

Dolomiti Contemporanee. II – Trasporre la montagna

di Pierluigi Basso Fossali

La seconda ondata di mostre di Dolomiti Contemporanee ha mostrato, fin dall'inaugurazione, di aver smosso il territorio: per partecipazione del pubblico, per impegno degli artisti a lavorare "sul posto", per rivalorizzazione di un'area che ha visto più passanti in due mesi che negli scorsi vent'anni. Anche sul piano dell'esposizione, gli spazi a disposizione (i tre padiglioni) sono stati pienamente interpretati da curatori ed artisti; anzi, quello che sembrava spazio di abbondanza è finito per "stare stretto" alle iniziative. Così, proprio l'edificio che doveva essere residenza in grado di ospitare gli artisti invitati, è stato in parte ribaltato in offerta d'alloggio a potenziali visitatori: Dolimitenhof Resort. Se poteva apparire sulla carta niente più che una simpatica *boutade*, tale "mostra" laterale si è rivelata essere uno degli epicentri d'interesse di DC 02. Ciò soprattutto per il complesso, arguto e nel contempo sistematico intervento artistico di Francesco Bertelè: *The Secret Garden* è un percorso esperienziale sia interno alla foresteria, occupata lungo tutti i suoi sotterranei, sia esterno a Sass Muss, spingendosi fino al letto del fiume Cordevole. Ciò che colpisce il visitatore è il fatto che *The Secret Garden*, diviso in diverse installazioni, ciascuna delle quali definita dalle mura di una singola stanza, presenta nel contempo un'entrata per documentare il visitatore, una "sala progetto", una sala riprodotiva del mondo vegetale e animale del fiume contiguo, una sala mini-monumentale dedicata al ferro reperito *in situ*, una sala scantinato inaccessibile, una sala emozionale dove visione ed esplorazione subiscono una sorta di deliberato smarrimento. Questa differenziazione rende effettivamente appassionante il seguire il filo rosso che accompagna lo sdipinarsi di questo labirintico progetto, consentendo al visitatore di aggiornare, di volta in volta, attitudini diverse (dallo studio all'esplorazione fino al disorientamento cognitivo) nonché una suite di passioni contigue (dall'ammirazione alla sorpresa).



The Secret Garden è una serie di acute trasposizioni che consentono di rigenerare le disposizioni affettive e cognitive verso lo stesso territorio circostante, e ciò senza ricorrere a mimesi o a definizioni concettuali. Il lavoro di Bertelè è una moltiplicazione di approcci, un'opera formativa, fatta sia di piccoli dettagli biografici che rinviano al lavoro intrapreso, sia di un potenziale di generalizzazione che ridesta un bagaglio di esperienze che è proprio di ciascun spettatore. La presenza di forme viventi (piante e persino rane), così come le piccole forme d'interazione con lo spettatore, consentono poi di inserire quest'ultimo in una rete di polarizzazioni attenzionali e di dinamizzazione degli spazi.

Sempre all'interno di Dolomitenhof Resort, mostra curata da Francesco Ragazzi e Francesco Urbano, vi sono altri interventi artistici in dialogo con il territorio, che vanno dal video di un'escursione in alta montagna di Daniele Pezzi, all'idea di costruire un ideale telescopio con il prodotto più tipico oramai della regione, ossia le lenti per occhiali (Eugenia Vanni). Come oramai d'abitudine in Dolomiti Contemporanee, i prodotti degli stessi sponsor divengono materiali di partenza degli artisti in residenza. Ma sono soprattutto gli spazi espositivi a divenire elementi pertinenti all'opera, come nel caso di Antonio Guiotto, che ha fatto riprodurre parte del soffitto di una stanza della foresteria su una parete. La trasposizione spaziale di tale semplice installazione comporta una defunzionalizzazione parziale dell'esemplare originario e una sua tentativo rivalorizzazione estetica. Tutto ciò non sarebbe di particolare interesse, così come potrebbe apparire stucchevole la titolazione *Ultimo tango a Sospirolo*, usata forse per richiamare simpaticamente *L'ultimo tango a Zagarolo* di Nando Cicero; il fatto è che gli artisti come Guiotto, impegnati a lavorare al pianterreno della foresteria, hanno in parte inscenato assieme una sorta di archeologia della loro stessa permanenza a Sass Muss. Lo stesso Guiotto ha concepito un'installazione (*Something happens, slowly...*) fatta di lastre di pietra dove bicchieri rovesciati, ma ancora ripieni di una soluzione acqua/aceto, finiscono per intaccare e disegnare lentamente il loro supporto. Per quanto "azione lenta", essa è quasi uno scorcio temporale sull'abitare il luogo per anni, ripetendo rituali come aperitivi, bevute, lavaggi. E contrastivamente, questa archeologia di pratiche che corrode lo spazio prima del tempo, è sorretta da europallet precariamente accatastati. È una duratività indifendibile, talché l'anticipata e sconcertante corrosione delle lastre di pietra, con le loro differenti reazioni, pare investire semanticamente anche l'intaccamento del luogo da parte di pratiche conviviali. Siamo di fronte a un segno accelerato di appropriazione e di convivenza rispetto a uno spazio eletto a residenza, nel mentre viene mantenuto uno sfondo semantico di provvisorietà (la precarietà della base in europallet).

Come foto-ricordo tra altre, attaccate alle pareti di una casa vissuta, *Beyond Tropic* di Rachele Maistrello presenta i solerti membri di qualche proloco o di qualche associazione di volontariato, ciascuno dei quali con tra le mani una foto splendente di un'amena località esotica. L'ironia che nasce, visto l'improbabile ruolo di viaggiatori attribuibile ai soggetti fotografati, si stempera nell'idea di una cittadinanza *surplace*, di una presenza al luogo che ha testimonianza di decenni. Se il sogno del viaggio vale un istante, i volti sono memoria anche in questo caso di una *duratività*, di una sovraesposizione allo stesso spazio, che quotidianamente *dona*, ma anche *intacca*, attribuendo ai volti, pur dissimili, una sorta di "aria di famiglia".

Perché la durata sia perfettamente percepibile è necessario che i processi abbiano un corpo di riferimento costante su cui i segni s'approfondiscono: la montagna esalta l'iscrizione del tempo prestando i suoi fianchi all'erosione, alla contaminazione. Oppure, riflette: luce, suoni. Ecco allora che uno sguardo sulla montagna è sempre sovraiscrizione di durata e contingenza, di processi incontrovertibili e di altri fugaci. La montagna segna le ore additando altri ordini temporali. Senza muoversi. Per questo, la montagna può essere solo trasposta. Come si fa con gli intervalli in musica.

Entrando nel padiglione Schiara, DC 2 ha offerto una schietta serie di opere sotto l'egida di un titolo *Contractions: l'opera tra implosione energetica ed espansione di senso* (a cura di Daniele Capra). La contrazione può essere vista come uno spasmo, atto irriflesso ed episodico di un corpo, ma anche come un ripiegamento, una riduzione dell'estensione spaziale che costringe il dispiegamento di un'identità a una presenza espositiva ridotta. La contrazione è così un'intensificazione temporale e una riduzione d'estensione spaziale, una costitutiva contraddittorietà espressiva, sospesa tra il carattere eclatante ed eventualmente sintomatologico dello spasmo e il ripiegamento dell'essere.

Il rapporto con la montagna sposta la semantica della contrazione. Il corrugamento appare come un'estensione, un ritmo di approfondimenti che vanno al cuore della terra, rivelando materia, grinze dell'essere; nel contempo l'evenemenzialità di uno spasmo, una volta cristallizzata in pinnacoli e crepacci, essa diventa tutt'uno con la durata, con la perennità di una deformazione.

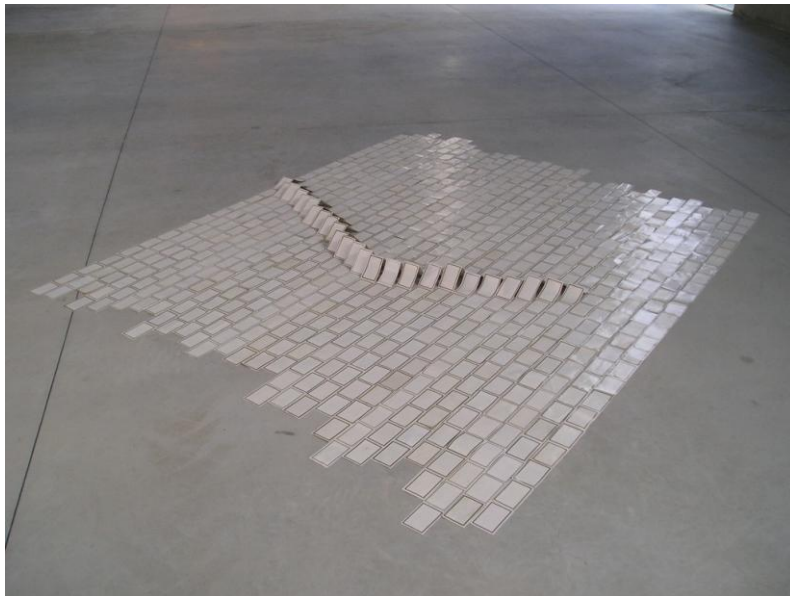
L'opera di Alessandro Dal Pont *You Are Here (Sass Muss)* non si limita a un'ideale rapporto con il paesaggio circostante alle Dolomiti Contemporanee; entra nel vivo di questa trasposizione semantica della contrazione che è la montagna stessa, ribaltandone le fondamenta. Si tratta della stampa di vaste dimensioni di una foto "notturna" dell'intero planisfero terrestre, colta quindi da distanza satellitare e sotto l'egida di un'ideale notte ubiqua. Lo schiacciamento prospettico è doppio, per la perpendicolarità dello sguardo e per l'assenza di una luce che possa scavare in profondità il profilo delle montagne. Ecco allora che la carta viene appesa con una corda a un piccolo pallone bianco, gonfiato ad elio, il quale la solleva, corrugandola, restituendole, in qualche modo, un profilo montuoso. Per quanto? E perché additare un posizionamento (*You Are Here*) trasponendolo in questa ricostruzione vicaria? La durata della contrazione non è più scontata, mentre l'elevazione, la spinta verso l'alto è resa percepibile nella sua precarietà (il pallone continuerà ad esercitare abbastanza forza?). È una montagna dipendente e appesa all'esaurimento altrui, all'interno di un dispositivo quasi infantile, ma capace di restituire "magia" a uno sguardo per contro oggettivante e indagatore persino della notte; notte infine mappata, sorta di paesaggio sorvegliato per essere sempre uguale a sé stesso. Nell'opera di Dal Pont il corrugamento torna ad essere contingenza, indeterminazione, vulnerabilità di equilibri. Ciò che c'è di più leggero (il palloncino) è anche ciò che ci può restituire un principio di contrazione vitale, riassegnandolo alla balena di pietra che è Sass Muss.



Ora, se si può scrivere "in punta di penna" per sottolineare la leggerezza dello stile, per l'opera di Dal Pont si potrà parlare di un equivalente rappresentazionale della stessa figura retorica. Infatti, quell'unico punto di interazione tra palloncino e mappa appare come il minimo di retorica possibile per declinare un massimo di valori semantici. Ed infatti lo sguardo dell'osservatore non guarda tale punto come un attrattore; è presente, regge tutto il dispositivo, ma scompare dietro l'opposizione attenzionale tra il pallone bianco e la carta quasi totalmente nera. L'antifrasi tecnologica tra la sofisticazione della stampa e un palloncino di luna park appare come una catarsi delle reggenze, speranza di poter trasporre la montagna, di trasformare i corrugamenti in segni di vitalità, e ciò

rispetto a un mondo che invece mappa, che domina tutto ciò che è steso, dalla pelle al territorio: *spazio liscio* dove non percepire più il battito del tempo. Un battito dove gli affetti si bagnano ancora nei dubbi, se sia il pallone a tirarsi dietro la terra o se è la terra che ancora lo trattiene dal perdersi in cielo.

L'interiorizzazione della terra è un corrugamento, un equilibrio sospensivo tra trascinamenti e attrazioni, tra espatri e cittadinanza. Così, in Nicola Genovese (*I'm sure, I've heard it before*) un tappeto di vecchie cartoline funebri rischiano di ostentare un semplice appiattimento formale, una distesa retorica di reciproche condoglianze, contigue quanto autoconcluse in sé stesse, attraverso la demarcazione di un perimetro nero. Solo un'onda anomala in questa distesa di parole di circostanza, può corrugare, riscoprire un affetto: è un'onda che solleva le carte, spezza la continuità del terreno di gioco linguistico, prefigurando lutti futuri (è un'onda che si sposta e travolge) e additando retrospettivamente le morti passate. Il mondo lastricato di morte, perché ridotto a parole accatastate, può ancora sollevarsi, deformare i messaggi-bara in qualcosa di vivo, qualcosa che sta a cavallo del tempo: durata e passaggio, persistenza e puntualità, evento e memoria. Anche i cimiteri di parole hanno bisogno di montagne, benché il "piano" sia sempre stato visto come luogo di sepoltura opportuna. I camposanti sono luoghi di silenzio perché dovremmo tutti corrispondere a ciò che non ha più battito; cimiteri pieni di foto a tal punto intemporalmente che ciascuno per il proprio caro sceglie la foto che lo rappresenta idealmente nel momento in cui ci è apparso "memorabile".



All'interno del padiglione Schiara acquista allora quasi un ruolo di deliberata infrazione pertinenziale il porre *Kinetik Orchestra* di Roberto Pugliese, un'installazione musicale che ci guarda, che rompe il nostro silenzio religioso, che contatta la nostra presenza rompendo un dominio visivo che pensa di poter conservare le distanze e l'iniziativa commemorativa. È una musica percussiva che si aziona al passaggio dello spettatore e che protesta il fatto che le opere non sono mai deposte definitivamente; è una parete frontale di suono che ricorda che nemmeno una foto satellitare o una cartolina funebre sono a distanza incolmabile dalla presenza in vivo. *Kinetik Orchestra* fa bloccare il passo allo spettatore, facendogli temere che, oltre all'azionamento, tutti i passi successivi saranno occasione di nuove perturbazioni sonore. Così, l'imperterrito procedere delle scansioni ritmiche si pone come "passo sostitutivo" e come rottura dell'interazione, vista l'assunzione di un'iniziativa autonoma, non più controllabile. L'opera intercetta prima di essere intercettata e la frontalità del dispositivo resta un totem privo di volto che si anima di vita propria: rottura di rituale, ritrattazione della cortesia del "sacro" che normalmente ci guarda e tace, lasciando che lo si preghi di dire nel mentre viene riempito solo di parole.

Dinanzi a *Kinetik Orchestra*, il passo teme altre irruzioni sonore; lo sguardo non può più cogliere ciò che accade nella macchina musicale; ma se gli occhi si volgono verso l'alto, in cerca di una liberazione da questa gravità di convocazioni, questi trovano un pallone che ha una spinta ad elevarsi che essi non hanno, oppure, dall'altra parte, essi impattano una enorme figura che si lascia però, ben presto, trapassare. Lo sguardo letteralmente buca un corpo sacrificale, una carcassa appesa e non identificata (??? di Michelangelo Penso), sfiorando con ciò il minimo della dignità attribuibile all'identità altrui. Di questo corpo appeso al soffitto si intuiscono gli arti e la natura animale: perversa macelleria dove la carne è inconsumabile. I vuoti di presenza sono circoscritti da strumenti di coercizione, carcerazioni e irreggimentazioni della volontà del corpo: sorta di selle, redini, imbracature dove alluminio e acciaio sostituiscono il cuoio.



Appeso per aria, rovesciato, questo corpo soggiogato ma rifugiato nell'invisibile, lascia il protagonismo ad un armamentario per cavalcare l'assente. La pretesa del dispositivo di coercizione è tale da risuonare antifrasticamente nell'immaginazione dello spettatore che si sente disarcionata. Questi, infatti, continua a bucare la figura, percepisce violenza, ma vorrebbe ridurre lo spettro del dolore alla pura concrezione locale di un balletto plastico dentro un teatro di forme astratte. Il massimo del sacrificio della figura è infatti aspergerla in singoli formanti privi di una totalità organica che li reclama. Purificando apparentemente la visione, lo sguardo estetizzante rischia di esacerbare la violenza, l'umiliazione della figura che continua a intravedersi, malgrado si possano cambiare, una, mille prospettive.

Lo sguardo può essere ritratto, non contratto. La sua estensione è posizione. La mancata percezione di ciò che è “in campo” è colpevole. Forse, non ci si immagina nemmeno dentro a tale mostra di proseguire verso il fondo del padiglione per trovarvi una figura dell’esplosione sonora e dell’estensione massimale: l’applauso. Si applaude a palmi aperti come segnale di convincimento, come confessione di un corpo disponibile a essere stato (e a poter essere ancora) strumento dell’iniziativa artistica di qualcuno. In *Scenography for applause* di Nemanja Cvijanovic l’applauso è però descritto da ciò che dà un confine negativo all’ovazione: le transenne che dividono il palco dal pubblico. Il futurismo rovesciato di Cvijanovic esibisce un “pubblico che sale”, un applauso che monta che, come nell’opera precedente di Penso, sembra tradotto in immagine grazie a un “meccano” che aspira a rappresentare il carattere ondulatorio dell’emozione. Nulla di più sprovveduto e inadatto a un tale compito. Le transenne sono accatastate, rompono la linearità di ogni ordine, disegnano una sorta di montagna protensiva, di onda metallica che non riesce proprio a trovare una fluidità. Se i divieti appaiono a pezzi, anche l’entusiasmo è tanto spigoloso da deflagrare l’affetto che tenta di rappresentare in una retorica artificiosa e persino spaventosa. La rottura dell’argine spettatoriale non ha più nulla di umano, è un monumento che celebra una devoluzione, la fine del palco: l’istituzione va in scena, fa proprio l’entusiasmo che non potrebbe mai suscitare e lo restituisce in modo grottesco. Talvolta il corrugamento è solo un gioco a incastro da cui non si riesce più a sortire: la durata diventa prigione, anche quando si vorrebbe rimettere in scena l’ovazione.



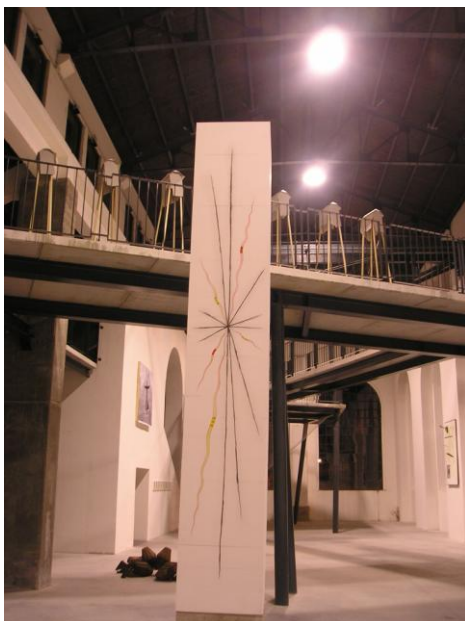
Molte di queste opere si accreditano come installazioni *site specific* (emblematica è l’opera di Ludovico Bomben che si riduce a riprodurre un pilastro del padiglione con l’accatostamento fino al

soffitto di sacchi di materiale da costruzione); tuttavia, la problematizzazione dello spazio non consente di vedere forzatamente l'accoppiamento con il luogo espositivo in termini di valorizzazione implicita dell'opera. Quasi come un commento a latere emerge allora *31% red on white* di Igor Eskinja; in questa opera abbiamo una sorta di negazione di ospitalità dello spazio architeturale esibito *en abyme* dentro lo spazio di rappresentazione (reso attraverso una *lambda print*, ossia una stampa senza retino). Il valore cromatico rosso sembra inassegnabile allo spazio figurativo in cui dovrebbe iscriversi: resta a galla, seppure distribuito sulla superficie topologica dell'immagine. Il rosso esemplifica un accoppiamento mancato (tra architettura e valore dispiegato), ma offre anche una definizione di presenza che non consente tuttavia una "cattura cognitiva": è ancora una volta un fantasma, anche se questa volta in una veste puramente plastica, astratta.

Il fantasma dei destini che si leggono nelle linee astratte di una mano ha la sua base fondativa nell'espressione, ossia nel fatto che tali linee esprimono di per se stesse un sigillo di individualità. Il progetto paradossale del duo artistico *Bianco Valente* è quello di realizzare un video dove, nel ridisegnare vicendevolmente con un pennarello le linee-pieghe delle mani dei due performer, si ottiene la percezione di un disegno più vasto che le ingloba entrambe: vale a dire esse rispondono a un pattern comune. Ora, in questo caso i corrugamenti delle mani vengono ridotti a disegno bidimensionale e il titolo *Complementare* pare non essere in grado di corrispondere alla rivelazione che il disegno delle linee delle mani fa trascendere la coppia rivelandola interna a una rete di relazioni più vasta. Insomma, al di là dell'efficacia del video, si potrebbe intravedere una doppia incongruenza, e tra l'opera e l'esposizione tematica organizzata da Daniele Capra, e tra l'opera e la sua titolazione (al massimo si può dire che svolgono una funzione comune di completamento di una totalità di cui sono una parte).

Rispetto alla discesa a valle della mano per toccare la superficie d'iscrizione che diviene infine il foglio-mondo d'accoglienza di un disegno trans-individuale, la seconda collettiva curata da Gianluca D'Inca Levis ha marcato la *verticale*, mettendo in tensione le variabili interne al padiglione Sass de Mura. In particolare, lo spettatore è subito colpito dalla scala di Mario Tomè (*Ama la libertà*) che conduce a un'improbabile ascesa verso un oggetto di valore quale un tipico fiore di montagna: questo recupera un carattere selvaggio e inafferrabile. Il significato concettuale dell'opera è subito abbastanza chiaro, meno la sua pregnanza esperienziale che dovrebbe sostenerne la comprensione.

Più sofisticata, ma anche più efficace l'opera di Davide Zucco *May Ask You for Silent*, una sorta di totem di cemento, in rima plastica con i pilastri del padiglione, ricoperto nella parte apicale di tavole di legno dipinto. Dotato naturalmente di quattro facce, il totem di Zucco sembra un pezzo di cemento sbocciato tra altri elementi architettonici più grandi di cui non intende seguire la tradizione tensostrutturale. La superficie dipinta è una decorazione illustrativa in grado di raccontare delle opposizioni e delle trasformazioni. In particolare, neutralizzate due facce opposte secondo un solo elemento lineare nero che corre centralmente lungo la verticale, le restanti sono come il *recto* e il *verso* di due dimensioni esistenziali. Il *recto* esibisce un alberello di tronco filiforme dotato di foglie disposte simmetricamente rispetto alla verticale e secondo intervalli regolari. Se già l'eccesso di equilibrio formale sposta l'elemento naturale verso l'artificio simbolico, le foglie hanno poi internamente delle decorazioni che paiono degli occhi. Tutto è silente, perché immobile e perché la pianta sembra dominare essa stessa il dominio del visibile.



Il verso dell'opera è invece, per opposizione, una sorta di nugolo stellato, un centro da cui dipartono elementi-filamenti che sembrano disporsi attorno in maniera circolare. In particolare, alcuni di questi elementi appaiono come le foglie-occhio del disegno precedente, ma allungate e flesse come dal vento, divenendo delle banderuole. Le due facce contrappongono rigidità e adattamento, equilibrio e dinamizzazione, dominio del visibile e sua sudditanza (due disegni, probabilmente preparatori dell'opera, sono rigiocati come forma di sottolineatura di questa opposizione). Se già la rigidità del cemento viene sovrainvestita dalla relativa cedevolezza del legno, anche ciò che interpella lo spettatore, esibendosi quale figura autoconclusa in sé stessa (perfezione dell'albero), lascia spazio, "se ben si ascolta", a una *after-image* che sciamata, che si propone come figura d'irradiazione, "scomponendosi", devolvendosi.

Christian Chironi destruttura invece l'iconografia attestativa delle montagne fotografate nei libri attraverso sovrapposizione di pagine opportunamente ritagliate (*Cutter*) che consentono di ricostruire delle configurazioni coese passando da una prima riproduzione ad altre collocate ai livelli inferiori: corrugamenti in profondità di un sapere che, se personale, non può stare su una sola pagina. L'intravisione prevale sull'attestazione, la correzione di focale biografica sul dispositivo, l'aria di famiglia sulla certezza.

Barbara Taboni, in modo più suggestivo, cancella la presunta comodità del camminare, nel suo tipico magnificare l'*orizzontale*, presentando dei piedi in gesso bianco (*Standing Feet*) che stanno, in una sorta di paradossale negozio, al posto delle scarpe (dentro o fuori le confezioni). L'installazione prevede anche un video che amplia le relazioni semantiche: si tratta della documentazione di una performance dove l'artista cammina a piedi nudi su un terreno innevato fintantoché riesce a resistere. In *loop* vengono presentati questi cinque minuti di resistenza al bianco freddo della neve, mentre la pelle dei piedi si fa sempre più livida. Difficile non cogliere la relazione con i piedi in gesso dell'installazione (non a caso nel video si gioca su continui passaggi dal colore al bianco&nero), tesi a dimostrare che si calza già un corpo, abituato a camminare soprappensiero, e che si dimentica, in qualche modo, il mondo che calpesta, protetto com'è da protesi che si interpongono ad ogni contatto.

Non c'è nulla di espiatorio nella performance della Taboni; semplicemente non si misura più il piede, lo si confronta qualitativamente al terreno, alla ricerca di una sintonia, certo insostenibile, ma forse anche l'unica che non ci riporti a uno stock di esperienze preformate in vendita. Il congelamento può non fare più percepire i piedi, ma forse essi sono già insensibili, chiusi in scatole che ci portiamo dietro senza neppure più scorgere. Non c'è più tempo per temprarsi in un eccesso di securizzazione che ha domesticato anche la montagna.

Come la Taboni, anche Emanuele Kabu ritorna dalla prima collettiva a questa seconda mostrando l'evoluzione e la trasposizione in video delle sue *Disarmonie*. I circa quattro minuti di *Disharmony* paiono riprendere in parte il cinema del primo Lynch (*Alphabet, Grandmother*), mischiando animazione e fotografia, relazioni figurative e trame di elementi astratti (dimensione plastica). Come in Lynch, l'astrazione è una diagrammatica che informa e coglie omologie che oltrepassano i confini tra i diversi mondi della natura (minerale, vegetale, animale). La pluralità dei mondi rappresentati permette di cogliere comparativamente analogie e di interpretare processi. Sono i processi ripetitivi, in particolare, a dominare: passaggi incessanti di vetture, iterazioni di atti collerici nello scagliare oggetti, loop progettuali come lo strappare foglietti dove prescrittivamente vi è scritto "Once more". Alla coazione a ripetere propria del consumo, si unisce l'altro suo aspetto fondamentale: il depauperamento dell'ambiente scambiato persino per rapporto con la natura (qualcuno beve un succo di pera e intanto la pera si svuota di contenuto dall'interno). I processi concentrici esemplificano il *loop*, ma tuttavia essi dimostrano anche il loro tendere al cortocircuito, alla destabilizzazione del dispositivo che li governa. Il *loop* non permette di vedere i nessi, mentre le tenui linee che si disegnano nel quadro dell'immagine mettono in evidenza relazioni e scissioni. In montagna piovono "facce", riflessi dell'uomo disarmonico, mentre il regista esibisce sé stesso inquadrato dal luogo stesso in cui riprende, luogo refrattario a ogni imposizione di cornice.

Nei disegni di Cristina Pancini le cornici che li singolarizzano sembrano denotare delle fasi cinematiche di una trasformazione identitaria unitaria: un "Frankenstein troppo umano" che recupera sé stesso solo collazionando pezzi temporali dove le relazioni tra sé e le cose cambiano. La fase più involuta è quella che appare insieme matura ed embrionale: un corpo in fasce che si porta dietro un intero appartamento. Essere le cose che si hanno, nascoste nelle pieghe di sé stessi, senza sapere se hanno una funzione di opacizzazione del sé o di espressione. È un corpo sovrabitato, memoria di tanti *io* adibiti nel tempo, ma anche di tante alterità sposate. Ma salendo dal tronco verso la parte superiore della figura, attraverso la serie di questi quadri staccati e decomposti nell'ordine, si tende a conquistare una dimensione relazionale contrapposta, quella di un contatto puntuale e isolato dagli altri, quello che può ristabilire senso alla donazione. Per arrivare a illustrare nuovamente lo sfiorare, il "beccare", la selezione valorizzativa, si deve passare per le mani e per azioni separatrici: occorre districare, occorre ritrovare distanze. I disegni di Cristina Pancini raccontano così, in un clima pittorico vicino al realismo magico, un'ascesi che restituisce dignità al dono attraverso una distanza che è poi simile a quella richiesta dalla relazione estetica.

Il setting di *Another Day* di Giacomo Roccon accentua questa inflessione narrativa della Collettiva *DC Pulse 2* esibendosi come una sorta di immagine cristallo tratta da un film. Un tavolo metallico corroso, di cui solo il pomolo del cassetto d'ottone sembra rivendicare una qualche vaga passata nobiltà, è al centro della scena, nascondendo sotto le sue gambe un ragazzino ed esponendo sulla sua superficie maculata quattro mani marmoree. Queste coppie di mani sono le une, a sinistra, poggiate sul tavolo in segno di attesa (tocco sospeso della superficie), le altre, a destra, rivolte a palmi aperti verso l'alto, esibiscono una configurazione tipica dell'anelare, dello sperare disperando. Il ragazzino è coperto quasi completamente da un liquido giallognolo, come fosse una manifestazione corporale che lo travolge e lo paralizza sul piano dell'azione. Si nasconde oramai senza possibilità di fare proprie né le mani dell'agire, né quelle del patire. Sul lato sinistro, quello più prossimo al ragazzino, vi è il busto scultoreo di una figura paterna, o comunque dominante, scurissima. Se qualcuno ha lasciato di sé un campionamento monumentale della propria figura, il ragazzino aspira invece a scomparire, pervaso da manifestazione corporali contingenti e appiccicose di cui si vorrebbe sbarazzare o in cui vorrebbe confluire. Il busto celebrativo è però anch'esso senza braccia, contempla solo la testa, e questa non è marmorea, ma lignea; non solo, il legno appare come bruciato, e comunque fessurato ai lati della testa. Entrambe le figure non possono più dirigere delle trasformazioni: le mani sono posate, i corpi imbrattati. L'estetica residuale è solo nell'insieme, in un setting equilibrato compositivamente che maschera il disastro identitario e la deriva narrativa. Ci sono solo corpi e l'agire/sentire è un trapassato remoto. Dove si darà allora la possibilità di un nuovo giorno? E quest'ultimo metterà in rapporto ancora persone o saranno solo i processi materiali

(combustioni, espulsioni, corrosioni, combinazioni alchemiche) a fare del paradigma di attori una narrazione della terra del domani?

Riconoscimenti di troppo (monumenti) e riconoscimenti assenti (il corpo rigurgita la sua indistinzione, la sua violazione): non c'è perseguimento di senso che si possa appagare del semplice riconoscimento, della rubricazione di un'identità in una classe. Nemmeno per ciò che concerne le montagne, come ci mostra l'opera di Laura Pugno nel ciclo *Esitando I-V*. Una serie di fotografie delle Dolomiti vengono lavorate su un positivo, abradendo la materialità della superficie d'iscrizione, cancellando, togliendo il nitore, prospettando la visione di montagne "altre" o di qualcosa oltre tutte le montagne. L'esitazione voluta del riconoscimento lascia lo spazio di una ricerca, di un'immagine da indagare in profondità, impronta da continuare a tracciare, al di là dell'evento/atto fotografico. Il riconoscimento non basta e il profilo di una catena di montagne ne nasconde altre, oltre la prospettiva e oltre la loro stessa pelle. Il visibile va esfoliato.

Siamo con ciò entrati nell'ultima, solo per ordine di presentazione, mostra di Dolomiti Contemporanee 02, quella curata da Alice Ginaldi e intitolata *Azimut*. Dei cinque artisti presenti, oltre alla Pugno, vale la pena ancora posare per un attimo la nostra attenzione almeno sul duo Alis/Filiol. L'opera esposta, dal titolo *Ritratto di Fantasma*, è una sorta di grigia, mastodontica concrezione che lascia intravedere una o due figure. Il materiale pare ribollire pur nella sua sterile artificialità, mentre le figure che stentatamente emergono paiono contendersi un equilibrio, un'azione "infigurativa", una ricerca autonoma di "ritratto". Lo spettatore è interdetto nel suo (non) riconoscimento, ma pare invitato a sbizzolire la concrezione, a sottrarre il destino della figura dall'esalazione della forma che è propria di una mostruosità cancerosa, in progressivo, metastatico divenire.

I fantasmi che però albergano intorno a Sass Muss sono quelli disegnati sui silos di una fabbrica vicina al sito artistico e ora abbandonata. Si tratta di un intervento di Erica Ilcane, commissionato da Dolomiti Contemporanee e che si affaccia nella statale che porta da Sedico verso l'Agordino. È il segno più chiaro di un impatto sul territorio che si sta allargando, che Sass Muss è o può essere l'epicentro di un pieno ripopolamento di dinamiche artistiche nella zona. Molti visitatori hanno dato una prima risposta. È importante che si continui. E forse indagare, analizzare, scrivere è un modo, per quanto collaterale e solo coadiuvante, per fare in modo che il progetto abbia una memoria da stratificare e un cammino ulteriore da tracciare. La tenacia di chi ha ideato il progetto lascia ben sperare. L'importante è che non sia lasciato solo. Che al riconoscimento d'impresa si sostituisca la fondazione di qualcosa che accompagni un'identità collettiva nel suo sogno di futuro.