Testo scritto in occasione della mostra Elisa Sighicelli, *Petits Rats*, Hong Kong, Rossi & Rossi Gallery, 2023

Scultura nel contesto: Digressioni su *Petits Rats* di Elisa Sighicelli

Simone Menegoi

Nel 1913, mentre preparava la riedizione della sua monografia dedicata ad Auguste Rodin, Rainer Maria Rilke ebbe una discussione con l'editore riguardo le illustrazioni del libro. Quest'ultimo, Anton Kippenberg, era riuscito ad ottenere i diritti di pubblicazione di alcune fotografie del Monumento a Balzac realizzate da Edward Steichen. Queste famose immagini, scattate nel 1908 nel parco della villa di Rodin a Meudon, riproducevano la scultura in alcune riprese notturne. Alta e bianca sulla sua base, scintillante al chiaro di luna, l'opera è trasformata dalle immagini di Steichen in una apparizione soprannaturale. Rodin manifestò il suo entusiasmo per l'interpretazione del fotografo americano, paragonandola a "Cristo che marcia nel deserto".

Tuttavia, Rilke non condivise questo entusiasmo e, in una lettera inviata a Kippenberg il 5 dicembre dello stesso anno, scrisse che:

Lo stile di queste foto...corre molto bene con la tendenza effettiva dell'arte di Rodin, ed è per questo che egli è così soddisfatto degli effetti cercati e ottenuti dal fotografo; tuttavia, mentre questi effetti fanno ancora parte della sua grande opera, mi sembrano però convergere verso l'aspetto più debole di essa, specialmente dove l'interpretazione che filtra dall'esterno si diffonde più facilmente.

In contrasto con Steichen, Rilke attribuì la sua predilezione ad un altro artista: Eugène Druet. Un fotografo amatoriale molto meno noto di Steichen, Druet aveva collaborato sistematicamente con Rodin tra il 1897 e il 1900, godendo della profonda stima del maestro. Per intuire le ragioni della scelta di Rilke, basta dare uno sguardo alle sue fotografie, cominciando da quelle incluse da Rodin nella sua grande esposizione parigina del 1900. Avvicinandosi all'opera di questo scultore iconico sulle punte dei piedi – come era giusto per un fotografo amatoriale obbligato a scattare all'interno dell'atelier di Rodin o in depositi – Druet riuscì a trasformare i limiti fotografici in punti di forza. Scattate nel crepuscolo di un magazzino o nella luce piena dell'atelier, le sculture di Rodin sono cariche di una particolare intensità psicologica, o di un'intensità "sinistra", per usare un termine che sarebbe diventato parte integrante del vocabolario psicologico qualche anno più tardi. Sono figure umane fisse che, come nel mito di Pigmalione, sembrano essere sul punto di prendere vita in qualsiasi momento. Ripreso dalla vita in su, Balzac sembra guardare fuori dalla finestra dell'atelier, ansioso di mescolarsi con la vita frenetica dei suoi romanzi; Eva, silhuettata contro uno schermo, è una giovane donna che si volta modestamente di spalle all'osservatore; i Borghesi di Calais, visti di profilo dalla spalla in su, non nella disposizione in cui sono solitamente raffigurati, ma appoggiati contro un muro, diventano spettatori di una scena insostenibile che si svolge al di fuori della cornice.

Tuttavia, anche quando approfittano così ingegnosamente degli spunti narrativi offerti dalla situazione, le fotografie di Druet non sono cariche di nulla di artificiale. Non sono influenzate da alcuna messa in scena. Sicuramente, la disposizione delle sculture non è dettata dalle esigenze delle loro riprese, ma da quelle della loro lavorazione o conservazione. Queste immagini non ci permettono di fare alcuna astrazione né dalla realtà materiale delle opere – pezzi di marmo e gesso, come i blocchi e i frammenti degli stessi materiali sparsi ovunque – né dalla realtà del lavoro in studio, i cui strumenti appaiono regolarmente all'interno delle cornici.

Quando Steichen concepì il suo famoso ritratto di Rodin posato tra *Il Pensatore* e il Monumento a Victor Hugo, si sforzò di escludere il contesto dell'atelier utilizzando due scatti ravvicinati diversi (e due negativi diversi), componendoli nell'immagine finale. Nulla di simile si trova nelle fotografie di Druet – anche quando ricorre a semplici espedienti, come una coperta per isolare una scultura dallo sfondo o da altre opere, o un dettaglio al margine della cornice che richiama il contesto dell'atelier. Anche quando, piuttosto raramente, quel dettaglio manca, la realtà materiale, che sia di bronzo, marmo o stoffa, che Steichen tende ad eliminare con manipolazioni in camera oscura, viene mantenuta da Druet, imponendosi così sull'osservatore. Il fascino di queste fotografie risiede nella tensione tra l'apparenza di vita conferita alle sculture e ciò che, dall'interno delle loro immagini, la contraddice.

* * *

I Borghesi di Calais di Rodin, che si offrono come ostaggi per salvare la loro città, Calais, assediata dai soldati britannici nel 1347, sono ritratti con una corda legata intorno al collo; sono prigionieri volontari, forse destinati a morte. Le danseuses in bronzo di Edgar Degas, conservate nei depositi del MASP, il Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand in Brasile, hanno anch'esse una corda intorno al collo (o, più raramente, intorno ai loro braccia), il filo al quale è attaccata l'etichetta classificatoria. Esplorando i depositi del museo brasiliano alla ricerca di soggetti da fotografare, come già aveva fatto nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Milano, Elisa Sighicelli ha focalizzato la sua lente sul corpus di bronzi di Degas: settantatré pezzi, tutti calchi da sculture di cera, argilla e plastilina trovati nello studio dell'artista dopo la sua morte. Ristretto ulteriormente il campo, ha deciso di concentrarsi solo sui bronzi che ritraggono danzatrici in varie posture. Le posizioni di queste giovani danseuses – *petits rats*, come venivano chiamate – indicano più spesso riscaldamenti e prove che interpretazioni coreografiche. Qui, una ragazza, mani sui fianchi, si arcuata per rilassare i muscoli della schiena; lì, un'altra, si equilibra sulla gamba sinistra e si gira all'indietro, afferrando il piede destro e tenendolo sospeso per esaminarlo; una terza figura, altrettanto equilibrata sulla gamba sinistra, si piega in avanti nell'apparente atto di infilarsi una calza. Alcune delle danzatrici modellate da Degas indossano tutù e scarpette; quelle ritratte da Sighicelli sono nude, probabilmente in seguito al desiderio dello scultore di approfondire lo studio della loro anatomia.

Raggruppate sugli scaffali del deposito del museo, le sculture formano un vero e proprio *corps de ballet* intento a prepararsi per le prove o già occupato nell'eseguire i passi di danza. L'approccio qui è quello di giocare sulle variabili fondamentali della ripresa fotografica – angolazione della lente, taglio della cornice, illuminazione – al fine di produrre una serie di tableaux affascinanti in cui le statuette create individualmente da Degas instaurano un dialogo reciproco. Un braccio lanciato in avanti sembra essere un gesto rivolto a una compagna; uno sguardo all'indietro intercetta in qualche modo un altro; il gesto di esaminare il piede sollevato, replicato con lievi differenze in due sculture, trasforma il movimento individuale in esercizio condiviso. La disposizione delle stampe fotografiche sulle pareti della galleria Rossi & Rossi sottolinea questi spunti narrativi attraverso un disegno che l'artista definisce 'cinematografico'. Ad esempio, la serie di quattro immagini che ruotano attorno alle due figure girate all'indietro con il piede sollevato nella mano offre l'impressione di vedere una carrellata di una telecamera che si sposta da sinistra a destra. La dimensione delle stampe, che se osservata nello stesso ordine prima aumenta e poi diminuisce, suggerisce uno zoom in e uno zoom out. Infine, l'illuminazione – un faro che proietta ombre nette – richiama quell'effetto di *limelight* reso in modo così ammirabile da Degas.

Sighicelli non ha cambiato in alcun modo la posizione delle sculture, né ha cercato di nascondere il contesto in cui sono state scattate le fotografie. Sebbene l'illuminazione dia l'impressione di un palcoscenico, il dettaglio ricorrente di un supporto in ferro smaltato ai margini della cornice, o un pezzo di imballaggio in plastica che sbuca tra le basi delle figure, ci ricorda che il piano su cui riposano le danzatrici è lo scaffale di un magazzino. E sebbene le immagini, giocando sull'ambiguità delle dimensioni, facciano a volte sembrare i corpi in bronzo a grandezza naturale, le etichette appese intorno ai loro colli li rivelano per ciò che sono: statuette alte circa quaranta centimetri. I primi piani sono responsabili di evidenziare il loro modellato sintetico e rapido, senza attenzione ai dettagli delle sculture. Sulle schiene, sui fianchi e sulle cosce delle ballerine, sono chiaramente visibili le tracce lasciate dalla spatola da modellatore; dove ci si aspetterebbe un volto, c'è solo una massa informe di materia.

* * *

La vita di un'opera d'arte non si svolge solo nelle gallerie o nei musei, ma anche nei magazzini, nelle case private dei collezionisti, nelle sale dei consigli di amministrazione delle aziende, nelle sale d'asta e così via. Questa è l'assunzione fondamentale del lavoro di Louise Lawler. Tutto il lavoro fotografico di questa artista americana è dedicato alla relazione tra l'arte – in particolare quella moderna dell'Europa e dell'America – e i diversi contesti in cui le opere d'arte vengono collocate, mostrando come quest'ultimo elemento influenzi definitivamente la percezione del primo. Scattata tra i soprammobili di una casa di un collezionista, la pittura un tempo celebrata come rivoluzionaria diventa un altro oggetto tra il lusso dell'arredamento. Ritratta su una coperta da imballaggio in attesa di essere assemblata, una scultura minimalista ritorna così al suo stato primitivo di materiale industriale prodotto in massa.

Un'opera fotografata più volte da Lawler nel corso degli anni è la *Petite danseuse de quatorze ans* (Piccola danzatrice di quattordici anni) (1878–81), l'unica scultura mostrata in pubblico da Degas. La versione originale, in cera pigmentata e tessuto, si trova alla National Gallery of Art di Washington, D.C. Le sue ventinove versioni bronzee conosciute sono disperse in vari musei del mondo, spesso come parte integrante del gruppo di sculture realizzate dopo la morte dell'artista. (Questo è il caso dell'opera conservata al MASP.) Un paio di immagini di Lawler ritraggono la scultura all'interno di contesti espositivi; un'altra mostra un semplice dettaglio catturato contro uno sfondo neutro, comprendente il lato destro del tutù e del busto, il lato alto delle cosce e una porzione del braccio destro. Replicata in tre diverse tonalità di colore, questa immagine è stata presentata come un trittico con il titolo *Marie + 90 (Ensemble)* (2010–12). Il nome "Marie" fa riferimento a Marie van Goethem, la danzatrice dell'Opéra national de Paris che posò per la scultura tra il 1878 e il 1880, quando aveva quattordici anni.

La scelta di concentrarsi su un dettaglio dell'opera, apparentemente escludendo ogni riferimento al suo contesto, non è abituale per Lawler, ma ha delle ragioni. Alla sua prima e unica presentazione pubblica, *La petite danseuse* suscitò uno scandalo per il suo stile e il suo soggetto. Oggi, e in parte come risposta a quella prima ricezione, solleva reazioni opposte ma ugualmente intense. È probabilmente questa varietà conflittuale di reazioni, quello che l'artista americana considera il vero contesto dell'opera (così riconoscibile che un semplice dettaglio basta a evocarlo), a spiegare la serie di variazioni cromatiche dell'immagine da essa derivata. Per il pubblico borghese dei salotti parigini, il realismo della scultura, una statua di cera vestita con abiti veri, era più una attrazione da luna park che una creazione artistica, mentre per noi, e per i nostri occhi, essa prefigura la qualità inquietante della scultura surrealista. Per i contemporanei di Degas, la piccola danzatrice era socialmente disprezzabile (molte delle *petits*

rats venivano da famiglie povere) e moralmente riprovevole come soggetto (le danzatrici erano spesso mantenute da ricchi mecenati in cambio di favori sessuali).

Per noi, la piccola danzatrice è oggi un caso da manuale delle condizioni economiche e sociali che, nella civilissima Parigi di fine Ottocento, costringevano le ragazze minorenni a concedersi a uomini adulti, e del brutale sessismo che imputava loro questa pratica come se si trattasse di una libera scelta. Commentando la scultura con lo stesso disprezzo che avrebbe provato prima di incontrare una minorenne in carne e ossa in un bordello, Paul Mantz, rivelando il retroscena profondamente offensivo dell'espressione petits rats (letteralmente, "piccoli ratti"), ha scritto:

> *Con sfrontatezza bestiale muove il viso in avanti, o meglio il suo musetto - e questa parola è del tutto corretta perché la bambina è l'inizio di un ratto.... Perché è così brutta? Perché la sua fronte, semicoperta dai capelli, è già segnata, come le sue labbra, da un carattere profondamente vizioso?*[I]

Più di un secolo dopo, Germaine Greer, una delle figure più eminenti del femminismo anglosassone degli anni Settanta, citò le parole di Mantz nella sua recensione di una grande mostra di Degas. La sua risposta al critico francese fa riferimento alla versione nuda della Petite danseuse, uno studio per la figura vestita, anch'essa fusa dopo la morte dell'artista. Greer osserva:

> *Se la figura nuda è inquietante, è perché la bambina è sottosviluppata per la sua età dichiarata, perché i suoi seni sono semplici boccioli sulla sua stretta cassa toracica, perché il suo bacino è poco profondo e informe e il suo ventre allentato e protuberante, perché le sue cosce sono sprecate e le sue ginocchia quasi rachitiche. Questo è ciò che passa per le luci del gas per una silfide: una bambina denutrita per la quale la danza era un biglietto di sola andata per la prostituzione.* [II]

* * *

Sighicelli ha scelto di non fotografare la copia della Petite danseuse conservata al MASP. Immediatamente identificabile come soggetto, inquietante sul piano psicologico, gravata da un'imponente letteratura critica, l'opera avrebbe "rubato la scena" - per usare un'espressione mutuata dal mondo del teatro - a qualsiasi altra scultura del fondo cui appartiene. In realtà, la sua presenza aleggia su tutte le sue compagne, compreso tutto ciò che sappiamo sul rapporto che legava l'artista francese alle danzatrici, a partire da Marie van Goethem. Un rapporto profondamente ambivalente: la forte predilezione per le giovani danzatrici come soggetto artistico si accompagnava alla mancanza di scrupoli nel costringerle a posare per ore fino allo sfinimento, in posizioni scomode e dolorose. La scelta anticonformista di ritrarre donne e lavoratrici indipendenti e di basso ceto - non solo ballerine, ma anche lavandaie, stiratrici, modiste - non escludeva una mentalità misogina; l'assenza di ammiccamenti lascivi nella rappresentazione del corpo femminile non era tanto il frutto di un approccio simpatico quanto del distacco del patologo (o meglio, dello zoologo: in una lettera, Degas definisce le danseuses "scimmiette"). Ancora Greer:

> *Quando l'opera si compone... diventa evidente che il distacco di Degas va oltre la crudeltà. È come il pittore del romanzo di Zola, L'Oeuvre, che non riesce a smettere di dipingere il volto morto della moglie perché è affascinato dal modo in cui il colore della sua pelle sta cambiando.*[III]

Ci troviamo quindi di fronte a un doppio, torbido sfondo che sottende le numerose rappresentazioni delle danzatrici di Degas: la loro condizione (e considerazione) sociale e

il rapporto che l'artista ebbe con loro. Questo sfondo è evidentemente una delle ragioni che hanno spinto Sighicelli a scegliere come soggetto le danzatrici del MASP. Più precisamente, è la coincidenza casuale e rivelatrice tra questo background e il modo in cui le sculture le sono apparse nei depositi del museo: ammassate insieme con una corda e un cartellino attaccato al collo di ciascuna, come prigioniere o oggetti in vendita. Anche sapendo che si tratta di statuette di bronzo e che il cartellino è solo un'innocua targhetta di classificazione (ammesso che ogni classificazione, secondo Michel Foucault, possa essere definita "innocua" senza pensarci due volte), è difficile liberarsi dell'impressione di osservare un gruppo di schiave in attesa di essere vendute - un'impressione che contende il primato dell'immediatezza all'immagine di un gruppo di giovani ballerine che provano una coreografia. Del resto, con tutto quello che sappiamo delle ragazze che hanno posato per le sculture, le due immagini - petit rats, piccole schiave - si sovrappongono parzialmente.

In conclusione, anche l'operazione di Sighicelli è duplice. Da un lato, come altri fotografi in passato, gioca sul contrasto tra l'impressione di vita della scultura figurativa e la sua realtà di cosa inerte, volutamente colta in un contesto che rende evidente quest'ultima. D'altra parte, suggerisce che il "contesto", per un artista consapevole dell'inizio del XXI secolo, non si limita al luogo in cui si trova l'opera d'arte, ma si estende alle sue implicazioni culturali, sociali e ideologiche. Le danzatrici di Sighicelli sono sospese non solo tra la loro apparenza di vita e la loro realtà di oggetti, ma anche tra grazia e oppressione, indipendenza e sottomissione, dignità e degradazione. Così erano agli occhi di Degas e così sono ai nostri, grazie alla mediazione del suo obiettivo.

---

[i] Citato in Germane Greer, "Le ballerine di Degas sono studi sulla crudele realtà. Ma non pensate che provasse compassione per loro", The Guardian online, 12 gennaio 2009, https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/12/degas-women-germaine-greer, consultato il 13 maggio 2023..
[ii] Ibidem.
[iii] Citato in Germane Greer, "Le ballerine di Degas sono studi sulla crudele realtà. Ma non pensate che provasse compassione per loro", The Guardian online, 12 gennaio 2009, https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/12/degas-women-germaine-greer, consultato il 13 maggio 2023