

MEMORIA OBLIO

BOLOGNA 5-31 MAGGIO 2013



Ringraziamenti:

Vogliamo esprimere la nostra riconoscenza a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione della mostra condividendone lo spirito, ringraziamo in particolare:

Juan Carlos Ceci
Klaus Mecherlein
Roberto Peccolo
Giordano Raffaelli
Florian Reese
Duygu Uzun
Franco Viganò
Andrea Losavio
Michael Werth
Giulia Pettinari

Si ringrazia inoltre Augusto Iossa Fasano per il suo contributo intellettuale.

Crediti fotografici:

Guglielmo Scollo
Jacopo Sermasi

Curatela: Luca Farulli

Comitato scientifico:

Cristina Calicelli
Sara Ugolini

Direzione organizzativa: Emanuela Ciroldi

Comunicazione: Chiara Bellardi

Progetto grafico: Sandra Setti e Emanuela Ciroldi

Organizzazione e Promozione:

Cooperativa Sociale Nazareno, Carpi

MEMORIAOBLIO

STORIA, MISTERO E PRESENTE

Sergio Zini

Memoria non è puro ricordo, fisso e immutabile, ma piuttosto RAPPRESENTARE¹ riportare al presente cose passate o lontane e quindi, in certo senso, esponendo "in un qualsiasi modo dinnanzi agli occhi figure o fatti"². È interessante questo atto del rendere presente, riportare alla luce, rendere di nuovo fruibile ora un fatto passato.

Memoria è rapporto con un passato reso presente per poter affrontare il futuro con speranza.

Memoria è ricchezza, patrimonio conservato, investimento del passato, risparmio accumulato che risulta utile ora, che finanzia il mio movimento presente, il cammino che sto facendo ora verso la mia personale soddisfazione.

Memoria è storia, senso del tempo che passa, crescita umana, enfaticizzazione a volte di momenti e di luoghi che quando ti capita di ri-vedere ti sembrano più banali o più piccoli e angusti di come li ricordavi .

Memoria è il mistero della natura dell'uomo che ricorda qualcosa (ma non tutto) e allo stesso tempo dimentica qualcosa (ma non tutto).

Memoria è anche decidere di non ricordare, rimuovere dalla mente le debolezze, nascondere le miserie, censurare azioni riprovevoli.

Memoria è vergogna di atti feroci compiuti nel passato ma nello stesso tempo dimenticanza della possibilità di compierne di altrettanto inumani oggi.

Memoria è il cervello che funziona bene. Memoria

è il cervello che non ha mai funzionato bene. Memoria è il cervello assediato ed oppresso da pensieri invadenti e confusivi. Memoria è il ricordo che scompare, lentamente, nel profondo del tempo.

Accade così che i vari e numerosi frammenti accumulati si connettono a fatica e vagano nella mente intercettando talora le trame del pensiero e riaffiorando, apparentemente insensati, qua e là, riaccendendo brandelli irregolari di vita vissuta.

E allora l'artista cerca di catturare e riportare in superficie queste tracce del passato, rovistando nella mente alla ricerca di questi frammenti catturandoli nelle reti dei pensieri e degli affetti.

Una volta colti, subito ricacciando nell'oblio ciò che più turba e torce l'animo, con essi, costruisce nuove storie e nuove trame che risignificano il tempo e lo spazio. Ne nasce un atto creativo, intenso e profetico che mostra nascondendo, ricorda ed allo stesso tempo oblia, fa riemergere o sotterra nel profondo, come un sogno ad occhi aperti che a volte rassetta il presente e ne scompiglia l'affanno solito per aprire un orizzonte nuovo, pieno di speranza, quasi a voler mostrare un destino, che è luogo e senso, che è stato ma che dovrà essere ancora e ancora e ancora ... infinito e vero. Questo è il dono dei nostri artisti, oggi.

E attraverso questo dono noi possiamo apprezzare pezzi della loro storia incontrando

fatti e avvenimenti resi presenti nelle loro opere che ci possono aiutare, sostenere e far riflettere nell'affronto del mistero del domani. Come dice Oogway il saggio maestro di Kung Fu Panda: "Ieri è storia, domani è un mistero ma oggi è un dono: per questo si chiama presente"³

Note

(1) RE-AD-PRAESENTARE: render presenti cose passate o lontane. Dal sito www.etimo.it

(2) Ibidem

(3) Dal Film di animazione "Kung Fu Panda"

Indice

Storia, Mistero e Presente, Sergio Zini	Pag. 2
Memoria/Oblio, Luca Farulli	Pag. 4
Sguardi - pieni e vuoti - sulla memoria, Cristina Calicelli	Pag. 10
Spazi per la memoria, Sara Ugolini	Pag. 14
Tradimento della memoria e fedeltà al ricordo attraverso la visione in Maria Callegaro, Augusto Iossa Fasano	Pag. 18
Artisti e Opere:	
Roberto Caruso	Pag. 22
Maurizio Anzeri	Pag. 24
Donald Baechler	Pag. 26
Luca Coser	Pag. 28
Manuela Candini	Pag. 29
Stanislaw Zagajewski	Pag. 30
James Brown	Pag. 32
Faustino Borgalli	Pag. 34
Marco Lanza	Pag. 36
Peter Kapeller	Pag. 38
Fiamma Antoni Ciotti	Pag. 40
Jean Luc Parant	Pag. 42
Gianluca Pirrotta	Pag. 44
Daniela Alfarano	Pag. 46
Pastis	Pag. 47
Silvia Cibaldi	Pag. 48
Gilberto Giovagnoli	Pag. 49
Riccardo Persico	Pag. 50
Andrea Giordani	Pag. 52
Andrea Obwaller	Pag. 54
Maria Callegaro Perozzo	Pag. 56
Cesare Paltrinieri	Pag. 58
Biografie degli artisti, Giulia Pettinari	Pag. 60
Schede atelier ed enti prestatori	Pag. 66

MEMORIA/OBLIO

Luca Farulli

Dea della memoria, Mnemosyne genera le nove Muse, a cui si rivolgono i poeti per presentificare un tempo anteriore di cui, essi, sanno senza averlo mai visto: un tempo immemorabile, anteriore ad ogni tempo storico. Questo ci riferisce il mito riportato da Esiodo in *Teogonia*, che non solo congiunge memoria ad oblio come due facce della stessa medaglia, ma, così facendo, riconosce a Mnemosyne una qualità produttivo-poietica, non una di segno meramente accumulativo¹. Ancora Omero si rivolge in *Iliade* alle figlie di Mnemosyne, affinché esse esercitino “la loro capacità di far dimenticare la cura, che distoglie lo sguardo da ciò che è essenziale”², presentificando un tempo, per così dire, ulteriore, un di più di tempo, di cui il poeta non poteva essere testimone oculare: “Ditemi adesso, o Muse, che abitate l’Olimpo/voi, dee, voi siete sempre presenti, tutto sapete, /noi la fama ascoltiamo, ma nulla vedemmo”³.

Intorno al nodo dimenticare per ricordare è Platone a soffermarsi, in un’epoca diversa della memoria e, soprattutto, in una fase di transizione della cultura sensoria, segnata dall’avanzare della parola scritta.

Non l’ “insegnamento”, bensì la “reminiscenza”, afferma Socrate in *Menone*, costituisce la via verso la conoscenza; per questa ragione, determinanti sono quelle domande “intorpidenti”⁴ che, facendo dimenticare quanto il singolo crede di sapere, portano a rammemorare le verità che l’anima ha

visto anteriormente, nel tempo primo della sua vita ideale e che albergano in essa. È quanto accade al servo interrogato da Socrate, nel corso del dialogo, in merito alle figure geometriche, preso come caso probante della teoria che conoscere è ricordare. In *Fedone*, Platone chiarisce però, sempre per bocca di Socrate, che quel rammemorare così pieno, quel riattivare conoscenze anteriori ha luogo attraverso le *tiny deads*, le piccole morti che fessurano la vita eterna dell’anima. Si ricorda, ma, grazie all’oblio, grazie a quel passaggio in cui l’anima, reincarnandosi, perde, per così dire, il proprio splendore, opacizzandosi, dimenticandosi dello spettacolo visto al cospetto delle idee, senza mai cancellare tale resto: “Se invece, [...] acquistate delle conoscenze prima di nascere – afferma Socrate in *Fedone* –, noi le perdiamo nascendo, e poi, valendoci dei sensi relativi a certi oggetti, veniamo recuperando di ciascuno di essi quelle conoscenze che avevamo già anche prima; ebbene, questo che noi diciamo apprendere, non sarà un recuperare conoscenze che già ci appartenevano? E, se adoperiamo per questo la parola ricordarsi, non l’adoperiamo nel suo giusto significato?”⁵. Conoscere equivale a ricordare nel senso che tale attività di rammemorazione vive di una cesura, di un salto d’oblio e non di una progressività lineare di accumulo. Per questa via riaffiora, “perennemente”, la vita “prima di nascere”, le immagini archetipiche che l’anima porta iscritte come cristallizzazioni

interne della propria cavea. È intorno a questo tempo anteriore all’adesso che opera l’anima e la sua “ansia di essere come quello”⁶. Il contributo che l’arte fornisce a ciò è intessuto, nuovamente, di oblio come via alla rammemorazione e ne tratta, per via eccentrica, il dialogo *Fedro*, allorché Socrate narra dell’incontro, avvenuto nell’immemoriale tempo antico dell’Egitto, tra il dio Theuth ed il Faraone Thamus. Figura analoga alla divinità greca di Prometeo, Theuth “fu l’inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e dell’astronomia”, del giuoco dei dadi e, soprattutto, “delle lettere dell’alfabeto”⁷; come tale egli si presenta a Thamus decantando la prestazione che le sue arti-*téchnai* avrebbero potuto offrire allo sviluppo della conoscenza presso gli Egizi, rendendoli più sapienti e rafforzando la loro memoria. Assumendo, nella disposizione argomentativa del dialogo, il ruolo di Zeus nei confronti di Prometeo, il Faraone motiva il proprio rifiuto, operando una distinzione tra “richiamare alla mente” (*Hypómnesis*, 275a) e attività rammemorativa (*Anámnesis*, 85d), che recepisce le trasformazioni suscitate nella “cultura del sensorio”⁸, e quindi nel ridefinirsi di memoria, dall’intervento del *medium* costituito dalla parola scritta: “O ingegnossissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l’alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché, fidandosi dello scritto, richiameranno le cose alla mente non più dall’interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso

segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente”⁹. Il rifiuto opposto dall’ ‘antico’ Thamus al ‘moderno’ Theuth, si incentra sulla prestazione depistante svolta dal supporto mnemonico costituito dalla scrittura, rispetto alla “ansia” dell’attività rammemoratrice nel recuperare ciò che è andato provvisoriamente dimenticato, del viaggio compiuto dall’anima nel mondo delle idee, nel tempo anteriore. Archivio inerte, mera raccolta dati, la memoria non solo mancherebbe la propria funzione poietico-creativa, ma, ancor più, finirebbe per annientare la funzione rammemorativa dell’oblio, ovvero, quelle piccole morti e rinascite che consentono rammemorazione. Quale è, però, in questo orizzonte, il compito dell’arte, della *téchnè*? Oblio. Le immagini, che sono rimaste come cristallizzazione della vita anteriore sulle pareti dell’anima, possono riemergere, solo nel momento in cui l’arte dimentica se stessa, nel mentre essa si ritrae e lascia spazio all’entusiasmo: “[...] Solo la Musa forma gli ispirati; e attraverso questi si costituisce una catena di altri, invasi da divina ispirazione. Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità, esprimono tutti quei loro bei canti, si come i buoni poeti melici”¹⁰. Ancora una volta l’oblio torna come condizione di memoria, come condizione d’attività responsabile della rinascita delle immagini legate al tempo di prima, ovvero, alla esistenza anteriore *alla tiny dead* costituita dalla reincarnazione, a quella “smemoratezza” veicolata dal corpo, in cui l’anima è “imprigionata come un’ostrica”¹¹. “È chiaro – sostiene Aristotele in *De memoria* – a quale parte dell’anima appartiene la memoria e cioè

Note

(1) “Allietano così la mente di Giove in Olimpo/le olimpie Muse, figlie di Giove, dell’ègida sire:/le generava nella Pièride al padre Cronide/Mnemòsine, che quivi regnava sui campi Eleutèri:/ed esse danno oblio nei mali, e riposo dai crucci” (Esiodo, *Teogonia*, Prologo). Sulla figura di Mnemosyne si veda il classico scritto di J.-P. Vernant, *Aspetti mitici della memoria*, in: J.-P. V., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano, B. Bravo, Torino, Einaudi, 1970, in part. pp. 101-103: “Per mezzo del contatto che essa [Mnemosyne] stabilisce con le prime età, con l’*aión* divino, con il tempo primordiale, essa consente di sfuggire al tempo della quinta razza, fatto di fatica, di miseria e di angoscia” (*Ivi*, p. 102).

(2) P. Matussek, *Mnemosyne*, in: N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, tr. it., a cura di A. Borsari, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 348.

(3) Omero, *Iliade*, II, vv. 484-486, tr. it., R. Calzetti Onesti, Torino, Einaudi, 1990.

(4) Platone, *Menone*, 80a-c.

(5) Platone, *Fedone*, 75e. Pensiero non dissimile si trova espresso in *Fedro* 250a: “Ma non per tutte le anime è agevole, partendo dalle cose terrene, far affiorare nella memoria quel vero essere, non per quelle che ebbero lassù una visione rapidissima di quella realtà, non per quelle che, quando sono crollate a terra, ebbero mala sorte cosicché, stravolte verso l’ingiustizia da certe compagnie, dimenticarono quanto allora videro di santo”. L’affermazione qui compiuta da Socrate-Platone richiama, nel modo più perfetto, le immagini realizzate da G. Pirrotta, con le sue distorsioni visive, da cui affiora, a tratti, un tempo anteriore. L’eguale vale per i lavori di A. Obwaller, i quali riportano il brusio del tempo originario, i suoi tracciati. Le ricomparsa del tempo sono tema eminente del lavoro video del gruppo Pastis, il quale mostra tutta l’ascendenza platonica propria del genere video.

(6) Platone, *Ivi*, 75a.

(7) Platone, *Fedro*, 274d.

(8) Il termine è, come noto, coniato da Walter Ong nel suo: *La presenza della parola*, tr. it. di R. Zelocchi, Introduzione di R. Barilli, Bologna, Il Mulino, 1970, in cui si analizzano le riconfigurazioni sensorie legate all’avvento dei diversi media. In particolare, il contesto di significato del termine è chiarito a p. 9 dello studio di Ong, ove si legge: “Le culture variano grandemente nel modo in cui si servono dei diversi sensi e li pongono in relazione con i loro sistemi concettuali”. Importante, in questo contesto, il lavoro artistico di E. Candini. Il libro scritto, in cui la antica forza della parola orale si è fatto discorso – spesso letto in intima e silenziosa solitudine – transita dal regime della vista a quella del tatto. Quasi si trattasse di un invito a ricordare come la lettura sia abitata da altri gesti, diversi dal vedere, quali il toccare, la fisicità di un volume, i quali risvegliano altri fantasmi sensoriali.

(9) Platone, *Fedro*, 274e-275a.

(10) Platone, *Ione*, 533e.

(11) Platone, *Fedro*, 250c. In modo preciso, la liberazione dalla corazza costituita dal corpo è tematizzata con estrema poesia dai lavori di S. Cibaldi.

MEMORIA/OBLIO

a quella a cui appartiene anche l'immaginazione"¹². Il contesto di riflessione sulla memoria elaborato dallo Stagirita si segnala, sin da questo passo, aperto a sviluppi radicalmente diversi rispetto a quelli provenienti dall'impostazione data al problema da Platone¹³. Soprattutto rilevante è l'ancoramento di memoria a *Phantasía*, ovvero a quella facoltà creatrice di "immagini mentali" (*Phantásmata*), la cui attività coinvolge, tra l'altro, anche l'ambito del desiderio, come si evince da *De motu animalium*: "Il desiderio mi dice che devo bere, la percezione, l'immaginazione (*Phantasía*) o l'intelligenza mi dicono che questa è una bevanda, subito si beve"¹⁴. Perché ci sia desiderio occorre che la parte desiderante dell'anima riesca a visualizzare la meta, finalità da cui si attende l'esaudimento dell'aspettativa. Proprio questo aspetto, per così dire, valutante o deliberativo in vista di una utilità o danno, di una felicità o dolore costituisce l'aspetto saliente del tema *Phantasía/Phantásmata*, immaginazione/immagine mentale in Aristotele. Al fine di convergere sul tema della memoria, occorre domandarsi, di qual genere di immaginazione Aristotele stia parlando in rapporto all'essere umano, inteso quale genere particolare di essere vivente, ovvero animale. *Phantasía* ed i suoi prodotti, i *Phantásmata*, dipendono, certo, da quella parte della vita dell'anima che ha a che fare con la luce del mondo, con la sua esperienza tra i fenomeni naturali ed umani: "[...] Poiché la

vista è il senso per eccellenza, l'immaginazione [*Phantasía*] anche il nome ha mutuato dalla luce [*Pháos*], giacché senza luce non si può vedere". In senso proprio, però, *Phantasía* e immagini mentali (*Phantásmata*) vivono in un'altra luce, in quella 'seconda', ove le sensazioni lasciate da fenomeni od oggetti presenti, tornano sotto forma di immagini, testimoniando di una loro pervicacia, di una loro resistenza: "simili alle sensazioni", scrive Aristotele in *De anima*, tali "immagini persistono" e son causa di molte azioni tra i viventi/animali¹⁵. Se questo è il rapporto che intercorre tra immaginazione e realtà sensibile, quale è la natura propria che tale facoltà, *border line* tra sensazione ed intelletto, possiede nell'uomo? Solo passando per tale pertugio, si può giungere a qualcosa in merito alla memoria umana. Nella ricca ed articolata fenomenologia dell'anima offerta da Aristotele, si danno due livelli di *Phantasía*: una di natura sensibile, l'altra di natura deliberativa o linguistica. "La ragione per cui <gli animali non umani> sembrano non avere opinione è che non hanno <la *Phantasía*> che deriva dalla connessione discorsiva. Perciò <negli animali non umani> il desiderio non include la capacità deliberativa"¹⁶. La *Phantasía*/immaginazione di natura sensibile si limita a riportare in luce 'seconda' ciò che era dato originalmente in luce 'prima': un c'era che ora torna. Proprio in virtù di questo legame tra le due 'luci', tra i due ambiti di realtà esperita, nella riflessione aristotelica sulla

Phantasía/immaginazione si apre uno spazio di specificazione ulteriore dell'immaginazione: nella loro 'similarità' con le sensazioni, le immagini mentali prodotte dalla *Phantasía* conservano tracce, contrassegni dello specifico organo di senso mediante il quale l'anima ha compiuto esperienza sensibile del mondo. Le analitiche considerazioni svolte da Aristotele in *De anima* sugli organi di senso aprono in tale direzione, ovvero, indicano una attenzione per le tracce con cui l'approccio sensoriale riga l'immaginazione, l'immagine da essa prodotta: la bassezza del tatto, la sua vicinanza al corpo, la diversa disposizione della vista, il modo dell'apprendimento concesso dall'udito. Assieme a tale dimensione della *Phantasía*/immaginazione valida per tutti i viventi, nell'uomo se ne segnala, in modo specifico, un'altra, di genere deliberativo¹⁷, che è all'uomo naturale in quanto essere linguistico. "L'immaginazione sensibile [...] esiste anche negli animali privi di ragione, la deliberativa – afferma ancora Aristotele in *De anima* – solo in quelli capaci di ragionare. Perché decidere di fare questo o quello è oramai compito del ragionamento ed è necessario che misurino sempre con un'unica unità di misura, giacché perseguono un bene più grande e di conseguenza possono costruire di più immagini una sola"¹⁸. È questa dimensione deliberativa della *Phantasía*/immaginazione, la quale opera in tutto e per tutto come un montaggio cinematografico, a costituire il punto di collegamento specifico tra

immaginazione e arte ed immaginazione e memoria in Aristotele. Il *Mythos*-favola di cui egli tratta in *De arte poetica* si costituisce, infatti, come un montaggio del tempo¹⁹. A differenza della storia che riporta il "particolare", ovvero, i singoli fatti empirici, il *Mythos* poetico ordina ricombinando gli eventi nel tempo, secondo "un principio, mezzo e fine"²⁰: cioè seguendo un ordine logico-linguistico, che è, poi, oggetto di discorso: "[...] Vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello"²¹. E' in questa rielaborazione, in questo riordinamento logico-linguistico con cui gli eventi vengono offerti al discorso, per essere accolti o no, che la prestazione dell'arte incontra la natura deliberativa dell'essere umano: il suo specifico piacere per il sapere, la sua 'sensatezza'²². E' a tale altezza problematica che la *Phantasía*-immaginazione di tipo linguistico incontra il tema della memoria in Aristotele ed illumina la frase: "[...] Quando uno con la memoria ricorda d'aver visto o udito o imparato qualcosa, include nell'atto il 'prima', e il 'prima' e 'poi' esistono nel tempo. E' chiaro dunque, a quale parte dell'anima appartiene la memoria e cioè a quella a cui appartiene anche l'immaginazione: sono oggetti di memoria per sé quelli che cadono sotto l'immaginazione, per accidente, poi, quelli che non sono separati dall'immaginazione"²³. Memoria non è tutto, essa rappresenta *solo* il presupposto che l'uomo condivide con gli altri animali-viventi. Il salto specifico è costituito dal portare tale facoltà al livello della natura linguistica, deliberativa caratteristica dell'essere uomo. L'attività della Μνήμη - memoria – propriamente il Μνημονεύειν – qui richiamata è infatti una semplice facoltà

accumulativa e conservativa, che ricorda fatti accaduti in precedenza, permettendo il loro affiorare alla mente. Molti degli animali-viventi ne dispongono: "[...] La memoria implica sempre che sia trascorso del tempo. Di conseguenza gli esseri che percepiscono il tempo, essi soli ricordano – e con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo"²⁴. Dal generico allo specifico umano si passa, quando si lasci il grado zero rappresentato dalla Μνήμη - memoria e si passi alla dimensione attiva della Ανάμνησις – o meglio αναμνήσκεσθαι – tradotta da Lo Piparo con "memoria che cerca", "cercare nei ricordi"²⁵. E' questa, la ricerca della rappresentazione mentale di genere linguistico, di cui sopra abbiamo parlato. Aristotele ne tratta in *De memoria et reminiscencia*, quando distingue "semplice ricordare (Μνημονεύειν)", da "cercare nei ricordi (αναμνήσκεσθαι)", riconoscendo solo quest'ultima come attività specifica dell'esser uomo, in quanto "il cercare nei ricordi è come un ragionamento verbale: chi ricerca nei propri ricordi ragiona linguisticamente su ciò che ha precedentemente visto, sentito o sperimentato, e ciò è per l'appunto una specie di ricerca. Questo procedere accade solo agli <animali> che per natura sono dotati della capacità di deliberare: e il deliberare è, infatti, un determinato tipo di ragionamento verbale"²⁶. Tale attività non solo sottolinea il fatto che si giunge ad un ricordo, attraverso tracce parziali, associazioni, catene e nodi con cui si fanno risalire, per percorsi indiretti, esperienze finite fuori dal campo centrale della memoria ma non cancellate: nel cercare, ricorda Aristotele, si procede da "un punto ad un altro: ad esempio, dal latte al bianco, dal bianco all'aria, da questa all'umido e di qui uno si ricorda

Note

(12) Aristotele, *De memoria et reminiscencia*, 450a.

(13) Per una disamina delle implicazioni provenienti dalla diversa lettura fornita da Platone ed Aristotele del tema connesso alla memoria, si veda: P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991, in particolare pp. 13-34.

(14) Aristotele, *De motu animalium*, 701a.

(15) Aristotele, *De anima*, 429a.

(16) Aristotele, *Ivi*, 434a. La traduzione qui riportata del testo aristotelico è quella elaborata da F. Lo Piparo a p. 24 del suo fondamentale studio: *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Bari, Laterza, 2003, testo cui facciamo puntuale riferimento nelle nostre riflessioni. La scelta di tale versione è dettata dalla conformità della traduzione di Lo Piparo all'ordine di riflessioni che qui stiamo svolgendo in merito alla memoria quale facoltà umana.

(17) Importante a questo proposito quanto nota Lo Piparo nel considerare la posizione svolta da Aristotele in *De anima*: "Diversamente dagli altri animali l'uomo, oltre alle rappresentazioni mentali che riproducono sensazioni assenti, è dotato della capacità di produrre un particolare tipo di immagine mentale che solo col e nel linguaggio è possibile che esista" (F.L.P. *Aristotele e il linguaggio*, cit., p. 24).

(18) Aristotele, *De anima*, 434a.

(19) "Il più importante di questi elementi è la composizione dei casi [cioè la favola]. Perché la tragedia non è mimésis di uomini, bensì di azioni e di vita, che è come dire di felicità < e di infelicità; e la felicità > e l'infelicità si risolvono in azione, e il fine stesso [della vita, cioè la felicità.] è una specie di azione, non una qualità" (Aristotele, *Poetica*, 1450a).

(20) Aristotele, *De arte poetica*, 1450b.

(21) Aristotele, *Ivi*, 1448b, nella traduzione italiana di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987. Lo studio analitico compiuto da Aristotele in merito all'attività dell'anima torna, a mo' di parabola, negli imponenti lavori di J. Brown, i quali segnalano, come in quadri clinici, le attività delle sinapsi mentali, i colori della memoria.

(22) Il termine "sensatezza/*Besonnenheit*" è quello usato da J. G. Herder in: *Saggio sull'origine del linguaggio*, per caratterizzare la natura umana: "L'uomo [...] dimostra *Besonnenheit* quando, dall'intero flusso onirico di immagini che sfiorano fuggevolmente i suoi sensi, sa raccogliersi in un attimo di veglia, indugiare deliberatamente su una sola immagine, considerarla con pacata lucidità, isolando per sé quei contrassegni che rendono inconfondibile l'oggetto" (J. G. H., *Saggio*, tr. it. di A. P. Amicone, Parma, Pratiche, 1995, p. 58).

(23) Aristotele, *De memoria et reminiscencia*, 450a.

(24) Aristotele, *Ivi*, 449b.

(25) Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio*, cit., p. 27.

(26) Aristotele, *De memoria et reminiscencia*, 453a nella traduzione datane da Lo Piparo nel già citato *Aristotele e il linguaggio*, p. 27.

MEMORIA/OBLIO

dell'autunno, se davvero cercava questa stagione”²⁷. Non solo si ritrova l'autunno cercato, ma il suo profumo, il suo colore, le sue qualità atmosferiche²⁸, i gesti ed il nostro agire in esso, che son rimasti vivi, seppur in forma di traccia congelata, nella astrattezza dei concetti. In quanto deliberante, il cercare nei ricordi, significa, però, anche soppesare, ponderare, cioè scegliere e organizzare la freccia del tempo: valutare ciò che è utile e dannoso. La dimensione plastica del cercare nei ricordi, la sua felicità implicita, è così connessa a quella sua vicinanza al montaggio del tempo che comporta oblio, quale dimensione per l'emergere di qualcosa che non è cancellato: soprattutto, pone le basi per quel tempo futuro, per quel progetto, rubando il quale si priva l'uomo di qualcosa di essenziale, al pari della sua storia. E' su questo punto che Friedrich Nietzsche ha qualcosa di rilevante da dire, per più ragioni: da un lato, infatti, il suo discorso rimarca la natura 'metastabile', dinamica della memoria che implica il riconoscimento indispensabile dell'istanza costituita dall'oblio; dall'altro, perché la questione relativa alla memoria comporta quella relativa al futuro; infine, perché la proposta elaborata sin dallo scritto *Sull'utilità ed il danno della storia per la vita* apre in direzione della dimensione sovraindividuale, culturale della memoria.

“Per ogni agire – scrive Nietzsche – ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non soltanto luce, ma anche oscurità”²⁹. L'*Ansatz*, la mossa d'apertura della riflessione nietzscheana è qui impostata: la storia, in quanto memoria del passato, è sottoposta a valutazione, nel senso di deliberarne il *Wert*-valore, a partire dal

piano della vita, cioè a partire dalla capacità dimostrata da una epoca e da un orizzonte culturale di promuovere ed esprimere altra vita: “Per determinare questo grado e poi, per mezzo suo, il limite in cui il passato deve essere dimenticato, se non vuole diventare l'affossatore del presente, si dovrebbe sapere con esattezza quanto sia grande la *forza plastica* di un uomo, di un popolo o di una civiltà, voglio dire quella forza di crescere a modo proprio su se stessi, di trasformare e incorporare cose passate ed estranee, di sanare ferite, di sostituire parti perdute, di riplasmare in sé forme spezzate”³⁰. Dimenticare, ovvero, sottoporre al lavoro dell'oblio, si connette in Nietzsche alla questione relativa alla felicità, in quanto tale azione guidata del sottoporre il presente ed il passato alla forza costituita dal *Vergessen*, dal dimenticare, significa aprire spazio, liberare nuove “forze”, che si caratterizzano come “plastiche”, in quanto sono rielaborative, fonti di riflessione. In certo senso, solo questa messa in prova favorita dall'oblio/dimenticare restituisce la memoria alla propria dimensione etica: cosa ricordare. Ancora una volta torna la natura deliberativa della memoria e degli affetti umani proposta da Aristotele. E' proprio all'interno dell'individuazione del giusto “grado” di oblio/dimenticare e memoria che si deve dare nella vita di un individuo – come, pure, di un “popolo” o di una “civiltà” – che si apre il rapporto tra memoria e futuro. In Nietzsche è forte il fastidio nei confronti di quella forma di sentire, di sentimento della vita, condensato nel “risentimento/rancore”. Il tipo di approccio “genealogico” attivato dal filosofo tedesco nei confronti dei valori, pone Nietzsche *oltre* l'orizzonte

della mera critica, aprendolo, invece, a quello della “valutazione” sintomatica: il “risentimento/rancore” è sintomo di quale fase della vita, di quale fase della “forza plastica” di un individuo o di una comunità? Sintomo, non espressione, di una fase di “impoverimento della vita”, afferma Nietzsche in *La gaia scienza*³¹; parimenti, il sovraccarico di memoria storica, è sintomo di quale fase della vita? Giuocare sull'alternanza oblio/dimenticanza, giuocare tali ‘forze’ sulle ‘forze’ della memoria e del ricordo, significa, nell'ottica proposta da Nietzsche, liberare la memoria da ogni sentimento “risentito” di nostalgia. Nessun monopolio dell'una forza o dell'altra: sarebbe, comunque, sintomo di “povertà” di vita. Oblio/dimenticare vale, così, rispetto alla memoria, quale pura istanza plastica, non compensatrice. Oblio/dimenticare rilancia la nostalgia di futuro, nel senso di rimettere memoria al lavoro, di ricordare che essa è rinviata, sempre e comunque, ad un lavoro/*Arbeit* simile a quello, interminabile, del mito, secondo Hans Blumenberg³², o, in modo ancor più esatto, secondo la concezione che della storia propone Odo Marquard, a quello caratteristico di una “integrazione senza Intero”: “Là dove, insieme con il concetto di processo totale caratteristico della filosofia della storia, l'idea stessa di totalità diviene sospetta in rapporto alla storia ovvero viene tutt'al più relegata in una funzione regolativa, possono e debbono divenire interessanti quelle categorie, in particolare, che certamente non consentono più di concepire la storia come una totalità, dunque, un Intero, bensì consentono di considerare i processi storici come integrazioni e reintegrazioni, come integrazioni per così

dire senza Intero”³³. La posizione funzionale di oblio/dimenticare rispetto a memoria è, così, caratterizzata da un invito a far dismettere alla memoria storica il suo volto di puro *Memento* e di avvicinarla a quella libera esemplarità indicata da Kant come orientamento al fare artistico in *Critica del giudizio*: “S e g u i r e, che ha relazione con qualcosa che precede, non imitare, è la giusta espressione che designa l'influsso che possono avere sugli altri i prodotti di un autore esemplare; e ciò non significa altro che attingere alle stesse sorgenti da cui quegli attinse, e apprendere dai predecessori soltanto il modo che tennero nel produrre”³⁴. È in questa dimensione estetica – per cui memoria non si costituisce come un meccanismo del dovere, bensì come una scelta, la quale qualifica, ogni volta, chi e come compie tale scelta – che si apre il rapporto tra memoria e futuro, di cui Nietzsche offre uno spunto; in particolare rilevante, quando congiunge la *questione* relativa a oblio/memoria con quella relativa a felicità. Non si trova soluzione positiva o definitiva a tale domanda di felicità in *Sull'utilità ed il danno*, che si possa collocare tutta su di un piano. La forza terribile e formidabile di oblio non compensatorio, favorisce felicità, nel momento in cui alleggerisce memoria, ne sottolinea l'appartenenza all'ordine del verbo in quanto parola-tempo – *Zeit-Wort* – piuttosto che a quello sostantivale, la rende riflessione: non più la bruciante attualità del desiderio, del dolore, dell'affetto, bensì la felicità di vederlo riemergere, come un pallone da archeologia subacquea, di saperlo linguisticamente/deliberatamente richiamare, di rifletterci sopra, possibilmente, di co-sentirlo, di dividerlo. Qui, l'ultima prestazione del discorso nietzscheano: memoria e dimensione collettiva, culturale. In questo senso, Nietzsche non sarebbe stato unico, né solo. Vale qui ricordare lo scambio di idee ed epistolare tra il filosofo ed il grande storico Jacob Burckhardt, come esempio di una questione viva e

dibattuta. Il contributo particolare fornito da Nietzsche al tema, sempre da decifrare con attenzione ai distingu, consiste nel riconoscere le faglie di slittamento che congiungono memoria storica collettiva e memoria individuale³⁵. Come se la storia costituisse una grande costruzione dai cui mattoni ricostruirne *infinitamente* altre, una costante “rimessa in scena” del passato³⁶, come sostengono i teorici degli studi post-colonial. Una costante, indefinibile integrazione di un Intero, che rilancia l'origine al futuro, alle sue rinascite.

Bibliografia

- E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007
A. Assmann, D. Harth (a cura di), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., Fischer, 1993
A. Appadurai, *Modernità in polvere*, tr. it. di P. Vereni, Roma, Meltemi, 2001
H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, tr. it. di A. Perri, Roma, Meltemi, 2001
H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it. di B. Argenton, Introduzione di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1991
Esiòdo, *Teogonia*. “Estetica. Studi e ricerche”, 1/2012
T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, Laterza, 2010
M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, tr. it. e cura di P. Jedlowski, Postfazione di L. Passerini, Milano, Unicopli, 1996
J. G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, tr. it. di A. P. Amicone, Parma, Pratiche, 1995
F. Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Bari, Laterza, 2003
O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, tr. it. e cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1994
P. Matussek, *Mnemosyne*, in: N. Pethes, J. Rauchatz, *Dizionario della memoria*, edizione italiana a cura di A. Borsari, Milano, Bruno Mondadori, 2002
A. Oliverio, *Memoria e oblio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003
W. Ong, *La presenza della parola*, tr. it. R. Zelocchi, Introduzione di R. Barilli, Bologna, Il Mulino, 1970
P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991
C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004
J. Y. e M. Tadiè, *Il senso della memoria*, tr. it. di C. Marullo Reedt, Bari, Dedalo, 2000
J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano, B. Bravo, Torino, Einaudi, 1970
F. A. Yates, *L'arte della memoria*, tr. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 1972

Note

(27) Aristotele, *Ivi*, 452a. Il cercare attivo nei ricordi, la tenace pazienza di individuare nodi e fili costituisce il tema dei lavori di F. Antoni Ciotti, i quali adottano la strategia di spostamento e sostituzione indicata da Aristotele: dal latte al bianco, dalle pietre al bianco, dal tessuto al rosso, per cercare nei colori e nei materiali della memoria.

(28) Sul tema sempre più rilevante dell'atmosfera, si veda, in particolare: T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, Laterza, 2010, in particolare pp. 120-126.

(29) F. Nietzsche, *Sull'utilità ed il danno della storia per la vita*, tr. it. di S. Giannetta, Milano, Adelphi, 1974, p. 8.

(30) F. Nietzsche, *Ivi*, pp. 8-9.

(31) F. Nietzsche, *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, Milano, Mondadori, 1979, p. 234.

(32) H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it. di B. Argenton, Introduzione di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1991. Importante, in tal senso, il lavoro fotografico di M. Lanza, in cui il tema legato ai depositi viene declinato non nel senso reattivo del *Memento*, del passato da conservare, bensì in senso progettuale, o meglio, dell'uomo come progetto, come una costante riscrittura al futuro.

(33) O. Marquard, *Compensazione*, in: O.M., *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, tr. it. a cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 129.

(34) I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1972, p. 32, p. 139.

(35) È questo uno dei temi più forti del lavoro artistico di R. Caruso, il quale lascia riaffiorare gesti, abiti e attitudini sociali che sono, oramai, letteralmente appesi alla parete come vecchi guantoni da pugile. Nelle pieghe di quei tessuti, di quegli abiti ed oggetti si cristallizza memoria individuale di chi ha svolto il ruolo e memoria collettiva, di chi ha vissuto quella fase d'epoca.

(36) H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, tr. it. a cura di A. Perri, Roma, Meltemi, 2001, p. 13. In merito alla “rimessa in scena” del passato, si vedano i lavori di L. Coser qui esposti, i quali non solo lavorano su quella faglia di memoria della medialità costituita dalla intermedialità – fotogrammi filmici riportati ad immagine fissa – ma, soprattutto, lavorano in termini di intersensorialità: le immagini realizzate dall'artista parlano, ridono, hanno una densità acustica che rinvia alla loro origine audiovisiva.

SGUARDI - PIENI E VUOTI - SULLA MEMORIA

Cristina Calicelli

Ogni giorno si deve abbandonare il passato o accettarlo e se non si riesce a accettarlo si diventa scultori.

Louise Bourgeois

La scultura per Louise Bourgeois era un modo per esprimere l'indicibile e, di conseguenza, superare l'indicibile; attraverso l'atto creativo, quindi, il non espresso dalle parole prendeva forma nell'oggetto che ne conservava la memoria.

Nell'opera di Zagayevski, l'indicibile si materializza in spettacolari rilievi di terracotta che lui stesso definisce come i suoi "altari". La folla di volti accatastati e perfino sovrapposti sono come fossilizzati nell'espressione dell'ultimo istante prima dell'eterna pietrificazione. Assolvono quindi la funzione di altari votivi con fisionomie di altri tempi ma rappresentano anche maschere apotropaiche senza tempo e senza spirito: antiche figure di guardiani di lontana origine, terribili Gorgoni minacciose che prestavano la loro immagine a protezione del corpo dei guerrieri sugli scudi delle passate battaglie.

Il gesto dello scultore è una pratica che fa riemergere pensieri nel momento stesso in cui viene messa in atto ed il gesto più emblematico, in



1. Maschera apotropaica, Andria, Puglia

riferimento alla memoria, è il lento intrecciare del tessitore. Le collane di Fiamma Antoni Ciotti ne sono un esempio, esse si sviluppano in una circolarità contemplativa che incornicia e insieme costringe il corpo in un vincolo di elevato potere estetico, vincolo che può far pensare alle donne Pa Dong¹. L'estetica si mescola al desiderio di trasformazione e se nella comunità Pa Dong il collare è costituito da un unico robusto cordone di metallo dorato che gira su se stesso come un vortice che percorre il collo fino alla testa, Antoni Ciotti realizza i suoi lavori con fili leggeri che si mescolano tra loro, annodati o semplicemente intrecciati, che si sovrappongono formando stratificazioni e contrasti cromatici fino ad includere perle e ritagli di stoffa che assumono una nuova forma e una nuova funzione.

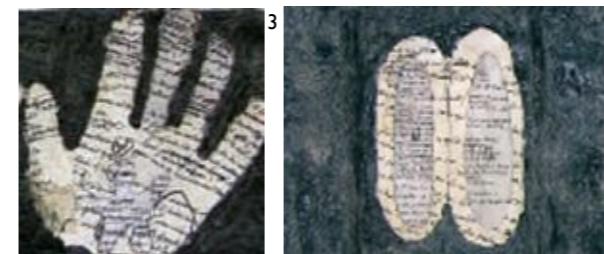
È facile notare come il corpo trasformato delle donne Pa Dong venga soprattutto modellato dal tempo, è quindi il semplice scorrere del tempo ad agire come un artigiano della memoria, come un lento tessitore dei fili della natura. L'attento intrecciare del tempo è testimoniato anche dai volti ritratti da Daniela Alfarano. Essi sono avvolti da numerosi fili che segnano le espressioni ed incorniciano



2. Donna Pa Dong

sguardi di mille momenti: l'occhio scuro e insieme luminoso è l'unica apertura verso un dentro denso di ricordi e di oblii.

Jean-Luc Parant scrive: "Quando mi sono accorto che non vedevo i miei occhi, ho scoperto che ciò che scrivevo lo scrivevo con i miei occhi che non vedevo. [...] I nostri occhi hanno cominciato a vedere ciò che essi non vedevano quando hanno cominciato a toccare ciò che non era toccabile. [...] Gli occhi hanno allora sostituito le mani per il lontano, come le mani nella notte sostituiscono gli occhi per quello che è vicino."² Gli occhi di Parant sono quindi attenti costruttori di sensazioni per la memoria, strumenti attivi per selezionare dati visivi... come le mani. Sono rappresentati come strumenti primitivi nelle forme, simili a disegni infantili, ma densi di parole. Sulla superficie degli occhi e delle mani, infatti, si leggono segni e grafemi di una semantica in divenire, di un futuro privo di linee ma intessuto col filo della scrittura. Sono oracoli e sibille solitari su uno sfondo nero, visibile nell'invisibile.



3. Jean-Luc Parant, *Sybillie*, 1991, particolare

4. Jean-Luc Parant, *Triptyque aux yeux*, 2004, particolare

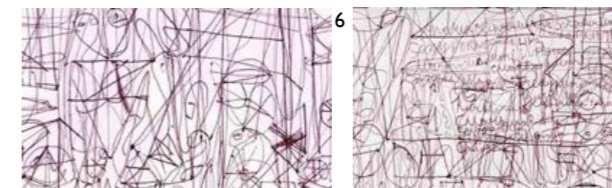
La forma dell'occhio assume un particolare valore anche nel lavoro di Maurizio Anzeri. La fitta tessitura diventa spessore che nasconde la fisionomia mentre risultano conservati sia l'originale atmosfera del ritratto fotografico di inizio Novecento sia l'occhio,

dal quale parte la raggiera che va a comporre il bozzolo intricato che diventa nuova pelle. L'occhio si fa quindi finestra che scruta le immagini per la memoria e le custodisce al riparo. È come l'occhio del ciclone: un'impronta lasciata dal dintorno, una pausa che connette il dentro e il fuori.



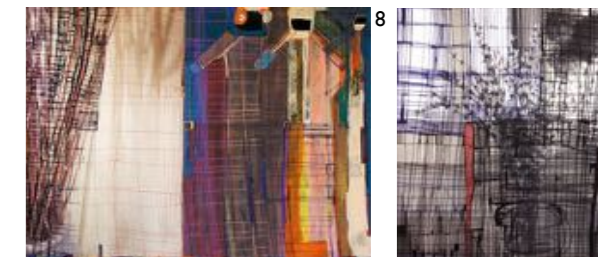
5. L'occhio del ciclone

Quella di Andrea Obwaller, invece, è tessitura grafica, fatta di tratti a biro o pennarello, di linee spezzate, curve, spigoli ma anche forme e grafemi in una Babele di gesti che si mescolano e si confondono. È una tessitura fatta dall'occhio stesso nell'istante in cui la guarda: è la memoria di un istante che resta distante dalla coscienza. Solo osservando attentamente si possono rintracciare piccole figure, simboli, lettere e parole come nelle sagome degli occhi e delle mani di Parant. Sono come originali impronte digitali, ciascuna diversa dall'altra, timbri di una memoria tanto personale quanto solitaria.



6-7. Andrea Obwaller, *Untitled*, 2009-2013, particolare

Lo stesso effetto di tessitura grafica è prodotto dal lavoro di Gian Luca Pirrotta che si concretizza però attraverso un processo guidato dalla logica e dal ritmo. I suoi fogli risultano incasellati come campi di gioco di una "battaglia navale" nella quale affondano immagini di vita quotidiana, ambienti familiari



8. Gian Luca Pirrotta, *Dentro casa*, 2013, particolare

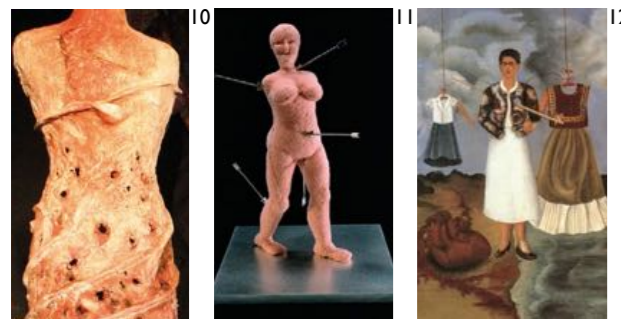
9. Gian Luca Pirrotta, *Davanti alla finestra*, 2013, particolare

fotografati da lui stesso, ricordi autobiografici.

I particolari rimangono sullo sfondo mentre prevale la ricerca di un ordine e di un tempo per scandire il racconto. Il risultato è una sorta di mappa spaziale o un'architettura della memoria in linea con la classica interpretazione di Quintiliano, ossia un edificio da percorrere mentalmente in ogni suo spazio dove i ricordi si mostrano come immagini in movimento³. Possiamo quindi intendere i fogli costruiti da Pirrotta come pellicole o fotogrammi di un più complesso processo filmico in cui la pellicola stessa, con il suo supporto e le sue suddivisioni, assume una maggiore importanza rispetto alle figure che porta impresse. Il processo filmico prevede un susseguirsi di immagini lungo un *continuum* che lega, che circola e che talvolta torna su se stesso, che si arrotola, si aggroviglia ed anche si spezza, oppure si ferma in un intervallo tra le scene. È una narrazione ma anche una speciale tessitura nella quale il filo della memoria si annoda o si disfa, si intreccia e diventa visione e veste in cui abitare, come avviene nelle sculture di Silvia Cibaldi. Nei busti da lei creati il tessuto assume la forma di un corpo che non c'è, come l'illusione di un ricordo o l'unica memoria che resta, insieme all'oblio. Sono vestiti come pelli di una muta che conserva la forma di qualcosa che è già cambiato. La "veste" intitolata *In rete* è tessuta

SGUARDI - PIENI E VUOTI - SULLA MEMORIA

a maglie larghe; i colori rosso e oro si mischiano creando larghi spazi che fanno intravedere l'oltre: l'intreccio lascia spazio alla dimenticanza. Il *Corpo ferito*, invece, è una sagoma di rete ri-vestita da un lungo abito: raffigura un corpo di donna senza braccia né testa, col grembo pieno di buchi come segni di ferite sul corpo di San Sebastiano, è come il busto di un martire quindi, raffigurato nell'assenza. Diverso è il San Sebastiano proposto da Louise Bourgeois: una figura di donna, mutilata anch'essa ma tonda nelle forme come un'antica Dea Madre che mostra un corpo nudo, dunque una massiccia presenza carnale in questo caso. Rappresentativo della mancanza è invece l'autoritratto di Frida Kahlo nell'opera del 1937 intitolata *Ricordo* in cui il petto di Frida è scavato da un buco che permette di vedere al di là del corpo. Da quel buco-ferita non esce sangue, la veste bianca indossata da Frida non



10. Silvia Cibaldi, *Corpo Ferito*, 2013, particolare
11. Louise Bourgeois, *St. Sebastienne*, 2002
12. Frida Kahlo, *Ricordo*, 1937

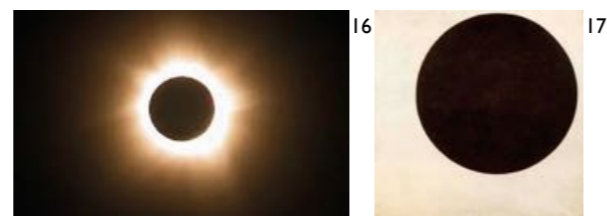
ha alcuna macchia rossa, come se quella ferita fosse un'entità scollegata dal resto del corpo, come la ferita del ricordo o la volontà di "ferire" il ricordo. Così anche le opere *Something with an eclipse* di James Brown si presentano come abitate da buchi, cellule, monadi libere senza alcun legame, senza alcun intreccio. Talvolta sono uniti tra loro da una linea di connessione, talvolta sono separati ma emanano tuttavia una raggiera che parte da un centro di forza che evoca una fonte di energia: elettrica, astrale, magnetica o neurale.

È un po' come la raggiera tessuta da Anzeri intorno all'occhio dei suoi personaggi che va a costruire un ulteriore occhio: con l'iride segnata dai fili e con il foro della pupilla che lascia intravedere l'occhio originario, come la metafora di una visione interiore.



13. James Brown, *Something with an eclipse IX*, 2008, particolare
14. Maurizio Anzeri, *Diego*, data, particolare
15. Occhio

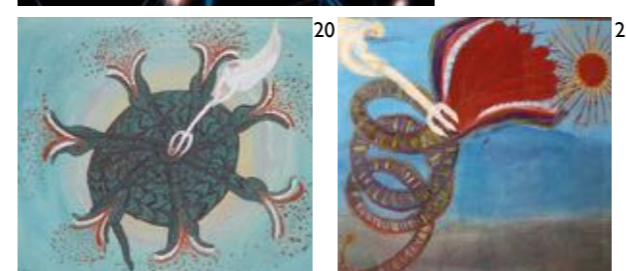
Altre volte ancora, sulla tela di Brown compaiono bolle scure come buchi, nello stesso modo in cui si presenta il fenomeno naturale dell'eclissi: infatti, intorno ai raggi di luce solare, si vede un buco, un buco nero, un vuoto quindi, separato e slegato dal lavoro di connessione cosciente.



16. eclissi solare
17. Kasimir Malevich, *Black Circle*, 1915
18. Buco nero
19. Neurone

Massimo Recalcati nel suo libro *Il miracolo della forma*⁴ citando Hernandez-Navarro parla di "eclissi della visione" come una riduzione del visivo al "niente da vedere", al vuoto come sospensione di ogni possibile attività rappresentativa. L'esempio di tale tendenza viene individuato nell'opera di Malevich in cui la "visione" sembra cancellarsi proprio dove dovrebbe potersi produrre⁵. È quindi un fenomeno di visione vuota che si contrappone al lavoro di riempimento costituito dai grafemi negli occhi della visione di Parant. Anche il lavoro di James Brown ci fa riflettere quindi sul tema dell'assenza, sul frammento rimosso, dimenticato se pur presente, sul tempo dell'oblio necessario affinché si possa interrompere l'incessante flusso automatico della memoria, talvolta dolorosa⁶.

Così Maria Callegaro Perozzo nell'opera *I sette colli di Roma* dipinge una figura eterea nell'atto di colpire il punto che si trova al centro della spirale formata dalla coda di un drago a sette teste: si tratta di un cerchio rosso che è insieme il cuore, il nucleo e la pupilla di un'entità chimerica.



20. Maria Callegaro Perozzo, *I sette colli di Roma*, 1998
21. Maria Callegaro Perozzo, *La distruzione del sole*, 1998, particolare

Torna la simbologia quindi e torna il potere taumaturgico del ricordo (come sottolinea Augusto Iossa Fasano nel suo saggio *Tradimento della memoria e fedeltà al ricordo – Attraverso la visione in Maria Callegaro* pubblicato su questo stesso catalogo) e si presentano analogie nelle forme: ad esempio, possiamo paragonare il centro che viene colpito dall'angelo all'occhio del ciclone. Inoltre, guarda caso, nell'opera della stessa autrice dal titolo *La distruzione del sole*, lo stesso gesto, come un'eclissi, ha lo scopo di far spegnere il sole o forse la luce della coscienza, sostenuta e insieme tradita dalla visione e dalle immagini della memoria.

Bibliografia

- G. Bedoni-B. Tosatti, *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, 2000
G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2002
C. Calicelli, S. Ugolini (a cura di), *Capogiro*, catalogo della mostra, Bologna, Damiani, 2012
S. Cibaldi, *Tramare sculture*, progetto critico di B. Tosatti M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2012
E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Phaidon, 2000
A. Iossa Fasano (a cura di), *Longevi Visionari*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2006
C. Moregola (a cura di), *Le vesti della Regina e i suoi accessori, ritrovamenti*, schede critiche sull'opera di Silvia Cibaldi. J.L. Parant, catalogo della mostra, Livorno, edizioni Roberto Peccolo, 2007
M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
B. Tosatti (a cura di), *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Milano, Mazzotta, 1997
B. Tosatti (a cura di), *Figure della protezione*, catalogo della mostra, Carpi, Arbe Industrie Grafiche, 2010
B. Tosatti (a cura di), *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Milano, Skira, 2006
S. Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Napoli, Liguori, 2009

Note

- (1) I Pa Dong sono una piccola enclave che vive a confine tra Birmania, Laos e Thailandia.
(2) Jean-Luc Parant, catalogo della mostra, Livorno, edizioni Roberto Peccolo, 2007, p. 5.
(3) "Per ricordare le diverse parti di un discorso, era necessario immaginare un edificio e sistemare il discorso tanto al suo interno quanto in sequenza: bisognava cioè percorrere il fabbricato e popolare ogni angolo dello spazio con un'immagine; poi bisognava riattraversarlo mentalmente, girandovi intorno e in mezzo, rivisitando ad una ad una tutte le stanze che erano state "ornate" di immagini di fantasia. Così concepiti, i ricordi erano immagini in movimento." Anche per Giordano Bruno il sistema mnestico architettonico era "formato da una sequenza di stanze della memoria in cui le immagini venivano disposte in base a una logica complessa, fondata su tutto ciò che va dalla geometria magica alla meccanica celeste. Disegnando una sorta di 'memoria locale', Bruno costruì un sapere di natura mobile. Per tracciare la mappa di un gran numero di luoghi della memoria, ideò un flusso di movimenti tra gli uni e gli altri, dando vita a una geografia compositiva. Nella sua mobile struttura architettonica, è possibile passare da una casa all'altra in diverse città, assimilando luoghi disparati come se connessimo i siti della memoria nel corso di un viaggio (o sperimentassimo un processo filmico)." Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 199-200.

(4) La memoria del vuoto in: Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 143.

(5) "Quello che presenta Malevich – commenta Hernandez-Navarro – è uno svuotamento dello sguardo [...] egli presenta il nulla della pittura, il suo vuoto, dissolvendo definitivamente l'inganno." M. Recalcati, *Ivi*, p. 143.

(6) Massimo Recalcati parla in questi termini di paradosso interno alla concezione freudiana del lutto: lo strazio della memoria deve conoscere, nel suo punto più estremo, un tempo di oblio, una dimensione felice, la quale non esclude affatto la memoria – non è una semplice rimozione di ciò che risulta penoso – ma è, al contrario, un prodotto della memoria che consente di interrompere la ripetizione silenziosa del suo agire automatico. Cfr. M. Recalcati, *Ivi*, p. 144-145.

SPAZI PER LA MEMORIA

Sara Ugolini

Dentro il nostro percorso su arte e memoria gli spazi giocano un ruolo-chiave.

Il video del duo Pastis mostra l'interno del deposito del museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a Firenze, in cui due persone, nel gesto ripetuto di spingere le rastrelliere lungo un binario, svelano, fila dopo fila, strato dopo strato, i dipinti nascosti delle gallerie fiorentine. Se questo magazzino riempito di immagini e reso operativo da movimenti mirati è un'esemplificazione suggestiva del contenuto della memoria e del suo funzionamento, accade spesso che la memoria venga associata anche all'archivio, attraverso la formula oggi largamente diffusa di "archivio della memoria". Diversamente da "deposito", che un certo modello di stampo cognitivista ha contribuito a far funzionare come sinonimo di "memoria", l'archivio si presenta però, fin da subito, per quello che è storicamente e concettualmente: una tecnologia, un supporto, uno strumento che rende stabili e inalterabili le informazioni e i documenti che vi sono conservati, trascendendo la limitatezza della memoria umana¹. Da archivi istituzionali, figure come Christian Boltanski hanno preso le mosse per elaborare il loro contributo sul fronte memoriale², mentre altri artisti – viene in mente Peter Blake – hanno preferito attingere a un serbatoio privato di memorie, abitato da materiali eterogenei, riconducibile più all'idea di collezione che di archivio.

Certamente va detto che l'artista può muoversi liberamente, creando quello che non c'è o non c'è più, mentre l'archivista è costretto a fare i conti con l'esistente. Anzi, l'operazione artistica, può addirittura essere concepita come antitetica a quella archivistica: l'invenzione stilistica implica infatti – come sottolineava Pier Paolo Pasolini – un "infrangimento alla Conservazione"³.

Rimane che nel confronto con la memoria, tra pratica conservativa e attività creativa possono evidenziarsi, talvolta, delle tangenze. Soprattutto ora che l'archivio ha assunto un più deciso obiettivo identitario, quello di preservare e costruire l'identità di un gruppo, diventando più critico e selettivo verso i documenti posseduti, e che non si limita più a funzionare soltanto come strumento per recuperare la memoria del passato ma anche "per sedimentare quella del presente e trasmetterla alle nuove generazioni"⁴.

Vicino a quest'ottica e nella direzione di un *ritorno al reale* sembra porsi Roberto Caruso. I soggetti dei suoi lavori – indumenti, guanti, maschere, caschi indossati dagli operai di una fabbrica dismessa – richiamano documentazioni fotografiche di un archivio di interesse storico o antropologico, oppure i reperti stessi, destinati a trovare posto in un futuro museo sulla civiltà attuale e le sue problematiche.



1. Roberto Caruso, *Impermeabile giallo*, 2010
2. Scorcio dell'Ellis Island Museum, New York

Ricordi di eventi e memorie di linguaggi

Se gli oggetti dipinti da Caruso, come i vecchi bauli e le valigie dei musei dell'emigrazione, gli utensili e le macchine delle raccolte sulla civiltà contadina, evocano un possesso o un utilizzo, in ogni caso una contiguità con individui materialmente assenti, la figura umana è protagonista dei lavori di Marco Lanza e di Cesare Paltrinieri.

Il primo presenta una selezione di immagini scattate all'interno del deposito che conserva i calchi dei corpi delle vittime dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.. La perfetta leggibilità che nelle opere di Caruso viene garantita dalla tecnica iperrealista, nel caso di Lanza dipende dagli accorgimenti adottati che, come la presentazione singola di ciascun soggetto, rimandano alle esigenze di una documentazione di tipo tecnico. Dagli scatti emergono figure tangibili simili a statue scolpite, colte in un tentativo estremo di protezione, che continuano a lottare contro la scomparsa e il vuoto causati prima da una remota calamità naturale e in seguito dall'azione logorante del tempo. Ciò che colpisce è proprio

la loro persistenza, dovremmo dire la capacità che possiede l'impronta di trattenere la memoria del corpo, da quella impressa al momento del disastro sulle ceneri vulcaniche, passando per i calchi ottocenteschi voluti da Fiorelli, fino alle impressioni recenti fissate da Lanza, che neanche il trattamento da reperto scientifico priva i soggetti del pathos di gesti drammaticamente vitali.

Efficace, come nel caso dei calchi di Pompei, nel fissare un evento che riguarda il passato comune, la fotografia risulta oggi altrettanto adatta a trasmettere quello privato. Per questo motivo i ritratti in mostra di Cesare Paltrinieri, che immortalano i diversi membri di una famiglia, più che stabilire una continuità e scandire i riti sociali di un gruppo ristretto, sembrano parlarci della pittura come storica pratica memoriale, suggerendo una riflessione su di essa, ponendosi come tentativi di sottrarre all'oblio specificità e funzioni di un linguaggio tuttora importante nelle arti visive.

Della ritrattistica, in tutte le sue forme, Donald Baechler è spinto a ripercorrere indietro, sia dal punto di vista ontogenetico sia filogenetico, la storia, dalle *silhouettes* tardo settecentesche di profilo e i ritratti fotografici applicati sugli sfondi di molti suoi lavori, alle geometrie elementari e infantili dei volti che occupano il primo piano, fino alle sagome d'ombra presenti in mostra. Queste ultime, per le deroghe alla riconoscibilità del soggetto e per lo statuto stesso dell'ombra in quanto elemento connaturato alla presenza umana, vanno ricondotte al cosiddetto "grado zero" del ritratto, e per quanto riguarda la memoria riflettono la volontà dell'autore di appropriarsi senza mediazioni di quella altrui. Sempre sul recupero di un immaginario codificato e sul frammento visivo, ma in questo caso

specificamente cinematografico, si incentra il lavoro di Luca Coser: una sequenza di dipinti che riproduce alcuni fotogrammi estratti da *Der amerikanische Freund* di Wim Wenders.

La sintesi attuata da Coser a partire da materiali preesistenti si inserisce in un discorso sulle arti visive e il cinema che già il regista alimentava ponendo al centro della trama de *Der amerikanische Freund* le vicende intrecciate di un trafficante di quadri e di un corniciaio e disseminando il film di citazioni pittoriche. Al cospetto degli osservatori la serie proposta da Coser agisce su due fronti, ravvivando la memoria culturale di una certa generazione di cinefili e contemporaneamente, attraverso la selezione di oggetti e momenti archetipici come la visione di un volto riflesso allo specchio, o lo scorrere dei titoli di testa che inaugura ogni genere di proiezione cinematografica, offrendo uno schermo sul quale tutti, indistintamente, sono invitati a proiettare il proprio vissuto⁵.

Performance del ricordo

Ad accogliere flash di esperienze passate, fotogrammi mentali, trame proprie e altrui, nel tentativo di metterli in fila, di ricondurli a un percorso coerente o di sottolinearne invece le contraddizioni, sono spesso gli spazi dell'autobiografia e della biografia. All'interno di quest'ultima, un ampio settore è occupato dalle vite degli artisti, che un celebre artista-biografo, impegnato a perseguire "memoria e utilità" ha contribuito a lanciare ormai più di quattro secoli fa. Vestendo solo in potenza i panni dello storiografo, Gilberto Giovagnoli illustra la vita dell'artista statunitense Paul McCarthy. Quest'ultimo, trasformato per l'occasione in Mickey Mouse, è un bambino nella casa dei genitori,

SPAZI PER LA MEMORIA

a letto con l'influenza, in visita a New York dalla fidanzata, nel suo studio infestato da presenze aliene, fotografato da Andres Serrano...

Se già Ernst Kris e Otto Kurz negli anni trenta del Novecento osservavano che la vita degli artisti è incline alla trasfigurazione letteraria, ad accogliere, quando narrata, *topoi* e leggende, Giovagnoli trasforma l'esercizio storiografico in un resoconto di pura invenzione, che sembra redatto a quattro mani da Kenneth Anger assieme a un infante e che funziona simultaneamente – come accade in ogni biografia e indipendentemente dal suo grado di veridicità – come esaltazione dell'artista e come distruzione del suo mito.

Confutabile quanto il racconto biografico appare, per

le distorsioni e contaminazioni che unanimemente vengono riconosciute nei processi di formazione delle memorie, la narrazione autobiografica, e a maggior ragione quella d'artista. Lo sosteneva già Jean Cocteau, appellandosi a una verità poetica necessariamente distinta da quella storica: "Mi chiedo come si possa scrivere la vita dei poeti, dato che i poeti stessi non potrebbero scrivere la loro vita. Troppi misteri, troppe menzogne vere, troppi imbrogli"⁶.

Esemplari in questo senso le narrazioni di quegli autori che nel descrivere percorsi prettamente interiori esibiscono accanto a spunti realistici chiari elementi d'invenzione. È il caso di Riccardo Persico che, optando per la forma agile del "diario a fumetti", si confronta con la sua storia innestandola sui personaggi e le trame di un immaginario visivo condiviso dalle ultime generazioni. Schegge di dialoghi familiari e di pensieri personali si inseriscono infatti tra le battute stereotipate dei supereroi dei *cartoons*, dei videogiochi, del cinema e la sua figura, talvolta mascherata, compare accanto a Batman e a Super Mario Bros. In una dimensione più convulsa, che rimanda al *bad trip* ricorrente nel fumetto underground, prendono forma le vicende narrate da Andrea Giordani. Sono scenari animati da un moto centripeto, in cui gli elementi del paesaggio urbano si confondono a un'anatomia frantumata in occhi ripetuti all'infinito e bocche spalancate e urlanti, e dove il protagonista si muove nudo,

oppure trasformato, come in illustri incubi letterari, in un animale ben poco domestico, un rettile simile a un drago o un avvoltoio.

Accumunati da una spinta creativa sopraggiunta in età avanzata e dalla vocazione visionaria sono Faustino Borgalli e Maria Callegaro Perozzo. Il primo, attraverso un dosatissimo equilibrio tra componenti fitomorfe e meccanomorfe, costruisce universi pastello costellati di creature e ingranaggi bizzarri, da illustrazione per l'infanzia; la seconda, autrice di composizioni disseminate di simboli astrali e di presenze angeliche, sembra al contrario muoversi *forwards*, prefigurando una dimensione ultraterrena che non si slega mai fino in fondo, pur rielaborandola, dalla memoria religiosa e da quel presente a cui va sempre ricondotto qualunque slancio immaginativo verso il futuro.

Della memoria Peter Kapeller e Manuela Candini indagano una funzione essenziale: l'oblio.

Il primo è autore di narrazioni visive dal carattere onirico, in cui – come accade nel fumetto quando il personaggio protagonista e i suoi pensieri appaiono entrambi trasposti in immagini nella stessa vignetta – una testa emerge talvolta con più evidenza, per le dimensioni o per lo spessore del contorno, a suggerire a chi ricondurre quei frammenti di storie narrati sullo sfondo. Nei suoi scenari abitati da una vitalità oscura e brulicante, densi di figure, passaggi e brani architettonici, macchie di inchiostro e grovigli di linee si inseriscono comunicando il senso

di un vuoto, di una cesura, come le cancellature in un manoscritto steso di getto, o le esitazioni di un improvvisato resoconto orale, cioè prima che le lacune della memoria vengano colmate e il testo o il discorso si trasformi in qualcosa di innaturalmente coerente.

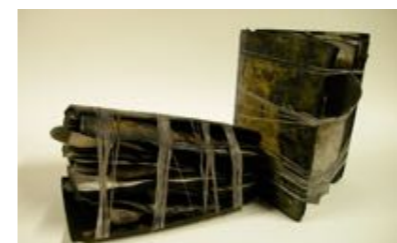
Come le superfici di Kapeller i libri di Manuela Candini presentano *dead zones*, contenuti parzialmente inaccessibili. Sono le esperienze dolorose (come indica il titolo *Dispiaceri*) a rappresentare il contenuto di questo volume e a dettare la necessità del lavoro di trasformazione del supporto attraverso il colore e gli strati di materia applicati sulle pagine, l'inserimento di sassi, l'utilizzo di fili che avvolgono il cartaceo. All'immagine canonica del rogo, del libro bruciato, come simbolo di una dimenticanza perseguita, l'artista accosta quella, dall'aspetto peraltro non troppo dissimile, dell'oggetto di lettura inaspettatamente lavorato, tinto, chiuso, a evocare un oblio che se non è stato ancora sperimentato rimane l'oggetto più vivo del desiderio.



3. Frontespizio delle Vite di Giorgio Vasari, 1550



4. Copertina del libro di Gilberto Giovagnoli dedicato a Paul McCarthy, 2000



5

5. Manuela Candini, *Dispiaceri su tecnica mista*, 2010



6

6. Rogo di libri

Bibliografia

- J. Cocteau, *Oppio*, tr. it. a cura di R. Debenedetti, Milano, SE, 2001
- S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello (a cura di), *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p.106.
- (2) Mi riferisco in particolare al progetto *La maison manquante* di cui parla Elena Pirazzoli nel libro, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- (3) P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1601.
- (4) S. Vitali, *Memorie, genealogie, identità*, cit., p. 78.
- (5) Su questo meccanismo, basato sulla memoria comune e consistente nell'offrire al lettore la descrizione minima di un ricordo personale nel quale possono riconoscersi i contemporanei ma, per la banalità del contenuto, anche i posteri, fa leva, tra gli altri, Georges Perec nel libro *Je me souviens*.
- (6) J. Cocteau, *Oppio*, tr. it., Milano, SE, 2001, p.160.

Note

- (1) S.Vitali, *Memorie, genealogie, identità*, in: L. Giuva, S.Vitali, I. Zanni Rosiello (a cura di), *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p.106.
- (2) Mi riferisco in particolare al progetto *La maison manquante* di cui parla Elena Pirazzoli nel libro, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- (3) P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1601.
- (4) S. Vitali, *Memorie, genealogie, identità*, cit., p. 78.
- (5) Su questo meccanismo, basato sulla memoria comune e consistente nell'offrire al lettore la descrizione minima di un ricordo personale nel quale possono riconoscersi i contemporanei ma, per la banalità del contenuto, anche i posteri, fa leva, tra gli altri, Georges Perec nel libro *Je me souviens*.
- (6) J. Cocteau, *Oppio*, tr. it., Milano, SE, 2001, p.160.

TRADIMENTO DELLA MEMORIA E FEDELTÀ AL RICORDO ATTRAVERSO LA VISIONE IN MARIA CALLEGARO

Augusto Iossa Fasano

In Maria Callegaro la visione trasforma il dato mnestico in ricordo e questo in elemento grafico. Le figure dipinte sono rappresentazioni del lavoro artistico di riversamento del materiale (stuff) in un dispositivo che combina i contenuti con il metodo compositivo.

Già la prima fase di produzione immaginaria viene generalmente denominata “psiche”, ovvero funzione della mente.

La seconda, l'inedita e inventiva combinazione dell'immaginario, produce forme materiali nuove e sorprendenti, esigendo, però, un prezzo altissimo. Il lavoro artistico ingaggia il corpo in un'azione metamorfica e le risultanti – in corso d'opera e al suo termine – possono venire classificate come folli, devianti, incomprensibili. Il tempo, al pari del lavoro di cura degli organismi, accompagna i processi di assimilazione dei messaggi e di estensione del sapere condiviso (anche grazie all'analisi, al lavoro conscio preconciso e inconscio dell'osservatore comune e alla critica).

A proposito del *Giudizio Universale* (1995), l'Autrice osserva:

“Appaiono poi tre luci dorate, in mezzo a loro un bastone, sono le leggi di Mosè. Per ultimo una lisca di pesce, è lo scheletro dell'uomo. Al centro, anime in volo; sotto Michele con la sua spada che fa giustizia sulla terra; vicino a Lui c'è Graziella, la figlia di Maria che lo segue. In fondo un cuore e degli occhiali, sono le malattie dell'uomo legate ai suoi organi.”



Maria Callegaro Perozzo, *Giudizio Universale*, 1995

Un preveggenente affresco visionario, la sua prima grande opera su tela, che inserisce il ricordo della figlia, scomparsa pochi anni prima, in un cosmo/organismo fatti di apparati naturali, artificiali e dei relativi codici alfa-numeric per orientarvi.

Le altre tre opere: *La vita e la morte*, *I sette colli di Roma* e *La distruzione del sole* ritornano sulla possibilità dell'arte di riprendere il ricordo, depurato dalla nostalgia, e proporre un mondo bonificato sul piano morale e bio-chimico. La memoria, ancora una volta pozzo inquinato, crogiolo di totalità indistinta e incestuosa, viene curata dal ricordo (che potrà esser “di copertura” come nell'omonima opera di Sigmund Freud) che,

servendosi di visioni e fantasticherie, struttura l'apparato psichico secondo un impianto teorico dai lineamenti universali e isomorfi agli altri individui. Il rigore dell'arte e del pensiero psicoanalitico forte convergono sulla nozione di protesi e sulla teoria sessuale.

La memoria rischia di essere patogena e sprofondare il soggetto nel *Maelstrom* della nostalgia e della malinconia morbosa. Il ricordo lavora su piani e superfici, disegna, colora e riforma, ridà forma al mondo e ricostruisce il passato, avanzando proposte materiali. Ignorando il realismo, il ricordo sa essere rigoroso nel materialismo più impensabile e imprevedibile.

Solo in questo modo ci si prende cura di sé e dell'altro: attraverso rappresentazioni esterne che rifanno quel trauma trascorso che ritorna vivo, troppo vivo, dalla memoria. Viviamo in una cultura della memoria – giornate della memoria, memento mortiferi e diseducativi - che utilizza male i media nella registrazione di dati sempre più numerosi e accessibili. I supporti utili a scrivere sono considerati alla stregua di monoliti imm modificabili, reificazioni dello storicismo contro cui già si scagliava Paul Valery.

Invece il passato va distrutto attraverso un oblio che ne muta le forme e dunque ragioni e contenuti. Altrettanto vale per il “mondo interno”, dimensione epistemologicamente fuorviante e oramai inutilizzabile.

Il punto di connessione tra la visione e la memoria in Maria Callegaro è all'esterno e funziona come cura. Persino un fiore o un aquilone sono tracce del trauma della guerra (lei, nata nel '19, è sfollata nel '42-'43, dovendo lasciare il secondogenito neonato con i parenti), oggetti e segni “innocenti”

rinviano al trauma sessuale, ma Maria non indugia: trasforma la minaccia verso il soggetto – bambino o donna – e verso l'umanità intera in una proposta ricca di forme e colori come riscatto creativo.

Cos'altro fa il sogno se non questo? Ci permette di dimenticare rifacendo la realtà, facendo della realtà desiderio, progetto, futuro. Il sogno ci propone di rinunciare alla vendetta, spostandoci dalla fissità della memoria dell'offesa - senza negarla - ma aprendo al perdono e oltre, al sapere che sa ignorare, al pensiero che sa obliare, alla testa che sa rimaner sanamente vuota e recettiva.

Proprio nell'attimo in cui l'ammette – il trauma dell'offesa che ciascuno di noi, bambino, adolescente o adulto, ha subito e ri-subito - ci offre l'arte dell'invenzione che è arte dell'altro e dell'ulteriore, poliglossia delle forme. Se tradurre da una lingua a un'altra vuol dire tollerare e accogliere la diversità, trasferire l'unicità dell'altro in *Darstellung* (Rappresentazione per immagini) offre una formidabile occasione di riconciliazione che la sola parola (*Vorstellung*) nega o impedisce. Eppure ora io sto esprimendo in parole tali rappresentazioni concettuali (*Vorstellung*), è vero, ma cerco – ancora una volta - di tradurre (perdono!) il lavoro visionario e memoriale di Maria in definizioni trasmissibili.

Ed ecco che il passaggio all'azione viene sospeso e differito in una pausa di pensiero analitico (in cui le componenti logico-razionali ed emotivo-affettive appaiono distinti) e in una “sintesi magica” che vede armonie solo immaginate, impresse su un piano, fissate su tela, de-finite (anche se *endless*, infinite o *unendliche*, interminabili) e compiute secondo quanto il sogno ci propone: piantala! Se il sogno è troppo teso o troppo avanti ci ingiunge: “Per

stanotte basta, chiudi il testo onirico e svegliati, alzati, vai a lavorare libero dal peso della memoria, della vendetta, del fine “utile”. Porta con te quel che resta, gli avanzi di un processo che puoi riversare e ulteriormente rielaborare nell'arte, su di un foglio: poesia, progetto architettonico, bozzetto per foto, video o opera plastica”.

Non c'è memoria che non sia demolizione del sentimento che l'accompagna, non c'è memoria che non comporti il rinnegamento dell'uno e del medesimo: il ricordo, invece, è altro, sempre spostato verso forme cangianti e mutevoli che chiamiamo vita e che ci sfugge ora pietosa, ora beffarda; il testimone oculare è erroneo, mendace, inattendibile, *malgré soi*.

Maria Callegaro sa essere crocevia di attendibilità e visibilità, attesa e sorpresa, del vero naturale e dell'artificio restitutivo o ri-ordinativo, compendio dei tempi e dell'età fino al punto da donare fedeltà al vero e forma a quanto sembrava aver tradito il reale.

Bibliografia

- S. Freud, *Teorie sessuali dei bambini* (1908), in: S. F., Opere, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972
A. Iossa Fasano, *Willem de Kooning e Virginia Woolf: il ricordo in pittura e in letteratura* in: *La memoria che cura*, Milano, ed. Segesta, 2007.
A. Iossa Fasano, *Proprietà curative della rappresentazione in: Maree*, Torino, Edizioni Rizomi_art brut, 2011.

ARTISTI E OPERE

ROBERTO CARUSO



Cappotto antifiamma
2012, olio su tela, 140x100 cm
Collezione Privata



Impermeabile giallo
2010, olio su tela, 115x80 cm
Collezione Privata

MAURIZIO ANZERI



Marina
2012, ricamo su fotografia, 24x17,5 cm
Collezione dell'artista



Corrado
2012, ricamo su fotografia, 24x18 cm
Collezione dell'artista



Agnese
2012, ricamo su fotografia, 23,5x17,5 cm
Collezione dell'artista



Diego
2012, ricamo su fotografia, 22x16 cm
Collezione dell'artista

DONALD BAECHLER

Citizens and Soldiers 14
2007, gouache e tè su carta, 87,6x47 cm
Studio d'Arte Raffaelli ,Trento



Citizens and Soldiers 2
2007, gouache e tè su carta, 87,6x47 cm
Studio d'Arte Raffaelli ,Trento



LUCA COSER



I+I=I
2010, tecnica mista su tavola, 4 elementi
60x60 cm
Galleria D406 - Fedeli alla linea, Modena

MANUELA CANDINI

Dispiaceri su tecnica mista con dolore
2010/2013, tecnica mista, dimensioni varie
Collezione dell'artista



STANISLAW ZAGAJEWSKI

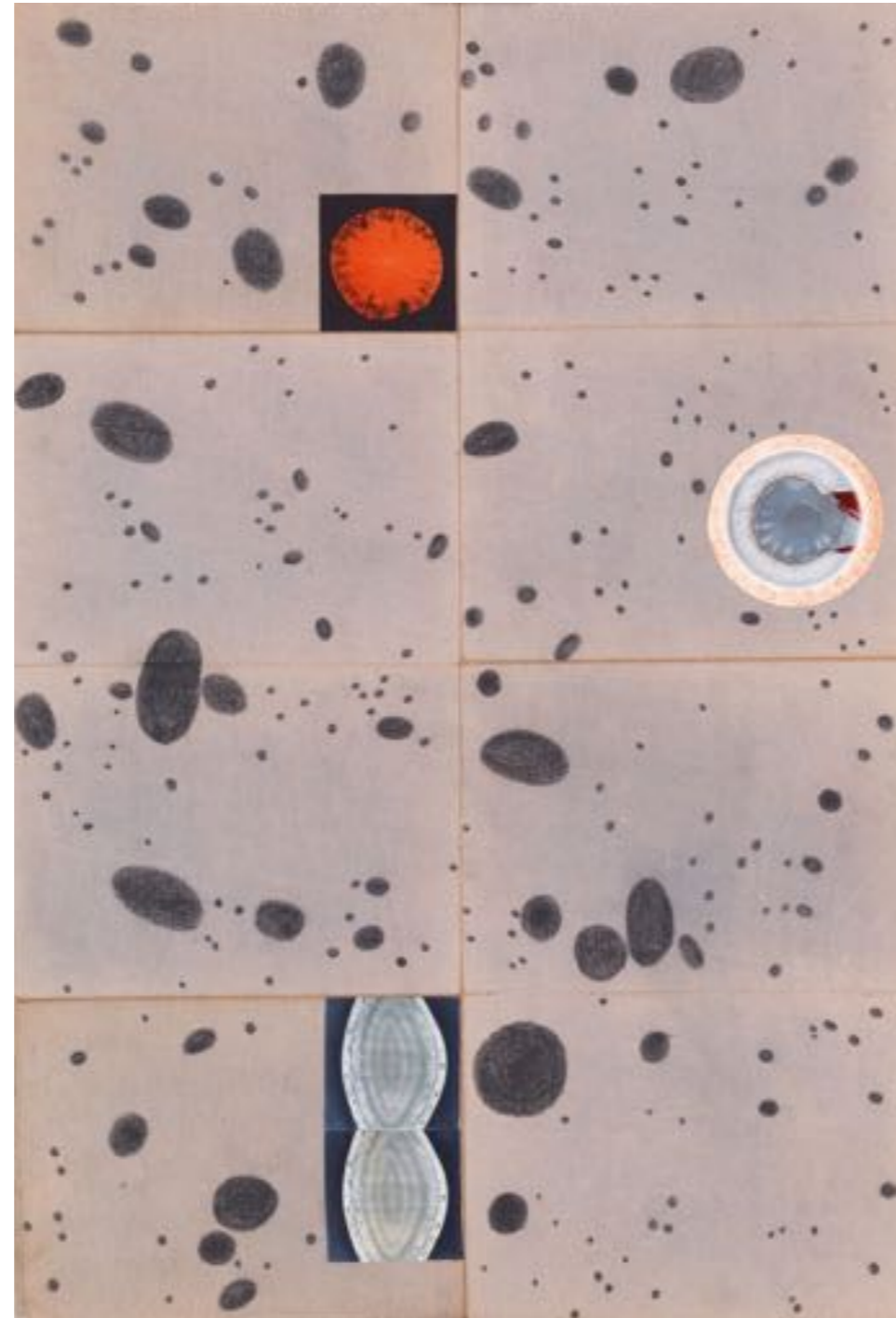


"La vérité est sortie de terre"
ou La passion de Stanislaw Zagajewski
1998, Regista Pierre Nichel Załęski
Still frame
Collezione Privata, Livorno



Maschere
n. d., terracotta, 65x65x15 cm
Collezione Privata, Livorno

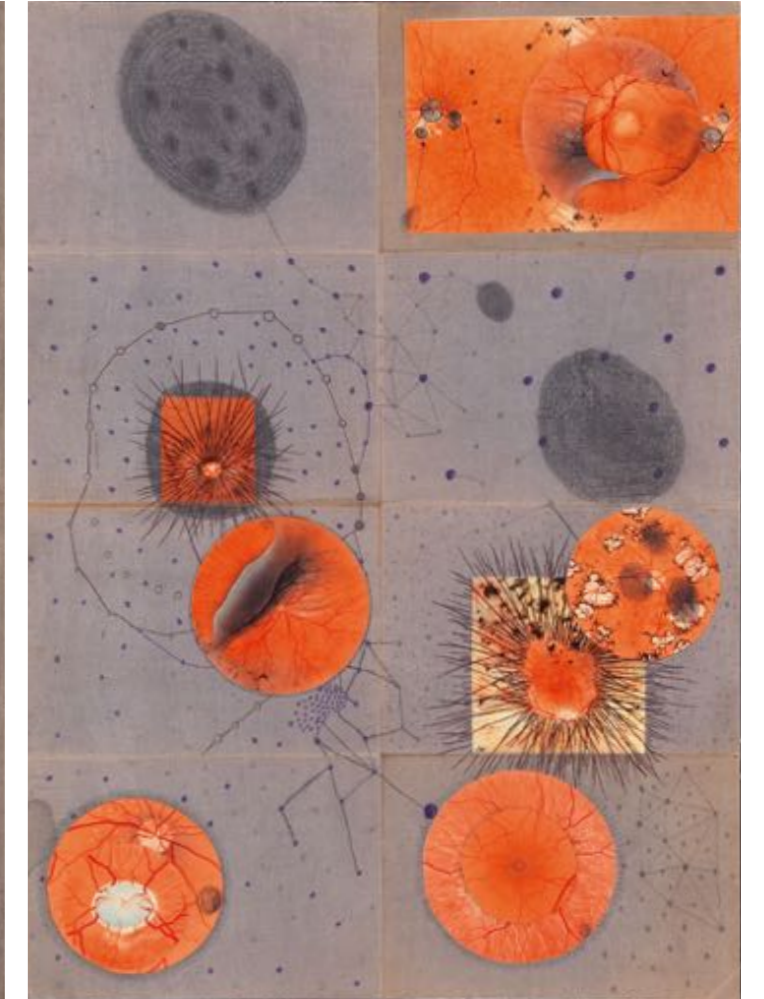
JAMES BROWN



Something with an eclipse X
2008, collage, matita e biro su lino ripiegato, 57,2x38,6 cm
Studio d'Arte Raffaelli, Trento



Something with an eclipse XIV
2008, collage, matita e biro su lino ripiegato, 52x39 cm
Studio d'Arte Raffaelli, Trento



Something with an eclipse IX
2008, collage, matita e biro su lino ripiegato, 53x38 cm
Studio d'Arte Raffaelli, Trento

FAUSTINO BORGALLI



Senza titolo
1969, olio/tempera su tela, 75x65 cm
Collezione Privata



Senza titolo
1969, olio/tempera su tela, 75x90 cm
Collezione Privata



Senza titolo
1973, olio/tempera su tela, 55x75 cm
Collezione Privata



Faustino
n.d., olio/tempera su tela,
60x75 cm
Collezione Privata

MARCO LANZA



Pompei
2008, stampa lambda, 70x50 cm
Collezione Privata

Pompei
2008, stampa lambda, 70x50 cm
Collezione Privata



Cappuccini
1998, stampa lambda, 50x70 cm
Collezione Privata



La Specola
2007, stampa lambda, 50x70 cm
Collezione Privata

PETER KAPPELLER



Senza titolo
2001, inchiostro e tempera su carta, 21x25,3 cm
Collezione Sonja Weiklstorfer, Vienna (A)



Impressionen aus meinem Gemeindebau
2001, inchiostro e tempera su carta, 49x68,8 cm
Collezione Sonja Weiklstorfer, Vienna (A)

Bruchstücke einer fragmentarischen Geschichte
2003, inchiostro e tempera su carta, 44x62,5 cm
Collezione Sonja Weiklstorfer, Vienna (A)



FIAMMA ANTONI CIOTTI



Babayaga
2012, tecnica mista con seta, cotone,
viscosa, lana e vetro
Collezione Privata



Casa avita
2010, tecnica mista con perle naturali, legno,
vetro, sassi, filato di cotone, angora e seta.
Collezione Privata



Mare a novembre
2013, tecnica mista con sassi, vetro,
canapa e cotone
Collezione Privata

JEAN LUC PARANT



Sybille
1991, tecnica mista su masonite, 16x64,5 cm
Collezione Privata, Livorno



Totem
n. d., tecnica mista su tavola, 3 elementi
30x30, 20x20, 17x14 cm
Collezione Privata, Livorno

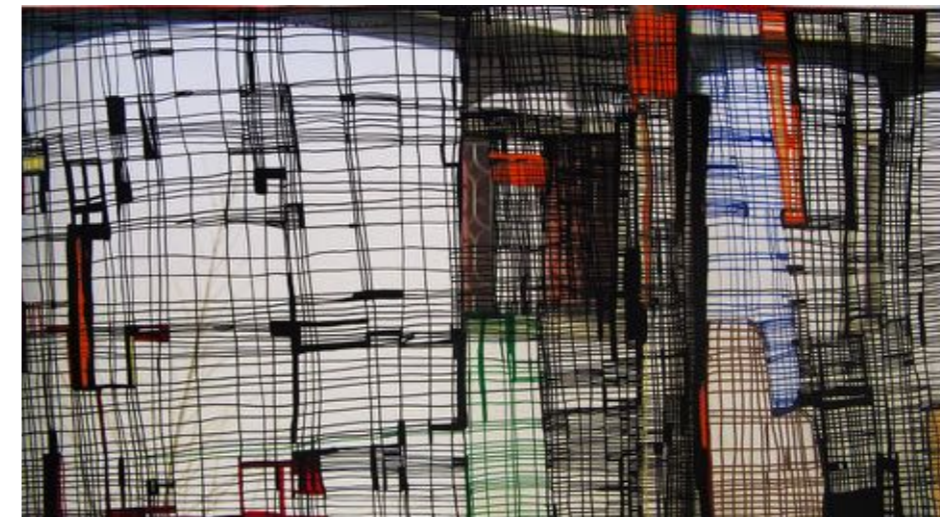


Deux lettres à Rimbaud
2003, tecnica mista su tavola, 50,5x34 cm
Collezione Privata, Livorno

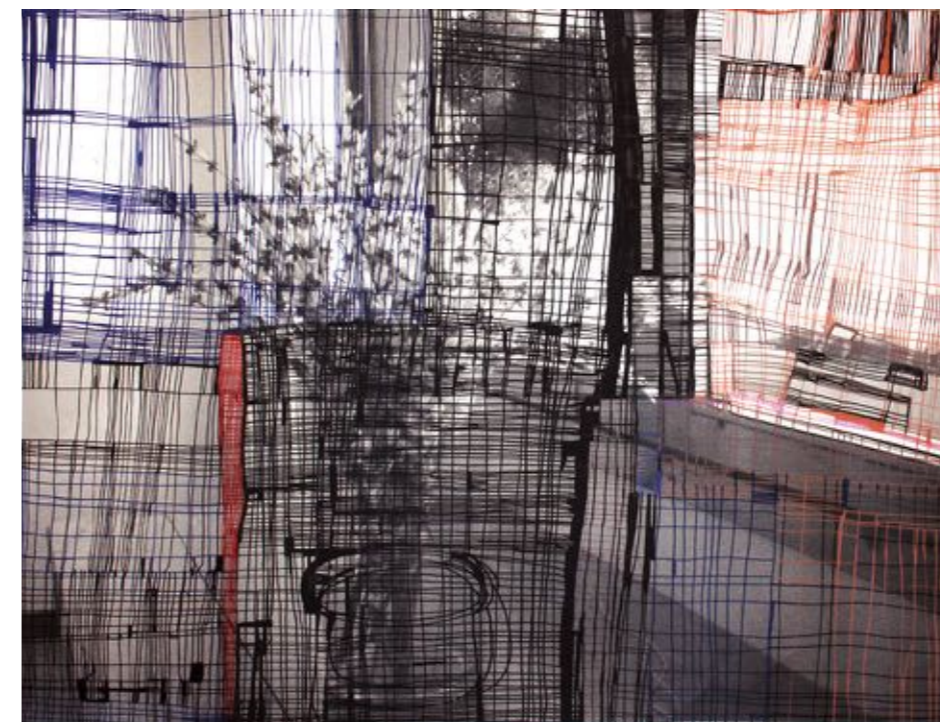
GIANLUCA PIRROTTA



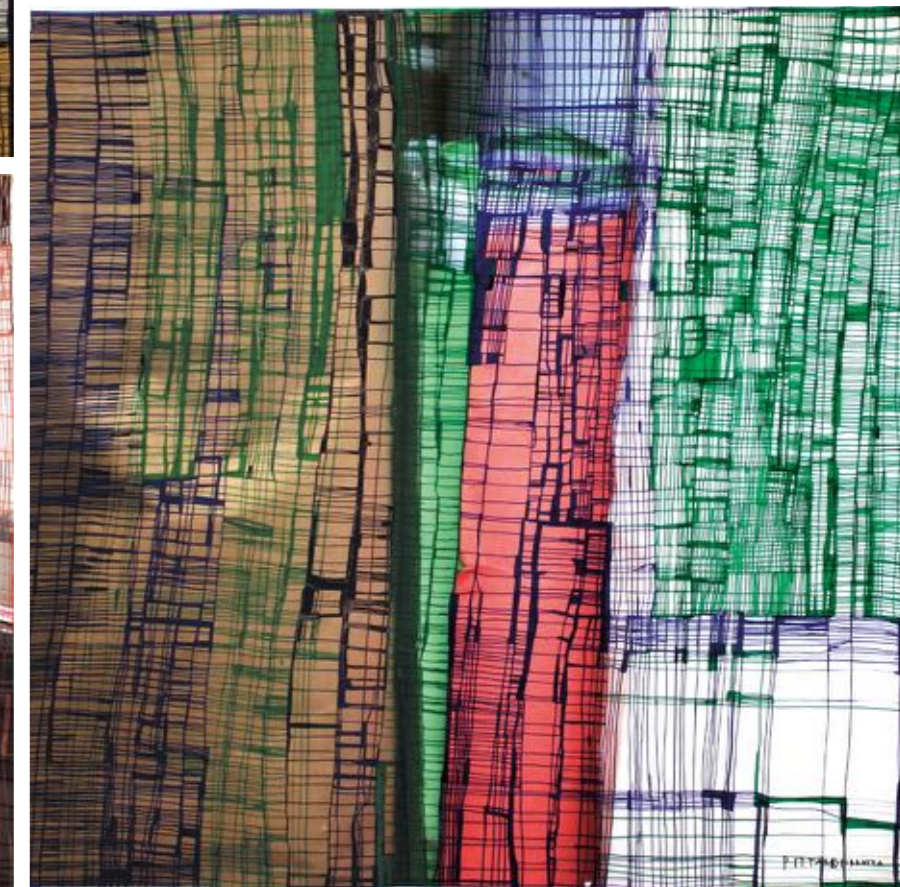
Dentro casa
2013, tecnica mista, 106x180 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Ponti
2013, pennarelli su carta, 53x100 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



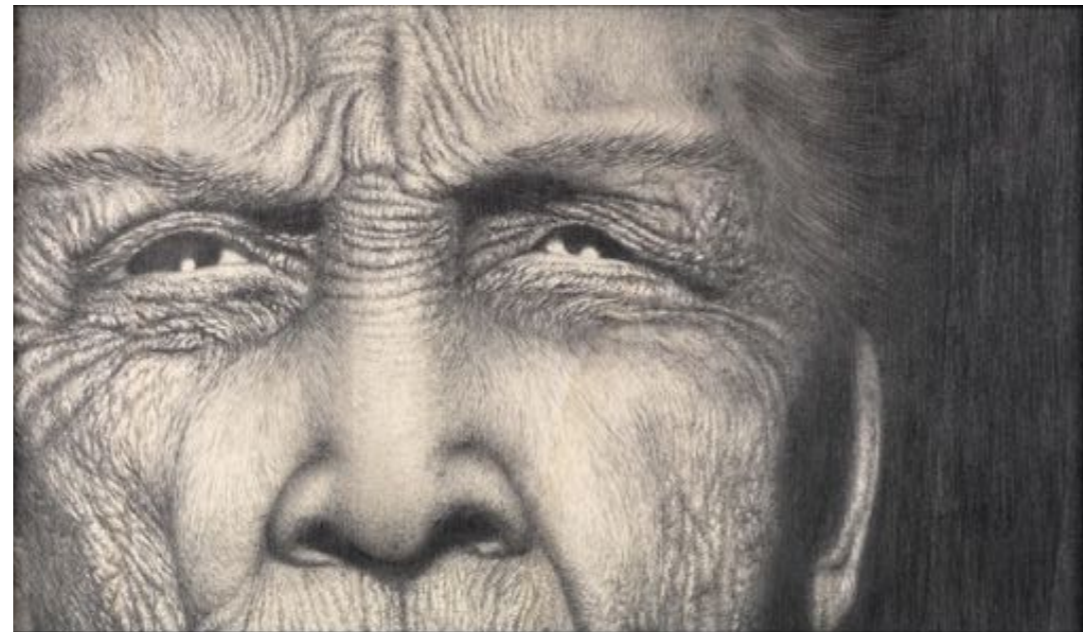
Davanti alla finestra
2013, pennarelli su carta, 84x107 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



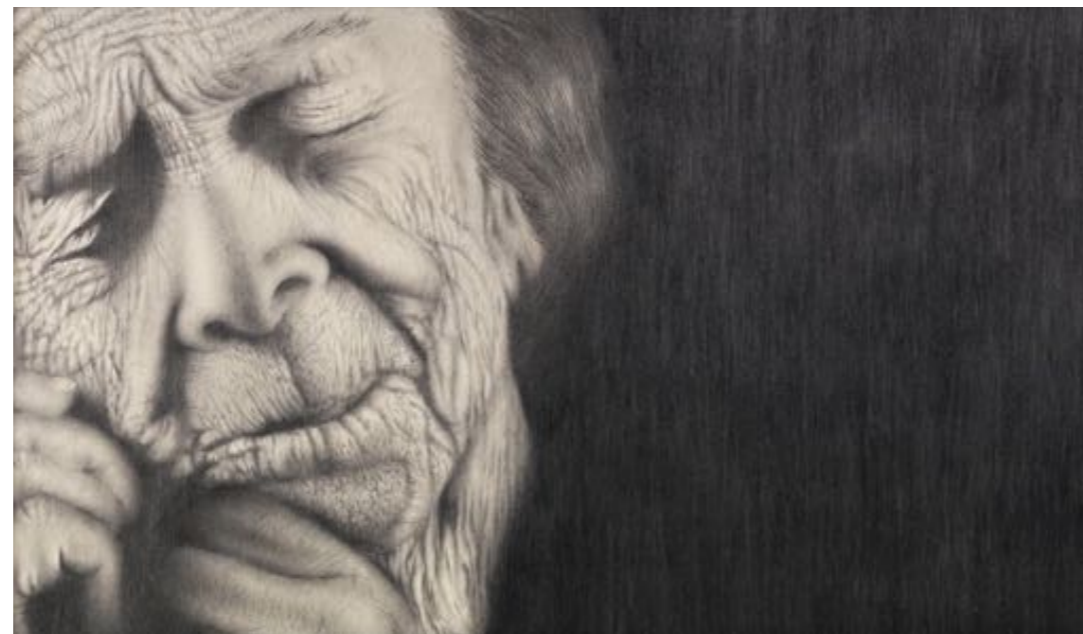
Rotoli di carta
2013, pennarelli su carta, 100x100 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

DANIELA ALFARANO

Deserto
2010, grafite su tavola di legno, 32,5x45 cm
Collezione dell'artista



Verrà la morte e avrà i tuoi occhi
2009, grafite su tavola di legno, 40x60 cm
Collezione dell'artista



PASTIS



Still frame dal video: Pastis/24, San Salvi
2009
Collezione Privata

SILVIA CIBALDI



In rete
2008, tecnica mista - tessuto,
75x40x40 cm
Collezione Silvia Cibaldi, Milano



Si tolse le corazze e provò a volare
particolare dell'installazione
2007-2013, tecnica mista - carta dipinta, misure varie
Collezione Silvia Cibaldi, Milano

GILBERTO GIOVAGNOLI



Dal libro "Voglio la testa di Paul McCarthy"
2000, tecnica mista, 50x70 cm
Galleria D406 - Fedeli alla linea, Modena

RICCARDO PERSICO



Shangtsuwh
2012, ecoline su carta, 38x56 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Reptile
2012, ecoline su carta, 38x56 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

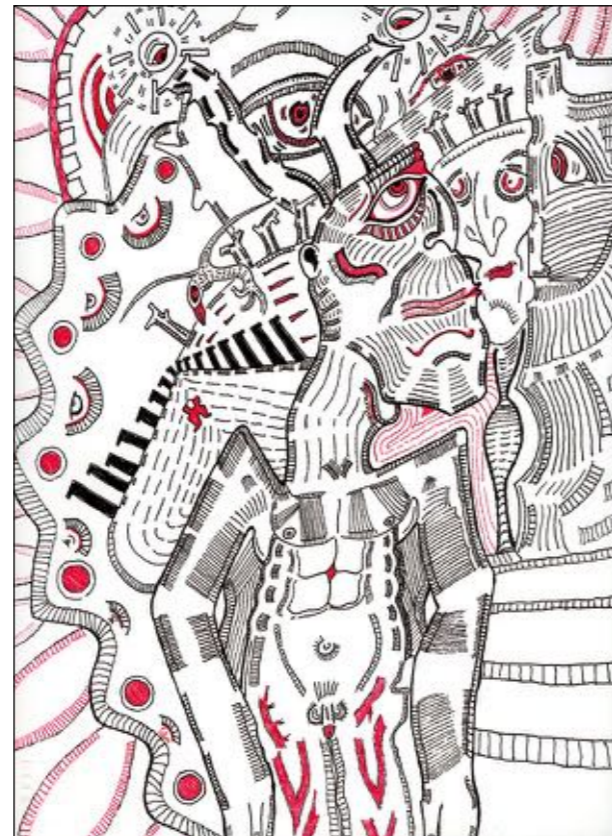


Kano
2012, ecoline su carta, 38x56 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

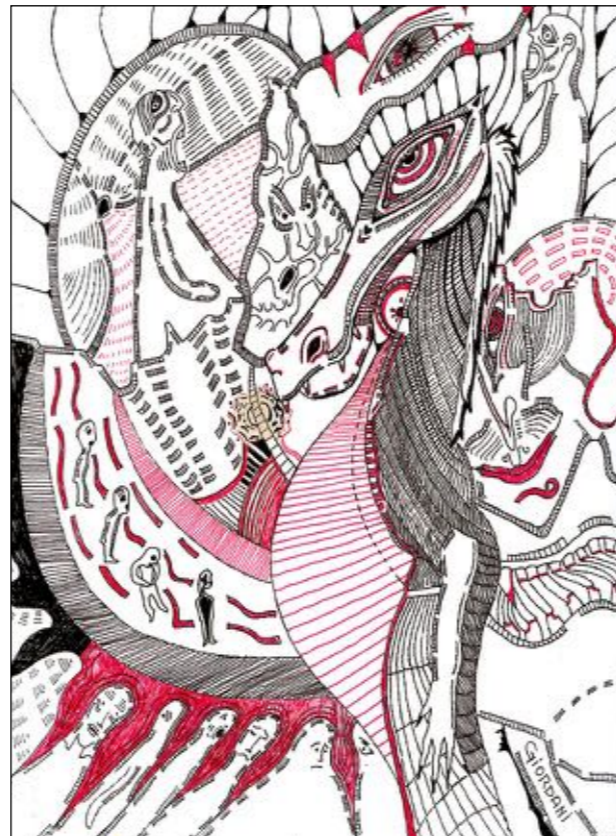
ANDREA GIORDANI



Emozioni sui vari mondi
2011, biro colorate su carta, 40x30 cm
Collezione dell'artista, Bologna



Composizione
2011, biro colorate su carta, 33x24 cm
Collezione dell'artista, Bologna

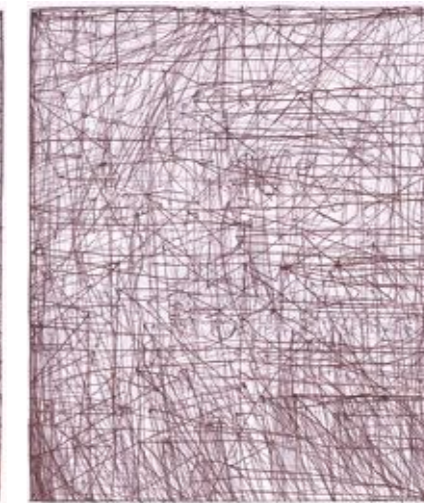
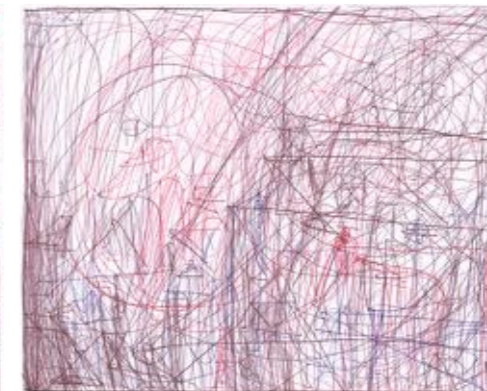


Il drago e i sentimenti umani
2011, biro colorate su carta, 33x24 cm
Collezione dell'artista, Bologna



L'avvoltoio incombente, particolare
2011, biro colorate su carta, 33x24 cm
Collezione dell'artista, Bologna

ANDREA OBWALLER



Senza titolo
2009/2013, penna a sfera, 21x29,7 cm
Collezione Kulturformenhartheim,
Hartheim (A)

MARIA CALLEGARO PEROZZO



La vita e la morte
1999, olio su tela, 50x60 cm
Collezione Privata



Il giudizio universale
1995, olio su tela, 80x100 cm
Collezione Privata



I sette colli di Roma
1998, olio su tela, 39x49 cm
Collezione Privata



La distruzione del sole
1995, olio su tela, 30x40 cm
Collezione Privata

CESARE PALTRINIERI

Cinzia Gelfi, 2006
gessetti su carta, 100x70 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)



Silvia Beschin, 2004
gessetti su carta, 100x70cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Este, 2009
gessetti su carta, 65x49 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

Mao, 2009
pastelli a olio su carta, 65x49 cm
Atelier Manolibera, Carpi (Mo)

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

Giulia Pettinari

DANIELA ALFARANO

È nata a Modena nel 1976.

Frequenta l'Istituto d'Arte Venturi della città, dove si diploma nel 1995. Oggi vive e lavora tra Modena e Milano. Inizialmente sperimenta diverse tecniche pittoriche nell'ambito di una produzione iconografica e figurativa, ma è con la tecnica del disegno, in particolar modo con il disegno a grafite su tavola, che ha trovato una cifra stilistica personale che tuttora la contraddistingue.

Nel 2005 inizia la sua attività espositiva, partecipando a numerose mostre collettive in Italia e all'estero (Ragusa, Rotterdam, Amsterdam). La prima personale dal titolo *Fragile*, presso la Galleria Carloni Arte Contemporanea di Francoforte, risale all'anno successivo. In questa occasione espone opere di media e grande dimensione raffiguranti mani che si sfiorano o colte nell'atto di pregare, piedi in tensione e propri autoritratti. Nel 2007 prende parte a diverse mostre collettive e la Galleria D406 di Modena ospita la sua seconda personale. Successivamente collabora con il Corriere della Sera per la realizzazione delle retrocopertine dei libri *Corti di Carta*, dove disegna i ritratti dei maggiori scrittori italiani. Nel 2009 viene allestita, presso la Galleria Radium Artis di Pietrasanta (Lucca), la personale *Sospesa*. Nello stesso anno inizia la collaborazione con la Galleria Ariete di Bologna, dove viene presentato *The End*, un libro di soli disegni a cura di Umberto Zampini, pubblicato nel 2010 da 33Lune. Il 2011 è l'anno della prima mostra museale *Sette anime – in quale corpo bacerai vita salvata*, a cura di Paolo Donini e realizzata presso il Palazzo Ducale di Pavullo (Modena). In sette sale espone le diverse fasi iconografiche del proprio percorso artistico. Dalla mostra nascerà un testo a cura di

Arnoldo Mosca Mondadori con testi del curatore e poesie di Davide Rondoni. Nel mese di maggio 2011 la sua opera *Pentimento* è ospitata presso la Basilica San Domenico di Bologna. Nel 2012 due nuove personali: *Prima che venga la luce* presso il museo Ca' La Ghironda di Zola Predosa (Bologna) e successivamente *Precis-Preghiera* al Museo Diocesano di Milano. Recentemente ha partecipato alla collettiva *Altrove. Luogo e poesia*, presso Catania Art Gallery e alla mostra *Spirito Italiano Atto I* presso Fabbrica Borroni a Bollate (Milano).

FIAMMA ANTONI CIOTTI

È nata a Firenze nel 1960.

Dopo aver conseguito la Laurea in Lettere moderne presso l'Università di Firenze, ha iniziato a lavorare nel campo dell'alta moda come stilista e designer di accessori. Ha operato per anni anche come costumista teatrale e come creatrice di oggetti di scena. Dal 2008 è docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze: ha insegnato "Creazione di una collezione di moda", poi "Progettazione di una collezione", all'interno del corso di Laurea di "Cultura e stilismo della Moda", ruolo che ricopre tuttora affiancando, a lezioni teoriche, laboratori pratici.

Il suo percorso professionale e di ricerca l'ha condotta al recupero del lavoro manuale: con le mani riattiva antichi gesti persi nel tempo, saggia fino a dove un materiale può resistere, fino a che punto può essere modellato in una nuova forma. Che partano da metalli o da fili da intrecciare, i processi creativi che si snodano nella lentezza del fare con precisione, ci restituiscono non solo accessori e abiti, ma anche storie della memoria e dell'immaginazione.

MAURIZIO ANZERI

È nato a Loano, in provincia di Savona, nel 1969.

Ha studiato Scultura e Graphic Design al Camberwell College of Fine Arts e alla Slade School of Fine Arts di Londra. Vive e lavora a Londra.

I suoi lavori sono arabeschi geometrici ricamati su vecchie fotografie in bianco e nero dove i fili, come matite colorate, danno all'immagine fotografica una profondità tridimensionale. Attraverso il linguaggio intimo del ricamo dona ai soggetti ritratti espressioni nuove, caricandoli di segni e significati. Non è un caso che il suo lavoro si ispiri a quelle culture altre in cui il corpo stesso è vissuto come un simbolo vivente. Le immagini talvolta diventano surreali o inquietanti e trasformano il soggetto in una chimera, altre volte la luminosità dei colori e le forme lo elevano oltre il significato di ritratto.

Le sue sculture sono fatte, invece, di capelli tessuti, intrecciati e cuciti. Nel 2009, alcune sue opere sono state esposte alla mostra *The Photographic Object*, presso la Photographer's Gallery di Londra e, nel 2009, gli è stata dedicata la mostra personale *I Will Buy the Flowers Myself*, presso la Rifleman Gallery di Londra. Nel 2010 ha partecipato alle mostre *British Art Now* e *Out of Focus*, entrambe alla Saatchi Gallery di Londra e, nel 2011, alla mostra *British Art Now*, allo State Hermitage Museum di San Pietroburgo.

DONALD BEACHLER

È nato a Hartford, Connecticut, nel 1956.

Compie i suoi studi artistici presso il Maryland Institute College of Art a Baltimora e poi presso il Cooper Union di New York. Si perfeziona successivamente alla Staatlichen Hochschule für bildende Künste a Francoforte sul Meno, in Germania. Vive e lavora a New York.

Ha insegnato, come docente ospite, presso numerose Accademie e Istituti superiori d'Arte sia negli Stati Uniti (New York, Chicago, San Francisco etc) sia in Europa (Salisburgo, Francoforte etc). È protagonista indiscusso

della scena internazionale degli ultimi trent'anni e le sue opere sono esposte in numerose collezioni pubbliche e private tra cui il Moma e il Guggenheim di New York, il Museum of Fine Arts di Boston e il Centre Pompidou di Parigi. Il suo lavoro si potrebbe definire come un inventario di immagini, che prende vita da cose semplici per affrontare questioni complesse: fiori, animali, coni di gelato, alberi, faccine, telefoni, teste, palloni, oggetti legati alla vita quotidiana, formano un collage di simboli alla ricerca di una nuova definizione. Queste icone del quotidiano possono essere stampate, serigrafate, incollate, dipinte, disegnate sulla superficie che a sua volta si compone di forme e cromie. Sperimenta tecniche diverse anche in una stessa opera e il suo lavoro procede per sottrazioni, aggiunte, cancellazioni, fino a ottenere il risultato desiderato. Disegnare è reiventare l'oggetto scelto, collocandolo, come fosse ritagliato dal nulla, in uno spazio indefinito, dove acquista un significato altro. Nella sua ricerca estetica emerge il costante richiamo al mondo infantile, che si rivela in uno stile grafico primitivo, spontaneo e puro, lontano da ogni ricercatezza accademica. Anche i soggetti delle opere, come i fiori, trasmettono un messaggio di essenzialità e sembrano invitarci a cogliere la bellezza insita nella semplicità delle cose.

Ha esposto in numerose mostre, sia collettive sia personali, in tutto il mondo. Tra le personali ricordiamo le mostre presso Cheim & Read Gallery di New York, Thaddaeus Ropac di Salisburgo e Parigi, Loyal Gallery di Stoccolma, Galerie Klüser di Monaco, Sperone Westwater di New York e Gagolian Gallery di Los Angeles. Ha partecipato a mostre collettive presso Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid, Setagaya Art Museum di Tokyo, National Museum of Contemporary Art di Seoul e Whitney Museum of American Art di New York, solo per citarne alcune.

FAUSTINO BORGALLI

È nato a Zeri, in provincia di Massa Carrara, nel 1929.

Primo di tre figli (le sorelle Anastasia e Anna nasceranno

rispettivamente nel 1931 e nel 1936) collabora, fin da piccolo, al sostentamento della famiglia, accudendo le greggi. Le difficoltà economiche non consentono ai tre figli un'adeguata formazione scolastica. Con tutta la famiglia si trasferisce a Pontremoli, dove il padre muore poco più che cinquantenne. Successivamente, vive da solo a Milano, dove svolge diversi lavori tra i quali l'autista e il cameriere. Coltiva nel frattempo, da autodidatta, la passione per la pittura. Dal 1960 al 1990 dipinge numerosi quadri, realizzati con la tecnica del dipinto a olio. L'attenzione è rivolta a soggetti reali: paesaggi, animali, figure umane che, spesso, convivono con immagini fantastiche o sono collocate in spazi immaginari. Faustino continua a vivere a Milano pur recandosi, sempre più spesso e per lunghi periodi, a Pontremoli per accudire la madre, affetta da arteriosclerosi, malattia di cui soffrirà fino alla morte avvenuta nel marzo 1996.

In questo periodo, pur mantenendo la passione per l'arte figurativa, abbandona il dipinto a olio e si dedica alla tecnica del disegno in una forma che egli sintetizza nell'espressione "surrealismo e armonia dei colori". Si tratta di disegni a forme geometriche di diverso tipo, colorati con tratti fini e precisi.

Nel settembre 2008, recatosi a Milano, si smarrisce e viene inizialmente ospitato dal cognato. Gli viene diagnosticato un inizio di Alzheimer, che va ad aggiungersi a un quadro psichiatrico già compromesso. La "mania del collezionismo" di cui soffre da diversi anni, ha infatti assunto dimensioni tali da non rendere più possibile una vita autosufficiente e autonoma. Dal 2011, in seguito ad una malattia, non disegna più.

Muore a Milano il 15 aprile 2013.

JAMES BROWN

È nato a Los Angeles nel 1951.

Dal 1996 vive a Oaxaca, in Messico e lavora tra Oaxaca e Parigi.

Si è formato prima a Parigi, dove ha vissuto tra il 1973 e il 1978, e poi negli Stati Uniti. È uno dei protagonisti

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

dell'arte contemporanea internazionale: la sua carriera ha preso avvio negli anni Ottanta, con l'esposizione, a New York, nella galleria di Tony Shafrazi, insieme agli artisti della scuola dell'East Village, avvicinandosi all'esperienza dei graffitisti quali Basquiat e Haring. È figura di rilievo nella riscoperta della pittura (Painting Renaissance americana) in campo internazionale che prese avvio alla fine degli anni Settanta per svilupparsi nel decennio successivo. Ancora negli anni Ottanta, il gallerista Lucio Amelio lo ha invitato in Europa per prendere parte al progetto *Terrae Motus*, mentre a New York ha iniziato a collaborare con Leo Castelli presso la galleria del quale ha esposto nel 1986. In Italia è divenuto presto noto, grazie alla personale del 1983 allestita alla galleria Lucio Amelio a Napoli. Sono seguite numerose mostre presso musei e istituzioni, tra le quali l'Institute of Contemporary Art di Boston e quello di Philadelphia, il Museum of Modern Art di San Francisco, il Grand Palais di Parigi, il Brooklyn Museum di New York, la Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, il Centre Georges Pompidou di Parigi, la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di San Marino. Nel 2003 ha partecipato alla collettiva *Pictura Magistra Vitae*, curata da Vittoria Coen, a Bologna. A partire dal 2004, fino al 2010, ispirato dal poema musicale *The Planets*, di Gustav Holst (1914-1916), ha dato inizio al grande progetto *Firmament*, composto da nove cicli, ciascuno di nove dipinti. Nel 2012, presso la galleria Ariete Arte Contemporanea di Bologna, si è tenuta la personale dal titolo *James Brown. Drawings and Painting 1982-1985*.

Nell'opera di Brown è ravvisabile l'influenza dei grandi maestri dell'astrazione e del pensiero, quali Rothko, Tàpies, Twombly. Tuttavia egli ha sempre percorso strade di ricerca

assolutamente proprie, indirizzate alla riflessione sul simbolo, connesse con una sensibilità del presente nella sua più forte, aggressiva incidenza. I suoi volti-totem degli anni Ottanta sono, allo stesso tempo, icone arcaiche, simboli ancestrali e immagini di espressività non estranea alla durezza della vita contemporanea. Con il suo progressivo trasferimento da New York agli studi di Parigi e di Oaxaca, la ricerca di James Brown è andata nella direzione di una sempre maggiore interiorizzazione che scioglie la rappresentazione iconica in simboli più sottili, rarefatti. La sua arte, sempre in equilibrio tra pittura astratta e nuova figurazione, curiosità primitiviste, attenzione a cromatismi sofisticati e ispirazioni orientaleggianti, si connota per il bilanciamento calibrato tra segno, colore e curiosità per la trama e la consistenza dei materiali.

MARIA CALLEGARO PEROZZO

È nata nel 1919, nell'area padovana dei colli Euganei. Trascorre l'infanzia tra scuola e lavoro e a dodici anni viene avviata alla professione sartoriale, contribuendo così al sostentamento della famiglia molto numerosa (lei è una di otto figli). A sedici anni ottiene un diploma di taglio e cucito e incontra Mario che, poco dopo, sposterà. Nata la prima figlia, la famiglia si trasferisce a Bolzano, dove Mario lavora come barbiere. Il trasferimento forzato a Padova, in seguito ai bombardamenti intensi degli alleati sulla città trentina, è vissuto in maniera dolorosa, anche perché i coniugi sono costretti a lasciare il secondogenito a Bolzano, ancora troppo piccolo per viaggiare. Finita la seconda guerra mondiale tutta la famiglia ritorna a Bolzano per poi trasferirsi a Milano. Qui, agli inizi degli anni Ottanta, Mario manifesta i sintomi dell'Alzheimer,

e lei, votata all'assistenza quotidiana, inizia qualche anno dopo, su consiglio dello specialista che curava il marito, a trovare conforto nella pittura. L'attività creativa si rivela una passione folgorante e dal 1995 a oggi ha prodotto più di quattrocento opere, continuando anche dopo la morte del coniuge, avvenuta nel 2005.

Le sue rappresentazioni si caricano di una rilevante componente simbolica e l'artista crea sia le immagini vere e proprie, sia il significato, restituito a parole, che attribuisce loro. Pianeti, figure astrali, soli, arabeschi, formano una simbologia iconografica dal carattere visionario. Nel 2006 le sue opere sono state esposte nella mostra *Longevi Visionari. La pittura di Maria Callegaro Perozzo e l'arte contemporanea* curata da Augusto Iossa Fasano con la supervisione artistica di Bianca Tosatti, presso il Museo Civico Ala Ponzone di Cremona.

MANUELA CANDINI

È nata a Forlì nel 1956. Vive a Castel San Pietro Terme, in provincia di Bologna, dove lavora nel proprio laboratorio/stamperia Alchemiapress. Ha fondato e diretto, inoltre, il laboratorio di sperimentazioni grafiche Leoni-Withman, ideando per tredici anni attività culturali e mostre presso la Galleria Graffio. Nel 1984 inizia la propria attività di insegnante presso il Liceo Artistico del capoluogo emiliano, prediligendo in seguito un percorso di attività espressive di grafica e ceramica, presso il Carcere minorile del Pratello, poi intrapreso anche con malati mentali. Dal 1992 è Docente di Tecniche dell'Incisione presso varie Accademie d'Arte italiane e nel 2004 diventa titolare di Cattedra di Tecniche dell'Incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna,

ruolo che tuttora ricopre.

A partire dal 1981 espone le proprie opere in numerose gallerie italiane e estere. I suoi lavori prendono vita da differenti materiali e supporti come il legno, la polvere di ferro, il gesso, la sabbia, etc, vari elementi manipolati attraverso numerose tecniche come la calcografia, la xilografia e l'impianto materico attraverso il collage. Il suo materiale preferito è la carta, tanto che negli ultimi anni ha concentrato la sua attenzione nella creazione di libri d'artista. Pagine sottoposte a goffatura o a calcografia danno vita a pezzi unici. Ecco allora che il libro da contenuto di parole si fa portatore di gesti, di esperienze; diventa un quadro da sfogliare e un oggetto da contemplare. Da alcuni anni collabora con la Professoressa Eva Figueres della Facoltà di Belle Arti di Barcellona, realizzando workshop per Master di Grafica d'Arte e iniziative espositive. In merito ricordiamo la mostra del 2011, *Non si lascia leggere. Libri d'artista tra Bologna e Barcellona* in cui sono stati esposti, presso l'Aula Magna della Biblioteca Universitaria di Bologna, 80 libri d'artista, realizzati da allievi di Bologna e Barcellona e dalle due docenti. Ha partecipato a numerose mostre. Tra le più recenti *La terra ha bisogno degli uomini*, presso la Reggia di Caserta nel 2010, *Nei luoghi dell'anima*, alla Rocca Roveresca di Senigallia nel 2011. Nello stesso anno partecipa alla Biennale Internazionale del Libro d'Artista, organizzata in diverse città del Veneto. Nel 2012 espone in varie mostre collettive, tra cui *Visioni Barbariche* e *Libri d'artista a confronto*.

ROBERTO CARUSO

È nato a Lanciano nel 1982. Dopo studi di tipo tecnico, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze presso la Scuola di Pittura del Maestro Adriano Bimbi, dove si diploma nel 2008. Attualmente vive e lavora a Milano. Tra le mostre personali: *Contemplata Aliis Tradere*, nel 2007, presso il Palazzo Comunale di Vaglia (Firenze) e *Figuriamoci*, nel 2008, presso il Foyer del Teatro Cantiere

Florida di Firenze.

Ha partecipato inoltre a numerose mostre collettive. Tra le più recenti ricordiamo: *Serrone. Biennale Giovani, Monza 09*, presso il Serrone della Villa Reale di Monza, nel 2009; *Game over/play again* presso Stabilimenti Brunelleschi Industrie di Sieci (Firenze) e *Premio Tito e Maria Conti*, presso la Sala delle Esposizioni dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze; entrambe del 2009. Nel 2011 partecipa alla mostra collettiva *Dieci anni nel Mugello* presso il Palazzo Mediceo di Seravezza (Lucca) e presso il Palazzo Medici Riccardi a Firenze. Nell'ultima mostra personale *Fuori Mercato* allestita nel 2012, presso il Rifugio Gualdo a Sesto Fiorentino, si concentra sul mondo della fabbrica. Dipinti che rappresentano gli oggetti del mestiere, come guanti, maschere protettive, caschi, si alternano ai ritratti degli operai, colti in tutta la loro fisicità.

SILVIA CIBALDI

È nata a Brescia nel 1939. Vive e lavora a Legnano (Milano). Nel 1975 aderisce al gruppo Immagine di Varese. Tre anni dopo inizia un periodo in cui si dedica a esperienze teatrali (si specializza nell'arte della costruzione delle maschere alla Scuola Civica d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano) accantonando per qualche tempo la pittura. Riprende a lavorare la terra e gli agglomerati materici nel 1985, e avvia una ricerca sui materiali poveri. Utilizza brandelli di fili e pezzi di stoffa per costruire sculture, modellare, ricoprire cose o tessere abiti partendo da vecchie vesti sue o di altre donne. Co-fondatrice di Sgruppato nel 1993 e dell'Associazione il Filo e il Seme nel 1997. Nel 1978 espone alla XXXVIII Biennale d'Arte di Venezia; successivamente le sue opere sono visibili presso alcuni Istituti di Cultura Italiana all'estero: a Praga nel 1979 e a Vienna nel 1981; nel 1983 espone al Grand Palais di Parigi. Innumerevoli sono le mostre collettive cui ha partecipato come *La Ragione dell'Utopia* alla Gam di Gallarate nel 2007 e l'anno successivo a Istanbul presso il Museo Militare. Tra le collettive più recenti: *L'arte di moltiplicare l'arte* e *Apnea*

allo SBLU_spazioalbello di Milano, rispettivamente nel luglio e nel novembre 2012.

LUCA COSER

È nato a Trento nel 1965. Ha studiato con Emilio Vedova all'Accademia di Belle Arti di Venezia e in quella di Firenze. Vive e lavora tra Trento e Roma alternando alla attività artistica quella di insegnante: Docente presso varie Accademie di Belle Arti italiane (Venezia, Verona, Foggia, Bolzano), oggi insegna all'Accademia di Belle Arti di Roma. Dal 1986 espone in musei, gallerie pubbliche e private e le sue opere sono presenti in diverse collezioni italiane ed estere. Negli ultimi dieci anni gli elementi poetici privilegiati, nella creazione delle immagini, sono la citazione e il frammento proposti perseguendo un'ottica di arte sull'arte. Le citazioni provengono dalle "altre arti": dalla musica, dalla letteratura, dalla cultura degli anni Ottanta in cui l'artista si è formato, e soprattutto dal cinema. Compiendo un lavoro sulla memoria dell'arte stessa, l'autore comunica la propria visione del mondo. Questa può innescarsi da memorie e ricordi personali che conferiscono all'opera una dimensione intima. Esempi, a riguardo, il progetto multimediale presentato alla mostra *Non Succede mai niente* (2012) e il ciclo di lavori *1+1=1* (2010). L'artista ha partecipato a numerose mostre collettive e personali. Ricordiamo le più recenti. Nel 2012 alla personale presso la Galleria d'Arte Contemporanea Ufofabric di Moena (Trento), segue quella presso Upload Artproject di Trento. Negli anni precedenti mostre personali e collettive sono state organizzate in varie gallerie italiane (D406 a Modena; Overfoto a Napoli solo per citarne alcune) e straniere (Kips Gallery a New York e Seul) nonché in molti musei (Galleria Civica di Arte Contemporanea a Trento, MART di Rovereto). Nel 2010 l'artista ha vinto il Combat Prize, realizzando poi l'anno successivo una mostra personale presso BlobArt di Livorno. Nel 2011 espone al Padiglione Italiano della LIV della Biennale d'Arte di Venezia.

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

ANDREA GIORDANI

È nato a Bologna nel 1970, dove tuttora vive. A sedici anni abbandona le scuole superiori e decide di iniziare a lavorare. Il suo percorso artistico è maturato fuori dai contesti ufficiali e comincia a disegnare da autodidatta: fin da bambino rappresenta figure grottesche e successivamente, durante il periodo adolescenziale, si cimenta nella realizzazione di personaggi da fumetto. Nel 2005, dopo aver trascorso anni difficili, ricomincia a disegnare con costanza, cercando un suo stile personale e riconoscibile. Da alcuni anni espone con successo in varie mostre organizzate a Bologna. Ricordiamo nel 2012 *Disturbing Art*, presso Tedofra Art Gallery, dove ha esposto insieme ad altri artisti attivi nella scena underground del territorio bolognese e *Libera-mente* presso lo spazio espositivo "Sala di città" a San Lazzaro di Savena (Bologna). Nel 2011 realizza la mostra personale *Spigoli Vivi* presso Mondo Infoshop a Bologna.

GILBERTO GIOVAGNOLI

È nato a San Marino nel 1954, dove vive e lavora. Terminati gli studi all'Accademia di Belle Arti di Urbino, ha iniziato l'attività di pittore e scultore. La sua prima personale è del 1978, al Teatro Titano di San Marino. Da quell'anno seguono innumerevoli mostre personali e collettive in tutta Italia e all'estero: vi sono state le esposizioni alla Galleria d'Arte Contemporanea di San Marino nel 1988, alla Galleria Imagery di Bari nel 1998, alla Galleria L'affiche di Milano nel 1999, alla Galleria Infinito Limited di Torino nel 2001, alla Galleria Mondo Bizzarro di Roma nel 2007 e alla Rocca di Cento (Ferrara)

nel 2010.

Nel 1982 ha partecipato alla XL Biennale d'Arte di Venezia. I suoi disegni, ispirati agli autori del teatro del Novecento, sono stati scelti per i cartelloni della stagione 2009/2010 di Emilia Romagna Teatro Fondazione.

Le sue opere sono costituite da carte incollate, frasi riciclate e citazioni coltissime ma anche disegni a penna e pennarello su carta intelata, tutto riordinato secondo nuove logiche e nuovi equilibri.

PETER KAPPELLER

È nato nel 1969 a Vienna. Dopo aver frequentato le scuole primarie e secondarie, inizia un corso di apprendistato da idraulico, ma sarà costretto ad abbandonare a causa di un grave disturbo di salute. Si dimostra interessato all'arte fin da piccolo, e continua, da autodidatta, a dipingere e a disegnare anche durante i ripetuti ricoveri. Nel 1995, il servizio sanitario austriaco gli mette a disposizione un piccolo appartamento in un quartiere popolare nella zona sud della città, dove oggi vive e lavora. Sperimenta soprattutto con i diversi materiali che ha a disposizione e che egli modifica in base alle sue necessità; i suoi lavori sono per lo più caratterizzati dalla tecnica mista in cui utilizza inchiostro di china, inchiostri colorati, penne a sfera e tempere. Ama creare nelle ore notturne, circondato dal silenzio e dalla tranquillità. L'Atelier 10 lo supporta nella creazione e si occupa di archiviare, documentare e valorizzare le sue opere. Nel 2010 ha vinto il premio Euward5 di Monaco di Baviera. Recentemente è stata presentata una mostra dedicata al suo lavoro presso Haus Der Kunst a Monaco.

Le sue opere fanno parte della collezione della Gallerie Christian Berst a Parigi e della Galleria ABCD a Montreuil.

MARCO LANZA

È nato a Firenze nel 1957. Fotografo autodidatta, ha lavorato dal 1978 per agenzie e riviste sia italiane sia straniere. Ha esposto i suoi lavori artistici in mostre personali e collettive in Italia e all'estero tra cui: Metropolitan Museum (New York), West Zone Gallery (Londra), Café Einstein (Berlino), Musée Maillol (Parigi), Galleria Zucchi (Berlino). Nel 2000 la West Zone Publishing di Londra pubblica il suo libro "The Living Dead". Negli ultimi anni ha sviluppato cicli fotografici sui principali musei e siti archeologici italiani, concentrando la sua ricerca artistica sul tema dei "Depositati".

ANDREA OBWALLER

È nata a Grieskirchen, piccolo paesino dell'Alta Austria, nel 1964. Dal 1993 vive presso l'Hartheim Institut e dal 1995 frequenta regolarmente l'atelier Neuhauserstadel, nato all'interno dell'Istituto. Disegna utilizzando matite e pastelli colorati, ma anche penne a sfera e pennarelli. Le sue opere sono state esposte in numerose mostre in Alta Austria e a Salisburgo. Ricordiamo la mostra *Arbeitstitel: Art Brut* nel 2011. Le sue opere sono conservate presso la collezione dell'OÖ Landesmuseum (Museo Statale della Provincia dell'Alta Austria). Nel 2010 ha ottenuto 5 nomination al premio Euward.

CESARE PALTRINIERI

È nato, nel 1964, a Concordia. È cresciuto a San Possidonio, un piccolo paesino della Pianura Padana. L'infanzia e l'adolescenza sono segnate dalla mancanza di relazioni con il mondo esterno: trascorre le sue giornate a casa con i genitori, spesso davanti al televisore. Nella pittura trova una risposta alla sofferenza causata dalla mancanza di amici e, attraverso il ritratto entra in relazione e in contatto con l'altro. Alla domanda "perché disegni?", risponde: "perché mi piacciono le facce della gente, quella che vedo per strada e quella che vedo alla TV, molte persone sono sosia di altre." È uno degli artisti dell'Atelier Manolibera, fondato a Carpi dalla Cooperativa Sociale Nazareno. Espone alle mostre organizzate all'interno del "Festival Internazionale delle Abilità differenti". Dal 2006 partecipa a numerose mostre e il suo lavoro è valorizzato, in particolar modo, dalla storica dell'arte Bianca Tosatti nelle mostre: *Ai margini dello sguardo. L'arte irregolare nella collezione Menozzi*, presso il Chiostro di San Domenico a Reggio Emilia, nel 2007; nello stesso anno *Ritrarre l'invisibile* presso lo spazio espositivo della Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi; seguono le mostre *Stupefatti di Spazio*, 2008 presso l'ex Cappellificio Rossi e *Perturbamenti del Potere*, nel 2009, presso il Castello dei Pio, entrambe a Carpi. Nel 2011 partecipa alla mostra *Intelligenze rovesciate* presso la Fortezza del Priamar a Savona. Nell'ottobre dello stesso anno è presente in esposizioni organizzate presso il Museum of Everything di Londra, dal titolo *Exhibition #4* ed *Exhibition #4.1*. Le sue opere sono presenti in varie collezioni pubbliche e private tra cui ricordiamo: MAD Musée di Liegi, Museum of Everything di Londra, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

JEAN-LUC PARANT

È nato nel 1944 a Mégrine, in Tunisia. Del suo paese si porta dentro i paesaggi deserti, gli odori di sabbia, la luce abbagliante, elementi sempre sensibili nelle sue opere.

Oggi vive e lavora nel sud della Francia. I primi disegni e i primi quadri di occhi risalgono al 1962: sostituisce i disegni di soli con disegni di occhi passando dalla dimensione del sole che è compresa tra le dita nel cielo, alla dimensione del globo oculare che sta tra le dita del viso. Nel 1968 nascono le prime palle di cera, ma l'accumulazione è resa tanto più sensibile dall'apparizione di nuove palle di tutt'altra materia: le palle di terra (1982). La loro quantità aumenta esponenzialmente fino al 1985 quando raggiungono il numero di 100 001. Le 100 001 palle vengono presentate alla mostra presso Museo d'Arte Moderna di Parigi nello stesso anno. I primi ritratti di palle risalgono 1991 e successivamente altri tracciati di palline si insinuano e invadono i contorni di forme d'animali, all'origine di un vero e proprio bestiario fantastico in cui ogni essere è portatore di un reale significato. Nel 1997 nascono gli animali naturalizzati in mezzo ai franamenti e nel 2000 le prime biblioteche del tatto che occupano un posto essenziale nelle ricerche di Parant, non soltanto perché egli colleziona i libri fisicamente o letteralmente (la sua biblioteca conta più di 30.000 volumi) ma anche perché egli dà vita a libri nuovi più toccabili che visibili. Le palle e gli scritti sugli occhi, la notte e il giorno, il tatto e la vista, la terra e il sole, il volume e la superficie, l'animale e l'uomo, il vicino e il lontano, il grande e il piccolo, il corpo e la testa... tutti questi temi cari a Jean-Luc Parant procedono appaiati e ci informano su un essere nello stesso tempo doppio e unificato. Le opere dell'autore sono state esposte in numerose mostre importanti tra le quali ricordiamo quella presso la Fondation Maeght a Saint-Paul de Vence (1976), presso il Museo d'Arte Moderna di Parigi (1985), al Centro Georges Pompidou di Parigi (1991) e nel 2000 alla Galerie de France a Parigi. In Italia, le sue opere sono rappresentate dalla Galleria Peccolo di Livorno.

(Galleria Peccolo, Jean-Luc Parant, 2007, Edizioni Roberto Peccolo Livorno n. 57).

PASTIS

Il collettivo si è formato a Firenze nel 2005 su volontà dei fratelli Marco e Saverio Lanza (nati a Firenze, rispettivamente nel 1957 e nel 1970). Dalla fusione di due mestieri diversi – *che rivela, però*, un modo comune di osservare la realtà, è nato il progetto Pastis, forma espressiva a quattro mani. Il nome non è soltanto un riferimento al famoso *drink* francese, indica anche il concetto artistico di *pastiche*, *collage* di cose di natura differente assemblate per produrre un'opera nuova. Marco fotografa e decontestualizza situazioni di vita quotidiana. Lo fa posizionando in piazze, strade, boschi, uno sfondo bianco. Attende che qualcosa succeda all'interno dello schermo bianco, per poi immortalare la scena. Saverio è musicista: crea la sua musica astraendo suoni e voci dalla vita di tutti i giorni per immergerli poi in nuovi ritmi e atmosfere. Spinti dal desiderio di osservare, catalogare e testimoniare, insieme realizzano opere di videoarte che attingono fortemente dall'astrazione e dalla ricomposizione della realtà. Un lavoro, quello dei fratelli Lanza, etno-antropologico, frutto di un'osservazione scientifica, forse ereditata dal padre zoologo, che cerca un nome per ogni parte, un campione per ogni tipologia, un referto su ogni dettaglio.

RICCARDO PERSICO

È nato a Napoli nel 1986. Consegue il diploma di scuola media nella città natale e nel 2005 si trasferisce con la sua famiglia a Modena. Dal 2007 risiede presso un appartamento gestito dalla Cooperativa Nazareno e frequenta l'atelier Manolibera. Nei suoi lavori emerge una spiccata propensione per il disegno: utilizzando il pennarello nero ritrae, con tratto veloce, eroi dei cartoni contemporanei reinterpretandoli

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

attraverso un'originale chiave di lettura. Il personaggio più ripetuto è IG-88, figura minore di *Star Wars*, eroe preferito dell'autore.

Ha partecipato a varie mostre curate da Bianca Tosatti, tra cui *Perturbamenti del potere* (2009) e *Figure della Protezione* (2010) entrambe organizzate presso il Castello dei Pio a Carpi.

Nel 2011 espone alla mostra *Intelligenze rovesciate* presso la Fortezza del Priamar a Savona.

Nello stesso anno alcune sue opere sono state serigrafate all'interno di mobili di design realizzati da Valcucine ed esposti ad Artissima di Torino.

Nell'ottobre del 2012 espone a Modena partecipando alla mostra *Segni ribelli* presso Circolo Alberone e a Milano con la mostra *Per la mente con il cuore* presso Area ex Ansaldo.

GIANLUCA PIRROTTA

È nato a Palermo nel 1980 ma presto si trasferisce, con i genitori e la sorella, in Emilia Romagna. Ha frequentato le scuole dell'obbligo senza imparare mai a leggere mentre scrive il suo nome e altre parole che ricopia. Di carattere socievole e vivace sa attrarre l'attenzione su di sé: i suoi idoli sono il portiere Gianluca Pagliuca e Sylvester Stallone ai quali si ispira assumendo atteggiamenti da "duro" che manifesta nel gruppo dei suoi amici.

Nel 1999 ha iniziato a frequentare il centro diurno Emmanuel della Cooperativa sociale Nazareno, prendendo parte a varie attività e dimostrando un particolare interesse per l'arte figurativa. Dopo qualche anno inizia così a frequentare l'atelier Manolibera. Ama disegnare personaggi che chiama "gli amici", edifici e soggetti astratti,

tutti elementi che sono disposti e inseriti in una struttura a griglia colorata o meno ma sempre costante nei suoi lavori.

Le sue opere sono state esposte per la prima volta a Carpi, nel 2008 alla mostra *Stupefatti di Spazio*, curata da Bianca Tosatti. Rispettivamente nel 2009 e nel 2010 partecipa alle mostre *Perturbamenti del Potere* e *Figure della Protezione* entrambe presso il Castello dei Pio, Carpi.

Nel 2011 è candidato alla quinta edizione del premio Euward. Nella primavera dello stesso anno espone alla mostra *Intelligenze rovesciate* alla Fortezza del Priamar, Savona

Presso la galleria Rizomi Art Brut di Torino è stata allestita la mostra *Radiometrie*, in cui le sue opere sono state esposte da giugno a settembre del 2011. Partecipa presso il Museum of Everything di Londra alle mostre *Exhibition #4* ed *Exhibition #4.1*.

Le sue opere sono presenti all'interno della collezione del MAD Musée di Liegi.

STANISLAW ZAGAJEWSKI

È nato a Varsavia, in Polonia, nel 1927.

Abbandonato dalla madre all'età di due anni in una chiesa a Varsavia, viene ospitato in vari orfanotrofi. Crescendo impara il mestiere di muratore, prima di essere chiamato a lavorare come restauratore di stucchi, nel centro storico di Varsavia. Nel frattempo, comincia a modellare la creta in reazione all'ostilità cresciuta tra i suoi concittadini a causa del suo non-conformismo e di un suo difetto motorio (camminava zoppicando). Nel 1952, abbandona il suo lavoro, e si trasferisce in un edificio in rovina dedicandosi completamente alla modellazione scultorea

con la creta. Si stabilisce successivamente a Włocławek dove, grazie alla sponsorizzazione del direttore di una fabbrica di ceramiche, può cuocere le sue sculture. In seguito all'interesse dimostrato dal Museo Włocławek verso il suo lavoro, gli viene messo a disposizione un laboratorio, che gli permetterà di costruire, nel 1970, i suoi "altari", monumentali bassorilievi a carattere religioso. Le sue opere traggono ispirazione dai temi della religione cattolica, anche se l'autore ha sempre ribadito la sua indipendenza dalla fede.

Muore a Varsavia nel 2008.

Nel 1997 Krystyna Kotula ha pubblicato una monografia su di lui. Artista riconosciuto e apprezzato, è presente nella Collection de l'Art Brut di Losanna.

ATELIER ED ENTI PRESTATORI

Atelier Manolibera

L'atelier Manolibera nasce nel 1991, su richiesta di alcuni ospiti del centro diurno Emmanuel, fondato dalla Cooperativa Sociale Nazareno di Carpi (Modena). Negli anni l'esperienza si è modificata e oggi all'interno dell'atelier si svolgono sia attività artigianali (ceramica, decoro, falegnameria ed altre) i cui prodotti vengono immessi nei circuiti di vendita dei negozi collegati, sia attività espressive (musica, pittura, teatro) valorizzate in mostre e spettacoli teatrali organizzati all'interno del "Festival Internazionale delle Abilità Differenti". L'atelier di pittura nello specifico, nasce nel 1995, in seguito a un episodio esemplare: una mattina, Pietro,

un ragazzo costretto sulla carrozzina, sembra essere scomparso. L'educatrice lo trova all'interno dell'aula didattica del Centro intento a spremere colori e a distribuirli sul foglio con l'unica mano funzionante, con ardore e passione inediti. È iniziato così un lavoro che ha portato alla realizzazione di una prima mostra nella primavera del 1996. Da allora si è ricavato all'interno dell'atelier, uno spazio specifico, dedicato all'espressione e alla creatività, in cui gli artisti si alternano con il supporto di una educatrice, Rossella Urbano, sotto la supervisione della direzione artistica di Emanuela Cioldi.

Artisti dell'atelier presenti in mostra: Cesare Paltrinieri, Riccardo Persico, Gianluca Pirrotta.

Atelier Neuhauserstadel

L'atelier Neuhauserstadel si trova all'interno dell'Istituto Hartheim, un centro per disabili mentali, a pochi passi dal Castello di Hartheim, nell'Alta Austria. Nasce nel 1992 come laboratorio creativo ideato all'interno del progetto Kulturformenhartheim, con l'intento di scoprire, incoraggiare e sostenere attività creative e artistiche (pittura, disegno, scultura, design) tra i vari ospiti dell'istituto. Per consentire lo sviluppo di questa creatività e di queste idee legate all'immaginario di ognuno, è necessaria un'attenta presenza di persone con un'adeguata formazione artistica (in genere diplomati presso scuole d'arte). L'atelier allestisce annualmente mostre all'interno della Galleria del Castello di Hartheim, organizza convegni, seminari, workshop nel campo delle arti e della cultura, coinvolgendo artisti con o senza handicap. La collezione di opere raccolte negli ultimi venti anni, conservata negli uffici del centro culturale Kulturformenhartheim, è studiata e valorizzata tramite il lavoro di catalogazione, digitalizzazione e archiviazione svolto da storici dell'arte qualificati. Artista dell'atelier presente in mostra: Andrea Obwaller.

Atelier 10

L'Atelier 10, fondato dalla Caritas di Vienna nella primavera del 2012, si trova all'interno del Bread-Factory, un ex edificio industriale oggi riconvertito in un centro culturale, presso Favoriten, il decimo distretto municipale di Vienna.

Nasce con l'intento di offrire uno spazio ad artisti autodidatti e marginali, che lottano per essere riconosciuti nel campo culturale. In questo luogo, si lavora adottando un approccio prettamente artistico nel tentativo di andare al di là delle definizioni (Outsider Art, Art Brut), concentrandosi invece sulla valorizzazione del talento, sulla persona, e sulla realizzazione individuale di essa. L'atelier occupa un ampio spazio, suddiviso in due parti: uno studio vero e proprio, e un Forum dedicato all'organizzazione di mostre, esposizioni ed eventi. È quindi un luogo di creazione, in cui gli artisti hanno a disposizione materiali e strumenti per esprimersi e allo stesso tempo luogo di esposizione, in cui i lavori possono essere presentati al pubblico e apprezzati da curatori e critici d'arte.

Artista dell'atelier presente in mostra: Peter Kapeller.

Centro Metandro

Il centro Metandro, fondato nel 2006 a Milano da Augusto Iossa Fasano, si occupa di offrire una risposta di cura al disagio psichico, cui sono esposti il bambino, l'adolescente, l'adulto e l'anziano, rivolgendo l'attenzione, per la prima volta in Italia, alle quattro età della vita. Un'équipe di medici e psicologi svolge un servizio di accoglienza, dialogo e lavoro terapeutico che, mediante un approccio integrato tra i diversi saperi professionali, individua nel singolo, nei gruppi e nelle istituzioni, le risorse da riattivare. Presso Metandro si svolgono attività cliniche inerenti non solo la psicopatologia, ma ci si occupa anche di mutazioni fisiologiche e di quelle indotte dalla medicina a elevata tecnologia (trapianti, chemioterapie, fecondazione

assistita...). Il centro, oltre a offrire consulenze diagnostiche al singolo individuo, si rivolge anche a medici e psicologi professionisti ponendosi come centro di consulenza specialistica. Svolge inoltre attività di formazione organizzando seminari e incontri scientifici.

Con il patrocinio di:



Presidenza della Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

In collaborazione con:



MEMORIAOBLIO

è un'iniziativa



MEMORIA OBLIO

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