

**Elisabetta Benassi,  
la pescatrice di stelle**

*Andrea Cortellessa*

Trying to unweave, unwind, unravel  
And piece together the past and the future,  
Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
The future futureless, before the morning watch,  
When time stops and time is never ending [...]  
T.S. Eliot, *The Dry Salvages*

Ogni volta che ci appassioniamo a un artista, e seguiamo le sue tracce, e pensiamo al filo che collega i suoi lavori come a una cronologia segreta – oltre che della sua – della *nostra* esistenza, prima o poi viene il momento in cui ci chiediamo quale, fra queste opere, sia il nodo di quel filo. Quello venuto al pettine. Non l'opera «maggiore», neppure quella più «rappresentativa». Ma quella che annoda il filo di quel discorso al *nostro*. Un discorso che, senza quel groviglio, con ogni probabilità mai avremmo compreso come tale. Non l'opera con cui l'artista rivela se stesso; ma, quasi al contrario, quella in cui noi *ci riveliamo alla sua presenza*.

Nel caso di Elisabetta Benassi, quell'opera – me ne sono reso conto percorrendo *The Dry Salvages*, il pavimento di mattoni da lei deposto a *vice versa*, il Padiglione Italiano curato da Bartolomeo Pietromarchi per la Biennale appena inaugurata – risale esattamente a dieci anni fa. S'intitola *Terra*, ed è un video di otto minuti ambientato al Lingotto di Torino. Un cosmonauta, dal volto occultato da un pesante casco con la scritta rossa CCCP, atterra sul tetto-pista di collaudo per poi, accompagnato dalla musica di Gyorgy Ligeti, sprofondare nelle viscere dell'edificio: qui incontra un anziano, misterioso progettista (l'architetto Italo Rota) che sta assemblando un meccanismo dalla funzione incomprensibile. Allora il cosmonauta si toglie l'elmetto: e scopriamo, naturalmente, che è la stessa Elisabetta. Dell'opera si può dare una lettura di genere – lo ha fatto Carolyn Christov-Bakargiev nel catalogo della personale dedicata a Benassi dal MACRO di Roma nel 2004: «La modernità può essere compresa in modi diversi: conoscendone i progetti, il design e i codici (come fa il personaggio maschile) o trasformandola in fantasia attraverso i tropi letterari e cinematografici dei ricordi d'infanzia (come fa il personaggio femminile)» –; ma a me pare venga alla luce, qui, un *tropo* – per dirla con Christov-Bakargiev – diverso. Destinato a tornare ossessivamente in seguito.

Quello che preme a Elisabetta (come al Kubrick qui omaggiato) è l'aspetto *anacronistico* della modernità: l'inesauribile reversibilità delle categorie di futuro e passato, ciascuna col suo incombente carico simbolico. Del Lingotto ha detto a Stefano Chiodi (in *Una sensibile differenza*, Fazi 2006): «Mi affascinava la contraddizione: era stato progettato con una visionarietà e una tensione per il futuro molto forte, poi era stato abbandonato e alla fine trasformato in qualcosa di totalmente diverso, in un banale centro commerciale. Ho cercato di far vedere il Lingotto come un luogo misterioso, una specie di grande nave spaziale abbandonata».

*Una nave spaziale abbandonata*: come *abbandonata* in una dimensione repertoriale e feticistica, già allora, appariva la *tensione per il futuro* simboleggiata dal *décor* sovietico (lo stesso cortocircuito poetico – in grado di ridare vita a ingenui, irresistibili anni Cinquanta di periferia –

ha impiegato Susanna Nicchiarelli in una piccola e a sua volta irresistibile opera prima cinematografica del 2009, *Cosmonauta*). Ci si ricorda di *Abandoned in Place*, del 2005: il cofano di un'automobile ricoperto da uno spesso strato di polvere o piuttosto – come un calco pompeiano nel *Viaggio in Italia* anni Cinquanta di Rossellini – dalle ceneri di un'eruzione vulcanica. E di *Tutti morimmo a stento*, un video del 2004 con uno sfasciacarrozze della periferia romana in cui scopriamo che i relitti di certe motociclette sono in realtà esseri ibridi, uomini-macchina *abbandonati* ma non, per ciò, cogli occhi meno malinconicamente spalancati sul presente.

Ogni volta Benassi mette in scena cortocircuiti spaziotemporali nei quali il presente in cui ci ostiniamo a esistere si rivela un residuo, o meglio un *calco*: di un passato – o di un futuro – che credevamo di aver archiviato (sui temi dell'archivio e della memoria si veda il bel testo di Riccardo Venturi contenuto nel catalogo di *vice versa*). La prospettiva attuale, che ci perseguita con le sue improrogabili urgenze, mostra così la sua desultoria ineffettualità. Mentre rivelatorio è il gesto *inattuale* di chi rovescia la storia, ne forza i nessi, all'improvviso ne esibisce la trama segreta. Magari restando all'oscuro di quanto rivela il suo agire (così nel video del 2006, *The dark horse of the festival year*, nel quale si vede Elisabetta girare in tondo in bicicletta, di notte, con dei razzi alle sue spalle che illuminano, a sprazzi, l'architettura di Villa Pantelleria a Palermo). Ed è così pure nel suo lavoro forse più suggestivo, certo il più fortunato, le «retroimmagini» di *All I Remember* (2010): nei quali una collezione di eventi e non-eventi della storia, anziché dalle immagini di repertorio cui siamo assuefatti, sono rievocati (e trasfigurati) *in absentia* dai segni e contrassegni che al *verso* di quelle immagini ha tracciato, nel tempo, il loro uso e ri-uso mediatico.

A caratterizzare però in senso formale, questa ossessione anacronistica che non appartiene evidentemente alla sola Benassi, è il *tropo* del rovesciamento in orizzontale (come in *All I Remember*) o, più spesso, del capovolgimento in verticale. Quando nel 2007 ha esposto nei sotterranei di Palazzo Farnese una riproduzione dell'*Alfa Romeo GT Veloce* sulla quale nel '75 incontrò la sua sorte Pier Paolo Pasolini, più ancora dell'automobile coi fari lampeggianti nel buio, ha finito per affascinare il video che documenta il suo peritoso, commovente sprofondare in quell'ipogeo cinquecentesco.

Esemplare allora, a Venezia, la metafora di *The Dry Salvages*: i diecimila mattoni coi quali è stato costruito il pavimento dissestato che percorriamo nel presente, in orizzontale, sono ricavati dai sedimenti remoti dell'alluvione del Polesine (ancora i *profondi* anni Cinquanta!); ma ciascuno di essi è marchiato coi nomi e i codici alfanumerici che contrassegnano i tantissimi detriti spaziali orbitanti – molti di essi ormai da decenni – attorno al nostro pianeta. Come lo definisce l'acuta scheda in catalogo, quel suolo costellato di segni (come la serie dei *Suoli* realizzati dal 2004 in avanti) è davvero un «cielo rovesciato». Ancora una volta, come in *Terra*, l'utopia futuribile del viaggio nello spazio, disgregata e preterita, ci si rivela nel suo *calco anacronico* di viaggio nel tempo: presentandosi quale residuo, traccia, spettrale controfigura del mondo presente con la sua infinita, imprigionante orizzontalità.

Il medesimo vettore verticale caratterizza lo spettacolare *Mareo Merz* che si conquista gli sguardi alla personale di Elisabetta ora in corso alla Fondazione Merz di Torino: un peschereccio lungo dieci metri che, nella rete sospesa a prora, ha «catturato» l'ultima automobile appartenuta a Merz. Già Claudio Parmiggiani in una delle sue ultime mostre, *Naufragio con spettatore* (Parma 2009-10), aveva potentemente détournato un'imbarcazione «spiaggiandola» su un mare di migliaia di libri riversato nell'abside dell'ex chiesa di San Marcellino. Ma se Parmiggiani proseguiva un suo poetico racconto per immagini sulla persistenza della memoria, e sui suoi possibili naufragi,

Elisabetta ha messo a nudo, con quella che è anche una freddura da teorema magrittiano, il meccanismo stesso della sua immaginazione. Il recupero del passato (qui il repertorio della modernità artistica a lei più congeniale), emblemizzato dall'oggetto-feticcio ricorrente dell'automobile, è frutto di un percorso verticale, di uno sprofondamento catabatico.

Nel 2005 Elisabetta aveva progettato una performance (poi non autorizzata dal Comune di Roma), *459 metri di campo arato*, nella quale avrebbe dovuto arare, al seguito di due buoi giganteschi, un campo di calcio a Colle Oppio (col Colosseo sullo sfondo). Il tracciato che incide, seppure in misura minima, la superficie orizzontale (come pure nelle scritte e nelle altre irregolarità sui «mattoni» di *The Dry Salvages*), è sempre uno scavo: un lavoro d'incisione che solca l'orizzonte, ne spezza le continuità rassicuranti, fondandone (per dirla con una memorabile suggestione del Carl Schmitt del *Nomos della terra*) una dimensione che si rivela, al di là delle apparenze, nella sua politicità. Non è un caso che, in un andito seminascosto della Fondazione Merz, occhieggi discreto un altro lavoro di Elisabetta: su una parete, inchiodata con muta ostinazione come una tesi di Lutero a Wittenberg, c'è una copia d'una vecchia e *abbandonata* edizione anni Settanta, di un libro risalente a un passato ancora più *abbandonato*. Inevitabile il titolo del libro, nonché dell'opera: *Passato e presente*. L'autore è Antonio Gramsci. Anzi no – è Elisabetta Benassi.

A.Cortellessa, *La pescatrice di stelle*, in *Alfabeta2*, n.31, Luglio Agosto 2013