

Publicato in *Elisa Sighicelli, AS ABOVE, SO BELOW*, Silvana Editoriale, 2022, in occasione della mostra presso GAM Galleria d'Arte Moderna, Milano.

TRANSITO

Francesco Stocchi

Le immagini di Elisa Sighicelli possiedono la semplicità e la ricchezza di una tragedia, al cui centro ci sono il frammento, l'istante e la rottura custoditi nei meandri della Galleria d'Arte Moderna di Milano. Da sempre i musei si sono retti su di un'immagine sacra dell'opera d'arte. Una presentazione delle proprie collezioni immobile e assoluta, avulsa dal suo tempo e che potesse indicare un mondo idealizzato in fatto di forme, contenuti.

Ma la vita moderna brucia i tempi e sconvolge la durata.

Ogni istituzione museale ha, infatti, una storia raccontata solo a metà. Attraverso un grande indice in un catalogo o un dispositivo di ricerca all'interno del proprio sito web, ogni museo presenta il contenuto che solitamente cela in uno spazio non accessibile al pubblico. Si tratta del deposito, archivio di tutte le opere facenti parte di una collezione. Un luogo celato allo sguardo pubblico che spesso produce un sentimento di messa in dubbio rispetto al suo contenuto, ai suoi stati di conservazione e manutenzione, di accessibilità e studio. L'istituzione museale nel corso del tempo ha conquistato maggiore libertà, istituendo diverse modalità di intervento e Sighicelli si inserisce in questa nuova drammaturgia: ora si tratta di seguire, scovare o rivelare il sommerso, come in un reportage. Un'indagine che sveli una moltitudine di possibili racconti, il *paradosso fotografico* di Barthes che inserisce la fotografia nel sistema della cultura e della storia.

Poiché la fotografia è diventata il testimone della nostra vita, la macchina da presa ha progressivamente sostituito le antiche divinità divenendo un dio che ci guarda. Il percorso del destino non più osservato dal punto di vista della fatalità o del determinismo, ma da quello dell'alea e dell'evento fortuito, registrando per sempre una successione di istanti non prevedibili, affidati al caso quanto alla libertà di ciascuno. La crescita smisurata di immagini nella società contemporanea ha l'effetto di rendere le persone meno capaci di concentrarsi chiaramente e ampiamente su una singola questione per un lungo periodo di tempo. Nel corso della storia, i progressi radicali nella tecnologia hanno spesso portato drastici cambiamenti nello stile di vita dell'umanità. E questi cambiamenti hanno presentato dilemmi avvincenti e sono stati

oggetto di dibattito se siano stati effettivamente dannosi per gli esseri umani, nonostante i loro contributi benefici alla società umana e al modo di vivere dei singoli. Uno di questi dibattiti infuria sui recenti progressi della tecnologia che hanno portato allo sviluppo di ausili visivi avanzati e sui loro vantaggi e svantaggi.

Con l'avvento di tecnologie avanzate come la televisione e i computer, è stato possibile rappresentare visivamente oggetti complessi, che fino ad allora erano difficili da comprendere nel loro insieme. Questa accelerazione del processo cognitivo ha reso più facile passare allo stadio successivo, quello dell'innovazione. Ciò è esemplificato dall'ondata senza precedenti di progressi scientifici in campi diversi, come la medicina, la fisica, la matematica, l'architettura; molti dei quali sono stati in larga misura aiutati da questi mezzi cognitivi.

Tuttavia, mentre questi aiuti visivi hanno integrato la cognizione di idee e concetti anche astratti, hanno avuto l'effetto negativo di diminuire la capacità dell'individuo di visualizzare senza aiuti esterni. Questo, a sua volta, ha saziato e poi aumentato l'eterna tendenza umana di cercare una gratificazione istantanea che ha effettivamente ridotto la capacità di concentrare l'attenzione in modo chiaro per un periodo di tempo prolungato su un singolo elemento di considerazione.

Con *AS ABOVE, SO BELOW*, Elisa Sighicelli opera secondo un metodo compensativo. Nell'accelerazione diffusa, risponde cercando ciò che la velocità sopprime alla vista. Agli oggetti complessi sostituisce

oggetti celati, alla difficoltà di comprensione di quanto rappresentato, offre una molteplicità di letture, alla gratificazione istantanea, il mistero. Questa serie di Sighicelli suggerisce un rallentamento, un'occasione di fermarsi per focalizzare ciò che cerchiamo. Immagine e oggetto fotografico troveranno la loro sintesi al di là dell'oggetto rappresentato.

È questa metamorfosi che identifica la creatività dell'artista nell'esecuzione di un lavoro che fonde la componente letterale o simbolica dell'immagine fotografica con una forma specifica, in cerca di una nuova complessità di significato analoga alla complessità dei nostri sensi. Sighicelli si sposta dal significato interno o dall'iconografia - del sesso, dell'ambiente, della guerra - a una dualità visiva in cui i materiali sono incorporati anche come contenuto e allo stesso tempo sono usati come un modo di concepire lo spazio reale. Le idee scultoree coinvolte insistono su proprietà volumetriche che correlano intellettualmente e fisicamente forma, spazio e luce. Lo spazio fotografico è pensato per lavorare in combinazione con un ambiente che è letteralmente tridimensionale.

Reportage e tentativo di rivelazione di una storia sono temi che riecheggiano in quanto afferma Boris Groys nel suo saggio *Il sospetto*, “Ciò che regge l’archivio non appartiene all’archivio stesso, poiché esso certamente regge i segni dell’archivio, ma non è a sua volta un segno dell’archivio. Ciò che regge l’archivio forma, così come lo spazio profano, l’esterno dell’archivio. [...] Ciò che regge l’archivio è sottratto costruttivamente allo sguardo dell’osservatore. Quest’ultimo vede solo la superficie mediale dell’archivio. [...] Il rapporto dell’osservatore con lo spazio submediale del supporto è perciò essenzialmente un rapporto di sospetto”.¹ Riepilogando ciò che intende esprimere Groys, il contenuto di una collezione ci viene offerto nella maggior parte dei casi attraverso immagini, una barriera visiva sulla quale capita di interrogarsi.

Come fantasmi, coperti di residui di tempo, le opere restano nel corso degli anni in dialogo fra loro, senza necessità alcuna di essere movimentate, condivise, celebrate. Dato che prende la forma di critica, soprattutto per quelle istituzioni che dei loro averi espongono solo una limitata parte, senza sostanzialmente ruotare e modificare ciò che viene mostrato in quella sezione denominata anacronisticamente “collezione permanente” e senza raccontare le “presenze minoritarie” di quella collezione, quindi di quella storia, limitandole dunque all’oblio, ai margini del racconto univoco.

Invitata a scendere nei depositi della Galleria d’Arte Moderna, Elisa Sighicelli ha esplorato queste archeologie soffermandosi nelle sue immagini solo sulle sculture, corpi femminili e maschili che riprodotti in grandi dimensioni (tre formati, il cui più grande misura 200 x 150 cm) ci lasciano sentire la loro voce, come se fossero fantasmi.

Nella scelta compositiva, le relazioni tra i personaggi sono volutamente lasciate ambigue. La figura di un uomo sembra sussurrare all’orecchio di una donna: le vuole confidare un segreto o la sta minacciando? Due corpi giacciono nudi: si tratta di una scena erotica o stanno morendo? Domande alle quali risulta difficile, se non inutile rispondere. Ciò che ci offrono, sono fermi immagini di un ecosistema che si regge su criteri altri rispetto allo sguardo curatoriale, rispetto a una narrazione. Materia grezza che si svela ai nostri occhi, che richiede il nostro coinvolgimento per la formazione di una nostra storia. “Il fotografo non è semplicemente la persona che registra il passato, ma quella che lo inventa”.²

Nella sua discesa negli inferi, come se si trovasse in una visita ad una delle tombe ipogee della zona di Tarquinia o Cerveteri, l’artista ci introduce in un grande dialogo

¹ Boris Groys, *Il Sospetto*. Per una fenomenologia dei media, Bompiani, Milano, 2010, p.18

² Susan Sontag

plurale. L'evocazione dei morti, o necromanzia, è un tema letterario che ricorre nella letteratura sin dall'Odissea e che è stato in gran lunga ripreso da una disciplina che recupera il suo nome dal concetto di ontologia, *Hauntology*. Coniata da Jacques Derrida nel suo saggio *Spettri di Marx*, questa parola determina lo studio dei fantasmi del passato come campo di lavoro critico. Pur non implicando la convinzione dell'esistenza degli spettri, "learning to live with ghosts" significa disarticolare il potere, la conoscenza e confabulare per ottenere nuovi possibili esiti e quindi una nuova prospettive per il futuro.

L'atto di confabulare risuona con il concetto di *conjuratio* teorizzato da Derrida e che designa a sua volta due cose insieme: da un lato, una congiuntura di molte temporalità e dall'altro, l'incantesimo magico destinato a evocare, a far uscire con la voce, a convocare un incanto o uno spirito.

Le sculture di Sighicelli o meglio le immagini tridimensionali da lei realizzate conversano a bassa voce e in segreto in merito alla loro successiva rivelazione. Nel tentativo di rianimarle, di renderle quasi umane, l'artista ha utilizzato un'unica fonte di illuminazione che traduce le scene riprese in una sorta di fermo immagine cinematografico, un'istantanea che blocca il tempo di busti commemorativi, vestigia di propaganda, maquette di monumenti e studi in gesso, tutti conservati nei depositi della GAM.

Spinti da un forte potere immaginativo, ci troviamo a riflettere su un possibile desiderio, quello di sapere cosa si nasconde dietro questa superficie: un desiderio mediologico (legato al medium, al supporto) e hauntologico. "La questione relativa a che cosa sia il supporto mediale è sicuramente una mera riformulazione moderna dell'antica questione ontologica sulla sostanza, sull'essenza o sul soggetto, che si nasconde possibilmente dietro all'immagine del mondo".³ Sighicelli la applica al ritratto di una moltitudine di presenze, di momenti di rottura e riparazione in una continua relazione tra il corpo, la copia e il suo contesto.

I primi popoli separati dai Romani da migliaia di anni conoscevano l'arte del ritratto ma con sostanziali differenze. Gli egiziani facevano i ritratti dei loro re, funzionari, sacerdoti e dame di corte, magico rifugio per l'anima che era rimasta senza casa dopo la morte del corpo. I greci avevano la loro propria ritrattistica, in cui un giovane vittorioso prestava i suoi lineamenti in immagini degli dei, mentre il ritratto del generale, del filosofo o del poeta era modellato come una statua del divino a cui venivano conferiti tocchi sovrumani. I greci non si sforzavano di riprodurre dettagli

³ Boris Groys, *Il Sospetto. Per una fenomenologia dei media*, Bompiani, Milano, 2010, p. 21

particolari, ma di presentare un quadro in cui era stata elaborata l'idea che essi incarnavano. Da qui nasce la contraddizione che gli egiziani, che consideravano il corpo quale domicilio temporaneo per l'anima e l'anima come l'unica vera realtà, cercavano, nella loro arte, di attenersi agli aspetti del corpo. Per i greci, il corpo era l'unica realtà e l'anima nient'altro che un respiro transitorio che ispirava il corpo. La loro arte non cercava quindi di riprodurre una somiglianza fugace, bensì di rappresentare un'identità eterna. I greci idealizzavano il corpo, gli egiziani l'anima. Con la ricerca di immagini sottratte a un'oscurità sia fattuale che metaforica, Sighicelli cerca attraverso le riesumazioni di corpi di rappresentare l'anima del luogo che li custodisce.

Tutta la fotografia richiede luce, ma la luce usata nella fotografia in ambiente buio è unica - scioccante, invadente e brusca. Esplode, improvvisamente, nell'oscurità. La storia del flash risale alle sfide affrontate dai primi fotografi che volevano usare le loro macchine fotografiche in luoghi dove la luce era insufficiente - al chiuso, di notte, nelle grotte. La prima fotografia flash fu probabilmente un dagherrotipo con luci portatili a batteria - che Nadar usò nelle sue famose foto delle catacombe di Parigi - e con magnesio⁴. Elisa Sighicelli fa un uso simile della luce. Alla teatrale imprevedibilità del flash, preferisce una luce portatile, grande con un telefono cellulare in modo che si possa muoverla facilmente, così da orchestrare l'illuminazione giusta e indirizzarsi verso l'espressione delle statue ricercata. Con questo espediente l'artista rende visibile ciò che altrimenti rimarrebbe celato, un'intrusione indesiderata, una conversazione rubata, un racconto incompiuto. Un preciso bagliore di luce rivela ogni frattura, l'usura del tempo, ogni accumulo di polvere; ogni ruga. Si porta fuori dall'oscurità, l'aspetto di cose che forse non sono mai state viste prima con tale chiarezza. Queste immagini creano l'illusione di un movimento sospeso: un fermo immagine di corpi che attraverso la fotografia vengono nel loro insieme restituiti alla categoria imprevedibile ed emozionante del sublime.

La polvere accumulata sulle sculture le muta in un oggetto al negativo che viene presentato con il suo doppio positivo e in alcuni casi aggiungendo nella stanza la tridimensionalità della scultura stessa. Ad ogni modo, non siamo in grado di decidere se stiamo guardando la rappresentazione della storia (della collezione o delle sue opere) o se questa è e sarà la storia stessa. È sicuramente una delle storie possibili. La corporeità e al contempo l'immaterialità dell'immagine ci porta a essere gli

⁴ Il magnesio era disponibile in forma polverizzata e soffiato attraverso una fiamma, incendiato in lunghezze di filo oppure mescolato in vari composti instabili, brillantemente esplosivi.

accompagnatori dell'artista in questa sua catabasi e anabasi. Questo tentativo di riconfigurare la narrazione (o supporto mediatico) della collezione, inizia attraverso una poetica di decomposizione, composizione e ricomposizione che frattura il nostro usuale metodo di apprendimento, suggerendo anche come le narrazioni storiche siano costruzioni fittizie.