁹, il pittore francese posiziona la fonte d'illuminazione all'esterno del quadro, perpendicolare al piano pittorico, per inondare di luce il proprio soggetto e in tal modo, confondersi con l'illuminazione reale come se la tela, "nella sua materialità, fosse esposta davanti a una finestra aperta".¹⁰

⁷ Per una lista delle opere presenti nella camera, si veda *La Collezione Cerruti*. Guida, edizioni Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2019, pp. 62-65.

⁸ Giorgio de Chirico, *Muse metafisiche (Composizione metafisica – Muse metafisiche) (Composizione metafisica – Le due maschere) (Castore e Polluce)*, 1918, collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte. Deposito a lungo termine Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Vd. *La Collezione Cerruti*. Guida, p. 33, cat. B5.

⁹ Musée d'Orsay, Parigi.

¹⁰ Michel Foucault, *La pittura di Manet*, a cura di Maryvonne Saison, tr. di Simona Paolini, Abscondita, Milano 2005, p. 50.

Sighicelli intuitivamente espande questa strategia anche alle ombre dello spazio espositivo, controllando la luminosità della stanza e rendendo indistinguibili i confini tra il buio della carta cotone e la mancata rifrazione della luce nella sala, sfumando ancor di più la distanza tra questi due luoghi.

Le porte che ritraggono le due stanze oscure collegano ambienti distanti nello spazio e nel tempo: la collezione del Castello vissuta dall'esperienza diurna degli spettatori e la raccolta Cerruti nella visione notturna di Sighicelli. Queste due aperture sono non solo uno strumento per affacciarci di nascosto nella solitudine notturna della villa, ma agiscono come portali: estendono la visita pubblica al museo piemontese a quella solitaria e intimista della residenza al crepuscolo, eliminando ogni distanza e sottolineandone la contiguità.

I primi soggetti su cui l'artista all'inizio della carriera ha concentrato la sua attenzione sono state proprio le porte e le finestre, da sempre utilizzate, nella storia dell'arte, come sinonimi della cornice, del piano pittorico e del *frame* fotografico. Sono a loro volta strumenti ottici, incorniciano i paesaggi e le vedute d'interno, rendendoli immagine. Separano e collegano ambienti, in questo caso non contingenti.

Le finestre, ricorrenti in tutto il lavoro di Sighicelli,¹¹ sono state scelte fin da subito come soggetto privilegiato per mettere in scena la propria idea di fotografia espansa e luminosa, creata attraverso l'uso di *light box* parzialmente illuminati in maniera selettiva.¹²

Ma è proprio con la riproduzione a grandezza naturale di porte e vedute d'interno che l'artista inizia a creare le sue illusioni a grandezza naturale. È con *Porta* (1996), dispositivo di duchampiana memoria,¹³ che i piani dell'immagine e della realtà diventano contigui. Incassando a misura la fotografia di una porta chiusa all'interno di veri montanti, dietro cui una luce al neon esalta in maniera controllata i due vetri smerigliati riprodotti nell'immagine, l'artista estende il loro chiarore all'interno dello spazio tridimensionale della nostra esperienza. Anche qua l'illuminazione mette in moto la narrazione: la luce soffusa filtra attraverso i vetri opachi, suggerendo la presenza di

¹¹ Rimando nuovamente alla già citata *Doppio Sogno* presso Palazzo Madama come esempio più recente sul tema.

¹² Si vedano le opere *Kennington Road* e *Wilkie's Street*, entrambe del 1996, dove già viene adottata la tecnica di posizionamento dei neon sul retro delle fotografie in corrispondenza alla fonte luminosa presente sull'immagine, in questi casi, il chiarore delle luci elettriche che filtra attraverso le tende di abitazioni inglesi nell'oscurità delle strade al crepuscolo.

¹³ Si veda per esempio Marcel Duchamp, *Fresh Widow* (1920, MoMA, New York) e *La Bagarre d'Austerlitz* (1921, Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda). Per una lista dei lavori di Duchamp su porte e finestre si veda Daniel Naegele, *Duchamp's Doors and Windows*, atti del convegno "34th Annual European Studies Conference" (Omaha, ottobre 2006) [https://lib.dr.iastate.edu/arch_conf/85].

uno spazio altro, abitato da ciò che non possiamo vedere, dove la luce e la nostra immaginazione possono convivere.

Sono gli stessi spazi che oggi ritroviamo nascosti dietro alle pellicole di plastica e all'interno delle porte del Castello di Rivoli, "luoghi familiari", come già scriveva Elio Grazioli, "ma al tempo stesso estranei, privi di presenze vive eppure come popolati da scene che si sono appena svolte o che stanno per accadere. 'Scene di un delitto', diceva Walter Benjamin, luoghi dove tutto diventa traccia di un qualcosa di avvenuto o che sta per avvenire, di un prima o di un dopo".¹⁴

Nella stessa sala della villa, giusto a lato della boiserie ritratta da Sighicelli, è conservato un secondo dipinto di de Chirico che ritrae il pittore accompagnato dalla propria ombra:¹⁵ non una semplice proiezione sul muro dei propri contorni, ma una silhouette bianca, intenta a contemplare i paesaggi cittadini e metafisici che si affacciano dalla piccola finestra presente alle sue spalle.

Questa ombra opalina è stata già individuata come simbolo della sua vita interiore,¹⁶ non secondaria e parallela a quella pubblica ed esteriore. Le fotografie di Sighicelli potrebbero essere lette in tal senso come un ritratto di Cerruti con le proprie ombre, o meglio, solo attraverso di esse. Un'indagine della vita privata e interiore di un collezionista riservato, attraverso ciò che rimane delle sue ombre luminose, delle sue raccolte e del suo lascito estetico.

L'inganno sottile

Studiare in maniera continuata le opere di Elisa Sighicelli può produrre effetti collaterali. I sintomi principali includono stati confusionali e un'attenzione inaspettata per i dettagli. Dopo aver osservato a lungo le immagini dei suoi specchi, nel guardare qualsiasi riproduzione di fotografie che presentino come sfondo un telo a panneggio, il nostro cervello non potrà evitare di chiedersi automaticamente su cosa siano state stampate tali immagini.¹⁷

¹⁴ Elio Grazioli, *Scolpire la luce*, in *Elisa Sighicelli*, Electa, Milano 2010, p. 95, a cui rimando per un ulteriore approfondimento sulla ricerca dell'artista con i light box.

¹⁵ Giorgio de Chirico, *Autoritratto (Autoritratto) (Autoritratto metafisico)*, 1920 circa, collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte. Deposito a lungo termine Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Vd. *La Collezione Cerruti*. Guida, p. 34, cat. A91.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Per una verifica immediata di tale patologia, dopo aver guardato le opere in catalogo, si cerchi come esempio la riproduzione del famoso ritratto di Jean Cocteau scattato da Philippe Halsman (1949). Se il vostro sguardo non cade dubitoso sullo sfondo bianco, la cui neutralità è interrotta dalle ombre dei panneggi, per interrogarsi su che supporto sia stato stampato ("carta? cotone?"), siete sani e salvi.

La confusione fra supporto e superficie non è casuale. Accompagna l'artista oramai da anni, interessata da sempre a testare i limiti dell'oggetto fotografico nella nostra percezione.

Oltre al già citato mimetismo – attraverso il quale i soggetti vengono stampati su materiali con cui mantengono un'affinità fisica, un esempio per tutti, la statuaria classica riprodotta su travertino e marmo statuario – una delle prime strategie messe in campo da Sighicelli è stata l'utilizzo del *trompe-l'œil* fotografico, nella sua applicazione più classica, la rappresentazione che appare come realtà, e nella sua versione opposta, la realtà che appare come rappresentazione.

Le due aperture fotografiche sulla Villa Cerruti richiamano i classici affreschi in *trompe-l'œil*, utilizzati come strumento architettonico per aprire le pareti degli interni su paesaggi naturali o corridoi prospettici. Così l'illusione della plastica trasparente, impressa nelle forme delicate del raso, evoca l'eco ancora più lontano della tenda di Parrasio, dipinta per ingannare Zeusi con la falsa promessa di un dipinto alle sue spalle.¹⁸

In una maniera più sintetica, la fotografia *Untitled (Wood)* (2012) riproduce in scala 1:1 la superficie dello stesso supporto in legno che la sorregge. L'immagine, cercando di passare inosservata, continua lo stesso disegno del blocco di legno che la sostiene, rendendo la distinzione fra reale e riproduzione sottile tanto quanto la nostra percezione.

“Tutti gli ‘identici’ per quanto identici siano, (e più sono identici) si avvicinano a questa differenza separativa infra sottile”, scriveva nei suoi taccuini Marcel Duchamp¹⁹ per descrivere l'esile confine che separa, ai limiti della nostra percezione, due stati e condizioni contingenti o continui, così ravvicinati che dobbiamo ricorrere all'intelletto per distinguerne le differenze minime e dargli forma nella nostra esperienza.²⁰

La distinzione impercettibile tra supporti e superfici messa in campo dalla fotografia a *trompe-l'œil* di Elisa Sighicelli sembra rievocare questo intervallo percettivo, ponendo visivamente le stesse domande: dove possiamo porre il confine fra i marmi e i corpi statuari, fra le trasparenze dei vetri, i riflessi degli specchi e il raso di “seta cangiante”²¹? Dove si trova il confine fra luce e ombra?

¹⁸ Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, XXXV, 65.

¹⁹ Marcel Duchamp, *Note sull'infrasottile*, tr. di Elio Grazioli, in *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, a cura di E. Grazioli e Riccardo Panattoni, Moretti & Vitali, Bergamo 2016, nota 35rv, p. 54. Edizione originale pubblicata postuma in *Notes*, a cura di Paul Matisse, Éditions du Centre Pompidou, Parigi 1980.

²⁰ La convivenza dell'odore del fumo di tabacco e della bocca che lo esala, l'incavo della carta, il riflesso negli specchi, la pittura su vetro vista dal lato non dipinto, i vettori d'ombra, le differenze fra due oggetti prodotti in serie sono tutti esempi utilizzati per descrivere l'intervallo infrasottile. Vd. Marcel Duchamp, op. cit.

²¹ Per Duchamp già “possibile supporto di infra sottile visibile” (vd. *ivi*, nota 11r, p. 47).

È nell'impossibilità di trovare una risposta a tali domande che si pone il piacere estetico e intellettuale della sua fotografia. Gli indistinti confini tra ombre e luci, supporto e superfici, immagini e materia esaltano la possibilità estetiche dei propri oggetti fotografici. Come la stessa luce può essere letta sia come onda o come corpuscolo, così le opere di Sighicelli trovano nella complementarità del loro statuto di immagini oggetto un'indeterminazione ricca di possibilità semantiche.

Con un procedimento inverso a *Untitled (Wood)*, con *Untitled (1429)* (2014), l'inganno è rovesciato: le pieghe di un pannello di raso dorato sono fotografate dopo aver appeso i suoi lembi al muro con due chiodi, gli stessi chiodi che, fuoriuscendo dal piano dell'immagine, sorreggono la stampa al muro. La coincidenza fra i chiodi passati e presenti nasconde la realtà nella rappresentazione, invertendo i poli della tradizione classica dei *trompe-l'œil* pittorici²².

Le operazioni di "conficcamento" e di "camouflage"²³ richiamano le strategie utilizzate da Duchamp all'interno del suo dipinto *Tu m'* (1918)²⁴, dove, sotto l'ombra portata dei suoi ready-made, possiamo notare sia una serie infinita di losanghe colorate unite da un vero bullone sia uno strappo dipinto sulla tela tenuto assieme da tre spille da balia reali.

Diversamente da Duchamp e dalla tradizione illusionistica in pittura, nella loro traduzione fotografica i *trompe-l'œil* di Sighicelli ingannano la realtà con la realtà stessa. Non creano strappi pittorici ma documentano pannelli realmente inchiodati alla parete, la cui tridimensionalità di elementi plastici, 'scolpiti' dall'artista, non è completamente annullata grazie alla presenza dei chiodi a rilievo.

Il *trompe-l'œil* nasce per ingannare il nostro senso spaziale, richiudendo all'interno di due dimensioni la percezione di uno spazio tridimensionale. La fotografia di Sighicelli mette alla prova i limiti di questa illusione, spingendo continuamente le proprie immagini verso una dimensione scultorea e oggettuale, mai nascondendo i propri supporti, creando pareti di raso in movimento, lastre di marmo irregolari, scatole di compensato e portali verso dimensioni alternative, nascoste dietro agli stipiti di porte o nei riflessi opachi di specchi ossidati. Come scriveva Duchamp: "Riflessi opachi che danno un effetto di riflessione – specchio in profondità – potrebbero servire come

²² Già nel Quattrocento si trovano rari esempi di oggetti reali inseriti all'interno delle rappresentazioni pittoriche, come la medaglia in stucco dorato ne *Il Ritratto di uomo con medaglia* di Cosimo il Vecchio di Botticelli (1474-1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze) e le chiavi di san Pietro nel Trittico di san Domenico di Carlo Crivelli (1482, Pinacoteca di Brera, Milano). In entrambi i casi però la ricerca di illusionismo è secondaria al valore devozionale o commemorativo, anche se un effettivo rapporto di contiguità fisica è suggerito fra soggetti dipinti e oggetti reali.

²³ Entrambe operazioni infrasottili (vd. *ivi*, nota 26v, p. 50).

²⁴ Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

illustrazione ottica dell'idea dell'infra sottile come 'conduttore' dalla 2^a alla 3^a dimensione".²⁵

Duchamp applica la condizione infrasottile a ogni "ombra portata / radente" e a ogni "impressione tipografica / fotografica / ecc...".²⁶ In *Untitled (Wunderkammer)* (2013), Sighicelli ci offre un esempio diretto di tali postulati fotografando un foglio di carta poroso e semi trasparente, dietro cui una selezione di oggetti provenienti dalle collezioni del Museo Poldi Pezzoli di Milano si trovano a proiettare, retroilluminati, le proprie ombre sul piano dell'immagine, producendo un nuovo passaggio di stato: i contorni di questi oggetti da *Wunderkammer* sono sfumati in un paesaggio simbolico e astratto, reso vibrante dalla rifrazione diafana della luce che, come una scansione a raggi X, li attraversa e ne modifica le forme.

Lo scarto infrasottile è stato già applicato per rileggere in termini fotografici la creazione degli stessi ready-made che, nell'immediatezza della loro ricontestualizzazione, acquistano un nuovo statuto e significato, diventando opera, immagine e oggetto scultoreo. E, nell'istantaneità di questo scarto/scatto, mostrano "la differenza minima, la più sottile, quella di sé da sé".²⁷

Così la coesistenza dei due statuti complementari e simultanei arricchisce anche la lettura delle opere di Sighicelli, facendo propria la strategia di appropriazione e metamorfosi di oggetti in immagine, e di immagini in oggetto.

Per Duchamp però, il confine infrasottile è impercettibile ma distinto. Nella sua prima pubblicazione di tale concetto, per indicare la modalità di unione fra due sostanze, l'artista utilizza infatti la formula "*s'épousent par infra-mince*".²⁸ Come scrive Grazioli: "Nello sposarsi non c'è trasformazione, metamorfosi, e neppure fusione, né nel senso dell'unirsi e formare un unico, terzo altro, né in quello dello stampo con cui si fonde una copia. C'è piuttosto sovrapposizione appunto, nel senso dello stare assieme dei due, inseparabili ma distinti, per quanto sovraimpressi fino al limite della differenza percettiva, a formare un terzo che è propriamente la manifestazione visiva [...] non solo dell'insieme ma del 'visivo' [...] stesso".²⁹

In tal senso la "lumenombra" di Sighicelli può essere letta come la manifestazione visiva di due stati distinti ma percepiti assieme: luce e ombra unite da un confine infrasottile,

²⁵ Ivi, nota 46, p. 58.

²⁶ Ivi, nota 21, p. 49.

²⁷ Elio Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, postmedia books, Milano 2018, p. 20.

²⁸ "Quand / la fumée de tabac / sent aussi / de la bouche qui l'exhale. / les deux odeurs / s'épousent par / infra-mince" [Quando il fumo del tabacco sa anche della bocca che lo esala, i due odori si sposano per infra-sottile], retro di copertina del numero della rivista newyorkese *View* dedicato a Duchamp ('View The Modern Magazine', *Marcel Duchamp Number*, series V, no. 1, marzo 1945).

²⁹ Elio Grazioli, *op. cit.*, p. 21.

sposate in una compresenza simultanea, la cui romantica unione è scindibile solo nell'improbabile scomposizione delle proprie particelle corpuscolari e dei loro spettri ondulati.

Perle nel buio

La coincidenza di ombra e luce muove la lettura di tutte le immagini realizzate a Villa Cerruti. Che risulti nei contrasti notturni degli interni silenziosi o nella pasta opalina della plastica riprodotta su raso, la "lumenombra" rimane lo strumento con cui Sighicelli mette in moto narrazioni inconsce, dando corpo ai fantasmi nascosti tra le pieghe della nostra visione e accompagnando il nostro sguardo attraverso le linee sottili che separano gli oggetti fotografati dal piano della nostra esperienza.

Diversamente dai canoni classici, la luce e l'ombra non sono al servizio della rappresentazione, ma il vero soggetto delle immagini di Sighicelli. Gli oggetti che si bagnano nel loro chiarore e nella loro opacità sono l'attributo, il supporto. Gli specchi e le stanze di Villa Cerruti diventano casse di risonanza, dove l'artista può mettere in scena il suo teatro delle ombre e le sue pitture di luce.

Come scrive Tanizaki, "la perla, fosforescente nei luoghi bui, smarrisce alla luce del sole gran parte del suo fascino".³⁰ La sua vera bellezza nasce dai contrasti di ombre e di luce in cui viene imbevuta.

³⁰ Jun'ichirō Tanizaki, *op. cit.*, p. 47.