Pubblicato in *Elisa Sighicelli, 9 YERS*, 2020.

Representation without limits

Jennifer Higgie

La rappresentazione non ha limiti perché gli esseri umani non possono essere contenuti da un'immagine sola o una regola sola; la storia dell'arte è una storia di resistenza alla stasi.
La rappresentazione è irrequieta, trova il proprio perno più sulla possibilità che sulla fissità; è un lavoro in corso, costantemente rafforzato, pensato e sostituito; allungato fino al punto di rottura, fino ad assumere una nuova forma, adattandosi al tempo, al luogo e alla cultura in cui si trova. Nonostante l'intensità della attenzione che ha avuto la questione, nessuno è mai stato in grado di dire "Questo è tutto. La rappresentazione ha raggiunto i suoi limiti". E perché mai avrebbe mai dovuto? Tanto varrebbe dire che gli esseri umani hanno raggiunto i loro limiti.

Quando ci chiediamo se possiamo veramente vederci, dobbiamo rivolgerci a quel 'noi' – a chi siamo. Definire cosa sia la fotografia – il suo ruolo, la sua responsabilità, i suoi fallimenti e i suoi punti di forza, il suo potere come narratrice di verità e la sua immediata distorsione della realtà – è complicato quanto definire chi sia quel 'noi'.

Una fotografia può essere un disco, un indizio, un ricordo, una bugia, una menzogna, un'ingiunzione o un monumento commemorativo.
Una fotografia può essere una forma di correzione, un raccontare ancora, un guardare ancora.
Una fotografia è come il detto russo: "ha mentito come mente un testimone oculare".
Una fotografia è assolutamente umana in quanto manipolabile all'infinito.
Una fotografia è tutta incentrata sull'esposizione, anche se tiene stretti i suoi segreti.
Una fotografia può essere critica, sentimentale, evasiva. Può essere grande o piccola, proiettata in una stanza buia o stampata su carta o roccia. E allo stesso tempo un materiale, un mezzo e un genere di inquietudine: la prova che qualcosa è esistito da qualche altra parte: da qualche parte che non è qui e ora.
Il significato di una fotografia non è univoco: è spesso stratificato e misterioso per l'artista come lo è per la persona che la guarda.
Una fotografia è una storia che rifiuta di rivelare la sua conclusione – o il suo inizio.

La macchina fotografica è allo stesso tempo oggetto, soggetto e metafora. Può essere uno spillo in una scatola di cartone o un'intricata massa di fili e lenti che costa una piccola fortuna da produrre e acquistare.
Una macchina fotografica è solo un condotto, la macchina lanciata sulla strada che conduce all'immagine.

Una fotografia può essere idiosincratica, ma anche riflettere sulla condizione umana. Niente è più noioso di un'immagine che si può immediatamente comprendere; il didascalismo è il nemico dell'arte.
Non è questo, in alcun modo, il caso delle fotografie di Elisa Sighicelli, che premiano anche dopo infinite ricorrenze di sguardo, e tutte le volte resistono alla riduzione. Riflettono il mondo fisico anche se rendono omaggio all'astrazione.
Sono immagini con cui convivere; immagini da ascoltare, assorbire, sui cui riflettere, sulle quali sorvolare. Esse ti invitano a entrare e poi ti lasciano fare a modo tuo.

Alcune delle fotografie raffigurano sculture della collezione del Museo Archeologico di Napoli. Molte di queste sculture sono basate su storie mitologiche, tante delle quali, naturalmente, riguardano episodi di terribile brutalità: stupro, omicidio, tortura. Ma qui, la crudeltà viene tagliata fuori e sostituita con qualcosa di più vulnerabile; la tenerezza di una pancia, una mano espressiva, una coscia morbida; una persona che tocca l'altra, delicatamente. Le fotografie sono stampate su marmo: l'immagine replica l'oggetto. Ecco la fotografia intesa come sala degli specchi; la storia si riflette su di sé, a brani e frammenti: le foto vengono trasformate esse stesse in scultura.

Sono fotografie di specchi e vetri e luci di carrozza; oggetti che contengono e poi riflettono luci, liquidi, perdite... Oggetti fragili, traslucidi, logorati dal tempo, riflessi all'infinito, distorti e poi, incredibilmente, resi nuovi al mondo. Il genere della natura morta è basato sull'intima comprensione del fatto che un oggetto è più della somma delle sue parti: nulla è esattamente ciò che sembra, perché il cosiddetto mondo reale è maturo per i simboli: una storia d'amore contenuta in un bicchiere di vino, il tenue bagliore di una carrozza chiara in una notte buia, l'accenno di un volto al crepuscolo. Il blu del golfo di Napoli, lontano, scintillante, echeggia nel morbido blu di un bicchiere di vetro di Murano, che un giorno fu riempito di vino fresco e saggiato dalle labbra di un aristocratico morto da tempo.

Creare fotografie di specchi che stanno accanto a immagini di frammenti scultorei carichi di storia, stampate sul materiale stesso che viene rappresentato, significa creare qualcosa di nuovo, che è allo stesso tempo vertiginosamente autoreferenziale e completamente nuovo. L'immagine è diventata l'oggetto di cui s'è fatta eco – e nel processo è rinata ancora una volta.

Gianluigi mi ha menzionato la poesia *L'ape* di Emily Dickinson in un'e-mail, parlandomi della sua opera. Ma osservando le fotografie di Elisa Sighicelli mi viene in mente un'altra grande poesia della Dickinson:
Non c'è bisogno di essere una stanza per essere infestati
non c'è bisogno di essere una casa;
il cervello ha corridoi che superano
lo spazio materiale

Molto più sicuro, un incontro di mezzanotte
con un fantasma esterno
che uno interiore, che ritrova poi
quell'ospite più bianco

Molto più sicuro attraversare un'abbazia al galoppo,
le pietre che vanno a caccia,
che, senza luna, incontrar se stessi
In un luogo solitario

Noi stessi nascosti dietro noi stessi
dovremmo farci più paura;
e, l'assassino, nascosto nel nostro appartamento,
sarebbe il minore degli orrori.

In altre parole: ci facciamo infestare da noi stessi, ma anche gli oggetti, di solito, sono più della somma delle loro parti.
Nell'affascinante *Il Partenone* della storica Mary Beard (2002), la studiosa parla dell'impossibilità di accordarsi sul significato della maggior parte delle sculture e dei frammenti che rimangono dell'edificio, e sulla loro più ampia funzione culturale e simbolica. Ha studiato l'arte della Grecia classica e di Roma per decenni, ma sottolinea che nessuno può davvero conoscere le motivazioni di uno scultore vissuto migliaia di

anni fa. Siamo come astronauti che cercano di comprendere pianeti che non hanno mai visitato.
Mary Beard suggerisce che tutto ciò che possiamo fare è assorbire ciò che sappiamo di queste sculture, e poi speculare.

Un'immagine può portarci a speculare bene quanto una frase.
Una vita non è così dissimile da una scultura rotta. Viviamo di fermate e partenze, di conversazioni semidimenticate e furiosi errori di nome.
In azioni che mutano nella memoria. Nel residuo di profondi intrecci emotivi.
In assenza.
In frammenti.
Ricordo una mano che va alla deriva sulla mia. Ricordo una gamba, incrociata in un caffè; un volto ammorbidito dal fumo di una sigaretta.
Ricordo di aver gridato ma non ricordo perché.
Ricordo un'impronta della carne sulla carne.
Ricordo la forma delle orecchie del mio cavallo, la pancia setosa di un cane amato. Un fiore, che presto morirà. La mano nodosa e bella di mio padre, che afferra la mia. Una scultura di qualcun altro, ammorbidita nel tempo. La carne di marmo, un richiamo alla carne di qualcuno che vive, di una persona cara, di qualcuno perduto. Come può uno storico sapere tutto questo?

Il visitatore di qualsiasi museo è tenuto a confrontarsi con una quantità sbalorditiva di oggetti e informazioni, in gran parte incomplete, mentre al tempo stesso lotta con i fatti e le fallacie della storia e della memoria.

La storia è sempre, in un certo senso, contemporanea.

Questa è una mostra piena di superfici riflettenti: vetro, metallo, specchi; sale di specchi, mondi dentro mondi dentro mondi.

In quest'epoca di ossessionati da se stessi, di bastoncini da selfie e di migliaia di autoscatti al giorno, è difficile per noi immaginare un tempo in cui in cui un volto era sconosciuto alla persona che lo abitava.
Per gran parte della storia, la gente non conosceva il proprio aspetto.

Gli specchi come li conosciamo sono un'invenzione relativamente moderna; fino alla metà del XIX secolo erano oggetti di lusso. I primi specchi, provenienti dall'Egitto e dalle zone circostanti, risalgono al 3000 a.C. circa. Sono realizzati a partire da ossidiana vulcanica finemente lucidata: guardarci dentro è come guardare in una pozza d'acqua nera; il volto è un bersaglio in movimento.
Come testimonia il racconto di Narciso che vede il proprio riflesso in uno stagno, il liquido è il primo specchio. Lo specchio è un giudice frettoloso.
Gli specchi sono oggetti magici: spostano la messa a fuoco a ogni respiro.

Nell'età del ferro in Gran Bretagna gli specchi venivano realizzati in bronzo e ferro – un riflesso estratto dalla terra e trasmutato da una sorta di alchimia. Quando la soffiatura del vetro fu inventata nel XIV secolo, gli specchi convessi a mano divennero popolari tra gli artisti, che li usavano per gli autoritratti, ma anche allora erano rari, costosi, lussuosi.

Gli artisti sono stati a lungo affascinati dagli specchi, sia in quanto simboli – portàli verso altre dimensioni dell'essere – che in quanto echi dei dipinti – un'altra forma di rappresentazione. Nel rinascimento, gli specchi erano fatti a partire da una combinazione di vetro, stagno e mercurio; il primo dipinto a olio noto in cui appare uno specchio – nonché, probabilmente, il più famoso – è il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck del 1434; che il minuscolo ritratto dell'uomo nello specchio rappresenti l'artista in persona? Nel XVI secolo, Venezia, a lungo nota per i suoi oggetti in vetro, divenne il centro per la produzione di specchi. Vasari parla di autoritratti dipinti "alla sphera" e "allo specchio". Fu solo nel 1835 che un chimico tedesco di nome Justus von Liebig inventò un processo che permise, per la prima volta, la produzione in serie di specchi. Possiamo solo immaginare lo shock collettivo che questo deve aver generato...

Che gli specchi adesso siano ovunque – non solo come oggetti sulla parete ma anche come file digitali – è diventato un fardello; siamo, sembrerebbe, completamente annoiati e allo stesso tempo ossessionati dai contorni dei nostri volti.

Gli specchi nelle fotografie di Elisa Sighicelli sono sia immagini del presente che uno sguardo sognante nel passato; lacrime, se vogliamo, nel tessuto del tempo. Sono invecchiati con la patina di un'aria molto vecchia; la luce del sole si increspa tra le loro superfici immobili come l'acqua in una giornata calda.
Sono come portàli verso il passato ma riflettono il momento presente, in tutta la

frammentarietà della sua gioia e del suo dolore. Lo specchio finge di essere oggettivo, ma è sempre tradito dalla storia, un altro impostore. La storia non è scolpita nella pietra. Non lo è mai stata.

Fernando Pessoa scrisse: "L'inventore dello specchio ha avvelenato il cuore umano".
Jean Cocteau scrisse: "Lo specchio dovrebbe pensare più a lungo prima di riflettere".
In *Una stanza tutta per sé*, Virginia Woolf scrisse – come se avesse visto le fotografie di Elisa Sighicelli – "Qualunque sia il loro uso nelle società civili, gli specchi sono essenziali ad ogni azione violenta ed eroica".
Non sorprende che Sigmund Freud fosse un grande collezionista di specchi. Come la psicoanalisi ha reso tanto chiaro, gli esseri umani si muovono nell'arco della vita spinti da una confusione di ricordi, atti e sentimenti consci e inconsci. Il linguaggio della fotografia, dell'arte, è un riflesso di questo: è un riflesso di slittamenti e contraddizioni che sono comunicate per mezzo di immagini che, per loro stessa natura, sono indeterminate. Un vetro di cristallo, per esempio, potrebbe avere un significato molto specifico per un artista, e uno molto diverso per la persona che lo guarda 300 anni dopo con un mezzo tecnologico che quando quel vetro veniva usato non c'era ancora.

Elisa Sighicelli ha dichiarato: "In un mondo contemporaneo di immagini virtuali, mi interessa ripristinare la tattilità composita delle immagini e la loro tangibilità in uno spazio reale".

L'immagine diventa la cosa che rappresenta.

Impresso su vetro
Impresso su raso
Impresso su travertino

La carne in queste immagini è fragile come il vetro; dura come la pietra; realizzata per intervento di luce. L'archeologia è uno scavo in profondità, sia in senso letterale che figurato.
La polvere è una sorta di lucidatura.
Distorsione, sfocatura, mancanza di messa a fuoco: le fotografie si muovono tra una chiarezza cristallina e un paesaggio sfuggente. L'immagine si fa evasiva: l'attenzione attratta.
Di nuovo: quanto è umano tutto questo.

Non c'è una sola narrazione qui, ma queste sono immagini che si prestano da sole a delle storie. Chi ha appena lasciato la stanza? Perché se ne sono andati?
È sopravvissuto l'uomo inghiottito dal mostro marino? E lei, voleva essere toccata?
E chi viveva lì? Di chi era quello? Chi l'ha spostato? Chi ha deciso che questa storia doveva essere raccontata? Questo turbinio di corpi è un sogno, un'orgia, una battaglia?
Qualcuno è sopravvissuto?
I fantasmi sono esseri umani di nostra creazione?

35 immagini di oggetti che sono al tempo stesso fuggenti e immortali, filtrati e catturati dalla luce.
35 immagini di oggetti, ciascuno e tutti insieme sono più del materiale che li definisce.
35 immagini che sfidano l'idea di limitare alcunché.

Untitled (9386), 2018