



Figure della protezione

è un'iniziativa: Festival Internazionale delle Abilità Differenti, catalogo a cura di: Cooperativa Sociale Nazareno – www.nazareno-coopsociale.it

Figure della protezione

2-30 Maggio 2010 Carpi, Castello dei Pio

Ringraziamenti:

Vogliamo esprimere la nostra riconoscenza a tutti quei prestatori che hanno condiviso lo spirito di questa mostra con disponibilità ed entusiasmo:

Elisabetta Gosi, Paola Colombari, Raimondo Montagnani, Mimmo Scognamiglio, Aurelio Mazzoleni e Silvia Pesce, Donato Losa, Antonio Benegiamo, Paolo Mascarini, Damiano Spelta, Giambattista Voltolini, Cristina Cefis, Francesco Cefis e Laura Sanchioni, Patrik Allegaert, Carine Fol, Augusto Iossa Fasano.

Inoltre ringraziamo gli amici che ci hanno sostenuto con la loro autorevolezza intellettuale e con il loro aiuto "sul campo":

Paola Magni, Giovanni Foresti, Gabriele Frasca, Narciso Silvestrini, Gabriele Mina, Sara Ugolini, Vanda Franceschetti, Davide Rondoni.

Crediti fotografici:

Gabriele Mina, Marcello Mascara, Michele Munno, Paola Pontiggia, Giambattista Voltolini, Cristina Marinelli, Emanuela Cioldi.

Curatela: Bianca Tosatti e FigureBlu

Organizzazione e Promozione:

Cooperativa Sociale Nazareno, Carpi

Figure della protezione

è un'iniziativa



Figure della protezione

In arte

Figure della protezione

Mons. Elio Tinti

Vescovo di Carpi

Il tema scelto per la mostra di Arte Irregolare che i cari amici della Cooperativa Nazareno ci propongono quest'anno è molto suggestivo e di importanza fondamentale per tutti gli uomini; non importa in quali condizioni essi siano chiamati a vivere. La possibilità di vivere non determinati dalla paura ma dentro un clima di pace e di concordia interessa ciascuno di noi. La "Figura della Protezione" ci fa ricordare le opere straordinarie degli artisti del Medioevo e del Rinascimento ed in particolare la bellissima immagine delle Madonna che accoglie tutti sotto il suo manto nel Polittico della Misericordia di Piero Della Francesca, oppure arriva a determinare anche l'architettura della città, come accade a Siena, dove la famosa Piazza del Campo altro non simboleggia che il manto della Madonna della Misericordia steso a protezione della città.

"*Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix* – Sotto la tua protezione cerchiamo rifugio santa Madre di Dio" così dice una preghiera molto antica alla Madonna. La Vergine Maria rappresenta infatti la Madre cui ci si rivolge perché si è sicuri che si verrà sempre ascoltati e sostenuti soprattutto nei momenti più difficili.

La Protezione ricercata ed ambita è un'esigenza dell'anima di ogni persona che, non accontentandosi della apparenza che finisce, desidera qualcosa che rimanga per sempre.

"Proteggimi o Dio, in Te mi rifugio" dice il Salmo 15, che tanti, per diversi secoli, a cominciare dal popolo ebraico, hanno utilizzato come grido all'Onnipotente affinché sostenesse l'uomo. "Io pongo sempre innanzi a me il Signore, sta alla mia destra non posso vacillare", fino ad arrivare a Gesù dove si capisce che la vera protezione è rimanere nel Suo amore. "Simone figlio di Giovanni, mi ami tu?" e questo cancella in un attimo tutte le incertezze di quell'uomo che lo aveva persino rinnegato. Ecco, questa è la protezione che interessa: uno che ti ami così, ed è ciò che ognuno desidera. L'Arte e la Bellezza, come ci insegna il Papa Benedetto XVI "consiste nel comunicare all'uomo una salutare "scossa", che lo fa uscire da se stesso, lo strappa alla rassegnazione, all'accomodamento del quotidiano, lo fa anche soffrire, come un dardo che lo ferisce, ma proprio in questo modo lo "risveglia" aprendogli nuovamente gli occhi del cuore e della mente, mettendogli le ali, sospingendolo verso l'alto." Ed allora siamo lieti di incontrare questi artisti, irregolari e non, e la loro opera che "in quanto ricerca del bello, frutto di un'immaginazione che va al di là del quotidiano, (...) è, per sua natura, una sorta di appello al Mistero. Persino quando scruta le profondità più oscure dell'anima o gli aspetti più sconvolgenti del male, l'artista si fa in qualche modo voce dell'universale attesa di redenzione." (Giovanni Paolo II). Questo evento che si svolge nell'ambito del Festival Internazionale delle Abilità Differenti, che quest'anno ci porta ad incontrare "Fatti di Verità", sia la possibilità, per tutti coloro che vi partecipano, di ritornare a guardare in alto, verso il significato del Cosmo e della Storia.

Enrico Campedelli

Sindaco di Carpi

La città, il territorio e tutti noi residenti, siamo ormai abituati alle straordinarie performance che il Festival delle Abilità Differenti ci ha fatto vivere in questi anni durante i giorni della manifestazione.

Quest'anno, in occasione della XII° edizione, la Cooperativa Sociale Nazareno, ha saputo entrare veramente nel cuore della società, affrontando un tema che i più vorrebbero relegato a criteri educativi di lontana memoria. "Fatti di Verità" dunque. Affrontare oggi in modo critico e non scontato il valore della verità in una società dell'apparire, dell'effimero, dove il comparire sui media equivale ad un'affermazione di se stessi e dei modelli di vita che si rappresenta, significa compiere un percorso controcorrente, significa impegnarsi per riscoprire il valore del primato della persona e della storia insostituibile ed unica che rappresenta ogni donna e uomo. Oggi la cultura della velocità, del "nuovismo" e dell'effetto speciale rischia di distogliere l'attenzione sui fondamentali di una comunità, piccola o grande che essa sia. Nella società della comunicazione di massa viviamo il paradosso di non conoscere il nostro vicino di casa, di non dialogare col nostro collega di lavoro, di chiuderci nell'illusione ottica all'interno di un reality immaginario. Cogliamo quindi insieme la sfida che la Nazareno, con tutti i suoi ragazzi ci propone. Riprendiamo insieme, come singoli ma anche come comunità il percorso dell'accoglienza e dell'incontro con l'altro, nella sua interezza, nella sua semplicità e per dirla col Festival, nel suo "essere verità" consapevoli che in questo modo si arricchisce il patrimonio culturale nostro e della società in cui viviamo.

Nella certezza che anche questa edizione del Festival non esaurisce il proprio messaggio positivo nell'arco della manifestazione, ma che continua a sollecitare in ognuno elementi di riflessione, saluto cordialmente tanto gli organizzatori quanto gli artisti che contribuiscono col loro lavoro alla buona riuscita di tutte le iniziative in programma.

Claudio Vagnini

Direttore del Distretto AUSL di Carpi

L'idea di questo Festival, un progetto ormai consolidato e sempre più ampio, propone un tema che amo condividere e sostenere: L'Arte come territorio di uguaglianza.

Arte come luogo "sacro" di cura, protezione dal giudizio e dallo stereotipo, da una società che misura felicità e successo con qualità legate alla perfezione fisica, la giovinezza, la prestanta muscolare.

Mi piace pensare che il vero intento del Festival sia quello di irrompere nella nostra realtà cittadina, strutturata e conforme alle convenzioni sociali, per proporre uno sguardo nuovo rispetto alla possibilità di integrazione delle persone diversamente abili all'interno di questa nostra, a tratti, "disabile" società.

L'Arte che rompe gli schemi e trova protezione in se stessa. Questo festival è ricco di esperienze e testimonianze esemplari: teatro, danza, pittura, tante discipline che rappresentano strumenti di comunicazione, di espressione, di conoscenza della dimensione personale più vera, più autentica. Perché sul palcoscenico non ci sono personaggi ma persone, capaci come nessun altro di raccontarsi e mentre si raccontano danno agli spettatori lezioni di vita, insegnano che cosa sono il coraggio e la capacità di sognare. Il territorio dell'arte si propone come uno strumento creativo in grado di offrire nuove modalità di aggregazione, prossime per autenticità, verità e immediatezza a quelle del gioco.

Tutti possono esprimersi. La nostra società, infatti, spesso dimentica il valore ludico di alcuni aspetti della vita: la sua riscoperta consente invece di stare insieme senza fare differenze, liberandosi dalle catene delle convenzioni per lanciarsi in una danza comune, alla riscoperta del proprio essere, compreso il corpo, delle sue potenzialità e dei suoi limiti.

Con questo festival viene offerta una immensa possibilità di ascolto e di conoscenza in cui è tangibile il rispetto nei confronti di tutti, nessuno escluso. Nuove, inusuali, autentiche e profonde abilità che possono essere liberamente fruite da tutti coloro che desiderano scoprire le altrui e le proprie potenzialità, nuovi aspetti di se stessi.

È un rapporto straordinario quello tra disabilità ed attività artistiche. Va nel profondo della dimensione umana. Ecco allora che ogni barriera e pregiudizio deve, per forza, cadere. Si scopre il valore della relatività di fronte a chi, nonostante un limite fisico o psichico, riesce ad esprimere con tanta forza una abilità artistica ed a trasmettere emozioni così profonde. Si mescola tutto allora e scopriamo che è la diversità il vero motore, il vero cardine intorno al quale ruota tutto l'universo umano.

Indice

Pag. 05 Protezione e affetto, Sergio Zini

Nella pratica del lavoro pag. 05

Pag. 06 Figure della protezione, Bianca Tosatti

Figura pag. 06

Il mantello pag. 06

Corone pag. 08

Il cerchio pag. 09

Ala pag. 13

Eroe pag. 16

Il portento pag. 18

La copertina pag. 20

La regola pag. 24

Casa pag. 28

La costruzione architettonica pag. 30

Il blu e il cono pag. 33

Pag. 34 Maternità protetta, Vanda Maria Franceschetti

Pergole, padiglioni, tende pag. 34

Pag. 40 Ragnatele, nidi, bozzoli, nodi, Cristina Calicelli

Ragnatele pag. 40

Nidi pag. 41

Bozzoli pag. 43

Superfici trafitte pag. 44

Nodi, intrecci e amor infiniti, la ripetizione religiosa di Hilde d'Hondt pag. 46

Pag. 46 Circo scrivere e mascherare, Sara Ugolini

Figure della protezione nell'opera di Giuseppe Zivieri e Giulio Rosso pag. 46

Pag. 52 "Altro schermo non trovo..."

Antropologie della protezione, Gabriele Mina

Corazze pag. 52

Un labirintico aggrovigliamento pag. 52

La protezione magica

del folle feticista pag. 54

Il castello circolare pag. 57

I molti ornamenti

dello scudo di Achille pag. 58

Pag. 59 Biografie degli artisti, Cristina Calicelli

Schede degli atelier pag. 64

Artisti in mostra:

Audelio Carrara, Livio Faella, Matteo Gilardi,

Maïmouna Patrizia Guerresi, Ezechiele

Leandro, Luca Mengoni, Michele Munno,

Pietro Mussini, Luca Santiago,

Adrian Tranquilli, Giuseppe Zivieri.

Dagli atelier:

Adriano e Michele:

Umberto Bergamaschi

Centre d'Expression et de Créativité La Hesse:

Rémy Pierlot

La Manica Lunga – Officina creativa:

Giulio Rosso, Francesco Borrello,

Antonio Dalla Valle

Manolibera:

Gianluca Pirrotta, Riccardo Persico

Zonnelied– Eizeringen:

Hilde d'Hondt, Cecile Franceus,

Fernanda Reyns, Heide de Bruyne

Dai secoli passati:

Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,

Collezione ex-voto (autori anonimi),

Mantovana per altare del XVIII secolo,

Anonimo senese, Giulio Campi (attribuito a),

Llewelyn Lloyd, Maestro di Hoogstraten.

Nella pratica del lavoro

Nella pratica del lavoro sociale il termine “protezione” è utilizzato per connotare spazi ed organizzazioni che si incontrano quando si ha a che fare con le cosiddette fasce deboli ed ha un significato particolare. Con l’aggettivo “protetto” si indica un luogo che, attraverso una certa organizzazione, produce protezione per il soggetto che viene preservato da frustrazioni, eventi, emozioni ed altri fattori negativi che possono impedirgli di fare una certa esperienza di “normalità”. “Laboratorio protetto” è quindi un luogo dove si può lavorare ma senza le problematiche di frustrazione che il lavoro per tutti comporta.

“Casa protetta” o “appartamento protetto” è un luogo in cui si abita e in cui si è assistiti, aiutati e sostenuti da persone che, per lavoro, stanno con noi. Ma tutto questo non basta.

Perché? Si dirà: ci sono i servizi, le persone sono assistite, protette; che cosa ci vuole ancora?

Potrebbe bastare per tacitare le coscienze di parenti e conoscenti; potrebbe bastare per far quadrare i conti dello Stato che ottempera ai suoi doveri costituzionali ed assiste le persone che hanno bisogno in luoghi asettici e sicuri con standard pre-stabiliti dove l’efficienza regni (l’efficacia ha meno importanza: difficilmente ci si aspetta dei risultati nel lavoro sociale...); potrebbe bastare agli operatori — a noi operatori — che, una volta fatto ciò che prevede il mansionario, seguita la procedura stabilita, hanno la coscienza a posto e possono dire di aver espletato il proprio lavoro di “protezione” nei confronti delle persone che devono seguire.

Ma allora a chi non basta?

Non basta al soggetto, alla persona assistita, al paziente, alla persona “protetta”.

Perché non gli basta? Non ama forse sentirsi “protetto”? Non gli basta perché la protezione che desidera è in realtà qualcosa che va aldilà delle mura e degli spazi delimitati pur comprendendoli; va aldilà delle organizzazioni e delle procedure pur determinandole; va aldilà degli standard definiti per legge pur potendoli talvolta — a fatica — modificare. Questo soggetto ha bisogno di una relazione, un rapporto personale, particolare; ha bisogno di uno che lo preferisca, che lo guardi negli occhi perché desidera guardarlo negli occhi; che lo chiami per nome perché lo reputa interessante e lo ascolti in quel modo particolare che si riferisce a

a una parola ormai scomparsa dal lavoro assistenziale-educativo-riabilitativo-clinico che si chiama “affetto”.

L’uomo ha bisogno di affetto, ha bisogno di un rapporto affettivo, significativo, che apra al significato delle cose. Senza una relazione così non si vive. Questo ce lo insegnano i pazienti — “coloro che patiscono” — quando si costruiscono quello che manca o che hanno perso, in quei modi bizzarri, ma molto dolorosi ed inefficaci, che caratterizzano tanti disturbi mentali; e quando in maniera convulsa creano e distruggono relazioni fugaci che passano dall’amore più totalizzante all’odio più viscerale nello spazio di un battito di ciglia, oppure quando si accaniscono contro sé stessi alla ricerca dell’Altro, necessario e introvabile, fino a punirlo in sé stessi, facendogli del male, quasi sopprimendolo ma senza eliminarlo mai del tutto. L’affetto è un sentimento che nasce per qualcuno che ti stima, quando ti guarda e desidera che tu sia libero, che tu ci sia, indipendentemente dal fatto che tu sia “giusto” secondo i canoni del momento, quando uno ti guarda per quello che sei non per quello che “dovresti essere”. Ne deriva che, se si vuole offrire protezione, occorre riscoprire la posizione giusta — “realista” si dovrebbe dire — che ci permette di star di fronte alle persone che stanno male (alle persone e non alla loro patologia!) cercando di accoglierle per quello che sono, cercando di realizzare ambiti in cui si possa rischiare un cammino insieme affinché l’umanità loro (e nostra) si possa compiere e la libertà incontrare la soddisfazione.

E allora l’altro sarà il rifugio, ma il rifugio dove si riposa la notte e da cui si parte per l’ultimo tratto di scalata; il luogo accogliente che ti conforta e ti rilancia nella vita perché tu possa essere te stesso; il riparo e la protezione che ti permettono di vivere la vita a testa alta, da uomini e da donne, magari con una disabilità, ma fieri della propria umanità. E non è detto che, talvolta, non ci si possa scambiare di ruolo e sentirsi accolti da chi si è chiamati a proteggere. Ma per essere capaci di avere un tale sguardo sugli altri occorre che ciascuno di noi sia, a sua volta, così guardato.

Questo non dipende da noi: accade.

E che accada è un dono grazioso, è una Grazia.

Figure della protezione: le opere

Bianca Tosatti

Figura

La figura è la struttura visibile minima di una forma psichica, il segno visivo primario che ne permette la denominazione e il riconoscimento. Questa mostra intende esaminare la figura, complessa e mutevole, della protezione, non tanto secondo la teoria della figurazione (Gestaltung), ma piuttosto secondo l'interpretazione che della figura ci ha dato Klee.

Il grande maestro del pensiero visivo preferiva il termine "figura" al termine "forma" perché il primo implica l'idea di una certa mobilità, di una certa vitalità, dal momento che figura significa una forma fondata su funzioni vitali che non possono essere incorporate nel linguaggio: come il simbolo, per esempio, che nella figura resta sensibile, "da vedere".

Il mantello

Una pagina di un libro famoso nella storia della psichiatria, *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, ci presenta le foto di un uomo bardato da complicate strutture di contenzione. La foto è neutrale: vuole semplicemente documentare gli strumenti goffamente sperimentali con cui la psichiatria ottocentesca tentava di controllare gli effetti auto ed etero-lesionisti della sofferenza mentale.

Malgrado questa pretesa di neutralità, la foto ci presenta un'immagine comunque struggente: si tratta infatti di un'ambiguità di funzione tutta imperniata sull'estetica, ambiguità probabilmente non intenzionale che si riferisce al progetto, valoroso e insieme disperatamente crudele, della cura.

Di fatto il viso dell'uomo appare fiero e consapevole mentre guarda l'obiettivo del fotografo e la naturalezza dell'atteggiamento è quasi elegante, da "indossatore".

La didascalia elenca i materiali: rame, gomma, carta spessa, e subito l'occhio cade sulle cinghie e le bretelle e su quegli spessori di carta lurida e sfaldata dall'uso appoggiati sul petto a mitigare la stretta sulla carne.

La stessa didascalia chiama questi indumenti "corazze" ma, soprattutto in una foto, la forma dell'indumento coincide con quella, amica e consueta, del mantello.

Il rame valorizza con la sua plastica lucentezza la funzione avvolgente della falda che, mentre contiene l'apertura delle braccia, protegge e ripara il corpo da offese esterne: ma è soprattutto la posa di tre quarti dell'indossatore che fa girare la forma in un richiamo inequivocabile alla figura protettiva della mezza ruota di mantello.

Altre versioni di questa stessa figura del mantello sono presenti in mostra a dimostrarne la molteplicità funzionale: il mantello della madonna senese prevarica il corpo, la sua vitalità figurale si addensa sull'orlo che allargandosi in un arabesco si espande sinuosamente sul mondo, a conquistarlo e comprenderlo prima ancora che a proteggerlo; il mantello della madonna fiamminga raccoglie il catalogo dettagliato delle cose e delle persone in un programma di unificazione esemplificato nell'edicola in cui si ambienta il gruppo sacro; il mantello delle madonne di Patrizia Guerres si fa cavità generativa di mistero, segreto protetto da un'oscurità feconda.



J.M. Charcot.
Nouvelle Iconographie de la
Salpêtrière.
Tome huitième, 1895, ed. L. Bataillie
et Cie p. 384, cm 24,5x17,5x4,5.
Collection Museum Dr. Guislain, Gent,
Belgio

Maimouna Patrizia Guerresi
Ascensione Mosaica,
2007, resina e pigmenti bianchi, cm. 230x120x125.
Courtesy Galleria Paola Colombari, Milano

Maimouna Patrizia Guerresi
Genitilla Al Wilada,
2007, stampa Lambda su alluminio, cm. 200x125.
Courtesy Galleria Paola Colombari, Milano



Anonimo senese
Madonna col Bambino tra gli Angeli (particolare)
Tempera su tavola fondo oro con decorazioni a pastiglia, 61 x 37 cm
Collezione privata, Cremona



Maestro di Hoogstraten
La stirpe di S. Anna (particolare)
Anversa 1500 – 1540, Tempera grassa su tavola, 117 x 86 cm.
Collezione privata, Cremona

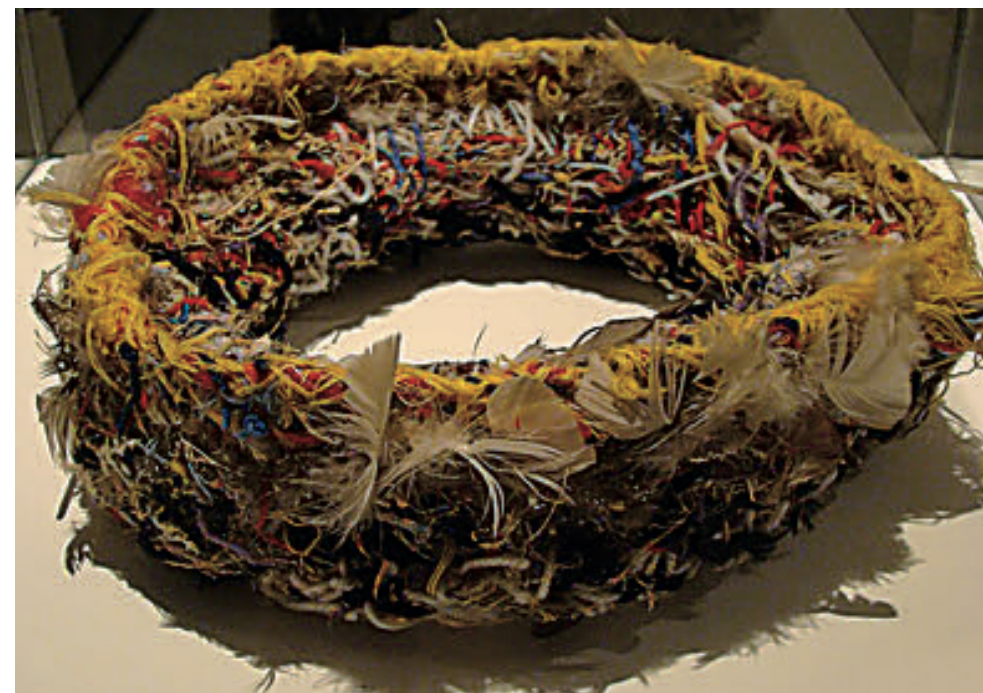


Corone

Hilde D'Hondt ha realizzato queste opere a seguito della morte dei genitori avvenuta a due anni di distanza l'uno dall'altro: come dire che la realizzazione di questi lavori è durata più di quattro anni. Aiutati da un video realizzato da Brigitte Vandersmissen, analizziamo il lavoro di Hilde: dapprima sono piccoli gesti, ritmati sul respiro e sul singhiozzo, in cui il dolore cerca una forma; giorno per giorno la ripetizione scandisce lo scorrimento del tempo, il gesto ingloba e comprende – petali d'ortensia, piume, rametti, manciate di terra – la forma si con – centra.

Tessere significa anche annodare, vincolare, trattenere in una condizione senza fine né principio: Cristina Calicelli analizza in questo stesso catalogo il lavoro di altre artiste che utilizzano la tessitura per realizzare le loro opere come nidi in cui la fragilità possa acquattarsi e ripararsi dalle aggressioni esterne, ma, per tornare alla particolarità delle opere di Hilde: nel suo caso il centro della forma che si fa è la morte del genitore, il vuoto dell'assenza attorno al quale la vita riprende la sua tessitura. E' questo vuoto che la forma individua e protegge evocando sempre più nitidamente la figura antica della corona funebre.

Occorre forse ricordare che in antico le corone venivano fatte anche per onorare le statue degli dei, le vittime sacrificali, gli sposi, gli atleti, i guerrieri, i poeti... Perché corona è il bordo della perfezione, ciò che concentra la pienezza dello spirito; è anche questa sfumatura di senso che la figura della protezione chiama in causa: la forma del vuoto del corpo che non c'è come perfetta immagine mentale.



Hilde d'Hondt,
Senza titolo,
2005-2006, tecnica mista, cm. 35x35,
art)&(marges, Bruxelles, Belgio



Hilde d'Hondt,
Senza titolo,
2007-2008, tecnica mista, cm. 28x38,
art)&(marges, Bruxelles, Belgio

Il cerchio

Talvolta l'opera d'arte si presenta come uno spalancamento di irreali che si apre magicamente nel nostro ambito reale: nella maggior parte di questi casi lo spalancamento avviene circoscrivendo un'area con un recinto immaginario che ne annulla la concretezza: quest'area diviene un'isola che fluttua circondata dalla realtà da ogni parte. Il cerchio è quindi un "isolante", è la frontiera fra le due regioni: ciò che sta dentro — che è isolato — sembra distaccarsi dalla realtà e acquisire una straordinaria palpazione immaginaria.



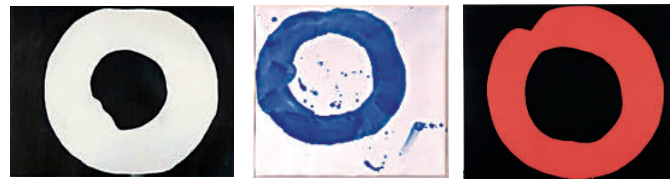
Nel saggio di Gabriele Mina si parla di una vera e propria cittadella della circolarità eretta in Val di Vara da un artista-costruttore che riconosce nel cerchio la visione di un'alterità mistica e perfetta: ma il gesto primario, quello che traccia il cerchio sulla terra o sulla carta è ancora più immediatamente riconoscibile nelle opere di Umberto Bergamaschi.

Da vent'anni Bergamaschi delimita il territorio protetto in cui disegnare o dipingere: il cerchio avviene prima di tutto, è la condizione *sine qua non*, il di-segno per eccellenza.



Osvaldo Licini,
Amalassunta su fondo blu,
1947-50 circa, olio su tela, cm 10,8x20,4

Dentro il cerchio possono farsi figurine di poesia staccate dalla realtà come le Amalassunte di Osvaldo Licini, alleviate dalle regole rappresentative e protette dalla durezza spaziale: dentro il cerchio la forma della visione può caricarsi di affettuosità (il cerchio è lo stesso gesto che si fa per "prendere fra le braccia"); dentro il cerchio c'è ordine e riparo dalle interferenze, sicurezza e durata.



Jiro Yoshihara, 1965-1970

Questo artista si è dedicato per alcuni anni alla pittura seriale dei cerchi: L'Enso, o cerchio Zen, è uno dei temi più affascinanti dell'arte Zen, è un simbolo universale di unità e completezza, della natura ciclica dell'esistenza. Yoshihara diceva che non gli riusciva di dipingere neanche un solo cerchio con soddisfazione, a testimonianza della profondità della sua ricerca all'interno di questa forma.



Umberto Bergamaschi,
Senza titolo (2 opere)
1996, acrilico su carta, cm. 75x99,
Atelier Adriano e Michele, San Colombano al Lambro, Milano



Umberto Bergamaschi,
Senza titolo (4 opere)
1996, acrilico su carta, cm. 75x99,
Atelier Adriano e Michele, San Colombano al Lambro, Milano



Semanticamente sfaccettato sui significati di recinto, ritaglio, abbraccio, ancora prima il cerchio si riferisce alla figura del serpente che si arrotola intorno al cosmo per distinguerlo dal caos: il caos è una condizione di disordine nelle cose, un arruffio – cosmogonicamente, uno stato primitivo e mitico del mondo – dal quale poi prende forma, poco a poco o repentinamente, di per sé o grazie all'intervento di un gesto ordinatore, il cosmo. E' in questo senso che funziona la figura del cerchio nel lavoro di Leandro. Il caos è ancora avvertibile nei fondi dilavati dai colori fluidi o picchiettati da macchie in espansione, in cui si distinguono alcuni elementi ideografici. Questi ultimi appaiono disancorati da ogni riferimento spaziale: è il cerchio che rivela in loro un'attitudine linguistica di tipo embrionale, indicando le molte combinazioni possibili fra loro, fino al punto in cui si individua finalmente un centro attorno al quale possano collegarsi in una struttura relazionale. E' questo il caso di una grande opera del 1976 costruita su tre cerchi concentrici al cui interno si dispongono due figurine: all'esterno il cerchio si deforma ad imitare un occhio incorniciato simmetricamente da personaggi segnati da un primitivismo potente, probabilmente "vedute" da Leandro durante il suo soggiorno in Africa come minatore negli anni Trenta – come a significare che il mondo è una riserva di "vedute" da cui viene delimitato il discorso che facciamo successivamente.

Ezechiele Leandro,
 Senza titolo,
 1976–78, tecnica mista su tela, cm. 50x70,
 Collezione privata Benegiamo, Lecce

Ezechiele Leandro,
 Senza titolo,
 1975–76, tecnica mista su tela, cm. 50x80,
 Collezione privata Benegiamo, Lecce





Ezechiele Leandro,
Senza titolo,
1976,
tecnica mista su tela,
cm. 80x120
Collezione privata Benegiamo,
Lecce

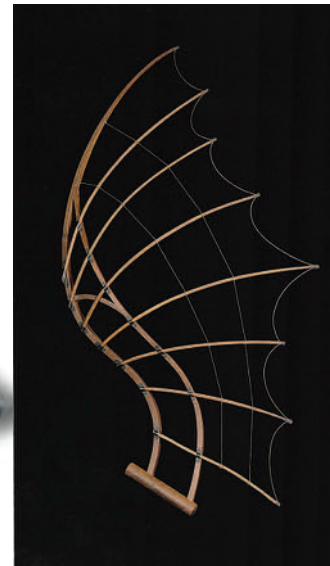
Ala

Per la leggerezza della sua architettura rispecchia le proprietà dell'aria, le piume sono morbide come una coperta, tendenzialmente modellabili sull'oggetto che avvolgono per proteggerlo come le uova nel nido. Ma l'ala può dilatarsi aprendosi nell'aria, può sospendere la sua leggerezza sul volume invisibile dell'atmosfera, può batterla o perforarla in movimento.

Se esaminiamo l'architettura leggera dell'ala leonardesca siamo catturati dalla forma perfetta in cui Leonardo ha sintetizzato le due funzioni: la doppia curva ramificata che si allarga a coprire e a comprendere, la leggerezza e l'articolazione della struttura per ottenere la resistenza massima sull'aria.

Nel corso dei suoi studi disegna diverse tipologie di ali, ma per molto tempo si concentra su quelle del pipistrello: in un certo senso potremmo assegnare a Leonardo la paternità di Batman.

Una grande ala di uccello, graduata sui molti bianchi che derivano dalla raschiatura del fondo compatto di carboncino, si apre protettiva sulle immagini della casa e del labirinto: si tratta del lavoro di Luca Mengoni in cui l'intimità e il segreto sono alitati da una sorta di volo celeste.



Struttura di ala, interpretazione di A.M.Soldatini e V.Somenzi da Leonardo da Vinci. Studio di ala, 1487-1490. Codice Atlantico.



Albrecht Dürer, Ala di uccellino, acquerello del 1512

La presenza protettiva indicata dall'ala potrebbe riferirsi all'angelo, che per antonomasia viene definito dalla cultura cristiana "custode". In genere l'iconografia dell'angelo, così come si è venuta affermando nei secoli, ci presenta un bambino o un adolescente, senza connotati sessuali, molto bello senza essere seducente, composto e distaccato dal magma dei sentimenti umani, tutto compreso nella conoscenza della perfezione.

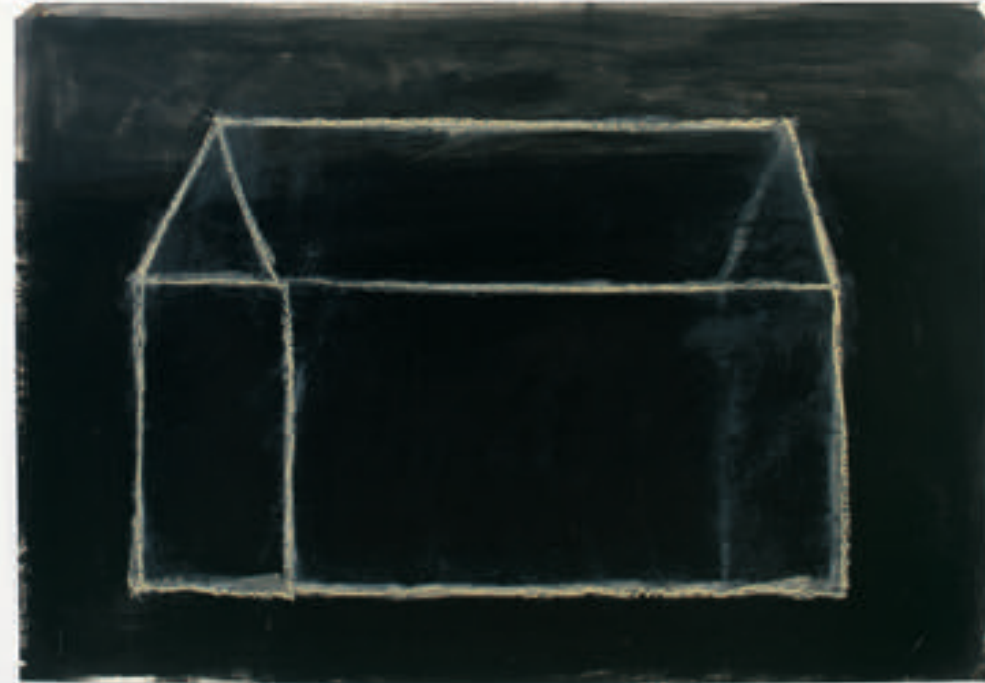
Ma la figura dell'angelo è molto più complessa e contraddittoria: l'apparente indifferenza dell'angelo per i tumulti interiori che agitano gli uomini si riferisce ad una specie di intropatia su cui si sono concentrati molti artisti, da Dürer a Klee a Benjamin. L'angelo del video di Luca Santiago appartiene a questa famiglia spirituale: per tutta l'eternità l'angelo-uomo conosce e non comprende, intuisce che "l'essenza della tecnica non ha niente di tecnico, è metafisica" (Heidegger, 1954) si interroga sulla radice del sapere tecnico scientifico che interpreta come una specie di vuoto interiore, di vacanza mentale. E' questo speciale tipo di protezione che l'angelo del video garantisce ai lavoratori della fabbrica: protezione etica, potremmo dire, che mitiga e corregge il grossolano prometeismo di una crescita sociale orientata verso l'ininterrotto progresso che le regole dell'economia e del libero mercato garantiscono alla storia.



Adrian Tranquilli,
Still in black
2008, vetroresina, cm. 315x197x160,
Collezione privata, Milano



Luca Mengoni
Senza titolo,
2004, olio e matita su carta, cm. 140x100,
Collezione Luca Mengoni



Luca Mengoni
Senza titolo,
2004, olio e matita su carta, cm. 140x100,
Collezione Luca Mengoni



Luca Santiago Mora.
Organismus.
2007-2008, hdv-video su disco blu-ray, 15 minuti,
Radici Group

Eroe

Il nostro immaginario collettivo è popolato da eroi e da antieroi, figure che stanno alla radice di tutti i miti e le narrazioni epiche a rappresentare simbolicamente il Bene e il Male.

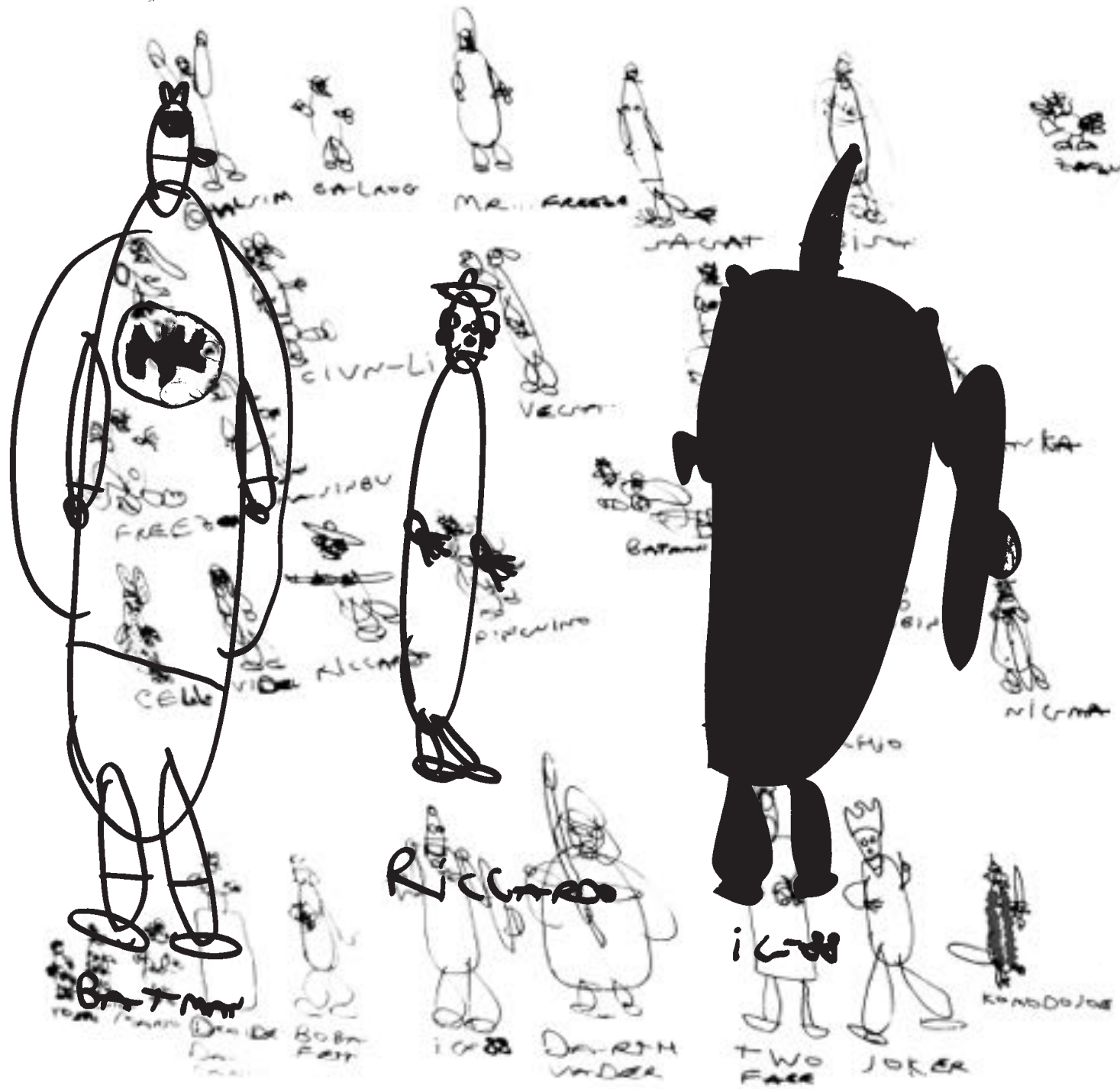
Fra questi Batman è, nello specialissimo mondo del fumetto, la versione mascherata e notturna dell'eroe che salva e protegge. Non abbiamo dubbi, il mantello che gli cade dalle spalle si dispiega al suolo come una gigantesca ala di pipistrello (proprio come l'ala che Leonardo riteneva più utile al volo dell'uomo...). L'abbiamo vista in funzione quell'ala protettiva ad avvolgere fanciulle seminude strappate alle minacce di nemici maligni, l'abbiamo vista ondeggiare al vento del caso e del rischio, per ricordarci che sempre avremmo potuto contare su un lieto fine garantito dal coraggio e dalla forza dell'eroe. Ed era proprio questo aspetto nascostamente eversivo della figura dell'eroe a farcelo amare: di fatto Batman rifiutava le leggi del mondo, negava che il mondo fosse proprio così, e la negazione lo rendeva saturo di virtù sovrumane.

Ma in questa versione apparentemente monumentale di Adrian Tranquilli l'eroe ci appare invece umano e demitizzato: infatti, pur essendo di dimensioni enormi, è inginocchiato e solo, a testa china in una sorta di preghiera imperscrutabile. Dove è finita la sua forza? E' probabile che Batman abbia capito di non possederla per delega, ma di dovercela guadagnare con la consapevolezza del nulla e della morte (il Joker gli ha dimostrato molte volte che la morte è da sempre sorgente di potenza...): la preghiera è un documento ideologico che propone l'intervento eroico come mediazione tra la morte e la vita.

Inoltre è ormai evidente che gli ideali da difendere sono decaduti, annullati in una fanghiglia sociale che ha polverizzato i cristalli delle certezze e delle evidenze; la figura inginocchiata assume su di sé tutta l'angoscia umana del disorientamento e della disperazione: questo Batman insomma conosce il dubbio e il disagio per la sua maschera da eroe che ha smesso di battersi.

Adrian Tranquilli,
Still in black (particolare)
2008, vetroresina, cm. 315x197x160,
Collezione privata, Milano





E il Joker? E l'antieroe cattivo che ribadisce ossessivamente il male e la sua vitalità inestirpabile? La sua immagine, ripetuta cinquantamila volte nella maquette di San Pietro, si vaporizza e si sperpera nella totalità del mondo, la sua risata, terribile perchè gratuita, si attutisce nel rumore di fondo, la sua identità si perde nell'indistinguibile generalità di concetti come crisi, fame nel mondo, prevaricazione sociale, terrorismo.....

Di tutt'altra natura il Batman di Riccardo Persico: delineato con pochi tratti di pennarello che mutuano dal fumetto la sintesi grafica, si accompagna a numerose altre figure di cui la più ripetuta è quella di IG88. Attorno a quest'ultimo in realtà Persico ha organizzato una vera e propria famiglia di personaggi sovraumani: capi, luogotenenti e collaboratori, alleati e nemici che, tutti insieme, vengono a costituire un mondo. Di questo mondo il tessuto connettivo è l'eversione, proprio quel carattere dell'eroe che negando l'infrangibilità della legge lo spinge a modificare il destino dell'uomo. Ma l'eversione che caratterizza il mondo di Persico si ripiega sugli stessi personaggi forzandoli — o liberandoli — in una continua mutazione di ruoli: il Buono e il Cattivo si confondono in un ossessivo rumore di fondo, una specie di clima amorale ritmato da spezzoni di insulti, accuse di devianza, infrazioni dei codici più comunemente accettati insieme ad osservazioni apparentemente neutrali e senza senso compiuto.

Questa moltitudine di frammenti amorali si sovrappone in una grafia puntuta ed elegante fino a costituire, anche visivamente, una pasta di attitudini indistinte in cui l'uomo-eroe può ritrovarsi in tutta la sua complessità: al sicuro dal giudizio, finalmente; dal dovere, finalmente; dal destino, finalmente.

Riccardo Persico
 Personaggi e Riccardo, Batman, IG88 (particolare)
 2010, pennarelli su acetato, cm 66x51
 Atelier Manolibera, Carpi

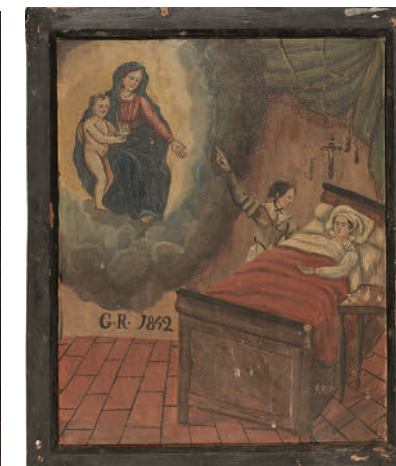
Il portento

Ci sono opere che assegnano all'arte la funzione di esprimere lo stupore: le più significative sono quelle antiaccademiche, quelle che conservano il "senso di nascita".

Sono esposte in questa mostra diciassette tavolette di ex-voto che con il linguaggio dell'uomo qualunque raccontano l'intervento portentoso del sacro a proteggere la vita o la salute del protagonista della storia. Questa forma di arte popolare cominciò ad essere stimata e studiata dal punto di vista estetico solo agli inizi del XX° secolo, dopo il caso del Doganiere Rousseau e la scoperta della pittura naïf con la quale gli ex-voto condividono l'ingenuità, le conoscenze tecniche limitate, l'ignoranza della prospettiva e dell'anatomia, l'imitazione goffa di modelli illustri, l'indifferenza al contemporaneo e alle mode. A ben vedere però, anche se gli autori di queste opere – vissuti in epoche molto diverse e lontane fra loro – non sono interessati alle regole della figurazione convenzionale, dimostrano di avere una certa confidenza con il linguaggio visivo nella capacità di combinare i tempi diversi della narrazione attorno al fulcro tematico: l'intervento portentoso del sacro nel bel mezzo di un tragico umanissimo incidente. Non solo, ma come nei quadri di Chagall o negli sguanci dei portali gotici, i dettagli si accavallano funzionalmente alla storia, rispettando l'espedito retorico della digressione narrativa o addirittura anticipando il dinamismo dei flash back cinematografici.

Ogni oggetto, come e più di ogni personaggio, non possiede un ruolo mobile nella complessità del mondo, ma nella sua identità platonica si carica di densità esemplificativa: la collana che esprime decoro ben più del volto, gli edifici che esprimono agiatezza, il letto di coperte bianche ordinate e composte che esprime malattia e assistenza familiare.

Gli autori dunque dimostrano di saper padroneggiare la rappresentazione dei fatti nelle coordinate spazio-temporali fino al limite della sgrammaticatura, per raggiungere il loro obiettivo che è quello di fissare la memoria del racconto in una vera e propria "icona".





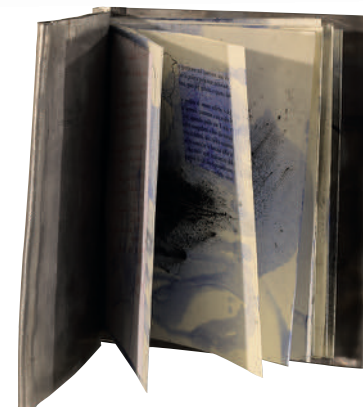
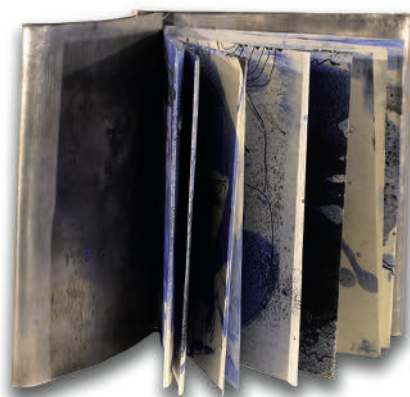
Ex voto, Senza titolo
 Autori anonimi, XVIII, XIX e XX secolo, diverse tecniche (olio su tavola, olio su tela, tempera su tavola, pastello su carta, tempera su carta, acquarello su carta, olio su carta, olio su compensato, tempera su cartoncino), dimensioni varie, Collezione privata, Milano

La copertina

Dice Michele Munno dei libri che ha dedicato ai poeti: " la copertina è una guaina di piombo che, chiusa, rende il libro compatto come una pietra: la poesia è materiale da costruzione.

Ho avuto in mente Anselm Kiefer e il suo riutilizzo delle lastre di copertura dei tetti delle cattedrali bombardate e ho pensato ad una copertina-copertura tratta da una lastra di piombo". Come Munno suggerisce, questa idea del libro come oggetto non è nuova, anzi è antichissima, basti pensare all'immagine biblica delle tavole della legge: più recente invece quella della poesia come materiale da costruzione (le "nove poesie di cemento armato" di Vasilij Kamenskij, 1917) o il vero e proprio feticismo della concretezza oggettuale della pagina stampata che ha caratterizzato tutte le avanguardie del Novecento.

Ma nella dichiarazione di Munno c'è qualcosa di più e di diverso: il recupero del piombo come materiale martoriato da una funzionalità agita e subita, il suo trattamento in termini di memoria e di psiche, come una pelle segnata dagli eventi a proteggere il corpo delle parole.



Michele Munno,
Pagine,
2010, piombo e tecnica mista su carta, cm. 22x18,
Collezione dell'artista



Antonio Dalla Valle,
Senza titolo,
1998, tecnica mista, cm. 14x17,5x22,
Collezione privata

Il blocco di quaderni implasticati di Antonio Dalla Valle invece si presenta come un involucro di potenza vitale che rifiuta ostinatamente il significato: compatta e autosufficiente, come la presenza di una persona ignota, la scultura di quaderni è separata da tutto il resto del mondo da una pellicola che ne protegge il segreto di materia mentale imperscrutabile.

Infine Faella: come se il quaderno fosse fatto da tante copertine, ogni pagina è plastificata, spesso anche con molti strati di adesivo trasparente, tanto che "sfogliare" è diventato scollare, disgiungere. Sotto la protezione trasparente dell'adesivo la pagina è scompartita in minuscole inquadrature di fumetto (ma le inquadrature possono anche essere dentellate e riferirsi a francobolli o incorniciate e riferirsi a quadri): nell'un caso e negli altri i colori sono molto forti e imprigionano piccole sagome stilizzate di automobili, di omini stereotipati nei gesti di chi spara, di chi cammina o fugge... Fra un'inquadratura e l'altra un firmamento grafico di stelle che talvolta, nella fascia inferiore del foglio diventa una vera e propria banda decorativa ritmata con lune e soli.

Talvolta compaiono suoni grafici (bum, bang, wrrromm ecc..) o gli espedienti fumettistici per indicare meraviglia o tremore, come l'aureola radiata che, apposta alla figura di un bambino (*Radiant baby*) fu resa famosa da Keith Haring.



Keith Haring, Radiant Baby



1



2



3



4

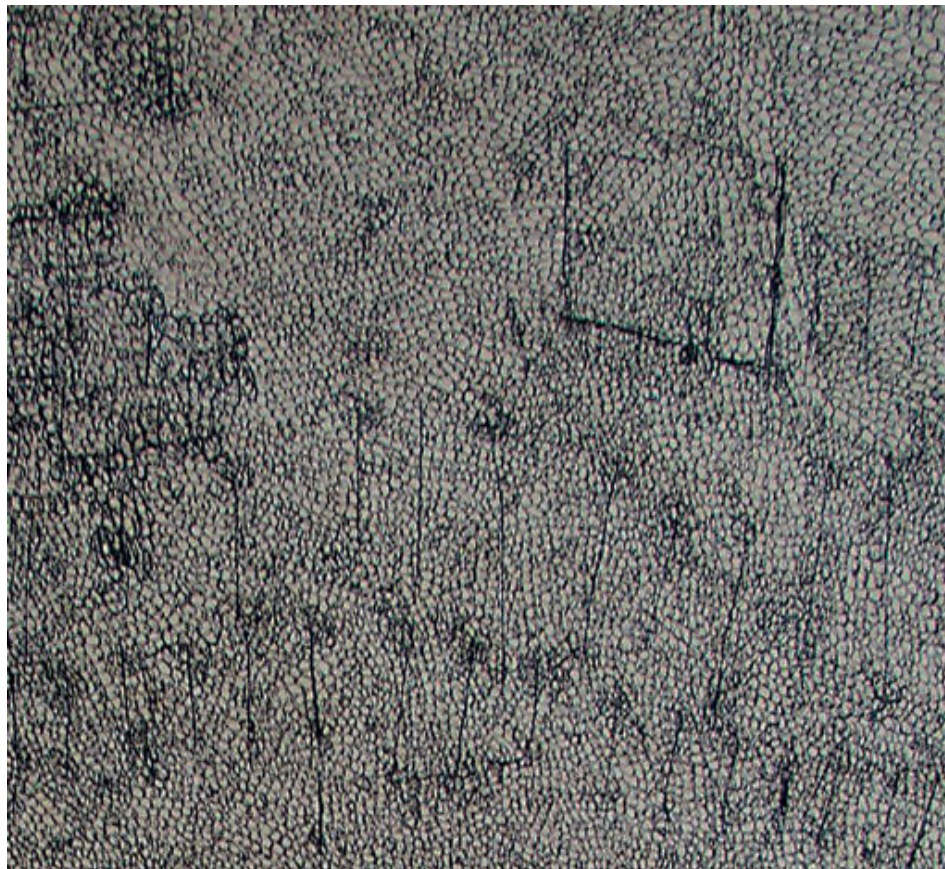
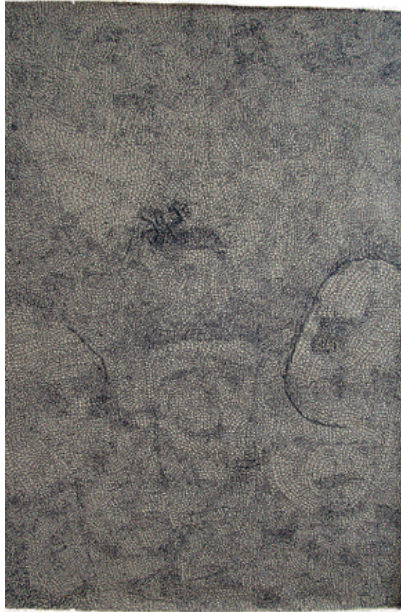


5

1, 2, 3. Livio Faella,
Senza titolo,
1988, tecnica mista, cm. 24x18,5x1,
Collezione privata

4. Livio Faella,
Senza titolo,
1988, tecnica mista, cm. 21x15,5x2,5,
Collezione privata

5. Livio Faella,
Senza titolo,
1988, tecnica mista, cm. 16x10,5x3,5,
Collezione privata



1. Fernanda Reyns.
Bambini, case e fiori.
2002, penna biro su carta, cm. 70x50.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio

2. Fernanda Reyns.
Bambini, case e fiori.
2002, penna biro su carta, cm. 70x50.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio

3 e 4 (particolare). Fernanda Reyns.
Bambini, case e fiori.
2002, penna biro su carta, cm. 65x50.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio

Insomma, a proteggere cosa è finalizzata la plasticazione delle pagine? A proteggere la superficialità disarmante dell'immagine, la sua incontaminazione dalla realtà (i disegni di Faella non conoscono la natura, ma si riferiscono sempre ad altre immagini), la sua formazione autistica e compulsiva. A proteggere l'immagine dal peso della narrazione e della storia – cioè dal tempo – a difendere la preziosità sottile dell'istante.

Dal punto di vista visivo: se la protezione di plastica produce una opalescenza, uno sfocamento che obbliga chi guarda allo sforzo e lo mantiene fisicamente collegato al presente, altri espedienti possono intervenire sulla lettura delle opere ad ottenere un effetto simile, come quelli messi in atto da Fernanda Reyns.

Si tratta di una texture fittissima di cerchiolini attraverso i quali si colgono degli accenni formali, ma ci meraviglia che queste immagini fantomatiche che intuiamo siano state tracciate prima, come ci assicura Brigitte Vandersmissen: insomma si tratta di una copertura del pensiero visivo, che viene opacizzato da questo velario brulicante di segni primari. Siamo dunque sfidati a intra-vedere ciò che la texture non cancella ma protegge: come gli enigmi delle sibille che difendono la verità dalle debilitazioni del linguaggio, il pulviscolo grafico della Reyns antepone l'estetico al significato.

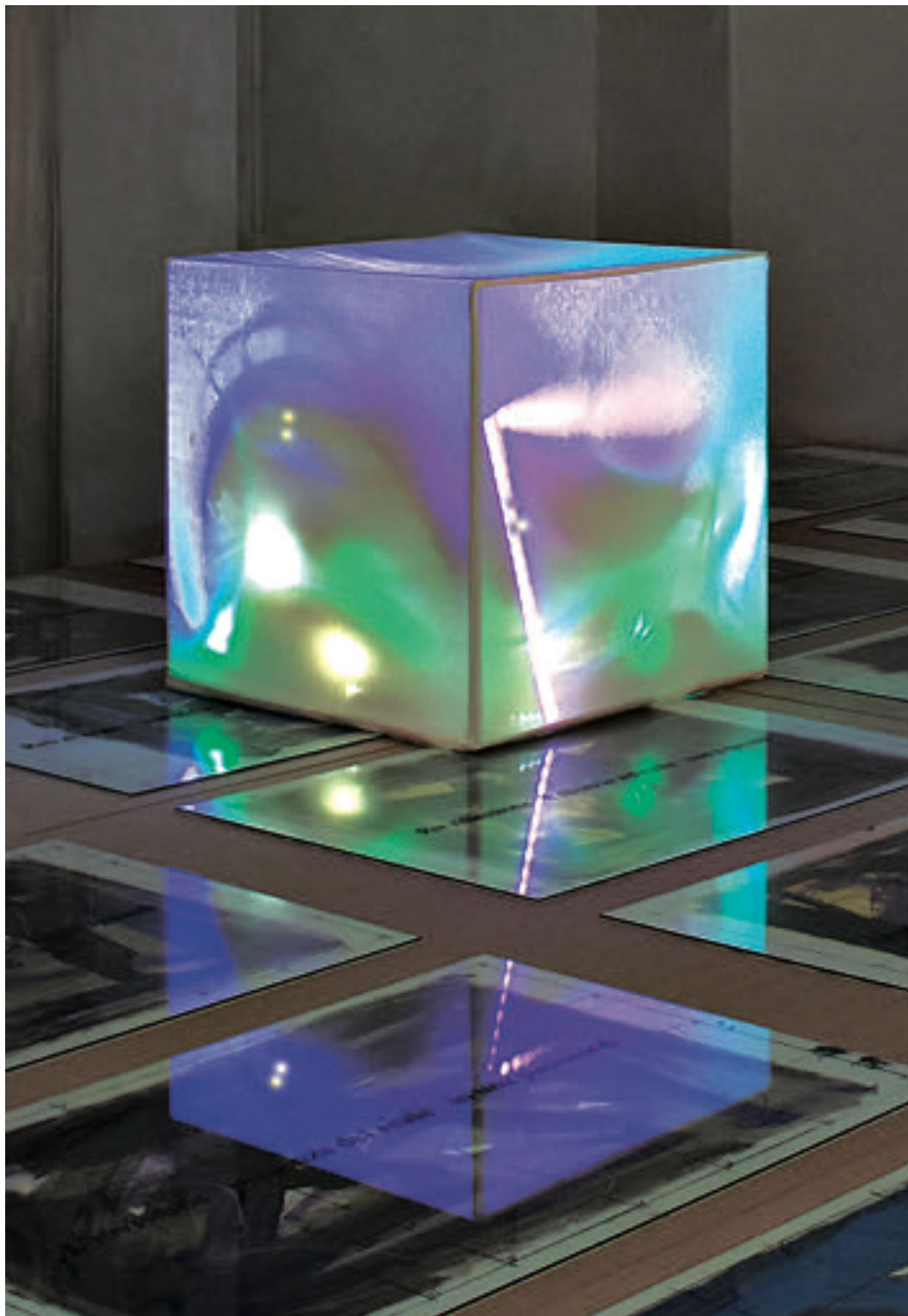


Lavora a stretto contatto con il gruppo di ricerca di nanotecnologia e microscopia elettronica dell'Università di Anversa. Gli schemi e i motivi che usa producono opere astratte, aperte a infinite possibilità riguardo al visibile e all'invisibile. Schemi e motivi rimangono sempre visibili, mentre la profondità cambia infinitamente: tutti i riferimenti sono senza significato, ciò che resta è solo una nuova immagine.

Dirk Vander Eecken.
GR 20080802.
2008, tecnica mista su tela, cm 180x120

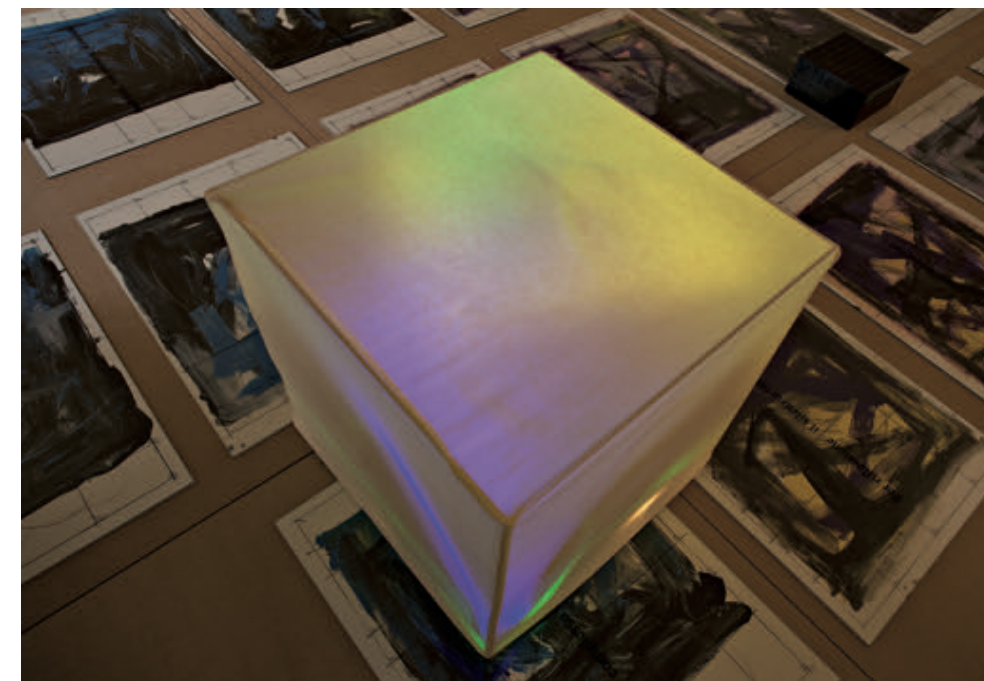


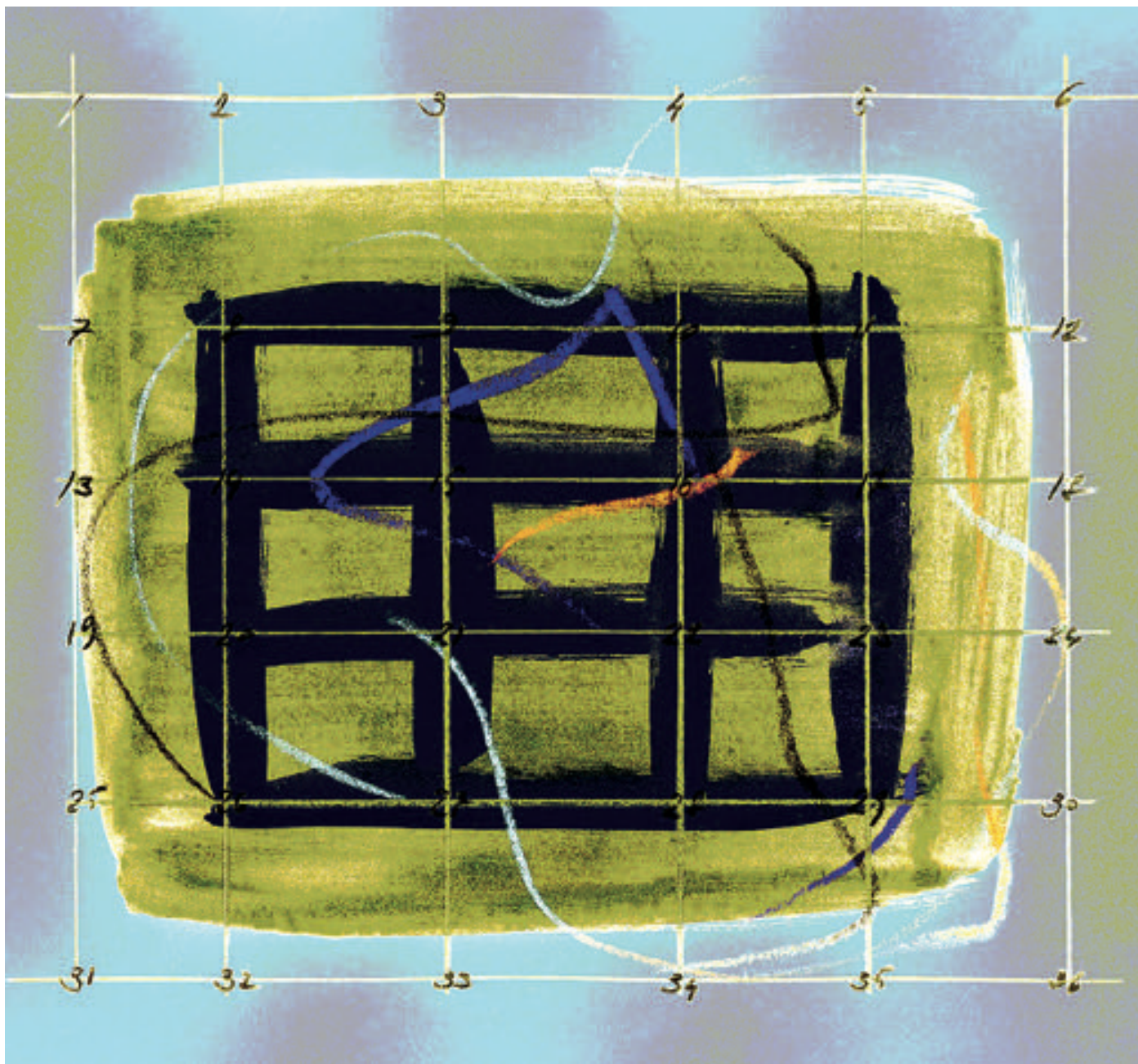
Gian Luca Pirrotta
A Caverna, tecnica mista, cm 100x70
Atelier Manolibera, Carpi



Pietro Mussini
Mediazioni di paesaggio (particolare)
1999/2010, scultura evento composta da: caleidoscopio, elettronica, LED rgb,
fibre ottiche, planimetrie, vernici, vetro, plotter,
Collezione privata

Pietro Mussini
Mediazioni di paesaggio (particolare)
1999/2010, scultura evento composta da: caleidoscopio, elettronica, LED rgb,
fibre ottiche, planimetrie, vernici, vetro, plotter, cm 500 x 100 x 50
Collezione privata





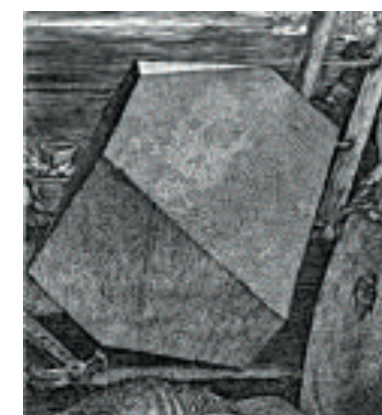
Pietro Mussini
Plotterpainting,
1999, fotografia, vernici, elettronica, dimensioni variabili
Collezione privata



Albrecht Dürer,
Melencolia I,
particolare del quadrato
magico

All'interno della preparazione geometrica il gesto sfoga un sentimento schiettamente carnale, fino alla brutalità: action painting disciplinata nei confini della quadratura del foglio.

Ma il dolore del limite si manifesta proprio in quelle schegge di griglia che la pittura lascia scoperta, appuntite come se fossero tagliate da una cesoia nella rete metallica, scampoli di formule precarie di un sapere mutante: la loro malinconica regolarità le riporta all'inutilità degli utensili di cui si circonda il genio alato di Dürer. E come nell'incisione quattrocentesca lo sguardo si perde nella vacuità del non vedere, ipnotizzato dai barbagli di luce con cui lo splendido solido rutilante di colori celebra una volta di più l'inermità dell'artificio.



Il poliedro che Dürer pone al centro della scena è "strano", irregolare; fatto attraverso la regola, ma non "in regola", come il parallelepipedo di Mussini dove deflagrano lampi di colori irrazionali e imprevedibili.

Albrecht Dürer,
Melencolia I,
particolare del poliedro di pietra

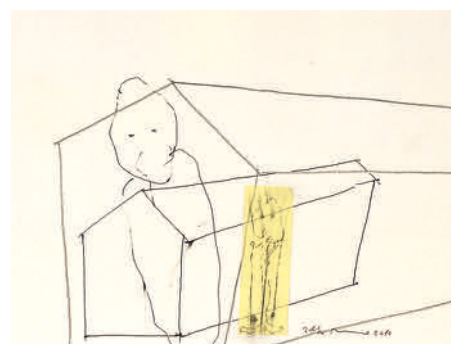
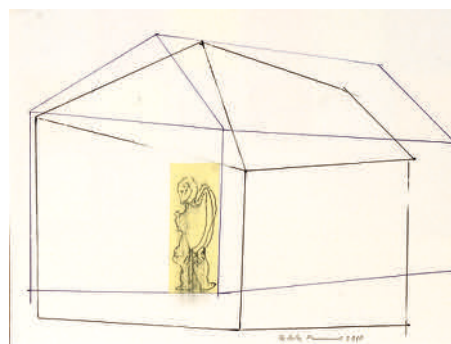
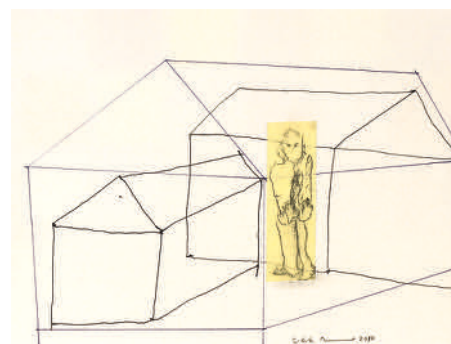
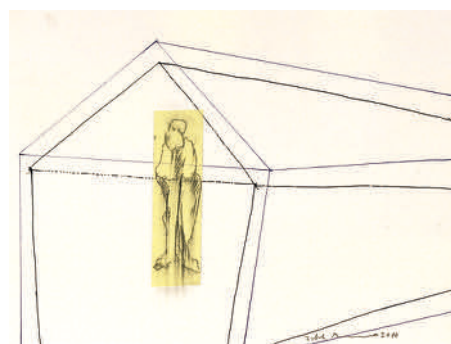
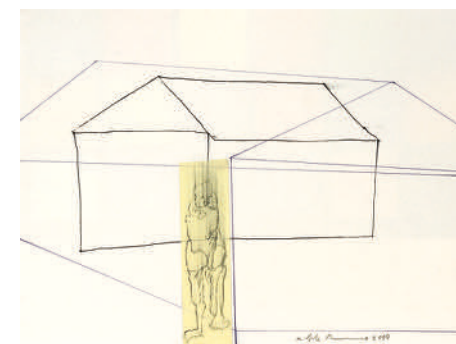
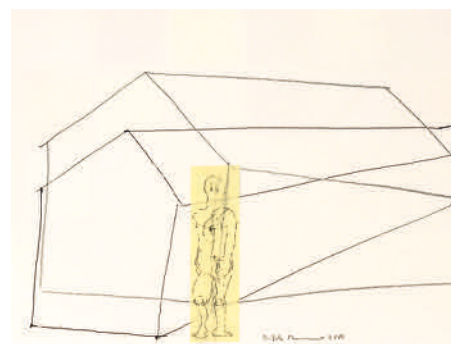
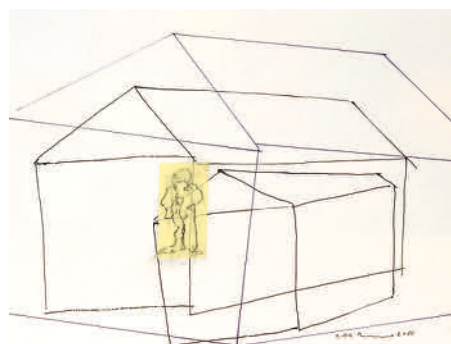
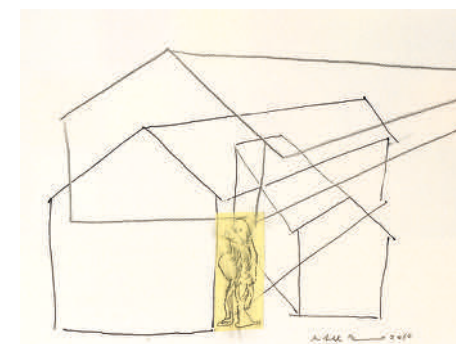
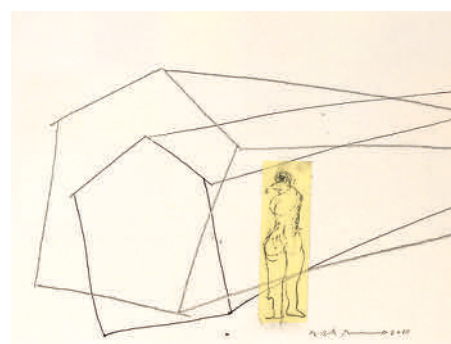
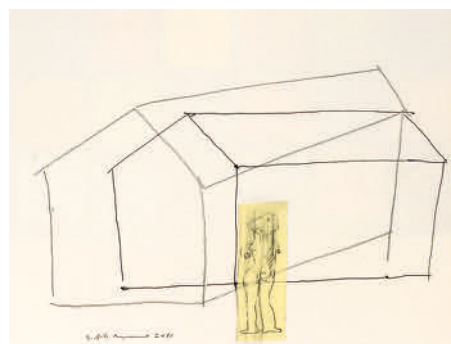
Casa

Casa è una figura ancestrale e primigenia a cui indubbiamente si riferiscono molte opere di questa mostra, dalle tende-mantello delle madonne di Patrizia Guerresi, all'alfabeto iconico di Giuseppe Zivieri (vedi il saggio di Sara Ugolini) al grembo materno delle madonne cinquecentesche di cui parla Vanda Franceschetti.

Ma la figura della casa per eccellenza è senz'altro quell'immagine filiforme e fragile delle piccole carte di Michele Munno. Filiforme per quel graffiare di penna sulla carta che registra il farsi delle immagini proprio mentre avviene — e pensiamo che avvenga in silenzioso distacco dal circostante, perché niente possa disturbare la connessione fra mano e pensiero visivo —: fragile perché deve raccogliere e intrecciare sensazioni diverse, reminiscenze, contraddizioni e fratture — ci piace che quell'adesivo applicato su tutte le carte orizzontali, prima di essere inserzione di presenza, sia cura e protezione della figura stessa.

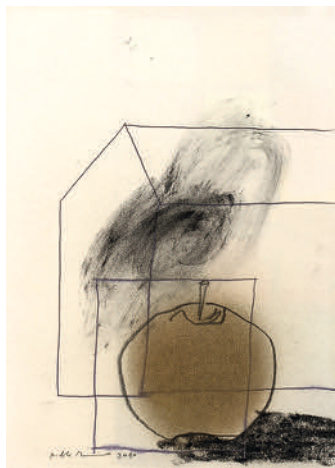
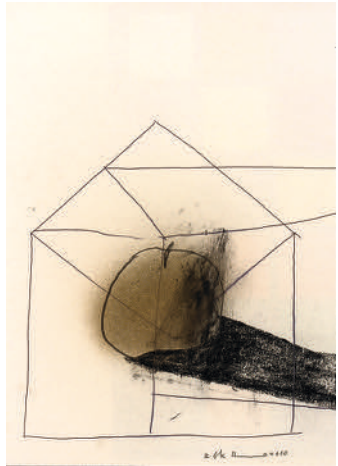
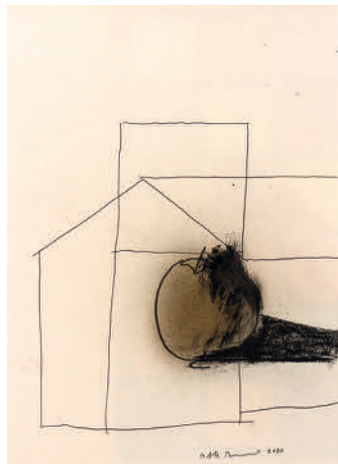
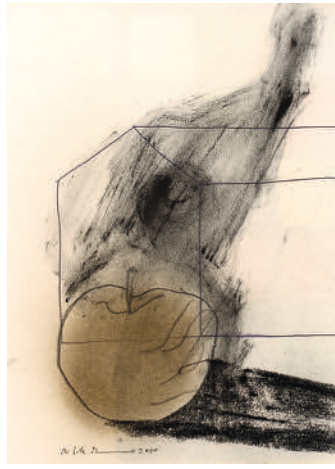
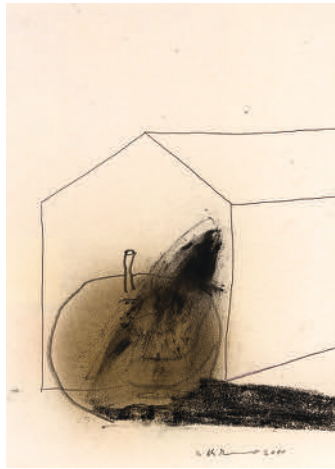
In queste carte orizzontali infatti, più che la funzione protettiva della casa nei confronti dell'uomo, appare vero l'inverso: è l'uomo che custodisce la figura della casa con la sua presenza e le sue azioni (l'adesivo che incrota e cura, la ripresa del segno con penne diverse, quasi ampliamenti e riduzioni dell'immagine nella continua oscillazione fra il significato di intimità e indipendenza, l'inserzione dell'uomo stesso finalmente, spesso in funzione di spigolo, o cerniera costruttiva, o rinforzo).

Nell'altra serie invece, quella verticale, la casa è una figura salda in dialogo con una natura trionfante in forma di mela (e il trionfo, si sa, ama l'oro...); l'ombra della mela addensa notti e temporali sulla figura disegnata in chiara fermezza, talvolta la forza figurale è tale da sviluppare un quadrato che, pur senza prevaricazione, con-tiene la mela e la sua sfericità potenzialmente instabile.



Michele Munno,
Senza titolo, (11 opere)
2010, tecnica mista su carta, cm. 29,5x21,
Collezione dell'artista

(pagina accanto)
Michele Munno,
Senza titolo, (10 opere)
2010, tecnica mista su carta, cm. 29,5x21,
Collezione dell'artista



La costruzione architettonica

Certamente il muro è la figura primaria della costruzione architettonica, il primo segno dell'uomo stanziato sulla terra poiché comunica l'identità di chi l'ha costruito, la sua forza e il suo coraggio di esistere (basta pensare alla Grande Muraglia cinese...). Ma è indubbio che il muro si erge sempre "contro": contro il nemico, il pericolo, la paura. Il muro è quindi una struttura ambigua e, a seconda del versante da cui viene considerato, può esprimere protezione o aggressività. Nella nostra storia recente il muro per eccellenza è stato quello di Berlino e, ancora più vicino a noi, quello chilometrico che divide Israele dalla Palestina: il muro ti impone di scegliere da che parte stare con la forza perentoria della sua fisicità. Ma la figura del muro agisce anche come potente metafora per indicare il pregiudizio e l'esclusione nella società contemporanea, come afferma José Saramago in una citazione che mi ha fatto avere Audelio Carrara in appoggio al suo lavoro:

"Siamo in guerra ed è una guerra di accerchiamento, ognuno di noi assedia l'altro ed è assediato, vogliamo abbattere le mura dell'altro e mantenere le nostre. L'amore verrà quando non ci saranno più barriere. L'amore è la fine dell'assedio".

E, a proposito dell'opera che presenta in mostra, lo stesso Carrara la descrive con queste parole:

"A me spetta un muro fatto di legno e piombo, colorato con pigmento blu, alto tre metri, largo centocinquanta centimetri e spesso cinquecento millimetri, solcato da due feritoie (una opposta all'altra) così da essere contemporaneamente strumenti di difesa e di attacco; a me toccano i piani inclinati e asimmetrici degli spigoli, il tetto a una falda...".

Di ben altri muri si tratta quando invece si parla del mastodontico complesso di San Pietro, il centro della romanità cattolica, della autorevolezza papale, dell'arte e della storia che attorno ad esso si è sviluppata.

Quando Bernini viene chiamato a progettare il famoso colonnato, la fronte del gigantesco edificio è terminata: le più belle menti del



Adrian Tranquilli,
All is violent All is bright,
2009, carta e legno, cm. 380x800x500.
Courtesy Mimmo Scognamiglio artecontemporanea, Milano – Napoli



Rinascimento si sono misurate con la progettazione del monumento e il risultato è imponente, compatto e dominante su una città ancora in gran parte medioevale. Il colpo di genio del Bernini è l'invenzione di un'architettura aperta, invitante e protettiva come un cortile, ma transitabile come una piazza, che rimetta in prospettiva urbanistica la basilica e la sua cupola.

Quando però si guarda questa costruzione dall'alto si riconosce immediatamente la figura di riferimento, il forcipe, che attira e ingloba in una morsa ferrea l'uomo che rischia di perdersi nel mondo. Ebbene, Adrian Tranquilli ha dimostrato l'ambiguità di questa figura architettonica realizzandone una copia in miniatura, fragilissima perché fatta di carte da gioco: la morsa ferrea del forcipe, cioè, è diventata capriccio ludico e gratuito.

Se poi consideriamo che le cinquantamila carte con cui è realizzata l'opera riproducono il Joker, l'antieroe che costituisce la versione speculare e capovolta del supereroe Batman, la figura architettonica ci appare completamente stralunata: stralunata come lo sguardo che si smarrisce per un insostenibile turbamento, come la risata gratuita e incongrua, come il cappello a sonagli del giocoliere matto.

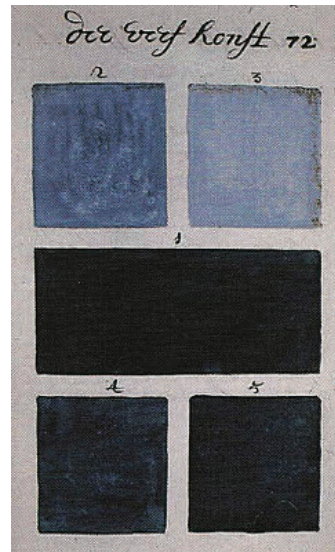
La figura della protezione volitiva e autoritaria si è rovesciata chiamando in causa la parte più espansiva ed ospitale della ragione: tocca a questa parte andare oltre l'aspetto monolitico che le è stato assegnato da sempre e riconoscersi in una varietà di procedure che rinviano a un nucleo comune. In questa luce il Joker non è l'antagonista estraneo della ragione, ma l'immagine dei suoi stessi turbamenti, l'immagine della sua coraggiosa fallibilità che reclama protezione.

Audelio Carrara
Muro blu
2010, Tecnica mista: legno, piombo, gesso di Bologna, pigmento,
300x150x50 cm
Collezione dell'artista



Il blu e il cono

Lo zaffiro è la pietra celeste per antonomasia, la pietra che pesa nella tasca dell'intellettuale melanconico, nato sotto Saturno: guardare la luce attraverso l'azzurro dello zaffiro fa bene all'anima. Ma oltre alla raffinata precettistica neoplatonica per il benessere psicofisico dell'uomo colto, è altrettanto vero che in tutta Europa, alla fine del XV secolo, popolo e nobiltà concordavano nel considerare il blu il colore della spiritualità, particolarmente evidente nel legame simbolico che ormai da secoli l'aveva accostato, in arte, all'immagine della Vergine.



A. Boogert,
1692, Klaer lichtende spiegel,
trattato di pittura manoscritto, Delft

Dal XVI secolo in poi tutti i trattati di pittura riservano al blu il posto più importante e gli dedicano capitoli più numerosi e più lunghi.

Un'opera di Patrizia Maimouna Guerresi è intitolata appunto Blu Virgin e dispone sulle spalle di una giovane donna un manto blu; la caduta del manto disegna sul bianco della veste un

triangolo isoscele che sviluppandosi nello spazio diventa un cono. Il cono è l'habitat, lo spazio da cui andiamo nel mondo e in cui dal mondo ci ritiriamo: l'habitat ci protegge, ma uno squarcio apre la veste su una cavità vuota, interiorità misteriosa e metafisica. È d'obbligo chiamare in causa l'Annunciata di Antonello: nel capolavoro palermitano il timbro particolare dell'oltremare del velo deriva da un

Maimouna Patrizia Guerresi,
Blu Virgin,
2007, stampa Lambda su alluminio, cm. 200x125,
Courtesy Galleria Paola Colombari, Milano

lapislazzuli mescolato con biacca così da ottenere una tinta chiara, dai riflessi metallici, stesa in uno strato spesso che cela la pennellata esaltando la percezione del valore luminoso — e la vergine della Guerresi individua la biacca in quella riga bianca che le divide il volto. In entrambe le immagini la forma ruota lentamente, deviando appena dalla perfetta frontalità in una posizione impercettibilmente scalena; nel volto della madonna il distacco da tutti gli incidenti terreni porta all'ovale intatto di Antonello: anche la vergine della Guerresi regge un ovale con la mano scorciata, che esce dalla cavità nera del grembo.



Antonello da Messina,
Annunciata,
1475, tempera e olio su tavola,
45x34,5

Purtroppo quello che vediamo oggi è un blu deteriorato dalla "malattia d'oltremare" che si verifica quando il pigmento è legato con olio.

Bibliografia:

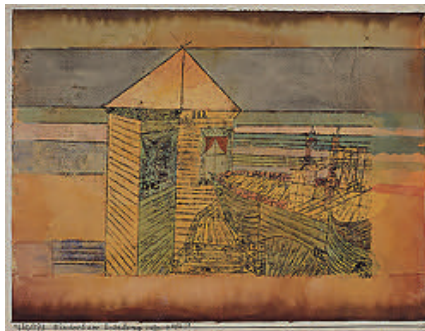
Antonello da Messina, cat. della mostra alle Scuderie del Quirinale di Roma, a cura di M.Lucco, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006
Patrizia Guerresi Maimouna, The Mystic Body, Prearo Editore, Milano 2006
R.Klibansky, E.Panofsky, F.Saxl, Saturno e la melanconia, Einaudi, 1983
Mélancolie, Génie et folie in Occident, cat. della mostra al Grand Palais di Parigi, a cura di Jean Clair, Gallimard, Parigi 2005
Michel Pastoureau, Blu. Storia di un colore, Ponte alle Grazie, Milano 2002

Maternità protetta

Vanda Maria Franceschetti

Pergole, padiglioni, tende

La cultura trasmette, attraverso le fonti intellettuali della scrittura, i concetti che l'arte esprime attraverso immagini chiare ed eloquenti. A volte il senso dei simboli si smarrisce nel disordine della storia o si offusca per la polvere del tempo ma ciò che le immagini non possono tradire è il senso più profondo e ancestrale da cui sono scaturite. Uno dei giochi più comuni dei bambini, in ogni parte del mondo, è quello di costruire case, protezioni, rifugi. Tutto può servire a realizzare il progetto: da una stoffa, ad un cartone, ad un albero frondoso. Una volta costruita la casa diventa il luogo di un mondo profondo, intimo dove possono essere stabilite regole diverse e tutto accade come desideriamo.



P. Klee, Miraculous Landing, New York Moma

La tenda, il padiglione, il tempio, le ali, il pergolato sono le varianti architettoniche del concetto di protezione. Protezione ma insieme costruzione di uno spazio altro, diverso, separato. Uno spazio in cui il fenomeno del vivere quotidiano diventa Epifania.

Le opere presenti in questa sezione della mostra sono infatti in relazione con una qualche manifestazione del sacro che presentano e dichiarano o al quale alludono.

L'immagine del divino appare sempre avvolta in una sorta di alveo, necessita infatti di un contenitore che la mantenga separata dal resto, di una apparecchiatura che la distingua e al contempo sia in grado a sua volta di difenderla.

Una delle figure protettive per eccellenza di tutta l'iconografia occidentale è quella della Madre che nell'accezione cristiana diventa

la Madonna, ma figurazioni che hanno alluso alla protezione possono essere rintracciate in tutta la pre-cristianità: le dee madri, le divinità terrestri di ogni cultura che si collegano in maniera peculiare al bisogno primario di salute e benessere fisico hanno preceduto l'arrivo di Maria e da essa sono state sincreticamente sostituite.



Piero della Francesca, Madonna del Parto, Monterchi

Nella linea rossa alla base del prato fiorito sul quale siede la Madonna si legge una scritta che indica l'autore dell'opera: Nichola de Signa (Siena) me pinxit. Il Nicola suddetto potrebbe essere quel Nicola di Ulisse da Siena (documentato tra il 1452 e il 1470) che si trasferisce a Norcia e lascia affreschi e tavole in tutto il territorio umbro-marchigiano.

La Madonna è raffigurata nell'atteggiamento della Vergine Misericordiosa. I colori del manto, azzurro lapislazzuli e della tenda, rossa con graffi dorati, alludono nella tradizione alla natura umana e divina della Madonna. Il Bambino, appoggiato un po' artificialmente sul ginocchio della Madre, ha uno sguardo malinconico e assente, proiettato nella visione dolorosa del futuro sacrificio. Nella predella della tavola infatti si materializza la visione del destino che lo aspetta: il Cristo adulto appare già morto affiancato dalla Madonna affranta e da S. Giovanni addolorato. La scena principale è comunque quella della Madre intenta in un' intima relazione col figlio a cui porge un garofano, che anch'esso fa riferimento alla futura Passione.



Anonimo senese (pagina accanto)

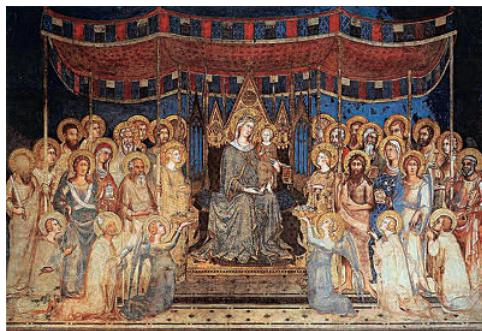
Madonna col Bambino tra gli Angeli

Tempera su tavola, fondo oro con decorazioni a pastiglia, 61 x 37 cm

Collezione privata, Cremona

Elemento comune alle rappresentazioni della Madonna col Bambino sono le tende che, dall'epoca tardo romanica, servono a costruire in modo sintetico o più precisamente descrittivo il luogo altro della sacralità. In questo caso la tenda rossa, retta da quattro angeli, i cui sguardi convergono per sottolineare il nodo significativo della rappresentazione, costruisce una nicchia protettiva: il luogo dove si manifesta la relazione di tenera e intima confidenza tra Madre e Figlio, anche gli angeli musicanti, con il liuto e la viola, definiscono attraverso la loro dimensione ridotta le misure dello spazio entro il quale si svolge la scena.

Sopra la testa della Madonna, oltre alla tradizionale aureola, appare a rilievo la corona. Il tema dell'incoronazione, quindi, che esalta la Madre di Dio come regina e sposa entra a far parte del corredo iconografico di questa piccola tavola di devozione privata che somma vari elementi rituali coordinandoli in un esercizio di meditazione.



Simone Martini,
Maestà,
Siena Palazzo Pubblico

Il maestro di Hoogstraten, originario di Bruges fu attivo ad Anversa all'inizio del XVI sec. Si citano tra i suoi maestri Memling e Gerard David. La sua opera principale è il Polittico dei sette dolori della Vergine proveniente dalla chiesa di S. Caterina di Hoogstraten, ora al Museo Mayer van den Bergh di Anversa. Altre opere conosciute sono: S. Giovanni Battista e S. Girolamo al Kunsthistorisches Museum di Vienna, la Vergine in Maestà, il Trittico dell'Adorazione dei Magi di Anversa al Museo Mayer der Bergh. Il tema della stirpe di S. Anna trae origine da vari testi apocrifi come il Protovangelo di Giacomo, il Vangelo dello Pseudo-Matteo o il Vangelo della

Natività di Maria che narrano vari episodi dell'infanzia di Gesù. Tali narrazioni dal sapore miracolistico e didascalico erano state diffuse anche attraverso la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, testo agiografico molto diffuso nel medioevo che fornisce ai pittori gli elementi narrativi per le rappresentazioni dei santi.

Il tema della sacra parentela fu un soggetto molto diffuso in area fiamminga intorno al XV secolo forse anche per l'inesausta discussione sulla Immacolata Concezione di Maria cui fa riferimento il *De Laudibus Sanctissime Matris Annae tractatus* del 1494 scritto da Johannes Trithemius¹ — abate benedettino ed esoterista tedesco. In quegli anni alcuni teologi in odor di riforma, come l'umanista evangelico Jacques Lefèvre sostenevano infatti che sant'Anna avesse avuto una sola figlia, Maria, e non tre, come sostenuto dalla Chiesa. Il suo matrimonio con Gioacchino, uomo virtuoso e molto ricco della tribù di Giuda e della stirpe di Davide, non produsse prole, anche dopo venti anni, a causa della sterilità del marito: umiliato pubblicamente, Gioacchino si ritirò nel deserto, tra i pastori. Mentre erano separati, un angelo sarebbe apparso ad Anna e le avrebbe annunciato l'imminente concepimento di un figlio: lo stesso angelo sarebbe apparso contemporaneamente in sogno anche a Gioacchino. I due si incontrarono alla porta aurea di Gerusalemme: gli autori medievali vedono nel loro casto bacio il momento dell'Immacolata concezione di Maria.

Forse il Maestro di Hoogstraten, per ribadire, secondo il volere del committente, la versione ufficiale della chiesa cattolica che attribuiva ad Anna una complessa genealogia familiare, rappresenta la stirpe di S. Anna in tutto il suo complicato svolgimento.

Ed infatti nella tavola del Maestro compaiono, come in un albero genealogico figurato, tutti i personaggi biblici: Anna con i tre mariti Gioacchino, Cleofa e Salomè; la Madonna col marito Giuseppe ed il Bambino; Maria di Cleofa con il marito Alfeo e i quattro figli Giacomo minore, Simone, Giuda e Giuseppe Taddeo; infine Maria di Salomè con il marito Zebedeo ed i figli Giacomo Maggiore e Giovanni Evangelista.

Nel dipinto fiammingo l'immagine della protezione familiare viene moltiplicata come in una sorta di caleidoscopio. Ognuna delle figure femminili rappresentate, infatti, accoglie e protegge il frutto del suo grembo. Una cintura di autorevoli figure maschili — i rispettivi mariti e padri — difendono come bastioni viventi le molteplici e canoniche figure della maternità e infine il padiglione cilindrico costruisce l'estremo rifugio al gruppo familiare. In questo caso lo spazio-

guscio della sacralità viene aperto e svelato da angeli in volo che sollevando le pesanti cortine tessili rivelano quindi le corrette disposizioni della chiesa.



Quintin Metsys,
Trittico della confraternita di S. Anna,
Museo di Belle Arti,
Bruxelles



Geertgen tot Sint Jans,
Stirpe di S. Anna,
Amsterdam, Rijksmuseum



Wolf Traut,
La stirpe di S. Anna,
Monaco di Baviera,
Bayerisches Nationalmuseum

¹ pseudonimo di Johann Heidenberg

Maestro di Hoogstraten
La stirpe di S. Anna
Anversa 1500 – 1540. Tempera grassa su tavola, 117 x 86 cm.
Collezione privata, Cremona

Giulio Campi (Cremona 1502, 1572) fece parte di una celebre bottega artistica che, a cominciare dal padre Galeazzo, monopolizzò, nella prima metà del '500, grazie al suo eclettismo, le più importanti commissioni pittoriche della città, e non solo. La sua opera risentì della cultura manierista più aggiornata e questo gli valse commissioni prestigiose in molte città del nord Italia: dalla natia Cremona a Milano, Brescia, Mantova, Alba, Piacenza.



Piero della Francesca.
Pala di Montefeltro, Milano Brera

La costruzione spaziale di questa tela ricorda quella della Pala di Montefeltro di Piero della Francesca nella collocazione illusoria della scena rappresentata.

Giulio Campi è consapevole della tradizione iconografica che individua nello spazio definito dall'abside il luogo simbolico del Paradiso.

Naturalmente la perfezione geometrica della costruzione di Piero si è sporcata, contaminata dalla cultura pittorica del pieno rinascimento attraverso la lezione di Raffaello e delle grandi imprese vaticane, ma in nuce c'è sempre lo stesso stratagemma: ingannare l'osservatore attraverso l'ambiguità della collocazione spaziale delle figure che sembrerebbero poste direttamente nelle coordinate spaziali dell'abside ed invece sono geometricamente posizionate nella navata. Tale "trucco" illusionistico serve a dotare di una dimensione più consona i protagonisti della messa in scena che, se coerentemente rappresentati, dovrebbero possedere dimensioni decisamente più ridotte. La coerenza simbolica esige quindi le sue deroghe prospettiche e se l'intelligenza visiva viene ingannata ciò è funzionale alla comunicazione di un contenuto simbolico che richiede la presenza di tutti gli elementi utili a rafforzare tale concetto.

La scena rappresentata è quella della Presentazione di Gesù al tempio: Giuseppe e Maria, dopo i rituali quaranta giorni, necessari per la purificazione delle donne dopo il parto, portano il primogenito



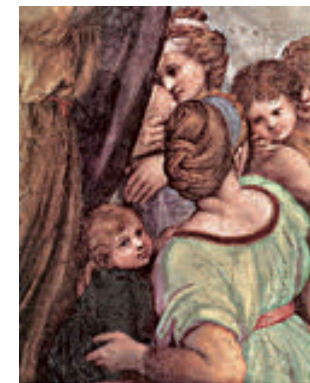


Giulio Campi (attribuito a)
Presentazione di Gesù al tempio
Tempera su tela, cm 94,5 x 77,5
Collezione privata, Cremona

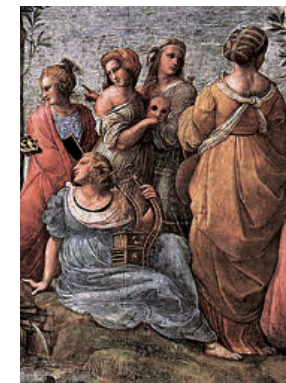
al tempio ed offrono, quale riscatto per il figlio, secondo le prescrizioni del Levitico, una coppia di giovani tortore.

Nel dipinto di G. Campi sono quindi presenti, insieme ai protagonisti, tutti i personaggi del racconto evangelico: Simeone ed Anna attorniati da comparse che partecipano all'allestimento narrativo. G. Campi, che a Cremona rappresentava il personaggio più prestigioso e vincente della parabola pittorica cittadina, non rinuncia a manifestare tutta la sua cultura e il suo aggiornamento pittorico citando a piene mani dal repertorio artistico del maggiore centro del rinascimento italiano. La figura in primo piano voltata di spalle, nella postura e nella elaborata acconciatura, ricorda alcune figure delle stanze vaticane ed anche nello sfondo, le superfici architettoniche disponibili accolgono pretestuosamente decorazioni a grottesche: dichiarazioni eloquenti delle proprie credenziali di pittore aggiornato.

Lo spazio entro cui viene collocata la scena rappresenta il luogo dell'Eterno dove l'episodicità della storia può essere sospesa diventando paradigma. Le profezie di Simeone sulla sofferenza di Maria e della sacerdotessa Anna che riconobbe in Gesù il Messia hanno la necessità di manifestarsi in questo preciso luogo per significare il loro eterno ritorno.



Raffaello,
Stanze Vaticane



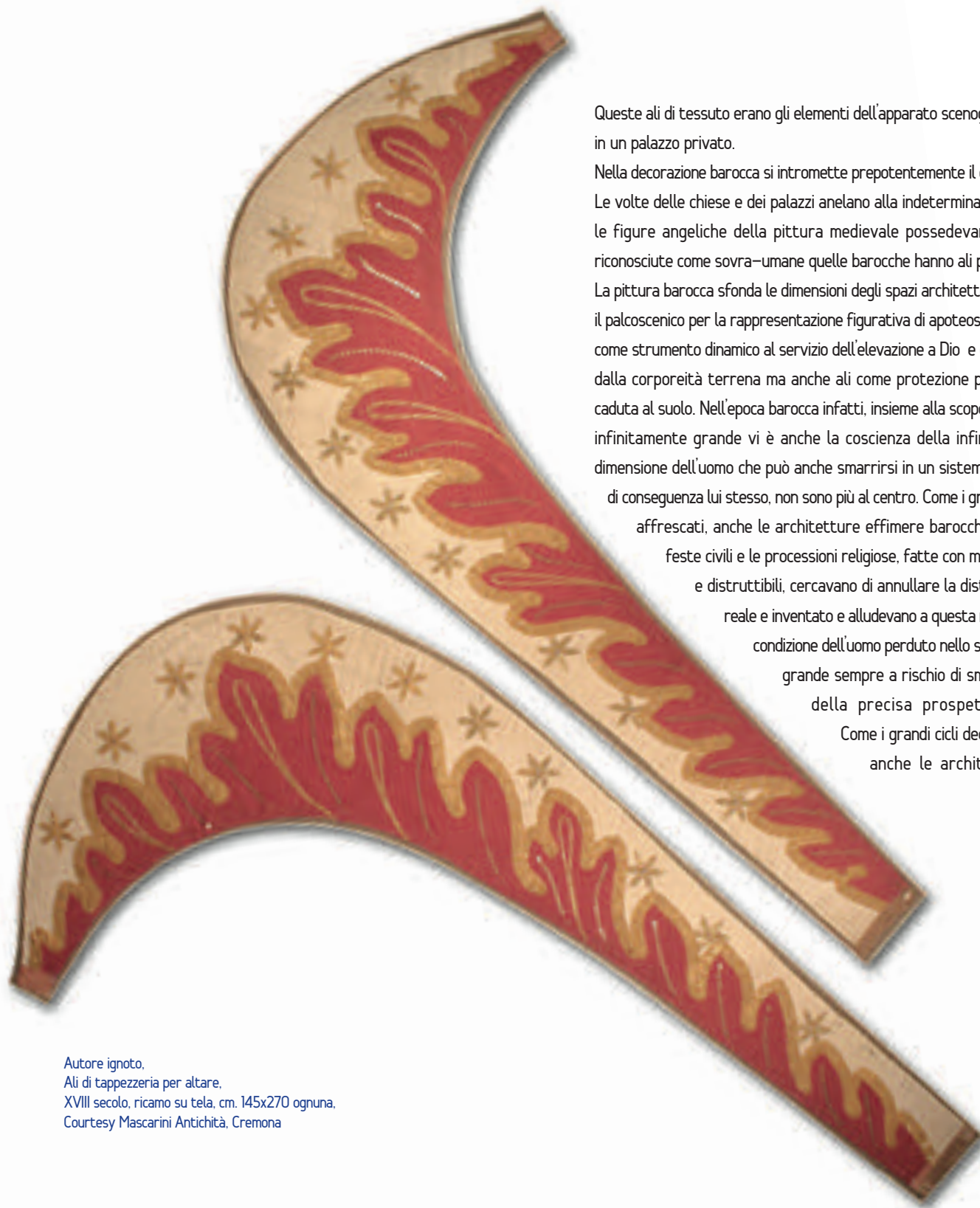
Raffaello,
Stanze Vaticane

Il dipinto raffigura la moglie del pittore Elena con in braccio il figlio appena nato, sotto la pergola della loro casa di Marciana Marina. Il pittore Llewelyn Lloyd, di padre gallese e madre italiana, si innamora dei colori e delle tele fin dalla prima giovinezza a Livorno. Frequenta infatti il pittore Giovanni Micheli con cui comincerà a dipingere insieme ad altri eterogenei allievi. La conoscenza del Micheli e in seguito quella di Giovanni Fattori, di cui frequentò a Firenze la scuola libera del nudo, avvicinò Lloyd alla corrente macchiaiola. Lloyd conobbe, dai primi anni del 1900, un notevole successo di critica e pubblico che lo portò a partecipare a quasi tutte le esposizioni Italiane e a molte internazionali — all'ombra di Novecento — aderendo successivamente alle istanze del Gruppo Labronico. Il precipitare degli eventi politici, il fatto che Lloyd non rinunciassero alla cittadinanza inglese e la morte della moglie nel '39 gli furono fatali e nel '44 Lloyd fu arrestato e deportato nei campi di concentramento prima a Fossoli, presso Carpi, poi di Laufen in Baviera. Dopo la fine della guerra tornò in Italia dove venne ospitato da Roberto Papini che fece pubblicare le sue memorie *Tempi andati* nel '51.

Nella tela di Lloyd il tema personale della maternità domestica si colora delle tinte più intime e umbratili grazie alla cornice arborea che lo avvolge. La madre assorta accoglie tra le braccia il figlio in fasce. Le ombre dei rami tassellano di macchie di luce l'abito bianco, la sdraio, il muro e il pavimento appiattendolo, in una cromaticità cosmatesca, il campo pittorico. Nella cultura pittorica emerge prepotente la figura della madre inserita in un'hortus conclusus: la Madonna dell'Elba, dipinta nella tiepida frescura del meriggio, non può non ricordare le altre Madonne col Bambino — più antiche o più moderne — protette nel recinto del loro claustrale giardino paradisiaco. Lloyd avverte la necessità dello stesso simbolismo che in un gesto così quotidiano assegna a ogni madre il ruolo di custode del sogno.

Llewelyn Lloyd
Elena col figlio Roberto nella casa di Marciana Marina
1916, olio su tela, cm.82x83,5
Collezione privata
sul retro reca la scritta del pittore "Marciana Marina isola d'Elba agosto 1916"





Autore ignoto.
Ali di tappezzeria per altare.
XVIII secolo, ricamo su tela, cm. 145x270 ognuna.
Courtesy Mascarini Antichità, Cremona

Queste ali di tessuto erano gli elementi dell'apparato scenografico di un altare in un palazzo privato.

Nella decorazione barocca si intromette prepotentemente il concetto di infinito. Le volte delle chiese e dei palazzi anelano alla indeterminatezza dei cieli e se le figure angeliche della pittura medievale possedevano ali per essere riconosciute come sovra-umane quelle barocche hanno ali per spiccare il volo. La pittura barocca sfonda le dimensioni degli spazi architettonici che diventano il palcoscenico per la rappresentazione figurativa di apoteosi e glorie. Ali quindi come strumento dinamico al servizio dell'elevazione a Dio e dell'affrancamento dalla corporeità terrena ma anche ali come protezione per contrastare la caduta al suolo. Nell'epoca barocca infatti, insieme alla scoperta di un universo infinitamente grande vi è anche la coscienza della infinitamente piccola dimensione dell'uomo che può anche smarrirsi in un sistema in cui la terra, e di conseguenza lui stesso, non sono più al centro. Come i grandi cicli decorativi affrescati, anche le architetture effimere barocche, allestite per le feste civili e le processioni religiose, fatte con materiali eterogenei e distruttibili, cercavano di annullare la distinzione tra spazio reale e inventato e alludevano a questa nuova e disperante condizione dell'uomo perduto nello spazio infinitamente grande sempre a rischio di smarrirsi se privato della precisa prospettiva della fede in Dio.

barocche, allestite per le feste civili e le processioni religiose, fatte con materiali eterogenei e distruttibili, cercavano di annullare la distinzione tra spazio reale e inventato e alludevano a questa nuova e disperante condizione dell'uomo perduto nello spazio infinitamente grande sempre a rischio di smarrirsi se privato della precisa prospettiva della fede in Dio.



Jacob Peter Gowy,
Caduta di Icaro,
da un bozzetto di Rubens,
Madrid Prado

Bibliografia:

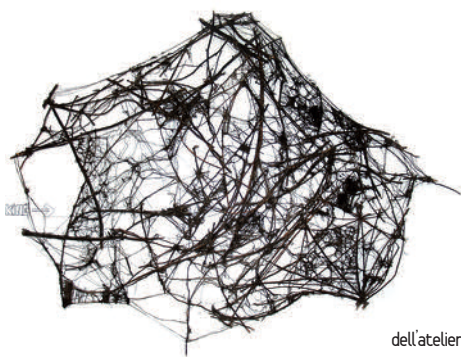
- Dini Vittorio, Il potere delle antiche madri, Pontecorboli 1995
 Fernando Baez, Storia universale della distruzione dei libri, Roma, Viella, 2009
 Johannes Trithemius, De laudibus sanctissimae matris Annae, 1494
 A.A.V.V., Biblioteca Sanctorum, Città Nuova, 1961
 Giuseppina Zappella, Iride. Iconografia rinascimentale italiana. Dizionario enciclopedico. Figure, personaggi, simboli e allegorie nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento, 1993
 Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo, Studi su Giulio Campi, ed. Arte Lombarda, 1978
 Liana Castelfranchi Maria Antonietta Crippa, Iconografia e arte cristiana, ed. San Paolo, 2004
 Stefano Zuffi, Episodi e personaggi del Vangelo, Electa 2008
 André Chastel, Favole forme e figure, Einaudi 1988
 Llewelyn Lloyd, Tempi andati, Olschki, 2006
 A.A.V.V., Dizionario della pittura e dei pittori, Einaudi 1994
 Nicola Spinosa, Spazio infinito e decorazione barocca, in Storia dell'arte italiana, Einaudi, 1981
 Manlio Brusatin, Storia dei colori, Einaudi, 1999
 Michael Baxandall, Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento, Einaudi, 1978

Ragnatele, nidi, bozzoli, nodi

Cristina Calicelli

Ragnatele

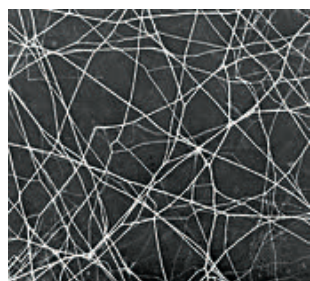
Nelle opere di Heide de Bruyne è evidente il riferimento alle forme della natura. Le sue composizioni sono un insieme contorto di rami, fili di lana o di cotone, brandelli di stoffa e altro ancora. Nell'opera raffigurata, rami e fili sono intrecciati in una maglia abbastanza larga da non interrompere lo sguardo. Ricordano la tela del ragno, abile tessitore che ha popolato gli incubi e la fantasia di molti.



Heide de Bruyne,
"ragnatela" sul muro
dell'atelier Zonneliéd-Eizeringen



Ragnatela



Tessuto epiteliale

Nella mitologia di diversi popoli il ragno è un animale simbolico caratterizzato negativamente. Alla radice di tale interpretazione sta forse un generale sentimento di diffidenza nei confronti di una creatura che si fabbrica una rete apparentemente innocua ma che in realtà serve a catturare le prede.

Catturare, intrappolare, magari con l'inganno: è questo che rappresenta la ragnatela. Ma se pensiamo all'infinitamente piccolo, "ragnatela" è anche il tessuto epiteliale. Infatti, le strutture elementari che formano l'epitelio si legano tra loro formando un tessuto che, se osservato al microscopio, assume l'aspetto di una ragnatela. Le cellule degli

strati più esterni del nostro corpo si legano così strettamente le une alle altre che rendono il tessuto compatto e resistente a traumi o a strappi: è la nostra pelle. E' una copertura foggjata nell'officina evolutiva per proteggere il delicato meccanismo interno.

Quindi, la struttura reticolare si ripete in natura nel visibile, infinitamente piccolo e infinitamente grande che sia, ma talvolta diventa una metafora per definire ciò che rimane invisibile: ossia la mente umana.

Infatti, i fili, e soprattutto il loro intreccio, rappresentano spesso una metafora della memoria.

Nel film *Spider*, diretto da David Cronenberg nel 2002 (basato sul romanzo *Spider* di Patrick McGrath) il protagonista è un ragazzo molto disturbato. Il giovane Spider ordisce un piano folle e fabbrica un'enorme ragnatela: metafora del disegno diabolico che realizzerà in gran segreto. Dopo anni di reclusione viene rilasciato e, smettendo di prendere farmaci, rivive i fantasmi della sua infanzia. Spider riprende i fili del suo passato, ricostruisce la tela



intrecciando i ricordi deliranti che lo avevano perseguitato durante l'infanzia: riesce così a scoprire la tragica verità dei fatti.

Fotogramma del film *Spider* diretto da David Cronenberg, Canada 2002

Nel film *Écoute les temps* diretto da Alanté Kavaité, Charlotte, interpretata da Émilie Dequenne, è un'ingegnere del suono che ha perso la madre, assassinata nella sua casa di campagna. Charlotte si reca sul posto e si accorge che in realtà sa poco della vita di sua madre. Si accorge anche che l'intero paese è avvolto da un misterioso segreto. Così Charlotte decide di indagare personalmente sui fatti e, per farlo, dispone a rete, attraverso la stanza, la sua attrezzatura di lavoro per intercettare i suoni. Ascoltando la registrazione fatta nella casa dell'omicidio scoprirà un fenomeno strano: i suoni del passato si sono mescolati ai suoni del presente. Dunque, la fitta ragnatela di fili che Charlotte aveva intrecciato nella stanza del crimine hanno catturato schegge sonore che fluttuavano nel nulla del mistero.

Ancora una volta la tela è servita a catturare la realtà.



Fotogramma del film *Écoute les temps* diretto da Alanté Kavaité, Francia 2007



Heide de Bruyne,
particolare di un'opera dell'atelier Zonneliéd-Eizeringen



Ghada Amer, *For the Love of Flowers*, 2008

Ma, tornando all'artista presente in mostra, non tutte le sue tele sono uguali, infatti nel particolare riportato nella foto i fili sono di diversi colori e sembrano stati lanciati. Sembra che i rami e i fili intrecciati siano stati appoggiati sullo sfondo di iuta ricamato.

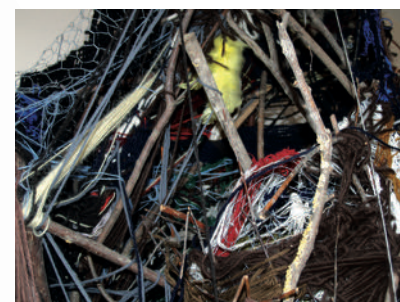
La tela sulla tela: assomiglia ad un sipario che protegge il sotto ma che lo nasconde anche. Ricorda il lavoro di Ghada Amer, importante artista contemporanea egiziana che vive e lavora negli Stati Uniti.

"Ghada Amer disegna ricamando: ma il filo non incide, vola mentre annoda lo spazio nel tempo. Il ricamo è fatto di nodi e di pieghe che trattengono la complessità dal rischio di essere sciolta e spiegata. Si tratta di un disegno che si "incorpora" nella biografia minuta e vibratile come una frazione (ratio, in latino) dell'universo – vale forse la pena annotare che, a proposito di universo, i fisici parlano oggi di "teorie delle stringhe", corde vibranti che si annodano con il loro etimo al cuore (chorda e chor)."

(B. Tosatti, *Arte e psichiatria*)

A differenza delle strutture tese di cui abbiamo parlato prima, i fili di Ghada sono morbidi, abbandonati, sensuali come le immagini erotiche ripetute che si trovano nello strato sottostante.

Il lavoro di Heide diventa più complesso allorché si spinge al tridimensionale. Tuttavia non abbandona mai gli elementi naturali come componenti costitutivi e, ancora una volta, le forme riportano ad architetture che si trovano nell'ambiente. Sono costruzioni di piccoli mondi, di architetture fantastiche. Su quest'ultimo tema rimando al saggio scritto da Gabriele Mina su questo stesso catalogo in particolare al paragrafo dal titolo: *Un labirintico aggrovigliamento* dove parla dell'opera straordinaria di Francesco Toris.



Heide de Bruyne.
Senza titolo (due particolari)
2005, tecnica mista, cm. 270x140.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio

L'opera in mostra (quella con la piuma gialla) assomiglia ad un grande nido di rondine oppure al nido rovesciato dell'uccello tessitore. Sono costruzioni di un piccoli mondi. Non a caso proprio il particolare della piuma gialla racchiusa nel grande intreccio di Heide evoca le brillanti piume gialle dell'ingegnoso volatile.

Heide de Bruyne.
Senza titolo
2005, tecnica mista, cm. 270x140.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio



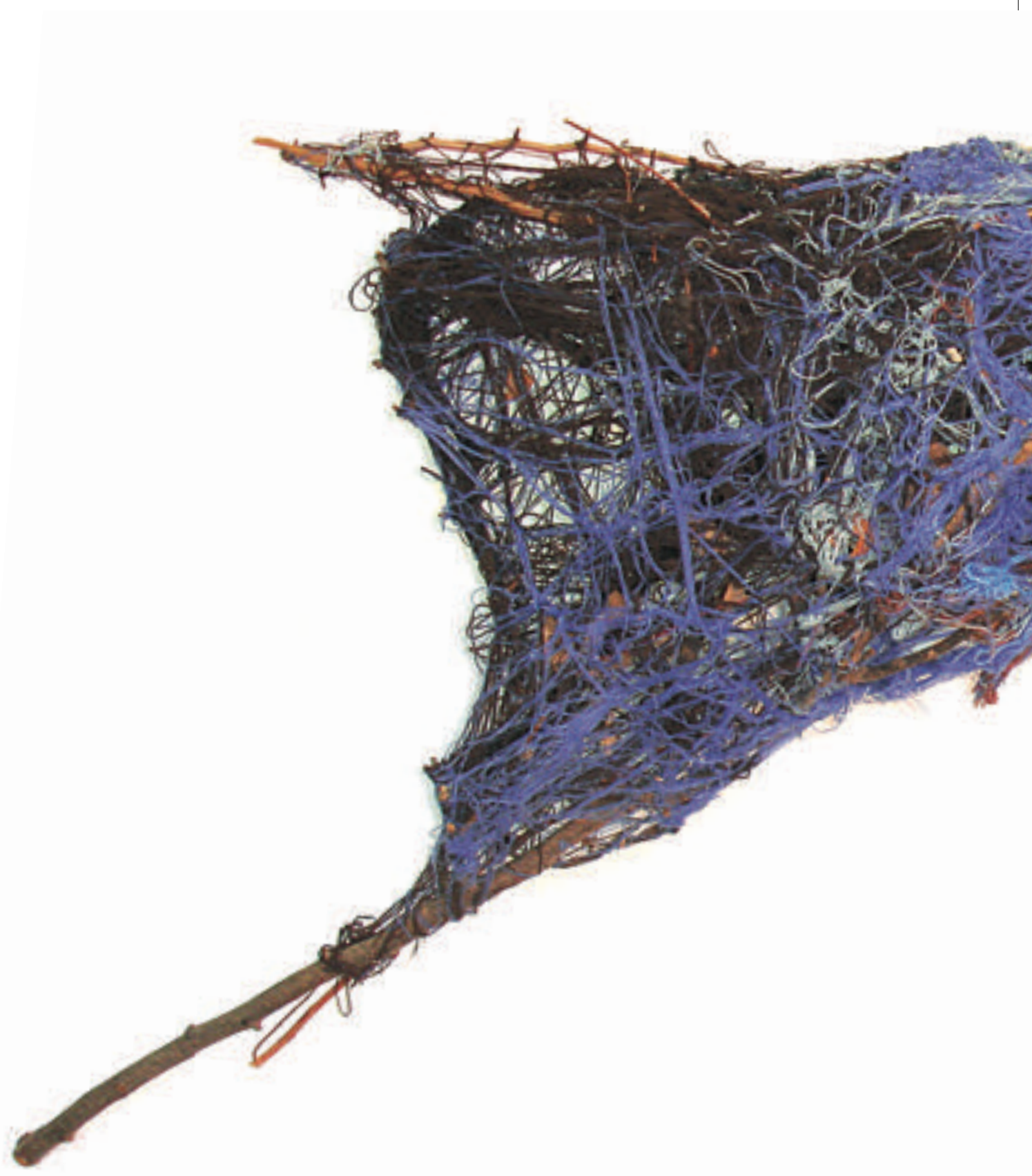
Nido di rondine



Nido dell'uccello tessitore

E ancora, come nel caso dell'opera di Toris si tratta di elementi intrecciati, che si stringono a sé stessi in un gioco di equilibrio che collega la vita e il segreto in una fragile complessità. Heide intreccia elementi vicini e distanti. C'è il legno ma c'è anche la lana che unisce e raccoglie, poi c'è la rete che già di suo è un intreccio. Ma l'insieme, come in genere accade, non ha più nulla a che fare coi singoli elementi. Essi lo compongono, e componendolo celebrano la sua grandiosità ma non lo riconoscono. Mai come in questo caso la totalità è una creatura a sé stante.

Il nido, si sa, è anche la casa, il luogo della protezione. Ma è anche il luogo dell'esistenza, dove la vita nasce e cresce finché non è arrivato il momento di partire o di morire. È la piattaforma per il salto di livello, per il cambiamento, per la ricerca dell'"ulteriore". Sarebbe una presunzione inutile cercare di capire o di spiegare la complessità dell'opera di Heide, tuttavia possiamo osservarla attentamente, magari facendoci piccoli per vedere meglio i particolari. Allora si può anche fantasticare sul come proprio quella piuma gialla sia finita là, oppure quei fili di lana marrone mal districati ed infine annodati, oppure quella piuma bianca che sembra solo appoggiata sul piano di fili blu. E sotto, dentro quella pancia cosa c'è? Sono tutte domande che hanno un senso finché non viene data loro una risposta. Perché rispondere significa affermare ma l'opera non chiede giudizi chiede riflessioni. Chiede che il sentire sia diverso per ciascuno. C'è il bene e c'è il male che convivono e condividono, perché il nido può essere anche un ambiente maligno, un "nido di serpi" appunto. Heide costruisce una protezione che è insieme prigione: è nel riparo che, talvolta, si rimane imprigionati, felicemente o tristemente.



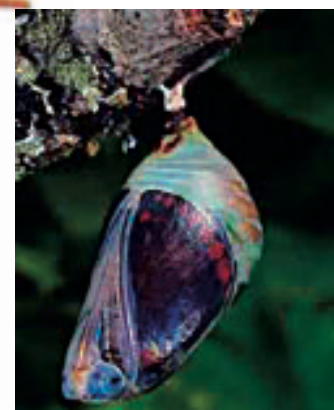
Bozzoli

Come nelle ragnatele e nei nidi ci troviamo di fronte ad un evidente riferimento al mondo naturale. Ci spostiamo sulla costruzione più piccola, sugli involucri ovali fabbricati da alcune larve di lepidotteri.



Heide de Bruyne,
Senza titolo (particolare)
2004, tecnica mista, cm. 160x80,
Atelier Zonneliëd-Eizeringen, Lennik

Infatti, l'opera esposta è come un grande bozzolo dove fili blu e marrone si intrecciano con insistenza. Sono i luoghi della metamorfosi. Sono i luoghi del cambiamento dove la larva si racchiude e si protegge per prepararsi al nuovo. È, ancora una volta, un interno protetto nel quale è possibile trovare un varco per accedere ad una profonda trasformazione, addirittura ad una nuova vita.



Bozzolo

Heide de Bruyne lavora abilmente con le forme: le trasforma e ci informa del loro potere e della loro precarietà.

Heide de Bruyne,
Senza titolo
2004, tecnica mista, cm. 160x80,
Atelier Zonneliëd-Eizeringen, Lennik, Belgio

Superfici trafitte

Anche Cecile Franceus lavora con l'involucro, la pelle, la superficie appunto, la ragnatela di tessuto epiteliale. Non è interessata al volume. Lei mette alla prova la materia superficiale, il complicato strato di pelli che ci avvolge, le pieghe, le lacerazioni, i confini, i pori...

Con la penna a sfera traccia linee taglienti, calcando sul foglio per



Cecile Franceus,
particolare di un'opera dell'atelier
Zonnelied-Eizeringen

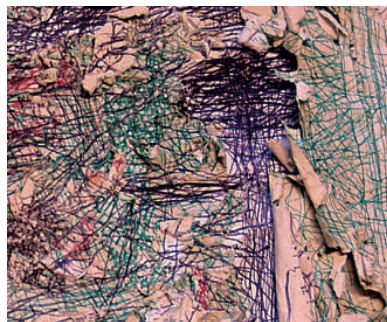
misurarne la tenuta. Dunque la superficie si taglia e lascia intravedere lo strato sottostante. Cecile infligge ferite, incisioni profonde ripetute ossessivamente alla ricerca di un varco, di una penetrazione per fuggire dall'esterno, dai ricordi di cui liberarsi attraverso il trauma emozionale di una lama che incide la pelle. E' come se, fisicamente, cercasse di oltrepassare il limite, di attraversarlo ma anche di approfondire il rapporto con esso. Gina Pane, importante protagonista della body art, indaga e sfida il suo stesso corpo inferendosi una serie di ferite. Riporto a questo proposito una parte della poetica dell'artista che Sara Ugolini ha annotato nel suo libro *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto ferito*:

"(...) L'atto di ferirmi rappresenta un gesto temporale, un gesto psico-visuale che lascia tracce. E' un gesto di rottura ed apertura, ma non è un fatto religioso, anche se ho ripetuto così tante volte



Gina Pane, particolare da una performance degli anni Settanta

lo stesso gesto. E' un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno di sofferenza, un segno che indica la situazione di violenza e aggressione a cui siamo esposti continuamente".



Cecile Franceus,
particolare di un'opera dell'atelier
Zonnelied-Eizeringen

Sempre nello stesso testo sopra citato, Sara Ugolini riporta le riflessioni di Bataille, per il quale l'uomo, essere unico, frammentato e chiuso nelle proprie caratteristiche individuali, può uscire dal proprio isolamento soltanto attraverso una rottura, una messa a fuoco dell'integrità dell'essere, in sostanza una ferita. E l'uscire da sé stesso, il superare sé stesso era per Emilio Vedova lo scopo che ciascun essere umano dovrebbe perseguire nel corso della propria vita. Nell'opera raffigurata, le linee appuntite e affilate come pugnali risaltano



Emilio Vedova,
Campo di concentrazione (uomini e reticolati),
1950

Ecco nel lavoro di Cecile la pelle ferita, lo strato verde che mostra il rosso in alcuni punti ed un ulteriore, più profondo blu. E ci sono poi anche dei brandelli di materia inerte che Cecile riattacca alla superficie. E Gina Pane mostra, sotto l'abito bianco, le ferite che grondano lentamente sangue.

sul candore del foglio come le lame taglienti che trafiggono il corpo e l'anima. Il titolo dell'opera - *Campo di concentrazione* - rimanda agli orrori inenarrabili che si sono consumati nei luoghi della morte. Poi c'è una macchia di rosso come nel "campo di battaglia" di Cecile.



Cecile Franceus,
Senza titolo,
2002, penna biro e colla su carta, cm. 45x30 ca.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio



Cecile Franceus.
Senza titolo,
2000, penna biro e colla su carta, cm. 45x30 ca.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio



Cecile Franceus.
Senza titolo,
2002, penna biro e colla su carta, cm. 45x30 ca.
Atelier Zonnelied-Eizeringen, Lennik, Belgio

Nodi, intrecci e *amor infiniti*: la ripetizione religiosa di Hilde d'Hondt

Hilde d'Hondt ha impiegato anni per portare a termine le opere in mostra (la lavorazione del "cesto" l'ha impegnata per tre anni, dal 2006 al 2009). Il suo è un lavoro di lunghi periodi preparatori, di ripetizione quasi religiosa dello stesso gesto e di meditazione profonda.



Hilde d'Hont,
particolare di un'opera dell'atelier Zonnelied-Eizeringen

Hilde passa molto tempo davanti al suo materiale e all'opera in fase di creazione, fissa intensamente i ricordi nei suoi lavori, li annoda. Li stringe forte affinché non si sciolgano e tronca il filo che rimane troppo lungo (ogni volta taglia il "cordone ombelicale"). Ma ancora prima di annodare trascorre lunghi momenti a dividere con pazienza i fili di diverso colore. Ne fa tanti mucchietti e li tiene lì, li guarda, li pensa, li ragiona. Solo quando è giunto il momento li mette insieme. Li lega in strutture reticolari, solide e prefissate. Hilde compone strutture circolari: ghirlande o corone funebri.

Ma corona è anche il rosario, preghiera tipica del rito latino della chiesa Cattolica.



Komboskini,
corda annodata per pregare diffusa
presso gli ortodossi

Si può quindi paragonare l'opera di Hilde ad una grande composizione di nodi per pregare.

Come si vede dalla foto, Hilde inserisce i sottili fili e li annoda alle maglie di una rete metallica. Osservando da vicino il suo lavoro, si nota che non lascia alcuno spazio nella sua tessitura, qualsiasi vuoto viene ulteriormente riempito: il tessuto che ne risulta è fitto e ben compatto. Come scrive Ernst H. Gombrich, ne *Il senso dell'ordine*, "L'urgenza che spinge il decoratore a continuare a riempire qualsiasi vuoto di risulta viene generalmente denominata *horror vacui*, che, si suppone, è caratteristico di molti stili non classici. Ma il termine *amor infiniti*, amore dell'infinito, costituirebbe forse una denominazione più calzante. Inquadrare, riempire, connettere. Ciascuno di questi procedimenti di "complicazione per gradi" può puntare verso l'infinito, con l'inquadratura e il riempimento che assumono il sopravvento. *L'amor infiniti* mira a sormontare tutte le restrizioni. Quella medesima nobile esigenza, che fa sì che l'artigiano domini il suo materiale, fa sì pure che egli dilati i confini dell'inventività". Dunque *l'amor infiniti* di cui parla Gombrich viene ben rappresentato nel lavoro di Hilde, nel suo procedere mistico verso l'infinito, nel suo riempire

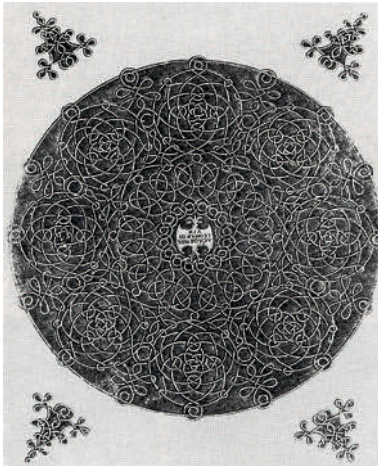
Sembra che la consuetudine di recitare sequenze di preghiere o invocazioni sia di origine shivaita (indiana). Questo modo di pregare, diffuso dall'induismo al buddismo e in seguito al mondo islamico (i novantanove nomi di Allah vengono invocati servendosi di apposite catenelle con novantanove nodi) pare che sia stato fatto conoscere agli occidentali e adattato alla preghiera cristiana dai crociati. In realtà l'abitudine di tenere il conto delle preghiere è molto antico. Fin dai tempi dei padri del deserto nei sec. III e IV esistevano stringhe e cordicelle che venivano usate soprattutto per contare i Padre nostro e per questo venivano chiamate Paternoster.



Hilde d'Hondt al lavoro

ulteriormente ogni spazio lavorando intorno al vuoto, nel suo disegnare, al centro, la porta per l'infinito.

E nel d'intorno, Hilde inserisce la leggerezza delle piume ma anche la caducità dei petali e l'inconsistenza del tessuto sfibrato. Poi di nuovo nodi, tanti nodi. Si sa che il nodo unisce, tiene insieme ma allontana anche. Il suo scioglimento evoca la liberazione di forze particolari o di poteri nascosti.



Incisione in base a Leonardo da Vinci, 1495 ca.

Nodi molto saldi possono tenere legati non solo demoni maligni ma anche gli innamorati; nel tempio di Giunone era proibito l'accesso a chi portava dei nodi; nell'antica Grecia i simulacri di molte divinità venivano legati per impedire agli esseri superiori, che si credeva vivessero nelle statue, di abbandonarle; addirittura, nelle incisioni rupestri alpine sono stati trovati nodi che probabilmente avevano funzioni magiche e di protezione dalle divinità erranti delle montagne.

Un serie di nodi fittissimi compaiono nell'incisione raffigurata in cui Leonardo Da Vinci si dedicò anche allo studio dell'intreccio continuo.

Bibliografia:

Arts en marge, bulletin n. 81, au fil de « soi » exposition de création textile, 2006, Bruxelles

Bianca Tosatti, Giorgio Bedoni, Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile, 2000, Edizioni Mazzotta, Milano

Bianca Tosatti, Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa, 1998, Edizioni Mazzotta, Milano

Ernst H. Gombrich, Il senso dell'ordine, studio sulla psicologia dell'arte decorativa, 1984, Giulio Einaudi editore, Torino

Sara Ugolini, Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito", 2009, Liguori Editore, Napoli

Aa.vv., Vedova Piano, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia

aa.vv., Enciclopedia dei simboli, 1991, Garzanti, Milano

Giovanni Marro – Francesco Toris, Ossessioni. Un antropologo e un artista nel manicomio di Collegno, a cura di Gabriele Mina, Besa Editrice 2009.

Madeleine Lommel, L'Aracine et L'Art Brut, Z'édition, 1999

Bianca Tosatti, Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare, Skira, 2006



Hilde d'Hondt,
Senza titolo,
2006–2009, tecnica mista, cm. 100x68,
Atelier Zonnelied–Eizeringen, Lennik, Belgio

Circoscrivere e mascherare

Sara Ugolini

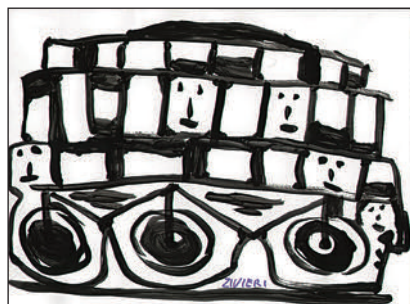
Figure della protezione nell'opera di Giuseppe Zivieri e Giulio Rosso

È un mondo rurale e domestico che viene proposto nelle opere di Giuseppe Zivieri, anche se scompaginato, sintetizzato, dai tratti marcatamente "primitivi"¹.

Su sfondi monocromi, tra gocce di colore e puntini, prendono infatti forma, incuranti delle gerarchie e delle regole prospettiche, attrezzi agricoli, prati, piante, figure antropomorfe, topi...

Sono elementi che Zivieri si trovava quotidianamente di fronte, sorta di diario figurato di giornate trascorse a lavorare nei campi. E a terreni arati e coltivati fanno pensare i numerosi disegni che mostrano, in veduta aerea, traiettorie, circuiti, ma anche tornanti, strade di campagna scandite da alberi, case e animali.

Si tratta di percorsi canonici nelle campagne reggiane che Zivieri doveva conoscere bene, forse a memoria, dal momento che per dieci anni aveva lavorato come autista dello scuolabus locale. Se i rimandi espliciti a questa attività sono rari (qualche veicolo abbozzato e vagamente simile a un pulmino, e tra questi uno delineato più chiaramente in cui occhi e bocche spuntano dai finestrini—riquadri



Giuseppe Zivieri, Senza titolo, 2008

della parte superiore del mezzo), in compenso numerosi bambini popolano i suoi disegni sormontati da una forma ricorrente, un segmento curvilineo aperto verso il basso, simile all'ingresso di un rifugio. È l'espedito attraverso cui, come ricorda Giambattista Voltolini, Zivieri segnalava che "i bambini vanno protetti"².

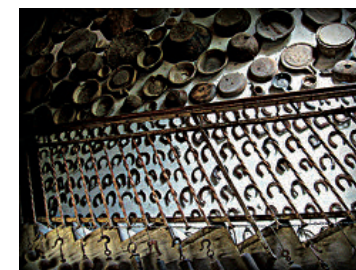
della parte superiore del mezzo), in compenso numerosi bambini popolano i suoi disegni sormontati da una forma ricorrente, un segmento curvilineo aperto verso il basso,

Ne *Il dolce domani* il regista Atom Egoyan descrive le reazioni di una piccola comunità ad un incidente stradale in cui perdono la vita diversi bambini. Il libro da cui il film è tratto si apre con la testimonianza di Dolores Driscoll, l'autista dello scuolabus, che racconta la sua versione dei fatti. Nell'incipit, che è senza dubbio anche un'autodifesa, la donna illustra la sua condotta automobilistica, rivendicando l'estrema concentrazione dimostrata al volante, componente necessaria soprattutto in condizioni di scarsa visibilità: "quando vedi qualcosa devi reagire e basta, sbagliando per istinto materno"³. A Zivieri che guidava l'autobus della scuola, questo senso materno con ogni probabilità doveva essere un elemento familiare, e l'incolumità dei piccoli passeggeri una preoccupazione costante.

Se l'esigenza protettiva che Zivieri rivendica potrebbe dipendere, in origine, da uno scrupolo professionale, non dimentichiamo che nella realtà contadina, quella vissuta dallo stesso autore, la tutela è una componente fondamentale. In quanto garante della produttività del lavoro agricolo, all'uomo è infatti richiesto un intervento attivo e insieme un controllo serrato dei fenomeni naturali. E da sempre nel mondo rurale, accanto al raccolto, è proprio il bambino — per la sua fragilità e natura *in fieri* — a risultare maggiormente esposto alle insidie, dunque particolarmente bisognoso di protezione. Da un lato è una protezione reale e tangibile, assicurata dalla presenza materna, dagli elementi naturali, da strutture abitative, che prende forma nei disegni di Zivieri; dall'altro una salvaguardia invocata attraverso mezzi magici e che si materializza in forme archetipiche, amuleti, oggetti propiziatori. Protezione concreta e simbolica convivono in un disegno che peraltro è uno dei rari a presentare segni espliciti di affettività tra i personaggi raffigurati: una donna tiene per mano un bambino mentre un altro infante, isolato sul lato destro del foglio, compare sormontato dal semicerchio (fig. 1). La forma "a capanna", replicata dalla curva formata dalle braccia e dalle spalle del corpo femminile, si contrappone visivamente al segmento aperto verso

l'alto costituito dagli arti superiori della figura maschile. Attraverso una divergenza spaziale, l'accudimento si riconferma una pratica tendenzialmente femminile⁴.

Succede poi che il corpo femminile, in quanto contenitore fetale, tenda ad assumere una forma stilizzata a tutti gli effetti coincidente con il simbolo protettivo a U capovolta, e che un processo analogo investa talvolta anche gli elementi vegetali. Tra le molteplici piante rappresentate, un albero, in particolare, sembra assicurare protezione dalle intemperie flettendo parti della chioma fino a formare una copertura a ombrello (fig. 2). Altrove a racchiudere le figure sono strutture più complesse, talvolta rettilinee, simili a edifici e case in muratura; oppure componenti di un armamentario tipicamente rurale, quello dell'utensileria e dell'arredo contadino: ferri di cavallo (fig. 3), riquadri, medaglioni, marchi. Orpelli sopravvissuti allo smantellamento delle case contadine, questi oggetti compaiono nei disegni di Zivieri liberamente disposti come in certi allestimenti non convenzionali collegati alla valorizzazione della civiltà agricola, penso in particolare al Museo Guatelli di Ozzano Taro.



Parete della scala d'ingresso del Museo Guatelli

Non mancano, tra gli oggetti che popolano le opere di Zivieri, volti racchiusi in cornici che ricordano ritratti sbaditi di cari estinti originariamente posati sui comò o appesi negli interni domestici (fig. 4). Nel caso del ferro di cavallo oppure della campana si percepisce subito il valore apotropaico e benaugurale, ma anche alle immagini dei trapassati corrisponde, oltre il senso di una continuità e memoria familiare, una qualche forma di protezione. È un'assistenza assicurata dal culto degli antenati, i *lares familiares* evocati nell'immagine di

¹ Si vuole intendere il "primitivo" della produzione di Zivieri nel significato suggerito dall'antropologo Pascal Dibie durante una conversazione avvenuta in Liguria nell'inverno del 2009, cioè come categoria che non ha a che fare con l'arcaico e l'arretrato, bensì con un processo di decostruzione culturale latente in tutti noi e potenzialmente sempre in azione.

² Lo psichiatra Giambattista Voltolini è stato per Zivieri amico e conservatore della sua produzione creativa, dal 2004 fino alla scomparsa di quest'ultimo, nel 2009.

³ R. Banks, *Il dolce domani*, trad. it. Einaudi, Torino 1997, p. 5.

⁴ Del resto una netta distinzione tra attributi femminili e maschili è una caratteristica dominante dell'opera di Zivieri. Le figure umane come gli oggetti vengono infatti presentati attraverso connotati-base che ne rivelano immediatamente l'appartenenza di genere.



1. Giuseppe Zivieri.
Senza titolo.
senza data, acrilico su cartoncino,
cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia

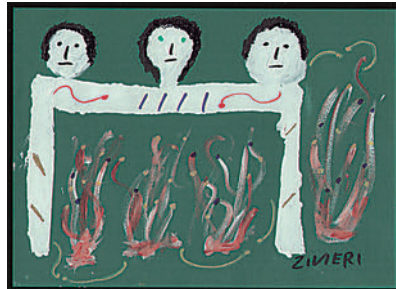
2. Giuseppe Zivieri.
Senza titolo.
2008, acrilico e pennarello su cartoncino,
cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia



3. Giuseppe Zivieri.
Senza titolo.
2008, acrilico e pennarello su cartoncino,
cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia

4. Giuseppe Zivieri.
Senza titolo.
2008, acrilico e pennarello su cartoncino,
cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia

tre simulacri posti sull'architrave di un camino, luogo per eccellenza



Giuseppe Zivieri, Senza titolo, 2007

aperto al trascendente. Questo senso del magico, memore di riti e simboli particolarmente diffusi nel mondo rurale, ritorna in un altro disegno. L'immagine, che apparentemente è una sintesi, sobria ma efficace, del vocabolario visivo di Zivieri, in realtà nasconde più significati (fig. 5).

La presentazione simultanea di due situazioni antitetiche – l'omino eretto sulla sinistra e quello disteso a destra – esemplifica l'efficacia della curva protettiva che sottrae il primo al rischio di cadute. Allo stesso tempo il disegno si configura come un ex-voto, richiamando episodi di infortunistica connessa ai mezzi di trasporto molto diffusi tra le rappresentazioni votive. Alla maniera della Vergine o dei santi intercessori, il bambino "protetto" sembra infatti intervenire come figura taumaturgica sulla scena di un incidente, la caduta dalla bicicletta dell'uomo che compare riverso a terra. Nel passaggio da elemento da proteggere a figura protettiva, il bambino di Zivieri si trasforma in un amuleto, specie di effigie di piccolo Cristo. Mentre l'immaginario di Zivieri tende a escludere esplicite allusioni religiose (se non la croce che però riveste una funzione segnaletica, indicando generalmente i siti cimiteriali), quello di Giulio Rosso, al contrario, abbonda di riferimenti ai simboli e alla ritualità cattolica. Si tratta in realtà di un'iconografia ibrida, popolata anche di animali e di oggetti della cultura popolare. Al centro ricorrenze quali la Pasqua e il Natale, evocate nel duplice aspetto di feste religiose e riti consumistici: natività e crocefissioni si mescolano nei disegni di Rosso a uova incartate, addobbi, abeti, calze della Befana. In questo contesto le Madonne esibiscono spesso maschere che coprono gli occhi, accessori che, attraverso il celamento dei tratti, ancora una volta parlano di una necessità e di un intento protettivo. Queste figure femminili sono in realtà costruzioni complesse, che

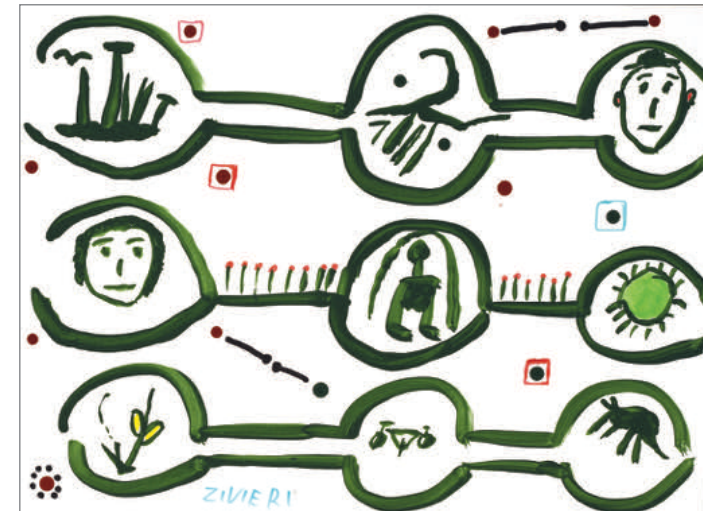
5. Giuseppe Zivieri,
Senza titolo,
2008, acrilico su cartoncino,
cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia



6. Giuseppe Zivieri,
Senza titolo,
2008, acrilico e pennarello su cartoncino, cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia

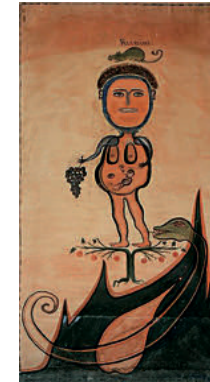


7. Giuseppe Zivieri,
Senza titolo,
2008, acrilico e pennarello su cartoncino, cm. 29,2 x 39,5.
Collezione eredi Zivieri, Reggio Emilia





Giulio Rosso,
Senza titolo,
senza data,
tecnica mista su carta,
cm. 70x50,
La Manica Lunga – Officina creativa,
Cremona



Einrich Anton Müller,
Hermine, 1917 ca.



Martin Ramirez,
Senza titolo, 1953

condensano universi *irregolari* eterogenei: prima di tutto l'*Hermine* di Einrich Anton Müller, stupefacente clone di tante composizioni di Rosso, ma anche le Madonne di Martin Ramirez, le figurine di Cristo mascherato e crocifisso di Wölfli...

In un processo di personalizzazione delle icone che intreccia forme di devozione popolare a mitologie personali e segrete, la maschera di Rosso esplora diverse possibilità semantiche. Come accessorio di un travestimento di tipo carnevalesco, per esempio, essa compare in una serie di immagini dove si affaccia, accanto alla Madonna e all'interno di scenari festosi, anche la figura di Arlecchino. Altro particolare significativo è che, a differenza delle maschere che coprono interamente il viso, quelle di Rosso consistono in una



Copertina del numero di The Phantom
intitolato The Australian Woman's Mirror,
1938

strisciolina sagomata, la stessa che indossano eroi dei fumetti come The Phantom, The Spirit, Batman, e moltissimi altri.

Si tratta, in questi ultimi casi, di coperture mobili, a cui i personaggi rinunciano in situazioni di particolare intimità o assenza di rischio. Così accade anche in Rosso: la dissimulazione dell'identità non è condizione permanente bensì reversibile. Non sempre infatti le sue Madonne nascondono gli occhi

dietro una maschera, talvolta il volto è scoperto mentre il corpo trasformato in pesce o in colomba.

Se la metamorfosi corporea può rappresentare un'ulteriore modalità di camuffamento, il motivo del nascondere e celare la fisionomia si ripropone nella produzione di Rosso materializzandosi nel personaggio di Babbo Natale. La figura-simbolo del folklore natalizio, così come viene presentata dall'autore, ha il viso che spunta dal manto rosso oppure, in altri casi, rintanato all'interno del cappuccio dell'abito come un crostaceo o una tartaruga in pericolo.

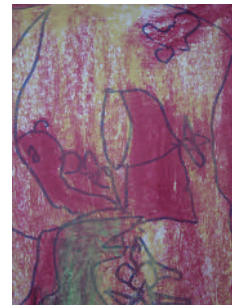
Del ruolo eminentemente protettivo che riveste la maschera di alcune Madonne ci informa infine un ennesimo elemento, attributo ricorrente e complementare: la spada. Essa è prerogativa anche di altri personaggi dei disegni di Rosso, il topo e l'angelo ad esempio, e nella maggior parte dei casi ha evidente funzione difensiva, comparso di preferenza quando i due sorvegliano un palazzo o una capanna in veste di guardiani.

Soffermandoci ancora sull'arma, una serie di associazioni mentali ci conducono nuovamente all'iconografia sacra, all'immagine di san Giorgio che combatte il drago servendosi, guarda caso, di una spada. Sappiamo che il drago è una personificazione dell'autore, e per giunta di colore rosso, dunque sua emanazione diretta. Ma il drago è anche un prodigio, un mostro, e in quanto tale, creatura che attira e polarizza lo sguardo. A questa condizione di visibilità ridondante e allo stesso tempo alla necessità di mitigarla sembrano doversi ricondurre le diverse proiezioni di Rosso, il Babbo Natale come la Madonna. La maschera modula l'intensità dello sguardo dell'altro. Non è un caso che la massima profusione di mascherine e cappucci si riscontri oggi nell'opera fotografica di Joel-Peter Witkin, luogo privilegiato della sovraesposizione dei corpi.

In un ritratto del 1984 che circola da anni sul web e sui cataloghi d'arte è lo stesso Witkin ad indossare una maschera nera, al cui centro compare a contrasto la silhouette bianca di Cristo in croce. Sottraendo il viso alla vista come spesso accade ai soggetti dei suoi scatti, Witkin sembra trasmettere un ammonimento provocatorio a chi osserva le sue fotografie, un invito a interrogarsi sulla purezza del proprio sguardo davanti alle forme disturbanti del reale.



Giulio Rosso,
Senza titolo, 2000 ca. (particolare.)



Giulio Rosso,
Senza titolo, 2000 ca. (particolare)



Cynthia Witkin,
Ritratto di Joel-Peter Witkin, 1984

Giulio Rosso,
Senza titolo,
senza data, tecnica mista su carta, cm. 70x50,
La Manica Lunga – Officina creativa, Cremona



Giulio Rosso,
Senza titolo,
senza data, tecnica mista su carta, cm. 70x50,
La Manica Lunga – Officina creativa, Cremona



Giulio Rosso,
Senza titolo,
senza data, tecnica mista su carta, cm. 100x70,
La Manica Lunga – Officina creativa, Cremona



“Altro schermo non trovo...” Antropologie della protezione

Gabriele Mina

Corazze

“Uno che si costruiva una curiosa corazza di sassi per difendersi dai nemici”. In una delle sue mirabili enumerazioni di segni anomali Cesare Lombroso – dissertando di arte pazzesca – registra questa apparizione, un’armatura di pietra. Come spesso accade nelle pagine lombrosiane, non sappiamo a quali circostanze – a quali volti, a quali luoghi – riconsegnare quel segno eccentrico: la corazza di sassi che proteggeva un internato senza nome in un manicomio resta un’immagine della mente, non facile da decifrare, tanto quanto gli sguardi – prostitute, anarchici, folli – che affollano gli atlanti fotografici della devianza tardo-ottocentesca. È tuttavia interessante che ne *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (del 1894, in un capitolo – *Sull'arte nei pazzi* – che riprende un articolo del 1880) Lombroso voglia riprendere quella figura. Fra le caratteristiche degli artisti manicomiali è citata l’inutilità dei lavori: “così una tale M., ginevrina, affetta da monomania persecutoria, consumò interi anni in lavori sopra fragili uova e su limoni, lavori che, malgrado fossero bellissimi, non poterono giovarle nella fama, perché essa li teneva gelosamente nascosti, né io, a cui pure era affezionata, potei vederli, se non dopo la sua morte”. Al di là di alcune eccezioni (posate realizzate con le ossa della mensa o simili lavori d’intaglio), commenta Lombroso, non vi è un beneficio concreto per queste opere: “Non conto quelli che si apprestarono delle vere corazze di ferro o di sassi, lavori che erano in relazione collo speciale delirio di persecuzione, e richiesero una fatica spropositata ai vantaggi effettivi”. Fra tante creazioni segnalategli dai direttori dei manicomi e dai colleghi psichiatri – pitture e ricami, mezzi di trasporto destinati all’immobilità, arabeschi, carte topografiche delle macchie di umidità – Lombroso sceglie di far sfilare l’esercito oscuro di “corazze di ferro o di sassi” per suggellare il senso di un’impresa vana, per l’appunto “spropositata”. Eppure queste vesti, da affiancare ad altri brandelli del guardaroba della protezione e della sofferenza psichica (vestiti di stracci, cappelli, lenzuola), rimandano fortemente al bisogno di conservazione di un’intimità, di una difesa del corpo contro l’aggressione esterna. Proteggere, etimologicamente, è coprire: una barriera, più o meno

resistente, più o meno illusoria, contro l’assedio. Tornano alla mente alcuni passaggi petrarcheschi – nel *Canzoniere*, nel *Secretum* – in cui l’angoscia accidiosa avanza come un esercito, minacciando ogni equilibrio: “Altro schermo non trovo...”. Forse quella corazza di sassi non è stata sufficiente per proteggersi dai nemici. Assegnandola all’inutilità, tuttavia, Lombroso la riconduce al linguaggio creativo, alla gratuità del gesto artistico, pur gravato da stigmate grottesche (“la originalità in fondo finisce, in tutti o quasi tutti, per degenerare in una vera bizzarria, che solo appare logica quando si entri nel concetto del loro delirio e quando si giunga a comprendere quanto sia sbrigliata la immaginazione loro”): in una parola, si apre all’estetica.

Un labirintico aggrovigliamento

Nel 1913, sugli *Annali di freniatria*, rivista del Regio Manicomio di Collegno (TO), lo psichiatra e antropologo Giovanni Marro pubblica una memoria: *Arte Primitiva e Arte Paranoica*. Lo studio è dedicato a uno dei capolavori dell’arte irregolare, il *Nuovo Mondo*: un assemblaggio realizzato con ossa bovine che Francesco Toris, internato a fine ‘800 con diagnosi di monomania e paranoia, aveva recuperato dalla cucina del manicomio piemontese e scolpito con strumenti rudimentali. Nell’arco di cinque anni Toris (1863–1918) unisce



attraverso centinaia di collegamenti e incastri le sue molteplici figure in osso (volti, personaggi, animali, decorazioni vegetali), dando vita a uno stupefacente microcosmo, così descritto da Marro: “Questo bizzarro edificio – che raggiunge complessivamente l’altezza di circa un metro – è costituito da un labirintico aggrovigliamento di bastoncini, di spicole, di piastre ossee attraversanti in ogni



senso e unenti saldamente nella loro compagine una numerosa quantità di svariate figure umane, di idoli, di animali fantastici, ecc.”. Toris muore nel manicomio di Collegno, dopo oltre venti anni di internamento, mentre le sue due opere in osso (il *Nuovo Mondo* e un cesto di lavoro dove riponeva gli strumenti e i suoi scritti, andati perduti) si sono salvate dall’ordinario naufragio di simili espressioni, finendo in una

collezione psicopatologica iniziata da Antonio Marro, padre di Giovanni e direttore del manicomio di Collegno, approdata poi al Museo di antropologia, fondato dal figlio nel 1926 a Torino (oggi costituisce una delle tante collezioni del Museo di Antropologia ed Etnografia dell’Università di Torino). In *Arte Primitiva e Arte Paranoica* Giovanni Marro si avvicina a riconoscere pienamente la creatività di Toris, sfiorando quel dialogo europeo fra psichiatria e arte che, di lì a qualche anno, sarebbe stato consacrato dai saggi di Walter Morgenthaller e Hans Prinzhorn. Tuttavia, proprio quando è a un passo dall’affermazione dell’autonomia del gesto artistico, Marro la nega, in omaggio alle tesi psichiatriche e antropologiche dell’epoca: il paranoico è ridotto a “fossile vivente”, la sua scultura è paragonabile all’arte dei primitivi e dei selvaggi, ossia – secondo una caratteristica lettura positivista – alle prime tappe culturali della scala evolutiva. Il *Nuovo Mondo* scade a mera produzione istintiva, una “schietta emanazione del delirio in lui dominante”, esattamente come il cacciatore del paleolitico che per “schietta emanazione dell’incoscienza sentimento della natura” tracciava figure di animali sulle pareti delle caverne. Va sottolineato come Marro individui il carattere delirante dell’opera non tanto nelle figure (“i singoli pezzi sono foggiate non solo con estrema accuratezza, ma, invero, con sorprendente sentimento d’arte”) quanto nel labirinto della costruzione (“nella composizione di questo intricato groviglio non sono in modo particolare rispettate le leggi dell’estetica: vi si possono

anzi trovare gli elementi per stabilire nell'autore una deficienza di capacità sintetica ed uno spiccato disordine mentale). L'architettura del *Nuovo Mondo* – Marro scrive di "parecchie stratificazioni", di "grandiosa costruzione" – si macchia, agli occhi dello psichiatra, di un disordine perturbante: l'agrovigliarsi delle linee, il caos. Si potrebbero riprendere utilmente i simbolismi del labirinto e la paura dello smarrimento in un'opera che – con le parole di Bianca Tosatti – ha i caratteri di "pluralità e spaesamento, tensioni ed equilibrio, accelerazioni visive e acrobazie spaziali".



Il labirinto di ossa che unisce (o salda per sempre, o imprigiona) le presenze che popolano il *Nuovo Mondo* rimanda a valenze protettive? Marro, come detto, rinuncia all'analisi dell'individuo (nonostante ribadisca, sulla scorta dell'influente *Trattato di Psichiatria* di Emil Kraepelin, che le idee deliranti "hanno profondi rapporti sentimentali con la nostra completa personalità [...] in intima relazione con l'io dell'infermo"), scegliendo di ridurre "T.F." – è designato dalle sole iniziali – a un caso di regressione atavistica di un paranoico. I documenti di archivio rischiarano un poco quell'immagine opaca: Francesco Toris è un ufficiale, brigadiere dei carabinieri a Torino, viene ricoverato in uno stato di profonda crisi, con "vivacissimo delirio di persecuzione", forse successivo alla notizia della gravidanza della fidanzata, quindi internato "potendo essere pericoloso a sé e agli altri". Il direttore del manicomio, Antonio Marro, annota: "affetto da paranoia secondaria, è apparentemente tranquillo ma delirante di persecuzione, con spiccate allucinazioni acustiche: notte e giorno è tormentato da spiriti maligni che lo deridono, lo insolentiscono e di frequente cercano, dice lui, di introdurre polveri misteriose o veleni nei cibi, ragion per cui, da due giorni si è messo a fare una cura speciale che consiste nel rifiutare la solita dietetica per nutrirsi degli avanzi altrui che egli prende dal recipiente ove si raccolgono

alla fine dei pasti per allontanarli dalla sezione". Dagli avanzi – le ossa del cibo – nascevano le opere di Toris... Difficile comprendere se quei contenuti biografici e clinici abbiano dirette attinenze con la sua scultura. Tuttavia, se la testimonianza riportata in *Arte Primitiva e Arte Paranoica* è corretta, un indizio ci viene offerto: Toris consegna le due opere al capo infermiere, rinunciando da quel momento all'attività artistica. "E mentre prima si era sempre schermato di spiegare in qualche modo il suo lavoro" scrive Marro "in questa circostanza palesò l'alto significato che ad esso annetteva. Infatti all'atto della consegna dichiarò per la prima volta, e sempre in seguito poi confermò, di aver creato, col primo groviglio dei suoi intagli, il *Nuovo Mondo: Nuovo Mondo* che sarebbe destinato a perpetuarsi e forse a sostituirsi all'attuale, ormai troppo corrotto e perverso". Non ci è dato sapere se l'architettura di ossa volesse tradurre un universo utopico (Maria Teresa Dolfin, la psicologa e psicoanalista cui dobbiamo le ricerche d'archivio che hanno riconsegnato un nome e una biografia a "T.F.", vi legge una raffigurazione infernale, una prigione). Però intendeva essere una rappresentazione conclusa, un universo destinato a durare, dove ogni abitante – le teste, i corpi, gli animali fantastici – è unito e circondato dall'insieme delle linee. Un mondo di significati destinato a un compito: un feticcio, non nel significato consueto, sorta di idolo selvaggio e grottesco – che tanto attraeva e attrae la sensibilità occidentale – colmo di significati magici e animistici, ma nell'accezione profonda di factitius, simulacro artificiale, doppio. "Una fatica spropositata ai vantaggi effettivi" avrebbe forse commentato Cesare Lombroso, a quel tempo maestro riconosciuto per Marro: fare del mondo intreccio, ricostruire pazientemente un orizzonte di significati dagli avanzi, contro la distruzione.



Francesco Borrello,
(2 fotografie di Paola Pontiggia)
Senza titolo,

2009, stampa fotografica su carta, cm. 38,5x29,
La Manica Lunga – Officina creativa, Cremona

La protezione magica del folle feticista

“Il folle feticista assomiglia dunque piuttosto a un archeologo alla ricerca di impronte [...] da poter risvegliare [...] non fugge perciò la materia ma ne esalta il potere quasi totemico di trattenere, se bloccata, il ritmo fluido della vita e del tempo”. Così Alessandra Violi nel suo saggio *Capigliature*, colto attraversamento dell'immaginario feticista che dalla chioma passa all'intreccio, al groviglio, al simulacro. Colpisce quanto la cultura ottocentesca sia stata affascinata da un multiforme repertorio antropologico – corde, manufatti etnici, totem – che rimanda insistentemente ai motivi del nodo, del doppio, della traccia memoriale. Restano fondamentali, in questo senso, le pagine in cui Claude Lévi-Strauss individua nell'intreccio e nell'ornamento veri elementi mitopoietici che presiedono all'organizzazione del sapere e della società. Nello stereotipo etnocentrico, viceversa, simili espressioni sono semplici curiosità tribali, esotiche testimonianze di idolatria. L'ossessione occidentale per il feticcio “selvaggio” ha fra i suoi capisaldi *Du culte des Dieux Fétiches*, opera dell'illuminista Charles de Brosses. Il giurista francese si basava su un confuso insieme di notizie fornite da viaggiatori portoghesi nelle regioni della Nigrizia: il feticcio africano è presentato come la materia che riceve un investimento magico, oggetto carico di forze ritenute sovranaturali, dal quale si svilupperebbe non solo lo spirito religioso ma l'intera cultura e l'arte. La tesi sarà ripresa da Comte e dalle teorie evoluzioniste quando, nell'antropologia ottocentesca (Taylor, Frazer...), il culto del feticcio diviene parte integrante dei (presunti) primi stadi spirituali dell'uomo: animismo (la convinzione per cui un principio vitale risiederebbe negli oggetti inanimati) e totemismo. Sulla base di simili letture si trovano affiancati, non solo nella letteratura scientifica dell'epoca ma in molte e durature pieghe del nostro immaginario, l'indigeno, il bambino, il folle, l'artista, la donna, dominati dagli istinti e dall'immaginazione, specchio di una cerebrazione primitiva. Nello stesso periodo gli intellettuali italiani guardano ai nostri “selvaggi” e ai loro “feticci”, ossia a un imponente universo protettivo estremamente radicato e con antichissime radici storiche. Una teoria

di amuleti, immaginette sacre, medagliette, abitini, formule scritte, sacchetti, oggetti da mangiare o da indossare, da legare al corpo o alle pareti della casa, ex-voto, medicinali, rimedi contro il male di san Donato o la fattura... a cui si aggiungono, altrettanto necessari quanto l'oggetto che protegge e risana, le parole e le preghiere, gli scongiuri e le formule, i gesti, il sapere del corpo. Eugenio Tanzi, lo psichiatra che in modo più esplicito tratteggia la figura del paranoico primitivo (non a caso sarà ripreso da Giovanni Marro nello studio sul *Nuovo Mondo*), in un articolo del 1890 – *Il folklore nella patologia mentale* – riconduce la fede negli amuleti e i rituali più differenti ai residui della psiche selvaggia che si nasconde in ciascuno. Affidarsi alla protezione magica, argomenta Tanzi, si traduce in una visione paranoica del mondo, dominato da minacce invisibili e dalla fiducia irrazionale nell'oggetto sacro. Accenti simili in un libro del 1907, che merita una rilettura: *Il feticismo primitivo in Italia*. L'autore, Giuseppe Bellucci, raccolse una vasta collezione di feticci (centinaia di amuleti e oggetti protettivi, oggi raccolti al Museo nazionale archeologico di Perugia), che presentò in diverse esposizioni – ad esempio a Torino e a Roma – al fianco dei consueti reperti etnologici e ai pezzi provenienti dalle collezioni manicomiali: il feticismo collezionistico e museale della seconda parte del XIX secolo, come si vede, è una delle chiavi elettive per indagare questo immaginario. Bellucci si sposta dai feticci dei “selvaggi”, coloro che rappresenterebbero lo stadio primo della scala evolutiva, a quelli nostrani, spingendosi fra quelle genti “maggiormente abbruttite dall'ignoranza e quindi molto tormentate dalla paura”. Proprio la paura è proposta dall'etnografo come l'origine delle tenaci credenze intorno al potere degli amuleti, un drammatico bisogno di aiuto rispetto alle paure, di fronte alle quali “l'uomo dotto, il guerriero, l'atleta, valgono quanto il contadino, il pastore, il selvaggio contemporaneo”.

Oltre alle classificazioni razzistiche e all'ansia di scorgere la traccia primordiale, queste pagine ci riconsegnano delle spie suggestive sulle fobie e i rituali protettivi. La peculiare attenzione che le cartelle cliniche – sulla scia delle teorie kraepeliniane – ponevano sulle allucinazioni e la sensorialità alterata degli internati permette ad esempio di intravedere un paesaggio delle paure che oltrepassa le mura manicomiali: l'assedio della malattia, il cibo che non

nutre, la minaccia degli animali infetti e striscianti, i tormenti religiosi... e ancora, passando dall'universo contadino al magma metropolitano, il veleno dell'elettricità e dei fluidi, l'insidia di onde, macchine per il controllo delle menti e altre invisibili minacce cui contrapporre nuovi amuleti, nuove corazze e intrecci. Fuori da una lettura ristretta (questa sì paranoica, allarmata da ogni contaminazione e contiguità con i pensieri selvaggi), occorrerà guardare, una volta ancora, a Lévi-Strauss e allo studio sull'efficacia simbolica del linguaggio magico-religioso, linguaggio eminentemente intellettuale. O ancora, in una prospettiva differente dall'antropologia strutturale, le straordinarie pagine di Ernesto de Martino – penso a *Morte e pianto rituale*, a *Sud e magia* – sulla crisi della presenza: il dramma individuale, “il rischio radicale di non esserci” che trova nel rito un linguaggio, un orizzonte che plasma l'alienazione, scongiurando l'apocalissi della persona e della comunità: “un insieme di tecniche socializzate e tradizionalizzate rivolte a proteggere la presenza dalle crisi di miseria psicologica [...] la protezione della presenza dai rischi della crisi esistenziale di fronte alle manifestazioni del negativo [...] un orizzonte rappresentativo stabile e tradizionalizzato nel quale la varietà rischiosa delle possibili crisi individuali trova il suo momento di arresto, di configurazione, di unificazione e di reintegrazione culturali”. Non il feticcio, dunque, le ossa o le vesti, ma il rito che riconcilia l'individuo nel mondo.



Matteo Maria Gilardi nel suo studio

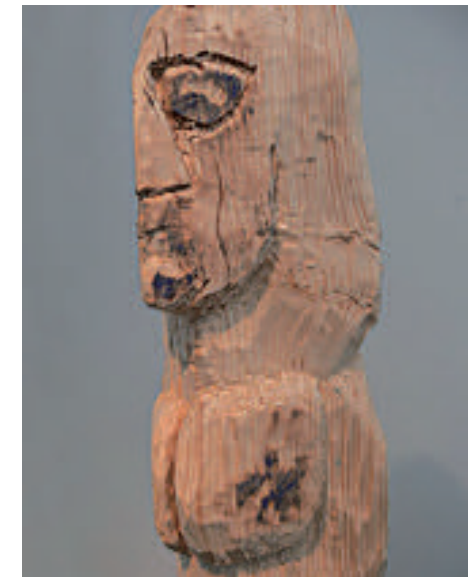


Matteo Maria Gilardi,
Senza titolo, 45 totem,
2003–2009, smalto e acrilico su legno, su pvc e su cartone,
misure varie.
Collezione Aurelio Mazzoleni, Bergamo
e Collezione Donato Losa e figli, Bergamo





Rémy Pierlot,
Senza titolo, 10 totem,
2008-2009, sculture in legno di abete e di cedro, misure varie,
Centre d'Expression et de Créativité LA HESSE, Belgio



Il castello circolare

Umberto Bonini nasce nell'entroterra ligure, in provincia di La Spezia, nel 1926. La vita di Umberto (ma più spesso lo si chiamava Renato) è segnata da una profonda fragilità emotiva e da un faticoso rapporto con il padre. Non riesce a inserirsi facilmente nel mondo del lavoro: passa per diverse esperienze, fa il palombaro e il carpentiere, diventa quindi commerciante di abbigliamento a La Spezia. Negli anni '60 varie traversie personali acuiscono la sua crisi interiore, cade in un doloroso esaurimento nervoso che culmina in un ricovero psichiatrico a Pisa, dove conosce anche il trattamento da elettroshock. Racconterà alla famiglia come, in coma, avesse avuto una potente visione: in una dimensione successiva alla morte, uno spazio elevato dominato da una struttura circolare, con un vortice verticale allungato verso la luce e tanti volti sconosciuti che affioravano dall'alto di quella torre. Ritornato in famiglia, Bonini riconosce quella geografia fantastica in una collina ricoperta da un bosco della Val di Vara, a Valdonica, frazione del comune di Calice al Cornoviglio, un angolo sperduto dell'Appennino ligure. Dall'inizio degli anni '70 sino alla morte, nel 2002, vivrà in solitudine in quello spazio (la moglie e i figli lo raggiungevano da La Spezia nei fine settimana), dedicandosi integralmente alla realizzazione di un proprio universo. Dopo aver costruito per sé una piccola casa in legno, inizia a popolare lo spazio



Museo della Galassia di Umberto Bonini, Valdonica (Sp)

– 6.000 m² di terreno – con i sassi arrotondati raccolti nell'alveo del fiume Vara: nascono sentieri, muri, aiuole, vasche dove incanala l'acqua. I risparmi e il ricavato della vendita di alcuni prodotti, ad esempio il miele, gli permettono nel tempo di pagare i trasporti: tonnellate di sassi che salgono per le vie tortuose e arrivano nel rifugio di Bonini, tasselli di una spettacolare costruzione che nel tempo prende forma. Architetto autodidatta e visionario, Bonini erige un castello, attorniato da scalinate e torri, fondato sul cerchio (circolare la struttura, così come le porte e le finestre). Il tutto, testimoniano i parenti, senza disegni preparatori o un progetto scritto (restano alcuni suoi pensieri su piccoli fogli di carta: una nota datata 1988 richiama "la pazienza il coraggio l'amore"). Sulle pareti di sassi bianchi e grigiastri Bonini colloca una serie di volti scolpiti nella pietra, molto simili fra loro, con gli occhi che guardano in basso e i tratti allungati. In particolare le presenze caratterizzano una torre circolare aperta all'interno: da una piccola apertura in basso è possibile entrare in questa sorta di spazio sacro, con il cielo sopra la testa – al termine della struttura conica – e le facce che fuoriescono dalle pareti, una riproduzione plastica della sua visione. Le forme non si esauriscono peraltro nei volti, visto che Bonini inventa fontane con forme genitali, nuove sculture in pietra o in legno, mentre l'antico bosco si trasforma in un vero giardino botanico con centinaia di varietà di piante ed essenze.

In un secondo tempo sceglie come materiale elettivo il tondino di ferro, che modella, intreccia e dipinge per realizzare le sue figure. Intorno al terreno pone un recinto costituito da pannelli di ferro (lungi circa cinque metri per due di altezza), ciascuno dedicato a un motivo: spartiti, insetti, anagrammi, risultati dei mondiali di calcio e di ciclismo, versi poetici, volti... Negli spazi intorno alla casa-castello, invece, chilometri di tondino sono impiegati per dare vita a un'ampia rappresentazione di una galassia, formata da globi colorati circolari, costituiti dall'intreccio dei cavi, uniti fra loro da spirali per un'altezza di diversi metri. È il motivo per cui l'architettura di Bonini sarà battezzata come *Museo o Giardino della Galassia*, luogo che divenne una meta per visitatori e spazio per occasioni di festa. L'artefice dell'opera, secondo le testimonianze, apriva volentieri il suo cancello –ovviamente decorato di stelle e pianeti di ferro – ai curiosi, sulla testa un cappello di cuoio, sempre al lavoro e sempre fischiettando, con un atteggiamento umile ma inflessibile nel perseguire la sua opera.



Museo della Galassia di Umberto Bonini

Le ceneri di Umberto "Renato" Bonini riposano alla base della torre "del buio e della luce", fra la terra e il cielo, sorvegliate dai suoi volti antichi, al centro di un microcosmo che ripropone in ogni angolo, in ogni pietra, la sua lettura (ovunque sono riprodotte le sue iniziali U.B.). L'edificio e il terreno sono ora di proprietà dei figli: uno spazio totalmente eccentrico rispetto all'ambiente circostante, affatto semplice da gestire (il *Museo della Galassia*, come è facile intuire, è anche una storia di condoni e di conflitti con le amministrazioni, senza dimenticare la necessità di manutenzione delle strutture). Il sito è intatto, cosa rara per simili architetture fantastiche realizzate da autodidatti: l'isolamento dalla comunità, il non riconoscimento di una patente artistica, il legame imprescindibile con i loro artefici condanna sovente queste creazioni alla rapida scomparsa. Qui il mondo circolare di Bonini resiste, in una specie di mistica alterità; la memoria corre necessariamente all'opera simbolo di questi "muratori dell'immaginario", ossia il *Palazzo Ideale* del postino Cheval. In altre occasioni occorrerà indagare la poetica di Bonini, con i suoi sassi paragonati ad anime e i suoi simboli cosmici. Qui basti richiamare i diversi motivi che, esplorati nel testo, vanno a condensarsi nel *Giardino della Galassia*: la corazza di sassi, i cerchi, l'intreccio dei fili e i volti, la dimensione rituale del costruire (forse anche con significati terapeutici, se è vero che – una volta "ritrovata" la sua collina – Bonini rinunciò a tutte le medicine), la realizzazione di un universo personale, specchio interiore in cui rifugiarsi, circondato dai recinti e dall'acqua.

I molti ornamenti dello scudo di Achille

*E fece per primo uno scudo grande e pesante,
ornandolo dappertutto; un orlo vi fece, lucido,
triplo, scintillante, e una tracolla d'argento.
Erano cinque le zone dello scudo, e in esso
Fecce molti ornamenti con i suoi sapienti pensieri.
Vi fece la terra, il cielo e il mare,
l'infaticabile sole e la luna piena,
e tutti quanti i segni che incoronano il cielo.*

Se al castello circolare di Bonini vogliamo affiancare una metafora letteraria della protezione, possiamo ricorrere a innumerevoli suggestioni. Penso ad esempio agli spazi chiusi e assediati in Beckett o in Kafka, specie in quel prodigioso racconto che è *La tana*, dove il protagonista dedica la sua esistenza alla costruzione di un rifugio sotterraneo, fatto di cunicoli e piazzette, con cui finisce per identificarsi, circondato da rumori insidiosi e fantasmi della mente. Tuttavia, restando nel solco dei significati esplorati – la corazza, l'intreccio – e degli interessi antropologici, la scelta cade sul libro XVIII dell'*Iliade* e sulla costruzione dello scudo di Achille. Patroclo, indossate le armi di Achille, combatte al fianco degli Achei: muore, ingannato dagli dei e trafitto dall'asta di Ettore, principe troiano. La terribile notizia raggiunge Achille: “una nube di strazio, nera, l'avvolse”, si distende nella polvere strappandosi i capelli, vorrebbe uccidersi con una lama; le schiave danno inizio al rituale del cordoglio, gridando e graffiandosi il volto. La ninfa Teti, madre di Achille, risale dolente dall'oceano per soccorrere il figlio in lacrime: si recherà da Efesto, il fabbro degli dei, e lo pregherà di forgiare delle nuove invincibili armi. Saranno le armi con cui Achille, deposta l'ira che lo divideva da Agamennone e che lo aveva fatto allontanare dalla battaglia, ritorna in campo, pronto a vendicare l'amato Patroclo. In questo punto drammatico il cantore omerico sceglie di inserire un artificio, una *ekfrasis*, ossia quella caratteristica tecnica retorica per la quale un'immagine visiva (sovente un'opera d'arte) viene minuziosamente descritta attraverso le parole, dando vita a un simulacro di scrittura. Un feticcio, per così dire, che

gioca sulla contiguità fra virtuosismo letterario (il poeta che illustra lo scudo) e virtuosismo artistico (il fabbro che iscrive le storie sullo scudo), nella mimesi del reale (che in questo caso non esiste, se non nell'immaginazione). Nelle cinque partizioni dello scudo di Achille è rappresentato un nuovo mondo: città e vigne, l'ordinato lavoro dei campi e giovani che danzano, banchetti ed eserciti, la stabilità assicurata dalla giustizia degli uomini e dal ciclo delle stagioni. L'opera di Efesto ha ispirato la riflessione dei filologi (il brano è stato a lungo avvertito come estraneo alla poetica omerica), degli artisti (come rappresentare lo scudo di Achille?) e non solo (Umberto Eco, in *Vertigine della lista*, ne fa il modello della forma chiusa, finita, contrapposto all'infinito catalogo delle navi del secondo canto). Ernesto de Martino, analizzando il lutto dell'eroe, vede nell'orizzonte simbolico descritto nello scudo proprio quell'orizzonte che riconsegna l'esistenza alla storia, salvandola dall'annientamento. Achille supera la crisi e la tentazione irrazionale della distruzione, si riconcilia con la civiltà attraverso il rito e, vestendo le nuove armi, torna alla vita attiva.

Qui possiamo tentare un'interpretazione differente. Quando Achille piange l'amico caduto, quando riceve dalla madre lo scudo e la corazza, simbolicamente è già morto. È morto quando il suo “doppio”, Patroclo, è stato ucciso (indossava non a caso le sue armi). È morto perché, come dimostra il commovente dialogo con Teti, è consapevole del destino mortale che accompagna la sua scelta di tornare in battaglia. Si legga quando la *mater dolorosa* parla al figlio: gli tiene il capo, il gesto proprio di chi compie il lamento sul corpo del trapassato. Lo scudo, dunque, non lo proteggerà dal destino: anch'esso è corazza inutile. Tuttavia sullo scudo il dio della tecnica volle inserire “molti ornamenti”, *daidala*. Il termine greco ci riporta alla semantica del forgiare e del tessere, la scultura e l'intreccio, il metallo e il legno. Si collega alla sapienza manuale e alla pratica magica, così come a Dedalo, scultore e inventore, l'architetto del labirinto. E proprio un intreccio di immagini, uno specchio che moltiplica il reale, è impresso vertiginosamente sullo scudo metallico: Achille, guardandolo e facendosene schermo, riannoda se stesso al rito perturbante del doppio, che passa attraverso il linguaggio dell'arte e dell'essere altro.



Museo della Galassia di Umberto Bonini, Valdonica (Sp)

Bibliografia:

- Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Bocca 1894
- Giovanni Marro – Francesco Toris, *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel manicomio di Collegno*, a cura di Gabriele Mina, Besa Editrice 2009
- Bianca Tosatti, *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Skira 2006
- Alessandra Violi, *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Bruno Mondadori 2008
- Giuseppe Bellucci, *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, Forni 1983 (rist. anast. 1907)
- Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli 2006 (1959)
- Omero, *Iliade* (XVIII, 478–485), Einaudi 1990 (1950) nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti

Ringrazio la famiglia Bonini per le informazioni sul Giardino della Galassia, sul quale sto progettando un documentario. Rimando per ora alle immagini presenti nel sito web che cura: www.costruttoridibabele.net. Le fotografie del Nuovo Mondo di Francesco Toris sono di Cristina Marinelli.

Biografie degli artisti

Cristina Calicelli

Umberto Bergamaschi

È nato a Milano nel 1954.

Frequenta l'Atelier di pittura Adriano e Michele dal 1996. La sua opera è caratterizzata dall'uso di inserire il soggetto della composizione all'interno di una forma chiusa e circolare, dove figure elegantemente stilizzate e non prive di una certa fragilità, acquistano l'essenzialità a-temporale di un'effigie.

La volontà di astrarre ed emarginare gli elementi della realtà all'interno di un cerchio riflette la tendenza dell'autore a rifugiarsi in un universo silenzioso e in un luogo rassicurante e protettivo. A partire dal 1997 le sue opere sono state valorizzate in numerose esposizioni in Italia e all'estero.

(Tratto dalle informazioni fornite da Gabriella Vincenti conduttrice dell'atelier Adriano e Michele di San Colombano al Lambro, Milano).

Francesco Borrello

È nato a Milano nel 1956.

È entrato nell'Istituto di Fondazione Sospiro nel 1987. Per diversi anni ha lavorato presso la cucina dell'Istituto senza dimostrare nessun interesse per le attività creative, ma ha da sempre manifestato una grande spinta a collezionare oggetti. Ne ha raccolto diverse centinaia che tiene segretamente custoditi nella sua camera. Il suo personaggio preferito è Bruce Lee e adora il Kung Fu. Dal 2007 frequenta regolarmente il laboratorio La Manica Lunga – Officina creativa, all'interno di Fondazione Sospiro.

In questo contesto è Francesco che decide l'attività del giorno in base alle sue necessità (pittura, fotografia o riprese), dichiarando: "oggi ho bisogno di...".

Francesco è principalmente un performer e gli piace molto farsi fotografare o filmare.

I temi da lui trattati sono il sesso, il Kung Fu e la religione. È soprattutto la relazione con Paola Pontiggia, la conduttrice dell'atelier, che lo porta a sviluppare il suo lavoro in senso installativo, interdisciplinare e polivalente rispetto ai temi che gli sono cari.

(Tratto dalle informazioni fornite da Paola Pontiggia, conduttrice dell'atelier La Manica Lunga – Officina creativa, Sospiro, Cremona).

Audelio Carrara

È nato a Nembro, in provincia di Bergamo, nel 1956. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Bergamo, Urbino e Milano. Attualmente vive e lavora a Nembro. Inizia ad operare nel 1997 interessandosi soprattutto al disegno e alla pittura. Negli anni 1979–80 compie una serie di ricerche che riguardano l'uso di materiali inusitati; sono di questo periodo i suoi studi sulla Minimal Art, sull'Arte Povera e sul Concettuale; ricerche che, sommate all'interesse sempre presente per il colore, portano l'artista, nel 1981, a creare le prime opere tridimensionali.

Dal 1984 abbandona definitivamente la superficie bidimensionale del quadro e riduce sempre più l'uso del pigmento cromatico, in favore di opere più dichiaratamente scultoree: significativo a tale proposito l'opera realizzata nel 1985 dal titolo "Morte del pittore".

L'evoluzione del linguaggio artistico lo fa riflettere sulle problematiche e sulle peculiarità della scultura: da una parte coglie l'aspetto più propriamente formale definendo la scultura come "misurazione dello spazio", dall'altro indirizza la sua ricerca verso un'idea di composizione simile a quella di "un infantile gioco di costruzioni".

La dicotomia "misura e costruzione" è la caratteristica stilistica che accomuna tutta l'opera di Audelio e che trova completamento nella serie, intitolata "Trappola per tòpos", che prende il via nel 1995. Il tema verrà ulteriormente sviluppato nella serie "canoe".

Con queste opere l'artista vuole porre l'accento sull'inscindibile relazione – dialettica, emotiva, sensoriale... – tra luogo e opera; a questo proposito dice "l'opera non è altro che il pretesto, la concretizzazione di un evento che ha luogo grazie ad un luogo".

La fisicità dell'opera quindi non è di per sé fondamentale ma fondante: l'esserci formale dell'opera coincide col far apparire ciò che altrimenti rimarrebbe celato.

Gli ultimi lavori che partono dal 2005 indagano i rapporti che intercorrono tra scultura, pittura e architettura: nascono così le opere che hanno il titolo di "città" e "schermi".

A partire dal 1983 ha esposto i suoi lavori in numerose esposizioni in Italia, Francia, Principato di Monaco e Giappone.

Antonio Dalla Valle

È nato a Cles (Trento) nel 1939.

Dal 1997 risiede presso la Fondazione Sospiro in provincia di Cremona dove ha frequentato da subito l'atelier di pittura La Manica Lunga – Officina creativa.

Inizialmente lavorava soprattutto utilizzando fogli di dimensione 70x100, biro e pennarelli; le carte che realizzava venivano piegate e poste all'interno della sua preziosa borsa, che contiene tutte le cose a lui più care e il materiale che gli serve per i suoi lavori.

"Dopo un anno circa di lavoro e di consolidamento della nostra relazione artistica – chi parla è Paola Pontiggia, autrice della scheda – Antonio ha accettato di lasciare in laboratorio frammenti delle sue produzioni grafiche, con le quali io ho realizzato un libretto che gli ho dato. Tale gesto è stato interpretato da Antonio come rinforzo della nostra relazione e come risposta concreta della fiducia che lui mi stava dando.

In seguito il suo "codice" prende forma all'interno di quaderni che vengono scritti completamente o in modo parziale, lasciando fogli bianchi, pause di riflessione, che a volte restano sospese su un segno o su una lettera. Questi stessi quaderni a volte vengono raggruppati e ricoperti interamente da nastro adesivo trasparente formando un solido di informazioni che non possono essere più viste da nessuno.

I primi lavori di scultura che Antonio ha realizzato erano non più grandi di un accendino, piccoli parallelepipedi in plastica trasparenti, dove lui stipava tutti i frammenti di materiale che rinveniva durante la giornata. Col passare del tempo la parte della scultura si è sviluppata per fasi partendo dalla realizzazione di tubi in cartoncino bristol 70x100 che prima venivano scritti e poi arrotolati e completamente rivestiti da nastro adesivo trasparente e incastrati uno dentro l'altro formando degli "obelischi" (documentati nel catalogo di *ArteOltre*). Altro materiale usato dall'artista è il plexiglas sottile con il quale realizza cubi, partendo da moduli di forma quadrata che io gli preparo e che in un secondo tempo lui compone inserendo al loro interno parti scritte. Tutti questi passaggi hanno permesso ad Antonio di sviluppare una attenta ricerca sui volumi e sulle forme arrivando a identificare una serie di contenitori adatti a ospitare, conservare o depositare scritti, effetti personali, o materiale di riciclo.

In questi ultimi anni Antonio ha consolidato l'utilizzo di alcuni materiali per lui importanti: quaderni, plexiglas, pennarelli.

Nel laboratorio ha una sua stanza dove lavora e che lui ha caratterizzato con scritte sui muri.

In questi ultimi anni Antonio lavora quasi sempre seduto al tavolo e scrive su quaderni e risme di fogli bianchi, mettendo da parte la sperimentazione sui volumi".

Le opere di Antonio Dalla Valle sono esposte in permanenza nelle sale dello storico museo di Losanna: Collection de l'Art Brut.

(Paola Pontiggia, conduttrice dell'atelier la Manica Lunga – Officina creativa, Sospiro, Cremona)

Heide De Bruyne

È nata ad Anversa nel 1963. Le sue opere sono costruzioni fatte di rami legati con fili intrecciati, penne e carta da ricalco. Questi insiemi diventano composizioni di linee e di forme. Il motivo che ricorre sistematicamente è l'incrocio.

Heide sembra trovare la sua ispirazione nella natura ma ancora di più nella sua stessa "natura": nel suo caso infatti arte e natura si completano e compenetrano a vicenda. Heide de Bruyne ha intrapreso questa strada inconsapevolmente, lontano dal mondo dell'arte, nell'atelier di tessitura a Zonnelied-Eizeringen. Preferisce utilizzare parti di alberi, rami di salice, carta artigianale. Non usa una tecnica pre-definita, attingendo nel suo io ha trovato il "filo". Dal 2001 ha partecipato ad importanti esposizioni in Belgio, Francia, Slovacchia e Svizzera.

(Tratto dalle informazioni fornite da Brigitte Vandersmissen, conduttrice dell'atelier Zonnelied-Eizeringen, Belgio)

Hilde D'Hondt

È nata nel 1956. Lavora da quindici anni nell'atelier di Zonnelied-Eizeringen (Belgio).

I suoi primi lavori erano collage su carta. Di solito partiva da un quadro che rappresentava una casa, con o senza finestre.

Attualmente usa materiali tessili manifestando una passione particolare per l'usura e lo "sfilacciamento" dei tessuti. Impiega molto tempo per disfare tessuti e separare i fili. A volte interrompe questo lavoro preparatorio per

iniziare, con lo stesso entusiasmo, ad assemblare ed incollare i fili, i pezzi di stoffa o di carta e talvolta anche le piume che raccoglie all'esterno dell'atelier.

Da questo lavoro risultano delle composizioni molto raffinate e delicate oppure dei collage di fattura più grezza. Hilde lavora in modo compulsivo e non si ferma mai a guardare l'opera in modo critico.

In seguito alla morte dei suoi genitori iniziò a costruire "corone", lavoro che la aiutò a superare il dolore delle perdite e che da quel momento diventarono elementi importanti del suo lavoro creativo. Quando confeziona le corone, ripete metodicamente gli stessi gesti, sembra non voler mai terminare per non allontanarsi dalle sue opere.

Dal 2006 ha partecipato ad importanti esposizioni in Belgio, Germania, Slovacchia e Svizzera.

(Tratto dalle informazioni fornite da Brigitte Vandersmissen conduttrice dell'atelier Zonnelied-Eizeringen, Belgio)

Livio Faella

È nato verso la fine degli anni Trenta del Novecento. Non ci sono molte notizie biografiche su di lui. Le uniche informazioni e le sole opere che ci sono giunte sono state preservate dall'attenzione di Augusto Iossa Fasano, psichiatra e psicoanalista che alla fine degli anni Ottanta lavorava nel manicomio provinciale di Mombello (Milano) dove Livio era ricoverato.

Sappiamo che Faella ha vissuto in Ospedale Psichiatrico da quando aveva sedici anni. Proviene da una famiglia di misere condizioni culturali e socio-economiche. Dalla sua storia clinica emerge che "ha sempre letto moltissimi fumetti" e che intorno ai quarant'anni (ma in realtà si suppone che l'attività sia iniziata molti anni prima) ha iniziato a disegnare spontaneamente a fumetti. Livio si presentava estremamente taciturno forse per disabitudine all'uso della parola, causato dalla prolungata permanenza in istituzione. La lettura del genere fumetto che, da bambino fino all'esordio della malattia, lo aveva tenuto a lungo occupato ed anche distratto dai gravi conflitti domestici, lascerà il posto, intorno ai trent'anni, a un'intensa e originale produzione grafica.

(Tratto dall'articolo: Augusto Iossa Fasano, *INSANIA PINGENS*, 1990, Milano)

Cecile Franceus

È nata nel 1962. Attualmente vive a Zonnelied, nel comune di Roosdaal in Belgio e frequenta l'atelier Zonnelied-Eizeringen. Cecile fino al 1995 aveva mostrato un grande interesse per la tessitura ma, in seguito, abbandonò questa attività per dedicarsi al disegno. Grazie alla grafica è riuscita ad esprimersi con un linguaggio assolutamente personale che ha origini nello studio della tessitura. Infatti i suoi lavori consistono in sovrapposizioni di fogli sui quali interviene con i tratti fitti e continui della penna a sfera. Ne risulta un lavoro di tessitura grafica di grande fascino, con tagli, sovrapposizioni, finestre, pieghe. Per Cecile il processo creativo è più importante del risultato. Lavora con grande forza compulsiva per completare il suo lavoro. Scrive graffiando e lacerando il foglio, esplora il materiale ed i suoi limiti, gioca con la resistenza e la fragilità dell'oggetto e del materiale che sceglie. Costruisce, distrugge, incolla per ripristinare e rinnovare. Una volta completato il lavoro non se ne occupa più e ne inizia subito un altro: non sopporta i periodi di inattività, in quei momenti si sente irrequieta e insicura. Dal 2002 ha partecipato ad importanti esposizioni in Belgio, Germania, Olanda e Svizzera.

(Tratto dalle informazioni fornite da Brigitte Vandersmissen conduttrice dell'atelier Zonnelied-Eizeringen, Belgio)

Matteo Maria Gilardi

È nato a Scanzorosciate in provincia di Bergamo nel 1946. Ha terminato gli studi alle scuole commerciali professionali. In gioventù ha passato quattro anni a Parigi dove per sopravvivere faceva il manovale e nel tempo libero visitava i più importanti musei. Rientrato in Italia ha frequentato gli studi di artisti bergamaschi dove ha cominciato a dipingere, a fare sculture in terracotta ed a elaborare tessuti. In particolare, ha frequentato lo studio del pittore e scultore Oliviero Sita. Verso il 2003-2004 ha cominciato a produrre i "Totem" o gli "atavici" come spesso li chiama. In certi momenti dice che i Totem gli vengono ispirati dai vecchi film sui "pellerossa" americani, in altri momenti dice che sono dei suoi ritratti tridimensionali.

Matteo, infatti, si autodefinisce l' "atavico".

Così parla di sé nella sua autobiografia: "ho iniziato a dipingere all'età di 12-15 anni, abitavo con i miei genitori, Costantino Gilardi e Mattia Gulota e due sorelle: Donatella e Giulia. Abitavamo alla Celadina, dipingevo nel garage di mio padre, possedeva una Topolino Fiat di colore grigio. La prima mostra l'ha organizzata mio padre Costantino al Circolo delle A.C.L.I. a Verzellino in provincia di Bergamo. La seconda l'ha fatta in via G. D'Alzano Galleria Colombari al civico 1/L. Dopo qualche anno andai a Parigi in autostop, mi fermai quattro anni (non ricordo la data) esponevo a Montre Martre (Monte dei Martiri) a volte non vendevo nulla e non mangiavo! Allora ho fatto il manovale per due anni, percepivo 20 franchi al giorno!!! Il titolare della costruzione pagava il pranzo in una trattoria, mangiavo una volta al giorno! Tornai in Italia a Bergamo dove grazie a Dio vi era mio Padre: mi ha sempre aiutato."

Patrizia Guerresi Maïmouna

E' scultrice, fotografa ed autrice di video e di installazioni. Dalla fotografia al video, dalle installazioni alle sculture, Maïmouna continua a raccontare, con la stessa sensibilità e senza compromessi, il disagio e la bellezza della diversità, interpretando al meglio la problematica multirazziale contemporanea in cui popoli di tutte le provenienze tentano a grande fatica l'integrazione all'interno di società profondamente differenti. Il binomio culturale e razziale esemplifica le simbologie dualistiche con radici ancestrali e cosmologiche appartenenti all'immenso patrimonio delle culture mondiali, tanto europee, quanto africane e asiatiche. (tratto da *The Mystic Body* di Francesca Alfano Miglietti)

Patrizia Guerresi Maïmouna è stata invitata a partecipare a due Biennali di Venezia (1982 e 1986) e a Documenta di Kassel (1987). Nel 1991, ha viaggiato nei paesi dell'Africa musulmana dove ha aderito al muridismo dei bayfall (sufi) che segna le sue scelte tematiche e artistiche, oltre che la sua vita. Da quel momento ha acquisito una nuova identità con il nome di Maïmouna. I temi che ricorrono in seguito nei suoi lavori sono le simbologie religiose, la spiritualità femminile, il velo.

Dal 1992 espone le sue opere in numerose mostre e importanti manifestazioni in Italia e all'estero. Numerosi critici italiani e stranieri si sono occupati con grande interesse del suo lavoro.

Ezechiele Leandro

E' nato a Tequile, in Puglia, nel 1905. Ha frequentato le scuole elementari ed ha lavorato come pastore. Nel 1933 si è sposato con Francesca Martina dalla quale ha avuto quattro figli. Per far fronte ai problemi economici è emigrato prima in Africa e poi in Germania.

Nel 1939 viene richiamato alle armi e, dopo alcuni trasferimenti in diverse città italiane, torna definitivamente a San Cesario dove, nel 1946 apre un'officina di affitto, riparazione e vendita di biciclette. Lavora anche come cementista e incrementa l'attività di rottamaio. Riesce poi ad acquistare il terreno in via Cerundolo e inizia così la costruzione della sua casa (oggi Casa Museo).

Inizia a dipingere nel 1957 dopo aver sperimentato anche la scultura. Partecipa a varie mostre e concorsi in Italia e all'estero e, nel 1969 inizia la costruzione del "Santuario della Pazienza" che inaugura il 12 ottobre 1975 (Museo Leandro) a San Cesario di Lecce.

Nel 1972 apre a Lecce la Galleria Leandro ed un anno dopo è costretto a sopraelevare il muro di cinta del giardino per difendere se stesso e le sue opere dalle continue aggressioni di chi lo considera un "pazzo", creatore di "mostri, pupi" contro i quali addirittura verrà fatta una raccolta di firme per farli radere al suolo.

Il suo lavoro viene recensito da importanti testate giornalistiche e cataloghi d'arte, riceve inoltre il titolo di Accademico dell'Accademia Tiberina di Roma. Nel 1977 pubblica il suo primo libro *La creazione degli angeli e il peccato di Adamo ed Eva* e nel 1980, per il libro *Sentite questo*, viene nominato dall'Accademia Internazionale di lettere Arti e Scienze di Bologna *Accademico d'onore a vita*. Muore il 17 febbraio 1981.

Luca Mengoni

E' nato nel 1972 a Bellinzona, Svizzera.

Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti a Como e si è diplomato nel 1994 con una tesi sul disegno infantile. Nello stesso anno ha fondato insieme a

Massimo Prandi le Edizioni Sottoscala.

Nel 1995 gli viene attribuita la borsa della fondazione Alice Baily di Losanna. Nel 1999 conclude il terzo ciclo di studi all'Ecole Supérieure d'Art Visual a Ginevra. Da allora vive e lavora a Bellinzona.

A partire dal 1996 ha allestito numerose mostre personali in gallerie, musei e spazi pubblici in Svizzera e in Italia. Inoltre, dal 2004 ha partecipato a numerose mostre collettive in Svizzera, Italia e Francia.

Ha pubblicato cartelle d'arte e libri con testi di Franco Beltrametti, Federico Hindermann, Gianni Mengoni, Alda Merini, Fabio Pusterla, Edoardo Sanguineti, Arturo Schwarz, Dario Villa.

Negli ultimi anni ha realizzato una fitta serie di disegni e di tempere in cui compaiono le immagini di una natura singolare che richiama la dimensione della favola e del mito.

Michele Munno

E' nato nel 1963 in Puglia a San Marco in Lamis sul Gargano. Si è trasferito in Lombardia nell'adolescenza dove ha vissuto con la famiglia nella barchessa di una villa settecentesca: la serra dove si riparavano le piante d'inverno è stata il suo primo studio.

Ha dipinto e disegnato da sempre, privilegiando l'analisi della natura e del suo sviluppo organico. Nel suo lavoro appaiono alcuni elementi linguistici ricorrenti che, nel corso degli anni, sono diventati vere e proprie icone: le foglie, i volti, la casa, gli uccellini.

Ha frequentato l'Istituto Statale d'Arte di Monza e si è diplomato nel 1982 nella sezione di Progettazione e Design. La sua carriera artistica è stata segnata da alcuni eventi determinanti: nel 1986 presso la galleria milanese di Salvatore Ala venne organizzata una sua mostra personale che suscitò grande eco di pubblico e di stampa; alcuni anni dopo la galleria E. Ulysses di Vienna espose il suo lavoro alla Fiera d'arte di Basilea, insieme a quello di Emilio Vedova e di Arnulf Rainer.

Nel 1995 è stato tra i fondatori dell'atelier Adriano e Michele nell'Istituto di riabilitazione psichiatrica Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro dove ha condotto l'atelier per dieci anni, valorizzando il talento di alcuni artisti oggi famosi nel mondo dell'Outsider Art.

Numerose altre mostre collettive e personali hanno contribuito a consolidare la stima dei collezionisti che da sempre sostengono il suo lavoro.

Attualmente lavora in un grande studio a Marena di Specchio (Solignano, Parma) dove il suo linguaggio iconografico si è arricchito di nuovi temi e suggestioni cromatiche.

(Tratto dal catalogo della mostra *Il battito di ciglia*, Edizioni Diabasis 2009, Reggio Emilia)

Pietro Mussini

Conduce da anni una ricerca sulle possibilità di rendere poetica, in arte, la tecnologia. A tal fine utilizza alcuni materiali: fibre ottiche, leds, microprocessori, plotter e interagisce con essi. Pietro Mussini dedica la propria ricerca alla rappresentazione di un paesaggio ove le macchine, che lui considera attuali artifici della comunicazione, si pongono come mediatrici dell'agire artistico. Il computer diventa soggetto/oggetto di uno scambio reciproco fra più nature, di una osmosi fra artifici, in un gioco combinatorio di poetiche. Metafore e risoluzioni sensoriali abbinano luce, suono, colore creando lo strumento possibile di un contemporaneo fare poetico. Il paesaggio realizzato attraverso le macchine (*Il giardino cablato*) si lega all'algoritmo come metafora che lo crea: attraverso la creazione di molteplici interfacce percettive le nuove tecnologie diventano uno strumento non solo di mimesi, ma di vera e propria creazione di una "nuova natura" che prelude ad una nuova umanità, sensibile a stimolazioni e ad immaginari poetici che vanno aldilà dell'orizzonte percettivo finora conosciuto.

Dal 1985 ha partecipato a numerose esposizioni in Italia, Spagna, Francia, Germania. Molti critici ed intellettuali si sono occupati del suo lavoro.

Riccardo Persico

È nato nel 1986 a Napoli dove ha concluso gli studi conseguendo il diploma di licenza media. Nel 2005 si è trasferito con la sua famiglia a Modena. Dal 2007 risiede presso un appartamento gestito dalla Cooperativa Nazareno. Frequenta l'atelier Manolibera dove svolge diverse attività manifestando particolare interesse per il laboratorio di pittura. Nei suoi lavori emerge una spiccata propensione per il disegno. Si ispira principalmente ad eroi dei cartoon contemporanei che reinterpreta attraverso un'originale chiave di lettura.

Rémy Pierlot

È nato a Bastogne, in Belgio, nel 1945. Frequenta l'atelier CEC La Hesse.

È molto interessato all'arte e alla cultura. Attraverso la pratica dell'incisione e della scultura è riuscito a superare uno stile di rappresentazione figurativo ed un po' sdolcinato. Ha dunque abbandonato i suoi più marcati condizionamenti culturali per raggiungere uno stile libero e disinibito che si esprime soprattutto attraverso i ritratti, forti e sorprendenti. Questi lavori estremamente sensibili, vicini alla fragilità del loro autore, presentano paradossalmente la forza espressiva di una visione oscura degli esseri umani. Nel 2007, Rémy ha realizzato il racconto *Titi des arbres* insieme a Vincent Fortemps, importante artista contemporaneo ed editore della Bande Dessinée Frémok. Rémy Pierrot espone spesso le sue stampe e le sue sculture monumentali in Belgio e all'estero.

(Tratto dalle informazioni fornite da Anne-Françoise Rouché, direttrice dell'atelier CEC La Hesse, Vielsalm, Belgio)

Gianluca Pirrotta

È nato 29 anni fa a Palermo ma da bambino si è trasferito in Emilia con la famiglia. Ha un carattere vivace e socievole: sa attrarre l'attenzione su di sé e cerca di mostrare a tutti le sue qualità positive.

I suoi idoli sono il portiere Gianluca Pagliuca e Sylvester Stallone a cui si ispira con atteggiamenti decisi, da "duro" che manifesta nel gruppo dei suoi amici.

Nel 1999 ha iniziato a frequentare il centro diurno Emmanuel della Cooperativa Sociale Nazareno. Dopo alcuni anni, in seguito alla scoperta delle sue doti manuali, ha iniziato a frequentare l'atelier Manolibera. Tra le diverse attività preferisce esprimersi con il disegno e la pittura. Predilige soggetti astratti occupando lo spazio con strutture che si arricchiscono di particolari emozionali ed emozionanti sempre nuovi.

Fernanda Reyns

È nata nel 1957. Lei dice: "tutti i miei pensieri sono dedicati alle case e ai bambini". Osservando i suoi lavori da molto vicino si nota che dietro alle grandi figure si nascondono tanti piccoli personaggi e oggetti: centinaia di piccoli cerchi, persone, case, bambini, alberi che si mascherano dietro, dentro, davanti.

In un primo momento Fernanda disegnava figure ben distinte con occhi,

orecchie, bocca, capigliatura e gioielli.

Le case e gli alberi vengono pian piano inseriti nelle sue composizioni come se emergessero da un brulicare composto da centinaia di piccoli cerchi. Apparentemente i contorni ed il senso si perdono ma in realtà, a ben guardare, rimangono presenti. Fernanda affronta gli stessi temi instancabilmente da oltre vent'anni e continua a vedere la foresta attraverso gli alberi.

Dal 2000 ha partecipato ad importanti esposizioni in Belgio, Francia, Germania, Olanda.

(Tratto dalle informazioni fornite da Brigitte Vandersmissen conduttrice dell'atelier Zonnelied – Eizeringen, Belgio)

Giulio Rosso

È nato ad Imperia nel 1957.

Lavora nell'atelier di pittura La Manica Lunga di Fondazione Sospiro dal 1995. Gli piace la compagnia ma è molto riservato ed è per questo motivo che in atelier si è ritagliato un suo spazio dal quale riesce ad avere una completa visione della stanza, pur mantenendo una posizione appartata. Il lavoro artistico di Giulio non ha subito cambiamenti da un punto di vista esecutivo e tecnico poiché appartiene, con evidenza, a quella tipologia espressiva che attinge alle origini primarie della creatività. La grande varietà di soggetti si è arricchita della figura umana. In questo processo è stata significativa la serie delle madonne trattate dando particolare attenzione non soltanto ai simboli distintivi ma anche agli elementi estetici, come i colori, le trasparenze ecc.. È inoltre molto interessante l'identificazione di Giulio nel "drago" da sempre presente nei suoi disegni. La sua particolare cifra artistica gli ha permesso di entrare a far parte della collezione della Collection de l'Art Brut di Losanna.

(Tratto da La Manica lunga Officina creativa, Fondazione Sospiro, 2005, Cremona)

Luca Santiago Mora

È nato a Bergamo nel 1964.

Ha studiato fotografia a Milano e si è interessato, nel corso degli anni, di installazioni fotografiche, video e performance. Dal 1990 si è occupato di foto di moda come free-lance,

contemporaneamente ha esposto lavori di video e fotografia in diverse gallerie d'arte italiane. Negli ultimi anni ha realizzato una serie di documentari. Il documentario *Organismus* (2007) completa una trilogia per la Corporate Radici Group in collaborazione con l'azienda Multimedia di Bergamo.

Attualmente si occupa di fotografia d'architettura e di filmati istituzionali.

Dal 2005 progetta e conduce la scultura sociale denominata Atelier dell'Errore, bottega-laboratorio di disegno dedicato ai ragazzini in cura presso la Neuropsichiatria Infantile-AUSL Reggio Emilia. Ha ricevuto segnalazioni in diversi Festival Video ed ha pubblicato, in occasione di Art-Verona '07, il volume *Bestiario*, dall'Atelier dell'Errore edito da Campanotto Editore (2007).

Adrian Tranquilli

È nato a Melbourne in Australia nel 1966. Attualmente vive e lavora a Roma ed è uno dei più promettenti ed apprezzati giovani artisti italiani della scena internazionale. Infatti nel 2005, alla mostra *Superstars. Il fattore celebrità da Warhol a Madonna* alla Kunsthalle di Vienna, a rappresentare l'Italia c'era lui insieme a Maurizio Cattelan e Francesco Vezzoli.

Ha studiato antropologia con Ida Magli, scultura con Nunzio e pittura con Toti Scialoja, è appassionato di fumetti, di cinema di fantascienza e di romanzo gotico, è attratto da Louise Bourgeois e da Teresa de Lisieux, è appassionato di musica pop, dai Cure ai Pink Floyd ai Prodigy passando per Morricone; Tranquilli incarna dunque nella biografia, prima ancora che nelle opere, la tensione tra locale e globale, tra cultura dell'artificio e potere strutturante dei media. Egli indaga e rielabora in modo originale le rappresentazioni simboliche del mondo occidentale attraverso la contaminazione di cultura alta e cultura di massa facendo uso di mezzi espressivi diversi, come la scultura, il video, la fotografia e l'elaborazione digitale delle immagini. Dal 1997 i suoi lavori si ispirano alle figure mitiche del fumetto super-eroistico, dando vita a veri e propri cicli tematici attraverso i quali egli approfondisce la propria ricerca e propone una riflessione sulle strutture di pensiero che creano la nostra identità. Tra le sue mostre personali recenti ricordiamo: *All is Violent, all is*

Bright, Scognamiglio Arte Contemporanea, Milano 2009; *Don't forget the Joker – sense of falling-falling of sense*, Studio Stefania Miscetti, Roma 2006; *The Age of Chance*, Scognamiglio Arte Contemporanea, Napoli 2005. Le ultime mostre collettive sono state: *VRAOUM! Treasures of Comics and Contemporary Art*, La Maison Rouge, Parigi, 2009 a cura di David Rosenberg e Pierre Sterckx; *Intramoenia Extra Art – Castelli di Puglia*, Castello Svevo di Barletta, 2009 a cura di Achille Bonito Oliva e Giusy Caroppo; *Donne di Roma*, Auditorium Parco della Musica, Roma, 2009 a cura di Giuseppe Cerasa; *A Bartolo, DART – Chiostro del Bramante*, Roma, a cura di Achille Bonito Oliva.

Giuseppe Zivieri

È nato nel 1933 a Vezzano sul Crostolo, in provincia di Reggio Emilia. Dopo aver concluso le elementari ha lavorato per molti anni come agricoltore e, in seguito, come autista dello scuolabus del suo paese. Ha iniziato a dipingere da giovane, da autodidatta, partecipando ad alcune mostre in paese e nel circondario. In quel periodo ha conosciuto ed è entrato in contatto anche con altri autori naif della zona tra i quali Pietro Ghizzardi e Pellegrino Vignali.

Durante la sua partecipazione al Terzo Premio di Pittura Naif di Luzzara conosce Cesare Zavattini che gli lascia una breve nota di apprezzamento sulla copia del catalogo.

Lo stile di questo primo periodo si può inserire nella modalità naif, con un drammatico accento: la preoccupazione per il continuo degrado ambientale. Attorno agli anni 2000-2001 Zivieri cambia radicalmente il modo di dipingere: utilizza come supporto il fondo delle cassette da verdura, sopra le quali compone delle macchie di vari colori. Tra le macchie più grandi normalmente lascia cadere delle gocce.

Alcune opere sono composte solo da gocce di colore, altre da gocce collegate da tratti curvilinei. A volte inserisce anche dei piccoli volti. Tra il 2007 ed il 2008 Giuseppe cambia ancora: mantiene le gocce di colore ma i soggetti sono persone a mezzo busto, attrezzi, animali e composizioni più complesse dove, talvolta, si ripetono icone caratteristiche di culture "lontane".

Muore a Vezzano sul Crostolo nel 2009.

Tratto dalle informazioni fornite da Giambattista Voltolini

Schede degli atelier

L'atelier di pittura Adriano e Michele

L'atelier di pittura Adriano e Michele è attivo dal gennaio del 1996 all'interno del Centro Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro (Mi). È nato dall'incontro tra le esigenze riabilitative di un istituto psichiatrico e la volontà di estendere i confini dell'arte a un territorio abitato dal disagio psichico. L'atelier di pittura occupa, insieme alla Cooperativa Matti per il Lavoro di cui fa parte, un edificio industriale dove trovano posto un laboratorio di 400 mq, depositi adibiti all'archivio delle opere su carta e su tela, uffici, una biblioteca specializzata che si offre come centro studi, una sala mostre di 350 mq dove è esposta stabilmente la collezione permanente con le opere più rappresentative, il locale per la musicoterapia e un piccolo teatro. Diverse figure professionali hanno apportato il loro contributo alla nascita di Adriano e Michele: il direttore medico dott. Giovanni Foresti, psichiatra e psicoanalista, e il grafico Luciano Ferro ne hanno promosso la creazione; la storica dell'arte Bianca Tosatti ha posto le premesse teoriche; l'artista Michele Munno ha dato vita al laboratorio sviluppando il potenziale creativo dei pazienti e orientando le loro opere, sulla base di un giudizio estetico, all'interno del sistema dell'arte ed ha condotto l'atelier fino al 2005. Dal 2004, con il ciclo *Acrobazie* ideato da Elisa Fulco, l'Atelier ha intrapreso un percorso di dialogo e contaminazione con giovani protagonisti dell'Arte Contemporanea italiana (Sandrine Nicoletta, 2004; Marcello Maloberti, 2006; Sara Rossi, 2007; Francesco Simeti, 2008; Flavio Favelli, 2009). Le attività dell'Atelier sino al 2008 sono state curate dalla storica dell'arte Teresa Maranzano e dall'educatrice Gabriella Vincenti, dal 2007 sono coordinate da Gabriella Vincenti e Laura Garzia, anch'essa educatrice. Nel corso degli anni, tra gli autori dell'atelier sono emerse numerose personalità artistiche le cui opere ricevono l'attenzione di un pubblico sofisticato ed eterogeneo, e sono regolarmente esposte nel circuito nazionale ed europeo che promuove l'Arte Outsider.

Artista dell'atelier presente in mostra: Umberto Bergamaschi

Atelier CEC La Hesse

L'Atelier La Hesse è stato fondato nel 1992 a Vielsalm, nella regione belga delle Ardenne, all'interno del Centro Residenziale per adulti affetti da

handicap mentale. Nel 2001 ottiene dalla Comunità francese del Belgio il riconoscimento ufficiale di "Centro di Espressione e Creatività" e si trasferisce nella ex caserma di Roncheux, dove una equipe di artisti-animatori coordinata da Anne-Françoise Rouche propone laboratori di diverse discipline: disegno, pittura, incisione, scultura, ceramica, musica, danza e video-animazione. L'atelier ha visto emergere ed evolvere diverse personalità artistiche, da tempo note nel circuito europeo delle arti outsider: Rita Arimont, Adolpho Avril, Richard Bawin, Philippe Dafonseca, Brigitte Jadot, Léon Louis, Benoît Monjoie, Christine Remacle, Dominique Theate.

Nel 2006 è stata inaugurata "La S Grand Atelier", una nuova infrastruttura situata in un corpo della caserma limitrofa ai laboratori, che comprende quattro locali modulabili adibiti alle mostre con uno spazio scenico integrato, un locale per l'archivio e la conservazione delle opere, una biblioteca e una sala di proiezione. La missione principale del CEC è di valorizzare e fare riconoscere le competenze artistiche delle persone affette da handicap, consentendo loro di esprimersi in un ambiente ricco di stimoli, di complicità e di rispetto per le istanze di ognuno. Parallelamente ai percorsi individuali, il CEC La Hesse incoraggia il lavoro collettivo tramite l'incontro e il confronto tra artisti di diversa origine e provenienza. Sotto la direzione di Anne-Françoise Rouche si svolgono periodicamente laboratori aperti ad un pubblico misto composto dagli autori degli Atelier insieme a bambini o adulti residenti a Vielsalm. Le residenze artistiche consentono inoltre di invitare professionisti per svolgere dei workshop tematici o artisti di altri Atelier per lavorare insieme alla realizzazione di una mostra.

Gli eventi proposti all'interno dei laboratori e dello spazio "La S Grand Atelier" sono oggetto di un approccio pedagogico per gli studenti delle scuole e di visite guidate aperte ad ogni sorta di pubblico per una migliore comprensione dei diversi percorsi di creazione artistica.

[Artista dell'atelier presente in mostra: Rémi Pierlot](#)

La Manica Lunga-Officina creativa

L'atelier di pittura La Manica Lunga nasce nel 1995 all'interno dell'Istituto di Fondazione Sospiro con l'intento di offrire una modalità comunicativa a carattere espressivo senza alcuna aspettativa verso una produzione artistica vera e propria. Il lavoro di approfondimento delle tecniche ha permesso ai frequentatori dell'atelier di capire le loro reali predisposizioni e necessità, di creare delle relazioni con le persone che incontrano e di scegliere un

linguaggio attraverso il quale tracciare un filo tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

"Se è vero che la storia di ogni luogo palpita nella modalità del suo utilizzo, anche quando la si conosce nei dettagli; se è tanto più vero, quindi, che ogni progetto consapevole ne debba tener conto, come in una direzione implicata dallo spirito stesso dell'architettura, non si può non riconoscere la felicità di questa ubicazione: come sottolinea l'etimologia della parola, infatti il progetto dell'officina creativa si armonizza perfettamente con la funzione originaria dello spazio in cui si svolge, che è quella di condurre all'esterno, verso il pubblico i contenuti.

Il nome "Manica Lunga" nel linguaggio dell'architettura infatti viene utilizzato per intendere una forma tubolare con funzione di conduttura, che è proprio il senso immediatamente percepito da chiunque si affacci al lungo corridoio arrotondato nella volta.

Andando ancora più avanti nella ricerca della giuntura fra significato e senso ci rassicura che l'elemento architettonico di cui stiamo parlando abbia, nella sua accezione più classica e diffusa, il nome di galleria: raccolta di opere nel nome dell'arte: studio, lavoro, mostra. " (Tratto da B. Tosatti, catalogo "La Manica Lunga Officina creativa", 2005).

Nel corso degli anni si sono delineate altre importanti funzioni all'interno dell'atelier: si è creata una collezione permanente, un'agenzia culturale che organizza eventi e convegni, stages di lavoro con artisti del contemporaneo, progetti di formazione e didattica per le scuole, laboratori per enti esterni e seminari di studio per studenti di vario livello.

[Artisti dell'atelier presenti in mostra: Francesco Borrello e Giulio Rosso](#)

Atelier Manolibera

L'atelier Manolibera, inizialmente denominato "Centro di Educazione al Lavoro", nasce nel 1991 su espressa richiesta di alcuni ospiti del Centro Emmanuel. Negli anni l'esperienza si è modificata, fino all'attuale assetto che prevede una serie di attività artigianali (ceramica, decoro, falegnameria ed altre) ed espressive (musica, pittura, teatro). I prodotti entrano nel circuito di vendita dei negozi collegati (Banco Artigiano delle Arti e Mestieri) mentre tutte le espressioni artistiche degli ospiti vengono valorizzate in mostre e spettacoli all'interno del "Festival Internazionale delle Abilità Differenti", appuntamento annuale che dal 1999 si svolge nelle prime due settimane di Maggio a Carpi. L'Atelier di Pittura nasce all'interno della cooperativa da un episodio esemplare.

Una mattina dell'autunno 1995 Pietro, un ragazzo costretto sulla carrozzina, sembra essere scomparso. L'educatrice lo trova all'interno dell'"Aula Didattica" del Centro, nella quale non era mai entrato prima, intento a spremere colori e a distribuirli sul foglio con l'unica mano funzionante, con ardore e passione inediti. Questo è stato l'inizio di un lavoro che ha portato alla realizzazione di una prima mostra nella primavera del 1996.

Agli ospiti interessati vengono proposte varie tecniche nel delicato equilibrio necessario al mantenimento della libera creatività e alla valorizzazione dell'originalità espressiva alla base delle loro opere. Si è dedicato da allora uno spazio specifico a questa attività all'interno dell'Atelier dove si alternano gli artisti con il supporto di un'educatrice, Rossella Urbano, sotto la supervisione della direzione artistica di Emanuela Cioldi.

[Artisti dell'atelier presente in mostra: Riccardo Persico, Gianluca Pirrotta](#)

Atelier Zonnelied-Eizeringen

L'atelier di Eizeringen, piccolo comune vicino a Bruxelles, è fondato sul metodo dell'Istituto Zonnelied per il quale gli atelier di disegno e tessitura sono luoghi di interesse artistico e creativo dove i disabili mentali adulti hanno la possibilità di esprimersi.

L'attenzione dello studio è concentrata verso i bisogni e verso le realizzazioni creative dei partecipanti. Il processo creativo è più importante del risultato. Afferma Brigitte Vandersmissen: "A volte ci accorgiamo che le opere hanno la funzione di oggetti transizionali, un disegno come oggetto non è un obiettivo in sé, ma un mezzo, non solo per esprimere se stessi agli altri, ma in primo luogo per esprimere se stessi a se stessi, e quindi creare una esistenza personale.

Come assistenti di studio, cerchiamo di creare le condizioni, un ambiente in cui tutti gli artisti possono trovare la propria strada." I conduttori dell'atelier sono Brigitte Vandersmissen e Rik Durang

[Artisti dell'atelier presenti in mostra: Heide de Bruyne, Hilde d'Hondt, Cecile Franceus, Fernanda Reys](#)

Con il contributo di:



Con il patrocinio di:



ACCADEMIA DI BELLE ARTI
Bologna



Con il patrocinio del
Ministro per le Pari Opportunità

Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Un particolare ringraziamento a:

il Resto del Carlino

Notizie
SETTIMANALE DELLA DIOCESI DI CARPI

RADIOBRUNO
www.brunoet.it

TEMPO
ATTUALITÀ, CULTURA, SPETTACOLO, MUSICA, SPORT E APPUNTAMENTI

vivo modena
Giornale Gratuito di Notizie e Affari

vivo carpi
Giornale Gratuito di Notizie e Affari

SHOWWORKS
WORLD CLASS EXHIBITION SERVICES

GRUPPO CONTEST
COMUNICAZIONE IMPRESA

CONTEST Srl - I - 41037 Mirandola (MO) ITALY
Tel. +39-0535.27555 - Fax +39-0535.20555
www.contest.it

Progetto grafico: Emanuela Cioldi e Sandra Setti
Stampa: Arbe Industrie Grafiche - Aprile 2010