

Un sogno fatto a Mantova

Saretto Cincinelli

Conversazione, dal latino *conversati ne(m)*, (*vertere cum*), “rivolgersi spesso”, “frequentare”, implica il reciproco dono di un’appartenenza comune. La parola ha una valenza etica, restituendo a *ethos* il suo significato di dimora, ambito abituale dell’esistere umano. Conversare vuol dire abitare un luogo comune.

*Un sogno fatto a Mantova*¹ mette al centro l’idea di città in quanto luogo e scenario delle dinamiche della comunità, assumendo l’idea che la città stessa nella sua forma, architettonica e urbanistica, nei suoi spazi e scorci, sia di per sé una “conversazione” ininterrotta che, nel caso di Mantova, prende forma dall’alba rinascimentale della modernità per giungere sino al contemporaneo.

Il progetto si articola in due tempi e due movimenti nei quali la città e i suoi spazi pubblici diventano il teatro di un insieme di racconti che, con linguaggi diversi, tendono a riattivare il *luogo comune*, inteso come luogo di costruzione della comunità, come presupposto di ogni comunicazione.

La Prima stazione si concretizza tramite l’installazione di alcune opere di artisti storici, protagonisti della scena internazionale e singoli artisti emergenti: Alberto Giacometti, Antony Gormley, Hans Op de Beeck, Grazia Toderi e Davide Rivalta nello straordinario scenario del complesso monumentale di Palazzo Te o, nel caso di Grazia Toderi, del Teatro Bibiena.

Il progetto si configura come il tentativo di inscrivere silenziosamente nella cornice rinascimentale del Palazzo un nuovo possibile percorso teso a interagire con il preesistente senza limitarne la fruizione. L’intento è quello di instaurare una compresenza fra due itinerari contigui ma asimmetrici: perfettamente unitario il primo, quello storico, artistico e architettonico di Palazzo Te, e decisamente più frammentario e discontinuo il secondo, quello suggerito dal sogno dell’arte contemporanea. Una compresenza che non può che trasformarsi in un proficuo e fertile dialogo a distanza. Un dialogo destinato a fuoriuscire dal Palazzo per espandersi sino a toccare alcuni prestigiosi monumenti del centro cittadino come il Teatro scientifico Bibiena e il recentemente restaurato Palazzo d’Arco, ma anche importanti luoghi di aggregazione della vita culturale cittadina come il Cinema del Carbone, dove saranno proposte alcune opere video degli artisti in mostra. Il progetto espositivo tende così con una mossa duplice ma non contraddittoria, da una parte, a riportare l’arte contemporanea nel museo e, dall’altra, a ricondurla nello spazio pubblico del quotidiano.

Pur rifacendosi a una sorta di “figurazione” le due straordinarie opere di Alberto Giacometti *Femme de Venise VI* e *Grande Femme*², installate nella Sala dei Cavalli di Palazzo Te, segnano una profonda distanza dalle raffigurazioni pittoriche e plastiche del complesso monumentale. *Femme de Venise VI* è una figura alta e sottile che, nella sua tensione verticale, diventa quasi immateriale, “impalpabile come un filo di molecole”³. La figura, dalle braccia accostate ai fianchi, trova, come *Grande Femme*, il suo sigillo nei piedi smisurati che poggiano su un alto piedistallo a forma di zeppa, che agisce come un espediente prospettico, proiettandola in avanti verso lo spazio. Anche in *Grande Femme*, la cui testa appare scollata dalle spalle, i tratti somatici appaiono indefiniti e, nonostante la monumentalità, la figura tende alla smaterializzazione delle forme, instaurando una sorta di dialogo con l’ambiente ma come in sottrazione. “Prendendo le distanze dal classicismo – scrive Sartre⁴ – Giacometti ha restituito alle statue uno spazio immaginario e senza parti.” Se per comprendere una statua classica bisogna avvicinarla, e a ogni istante si colgono nuovi dettagli, una scultura di Giacometti risulta al contrario inavvicinabile. “Non sperate che quel petto si dispieghi man mano che avanzate verso di lui: non cambierà [...] Giacometti [...] mette la distanza a portata di mano, spinge sotto i nostri occhi una donna lontana – e che resta lontana anche quando la tocchiamo con la punta delle dita [...] quei corpi non hanno materia se non quella che gli serve per promettere.” La nudità, quasi inavvertibile, che caratterizza entrambe le figure non ha niente a che vedere con la restituzione anatomica, ma è per l’artista “un mezzo a cui far ricorso nella sua ricerca della verità”⁵, un mezzo che gli permette di togliere alle figure qualsiasi dimensione accidentale e assottizzarle, accentuandone la natura mitica. Quest’ultima tuttavia non si sovrappone alla registrazione dell’esistenza concreta di ciò che l’artista vede e che, a partire almeno dal secondo dopoguerra, vuole ostinatamente restituire: un’esistenza che nega ogni immobilità all’essere umano: “Le teste e le figure sono solo movimento continuo dall’interno all’esterno, si rifanno senza tregua, non hanno una vera consistenza [...] sono massa in movimento [...] la cui forma cambia e non è mai completamente afferrabile.”⁶ In Giacometti la “figurazione” non appare mai separabile dalla sua stessa genesi, sì che l’artista non dissimula mai i suoi percorsi, i suoi pentimenti ed è proprio questo approccio, di cui resta sempre traccia e iscrizione nel blocco d’argilla o nella tela, a fare la figura. Il tratto di Giacometti non si risolve in ciò che descrive, non si risolve nella sua stessa immediatezza, ma rinvia sempre alla propria genesi. È come se Giacometti scultore – ma lo stesso vale, a maggior ragione, anche per Giacometti pittore – si attardasse a restituire più che l’opera la sua stessa gestazione, quasi in questa sapiente e necessaria incompiutezza si realizzasse maggiormente il lavoro di quella visione assoluta e sintetica, priva di parti e di dettagli, che l’artista sembra ricercare ostinatamente, come la verità della sua visione.

L’uomo nello spazio e lo spazio nell’uomo: su questa dicotomia sembra scorrere come su linee parallele la ricerca di Antony Gormley. Per lo scultore inglese, da sempre capace di intessere straordinarie e proficue interazioni con spazi naturali e urbani, “il contesto rappresenta più di metà dell’opera”, come indicano inequivocabilmente le sculture antropomorfe della serie *Another Time* inserite in scenari naturalistici o, in maniera straniante, in contesti urbani segnati dal rapido scorrimento della vita metropolitana. Ovvio pertanto che anche la collocazione di *Fall III*, 2015, nella Sala dei Candelabri di Palazzo Te non possa prescindere da un inaggirabile confronto con l’architettura, instaurando una sorta di dialogo che – come per Giacometti – non può non realizzarsi se non in scarto rispetto alla concezione umanistica degli artisti del tardo Rinascimento. L’uomo – cardine della ricerca estetica e concettuale di Gormley – non è

più il fulcro dell'universo: la matrice antropomorfa delle sue sculture, anche di quelle prodotte a partire da calchi del suo stesso corpo, risulta diametralmente opposta alla figuratività. Lontani da un ideale di bellezza mimetica con la natura, i corpi di Gormley sono assoggettati, in una progressiva astrazione, allo studio delle masse e dei volumi nello spazio, alla volontà di fare della scultura il dispiegamento di un "ingombro" inerte che stimoli lo spettatore a riflettere sul suo stesso corpo. "Rifiuto la rappresentazione del movimento perché contraddice ciò che a mio avviso è la forza primaria della scultura, ovvero la sua immobilità. Voglio che l'anima o la sensazione di vitalità risiedano nello spettatore e siano convogliate dalla latenza dell'opera..." Anche le figure dei più recenti *Blockworks*, a metà strada tra frammentazione spaziale cubista e la pixelizzazione dell'immagine *raster*, appaiono tendenzialmente statiche ma acquisiscono un potenziale dinamismo, per i molteplici differenti punti di vista con cui si offrono allo sguardo. Il cubismo aspirava a rappresentare oggetti e situazioni da più prospettive simultaneamente: oggi che con internet le distanze spaziali e temporali si sono azzerate, la scultura di Gormley sembra situarsi al punto di congiunzione tra immobilità e movimento, puntando anche, attraverso la contestualizzazione e la reiterazione delle figure, a provocare empaticamente la reazione del pubblico, recuperando il possesso di una presunta mancanza della dimensione temporale. "Possiamo affermare – ha dichiarato l'artista – che la scultura, con il suo arrogante distaccarsi dal mondo, possa risultare resiliente e ottusa ... credo, tuttavia, che inedite dimensioni della disciplina, scoperte grazie alle opere fenomenologiche americane dei primi anni '60 e '70, abbiano aperto nuove prospettive per questa forma d'arte, oggi siamo portati ad osservare le cose come se il mondo fosse parte del materiale e del soggetto stesso... La silenziosità e l'immobilità della scultura sono come uno sfondo, che funge da cassa di risonanza per i mutamenti climatici dei nostri sentimenti e per la nostra coscienza razionale."

Di Hans Op de Beeck sono proposte, in tempi diversi, nella Camera delle Vittorie, due opere video, inedite nel nostro Paese, straordinarie nella loro capacità di istituire un fertile ma remoto dialogo a distanza con la dimensione teatrale e scenografica del Palazzo, introducendovi un sottile e inquieto rimando alla condizione umana. In *Parade* l'apertura del velluto rosso di un sipario mostra un'interminabile sfilata di personaggi che, come un flusso, attraversa, senza soluzione di continuità, il palcoscenico: una processione infinita che sfila al rallentatore accompagnata da un valzer, composto appositamente per il film. Questo *défilé* di personaggi sempre diversi, col reiterarsi dell'azione e il continuo cambiamento "a vista" della scena, tende insensibilmente a trasformarsi in una fondamentale riflessione visiva sulla vita e la morte. Analogamente *Dance* si caratterizza come una meditazione tragica su ciò che sembra essere la totale intercambiabilità dell'individuo nel grande schema delle cose. Quattro telecamere registrano simultaneamente da diverse angolazioni una sequenza silenziosa e sincronizzata di semplici azioni di un gruppo di centinaia di comparse. L'opera mostra persone costrette a lasciarsi tutto alle spalle: l'artista tocca così, tramite una sorta di non-innocua coreografia, il problema scottante delle migrazioni, adombrando anche i temi della deportazione e dell'esilio. La moltitudine delle comparse suggerisce come la storia di ogni singolo rifugiato o migrante sia, allo stesso tempo, una storia collettiva.

Nonostante la presenza degli straordinari affreschi dei cavalli dei Gonzaga ritratti da Giulio Romano nella prestigiosa sala di rappresentanza di Palazzo Te, l'incontro con le sculture animali a grandezza naturale di Davide Rivalta nelle corti del Palazzo appare spaesante. Ciò che caratterizza queste opere, tuttavia, più che la loro dimensione stranianti, manifesta nella flagranza dell'incontro ravvicinato, sembra essere ciò che Jean-Luc Nancy nomina il *distinto*: "ciò che un tratto ritrae e tiene a distanza". "La distinzione del distinto – scrive il filosofo – è [...] il suo distanziarsi: la sua tensione è il mantenere una distanza, proprio mentre l'oltrepassa [...]". Nelle opere di Rivalta la somiglianza della cosa appare, infatti, come staccata da sé. Di fronte alle sue opere "tocchiamo l'intensità di questo ri-trarsi e di questo eccesso [...] che non finisce mai di richiudersi su di sé". È per questo che, contrariamente a quanto spesso si sostiene, le sculture-animali dell'artista non appaiono vive e in movimento ma immobili e, per così dire, resilienti, sigillate nella loro muta presenza; una presenza che è "convenienza di un evento e di una eternità"⁷. L'apparire epifanico di queste opere plastiche dalle sembianze animali disseminate nelle corti di Palazzo Te si sottrae alla statuaria infatti, non solo per l'assenza di ogni accenno di piedistallo, ma anche e soprattutto perché, nella visione ravvicinata, l'evidenza enigmatica della somiglianza animale più che fissarsi in un perfetto rimando naturalistico si offre come magistrale risultato di un processo in atto e le sue figure, senza per questo dissolversi, paiono quasi riassorbirsi nel gesto formante. Rivalta cerca così di trasmettere la vibrazione del miracolo della natura, di fermare la vita senza toglierla, riuscendo nella verosimiglianza naturalistica così come nell'infinita sospensione di un istante. È quanto mostra l'imprevisto e spaesante incontro con il cavallo in resina bianca dell'artista, che dialoga sapientemente e da debita distanza con il candido fregio a due ordini di Giulio Romano, nell'antecedente Camera degli stucchi, offrendosi come una sorta di *monumento* provvisorio⁸.

Un elemento di contatto con la storia della città è rappresentato dall'opera video *Luci per K. 222* di Grazia Toderi che riesce a farci rivivere, nel luogo del suo stesso accadere, un saliente episodio della storia culturale di Mantova: un concerto di Mozart quattordicenne in occasione dell'inaugurazione del Teatro scientifico Bibiena. Ricorrendo al suo medium d'elezione, Toderi sembra volerci condurre all'interno dell'offerta composta, in quegli anni, dal giovane musicista. La scelta del luogo risiede, oltre che in motivazioni di ordine storico, nel fatto che l'artista ha dedicato alcuni suoi lavori (*Eclissi*, 1999, *Random*, 2001, e *Orchestra*, 2003) allo spazio utopico del teatro⁹ che ritiene sia il più grande strumento musicale che esista. "Il teatro, con la sua scansione geometrica ad ordini e palchetti, mi sembra anche essere una visualizzazione nello spazio dello spartito musicale [...] Posso solo immaginare l'improvvisa voce di tutti questi strumenti [...] Le loro corde mi appaiono come spartiti che, toccati in passato, aspettano ancora solo mani sapienti per suonare [...] suoneranno mai più questi strumenti musicali? La loro bocca è una misteriosa deformazione dello spazio dalla quale sembra possa improvvisamente scaturire, invisibile, il tempo stesso [...] Il mio strumento (diversamente da quello musicale) mi permette di realizzare un canto dal tempo potenzialmente infinito, sempre uguale a se stesso, formato non di suoni ma di energia luminosa: proiezione di luce.

Ho trascritto l'offertorio K. 222 in un anello di luce pulsante che gli possa permettere di 'cantare in eterno'."

Inscrivendo su ricercate inquadrature in dissolvenza di strumenti d'epoca le luci pulsanti che hanno caratterizzato sue precedenti opere, Toderi ci guida all'interno della genesi di *Misericordias Domini K. 222*. Se in precedenti video, tramite una poetica inversione del punto di vista, l'artista era riuscita a trasformare l'illuminazione urbana notturna in una sorta di magica costellazione terrestre, con le luci intermittenti che si susseguono su una sorta di infinito pentagramma circolare realizza una lirica trascrizione visiva delle note mozartiane. Nella splendida cornice del Teatro Bibiena Toderi torna, dunque, ancora una volta, ad affrontare la relazione tra tempo, luce ed energia. Le videoproiezioni di Toderi "sono da intendersi come quadri di luce, compiute composizioni bidimensionali in movimento... Le tracce della storia dell'arte e, in particolare, i tentativi di dare forma ai misteri cosmologici, ad armonie celesti, alle coordinate di spazio e tempo, caratteristiche dell'iconografia rinascimentale, trovano ... riverberi in realizzazioni filmiche dove esplicite simbologie rinviano al puro geometrismo o ad allegorie dell'infinito che si dispiegano visivamente in soggetti estrapolati da luoghi reali, ma sublimati in una peculiare astrazione dinamica"¹⁰.

Come *Parade* di Hans Op de Beeck cede il passo a *Dance*, la proiezione di *Luci per K. 222* al Teatro Bibiena cede il posto, alle Fruttiere di Palazzo Te, a *Fantasia*, 2008, un'opera di qualche anno precedente che si ricollega alle già ricordate vedute urbane notturne che mirano a creare un evidente eppur misterioso rapporto tra luci terrestri e costellazioni celesti. L'effetto non è qui però raggiunto a partire dalla visione in pianta di una città illuminata ma da una sorta di ripiegamento interno dell'immagine. Più che la mappa o il panorama di Firenze *Fantasia* mostra il sorgere, davanti al nostro sguardo, di una luminescente epifania che collega microcosmo e macrocosmo. L'immagine, a tratti solcata dal susseguirsi dei tipici intermittenti disegni luminosi dell'artista, sembra infatti scaturire da una sorta di falso rispecchiamento speculare che ingenera l'impressione di una città infinita che si rifletta capovolta nel proprio cielo.

Un ulteriore esplicito punto di contatto con la città è rappresentato da alcune fotografie di Paola Di Bello. L'artista propone infatti, assieme ad alcune precedenti opere dalla serie *Rear Windows* realizzate a New York, Baghdad, Reggio Emilia, anche alcuni scatti realizzati a Mantova. Come in *L'empire des lumières* di Magritte¹¹, in queste fotografie l'illuminazione artificiale convive con quella naturale: ognuna di esse è infatti realizzata sovrapponendo su un'unica lastra due esposizioni, una diurna e l'altra notturna. Si tratta di una sorta di dittici potenziali che invece di convivere fianco a fianco occupano lo stesso spazio, immagini rese dunque possibili solo dal *medium* fotografico: l'occhio umano risulta infatti inadeguato a fondere due momenti impossibili. Siamo di fronte a un *escamotage* capace di modificare profondamente la nostra visione ordinaria, trasformandola in qualcosa di nuovo, "‘straordinario’ soprattutto per chi – sottolinea Di Bello – abita quella veduta". Proprio come nel quadro di Magritte, il fascino di queste fotografie scaturisce dalla constatazione che, a un primo sguardo, niente in queste immagini incongrue e misteriose appare fuori posto. L'effetto – trattandosi di fotografia e non di pittura – risulta in parte indebolito e in parte potenziato: uno spettatore distratto potrebbe infatti pensare di trovarsi al cospetto di riprese realizzate poco dopo l'alba, quando il cielo ormai terso convive per brevissimo tempo con l'illuminazione pubblica. Ma basta un attimo di esitazione per incrinare questa falsa impressione: troppe risultano infatti le finestre illuminate, troppe e troppo decise le ombre portate dalle architetture per un paesaggio privo di sole. "Sono interessata a guardare le città, le strade e i paesaggi assumendo il punto di vista di coloro che vivono in questi spazi, così – guardando da dentro, dall'interno – ottengo una visione che non è la vista del pubblico principale, ma piuttosto una secondaria, privata, che permette di gettare uno sguardo diverso sulle cose che vediamo ogni giorno." Rimettendo ogni volta in discussione i caratteri specifici del *medium* fotografico, l'artista indaga il mondo contemporaneo interessandosi particolarmente alla relazione tra la vita dell'uomo, i fenomeni urbani e le loro contraddizioni; il suo intento è quello di dirigere l'attenzione sui dettagli, sugli eventi secondari, sugli esclusi dalla società per stabilire un confronto tra consuetudini e pregiudizi, che spesso alterano la visione e inducono ad assumere un atteggiamento superficiale nei confronti del mondo che ci circonda.

Sarà interessante relazionare queste immagini che ritraggono una Mantova quotidiana, seppur spesso deserta, con gli algidi interni di quella città ideale emersa nelle straordinarie fotografie realizzate qualche anno fa da Candida Höfer: mentre nel caso della grande fotografia tedesca a emergere è una sorta di sguardo metafisico, in Paola Di Bello emerge invece una visione infraordinaria. "L'idea forte del mio lavoro – dichiara l'artista – è di vedere la città non da un punto di vista monumentale, ma da quello interno, privato, partecipato, di chi la abita. Mi interessa lo sguardo del cittadino, il punto di vista abituale delle persone che quotidianamente si trovano di fronte lo stesso scenario che, sotto nuove luci... assume un carattere 'straordinario'. L'espedito della doppia esposizione arricchisce poi l'immagine di una dimensione diversa, sorprendente. Mi interessa il doppio o piuttosto il molteplice. Un singolo punto di vista non è mai completo, mi pare più un preconetto, un pregiudizio."

L'intrinseca duplicità che abbiamo visto caratterizzare le fotografie di Paola Di Bello sembra esplodere sino a pluralizzarsi nelle straordinarie fotoinstallazioni della serie *Exposure* di Barbara Probst che, invece di sintetizzare una visione notturna e una diurna, paiono fondere al proprio interno le figure temporali dell'*intervallo* e della *durata*. Queste opere sempre composte da un gruppo di fotografie che appaiono connesse, tramite un rapporto che non risulta immediatamente evidente, si configurano infatti, allo stesso tempo, sia come il frutto dell'incrociarsi simultaneo di numerosi scatti su un unico soggetto preso da differenti prospettive, sia come la sua infinita restituzione. Tutte le immagini di una stessa serie, infatti, ritraggono la medesima situazione e sono scattate nello stesso secondo, ma da punti di vista molto diversi. Tramite questa sorta di dispositivo che, come una fantasia zenoniana, sembra mettere in scena la dischiusura e la spazializzazione di un singolo momento, Barbara Probst interdice lo stesso svolgersi cronologico del tempo o, per dirlo diversamente, si serve del tempo per "incantare" l'accadimento, moltiplicando le riprese su un unico istante. Negli scatti simultanei e

sincronizzati delle *Exposure* il gesto e l'azione su cui ruota la serie sembrano moltiplicarsi all'infinito, mettendo fuori gioco le certezze dello spettatore. Preso nell'incantamento sospeso della sua restituzione plurale, il gesto sembra infatti ricadere interminabilmente in se stesso, continuando a (non) svolgersi in una sorta di fuori tempo, in una lacuna temporale che implica una cronologia che non accumula, non iscrive, non si totalizza. Un tempo in-finito che – trasformando insensibilmente una sospensione della narrazione nella narrazione di una sospensione – introduce nel lavoro un accento autoriflessivo che, paradossalmente, non richiude l'opera in se stessa ma reclama l'intervento dello spettatore il quale, dunque, finisce per condividere con l'autore non solo ciò che è rappresentato ma anche il processo della rappresentazione. Anche dopo aver realizzato – e non sempre si tratta di un'intuizione fulminea – che le differenti immagini proposte dall'artista in una stessa *exposure* sono tutte sincronizzate su un unico momento, siamo comunque tentati di imporre una sorta di sequenza alle fotografie, tanto l'ipotesi che si possano dare differenti punti di vista su un unico istante ci appare destabilizzante, e questo perché, offrendosi come una sorta di piega del visibile, l'opera di Barbara Prost non si limita ad affermare la relatività del vero ma sembra affermare ben più radicalmente la verità del relativo.

Una diversa ma simile idea di complessità nel trattamento delle immagini emerge anche nelle opere di Paolo Meoni che, impiegando una varietà di tecniche, dal video alla fotografia, alla scansione digitale, spesso condensano la serialità tipica dell'*atto* fotografico in una sola immagine o in un'unica inquadratura, che ne contiene infinite altre. La ricerca di Meoni consiste in questo viaggio impossibile al centro di un'immagine plurale capace di restituire, tramite il presente dei luoghi, le loro stesse trasformazioni passate e future. Lo sguardo dell'artista si concentra sul paesaggio metropolitano, prediligendo spazi residuali: scampati alla razionalità della pianificazione urbanistica, in abbandono o in costruzione. Spazi in mutamento, metamorfici, in cui sembra raccogliersi la metafora della città stessa. Ripercorrendo a ritroso l'opera video dell'artista non è difficile individuare nel fantasma della fotografia lo spettro che *da sempre* abita la sua ricerca e far emergere il rapporto di risonanza e scarto che si instaura tra due diversi media in opere in cui il *sempre ora* dell'immagine in movimento pare fagocitato dall'*è stato* fotografico o il noema della fotografia ri-animarsi sotto il nostro sguardo. È il caso di *Streams*, 2007, e *Unità residenziale d'osservazione*, 2009, lavori diversi ma che finiscono per proporsi come il *recto* e il *verso* di un'unica operazione. Mentre ciascuna delle "fotografie" di *Streams* scaturisce dalla sovrapposizione in uno scanner di dodici negativi che ritraggono ambienti architettonici, il "video" trae origine da una serie di duemila scatti digitali di cantieri e architetture che paiono concatenarsi e dissolversi senza sosta l'uno nell'altro, producendo una dinamica mappatura di territori in continua mutazione che, grazie anche all'uso del bianco e nero e al parziale sovrapporsi dei piani di diverse costruzioni, rimanda in maniera remota alle incisioni piranesiane delle *Carceri* e concettualmente all'idea smithsoniana di *rovina all'inverso*. Il rapporto con la fotografia che sostiene in filigrana *Unità residenziale d'osservazione* diviene centrale in tutti quei video che paiono esaurirsi in un'unica inquadratura senza stacchi, come *Bound*, 2008, o *Stato di Grazia*, 2007. Qualcosa di analogo può dirsi anche per le serie fotografiche *Dusty Landscapes* che, sulla scia di *Streams*, non scaturiscono dalla stampa di un negativo ma da un utilizzo improprio dello *scanner*, la cui barra luminescente, mettendo a fuoco le impurità e la polvere depositatasi nel corso del tempo sull'emulsione di alcune diapositive, porta in primo piano, più che i paesaggi in esse iscritti, la fisicità del supporto stesso, indirizzando la visione su quanto solitamente non si guarda o si preferisce rimuovere. La maggior parte delle recenti opere dell'artista vive, infatti, di un'intrinseca duplicità. Nella sua ricerca la figura si manifesta sempre al secondo grado perché non scaturisce dalla semplice cattura diretta di un frammento di reale ma da un lavoro più o meno complesso di restituzione di un'immagine preesistente. Nell'inedito *Silhouette* la serrata concatenazione di una serie di scatti realizzati con il telefonino trasforma il video in una conturbante sincope fluida che iscrive le tracce del movimento dell'autore stesso nell'atto di percorrere una ciclabile al crepuscolo, ovvero in quel momento della giornata in cui i colori contraddittori e le ombre radenti si addensano in maniera così complessa da minacciare a ogni passo di divenire pittura.

Corridoi deserti invasi da una luce senza ombre, architetture non finite coperte da impalcature, autostrade interrotte, aule senza anima viva: l'iconografia dei non-luoghi continua a occupare un ruolo centrale nelle opere di Luca Pancrazzi. Resta da capire¹² se ne rappresenti soltanto il tema o ne costituisca invece anche il *soggetto*, nel senso duplice dell'espressione. Cerchiamo allora di avvicinarci alla questione partendo da illuminanti parole di Marc Augé: "I paesaggi di Pancrazzi – scriveva l'antropologo francese – sono segnati da una doppia ambiguità, da una doppia esitazione. Sono di ieri o di domani, riflesso di un presente che si estenua o di un futuro in gestazione? Sono interni o esterni, verbali di solitudine o suoi prodotti, immagine o sguardo? La risposta, secondo me, è ambivalente. I non-luoghi che l'osservazione del pittore privilegia sono per definizione spazi e sguardi, spazi minati dalla rottura di un legame di senso (il legame di senso tra lo stesso e l'altro, gli uni e gli altri) e questa rottura intacca anche lo sguardo che si posa su di essi." E concludeva: "Non c'è dunque più anteriorità del paesaggio sullo sguardo o dello sguardo sul paesaggio; sono collegati, il cerchio si chiude. In questo senso il pittore è anche l'antropologo della propria solitudine."¹³ Ci pare che le opere in mostra muovano proprio in questa direzione fornendo, attraverso i mezzi della pittura, ulteriori indicazioni per avvicinarci al cuore della questione sollevata: i lavori della serie *Vedere* sono in pratica specchi lavorati rimuovendo l'argentatura dal retro, in modo da far emergere delle immagini che risultino per metà trasparenti e per metà riflettenti. L'opera si costituisce, dunque, nello stesso movimento come luogo di proiezioni e resistenza opaca, come visione contemporaneamente trovata e perduta. "Chi osserva un paesaggio – scrive l'artista – è osservato di riflesso dal paesaggio, ciò che vediamo penetra dentro di noi che da fuori osserviamo il paesaggio che ci sta dentro. Siamo noi il paesaggio che osserva. Questo flusso tra noi osservati e noi osservatori è un archetipo di non-luogo." Non ci pare possa esistere un commento migliore per le opere in mostra e allo stesso tempo adeguato a fornire una risposta alla domanda sollevata. In esse infatti una compiuta incompiutezza viene a definire una modalità nuova del rappresentare, non fissa né fissabile, poiché si rifà al movimento che costituisce lo spazio della rappresentazio-

ne ma ne travalica nello stesso tempo i limiti rendendo l'oggetto irrepresentabile dall'interno. La captazione della visione nel campo del soggetto non si traduce, qui, in un rapporto stabile o figurabile, ma passa attraverso le fasi e le alternanze di opacità, trasparenza, riflesso. Riteniamo che la sola figura generale capace di rendere conto di questa sorta di rappresentazione impossibile – mirabilmente messa in campo dall'artista – sia quella della *perdita*, del cancellarsi progressivo dell'oggetto, della sua scomparsa al di là dei limiti nei quali il gioco di ogni irrepresentabile deve per forza iscriversi.

Come per l'ombra, che occupa da sempre un ruolo centrale nella ricerca di Eulalia Valldosera, anche per la complessa stratificazione fotografica che caratterizza *Family Ties* potremmo trovare dei precedenti nelle doppie esposizioni dei cicli *Burns*, 1992, e *Quemaduras*, 1994, ma mentre al centro di quelle prime serie, realizzate con fotocamera analogica, c'era un'indagine sull'identità e sul corpo femminile in relazione all'ambiente, al centro delle odierne sovrapposizioni digitali c'è invece un lavoro sul gruppo familiare e il senso di appartenenza. Mentre le prime, tramite una spazializzazione e temporalizzazione della luce all'interno di un unico fotogramma, mettevano in scena la compenetrazione e l'inaderenza che s'instaurava tra il corpo nudo dell'artista e il disadorno ambiente circostante (un fondersi e uno schivarsi che sembravano quasi perpetuare l'essere fuori tempo del corpo con sé medesimo), le multiple esposizioni di *Family Ties* sembrano invece tematizzare, tramite la simultanea compresenza di realtà e ombra, i legami visibili o occulti che si generano nei rapporti familiari e interpersonali. Film di una sola immagine, le fotografie di *Quemaduras* si offrivano come "autoritratti" performativi, capaci di "representar la visión que una mujer tiene de sí misma, sin pasar por la mirada del otro" (Valldosera); vere e proprie immagini in sequenza, quelle di *Family Ties* mostrano invece l'evolversi dei rapporti in due gruppi familiari legati da un rapporto extraconiugale, facendoci assistere a una continua ridefinizione dei ruoli tra esseri che si amano o concordano determinati ruoli di protezione reciproca, indipendentemente dai legami di sangue.

In quest'ultima serie le immagini sovrapposte, scaturenti da differenti scatti, pur coesistendo nello stesso spazio non coincidono mai perfettamente l'una con l'altra, finendo così per assumere le vesti di una sorta di collage di diapositive, metafora di una realtà complessa, costituita da innumerevoli stratificazioni. È quanto rivelano due fotografie di formato più piccolo che, come una sorta di *legenda*, completano la serie, presentando i protagonisti delle due "famiglie" e rivelando i complessi rapporti che uniscono tra loro gli adulti e i rispettivi figli. I gruppi familiari protagonisti dell'opera risultano evidentemente inclassificabili secondo un modello tradizionale di famiglia ma, nonostante ciò possa apparire sgradito o scandaloso agli occhi di molti, il processo di adattamento a inedite strutture familiari è una realtà in corso.

"In the photographs, individuals from the two groups meet in a bright white space where they merge and mingle in various combinations, enacting what looks like a therapeutic psychodrama ... in which they are joined by the long shadows of other family members who remain out of shot."¹⁴

"La simultaneidad de diversos tiempos narrativos, el contraste entre el mundo diurno que asimilamos como la realidad con el mundo imaginario que provoca la visión de las sombras, con su potencial teatral e ilusorio y diría más, contradictorio, nos incitan a buscar respuestas, motivaciones profundas, nos impelen a clarificar el tipo de relaciones que en realidad esos seres escenifican para nosotros en el teatro de la realidad" (Eulalia Valldosera)¹⁵. In *Family Ties* i rapporti interpersonali appaiono decostruiti dalla proiezione delle ombre portate che alterano l'ordine prestabilito dai ruoli che l'idea di famiglia ha archetipicamente fissato nella nostra società. Se la natura sequenziale e progressiva delle fotografie ricorda i fotogrammi di un film, la compresenza di scene notturne e diurne tende a confondere i livelli temporali creando ponti tra passato e futuro, aumentando nello spettatore la sensazione che qualcosa si stia rompendo nella logica lineare che tutta la storia implica.

"Archivio sia i luoghi dei quali non esistono immagini che quelli dove invece esistono ma che sono completamente saturate dai media; luoghi per i quali bisogna costruire un'immagine diversa, più lenta, che abbia una presenza fisica più forte di quella superficiale dei media." La dichiarazione di Armin Linke, estrapolata da una lunga intervista concessa a Stefano Boeri e Hans Ulrich Obrist¹⁶, risulta ancora significativa. A volte sembra infatti che Linke scelga i luoghi "in base al desiderio di mettere in scena spazi che non sono mai stati visti" e che hanno una loro intrinseca epicità, paesaggi in cui sono presenti elementi che schiacciano la scala umana (grandi infrastrutture come la diga delle Tre Gole in Cina, o grandi movimenti di massa, come il pellegrinaggio hindu a Kumb Melā, che comportano lo spostamento di molti milioni di persone), altre volte sembra invece inseguire vicende che lo portano a intercettare controversi spazi della cronaca, come il famigerato G8 di Genova, cercando però di trarne racconti per immagini che riescano a ospitare molti livelli di lettura in modo da poter durare nel tempo. Dalle interazioni tra attività umane e paesaggio e tra "cronaca" e "storia" è scaturito, nel corso del tempo, un immenso archivio fotografico *in progress* che ha permesso a Linke di sperimentare, nei musei e nelle grandi mostre internazionali, differenti strategie di esposizione e di attivazione del materiale raccolto, dirette a coinvolgere lo "spettatore" per farlo partecipare alla produzione di nuove narrazioni. Nell'ottica della tendenziale trasformazione dello spazio d'esposizione in uno spazio di produzione si inserisce *Phenotypes/Limited Forms*, che introduce il concetto di *book on demand*, un progetto in cui il pubblico, partendo da un archivio di mille fotografie, stampate e montate alla parete in modo mobile, può creare una propria sequenza, una propria narrazione. Dopo aver selezionato otto fotografie, le si appoggia su un tavolo: la selezione viene visualizzata su un *touch screen*, per poi essere stampata in tempo reale in un libro.

Nonostante il *medium* prediletto dall'artista rimanga essenzialmente la fotografia, Linke ha iniziato a rivolgere la sua attenzione al video: uno dei primi è il breve ma intenso *Gaza city*, 2003, che, restituendo l'istante privilegiato della ripresa al tempo ripetitivo da cui è tratto, ci mostra il risvolto quotidiano e meno traumatico del sanguinoso conflitto israeliano-palestinese, decostruendo la retorica e

le semplificazioni con cui i telegiornali ci informano dell'evento, senza per questo minimizzare la drammaticità di una situazione su cui fornisce invece uno sguardo inedito e non stereotipato; uno degli ultimi, realizzato con la collaborazione di Piero Zanini e Renato Rinaldi, è l'impegnativo film "in progress" *Alpi*, ultimato nel 2011, girato in pellicola ma proposto anche come videoinstallazione a tre schermi, che si presenta come un'indagine visiva sull'ecosistema-barriera europea più sovraesposto mediaticamente. Le Alpi, che nella rappresentazione comune formano una sorta di metonimia – una catena di montagne di cui vediamo soprattutto le cime da lontano – tornano a trasformarsi in ciò che sono realmente, un territorio, profondamente segnato da trasformazioni sociali ed economiche. In mostra una selezione di immagini dall'archivio dell'artista ci conducono dal G8 di Genova al pellegrinaggio di Kumb Melā.

Generalmente costituite da un'unica inquadratura e caratterizzate da un complesso uso pittorico del *medium*, le opere video di Luca Rento tendono a sovrapporre, sin quasi a farle coincidere, immagine statica e dinamica, portando in primo piano una durata la cui muta reticenza non cessa di interpellarci. Tutta l'opera dell'artista sembra infatti custodire la seduzione che emana dalla visione di una ripresa video che pare catturata dalla staticità della pittura. Quando non sono proposte in grandi e complesse videoproiezioni, come *Uncentimetrocentoanni*, *Variazione di velocità*, *Pregbiera*¹⁷, le sue immagini, incastonate in bianche cornici minimaliste che gli permettono di rifuggire dai formati standard del video, possono trarre in inganno, presentandosi come perfetti *light box*. Ma poiché non c'è passaggio fra mobilità e immobilità che non comporti una mutazione anche plastica dell'immagine, quando, dopo un periodo di prolungata attenzione, ne registriamo i lievi movimenti interni siamo colti da un moto di stupore e ci ritroviamo *après coup* esitanti: ciò che pensavamo essere un'immagine fissa va infatti ripensato come stasi di un'immagine animata. Le caratteristiche proprie ai due diversi regimi di rappresentazione si trovano così entrambe rimesse in causa, assieme all'orizzonte delle nostre aspettative. È quanto accade in opere come *Perdutamente* e *Stefania*, profondamente segnate da una dimensione pittorica¹⁸.

Nelle immagini in *sur place* dell'artista non si tratta però di opporre l'immobilità al movimento quanto di spostare il baricentro dell'opera dal registro assertivo a quello incoativo. Ciò che si mostra nella soglia tra movimento e immobilità non è infatti l'attrazione verso la stasi (di origine pittorica o fotografica) quanto il fantasma luminoso del possibile che, in quanto tale, mantiene in sospensione l'accadere e il non accadere. Nella tendenziale immobilità delle immagini video di Rento ciò che potrebbe essere sfuma infatti continuamente in ciò che potrebbe non essere, come in *Da solo*, in cui l'artista è ripreso immobile su uno scoglio ai primi bagliori del giorno mentre l'acqua del mare disegna un eterno mulinello alla sua base e un raggio di sole, all'orizzonte, resta caparbiamente fisso sul pelo dell'acqua senza mai poter sorgere e liberare così l'inquadratura da una sorta di incantamento. Manifestando troppo esplicitamente ciò che l'immagine custodisce invece al proprio interno, la descrizione verbale non rende affatto giustizia all'opera: nella visione del video infatti più che la chiara, infinita reiterazione di alcuni elementi dell'immagine avvertiamo qualcosa come "l'aura di una scomparsa", che non riusciamo a localizzare. Merito dell'artista è quello di non esibire l'effetto *loop* ma di attutirlo ad arte per trattenere l'immagine nel contrappunto del tempo, in un "vibrato" che "pare" non conoscere sviluppo. L'opera tende così a convertire "la vista in visione" e "l'apparenza in apparizione". Parafrasando Agamben potremmo dire che l'operazione di Luca Rento non mira a inserire "le immagini nel tempo" ma "il tempo nelle immagini". Il silenzio, la sospensione e le risonanze pittoriche che attraversano l'opera dell'artista scaturiscono da una precisa strategia espressiva volta a indagare, come sottolinea Luigi Fassi¹⁹, il sottile disagio emotivo dell'uomo contemporaneo, fungono da provocazioni cognitive, atte a spiazzare lo spettatore per coinvolgerlo in una rinnovata dimensione meditativa.

¹ Il titolo, com'è noto, proviene da una raccolta di prose del poeta Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, Paris 1967 (*Un sogno fatto a Mantova*, traduzione di Diana Grange Fiori, Sellerio Editore, Palermo 1979).

² Provenienti dalla collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

³ J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Jaca Book, Milano 1998, p. 137.

⁴ J.-P. Sartre, *La ricerca dell'assoluto* (1948), in *Pensare l'arte*, Christian Marinotti Editore, Milano 2008, pp. 89-102.

⁵ J. Soldini, *Alberto Giacometti...*, cit., p. 134.

⁶ A. Giacometti, in J. Soldini, *Alberto Giacometti...*, cit., p. 248.

⁷ J.-L. Nancy, *L'immagine. Il distinto*, in *Tre saggi sulle immagini*, Cronopio, Napoli 2002, pp. 29-50.

⁸ Il termine "monumento" va qui inteso nell'accezione deleuziana di "blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria conservazione" e danno all'evento della figura "il composto che lo celebra".

⁹ Dal Teatro La Fenice di Venezia a La Scala di Milano, dal Teatro Massimo di Palermo ai teatri comunali di Ferrara e di Modena. Attraverso la rilettura di questi luoghi decisivi nella cultura musicale, artistica e architettonica italiana, Grazia Toderi propone un'interazione tra il patrimonio storico e il linguaggio contemporaneo dell'arte visiva.

¹⁰ G. Maraniello, <https://misticmedia.wordpress.com/tag/grazia-toderi/>.

¹¹ René Magritte, *L'empire des lumières*, olio su tela, 1954. Il quadro presenta in primo piano una casa in riva a un laghetto, illuminata da un lampione. L'acqua riflette non il cielo ma l'oscurità della notte che avvolge la dimora, mentre il secondo piano mostra un cielo azzurro striato da candide nubi.

¹² Come si domandava Elio Grazioli.

¹³ M. Augé, in Luca Pancrazzi, *All'ombra del tempo*, Emilio Mazzoli Editore, Modena 1996, pp. 12-13.

¹⁴ "Nelle fotografie, gli individui dei due gruppi si incontrano in un luminoso spazio bianco in cui si fondono e si mescolano in varie combinazioni, mettendo in atto quello che sembra uno psicodramma terapeutico ... in cui sono uniti dalle lunghe ombre di altri membri della famiglia che rimangono fuori campo." Cfr. T. Morton, in *Tom Morton on Eulalia Valldosera*, in occasione di *Blood Ties*, giugno 2012.

¹⁵ La simultaneità di diversi tempi narrativi, il contrasto tra il mondo diurno che assimiliamo come realtà e il mondo immaginario che porta la visione delle ombre, con il suo potenziale teatrale e illusorio, e direi contraddittorio, ci inducono a cercare risposte, motivazioni profonde, ci spingono a cercar di chiarire il tipo relazioni che in realtà questi esseri drammatizzano per noi nel teatro della realtà.

¹⁶ In "Flash Art", n. 234, 2002.

¹⁷ Proposti rispettivamente al Man di Nuoro, alla Gam di Torino e al Mart di Rovereto.

¹⁸ Se la prima, che "raffigura l'artista immerso sino alla dimenticanza di sé in uno scenario idilliaco... in cui si manifesta il risveglio mattutino della natura", può rimandare a "una micrografia fiamminga" o a un "capriccio" settecentesco, la seconda, una ripresa della moglie di spalle che si staglia su un orizzonte fra cielo e mare a lato di un muro in rovina, richiama *L'enigma dell'oracolo*, 1910, di De Chirico, che a sua volta rimanda esplicitamente a *Odysseus e Calipso*, 1883, di Böcklin.

¹⁹ L. Fassi, in *Chronos*, a cura di Andrea Busto, Marcovaldo, Caraglio 2005, p. 520.