

il cuore avventuroso #5

Di echi e foschie

ELENA MODORATI



a cura di Angela Madesani

studio paolo pessarelli



Il cuore avventuroso*

Serie di incontri a cura di Angela Madesani,
presso lo studio di Paolo Pessarelli



*Il titolo della rassegna è mutuato dalla raccolta di testi brevi di Ernst Jünger (Heidelberg, 1895 – Riedlingen, 1998), in cui si fondono le due anime dello scrittore tedesco, lucido contemplatore e infiammato visionario e riporta a quello spirito di curiosità e di intelligenza dei sensi, che rappresenta lo spazio di libertà dell'avventura artistica.

Elena Modorati, Di echie foschie

Quinto incontro, 25 maggio 2023

Paolo Pessarelli: Per introdurre questa serata, dedicata a Elena Modorati, leggerò poche righe dal Cuore avventuroso di Ernst Jünger, il libro da cui abbiamo preso in prestito il nome della nostra rassegna. Il brano è tratto dal capitolo *Sulla cristallografia*, sono righe in cui lo scrittore parla di concetti e categorie che in qualche modo – questa è la mia impressione - si ritrovano nel lavoro di Elena: «Mi sembra di avere imparato, negli ultimi anni, qualcosa di quella capacità propria dell'arte del linguaggio, che rischiarla la parola fino alla trasparenza. Giudico tale capacità, più di ogni altra, adatta a risolvere un dissidio che sovente ci turba con violenza, il dissidio tra la parvenza esteriore e la profonda realtà della vita. Spesso ci pare che la fisionomia e il senso di questa realtà profonda siano proprio nella forza con cui essa produce l'esteriore parvenza, la scorza del mondo accesa dai colori dell'arcobaleno, la cui vista ci commuove con ardente intensità. (...) La trasparente visione che si forma è quella in cui risaltano ad un tempo, intelligibili al nostro sguardo, la profondità e la superficie. È possibile osservarla nel cristallo, che potremmo definire un essere capace di formare una superficie interiore, e, nello stesso tempo, di esternare la propria profondità. E qui vorrei porre la questione se il mondo nel suo insieme e nei dettagli, non imiti proprio la struttura dei cristalli - ma in tal modo che il nostro occhio soltanto di rado lo possa vedere attraverso questa sua qualità cristallina».

Angela Madesani: Premetto che per me poco contano età, genere, provenienza di un artista. Quanto è importante è il valore e l'intelligenza di una ricerca. Elena non sei arrivata prestissimo al sistema dell'arte

Elena Modorati: Ai tempi dell'università è avvenuto un episodio preciso: dipingevo per me, da dilettante, finché, mentre preparavo l'esame di storia dell'arte contemporanea, ho vissuto un incomprensibile disagio che, mi sono resa conto, manifestava la necessità di confrontarmi con la materia in maniera concreta. La sensazione era che fare l'artista fosse un sogno proibito - un po' come il bambino che dice voglio fare l'astronauta o il calciatore - eppure in quel momento ho preso atto di questa esigenza.

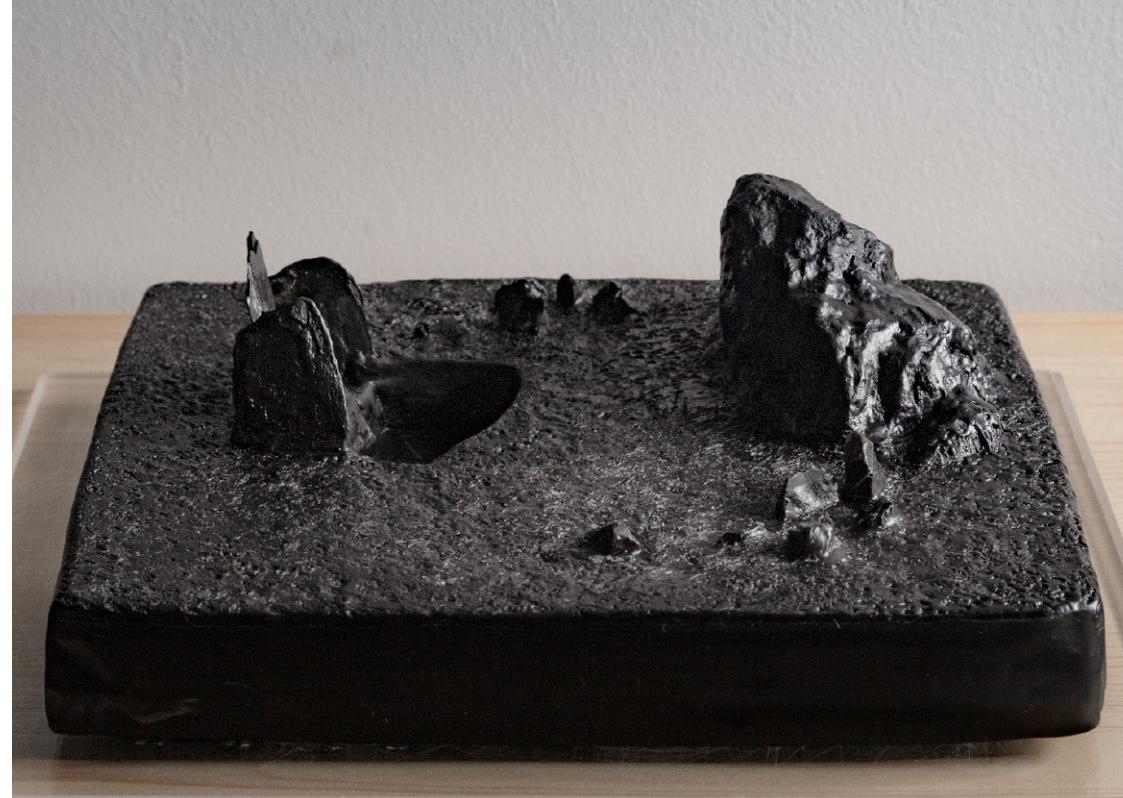
A.M.: Sei laureata in Filosofia, all'Università degli Studi di Milano, hai fatto la tesi in Estetica con Elio Franzini. Quanto ha pesato questa tua formazione, che poco ha a che fare con la pratica dell'arte, su quanto hai fatto in seguito?

E.M.: In effetti ha pesato e continua a pesare. La filosofia è formativa, dà un metodo, struttura letteralmente il pensiero; è poi anche passione dell'indagine, ricerca... Però è importante sottolineare che il lavoro artistico ha una sua logica e una sua indipendenza; la riflessione teorica non può anticipare il lavoro artistico, sarebbe anzi una tragedia se questo avvenisse, perché produrrebbe aborti, mentre al contrario il lavoro ha a che vedere con l'inconscio, con il corpo, con dimensioni di esperienza vissuta... Poi è chiaro che possiamo interrogare l'opera ed essa può offrire delle risposte che la teoria da sola assolutamente non potrebbe mai produrre, ma questo solo in seconda battuta.

A.M.: Quanto dici è vero. L'artista che lavora in senso inverso è cerebrale, noioso, costruito. L'opera deve avere un'anima nel senso più laico del termine.

E.M.: Sì, il lavoro muore. C'è una sorta di nucleo nell'opera, che penso sia qualcosa che collega tutta l'arte nel tempo, dall'arte primitiva a quella contemporanea, ed è indefinibile, inspiegabile, inesauribile, qualcosa che accade trasversalmente a qualsiasi volontà, a qualsiasi intenzione, a qualsiasi senso critico, ed è questo il punto..

AM - Infatti non c'è sempre una spiegazione. Pensiamo proprio all'arte primitiva, non avremmo neppure gli strumenti per farlo. Mi pare che l'inizio



dell'arte non abbia un momento preciso, proprio come accade per la filosofia. Ti conosco da molti anni e abbiamo fatto alcune mostre insieme. I tuoi primi lavori che ho visto e che mi hanno affascinato sono i lavori con la cera. Perché la cera?

E.M.: La scelta di utilizzare questo materiale ha una motivazione banale: usando la scrittura, mi sono chiesta come nasconderla. Ho fatto il primo tentativo nel 2007. Ovviamente era un materiale che mi affascinava, che mi attraeva. Ma lo scopo, come dicevamo prima, intenzionale, era stupidamente quello e poi in realtà, come ho anticipato, è il lavoro che tante volte dà delle risposte a domande che magari nemmeno ci sono e il termine risposta già ci conduce su un terreno molto scivoloso. Comunque, nel tempo, osservando il lavoro, mi sono accorta che, dentro queste tavolette (che, nell'economia delle installazioni fungono da moduli) la scrittura, velata dalla cera, assumeva una connotazione ambigua: era impossibile decidere se desse l'impressione di scomparire o, al contrario, di affiorare. Così ho capito che il punto era proprio la sovrapposizione di questi movimenti opposti, una sorta di simultaneità, un accorparsi che dà vita a un movimento unico.... Una vibrazione all'interno di questo "ventre



molle” di cera, materia diafana eppure calda, un po’ come una placenta, una membrana organica. Di fatto questo lavoro mi diceva che il concetto di identità è messo in scacco, non esiste, è un grandissimo fraintendimento, cioè non c’è niente che resti identico a se stesso ma, tutto al contrario, appunto vibra, ha sempre un margine di cambiamento, di spostamento.

A.M.: Mi viene in mente il concetto di differenza e ripetizione di deleuziana memoria.

E.M.: Anche quella è stata una lettura formativa, sicuramente, per cui come dicevo è vero che, guardando a posteriori le mie cose, e magari anche il lavoro di altri, ho più strumenti per analizzarle, indagarle.

A.M.: - È interessante il punto di incontro tra l'affioramento e la scomparsa, ci troviamo di fronte a una soglia, un punto chiave che non sono mai riuscita a risolvere. Da che parte siamo?

E.M.: Non siamo né da una parte né dall'altra, e in qualche modo questo è un po' uno dei fili rossi del mio lavoro non solo da questo punto di vista; per esempio questi lavori (*Profili della terra*) - lo raccontavo ieri a Paolo - mettono a confronto, accostano delle realtà opposte, dei contrari per così dire, e in qualche modo mettono in forse questo loro essere contrari.

A.M.: Sì in quanto non definiti.

EM - Esattamente perché c'è sempre, detto anche diversamente, la pellicola appunto, la membrana, come ho detto a proposito della cera... In qualche modo è questa dimensione di nebbia, penso anche alla cosiddetta caligine di quei momenti estivi, dopo pranzo, in cui si ha quasi una sensazione di spaesamento e in qualche modo tutto è sempre avvolto da questo velo diciamo così, da questa bruma... Inizialmente, nei primi lavori, in qualche modo mettevo a tema l'idea che ci fosse un limite della conoscenza e quindi tante volte sceglievo anche soggetti come archivi, biblioteche, in generale strumenti di controllo della realtà con l'idea che fosse un vano tentativo per fare fronte a questo limite, a questo ostacolo, diciamo della realtà che si ritrae, si nega... e poi a un certo punto negli anni mi sono resa conto che questo non era affatto il problema, che anzi questa dimensione di incertezza, questa sorta di membrana che ci divide apparentemente dal mondo, è il possibile terreno d'incontro, cioè è dove tutto è avvolto in questo dubbio, in questa metamorfosi continua, in questo non essere mai appunto, e quindi, in qualche modo al contrario, ho pensato che il pensiero deve superarsi,



fare un salto, per passare alla dimensione di pathos, di unione mistica, tra virgolette, con la realtà, perché non è con il rasoio della ragione che ci si arriva.

A.M.: L'altra serie di opere che abbiamo deciso di esporre sono intitolate *I profili della terra*, nella parte sotto c'è sempre la cera, nella parte sopra c'è un'immagine di un particolare momento della giornata, l'ora blu: al crepuscolo o all'alba. In realtà il concetto di traccia era già nel tuo lavoro, però non era mai stata esplicitata con la fotografia.

E.M.: - Non è giorno né notte. Comunemente si dice: come il giorno e la notte, intendendo due antipodi che si escludono a vicenda, mentre, in questo caso, nell'ora blu che è o dopo il tramonto o prima dell'alba, quando insomma c'è ancora, o già, la luce, i due opposti coesistono, sono congiunti, si amalgamano.

A.M.: Nel tuo lavoro c'è sempre un dualismo che crea uno spunto dialettico.

E.M.: C'è, però, una dimensione di mescolamento. Si torna alla vibrazione della scrittura, cioè siamo lì, dentro, in questo fremito...

A.M.: La sintesi che qui non c'è potrebbe essere una risposta. Credo, tuttavia, che l'arte non serva a trovare risposte, piuttosto a genere continuamente dei dubbi: tesi, antitesi...L'opera posta sul piedistallo è una maquette di matrice archeologica nera. Mi interessa l'archeologia inventata, il capriccio che provoca una sorta di pathos, è un'evocazione di un momento, che mette insieme temi di natura anche diversa, rovine....

E.M.: Strutture inventate, strutturate in maniera arbitraria, non è un ritrarre la realtà della rovina, ma inventarsi situazioni, luoghi...

A.M. Mi vengono in mente i paesaggi moralizzati di Poussin o certe opere di Hubert Robert. È l'invenzione del paesaggio attraverso una serie di elementi che funzionano perfettamente allo scopo. È una sorta di fantasma che appare, gli stessi fantasmi che appaiono nei tuoi lavori, quanto affiora e scompare.

E.M.: Qui intanto c'è la miniatura. Da bambina volevo fare l'archeologa, il primo album di figurine (ancora ero all'asilo, mio fratello andava già alle elementari, distribuivano fuori dalla scuola gli album di figurine e io me ne sono impossessata e ce l'ho ancora, completato...) era un album di archeologia ed è stata una folgorazione. Avevo cinque anni... per cui fare i lavori piccoli in qualche modo

mi dà quasi la sensazione di giocare con le bambole. Mi sono sempre piaciute le cose in miniatura, vale anche per le mie nature morte confrontate all'installazione di dimensione ambientale... Quindi direi che nella miniatura c'è una componente ludico-regressiva. E poi è anche vero che mi è successo di leggere un meraviglioso libro di Georges Didi-Huberman che si intitola *Ninfa moderna* in cui è analizzata la frase di Walter Benjamin: «L'ora - nel senso del momento dell'attualità, l'adesso - è l'immagine intima di ciò che è stato». Fra passato e presente non solo non c'è alcuna cesura, ma l'interiorità, l'essenza del primo è esplicitata nelle maglie del secondo, il passato è ancora presente, c'è ancora, e la cosa a cui ho pensato è che quello che ci arriva non è tanto attraverso i resti, ma piuttosto attraverso le lacune. Paradossalmente di nuovo c'è un'inversione: è il vuoto, è dove apparentemente il passato non c'è, dove manca, che ci trafigge e ci arriva veramente. È lì che lo incontriamo, probabilmente con quella parte di noi che a sua volta è abissale e che sente, comunica, su quel terreno, a quel "livello"...

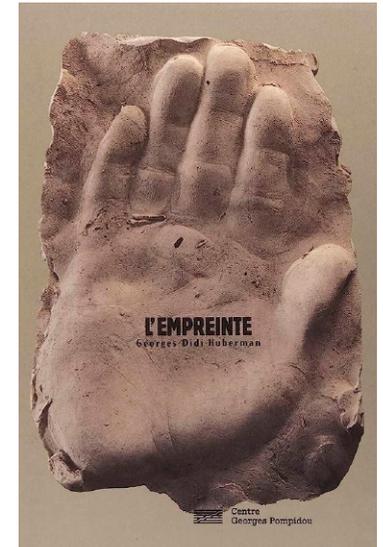
A.M.: Sì perché stiamo attendendo che qualcosa arrivi e che non arriverà mai.

E.M.: Certo, perché questa è la nostra inclinazione alla vita, questo essere per qualcosa.

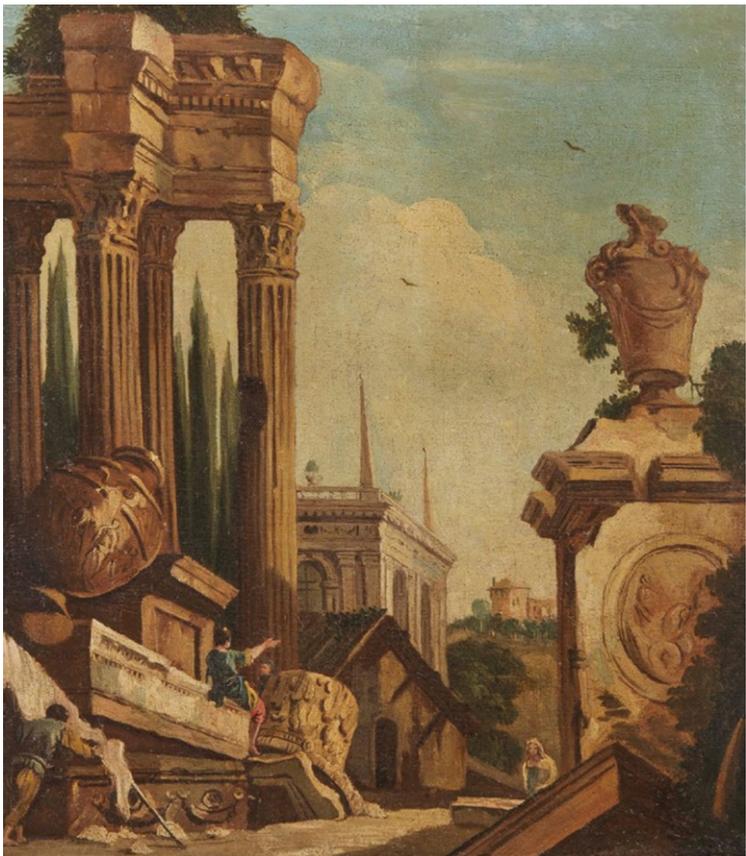
A.M.: Circa 25 anni fa Didi-Huberman ha curato una mostra molto interessante *L'Empreinte*¹, l'impronta è proprio questo l'assenza e la presenza. L'impronta è qualcosa che è stato ma che non c'è più.

E.M.: Ti parla ma in assenza del soggetto.

A.M.: La fotografia nella sua forma analogica è una testimonianza. Un aspetto precipuo del tuo lavoro, che mi affascina molto è la scrittura, la scrittura come segno per andare oltre, mi vengono in mente gli *Alfabeti della mente* di



¹ *L'Empreinte*, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997.



Dadamaino. Vogliamo parlare della scrittura? Scrittura che è presente anche nel lavoro di Paolo Pessarelli. La scrittura nel tuo lavoro ha un significato? Mi rendo conto che è una domanda banale che forse ti hanno fatto mille volte.

E.M.: Sì, assolutamente, ma non importa nulla a nessuno, se non a me, perché quello che scrivo è reale, e mi serve un po' come un mantra, diciamo per entrare in un certo mood del lavoro, ed è un gesto intimo, da cui l'esigenza di mascherarla, per quanto, sicuramente quest'esigenza nasca anche dal fatto che il linguaggio verbale è il più sofisticato, specializzato, "ortopedizzato", modellato in senso funzionale come strumento utile per una comunicazione il più possibile chiara, trasparente, che limi se non proprio elimini ogni sfumatura di ambiguità. Chiaramente la poesia sull'ambiguità del linguaggio ci lavora... In ogni caso la sensazione che avevo era che la scrittura fosse comunque troppo esplicita, un mettersi troppo a nudo e in maniera comunque sempre univoca

A.M.: Certo univoca perché diventa un messaggio che scrivi tu.

E.M.: E questo proprio non solo non mi interessava, ma mi dava fastidio, per cui ho dovuto coprire. Comunque sia, che siano testi miei, che siano testi copiati, da amanuense, sono scelti e quindi, in qualche modo, personali e fanno scaturire in me una forma di profondo pudore. Celato il senso, la scrittura diventa solo una traccia, come se fosse semplicemente un elettrocardiogramma, una registrazione, una presenza viva, un segno molto soggettivo, personale, perché ognuno ha la sua calligrafia, e anche un segno connotato storicamente.... voglio dire, la storia si fa nascere nel momento in cui nasce la scrittura

A.M.: Mi affascina che ci siano testi che non sono stati ancora decrittati.

E.M.: D'altra parte si dice che in qualche modo l'umanità nasce nel momento in cui c'è la presa di coscienza della morte, così come, altrettanto, nel momento in cui si inventa la scrittura, perché la scrittura è lo strumento per eccellenza della rielaborazione del tempo.

A.M.: Ad un certo punto l'uomo ne ha sentito il bisogno, come per secoli ha sentito il bisogno di servirsi di una macchina per misurare lo spazio. Così a un certo punto è nata la fotografia.

E.M.: L'uomo ha bisogno di un controllo, non accetta di subire la realtà, diciamo

A.M.: L'uomo ha bisogno di questo e alla fine e piano piano pone le impronte delle sue mani nella grotta. Noi uomini sentiamo il bisogno di affermare che ci siamo.

E.M.: A noi stessi proprio.

A.M.: Con chi parliamo veramente e in continuazione? Con chi? Il nostro flusso, il flusso della coscienza. Infatti ti ho chiesto quando hai sentito il bisogno di iniziare a fare ricerca con l'arte? Non quando sei diventata artista? In questa "occupazione autorizzata" dello studio di Paolo, quanto sentite entrambi una sorta di incontro delle vostre riflessioni?

P.P. Provo a rispondere citando una considerazione che ha fatto prima Elena. Sento questo incontro non in modo costruito, non cerco di decodificare il mio lavoro in relazione al suo. Intanto lo sento perché vedo, guardo il suo lavoro e funziona molto su di me, è un lavoro che mi emoziona, mi coinvolge: tutto parte da lì. Poi magari ascoltando, parlando con Elena colgo tanti aspetti che

con modalità completamente diverse e con prospettive e percorsi totalmente differenti trovo anche nel mio lavoro. Sento vicino il tema dell'interiorità che mi sembra di cogliere nel suo lavoro, della dimensione umana di un essere immerso in una condizione che non può essere di perfetta conoscenza, con la quale, piuttosto, deve scendere a patti, farla propria, trovarvi il proprio humus. Quando lavoro sulle mie fotografie che propongono volti di sconosciuti in un certo senso mi sento vicino a questa condizione di debolezza rispetto al problema della conoscenza in cui tutti ci troviamo e che possiamo scorgere dentro di noi se guardiamo con sincerità. Sono percorsi completamente diversi, ma alla fine ci sono delle affinità. Ci sono delle categorie che fanno sì che io senta il suo lavoro vicino al mio.

E.M.: Abbiamo un terreno comune in carne e ossa: Angela Madesani, che ha messo insieme determinate persone.

A.M.: Mi pare, immodestamente, di potere scorgere un filo rosso che si dipana tra i lavori dei cinque artisti sino a oggi presentati e ospitati nello studio di Paolo.

Paolo Parma: Mi riallaccio a una cosa che ha detto Elena, quando parlava dell'inconscio che effettivamente incide molto di più della parte razionale. Penso che proprio nell'inconscio, si sviluppi uno spazio di comunanza nell'arte, di condivisione di certe vibrazioni vitali. A volte cercare di definire e spiegarle risponde più a un bisogno di controllare ciò che invece sfugge, come la vita. Prendere atto della nostra precarietà, lasciandosi semplicemente fluire, è invece il modo migliore per condividere quelle vibrazioni vitali e riconoscersi nell'altro, rispondendo a una domanda esistenziale.

Roberto Rizzo: Stiamo girando intorno a concetti che ci uniscono. Paolo Parma ha parlato di precarietà, a me viene in mente il termine sospensione. Prima avete parlato di soglia, di presenza dell'assenza, sono elementi che ritrovo nel mio lavoro, malgrado quello che facciamo io ed Elena non c'entri assolutamente niente.

A.M.: C'è sempre il terreno comune, di incontro come diceva Elena prima.

R.R.: Appunto, c'è qualcosa di più profondo, che è come un'urgenza, un bisogno di un certo stato di sospensione. Mi viene in mente l'opera di Giorgio Morandi. Quel desiderio di toccare, di raggiungere quella condizione che però sfugge

continuamente ed è una cosa sublime e allo stesso tempo straziante.

E.M.: Croce e delizia

R.R.: Sì, quello stato di sospensione che si cerca continuamente, per quello che non ci si ferma mai a quel lavoro, si ha bisogno di farne un altro e un altro ancora.



E.M.: Diciamo che l'obiettivo forse è semplicemente di essere in grado di mettere in scena quella cosa, cioè non è tanto che hai bisogno di capire cosa sia, quanto di - tra virgolette - replicarla, cioè di dire, ma è proprio quello? Di ri-guardarla.

Monica Dorna: Trovo molto affascinante il continuum che si va profilando in questi incontri e negli artisti che abbiamo visto. Il rapporto con la natura, che qui è l'ora blu attraverso la quale esprimi quanto ci siamo detti. Quanto mi arriva è anche questa dimensione della cera che registra l'inconscio, l'intimo, l'ambiguo, il confine, sopra la quale sono collocate le tue fotografie, che sono un richiamo a come possiamo rapportarci all'universo. Universo come collettività di persone, ma anche come spazio stellare così nei lavori di Francesco Del Conte e spazio urbano, citando il Calvino de *Le città invisibili*, che abbiamo richiamato durante l'incontro con Elisabeth Scherffig. Mi interessa poi il concetto di soglia, di interno ed esterno. Vi è una sorta di sospensione che trovo, così espressa assai rasserenante.

A.M.: È vero.

Elena Modorati

Elena Modorati è nata a Milano nel 1969. Si è laureata in filosofia con indirizzo estetico all'Università degli Studi di Milano. Fra le esposizioni personali si citano: *Pan oren*, Il Milione, Milano, 2019; *Paia*, Progettoarte Elm, Milano, 2018; *Comfort zone*, Raffaella DeChirico arte contemporanea, Torino, 2017; *Impalpabili variazioni tattili*, Cardi, Pietrasanta (Lu), 2014; *Crossing the water*, Fabbri c.a., Milano, 2013; *Inventario perenne*, Pescheria Centro Arti Visive, Pesaro, 2011. Nel 2014 immagini di suoi lavori hanno corredato il numero monografico *(In)actualités de Derrida* della rivista "Rue Descartes" in occasione del decennale della morte del filosofo. Fra le collettive: *Fragile. Pensieri sul crinale*, Scuderie di Palazzo Malvinni Malvezzi, Matera, 2023; Red Brick Art Museum, Beijing, 2021; *Limen*, Villa Borletti, Origgio (VA), 2021, *Le supermarché des images*, Musée du Jeu de Paume, Paris, 2020 *Partiture illeggibili. Max Cole, Marcia Hafif, Elena Modorati, Labs gallery, Bologna, 2020; Anything*, Italian Institute of culture, Mexico City, 2018; *Kairos*, Musée d'art contemporain, Arteum, Châteauneuf le Rouge, Aix en Provence, 2017; *Sotto un altro cielo*, galleria San Fedele, Milano, 2016; *Nuovi codici*, Palazzo Stanga Trecco, Cremona, 2015; *Overpainting*, Arena 1 gallery, Santa Monica, 2014; *The creative act*, Bonhams, London, 2014; BAG Bocconi Art Gallery, università Bocconi, Milano, 2014-2012; *La sequenza del fiore di carta*, Campo della Chiesa, Sant'Elena, Venezia, 2013. Suoi lavori fanno parte di collezioni pubbliche e private.

Angela Madesani

Angela Madesani è autrice dei volumi *Le icone fluttuanti e Storia della fotografia* (Bruno Mondadori). Ha recentemente pubblicato *Colore e Immagini di una storia: Fotografia italiana dalla collezione Marone* (Nomos Edizioni). Ha curato mostre presso istituzioni pubbliche e private italiane e straniere. Tra le altre *Utopie quotidiane* al P.A.C. di Milano, la prima edizione del *Festival Europeo della Fotografia di Reggio Emilia* e la mostra *Kaléidoskope d'Italie* presso il CNA di Dudelange, la *Biennale Donna di Ferrara*. Collabora con *Artribune*. Dal 1997 insegna Storia della fotografia all'Istituto Europeo di Design di Milano. È autrice di alcuni volumi di prestigiosi autori fra i quali: Gabriele Basilico, Anne e Patrick Poirer, Giuseppe ed Emanuele Cavalli, Franco Vaccari, Vincenzo Castella, Francesco Jodice, Luigi Ghirri, Giulio Paolini, Cioni Carpi, Elisabeth Scherffig.

- COPERTINA* *Capriccio: Lavico*, 2020, dettaglio
- pag 2* *Profili della terra*, 2019, cera, carta, stampa fotografica, ognuno 43x 32,5x2 cm
- pag 7* *Capriccio: Lavico*, 2020, cera, pietra, 8x24,5x20 cm
- pag 8* *Profili della terra; Stanze e Related mask*, veduta d'insieme dell'allestimento
- pag 11* *Stanza, 2014*, cera, carta giapponese, 43x28 cm
Stanza, 2012, cera, carta giapponese, 30x33,5 cm
Related mask, 2018, cera, carta giapponese, 24x16 cm
- pag 13* *L'empreint*, a cura di George Didi-Huberman, 1997, Centre Pompidou, Parigi (copertina catalogo)
- pag 14* Marco Ricci, *Capriccio di rovine antiche con un palazzo rinascimentale*, inizio XVIII secolo, olio su tela, 42x36 cm
- pag 17* *L'enciclopedia delle figurine, n.1, L'avventura dell'uomo*, 1975, Fratelli Fabbri editori

Elena Modorati desidera ringraziare tutti i partecipanti alla conversazione.

edizione prodotta da **studio paolo pessarelli**
 testi a cura di **Angela Madesani**
 fotografie allestimento © **Alberto Messina 2023**
 impaginazione e montaggio © **Studio Messina**



studio paolo pessarelli