

CARPI
9-24 MAGGIO 2009
CASTELLO DEI PIO

Arte Irregolare
dall'antico al
contemporaneo

P

ER TURBAMENTI DEL POTERE

PER TURBAMENTI DEL POTERE

P ER TURBAMENTI DEL POTERE

Anche quest'anno la Cooperativa Sociale Nazareno, all'interno del Festival delle Abilità Differenti - che si intitola "Cercando Libertà" - propone una mostra su un argomento molto attuale e sentito: il tema del potere.

La mostra "Per turbamenti del potere" propone assieme ad opere di grandi artisti - come Tiziano - anche opere di artisti cosiddetti "irregolari" o "outsider" che attraverso un intervento accurato e valorizzatore arrivano ad un adeguato riconoscimento del loro lavoro. Queste opere possono costituire per molti di loro un mezzo per affermare di essere protagonisti della propria vita che spesso è soggiogata dal potere della malattia mentale che crea vissuti di dolore e difficoltà. Ma una rinascita può accadere là dove viene sottolineata l'originalità e la specificità di ogni persona come appunto avviene all'interno di

tante realtà che operano a favore delle persone che sono apparentemente inutili. E questo è andare contro-corrente!

L'uomo di oggi poi tende a dimenticarsi di essere figlio di Dio e ad affermare se stesso al di sopra di tutto. Nella nostra società moderna i più cercano di raggiungere una posizione di potere che, oggi, corrisponde a visibilità, immagine, affermazione dell'uomo sull'altro uomo. Il progresso scientifico e tecnologico ci illude di poter tenere sotto controllo tutto: persino la vita e la morte. Ma il vero potere può venire solo da Dio ed è un potere particolare. Nel Vangelo, la madre di Giovanni e Giacomo chiede a Gesù che i suoi figli siedano uno alla sua destra e uno alla sua sinistra nel suo Regno ma Egli, dopo averle risposto che questa concessione dipende dal Padre, lascia questa grande indicazione: «I capi delle nazioni, voi lo sapete, dominano su di esse e i grandi esercitano su di esse il potere. Non così dovrà essere tra voi; ma colui che vorrà diventare grande tra voi, si farà vostro servo, e colui che vorrà essere il primo tra voi, si farà vostro schiavo; appunto come il Figlio dell'uomo, che non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la sua vita in riscatto per molti». (Mt. 20, 25-28). E questa è la grande inversione della storia, il mondo alla rovescia.

Ma c'è un potere che sembra inesorabile: il potere della morte. Di questo ci siamo accorti nei giorni passati di fronte al grave dramma del terremoto. Ma anch'esso può essere vinto: "Morte e Vita si sono affrontate in un prodigioso duello, il signore della vita era morto, ora è vivo e trionfa" ci fa dire la liturgia nella Sequenza di Pasqua.

E' questo il "potere" che conta: quello di Gesù Risorto che dà la salvezza.

Mons. Elio Tinti, Vescovo di Carpi

Papi, cardinali, imperatori, nobili: Tiziano Vecellio fu il più celebre pittore del suo tempo e ha lasciato tantissimi quadri nei quali ha rappresentato i potenti dell'epoca, il Cinquecento. Tiziano vede, anticipando i manieristi, il fine dell'arte nella bellezza direttamente colta dalla vita mondana e goduta nell'abbandono dei sensi. L'immagine del potere così come la rappresenta un autore classico si sposa nella mostra che il Festival delle Abilità Differenti propone quest'anno a Carpi con un modo di produrre arte 'irregolare', con quadri che rimandano alle tragedie del Novecento, alla malattia psichiatrica. Questa produzione non va considerata come un ulteriore sintomo di patologia, ma espressione di soggettività e portatrice di valore estetico, proprio quello che la rassegna promossa a Palazzo dei Pio dal 9 al 26 maggio prossimo potrà fare risaltare. Senza cadere, ne siamo certi, nel gusto dello stupire fine a se stesso, dell'eccentrico, ma per dare concreta espressione ad un bisogno. Per dimostrare il "potere" dell'immagine, parafrasando il titolo della mostra. La nostra città è come sempre orgogliosa di poter contribuire a dar voce e spazio alle iniziative culturali e sociali promosse dal Festival e dalla Cooperativa Nazareno. Adoperarsi perché nessuno si senta escluso dalla società in cui vive è il primo degli obiettivi che chi è chiamato come me a ruoli decisionali deve conseguire, con la collaborazione di tutti. Bene dunque la ricerca ed il perseguimento di positive ed utili sinergie tra pubblico e privato, nella promozione e divulgazione di attività svolte a beneficio di tutti, in particolare di quei cittadini diversamente abili, che sono chiamati ad uno sforzo maggiore per vedersi riconosciuta una, tanto legittima quanto doverosa, affermazione sociale.

Enrico Campedelli, Sindaco di Carpi

La congiunzione di queste parole arte, potere, patologia, evoca, da sola, un immenso mosaico di pensieri che si fondono in una parola: Arteterapia ovvero l'arte che cura.

Il ricorso all'espressione artistica, allo scopo di promuovere la salute e favorire la guarigione, o semplicemente migliorare la qualità della vita, utilizza di fatto le potenzialità che ognuno possiede di elaborare il proprio vissuto ed esprimerlo in modo creativo. L'atto di produrre un'impronta creativa, cioè materializzare una traccia di sé, permette alle persone di accedere agli aspetti più intimi e celati della propria anima, di accarezzare ed esprimere le emozioni più nascoste ed inaspettate, di sperimentare e potenziare abilità spesso ignorate o inutilizzate. Chi lavora con la malattia, fisica o mentale, mai davvero così distinta se non da pure convenzioni o meccanici protocolli, sa che il dolore è un motore che ruggisce e rende tutto accelerato, che può indurre profonde trasformazioni, o totale immobilità. La nostra razionalità può soltanto sfiorare l'idea di quanto sia potente la traccia che lascia uno spirito che soffre, che sente forte e profondo il desiderio, l'affanno, il dolore più grande, per una malattia o per propria disperazione. È il *Pathos* greco, che esprime in un solo vocabolo la sofferenza profonda e la passione delle viscere, una corrente di energia tanto grande da muovere mente e corpo, dalla salute alla malattia e ritorno. È come un'ondata di piena, al termine della quale riemergono relitti a lungo dimenticati e perduti, a cui il percorso creativo può ridare un nuovo senso, nuova luce e nuove forme. Ed è potente, come solo qualcosa di impalpabile e inarrestabile come l'emozione sa essere, proprio per la sua ineluttabilità.

Nessuno per quanto povero è privo di emozioni, nessuno, per quanto ricco, può o meglio deve privarsene.

Dott. Claudio Vagnini
Direttore del Distretto di Carpi
Azienda U.S.L. Modena

Indice

Pag. 04	Perturbamenti del potere, Bianca Tosatti
Pag. 10	Poteri, Sergio Zini
Pag. 11	Cercando libertà, Emanuela Ciroldi
Pag. 13	Gli artisti e le opere
Pag. 14	Giustizia <i>Umberto Gervasi</i> <i>Michail Paule</i> <i>Andy Warhol</i>
Pag. 18	Norma <i>Joel-Peter Witkin</i> <i>La Manica Lunga - Officina creativa</i> <i>Faustino Bocchi</i>
Pag. 22	Media <i>Dante Gambassi</i> <i>Curzio Di Giovanni</i> <i>Anonimo del XIX secolo</i> <i>Anonimo del XVIII secolo</i>
Pag. 28	Potenti <i>Cesare Paltrinieri</i> <i>Andy Warhol</i> <i>Michiel Jansz Van Mierevelt</i> <i>Henry Testelin</i>
Pag. 34	Connotati <i>Tiziano</i> <i>Paolo Baroggi</i> <i>Angelo</i> <i>Andrea Carminati</i>
Pag. 42	Sistemi <i>Horst Ademeit</i> <i>Riccardo Persico</i> <i>Foma Jaremtschnik</i>
Pag. 48	Metafore <i>Josè Molina</i> <i>Muka</i> <i>Gianluca Pirrotta</i>
Pag. 54	Battaglie <i>Jacques Courtois detto Il Borgognone</i> <i>Josef Wittlich</i> <i>Giordano Gelli</i> <i>Anonimo del XIX secolo</i> <i>Jan Van Kessel</i>
Pag. 64	Schede delle opere storiche, Vanda Maria Franceschetti
Pag. 68	Schede biografiche, Cristina Calicelli

P ER TURBAMENTI DEL POTERE

Bianca Tosatti

La mostra, ormai tradizionale appuntamento primaverile all'interno del Festival delle Abilità Differenti, si ambienta quest'anno nelle sale eleganti del Castello dei Pio di Carpi.

E' innegabile che il tema, *Per turbamenti del potere*, sia derivato anche da questa circostanza, dal momento che il luogo è ancora denso di risonanze della bella mostra dedicata l'anno scorso dal Comune di Carpi all'*Immagine del Principe*.

Il Castello infatti, ed in particolare le sale affrescate dell'appartamento di Alberto III, rimanda ad un particolare momento culturale della storia di Carpi e del Rinascimento in genere, quando attorno alla sua piccola corte si concentravano le migliori energie del pensiero filosofico e letterario d'Italia, quando lo spirito di Pico e di Boiardo ne affinava la qualità dei dibattiti e la sensibilità delle coscienze, quando Aldo Manuzio insisteva sulla necessità di formare in Castello una biblioteca esemplare per aggiornamento e valore educativo.

Alberto III Pio è stato dunque il signore della ricerca e del confronto - ricerca dell'armonia e della composizione diplomatica dei conflitti, confronto con gli ambienti intellettuali d'avanguardia, come Ferrara e Mantova, e con le ragioni della nascente eresia luterana -, è stato il principe della valorizzazione delle immagini e della fiducia incrollabile nel loro potere persuasivo: doverosamente quindi questa mostra considera il suo ideale punto di partenza proprio in quel ritratto visibile sulle pareti della cappella di palazzo dove Alberto non ancora trentenne (era nato nel 1475) si stringe in un corto mantello foderato di pelliccia in mezzo a un gruppo di uomini fra cui è riconoscibile lo stesso Aldo Manuzio.

La figura è allungata ed elegante, i capelli ondulati e curatissimi, lo sguardo distaccato e lievemente malinconico; emana dal ritratto



Bernardino Loschi, *Alberto III Pio*, Cappella di Castello, Carpi

un'aura neoplatonica che certamente è il risultato di una ricerca intensamente perseguita dal pittore **Bernardino Loschi** su richiesta dello stesso Alberto che in questa immagine si presenta per quello che vuole essere: composto e controllato, sobrio ma raffinato, attento ma non curioso, volitivo ma non prepotente. Ed è proprio questo ondeggiare del carattere per trovare un equilibrio fatalmente instabile l'elemento turbativo che affiora nel ritratto: Alberto è volto alla moderazione ma sente il fascino dell'eccesso, e la bipolarità della sua inclinazione non riesce ad essere completamente contenuta nello schema neoplatonico che pure gli è così congeniale. Ci vorranno altri ritratti, come quello più famoso della National Gallery con il suo complesso armamentario iconografico, per mettere in maggiore evidenza un dualismo tenuto fortemente a bada, ma mai superato.

I potenti

Abbiamo accostato in questa mostra due ritratti seicenteschi di pregevole fattura, uno di **Michiel Jansz Mierevelt** ritrae il nobile svedese Axel Oxenstierna, l'altro di **Henry Testelin** ritrae il Re Sole Luigi XIV. I ritratti sono convenzionali e corrispondono pienamente alle aspettative dei committenti, tanto che i due autori furono costretti a replicarli diverse volte per soddisfare le numerose richieste. Si tratta dunque di due campioni dell'assolutismo europeo, di cui si possono considerare veri e propri fondatori, che a cavallo della metà del secolo si trovarono addirittura alleati grazie ai buoni uffici del cardinale Richelieu.

Il conte Oxenstierna fu il tutore di Cristina di Svezia e guidò felicemente la nazione malgrado l'indifferenza un po' ostile della sovrana alle numerosi ragioni di stato: il volto è deciso ma paziente e l'abbigliamento ornato di pizzi alla fiamminga ci riporta alle concretezze borghesi che hanno fatto ricchi i mercanti olandesi - e che sotto la sua reggenza faranno ricca la Svezia.

L'atteggiamento di Luigi XIV è invece distante: i suoi pensieri sono imperscrutabili, ciò che si mostra è solo un corredo di attributi regali, composti secondo la retorica del potere strutturata su segni intesi non come fatti concreti, naturali, ma quali entità astratte, convenzionali, arbitrarie. La mano guantata di raso, il mantello gonfiato in pieghe cangianti, la fuscaccia di seta e la lucida armatura allontanano il re dall'azione, lo sublimano nella sola funzione del comando, funzione statica e unitaria, come il palo nell'occhio di Polifemo attorno al quale Ulisse percepisce il mondo. Il re è turbato perché è immobile, a sigillare come una chiave di volta i diversi gradienti di autorità che contrassegnano livelli non comunicanti del sociale.

Il Mao di **Andy Warhol** invece appare preso a caso fra le icone più ricorrenti nel pervasivo mondo delle immagini mediatiche: la freddezza della tecnica serigrafica testimonia che l'obiettivo di Warhol non consisteva affatto nel reinterpretare Mao in chiave critica, dissacrante o celebrativa, ma nell'impossessarsi della potenza oggettiva di quell'immagine, senza aggiungere nulla. Questo è solo questo è il mondo in cui viviamo, il mondo è così, questa è la faccia di Mao come viene percepita da me che la guardo solo attraverso la riproduzione fotografica o televisiva.

Un altro Mao viene ritratto da **Cesare Paltrinieri** e questo invece è un Mao che comprende molti altri: tutti quelli che l'hanno amato, odiato, frainteso; tutti quelli che l'hanno guardato, e quelli che non l'hanno conosciuto, il Mao cinese e il Mao americano (visto da qui e visto da là), il simbolo, l'uomo e, perché no? anche l'icona. Forse dipende da una specie di straniamento, quella disposizione dell'uomo a guardare le cose come se non avessero alcun senso preconstituito, come se fossero un indovinello; forse si tratta per Paltrinieri proprio di quel tipo di arte che resuscita la percezione della vita, che intende essere visione e non solo riconoscimento e che si propone come antidoto contro un rischio a cui il potere (ogni genere di potere) ci espone: quello di dare la realtà per scontata. Forse invece è perché questi ritratti - stiamo considerando quello, elegante e malinconico, di Giulio Andreotti - creano attorno a sé il vuoto, un vuoto che non è mancanza, ma accoglienza, come quello di un'orbita che si dispone a contenere la visione: e quest'ultima è unica, individuale e, al limite, irripetibile. Forse per tutto questo i ritratti di Paltrinieri rifiutano l'interpretazione, le acrobazie critiche e i riferimenti a modelli della Storia dell'arte: sono l'espressione di una singolarità del sentire che incontra l'altro.

Rubino russo moscovita

Consideriamo l'anello all'indice di Alessandro VI, quel rubino legato in oro che, insieme all'anello piscatorio sull'anulare, adorna la mano del papa nel fosco ritratto di Tiziano.

Poi guardiamo la grande tela scarna di **Paolo Baroggi** in cui violente pennellate sporche di nero e di rosso hanno ingigantito la forma dell'anello, e una scrittura agitata ha precisato la potenza della pietra che gronda colore: rosso cioè *russo*, o meglio ancora *moscovita*. Baroggi si firma Conan Rugatek e i suoi lavori (i copricapi di Cesare, di Vercingetorice e di un guerriero barbaro) sembrano coincidere con la prima dimensione del pensiero, l'intuizione: afferrare in un lampo, vedere con un colpo d'occhio, entrare nella pienezza dell'oggetto immediatamente. Dopo l'intuizione, il senso: la ribellione espressa da quel gesto violento che pochi artisti nel moderno hanno saputo rendere assoluto (Franz Kline, per esempio...). Ma lo stesso gesto, combinandosi con la firma e i titoli delle opere, diventa il segnale di un bisogno di autorità che addomestichi il mistero e l'indeterminazione: un'autorità che plachi, un'iperautorità.

Torniamo adesso alla mano del papa che regge mollemente un cartiglio sfiorando la nappa di seta dello scranno: negli anni Quaranta del Cinquecento Tiziano è conclamato come il ritrattista ufficiale dell'autocrazia cattolica nell'Europa del XVI secolo ma, pur all'interno di questo ruolo che interpreta con acutezza psicologica, fisica, spirituale e ideale insieme - pur all'interno di questo programma ritrattistico di sublime professionalità, inocula suo malgrado l'obiettività dolente del grande storico. Tiziano cioè è *dentro alle cose* e contemporaneamente ne è fuori, frequenta il mondo delle corti e i grandi della terra e contemporaneamente è perfettamente consapevole della sua estraneità alla cultura e ai costumi delle classi alte. Il ritratto di **Alessandro VI Borgia**, commissionato a **Tiziano** dopo la morte del papa, tiene conto del canone tradizionale della medagliistica quattrocentesca presentando il volto di profilo su uno sfondo scuro

e assorbente. La pennellata sfatta e compendiaria lumeggia d'oro i pomoli dello scranno che girano la luce, come le sfere delle lampadine; sul rosso bruno della mozzetta di velluto la luce è invece una pennellata che flagella di bianco le pieghe e allaga le rotondità dei volumi. Ma la testa....! la testa del papa è un capolavoro di resa plastica in cui il colore sciolto e drammatico di Tiziano impalca il gonfiore e le mollezze della carne sull'ossatura forte del cranio, mentre il profilo taglia l'ombra del fondo con il naso aggressivo sulle fughe all'indietro della fronte e del mento.

Alessandro VI Borgia è stato il papa che in soli tre anni ha sbaragliato l'opposizione fondamentalista di Gerolamo Savonarola (scomunicato, condannato e suppliziato al rogo nel 1498), il papa che ha indetto la crociata contro i Turchi nel 1500, il papa che entrava prepotentemente nella spartizione di tutti i privilegi e le ricchezze che il Nuovo Mondo offriva all'Europa, il *pontifex-imperator* che controllava strettamente la nobiltà e le signorie con rocche e fortezze (basti pensare a Castel Sant'Angelo).

Ma è indubbio che sotto il suo pontificato siano giunti a Roma i più grandi artisti del secolo e che Alessandro li abbia notati, capiti, assunti al servizio di una strategia politica onnipotente che si rivolgeva all'antico ruolo di Roma *caput mundi*, in chiave perfettamente affine all'assolutismo nascente nell'Europa moderna: non possiamo dimenticare la Pietà del giovane Michelangelo, le molte imprese architettoniche e urbanistiche del Bramante e la sovrintendenza di Leonardo alle fortificazioni e all'ingegneria militare; ma non possiamo dimenticare soprattutto l'appartamento vaticano che il papa si fece affrescare dal Pinturicchio e che, ancora nel Novecento, colpiva al cuore Paul Klee che lo definiva come "*l'opera più bella che il Rinascimento abbia prodotto a Roma*". Non è importante a questo punto che il ritratto sia fisiognomicamente somigliante: quella testa di profilo, molle e potente insieme, arrotondata dal velluto rosso del camauro e tagliata dal bordo di ermellino come una maschera funebre, esprime volontà ferrea e accecante, convinzione maniaca, desiderio e intelligenza in conformità con le più acuminate indicazioni di Machiavelli; ed è proprio il potere stesso, inteso come destino e come necessità, assunto con pienezza e decisione tutto insieme con il ruolo papale, quel dato imponderabile che fa affermare a Francesco Guicciardini: "fu insomma più cattivo e più felice, che mai per secoli fussi stato papa alcuno".

Uno degli elementi retorici più marcati del ritratto è lo stemma papale, connotato obbligatorio della riconoscibilità, nodo inestricabile di un linguaggio visivo che, come una vera e propria *langue* sovra-individuale ha attraversato tutta la storia della rappresentazione del potere.

Andrea Carminati ha dipinto una serie di stemmi con baldanzosa energia coloristica e formale: di uno ha colto la felicità di un lungo segno curvo, da fare scivolando con la mano, tutto in una volta; di un altro ha colto gli stridori cromatici, come le note degli strumenti a fiato di una banda di paese; di un altro ancora gli accostamenti armonici e l'equilibrio...

Spogliati delle loro proprietà linguistiche e degli attributi a cui

devono la loro identità nel regime nobiliare, gli stemmi diventano oggetti estetici astratti, pensieri materiali che mostrano, come in una radiografia, il libero disegno immaginativo che li informa.

Beffa ed irrisione

Ci sono artisti che hanno da sempre intrattenuto con il potere un rapporto ambiguo, sardonico e rocambolesco. Poiché le loro opere sembrano manifestare una continua disposizione al gioco, all'atto vitale nella pienezza del *qui ed ora*, sono spesso state considerate come innocui divertimenti, paradossi visivi raffinati da degustare nell'atmosfera privata dei salotti.

Faustino Bocchi è l'autore di cinque quadri deliziosi che rappresentano scene familiari alla società settecentesca: una festa matrimoniale e la partenza degli sposi, una scena popolare orchestrata attorno ad una classica burla tragicomica, l'assedio convulso e bellicoso di una rocca difensiva. Ma l'elemento perturbante dei suoi quadri, ciò che attrae la nostra attenzione perché inatteso e violentemente contrastante nei confronti della nostra predisposizione al *buon gusto*, è la presenza del mostruoso: tutti i personaggi sono nani. Attraverso questa presenza l'irrisione è diventata insubordinazione, rovesciamento, precipitazione nella modernità.

Occorre forse a questo punto riandare a centocinquanta anni prima del Bocchi e ricordare la storia del *Convito in casa Levi*, il grande quadro di Veronese conservato a Venezia nelle Gallerie dell'Accademia. Ebbene, il titolo fu il risultato di un'imposizione dell'Inquisizione che ritenne sacrilego il dipinto, come risulta dal verbale dell'interrogatorio dell'artista durante il processo del 1573 che indagava se al pittore "*parebbe conveniente che alla Ultima Cena del Signore (tale era stata la commissione dei domenicani al Veronese) si convenga dipingere buffoni, imbrachi, tedeschi, nani et simili scurrilità...*" La soluzione fu nominalistica: il soggetto restava sacro, ma la presenza di figure incongrue era ora accettabile, perché avendo cambiato il titolo, si trattava di un episodio religioso meno solenne e meno gravido di implicazioni politiche.

Insomma, malgrado l'apparente superamento dell'antica interdizione in termini di gioiosa parodia dei costumi della società in cui opera, i dipinti di Bocchi attingono ancora dal profondo della storia il perturbante: i nani sono *presenza modificante* che dirige lo sguardo verso quel fondo di indeterminazione da cui le cose sorgono e nel contempo vengono trattenute. Proprio da quel fondo emergono residui iconografici, rapprezzamenti: una trappola di Bosch dal cinquecentesco *Giudizio Universale* di Vienna che assomiglia a quella in cui sono state attanagliate le figurine nane di Bocchi, i *grilli* della glittica romana scivolati nei cammei medioevali e nei margini dei testi miniati che



sono ancora leggibili in trasparenza storica come precedente immaginativo del personaggio con gli occhiali che celebra il matrimonio.



I nani sono quindi l'irruzione, sotto le mentite spoglie della comicità da salotto, dell'irregolare, e l'irregolare è dunque ciò a cui il potere è chiamato a dare misura: la tentazione razionale sarebbe di registrare quel che abitualmente ricorre e assumerlo come misura immutabile, ma l'irregolare si sottrae alla serie.

Ecco quindi che la beffa, almeno in senso artistico, è dunque più di un meccanismo di ridicolizzazione: è un modo di incrinare il patto fra l'arte e le ragioni sociali, cioè i luoghi comuni, le idee ricevute, la terminologia spesso vacua dei critici, insomma i presupposti dati per scontati dell'arte ufficiale, le sue misure, le sue proporzioni.

Le attrazioni mostruose

Nel 1956, in un'America sempre più convinta della sua dimensione epica, c'erano ancora a Coney Island le attrazioni mostruose (Lantini l'uomo con tre gambe, La Donna-Gallina, l'Ermafrodita): un giovane artista con la macchina fotografica in mano e l'occhio alla pittura del passato capisce che le immagini di questi personaggi possono diventare oggetto di terrore e amore, collocate come sono tra reale e irreale, esperienza e fantasia, umano e animale, concreto e mitologico, bizzarro e tragico: insomma, tra la paura di vivere e la paura di morire.

Il fotografo è **Joel-Peter Witkin** e, concentrando la sua attenzione estetica sul *mostro*, afferma che il ribaltamento di senso che ne deriva non deve essere visto come licenziosità e devianza, ma come trasformazione e ritorno verso uno stato primitivo in cui le valutazioni erano diverse e la coesistenza del mostro con la normalità era considerata possibile: in una parola, i mostri non sono indesiderabili incubi dell'esistenza ma rappresentano straordinarie occasioni di sensibilità assolutizzata e mutante, molto superiore a ciò che maneggiano le biotecnologie di oggi, per esempio. Ancora una volta si tratta di un nano, anzi di una donna nana, e malgrado il nudo levigato e composto attinga come aveva fatto Bocchi al fondo perturbante della storia (dalle immagini di birichineria ottocentesca negli alti guanti neri, al Seicento nelle *vanitates* del teschio e delle nature morte di verdure), nel caso di Witkin bisogna coinvolgere alcuni aspetti dell'estetica contemporanea, come il Kitsch e il Camp, che hanno riesumato e legittimato all'arte il cosiddetto *cattivo gusto* e l'utilizzo intenzionale e ricercato dell'eccesso e dell'innaturale.

Ma il gusto, si sa, è sempre in ritardo sull'apparizione del nuovo che spesso agisce come catastrofe e de-costruzione nei confronti di un sistema impregnato di perbenismo, di confort e falsi miti: dal disgusto

dadaista alla bellezza convulsa di Breton, dall'educazione futurista al brutto al teatro della crudeltà di Artaud, le avanguardie storiche del Novecento ci dovrebbero aver insegnato definitivamente che l'arte ha ben poco da spartire con ciò che noi chiamiamo convenzionalmente *bello*.

Superbia e definitività

Chi ama e persegue la sapienza sa che il suo pensiero è destinato a maneggiare sempre frammenti di verità, contro l'utopistica aspirazione alla totalità di senso: lo scienziato sapiente sa che non può idolatrare soluzioni temporanee, sa di dover districarsi tracciando differenze fra parvenze di verità, sa di essere perennemente in cammino. Nel libro *Il mostro meraviglia* Laura Sanchioni, che ha lungamente frequentato i mostri nella sua lunga attività di anatomopatologa, scrive:

“Ora sono contenta di aver amato quei piccoli corpi e, anche attraverso il massacro dell'autopsia, di averli accompagnati oltre con serenità. Sono stata lo psicopompo di piccoli feti la cui mimica facciale parlava di gioie o tribolazioni intrauterine, di rapporti felici o difficili con la propria madre e col mondo con cui attraverso gli umori materni venivano a poco a poco in contatto. E sono tanto più contenta di avere amato piccoli mostri a due teste, con o senza cervello, che non temevano di mostrare le budella o urlare la loro disperazione attraverso gole di lupo; che si affacciavano costernati a guardare il mondo con un unico occhio, ben alto in mezzo alla fronte e sopra una piccola proboscide carnosa (rudimenti del naso), la stessa proboscide che spesso ritroviamo nelle favole che parlano di bambine disobbedienti. I mostri, i nostri mostri che noi generiamo terrorizzati e releghiamo subito nel limbo dell'oblio, riaffiorano nelle fiabe, nei miti, nei sogni. Sono i personaggi di un circo che i bambini sanno avvicinare con spirito ludico e gli adulti sanno apprezzare quando guardano con occhi di bimbo.” Come appare evidente dalle parole della scrittrice il pensiero dunque, anche quello scientifico, è erranza fra memoria e coscienza, anima e ragione, intuizione e immaginazione.

Tornando dunque alle opere in mostra: gli artisti della **Manica Lunga** hanno lavorato su 500 copie del libro di Laura Sanchioni, modificandone la copertina e alcune pagine interne: ne è derivata un'installazione in cui scocca un cortocircuito fra la scrittura e l'immagine, poiché l'immagine stessa, invece di sottomettersi alla scrittura in conformità con il suo ruolo tradizionale di illustrazione, è diventata un effervescente moltiplicatore di senso.

La libreria scientifica rappresentata dal grande armadio bianco dell'installazione, banca dei significati e della loro immutabilità, vacilla per le spinte dinamiche del senso che affiora dalle pieghe della storia dell'uomo: a che serve *spiegare* le pieghe? Per Dionigi Aeropagita la *spiegazione* era questa: la natura di Dio è ineffabile e nessuna metafora, per quanto poeticamente folgorante, potrebbe parlarne. Tanto vale allora nominarlo attraverso immagini altamente dissimili, come quelle di animali ed esseri mostruosi. Il Rinascimento invece *spiega* il mostro come una creatura portentosa per caratteristiche rare e singolari: l'atteggiamento non è di spavento, ma di curiosità scientifica, o almeno pre-scientifica, come dimostrano

le collezioni delle *wunderkammern* e i musei di cere anatomiche. Oppure, ricordando la funzione del mostro *spiegato* nelle arti della memoria: per poter ricordare parole o concetti, si consigliava di associarle a diverse stanze di un palazzo o a diversi luoghi di una città dove apparivano statue orripilanti, difficili da dimenticare, o a mostruose figure mnemotecniche come il *Vitello-monaco* di Lutero, che negli orecchi richiama la confusione, nella lingua fuori la parola frivola, nella veste monacale strappata che sostituisce la pelle l'incoerenza religiosa, nel cappuccio l'ostinazione nell'eresia, nell'assenza di peli sul corpo l'ipocrisia....



Figure mnemotecniche e metafore

L'artista spagnolo **Josè Molina** realizza, con una tecnica disegnativa *mostruosa* -ovvero degna di meraviglia- delle immagini molto simili alle figure mnemotecniche medioevali: anche queste si conficcano nella nostra memoria e si fondono con la pasta indistinta del vissuto, anche queste sono destinate a sprofondare per riaffiorare chissà quando, come conoscenze che non sappiamo di conoscere. Saranno le provocazioni del mondo a far abbeverare queste immagini, come quelle di un sogno che si ricordi al mattino, oppure a cancellarle attivando quella funzione speciale della memoria che chiamiamo oblio.

Insomma: saranno le provocazioni del mondo a convogliare quelle immagini nella nostra coscienza che le piloterà secondo le ragionevoli proposte del sistema di potere in cui siamo inseriti, dal momento che il potere non è mai qualcosa che sta nelle mani di alcuni e da lì cala in basso sulla società, ma della società stessa costituisce il principio ordinatore.

Queste immagini sono dunque inquietanti perché disgiunte dal potere, ma destinate ad essere riorganizzate secondo i quadri di riferimento in cui ci troviamo a vivere, come tutte le espressioni profetiche o vaticinanti: per esempio ne *I Sofferenti* ci potrebbe risultare intollerabile la somiglianza di un personaggio con Gesù e il doppio giro della corda che lega la vittima al suo carnefice, oppure invece potremmo incagliare i nostri meccanismi mnemonici in quell'unico colletto bianco che veste una evidente inseparabilità fra le due parti. Nel caso di **Muka** si tratta invece di metafore di facile decriptazione: in una di queste opere, per esempio, il potere è presentato come un genio malvagio dagli occhi di brace che, appollaiato su un trono, artiglia un globo su uno sfondo di città infuocate. La pittura è ricca e piacevole, in un certo senso familiare perché già vista e sperimentata, sicura. Ma si tratta di un gioco perverso. Un'opera d'arte, per originale che sia, si iscrive infatti sempre e comunque in una tradizione - in questo caso quella del fumetto dark, alla Giger - ma Muka limita ostentatamente il suo lavoro alla sola possibilità

di costruire con questo linguaggio trovato, secondo regole che sono solo sue. In questo modo il lavoro di Muka dà l'impressione di essere sottoposto a un controllo estetico, a una regolazione dell'immaginario: in che modo si potrebbero leggere le sue opere se non si conoscesse questo procedimento di autodisciplina? La conoscenza di questo procedimento instaura in chi guarda uno stato di incertezza, come se si guardasse un'immagine cifrata, come se si sapesse che c'è un segreto. E questo trasmette una tensione quasi ansiosa, come quando si incontra qualcuno che indossa la maschera.



La stessa tensione ansiosa viene anche da altre maschere, apparentemente ingenua e piacevolmente innocue, derivate da quel cartoonismo che da Walt Disney in poi ha predisposto le strutture d'evasione su cui si sono organizzati plasticamente i sogni delle varie generazioni: c'è una generazione di Topolino, una di Paperino, una del Monello e dell'Intrepido, una di Diabolik ecc. fino alla generazione di **Riccardo Persico** che ha tessuto le proprie trame immaginative sul mondo dei Supereroi, da Batman a Dragonbol.

Ebbene, nel lavoro grafico di Persico questa scrittura disegnativa si è lentamente emancipata dal ruolo ludico per il quale era stata destinata per realizzare un *contramundus*, un mondo altro da abitare con la mente: il sistema organizzativo e regolativo di questo *contramundus* si chiama G88 e si presenta come un campo segnico mobile e fluttuante in cui le icone appaiono riutilizzate in "leggerezza", de-costruite fino a valere come scrittura capace di portare quell'oscurità turgida di senso che il linguaggio corrente non riesce ad esprimere.

Il segno di Persico è magro e sciolto per essere stato sottoposto ad un severo procedimento di "levare": la scrittura corre unificando caratteri e figurine che, decantate dalla banalità dei colori digitali, diventano geroglifici: mette in evidenza le rotture narrative, le moltiplicazioni espressive, l'eleganza oscura e imperscrutabile del pensiero. Cosa intendiamo per oscurità?

L'oscurità è come la balbuzie. Chi ascolta una persona che parla speditamente non sente più materialmente le parole, le assorbe distrattamente: invece chi ascolta un balbuziente è chiamato ad uno sforzo di collaborazione espressiva nei confronti di una parola che viene faticosamente sentita proprio perché faticosamente creata. Malgrado il fondo prevalentemente bianco, l'ordine visivo del G88 è dunque portatore di oscurità, è un sistema di potere in cui gli uomini si mettono al riparo dalla reciproca violenza ponendosi sotto la protezione di una Totalità superiore e incomprensibile, di cui i geroglifici dei supereroi sono indicatori sintomatici: da evocare per non smarrirsi.

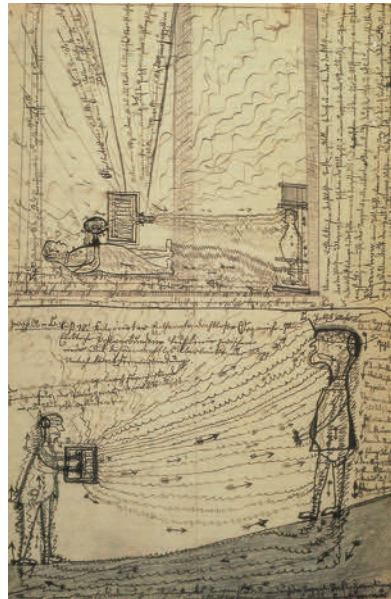
La macchina disciplinare

La Storia è da sempre popolata di macchine che, mentre disciplinano il sociale spezzettandolo e inseguendolo nella sua particolarità, allo stesso tempo inventano figure, astrazioni che cancellano questa particolarità e si presentano come un tutto intero, come "totalità". Basta pensare al *Panopticon*, analizzato da Foucault come macchina disciplinare per eccellenza, figura perfetta del controllo della diversità. Architettonicamente si presenta come una struttura fortemente centralizzata su un perno: un edificio anulare attraversato dalla luce e diviso in celle, una torre centrale nell'ombra da cui si può osservare tutto. Ogni cella ha due finestre attraversate dalla luce esterna: un solo sorvegliante, posizionato nella torre centrale, sarà in grado di tenere sotto osservazione le piccole silhouettes dei prigionieri nelle celle che, come in tanti piccoli teatri, appariranno perfettamente individualizzati, costantemente visibili. Anche nelle loro forme più volgari ed imperfette, le macchine disciplinari approntate dai sistemi di potere mantengono l'impostazione del *Panopticon*: come nitidamente rappresentato nei disegni di **Foma Jaremtschuk**, il gulag staliniano è uno spazio recintato su cui dominano torri di sorveglianza. Finestre inferriate, fari, docce, attrezzi per il lavoro forzato rappresentano il corredo di *paraphernalia* della prigionia: la figura del sorvegliante-aguzzino è rappresentata da una donna con la testa coperta da uno scialle.

Eppure Jaremtschuk insiste sul concetto di macchina: oltre alla violenza e all'oltraggio, al dolore e alla sopraffazione, le centinaia di carte che produce ininterrottamente dimostrano la persistenza forte ed emblematica della macchina disciplinare. Come molti artisti della Collezione Prinzhorn di Heidelberg e della Collection de l'Art Brut di Losanna, Jaremtschuk riporta in dettaglio alcuni oggetti tecnologici del suo tempo (telefono, aerei, sottomarini, cucine a gas), con particolare accanimento verso quelli che bruciano le distanze, annullano gli ostacoli fisici, virtualizzano la percezione della realtà: questi oggetti ricorrenti sono spesso antropomorfizzati, coinvolti in orripilanti rituali di violenza e di terrore che amplificano in senso *ipermoderno* la pervasività del potere.

Quante volte, peraltro, ci sono state fornite prove inconfutabili che nella vastità del sistema informativo esistono magazzini di dati a disposizione di interessi pubblici e privati? Quante volte televisione, radio, telefono, posta elettronica e internet ci hanno dimostrato di tenerci sotto sorveglianza?

Quante volte anche noi abbiamo sentito un crescente senso di disagio e di pericolo?



Jacob Mohor, Collezione Prinzhorn, Heidelberg

Non è un caso se il termine *paranoia* è entrato nel nostro vocabolario quotidiano come una definizione simbolicamente accettabile e condivisibile per esprimere queste vaghe sensazioni di paura, non è un caso quindi se questo tipo di artisti - quasi tutti lungamente degenti in strutture psichiatriche - entrano immediatamente in contatto con la zona più segreta e sensibile della nostra psiche.



Proprio questa è la sensazione che si prova davanti al lavoro di **Horst Ademeit**: questo artista ha costruito un sistema di misurazione delle influenze negative e condizionanti del sovra-potere, indeterminato ma concretissimo, di particolari radiazioni. La registrazione costante e dettagliata dell'azione prodotta da queste onde radioattive su alcuni campioni della nostra realtà avviene attraverso migliaia di foto polaroid sui cui margini l'autore ha annotato fittamente i dati del rilievo. Le foto sono straordinarie perché - finalmente, dopo secoli di asservimento della fotografia alla pittura! - dimostrano il più completo disinteresse dell'autore alla composizione, ai colori, al soggetto. Perfettamente moderne - come gusto, come occhio - valgono proprio nella specificità linguistica del mezzo da cui sono state prodotte: mezzo veloce ed economico, da predatore di immagini abituato a postazioni clandestine e precarie, come colui che si guarda alle spalle nel terrore costante di essere scoperto. Eppure questo terrore non impedisce la continuità maniacale del lavoro: negli stessi posti, tutti i giorni, con lievi varianti di orario, di temperatura, di stagione...oppure sugli stessi oggetti che spesso sono contatori, termometri, orologi: insomma proprio il genere di strumentazione contro la quale potrebbe accanirsi maggiormente l'ostilità del sovra-potere. Questi infatti sono gli obiettivi su cui le onde nefaste preferiscono scaricare le loro influenze, insieme a tutto ciò che è grigliato, quadrettato, o almeno parallelo, come le rotaie e le palizzate, le reti di metallo, le recinzioni dei cantieri, i carrelli del supermarket....

E poi ci sono le agende su cui la scrittura minutissima di Ademeit ha compilato migliaia di osservazioni e di dati: veri e propri capolavori di poesia visiva, queste pagine registrano interi anni di vita dedicata a tessere la trama di una costruzione mentale dettagliatissima e prolificante: come una forma in negativo, come l'orma di un oggetto sulla sabbia, come il calco in silicone di un meccanismo complesso.....con la stessa leggibile concretezza, il lavoro di Ademeit ci mostra il sistema di potere che lo minaccia. Riconosciamo insomma,

Robert Gie, Collection de l'Art Brut, Losanna

nell'ossessione e nella caparbia di questa enorme mole di lavoro, lo sforzo titanico di una mente allo specchio, l'immagine sconvolgente di ciò che, per la nostra sicurezza, preferiamo contenere nel recinto segreto dell'inconoscibile.

Abbiamo parlato della struttura centralizzata del *Panopticon* e della struttura ortogonale prediletta dal sovra-potere delle radiazioni; griglie inferriate alle porte e alle finestre, griglie quadrettate nelle piante delle *new-town* coloniali, pagine a quadretti per guidare la mano dei bambini nel disegno convenzionale: in ogni caso si tratta di un sistema di uniformazione che protegge dalle differenze e dalle distinzioni (la scacchiera è priva di centro, il campo è mobile, è la struttura della relazione fra volontà e destino dell'uomo...).

Gianluca Pirrotta taglia verticali su orizzontali con una robusta linea nera. Immediatamente ci ritroviamo incagliati nella disputa antica fra linea e colore, quella disputa che attraversa la storia della pittura come una cicatrice, in cui la linea - il disegno - viene considerata come un atto dell'intelligenza ("fate linee...molte linee" suggerisce Ingres al giovane Degas).

Ma Pirrotta applica la sua griglia nera a uno spazio cromatico caldo fino al dolore, dove il rosso gorgoglia e rigurgita verso il giallo e il marrone, con bagliori improvvisi di azzurro. La quadrettatura ordinativa dell'intelligenza non si contrappone più al magma irrazionale del sentire, secondo lo storico dualismo di cui parlavamo sopra: se mai, appare piuttosto come gesto e rito propiziatorio, che tende a proporsi come "azione" piuttosto che come "fatto", e in quanto azione si fonde con la materia cromatica di cui sollecita e rispecchia l'agitazione e il turbamento. Nel lavoro di Pirrotta si cerca la sintesi: il potere della razionalità non combatte il suo antagonista, ma lo rivela e lo valorizza, come quando dal fondo affiora un grande quadrato nero, che è colore e linea insieme. Pirrotta è dunque, per antonomasia, un autore "classico".

Totalità

Dire che un pensiero estetico è classico significa dire che il suo scopo è raggiungere, con i mezzi più immediati possibile, una comprensione generale dell'universo - e una comprensione non solo generale, ma anche totale. E' cioè implicito in questo pensiero che se non si comprende tutto non si può spiegare niente (il metodo - gli obiettivi del pensiero scientifico invece sono decisamente diversi: la scienza procede per gradi cercando di spiegare fenomeni molto limitati per poi passare a fenomeni d'altro tipo e così via).

Il Potere del governo totalitario ha sempre privilegiato la classicità, l'uniformazione, l'identico: il comando deve correre veloce evitando gli intoppi nella giungla delle differenze e delle distinzioni, il re è attanagliato dall'ansia di coprire con il suo comando - tutto di un colpo, con un solo fiato - l'intero territorio della nazione. Ma la velocità e l'efficacia del comando nell'assetto totalitaristico comportano una partita a tre, in cui il terzo è costituito dalla figura dello spettatore.

Oltre al nemico, che naturalmente va eliminato, la dinamica di questa partita stabilisce un controllo sulla figura del terzo, coloro cioè che sono inclusi nello schema come sudditi. In un doppio senso: da una parte si chiede collaborazione per difendere la presunta

minaccia sulla comunità di cui ci si erige a difensori e, dall'altra, si teatralizza la possibile sanzione cui il terzo potrebbe andare incontro se venisse meno il consenso. La figura del terzo è essenziale. Il miglior palcoscenico di questa partita (il suo *set*) è la guerra. In questa scenografia chi commette violenza riceve ammirazione, riesce a spronare i propri seguaci, a dimostrare la propria forza. Ulteriori nemici devono essere intimiditi, i sopravvissuti devono rimanere paralizzati dalla paura. La morte del secondo è la minaccia del terzo. L'efficacia sociale del terrore si fonda su questo: la violenza va considerata anche come un "avvenimento figurativo", indirizzato al terzo, gli spettatori, i sopravvissuti, le vittime future. Ebbene, davanti ai quadri di battaglia presenti in mostra possiamo verificare molto bene quanto la guerra rappresenti davvero un "avvenimento figurativo": nel **Duello romano** il neoclassicismo ottocentesco atteggia i protagonisti negli stereotipi del ruolo che interpretano, immobilizzandoli nella coincidenza fra bellezza dei corpi ed eroismo - e non è un caso che la coincidenza in greco sia *sintomo* - ; sul fondo il popolo dei sudditi, gli spettatori, il terzo chiamato in scena dalla dinamica della guerra.

Se poi consideriamo il **Borgognone**, dobbiamo ricordare che, anche per distinguerlo dall'altro più importante Borgognone della Storia dell'arte, veniva generalmente ricordato come *Il battagliata*, a riprova del fatto che la figura della guerra aveva generato un vero e proprio genere, con i suoi specialisti, le scuole, le botteghe. I due quadri di battaglia del Borgognone, più antichi di un secolo rispetto al Duello romano, non si occupano tanto degli eroi - gli attori della rappresentazione - ma delle scene di massa, del tumulto, del pericolo, della violenza che travolge tutte le parti portando il gioco al massacro. Nell'indistinguibile carnalità della battaglia, catturano la nostra attenzione le masse bianche dei cavalli - corpi, appunto, singolari e distinti rispetto alla carneficina umana; come se l'artista avesse trovato nell'iconografia sfibrata dalle ripetizioni una scheggia di verità, luminosa e oscura insieme, vaticinante: sarebbe venuto il giorno (e questo, dopo la guerra del 1991 che abbiamo chiamato *Desert storm*, è il tempo che stiamo vivendo) in cui il corpo del guerriero sarebbe scomparso dalla guerra sempre più tecnologica, per lasciare il posto al corpo scandaloso e illegittimo della vittima civile, l'innocente. Ma la *Strage degli innocenti* è un'altra figura del nostro immaginario e ci porterebbe fuori tema.

Torniamo dunque alla guerra e ai suoi attori e consideriamola nelle opere di **Josef Wittlich**.

Era piccolo di statura e di salute cagionevole: per questo non era stato ammesso al servizio militare e l'esercito divenne per lui un mondo di prestanza e di avventura che gli era precluso, un mondo a cui poteva accedere soltanto attraverso la consultazione di due libri sulla prima guerra mondiale che gli erano stati regalati, un mondo di seconda mano.

Nei suoi disegni questo mondo si compone sulla superficie del foglio secondo un repertorio da cui Wittlich attinge personaggi, pose stilizzate, scarne scenografie, bandiere. Spesso le combinazioni sono azzardate e i soldati si trovano a combattere a fianco del nemico: il colore piatto non dà rilievo ai corpi ma li individualizza per

contorno, come sagome ritagliate per un teatro di carta. Figurine senza corpo dunque, anche quando si tratta di cavalli impennati o scalcianti, trattate come singolarità cromatiche e formali, in uno spazio grandangolare senza profondità; ma in una marcia di fanti nel bosco, nella biforcazione dei rami di un grosso albero, è appeso il cadavere di un soldato di non si sa quale esercito e sappiamo con certezza che Wittlich, seppur inconsapevolmente, ha toccato il punto cruciale della questione: quanto vale la singolarità di ciascun individuo nelle partite giocate dai totalitarismi?

Ben diversa è l'impostazione di **Giordano Gelli**: nelle sue opere i guerrieri e i cavalieri sono corpi cavati dalla materia per mezzo di un gesto assoluto e sempre circolare, *stanno* in una dimensione fuori dal tempo e dallo spazio, si affrontano o si affiancano senza aggressività, semplicemente connotati da segni antropologici primari, lance e spade falliformi, scudi, vesti.

Il potere a cui Gelli si riferisce produce oggetti e rituali di verità: queste immagini non sostituiscono altre immagini, sono le uniche possibili e rappresentabili, anche quando spartiscono un lenzuolo fra il verde e l'azzurro su cui si dispongono due classi di figure: quelle rosse, anche molto grandi, quelle brune molto più piccole, un grande animale arcaico con il suo cavaliere, una flottiglia di uccelli in volo e tre croci su un cielo in cui una sola stella indica la notte. Come le figure, viene dal profondo di una conoscenza inabissata anche la luce. Si tratta di lampi gialli che barbagliano sulla croce e sull'erba dove una linea nera traccia l'arco di un monte. A chiusura di questa sezione citiamo un quadretto raffinatissimo di un virtuoso fiammingo: si tratta di una Natura Morta con armi di **Jan Van Kessel**, in cui un corredo prezioso di oggetti guerreschi è graziosamente disposto sul terreno abbandonato di una battaglia. Tamburi e gualdrappe ricamate in oro, scudi niellati a fuoco e bulino, elmi piumati, guanti metallici e palle di cannone espongono alle abilità miniaturistiche del pittore le loro qualità formali e cromatiche. In primo piano lucertole, uccellini e salamandre dimostrano che Van Kessel ha trattato il tema allo stesso modo di un mazzo di fiori o di un canestro di frutta: con un cinismo degno di Andy Warhol ha fissato la scena a distanza con uno sguardo spersonalizzato e neutrale. Eppure è proprio questo che ci turba: tanta eleganza per rituali di morte? E dov'è il cadavere? Dov'è colui che ha indossato e utilizzato questi oggetti? Dov'è la spoglia? Se la spoglia è per definizione ciò che resta, il residuo della vita, in questo quadro la spoglia è assente e ci inquieta l'intimità con chi non c'è, a cui pure ci introducono alcuni oggetti difficilmente distinguibili nel mucchio, come la lunga pipa chiara appoggiata alla ruota di cannone.

La singolarità

Per evitare la guerra di tutti contro tutti, la tentazione potrebbe dunque essere quella di consegnarci nelle mani di un unico potere, che è il potere di amministrare la morte. Gli uomini cioè si metterebbero al riparo dalla reciproca violenza ponendosi sotto la protezione di una più grande e incondizionata violenza, capace però di garantire l'ordine: una violenza legittima.

Questa legittimazione deriva da un compromesso fra innocenza ed esperienza: tra la speranza di una visione del bene, pura e perfetta,

e la conoscenza acquisita attraverso le delusioni e l'inevitabile squallore e imperfezione della vita umana; in sintesi, la legittimazione della violenza deriva dalla necessità di dover quasi sempre scegliere, nelle circostanze effettive, il male minore.

Questo compromesso tra i due principi viene comunemente riconosciuto come *giustizia* ed è condizionato da fattori di molti tipi: credo religioso, fedeltà alla propria nazione, barriere filosofiche e morali - senza contare le diverse strutture familiari, le classi sociali, le lingue...

Afferma Stuart Hampshire che non c'è dubbio che i nostri nipoti si domanderanno un giorno: "*Come è possibile che i nostri avi non siano riusciti a vedere l'ingiustizia insita nel consentire ai miliardari di moltiplicarsi, mentre all'interno della medesima economia, la più abietta povertà poteva convivere senza correttivi a fianco del lusso più assurdo?*" La risposta è che per molte persone le questioni astratte non sembrano questioni intelligenti da porsi, perché la disparità delle condizioni è stata loro presentata come un fenomeno naturale incontrollabile, come l'inferiorità delle donne, o la schiavitù e la monarchia assoluta in altre epoche, e la questione non ha pertanto alcuna relazione con soluzioni praticabili. In realtà sappiamo bene quanto invece siano proprio l'ingiustizia provata, il senso di frustrazione subito, la sensazione di confrontarsi con un apparato che non è superabile singolarmente o individualmente a spingere verso l'impegno pubblico a favore della giustizia: in questo consiste la contraddizione più sottile e diabolica, che la giustizia sia perseguita con accanimento proprio a seguito di una frustrazione patita o di un risentimento, allo scopo che proprio la frustrazione e il risentimento vengano assunti come paradigma generalizzabile trasformando quindi il torto subito in un nuovo diritto non solo per sé, ma inaugurando un diverso e rinnovato significato di *tutela*. Questa arroganza della morale corrente, queste tragiche contraddizioni, il dolore della necessità, il suo relativismo storico e sociale, sono stati espressi in un'opera straordinaria di un autore russo, ancora sconosciuto al grande pubblico, **Michail Paule**. Un essere mostruoso punta il gomito su un piatto della bilancia, schiacciandolo su una terra sottile come un foglio di carta, su cui un piede ha lasciato impronte in direzioni diverse; ma a poggiare sul foglio di terra sono due mani vincolate da fili - una femminile, una maschile - e il corpo è costituito da un occhio incuffiato da una greve palpebra dotata di orecchie. Il fondo è di un azzurro cupo su cui piange una lacrima bianca.

Il piano della giustizia si riferisce alla condanna a morte, poiché è indubbio che la morte di ogni essere umano, al di là di tutte le considerazioni sopra citate, determina inevitabilmente un impoverimento del mondo, e la perdita è assoluta, perché l'uomo dipende da quanto gli accade, dentro e fuori di sé. La grande scultura di **Umberto Gervasi** racconta appunto questi accadimenti, in una serie di rilievi su formelle sovrapposte a formare una gigantesca sedia elettrica: dal tutto tondo al basso schiacciato, la narrazione si ingruva in un linguaggio plastico plebeo e potentissimo, che ha i suoi antecedenti negli sganci dei portali romanici e nelle stazioni dei Sacri Monti. Il condannato siede come su un trono e,

mentre attorno a lui brulica la vita di cui è stato volta per volta protagonista, comprimario, o comparsa, la sua evidente consapevolezza di rappresentare il mondo trasforma la narrazione in testimonianza preziosa e insostituibile, per noi che non abbiamo i mezzi per sostenerla.

Quando la serie *Death and Disaster* di **Andy Warhol** fu esposta a New York nel 1963, non ebbe alcun successo. La serie riproduceva immagini tratte dai quotidiani di incidenti, suicidi e funerali e la scelta di questo tema non poteva riferirsi, secondo l'autore, a nessun movente particolare, se non forse alla sua nota ipocondria e al terrore ossessivo della morte.

Le sue *Electric Chair* avevano dunque lo stesso peso teorico dei dollari, delle zuppe, dei fiori e dei detersivi, a cui Warhol sosteneva di non attribuire alcun significato o valore simbolico. La serie ebbe invece grande successo a Parigi nel 1964, e il critico Alan Jouffroy definì quelle opere "immagini di un mondo senza Dio". Questa definizione si riferisce al presunto cinismo di Warhol o a quello della società che consuma la morte secondo la ritualità del consueto pasto mediatico? Di fatto Warhol è distante dal fatto in sé, in una posizione di atarassia appena increspata da una sfumatura voyeuristica: prende atto che le condanne a morte negli Stati Uniti sono seriali e che noi le conosciamo soltanto attraverso i mezzi di riproduzione di massa - i retini tipografici delle foto sui giornali, i pixel degli schermi televisivi - : la loro immagine ha definitivamente sostituito l'evento che, sotto il nostro sguardo distratto e anestetizzato, diventa neutrale e dunque accettabile.

Se non fosse che nell'opera in mostra la macchina di morte, sfocata dalla bassa tecnologia di stampa e dal cattivo ingrandimento, risulta allagata in un colore incongruo, quasi metafisico (ancora una volta l'azzurro...): la sua frontalità stordisce la percezione e l'oggettività, destabilizzandone il rapporto, come se il mondo in cui viviamo fosse un altro mondo, di cui non ci è dato conoscere che l'immagine mediata e distante: il valore predittivo del lavoro di Andy Warhol, forse al di fuori di una sua precisa volontà progettuale, appare chiarissimo proprio di fronte alle immagini della guerra del 1991, la Desert Storm di cui parlavamo più sopra, che abbiamo interiorizzato come strisciate di colore sfocato e innaturale, gialli e rosa con sbuffi bruni, nelle ricorrenti somministrazioni televisive su rapporti di agenzia uniformati.

Visivo e invisibile

La grande tradizione delle luci di scena è forse l'eredità più concreta ed efficiente che la grande pittura barocca ha lasciato al teatro prima e, naturalmente, al cinema dopo. Ombra e luce significano carne e ossa dell'immagine, che non si presenta come il reale, ma come una visione del reale, un supplemento alle cose. La televisione invece rifiuta la carne del mondo, ignora il chiaroscuro, ci impone obbligatoriamente il pieno giorno: i corpi della televisione sono silhouette senza carne in uno spazio senza profondità, appiattito su un unico piano ("Non ci sono più primissimi piani perché non vi sono che primissimi piani", Daney).

Il volto del presentatore ci fissa senza vederci, ci interpella direttamente, ci fornisce ogni giorno i buoni e i cattivi, seleziona

telegeneticamente candidati politici e veline annullando l'angosciante molteplicità dei visi e dei corpi; annulla la durata in nome di un eterno mito della contemporaneità, del continuo presente, dell'immediato. Il volto del presentatore, come il volto di Dio, è frontale e ieratico, è un volto "di faccia", un *recto* senza *verso*. Tutto questo appare evidentissimo nella grande carta di **Dante Gambassi**, che realizza graficamente la sagoma di Bruno Vespa in ascesa dall'Inferno al Paradiso. La straordinarietà di questo lavoro sta nella velocità e nell'irrefutabilità del segno, a pennarello incancellabile senza tracce sottostanti a matita: e mentre il volto del presentatore sale a colpi d'ala (l'audience!) l'influenza sul pubblico crea un'eco di spessore commisurato all'indice d'ascolto... **Curzio Di Giovanni** invece lavora sull'identità; attori e indossatrici fotografati a mezzobusto sulle riviste patinate rivelano un'identità frazionata perché priva di destino: se infatti fino a tutto il Novecento l'identità era A=A, da quando abbiamo capito che uno può essere quello che non è, è nato il problema dell'identità insieme alla convinzione che l'identità possa, come l'immagine, dipendere da noi stessi, essere costruita, montata, manipolata.

Naturalmente questa convinzione è stata fomentata da un sistema sociale che ha istituito la concorrenza come motore di successo e benessere e in questo senso l'immagine della fecondazione di **Danae** da parte di Giove in forma di pioggia d'oro funziona ancora oggi come detonatore di inquietudine. Come tutti i miti anche questo appare oscuro e inafferrabile per la proliferazione di varianti interpretative, ci invita a rinunciare alla decifrazione, ci chiede di essere accettato esteticamente, come potenza condensata in un'immagine erratica, indipendente dalla storia, immagine che potrebbe dunque agganciarsi a quella di una **contadinella ottocentesca**, in atteggiamento di offerta allo sguardo maschile.

Ed è proprio quel frammento di corpo - il petto della contadinella rivelato dall'ampia scollatura - che ci chiama a riflettere sulle operazioni di chirurgia estetica più comuni con cui da anni si tenta di sedare l'inadeguatezza e l'angoscia di chi rincorre una meta irraggiungibile, sapendo che non vi può rinunciare. Il sistema sociale ci costringe a vivere in contesti ultra-competitivi, consapevoli dell'elevata dispersione di energie in gare dall'esito indeterminato, ma impossibilitati a rinunciarvi, in quanto significherebbe essere socialmente esclusi.

Nei casi più catastrofici - ed è obbligatorio ripensare al lavoro di Di Giovanni - ne consegue un'ansia paralizzante, simile a quella di chi si prepara a una prova, avendo il sospetto che l'esito (la realizzazione del desiderio) dipende da un numero talmente elevato di variabili (rivali) che è inutile impegnarsi.

Nota conclusiva: analisi del titolo

Il saggio di Freud sul perturbante (*Unheimliche*) risale al 1919: da allora il campo semantico di questa parola appare completamente modificato e in condizioni di costante fluidità; per questo abbiamo preferito scomporla, per indicare nel concetto un *odos*, un cammino: "per" potrebbe infatti indicare un *andare verso*; "turbamento" potrebbe indicare *ciò che sento estraneo dentro di me*. Il "potere" del titolo invece è sempre lo stesso e, per chiudere

l'anello di questa trattazione, mi piace fermarmi sulle opere di **Angelo**: busti possenti vestiti con ricercatezza, nell'ostentazione di bottoni dorati, mostrine, passamanerie; busti virili con il colletto aperto sul petto villosa, busti sulla cui spalla è appollaiato un corvo mentre sul petto un altro rapace è effigiato su un grande medaglione. Naturalmente il lavoro di Angelo è povero, fatto com'è all'interno dell'atelier di un istituto di riabilitazione psichiatrica, ma è strabiliante la coincidenza con un lavoro elegante, realizzato con grande dovizia di mezzi ed esposto allo Stedelijk Museum di Amsterdam l'estate scorsa: purtroppo non ho annotato il nome dell'artista di Amsterdam, ma ho conservato la foto che inserisco in queste pagine. In tutti e due i casi, manca l'indossatore, l'attore del potere, colui che lo esercita; ciò che resta visibile è soltanto la sua maschera, la sua parata: l'uomo è assente



Stedelijk Museum, Amsterdam, 2008

Bibliografia:

- Jurgis Baltrusaitis, *Il medioevo fantastico, Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, 1988.
Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch. Il regno millenario*, Abscondita, Milano, 2006
Wilhelm Fraenger, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, Guanda, Milano, 1981
Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Gallimard, Paris, 1961
Thomas Roske, Bettina Brand-Claussen, *Air Loom*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, 2006
Stuart Hampshire, *Innocenza ed esperienza. Un'etica del conflitto*, Feltrinelli, Milano, 1995
Serge Daney, *Le Salair du zappeur*, Editions Ramsay, Paris, 1988
Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano 1999.
AAVV, *L'immagine del principe, I ritratti di Alberto III nel palazzo dei Pio a Carpi*, catalogo della mostra a cura di Manuela Rossi, Carpi, 2008

P OTERI

Sergio Zini

C'è un potere esterno, grossolano, rude, che va per le spicce, non bada alle mezze misure e si manifesta mettendo in schiavitù in maniera esplicita e macroscopica l'altro uomo: e questo è evidentemente male. Come dice Euripide: "Nulla di più dannoso c'è che un tiranno per la città, dove al primo posto non ci sono leggi comuni, ma domina uno solo che si è appropriato personalmente della legge. Lì non c'è più uguaglianza".

Questo potere per affermarsi si manifesta distruggendo le cose belle e sopprimendo la natura dell'uomo che si ribella come è evidente in questa citazione di Lenin: "E' l'ora in cui non è più possibile sentire la musica, perché la musica fa venire voglia di accarezzare la testa ai bambini mentre è venuto il momento di mozzargliela"

Ma c'è anche un potere più subdolo, accattivante, seducente di cui si avverte persino il fascino: è quello esercitato da "pochi illuminati" che sanno cosa è importante e cosa no, che "comprano" il silenzio e la condiscendenza degli uomini con "panem et circenses", come viene chiaramente espresso da Czesław Miłosz, Premio Nobel per la poesia del 1980: "Si è riusciti a far credere all'uomo che se vive è solo per grazia dei potenti. Pensi dunque a bere il caffè e a dare la caccia alle farfalle: chi ama la res publica avrà la mano mozzata". All'uomo qualunque, non illuminato, non intellettualmente superiore non resta che mettersi nel posto a lui assegnato da questa avanguardia profetica ed ispirata che il fato ha messo al di sopra di tutto.

C'è poi un altro potere, invisibile, nascosto nel pensiero dell'uomo: "I tuoi pensieri possono dominarti più della forza dei re" fa dire Eliot ad un tentatore di Beckett in "Assassinio nella cattedrale". Questo potere è alla base della psicopatologia: essere schiavo dei propri pensieri è un'altra definizione di disturbo mentale.

Ma allora è possibile la libertà?

E' possibile a una condizione: che l'uomo non sia totalmente un "frangente passeggero di tutta questa ondata che è il mondo e la storia". La libertà è possibile se l'uomo non è solo "esito dei suoi antecedenti fisici e biologici" perché in tal caso non avrebbe nessun diritto di fronte a questa realtà che è l'umanità. E l'umanità, più in concreto, si chiama società che attraverso l'esercizio del potere mantiene un certo ordine nelle cose. Ma, per dirla con Leopardi, "Ed io che sono?"

Solo l'attaccamento ad altro, all'infinito, a ciò che è origine di tutto il flusso del mondo può fondare i miei diritti, a prescindere da chi detiene il potere. Ed è solo il pensiero di questo Altro che può permettere un ordine dei miei pensieri cosicché io non sia loro schiavo.

"L'antipotere è l'amore: il divino è l'affermazione dell'uomo come capacità di libertà"

Bibliografia

M. Gor'kji, *Lenin*, Editori Riuniti, p. 67

T.S.Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, Bompiani

L. Giussani, *Il senso religioso*, Rizzoli, p. 122

Ibidem, p. 127



CERCANDO LIBERTÀ

Emanuela Ciroldi

I bambini hanno la straordinaria capacità di inventare linguaggi che utilizzano per interpretare e comunicare le loro esperienze di conoscenza e di esplorazione della realtà. Durante la crescita, l'espressione creativa è limitata e istruita dal giudizio collettivo, dalla minaccia di esclusione dal gruppo sociale. La paura di essere soli ricatta la spontaneità e la semplice naturalezza dell'uomo mentre l'uniformazione diventa risposta al naturale bisogno di rapporto con l'altro. L'omologazione della creatività, l'adattamento a consuetudini e stili di vita impersonali che le masse assumono educate dai media, rispondono alla necessità dell'uomo di non essere diverso ma eludono la necessità di essere autentico.

L'arte è per definizione l'opposto di questo meccanismo, l'arte è originalità, fantasia, intuizione, libertà. Recuperare la creatività come possibilità è estremamente importante e il fare artistico è lo strumento di espressione alternativo preferenziale per uscire da meccanismi di costrizione, perché l'arte è autorizzata alla libera espressione, è una valvola emotiva che dà forma all'immaginario e rende visibile il pensiero.

Ci sono cose costrette dentro l'uomo che non avvengono, non si rivelano, di questo era ben consapevole Leonardo che nell'enigmatico sorriso della Gioconda suggerisce un moto interiore che non è esplicitato nell'espressione del volto di Monna Lisa, ma c'è, è innegabilmente evidente, è lì come un accadimento imminente che ci fa tenere il respiro e ci lascia sospesi nell'attesa di capire.

Se dunque l'arte è mezzo di espressione libera e di

esplorazione interiore (dice George Bernard Shaw "Si usa uno specchio di vetro per guardare il viso e si usano le opere d'arte per guardare la propria anima") è evidente l'importanza di questo mezzo all'interno dei luoghi di cura.

C'è nella libertà del fare artistico un aspetto di ricerca che dà un nuovo ordine alle cose.

La concentrazione sul lavoro, la formulazione del progetto, la scelta dei colori, la distribuzione delle forme nello spazio invitano a scoprire nuove vie, nuovi punti di vista, sono esercizi utili alla chiarezza e all'equilibrio interiore.

Scriva Carl Gustav Jung in un particolare momento di crisi:

"Quando riuscii a tradurre le emozioni in immagini mi calmai e mi sentii rassicurato. Se queste immagini fossero rimaste celate nelle emozioni, avrebbero potuto lacerarmi. C'era in realtà una possibilità che riuscissi a distaccarmene, ma in tal caso sarei inesorabilmente caduto in una nevrosi, cosicché alla fine mi avrebbero distrutto comunque. Come risultato del mio esperimento, imparai quanto possa essere vantaggioso, dal punto di vista terapeutico, scoprire le immagini particolari che ci sono dentro ognuno di noi."

L'artista che opera all'interno di atelier protetti, lavora in libertà, con aiuti discreti e rispettosi, e il fare arte per il suo valore terapeutico può in alcuni casi far emergere vere e proprie vocazioni artistiche. Si potrebbe dire che l'atelier ha quel ruolo che nella storia è stato attribuito ai protettori o ai mecenati, coloro che hanno favorito e spesso reso possibile la produzione degli artisti: basta pensare a Caravaggio o a Van Gogh per capire come in determinate situazioni la figura del protettore sia stata *condicio sine qua non*. Il riconoscimento dell'opera d'arte, la sua valorizzazione e promozione, sono parte integrante di questo ruolo e diventano per l'artista conferma della possibilità di comunicare con il mondo attraverso un linguaggio alternativo alla malattia, l'opera d'arte.

Anche questo è libertà.

L'opera ci chiede di guardare oltre la condizione dell'artista, di posare il nostro sguardo più in là. Si accorciano così le distanze tra due poli diversi, uno che si definisce da sé e l'altro che è definito dai suoi limiti, limiti che non riescono a contenere tutto: l'opera d'arte è la testimonianza che esplode, è un inno alla "vera bellezza" che non è possibile imprigionare nella misura delle cose o dell'uomo e nemmeno nell'opera d'arte, ma appartiene a qualcosa che va oltre l'uomo e le cose, appartiene al mistero, per questo la troviamo in ogni luogo dove il mistero si manifesta.

L'arte, come la musica, la letteratura, e tutte le forme di creatività, sono ancor prima che strumenti di bellezza, strumenti di ricerca, la ricerca di quella libertà che ci permette di scoprire la verità e la vera bellezza delle cose.

"Spesso si pensa che le forme sconosciute di pensiero, le esperienze sconosciute, gli sconosciuti in genere, siano qualcosa che mette tensione e insicurezza, e invece io da oggi penso a questo "sentimento sconosciuto" come a un'opportunità in più che mi offre la vita, e se arrivasse un'irradiazione potrebbe giungere direttamente al bello. Potrebbe essere Bellezza"

Davide Bregola da "Lettera agli amici sulla bellezza"

G LI ARTISTI E LE OPERE

G iustizia

Umberto Gervasi



Umberto Gervasi
Sedia elettrica
2000, terracotta policroma, cm. 272x152x120
Collezione Umberto Gervasi, Sesto San Giovanni (MI)

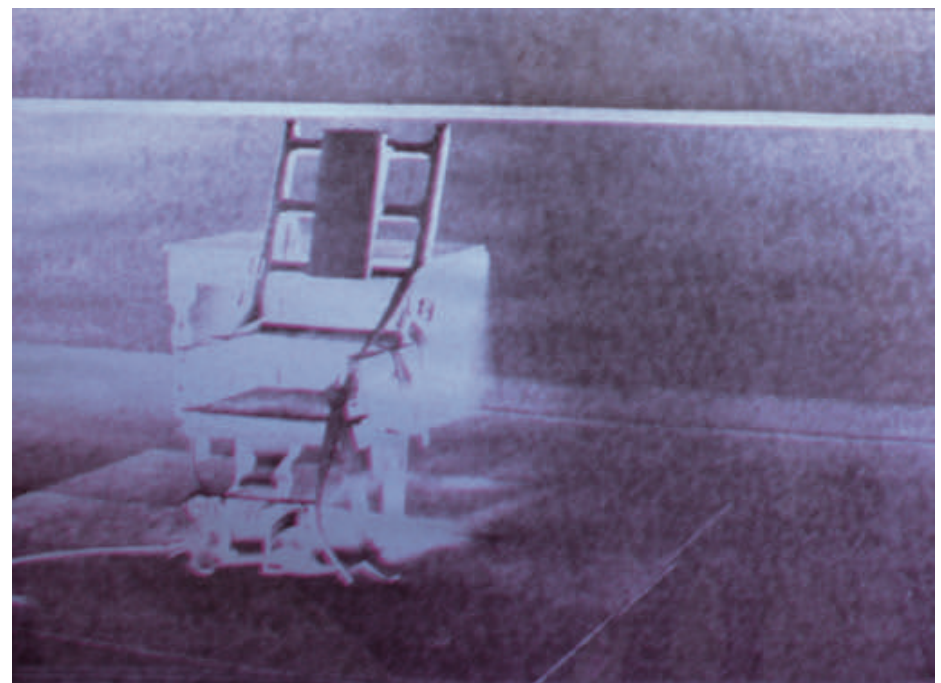
Michail Paule



Michail Paule
Senza Titolo
1930-37, pastelli e inchiostro su carta, cm. 37,7x29
Collezione Bianca Tosatti, Parma



Andy Warhol



Andy Warhol
Electric chair
1971, serigrafia su carta, cm. 90,2x121,9
Collezione Composti della Ca' di Fra', Milano

Norma

Joel-Peter Witkin



Joel-Peter Witkin
Dwarf from Naples
2006, Tirage Argentique ed. 1/12, cm. 75x64
Collezione privata, Novara

La Manica Lunga



Autori Vari
Scienza e prepotenza, installazione
2009, tecnica mista, dimensioni variabili
La Manica Lunga-officina creativa, Sospiro (Cr)

Faustino Bocchi

Faustino Bocchi, prima metà del XVIII secolo,
Partenza degli sposi
olio su tela, cm. 69x88,5
Collezione privata, Cremona



Faustino Bocchi, prima metà del XVIII secolo,
L'assedio
olio su tela, cm. 119x87
Collezione privata, Cremona



Faustino Bocchi, prima metà del XVIII secolo,
Il matrimonio
olio su tela, cm. 71x94
Collezione privata, Cremona



Faustino Bocchi, prima metà del XVIII secolo,
La trappola
olio su tela, cm. 69x88,5
Collezione privata, Cremona

Faustino Bocchi, prima metà del XVIII secolo
Assedio alla fortezza
olio su tela, cm. 69x88,5
Collezione privata, Cremona

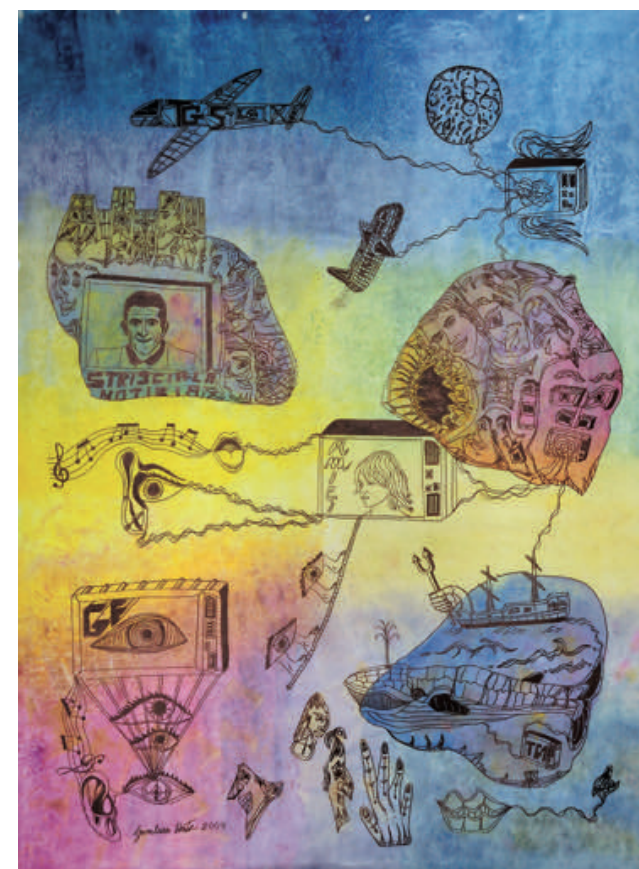


Dante Gambassi

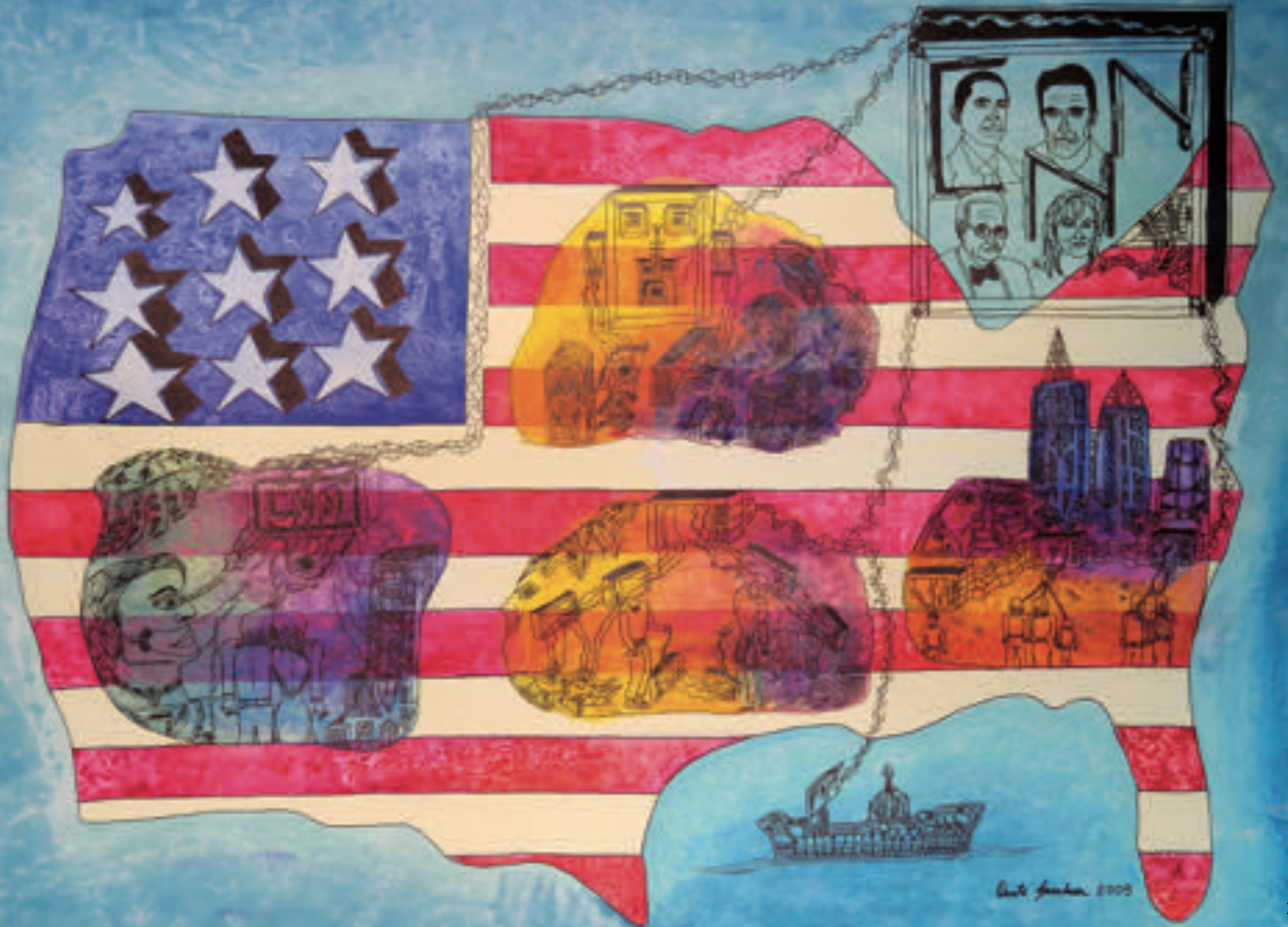
Dante Gambassi
Paradiso Purgatorio Inferno
2008, acrilico su tela, cm. 163x120
Collezione Dante Gambassi, Poggibonsi (SI)



Dante Gambassi
CNN
2009, acrilico su tela, cm. 122x162
Collezione Dante Gambassi, Poggibonsi (SI)



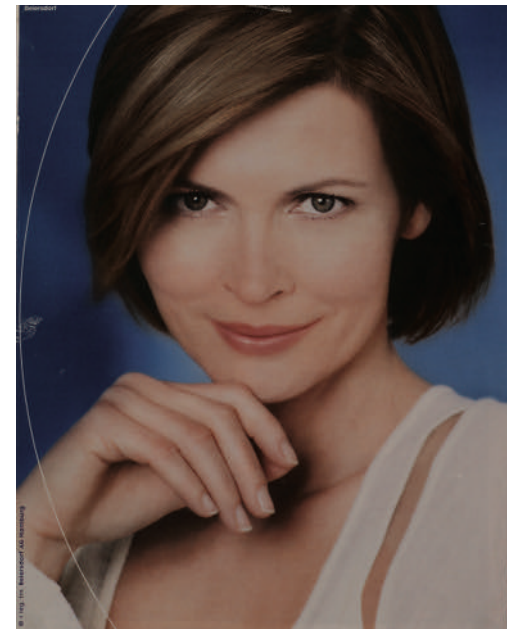
Dante Gambassi
TV italiana
2009, acrilico su tela, cm. 164x124
Collezione Dante Gambassi, Poggibonsi (SI)



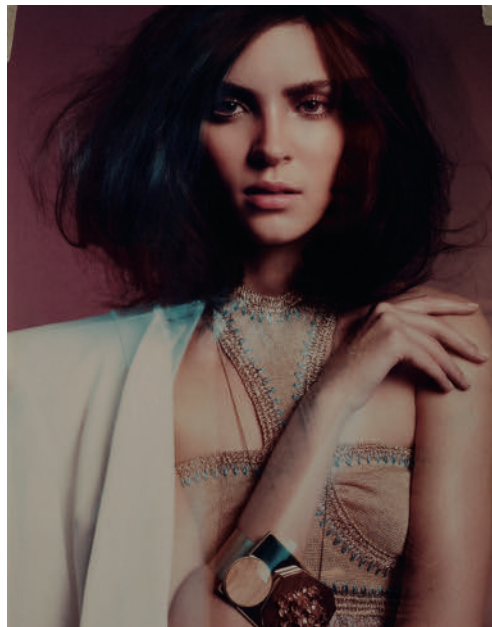
Curzio Di Giovanni



Curzio di Giovanni
Attore Asano Tadanabù
2008, matita e matite colorate su Bristol, cm. 34x24
Atelier Adriano e Michele, S. Colombano al Lambro (Mi)



Curzio di Giovanni
Signora con la maglietta verde
2008, matita e matite colorate su Bristol, cm. 34x24
Atelier Adriano e Michele, S. Colombano al Lambro (Mi)



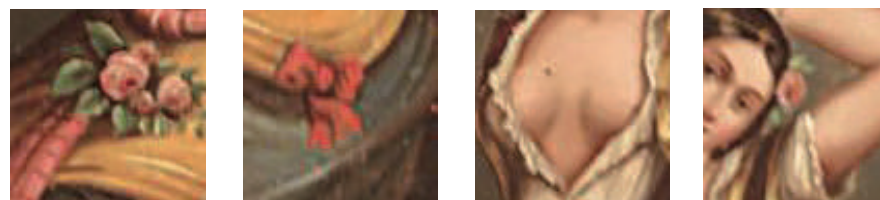
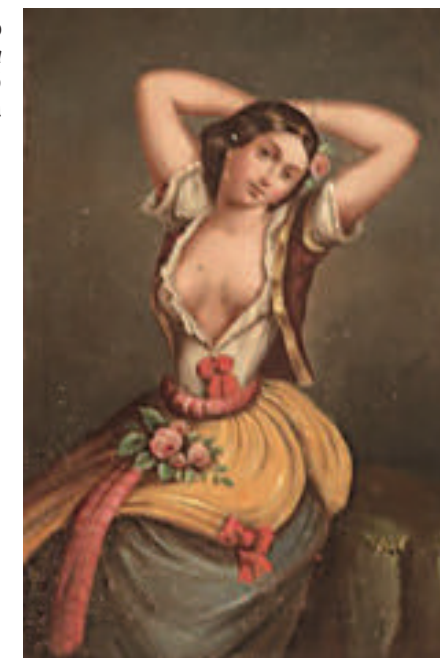
Curzio di Giovanni
Ragazza con collana di perle
2008, matita e matite colorate su Bristol, cm. 34x24
Atelier Adriano e Michele, S. Colombano al Lambro (Mi)

Curzio di Giovanni
Ragazza con il braccialetto
2008, matita e matite colorate su Bristol, cm. 34x24
Atelier Adriano e Michele, S. Colombano al Lambro (Mi)

Curzio di Giovanni
Ragazza con collana
2008, matita e matite colorate su Bristol, cm. 34x24
Atelier Adriano e Michele, S. Colombano al Lambro (Mi)

Anonimo del XIX secolo

Autore ignoto
Contadinella
seconda metà del XIX secolo, olio su zinco, cm. 21x12,5
Collezione privata





Anonimo del XVIII secolo

Autore ignoto
Danae
seconda metà del XVIII secolo, olio su tela, cm. 110x150
Collezione privata, Bergamo



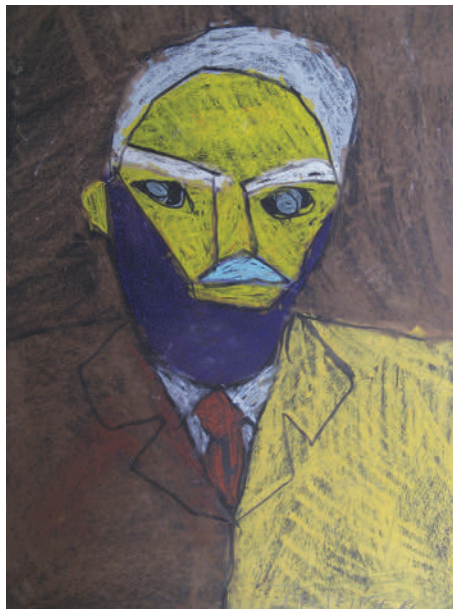
P
otenti

Cesare Paltrinieri

Cesare Paltrinieri
Giulio Andreotti
2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi



1. Cesare Paltrinieri
Lenin
2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x70
Atelier Manolibera, Carpi



1

2. Cesare Paltrinieri
Che Guevara
2009, gessetti su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi



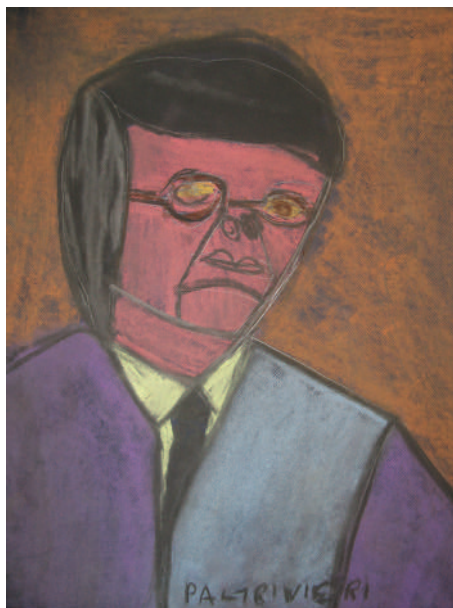
2

3. Cesare Paltrinieri
Gheddafi
2009, gessetti su carta, cm. 50x70
Atelier Manolibera, Carpi



3

4. Cesare Paltrinieri
Andy Warhol
2009, gessetti su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi



4

5. Cesare Paltrinieri
Kennedy
2009, gessetti su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi



5

6. Cesare Paltrinieri
Osama Bin Laden
2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi



6



Cesare Paltrinieri
Mao Tze Tung
2009, gessetti su carta, cm. 50x70
Atelier Manolibera, Carpi

Andy Warhol



Andy Warhol
Mao
1972, serigrafia su carta Beckett High White, cm. 91,4x91,4
Collezione Composti della Ca' di Fra', Milano

Michiel Jansz van Mierevelt

Michiel Jansz Mierevelt
Conte Axel Oxenstierna
1650 ca, olio su tavola, cm.58x72
Collezione Mariangela Gagliardi, Castellanza (Va)





Henry Testelin

Henry Testelin
Luigi XIV
Seconda metà del XVI sec., olio su tela, cm.128x95,5
Collezione Mariangela Gagliardi, Castellanza (Va)

C onnotati

Tiziano



Tiziano
Ritratto postumo di Papa Alessandro VI
1540 ca., olio su tela, cm. 95x75
Collezione privata, Parma



Paolo Baroggi



Paolo Baroggi
Giulio Cesare
1996, acrilico su tela, cm. 99x22
Collezione Michele Munno, Parma



Paolo Baroggi
Il guerriero
 acrilico e pennarello su tela, cm. 137x140
 Atelier Adriano e Michele
 San Colombano al Lambro (Mi)



Paolo Baroggi
Napoleone
 1996, acrilico su tela, cm. 106x154
 Collezione Elena Moresi Porta, Milano

Paolo Baroggi
Il rubino rosso moscovita
 2002, acrilico su tela, cm. 101x118
 Collezione Marcello e Daniela Missaglia, Milano



Angelo
Vestito da Napoleon!
1997, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere, Mantova

Angelo



Angelo
Senza Titolo
1997, acrilico su carta, cm. 70x50
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere, Mantova

Angelo
Senza Titolo
1997, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere, Mantova



Angelo
Taschini per le sigarette
1997, acrilico su carta, cm. 70x50
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere, Mantova

Andrea Carminati



Andrea Carminati
Corona del Re d'Italia, particolare
2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
Atelier Manolibera, Carpi

Andrea Carminati
Stemma Bentivoglio
 2009, tecnica mista su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Stemma dei templari
 2009, tecnica mista su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Stemma di Palermo
 2009, tecnica mista su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Stemma dei Pio di Carpi
 2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
The arms of Cullen
 2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Scudo crociato
 2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Stemma dei Bentivoglio
 2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi



Andrea Carminati
Corona del Principe ereditario di Svezia
 2009, pastelli ad olio su carta, cm. 50x65
 Atelier Manolibera, Carpi

Horst Ademeit

Horst Ademeit
Senza Titolo
 tecnica mista su carta, cm. 15,5x121
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania



Horst Ademeit
 15 Gennaio 1993
 foto Polaroid, cm. 11x9
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania



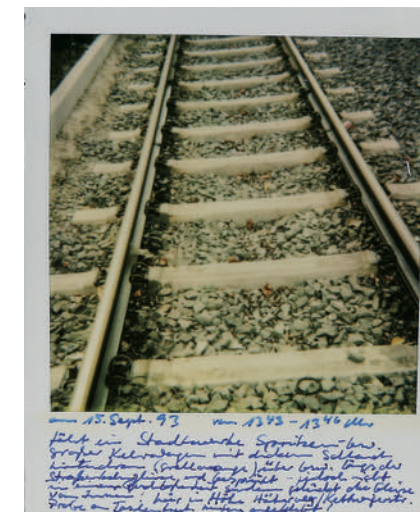
Horst Ademeit
 27 Agosto 1998
 foto Polaroid, cm. 11x9
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania



Horst Ademeit
 13 Ottobre 1993
 foto Polaroid, cm. 11x9
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania



Horst Ademeit
 20 Gennaio 1993
 foto Polaroid, cm. 11x9
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania



Horst Ademeit
 15 Settembre 1993
 foto Polaroid, cm. 11x9
 courtesy Galerie Susanne Zander
 Köln, Germania

2	Sa								2	
3	So								3	
4	Mo								4	
5	Di								5	
6	Mi								6	
7	Do								7	
8	Fr								8	
9	Sa								9	
10	So								10	
11	Mo	2. 12g unkonk. rages September - 33							11	
12	Di								12	
13	Mi								13	
14	Do								14	
15	Fr								15	
16	Sa								16	
17	So								17	
18	Mo								18	
19	Di								19	
20	Mi								20	
21	Do								21	
22	Fr								22	
23	Sa								23	
24	So								24	
25	Mo								25	
26	Di								26	
27	Mi								27	
28	Do								28	
29	Fr								29	
30	Sa								30	
31	So								31	

Riccardo Persico

Riccardo Persico
Supereroi
2009, pennarelli su carta, cm. 50x21
Atelier Manolibera, Carpi



Riccardo Persico
G 88
2009, pennarelli su carta, cm. 50x21
Atelier Manolibera, Carpi





Foma Jaremtschnik



Foma Jaremtschnik
Senza Titolo
1947-'58, inchiostro su carta, cm.31x43,5
Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania



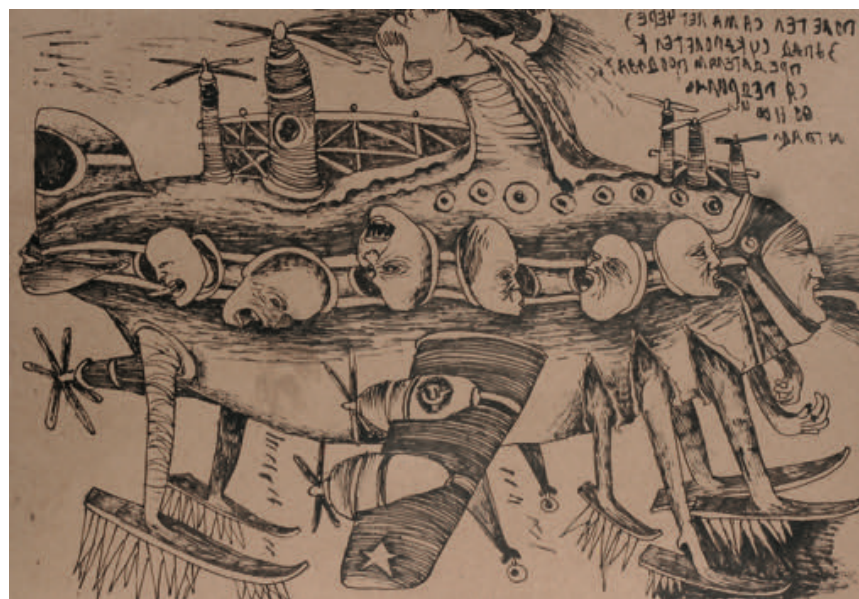
Foma Jaremtschnik
Senza Titolo
1947-'58, inchiostro su carta, cm. 30,5x42,5
Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania



Foma Jaremtschnik
Senza Titolo
1947-'58, inchiostro su carta, cm. 31,5x41,5
Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania



Foma Jaremtschuk
Senza Titolo
 1947-'58, inchiostro su carta, cm. 30,5x42
 Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania



Foma Jaremtschuk
Senza Titolo
 1947-'58, inchiostro su carta, cm. 30x42,5
 Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania



Foma Jaremtschuk
Senza Titolo
 1947-'58, inchiostro su carta, cm. 32x41
 Courtesy Galerie Susanne Zander, Köln, Germania

M
Metafore

Josè Molina



Josè Molina
Gli Sbirri
2004, matita Carisma color, scala di grigio su carta Fabriano, cm. 38x39,8
Collezione privata, Milano



Josè Molina
I Sofferenti
2007, matita Carisma color, scala di grigio su carta Fabriano, cm. 45,5x60,1
Collezione privata Ca' di Fra', Milano



Josè Molina
I Codardi
2004, matita Carisma color, scala di grigio su carta Fabriano, cm. 39,5x36,8
Collezione privata Ca' di Fra', Milano

Josè Molina
Gli Dei
2005, matita Carisma color, scala di grigio su carta Fabriano, cm. 59,8x45
Collezione privata, Latina



Josè Molina
Homo Sapiens
2005, matita Carisma color, scala di grigio su carta Fabriano, cm. 51,8x42
Collezione privata Ca' di Fra', Milano

A. Muka

A. Muka
Senza Titolo (pensando a Zarathustra)
2007, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere (Mn)





A. Muka
L'uomo della Borsa
2007, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere (Mn)



A. Muka
Senza titolo
2008, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere (Mn)



A. Muka
Senza titolo
2008, acrilico su carta, cm. 70x100
Atelier di Pittura Alce in rosso
Castiglione delle Stiviere (Mn)



Gianluca Pirrotta

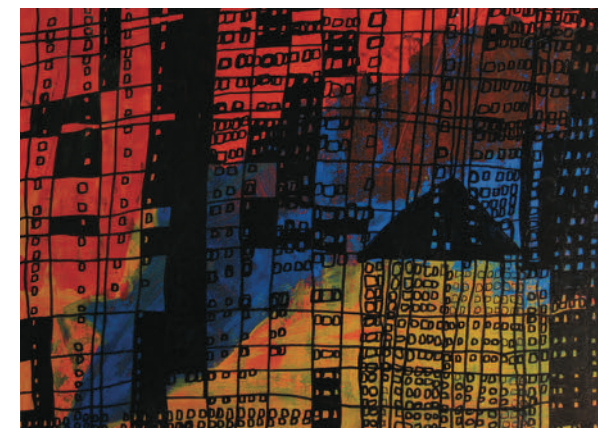
Gianluca Pirrotta
Costruire l'oscurità
2009, tecnica mista su carta, cm. 100x72
Atelier Manolibera, Carpi

1. Gianluca Pirrotta
Dentro e fuori
2009, pennarelli su carta, cm. 65x50
Atelier Manolibera, Carpi



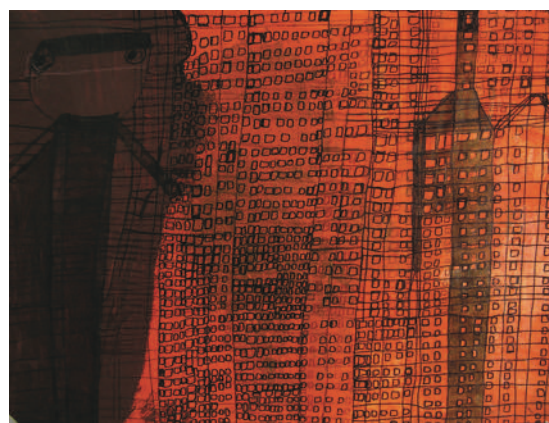
1

2. Gianluca Pirrotta
Prigioni
2008, acrilico su carta, cm. 32x43
Atelier Manolibera, Carpi



2

3. Gianluca Pirrotta
Casa e prigione
2009, acrilico su carta, cm. 35x50
Atelier Manolibera, Carpi



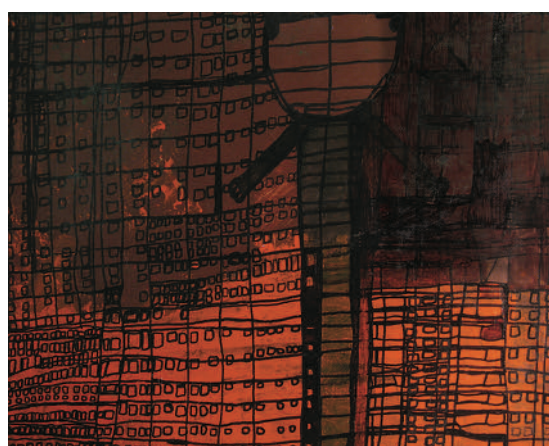
3

4. Gianluca Pirrotta
Ricordi
2008, tecnica mista su carta, cm. 50x72
Atelier Manolibera, Carpi



4

5. Gianluca Pirrotta
In prigione
2006, acrilico su carta, cm. 35x50
Atelier Manolibera, Carpi



5

6. Gianluca Pirrotta
Facce imprigionate
2006, tecnica mista su carta, cm. 35x50
Atelier Manolibera, Carpi



6

Battaglie



Jaques courtois detto Il Borgognone

Jacques Courtois detto il Borgognone
Battaglia
olio su tela, cm. 87x60
Collezione privata, Cremona



Jacques Courtois detto il Borgognone
Battaglia
olio su tela, cm. 87x60
Collezione privata, Cremona

Josef Wittlich



Josef Wittlich
Scena di battaglia con cavalleria (particolare)
1960, tempera su carta, cm. 61,5x87,4
courtesy Wasserwerk - Galerie Lange,
Siegburg, Germania

Josef Wittlich
Scena di battaglia nella foresta
1962, tempera su carta, cm. 62,3x87,7
courtesy Wasserwerk - Galerie Lange, Siegburg, Germania



Josef Wittlich
Bersaglieri ed altri soldati in città
1928, tempera su carta, cm. 61,8x86,9
courtesy Wasserwerk - Galerie Lange, Siegburg, Germania



Giordano Gelli

Giordano Gelli
Un cavaliere e due soldati
acrilico su tela, cm. 145x206
Associazione La Nuova Tinaia Onlus, Firenze



Giordano Gelli
Senza titolo
acrilico su carta, cm. 100x75
Associazione La Nuova Tinaia Onlus, Firenze



Giordano Gelli
Senza titolo
acrilico su tela, cm. 140x240
Associazione La Nuova Tinaia Onlus, Firenze



Giordano Gelli,
Senza titolo
acrilico su tela, cm. 140x260
Associazione La Nuova Tinaia Onlus, Firenze



Anonimo del XIX secolo



Autore ignoto
Duello romano
prima metà del XIX secolo, olio su tela, cm. 127x160
Collezione privata, Milano

Jan Van Kessel



Jan Van Kessel
Natura morta di armi
metà del XVII secolo, olio su rame, cm. 30x40
Collezione privata, Cremona

A

PPARATI

Vanda Maria Franceschetti

Duello Romano



Autore: maniera di Pierre Narcisse Guérin (Parigi 1774-Roma 1833).

Il dipinto non è mai stato portato a termine, si vedono infatti i personaggi mostrare diversi gradi di finitura: dai disegni delle figure sullo sfondo, accennate ma precise nella sintesi dinamica che esibiscono in una gestualità teatrale, alla massa fumosa sulla sinistra che accenna ad una presenza lontana, ai due protagonisti in primo piano in cui il pittore ha insistito nella definizione dei muscoli turgidi per lo sforzo della lotta. La tela non è finita e non presenta alcuna firma ma il soggetto rappresentato, di ispirazione greco-romana, avvicina il quadro ad un ambito neoclassico francese in cui i riferimenti civili alla rivoluzione e alla rinascita dei valori civili, insieme alla moda archeologica inaugurata dalle recenti scoperte di Ercolano e Pompei, contestualizzano pienamente il dipinto.

Il confronto con opere coeve indica la somiglianza del duello con i quadri di Pierre Narcisse Guérin: uno dei più fortunati pittori francesi del suo tempo, il cui prestigio non sopravvisse però alla sua morte. Nel 1797 vinse il prix de Rome e nel 1822 ebbe la nomina a direttore dell' Académie Royale de France a Roma. Il suo stile lo avvicina a Jean Luis David con una decisa deriva drammatica. Nella sua carriera di insegnante fu particolarmente interessato alla realizzazione dell'abbozzo preparatorio. Ed infatti in questa tela sono molto evidenti la cura meticolosa che dedica al disegno e la somiglianza estrema di alcuni dettagli con la sua opera grafica.



Pierre Narcisse Guérin, disegno preparatorio per una scena classica



Pierre Narcisse Guérin, disegno preparatorio per una scena classica

Conte Axel Oxenstierna (1583-1654)

Il dipinto ritrae il nobile svedese Axel Oxenstierna nella piena maturità nelle vesti di corte sovrapposte all'armatura militare. Ciò probabilmente corrisponde al doppio ruolo di stratega militare e diplomatico che rivestì alla corte reale. Fu avviato sin da giovane alla carriera politica e in questo ruolo ottenne numerosi successi che gli valsero la stima della compagine politica europea ma soprattutto grandi fortune economiche e fondiarie. Accanto a Gustavo Adolfo II - re di Svezia - si occupò direttamente della riorganizzazione burocratica dello stato contribuendo alla nascita dello stato assoluto e, intorno al 1628, alla gestione della fase svedese della Guerra dei trent'anni. Alla morte del sovrano, sul campo di battaglia di Lutzen nel 1632, proseguì con abilità e successo la fase finale della guerra facendo guadagnare alla Svezia un nuovo alleato - la Francia di Richelieu necessaria per il contributo economico alla guerra - ma soprattutto la vittoria finale che significò l'affrancamento dai vincoli commerciali imposti dalla vicina Danimarca, notevoli risarcimenti economici e diversi nuovi territori. Divenne tutore della figlia di Gustavo Adolfo, Cristina di Svezia e reggente della corona, gestendo con diplomazia i dissapori con la nuova sovrana interessata più alla cultura e all'arte che alle questioni politiche del regno. A riprova di ciò si deve rammentare che alla sua morte, nel 1654, Cristina abdicò in favore del cugino Carlo X abbracciando inoltre la dottrina cattolica.



Autore: Michiel Jansz Mierevelt (Delft 1567 - 1641) Il dipinto è stato autorevolmente attribuito da Didier Bodart al pittore olandese.

Michiel Jansz Mierevelt, figlio di un orafo di Delft, venne avviato da giovane alla pittura frequentando prestigiose botteghe artigiane come quella di Anthonie van Blockland di Utrecht. Si specializzò in ritratti e per ottemperare alle numerose richieste dei suoi contemporanei si trovò a gestire un'efficiente bottega composta da numerosi allievi e aiuti tra cui anche i suoi due figli. Nel 1625, pur risiedendo ancora a Delft si iscrisse alla gilda dell'Aja diventando ritrattista ufficiale della corte d'Orange-Nassau. L'impresa fu di grande successo tanto che si contano migliaia di dipinti eseguiti nella sua bottega e la cui qualità discontinua fa pensare che non sempre, nonostante la firma, possano essere davvero autografi: il ritratto in questione infatti esiste anche in altre versioni che mostrano il conte in più tarda età.



Copia da Michiel Jansz Mierevelt del Conte Axel Oxenstierna, cm 68x57, Stockholm Nationalmuseum



Copia da Michiel Jansz Mierevelt del Conte Axel Oxenstierna

Luigi XIV (1638 - 1715)

Il Re viene ritratto nei panni di comandante dell'esercito con scettro di comando ornato dai gigli araldici e pianta militare sul tavolo: chiaro riferimento alle numerose guerre europee in cui la Francia era all'epoca impegnata. L'armatura è accostata a un drappo di velluto rosso e ad uno di raso bianco. La raffinatezza della pittura consiste nel rivelare l'evidenza mimetica dei materiali accostati: i riflessi di luce scivolano sul metallo brunito dell'armatura catturando il bagliore diurno e le sfumature vibranti dei tessuti; il raso bianco e il velluto porpora accostati, sono accartocciati ad arte sulle spalle e attorno alla vita del sovrano; la parrucca bruna incornicia un volto pingue e appena sbarbato. Questo dipinto fa parte della numerosa serie di ritratti di corte che all'epoca del Re Sole era diventata una vera mania di nobili e cortigiani. Tali dipinti non avevano alcuna pretesa di indagine psicologica o realistica, erano piuttosto commissionati per rispondere all'esigenza mondana di avere un oggetto di moda. In questo caso ciò che importava era mettere in piena evidenza gli attributi iconografici del potere assoluto: la posa affettata da attore consumato insieme allo sguardo noncurante e un po' annoiato danno sostegno alla destinazione rappresentativa dell'opera.



Auore: Henry Testelin (1615 - 1695) si firma in questo quadro sulla mappa militare spiegata sul tavolo. Fu, come il padre e il fratello, pittore di corte. Fece parte del circolo di Charles Le Brun e fu membro a vario titolo dell'Academie Royal des Peinture et de Sculpture dall'anno della sua fondazione nel 1648. L'inserimento della carta geografica nel ritratto è un chiaro riferimento oltre che alle doti militari del re anche alla Academie Royale des Sciences fondata nel 1666 con il patrocinio di Colbert. Henry Testelin come pittore di corte

produsse, oltre che ritratti, disegni per le arazzerie Gobelins. Nel 1680 pubblicò un trattato sulla pittura *Sentiment des plus habiles peintres* perfettamente in linea con le idee di Le Brun e dell'Accademia. Nel 1681, a causa della sua conversione alla dottrina protestante, fu costretto a riparare in Olanda.



Hyacinthe Rigaud,
Luigi XVI re di Francia,
1701, particolare
olio su tela, cm 277x194,
Parigi, Louvre



Bernini
Ritratto di Luigi XVI,
1665, Versailles

Danae

L'opera ha un preciso punto di riferimento sia nella Danae sia nella Venere di Urbino di Tiziano. Il pittore si serve degli elementi iconografici dei due dipinti -la pioggia di monete d'oro con il mazzo di fiori e la posa frontale - incastrandoli disinvoltamente in una fusione inedita che sembra dichiarare con autorevolezza sia il potere della bellezza e sia la bellezza sedotta dal potere dell'oro.



Tiziano, Venere di Urbino,
1538, cm 119x165, olio su tela
Firenze, Uffizi



Tiziano, Danae,
1545, cm 120x172, olio su tela
Museo di Capodimonte

La contadinella

Una giovane ragazza mostra spudoratamente dalla camicia slacciata il seno prosperoso. Il formato molto piccolo della pittura non può che rammentare quelle cartoline di fine '800 che costituivano le raccolte segrete dei gentiluomini. Le donne erano fotografate

in pose esplicite, armate di cadenti sottovesti e reggicalze, ammiccavano languidamente ai loro proprietari voyeur. Anche la contadinella sembra essere stata dipinta con questa funzione: esercitare il potere di un fascino un po' ingenuo che solletica l'appetito smorzato di vecchi e fumosi gentiluomini.

Ritratto postumo di Papa Alessandro VI (1431-1503)



Autore: Tiziano

Il dipinto appartiene alla stessa collezione privata almeno dal 1700 e proviene dalla dote di Teresa Da Sylva che nel 1794 sposò un membro della famiglia che oggi possiede il dipinto; fu individuato e attribuito con sicurezza dal Suida a Tiziano nella sua monografia del 1933. "Il ritratto postumo di Alessandro VI fu dipinto per un ordinatore sconosciuto, forse il vescovo Jacopo Pesaro, certamente non Lucrezia Borgia, già morta nel 1519. Si tratta di una libera fantasia sui tratti del papa Borgia, nei quali Tiziano dimostra una tale superiorità, tale comprensione degli uomini, che bisognerebbe considerarlo come un virtuoso dell'espressione fisiognomica". Nell'angolo in alto a destra è rappresentato, per chiarezza di identificazione, il simbolo araldico della famiglia Borgia. La somiglianza fisionomica con papa Alessandro VI può essere invece confermata da altri ritratti esistenti del papa che singolarmente lo rappresentano sempre di profilo - Pinturicchio lo ritrae, tra il 1492 e il 1495, in un affresco nella Sala dei Misteri dell'appartamento Borgia in Vaticano; Dürer nel dipinto della Festa del Rosario

del 1506; un anonimo pittore tedesco sempre di profilo in una piccola tavola conservata al Museo di Digione e infine Cristoforo dell'Altissimo (1530-1605) nella serie degli uomini illustri del corridoio vasariano alle Gallerie degli Uffizi. Il quadro fu esposto per la prima volta nel 2002 a Roma nel corso di una mostra dedicata appunto ai Borgia.



Pinturicchio,
part. di *Papa Alessandro VI*,
1492-1494,
appartamenti Borgia, Vaticano



Dürer,
Festa del rosario,
1506, cm. 162x194
Galleria Nazionale, Praga



Cristoforo dell'Altissimo,
Papa Alessandro VI,
Galleria degli Uffizi,
Firenze



Tiziano,
Papa Alessandro presenta Jacopo Pesaro a S. Pietro,
1502, Musée Royal Des Beaux-Arts,
Anversa

William Suida mette in relazione la commissione del ritratto di Papa Alessandro VI con il Vescovo di Pafo (Cipro) Jacopo Pesaro, ritratto, oltre che nella celebre Pala dei Frari, anche in una tela votiva commissionata personalmente a Tiziano in occasione della battaglia navale di Santa Maura contro i Turchi ed ora conservata ad Anversa al Musée Royal des Beaux-Arts. Tornando dunque al nostro dipinto, il papa è seduto di profilo sullo scranno con un'espressione semplificata dalla riproduzione mnemonica; l'abbigliamento ripropone fedelmente la divisa classica papale raffigurata in altri celebri ritratti papali di cui Tiziano ripropone ora la foggia del trono (Raffaello, Leone X), ora la posizione delle mani che trattengono una missiva (Sebastiano del Piombo, Clemente VII). La mano, mollemente appoggiata al bracciolo, mostra ben evidenti gli anelli papali. L'anello piscatorio o pastorale che per tradizione veniva rotto alla morte del papa, per evitare che potessero essere commesse irregolarità nelle datazioni dei documenti, è ancora indossata invece nel quadro in questione.



Raffaello,
Leone X con i cardinali Giuliano De Medici e Luigi De Rossi,
Olio su tavola,
Galleria degli Uffizi, Firenze



Sebastiano Del Piombo,
Clemente VII,
1526, Olio su tela,
Capodimonte, Napoli

I nani di Faustino Bocchi

Autore: il pittore bresciano Faustino Bocchi (1659-1742) sembra non essersi mai allontanato dalla città. La sua formazione avviene nelle botteghe cittadine di Carlo Baciocchi e successivamente del pittore di battaglie Angelo Everardi. Oggi è noto soprattutto per le sue "bambocciate" che anche all'epoca gli fecero guadagnare fama e successo economico. Da guide contemporanee si sa che la sua attività non si limitò alla pittura di genere ma era estesa anche alla più consueta produzione religiosa che, a quanto pare, non fu però molto redditizia visti gli esigui prezzi che vengono registrati nei contratti per questo tipo di opere. Non restano comunque opere di questa categoria poiché risultano tutte perdute e disperse. Tra i dipinti di genere si contano circa 70 opere in cui vengono rappresentati quasi sempre "nani e pigmei" che oggi sono conservati in collezioni private e pubbliche (Brescia, Padova, Cremona, S. Angelo Lodigiano, Varsavia).



Battaglie

Autore: Jacques Courtois detto il Borgognone (Saint Hippolyte 1621 - Roma 1676).



Arrivò giovanissimo in Italia come soldato delle truppe spagnole ed evidentemente questo suo esordio influenzò tutta la sua carriera come artista poiché, dopo aver dipinto con il fratello soggetti religiosi, si specializzò in quadri di battaglia diventando il più celebre autore del genere in Europa. Fu “assoldato” come pittore da Matteo de’ Medici, governatore di Siena, e viaggiò in Italia e in Europa eseguendo, per committenti desiderosi di possedere le sue opere, numerose battaglie. Nel 1657 entrò nell’ordine gesuita ma continuò a dipingere e la sua fama fu tale da ispirare le redazioni biografiche di cronisti a lui contemporanei come Pascoli e Dezallier d’Argenville.

Le battaglie del Borgognone sono sempre dipinte su tela e sfruttano la cromaticità della preparazione rossastra che rinforza i toni lividi e severi della scena

raffigurata. Il ricordo sempre vivo delle numerose guerre che insanguinavano l’Europa - Guerra dei trent’anni - si traduce pittoricamente nelle tele dell’artista che diventa un cronista di guerra intento a ritrarre in sintesi lo scontro dinamico degli eserciti contrapposti. Riconosciamo, nelle opere del Borgognone, alcuni elementi iconografici ricorrenti come la torre o la rocca sullo sfondo di un paesaggio, quasi a indicare il punto generatore dello scontro bellico; i vessilli dei due eserciti nemici che svolazzano nei cieli variabili in cui la serenità dei cumuli si sporca col fumo delle cannonate e delle armi da fuoco. I due eserciti si affrontano con grande spiegamento di forze: i cavalli franano sotto il peso dei cavalieri uccisi, i soldati lottano protetti dalle loro armature luccicanti. La scena è dipinta come in un fermo immagine cinematografico: il set ben orchestrato di un regista avvezzo alla rappresentazione di film d’azione.

Natura morta di armi

Autore: Jan Van Kessel (1626-1679).



La famiglia Van Kessel fu tradizionalmente dedita alla pittura: il padre di Jan, Hieronymus (Antwerp 1578 - 1636) dopo un apprendistato presso Cornelis Floris viaggiò nel centro Europa - Strasburgo, Francoforte, Augusta - ed entrò nella bottega di Jan Bruegel dei Velluti sposandone la figlia. Il figlio Jan (Antwerp 1626-1679), autore della natura morta di armi, allevato nella bottega



Jan Van Kessel,
Farfalle, insetti e ribes
Olio su rame, cm. 23,5x31
Rijksmuseum, Amsterdam

dei Bruegel, si specializzò precocemente in nature morte, dipinte su legno o metallo, gruppi floreali di altissima qualità nei quali inseriva spesso insetti e animaletti vari. Anche in questo dipinto, inconsueto per la sua produzione, non rinuncia però alla rappresentazione di lucertole, salamandre, uccellini e insetti che colloca disinvoltamente in primo piano. Le armi e gli accessori della battaglia appaiono in questo caso spogliati della loro terribilità e giacciono abbandonati in ordine sparso sul campo di guerra ormai deserto.

Bibliografia generale

- A.A.V.V., *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino, Einaudi, 1992
- A.A.V.V., *La pittura in Italia, 1600*, Milano, Electa, 1989
- A.A.V.V., *La pittura in Francia*, Milano, Electa, 1999
- A.A.V.V., *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1997
- W.Suida, Tiziano, 1933.
- A. Bertolini, cat. Mostra, *I Borgia*, 2002, Roma, Electa.
- F.A.Salvaguini, *I pittori Borgognoni Cortesi e la loro casa in piazza di Spagna*, Ed. Flli. Palombi Roma 1936
- M. Oliari, *Faustino Bocchi, l’arte di figurar pigmei*, 1659 - 1741, Jandi Sapi 1990
- P. Anderson, *Lo stato assoluto*, Milano, Mondadori, 1974.

Cristina Calicelli

ARTISTI

Horst Ademeit

Horst Ademeit dedicò quasi vent'anni della sua vita a documentare, attraverso la fotografia, l'esistenza delle "Kältestrahlen", radiazioni che a suo avviso provocavano danni alla sua persona e all'ambiente circostante. Era convinto che, oltre al mondo reale ne esistesse un altro in parallelo, una realtà separata che solo lui poteva percepire, determinata esclusivamente da quelle particolari radiazioni.

Con l'aiuto della fotografia ha registrato ossessivamente, ogni giorno, le prove della loro esistenza.

Insieme alle immagini di giornali, oggetti d'uso comune, alimenti, le fotografie ritraggono apparecchi di misurazione, come un termometro, un esposimetro, una bussola ed un orologio. Ogni foto veniva poi numerata ed annotata a mano: queste note comprendono i risultati delle misurazioni fatte da Ademeit ma anche la descrizione dell'ambiente circostante e dell'atmosfera dei dintorni, degli odori ("una puzza di cadaveri"), dei suoni ("6:50 rumore bidoni"), e degli oggetti che non sono visibili nelle fotografie. Ne risulta così un attento quadro della situazione, densamente descritta in tutti i particolari. Buona parte delle immagini mostrano gli immediati dintorni della sua abitazione: oltre che dal suo appartamento, dalle porte e dagli oggetti appartenenti ai suoi vicini di casa, era particolarmente attratto dai cantieri edili, dalle immagini del traffico, dai parcheggi, dai cumuli di immondizia, dalle zone urbane dismesse o abbandonate e dai "non-luoghi" in genere, mostrava inoltre particolare attenzione a tutto ciò che era composto da reti o trame intrecciate (recinzioni, binari del treno, carrelli per la spesa, reti di cantiere, ecc...). I passanti appaiono solo occasionalmente e non svolgono un ruolo importante. Il quadro generale è completato da alcuni suoi autoritratti. La fotocamera non è quasi mai puntata verso il cielo.

Fino al 2004 ha prodotto diverse migliaia di fotografie Polaroid, riccamente annotate, in gran parte su entrambi

i lati. Dal 2004 ha lavorato con una macchina fotografica digitale producendo separatamente fogli di testo scritti con la stessa fittissima grafia, senza lasciare spazi vuoti ed intrecciando il testo scritto sia in orizzontale che in verticale.

Oltre alla documentazione fotografica ed agli scritti, ha realizzato al tornio circa 3000 sfere di diverse varietà di legno, che egli stesso avrebbe poi indossato per deviare le radiazioni pericolose.

Nel 2007, Horst Ademeit ha concluso la sua ricerca. In totale, la sua opera si compone di diverse migliaia di Polaroid, fotografie digitali e centinaia di pagine di testo aggiuntivo.

Le immagini possono essere suddivise in tre gruppi: le fotografie quotidiane scattate dal 1992 al 2007, datate e numerate, ritraggono il suo tavolo da cucina coperto da giornali, o dispositivi di misurazione che ogni mattina indicavano il livello delle radiazioni in quella giornata.

Un secondo gruppo comprende le immagini che ritraggono le esperienze osservate nel corso di un solo giorno particolare.

Infine, un terzo gruppo è quello delle fotografie di situazioni specifiche osservate regolarmente per interi mesi.

Dante Gambassi

Dante Gambassi è nato a Poggibonsi in provincia di Siena nel 1965.

Vive a Poggibonsi con la madre Elia, pittrice naif. Dante ha sempre disegnato con un'abilità stupefacente: senza tracce a matita e senza ripensamenti, il segno, prodotto da un pennarello indelebile, procede in modo fluido in pieno automatismo. La visionarietà del pittore affronta - spesso su grande formato - temi danteschi (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) o contemporanei, o squisitamente fantastici.

Le composizioni più suggestive sono quelle in cui tutti gli elementi sono combinati su fondi tamponati di colori acrilici, anche se bisogna ammettere il ruolo secondario del colore in una natura artistica schiettamente grafica. La madre ha gestito un negozio di biancheria intima e spesso Dante ha utilizzato come supporti i cartoncini recuperati dalle confezioni di calze o di camicie. Su segnalazione di Giuseppe Lodi di Crevalcore, organizzatore di mostre naif, il lavoro di Gambassi è stato acquisito da Nico Van Der Endt, che l'ha esposto nella sua galleria di Amsterdam.

Umberto Gervasi

Umberto Gervasi nasce a Catania nel 1939. La sua è una famiglia di artigiani dolciari che produce torrone, pasta di mandorle, bomboloni da portare alle feste col carretto. A 14 anni inizia a lavorare come manovale, garzone, mezza cazzuola per diventare poi muratore specializzato e maestro. A 28 anni si trasferisce in Lombardia, a Sesto San Giovanni dove lavora come operaio metalmeccanico alla Breda Fucine. Gervasi è un uomo del Mediterraneo che in tutti i casi della sua vita e nei più vari ambienti, si è confrontato con la realtà sempre prendendo di petto, con generosità, uomini ed eventi.

Milano era una città difficile, soprattutto per chi veniva dal profondo Sud negli anni Sessanta.

La sua capacità di comunicare con gli altri senza mai nascondere il suo pensiero, deriva dal suo carattere di vivere fino in fondo le più diverse esperienze e spesso gli ha provocato difficoltà di comunicazione. Ha iniziato a produrre opere scultoree attorno ai 50 anni, attualmente se ne occupa a tempo pieno.

Foma Jaremtschuk

Foma Jaremtschuk è nato nel 1907 in un remoto villaggio della Siberia.

Ha frequentato la scuola nel suo paese fino alla terza elementare ma non si hanno altre notizie della sua vita fino all'età di ventinove anni.

Nella Russia degli anni Trenta è stato vittima del regime di Stalin e, dopo esser stato denunciato per aver "diffamato l'URSS", nel 1936 è stato inviato in un campo di lavoro forzato.

Nel 1947 è stato dichiarato malato mentale e rinchiuso in un ospedale psichiatrico.

E' stato durante gli undici anni di permanenza in manicomio che Jaremtschuk ha prodotto diverse centinaia di disegni a penna e a matita. Le sue opere, di forte espressività e grande impatto emotivo ritraggono scene estremamente drammatiche legate al suo vissuto di internato nel gulag e nell'ospedale. Nei suoi disegni trovano collocazione sia personaggi umani che creature aliene e macchine del potere sia reali che fantastiche. È come se la sua mano, al servizio di una forte complessità psichica unita ad un vissuto di intensa drammaticità, rappresentasse situazioni equiparabili a terribili incubi. E' impressionante la capacità di invenzione che rende il suo lavoro assolutamente inesauribile come un racconto figurativo che esplicita

con disarmante chiarezza la sofferenza e le atrocità subite all'interno di un assurdo sistema di potere. Trascorse gli ultimi anni della sua vita in un istituto psichiatrico per malati molto gravi dove morì nel 1986.

José Molina

José Molina nasce a Madrid nel luglio del 1965. All'età di undici anni ha inizio la sua formazione in diverse scuole d'arte dove, per più di dieci anni, studia disegno e pittura. A diciotto anni inizia a lavorare nel settore pubblicitario e nel frattempo completa i suoi studi all'Università di Belle Arti di Madrid. Estende poi la sua esperienza professionale ai campi dell'illustrazione, televisione, cartoni animati, grafica e al settore multimediale. Inizia a occuparsi di comunicazione in qualità di consulente per grandi società multinazionali in Italia, senza mai abbandonare la sua passione per l'arte. A trentacinque anni decide di tornare alle sue radici e di dedicarsi totalmente alla pittura. Per cinque anni si chiude nel suo studio per sviluppare le sue tre collezioni sull'Uomo: "Sentimientos", "Morir para Vivir" e "Predadores".

Per sei anni studia psicomotricità, psicologia transizionale e storia, dalle prime città della Mesopotamia sino agli eventi che hanno scandito il XX secolo. Comincia a studiare filosofia e s'interessa alle religioni del mondo. Viaggia più che può, indagando e inserendosi nelle culture indigene per comprendere il loro mondo e la loro arte, per cercare modelli alternativi di vita e di comprensione.

Per José l'arte è ricerca, esplorazione, impegno sociale, è suscitare un sorriso, una lacrima, uno sguardo dentro...

Michail Paule

Non si sa molto sulla vita di Michail Paule. E' nato alla fine del 1890 in Russia. Dal 1930 al 1937 è stato ricoverato in un ospedale psichiatrico nella città russa di Saratov dove ha realizzato le sue prime opere. Come fece Hans Prinzhorn ad Heidelberg, il direttore della struttura ospedaliera nella quale era ricoverato ha raccolto le opere artistiche dei suoi pazienti inserendole nella documentazione clinica legata alla malattia; la collezione del professor Hamburg (ancora tutta da studiare) potrebbe dunque essere considerata un importante supporto per lo studio delle produzioni artistiche dei malati mentali. Grazie a lui, i dipinti di Michail Paule non sono stati persi. Nel 1937 Paule è stato dimesso dall'ospedale e nei due

anni successivi ha vissuto arrangiandosi e compiendo semplici lavori.

Michail Paule è morto nel 1939.

Andy Warhol

Andy Warhol, nome d'arte di Andrew Warhola, è nato a Pittsburgh nel 1928. E' stato un pittore, scultore e regista statunitense, figura predominante del movimento Pop Art americano.

Figlio di immigrati slovacchi di etnia Rutena, mostrò subito il suo talento artistico, e studiò arte pubblicitaria al Carnegie Institute of Technology (CIT), ora conosciuto come Carnegie Mellon University di Pittsburgh. Dopo la laurea, ottenuta nel 1949, si trasferì a New York.

La Grande Mela gli offrì subito molteplici possibilità di affermarsi nel mondo della pubblicità: iniziò lavorando per riviste come Vogue e Glamour.

La sua attività artistica conta tantissime realizzazioni: i suoi lavori più famosi sono diventati delle icone: Marilyn Monroe, Mao Zedong, Che Guevara e tante altre. La ripetizione era il suo metodo di successo: su grosse tele riproduceva moltissime volte la stessa immagine alterandone i colori (prevalentemente vivaci e forti), prendendo immagini pubblicitarie di grandi marchi commerciali (famoso le sue bottiglie di Coca Cola, le lattine di zuppa Campbell's, e i detersivi Brillo) o immagini d'impatto come incidenti stradali o sedie elettriche.

La sua arte, che portava gli scaffali di un supermercato all'interno di un museo o di una mostra d'arte, era una provocazione nemmeno troppo velata: secondo un famoso esponente della Pop Art l'arte doveva essere consumata come un qualsiasi altro prodotto commerciale.

Ha spesso ribadito che i prodotti di massa rappresentano la democrazia sociale e come tali devono essere riconosciuti: anche il più povero può bere la stessa Coca Cola che beve il Presidente degli Stati Uniti o Marilyn Monroe.

Successivamente rivisitò anche le grandi opere del passato, come *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci o i capolavori di Paolo Uccello e Piero della Francesca: anche in questo caso cercò di rendere omaggio a delle opere d'arte con lo stesso metodo dei mass media. Andy Warhol ha anche creato alcune sculture che riproponevano in tre dimensioni alcuni suoi lavori serigrafici più famosi, come le scatole di detersivo

Brillo ed altri prodotti in scatola.

Warhol ha supportato e sperimentato altre forme di comunicazione, come il cinema e la musica: ha prodotto alcuni lungometraggi e film, ha supportato alcuni gruppi musicali - *in primis* i Velvet Underground con Lou Reed, la cui famosissima copertina dell'album d'esordio è stata disegnata dallo stesso Andy Warhol e numerosi artisti anche stranieri tra cui la cantante italiana Loredana Bertè; ha scritto libri e biografie. *Blow Job* (telecamera fissa per 35 minuti sul volto di un uomo che riceve una fellatio) e *Lonesome Cowboys* sono alcuni esempi di film che ritraggono la cultura gay newyorkese del tempo, censurati e distribuiti solo con il passaparola. Altri lavori mostrano ad esempio 8 ore di sonno di un uomo (Sleep - 1963).

Alcuni di questi film furono trasmessi al pubblico dopo 30 anni dalla loro realizzazione, soprattutto in occasione di mostre ed antologiche del pittore organizzate in molti musei del mondo.

È stato anche fondatore della Factory, luogo in cui giovani artisti newyorkesi potevano trovare uno spazio collettivo per creare: qui sono nati - o passati per un breve periodo - altri famosi artisti come Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Keith Haring. Il 3 giugno 1968, un'artista frequentatrice della Factory, Valerie Solanas, sparò ad Andy Warhol e al suo compagno di allora Mario Amaya. Entrambi sopravvissero all'accaduto, anche se Andy Warhol in particolare riportò gravi ferite e si salvò in *extremis*. Valerie Solanas dichiarò di aver sparato perché Warhol aveva troppo controllo sulla sua vita: successivamente scrisse anche una sceneggiatura dell'accaduto proponendola addirittura allo stesso Warhol, che rifiutò categoricamente. Le apparizioni pubbliche di Warhol dopo questa vicenda diminuirono drasticamente. Nel 1980 fonda una televisione dal nome "Andy Warhol's TV", in cui negli anni successivi trasmetterà anche esibizioni dei suoi pupilli Duran Duran.

Il 23 luglio 1985 fa da testimonial al lancio del nuovo computer della Commodore: l'Amiga 1000. Sempre negli anni Ottanta è testimonial della rivista Vogue America.

Muore a New York il 22 febbraio 1987.

Joel-Peter Witkin

Joel-Peter Witkin è nato a Brooklyn (New York) nel 1939. È un fotografo americano che attualmente vive ad Albuquerque, New Messico.

Dopo aver frequentato il liceo a Brooklyn frequentò la Grover Cleveland High School.

Lavorò come fotografo di guerra tra il 1961 e il 1964 durante la guerra del Vietnam. Nel 1967 decise di lavorare come fotografo free-lance e, trasferitosi a New York, frequentò la Cooper Union School dove si laureò in Storia dell'arte.

Dopo aver ottenuto una borsa di studio alla Columbia University, ha concluso i suoi studi presso l'Università del New Mexico ad Albuquerque, dove è diventato maestro di Belle Arti.

Sin dagli esordi le sue immagini attingono alle zone oscure dell'immaginario: gli aspetti perversi del sesso, la morte, la deformazione fisica sono infatti tra le tematiche privilegiate dall'artista.

Nelle fotografie di Witkin tutti questi elementi convivono e si sovrappongono andando a comporre un universo dominato dall'enigma, dal mostruoso, dal fantastico.

Josef Wittlich

Josef Wittlich è nato nel 1903 in un piccolo villaggio vicino a Neuwied, sul Reno.

Trascorse un'infanzia difficile a causa della povertà della sua famiglia. Sua madre morì quando lui aveva solo quattro anni ed il padre sposò un'altra donna che non seppe donargli l'affetto di cui aveva bisogno. Non si sa quasi nulla su come trascorse il resto dell'infanzia e dell'adolescenza.

Nel 1921 fu preso al servizio di un ufficiale francese a Parigi, ma durante la fine degli anni Venti vagabondò per l'Europa dell'Est e nei Balcani. Soltanto nel 1934 ritornò a Nauort, un piccolo villaggio vicino al suo paese d'origine. Trovò lavoro come bracciante agricolo alloggiando nella spaziosa soffitta di una vecchia casa colonica. Per la prima volta si sentì sicuro e felice, aveva finalmente trovato una casa e considerava la padrona di casa come una madre. Conosciuto in tutto il villaggio come "il nostro piccolo Josef" a causa della bassa statura, Wittlich era considerato un lavoratore diligente ma nei momenti liberi, dopo il lavoro, la sera, la notte, nei fine settimana, veniva tormentato da una tale inquietudine che a fatica riusciva a rimanere seduto durante il pasto. Si ritirava così nella sua camera a dipingere, come costretto da una potenza misteriosa:

spargeva i fogli di carta sul pavimento e lavorava perfino a lume di candela. Non appena finiva un dipinto, arrotolava il foglio e lo riponeva su di un mucchio di altre opere in un angolo della stanza e subito ne iniziava uno nuovo. Spesso percorreva diversi chilometri a piedi per raggiungere un villaggio dove acquistava fogli di carta e colori per dipingere.

Wittlich produsse diverse centinaia di opere, probabilmente alcune migliaia, la maggior parte piccole ma anche molto grandi come 1,5 per 5 metri. Collezionò numerosi libri sulla guerra, racconti di avventura e di viaggi ma anche manifesti pubblicitari, carte dei pacchetti di sigarette e cartoni di porridge che poi utilizzava come modelli per i suoi lavori. Nel 1940 è stato reclutato come soldato e tenuto prigioniero dai Russi, dopo tre mesi è fuggito ed è stato costretto a lavorare in una fabbrica di armi a Kassel. Intrappolato per molte ore dalle macerie di un edificio crollato sotto i bombardamenti nel marzo 1945, pensò che la sua fine fosse giunta.

Finita la guerra tornò a Nauort. La vecchia fattoria era stata abbattuta ed anche le sue collezioni e i suoi lavori erano rimasti sepolti dalle macerie. Per un po' di tempo Wittlich si guadagnò da vivere svolgendo lavori saltuari, ma nel 1948 si avverò finalmente il suo sogno di una normale esistenza e di un vero e proprio lavoro in un'industria di ceramiche. Riprese a dipingere e a regalare le proprie opere, che non vennero mai apprezzate finché le notò il ceramista e pittore Fred Stelzig durante una visita alla fabbrica di ceramica nel 1967. Stelzig ha mostrato i dipinti di Wittlich a Dieter Honisch, allora direttore del Kunstverein di Stoccarda, che ha immediatamente deciso di organizzare una mostra. Inaugurata il 13 maggio 1967, si è rivelata un enorme successo commerciale ed è stata seguita da una serie di esposizioni nelle gallerie di tutta la Germania. Anche i musei fecero rapidamente altrettanto e già nel 1969 sono state organizzate le prime mostre personali di Wittlich presso il Folkwang Museum di Essen. Numerose opere sono state esposte in mostre internazionali a Bratislava, Zagabria, Monaco, Zurigo e Helsinki.

Josef Wittlich morì il 21 settembre 1982.

ATELIER

Adriano e Michele

L'Atelier di pittura Adriano e Michele, attivo dal gennaio del 1996 all'interno del Centro Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro (Mi), è nato dall'incontro tra le esigenze riabilitative di un istituto psichiatrico e la volontà di estendere i confini dell'arte a un territorio abitato dal disagio psichico.

Diverse figure professionali hanno apportato il loro contributo alla nascita di *Adriano e Michele*: il direttore medico Dr. Giovanni Foresti, psichiatra e psicanalista, e il grafico Luciano Ferro ne hanno promosso la creazione; la storica dell'arte Bianca Tosatti ha posto le premesse teoriche; l'artista Michele Munno ha dato vita al laboratorio sviluppando il potenziale creativo dei pazienti e orientando le loro opere, sulla base di un giudizio estetico, all'interno del sistema dell'arte ed ha condotto l'atelier fino al 2005.

Dal 2004, con il ciclo *Acrobazie* ideato da Elisa Fulco, l'Atelier ha intrapreso un percorso di dialogo e contaminazione con giovani protagonisti dell'Arte contemporanea italiana (Sandrine Nicoletta, 2004; Marcello Maloberti, 2006, Sara Rossi, 2007, Francesco Simeti, 2008).

Le attività dell'Atelier sino al 2008 sono state curate dalla storica dell'arte Teresa Maranzano e dall'educatrice Gabriella Vincenti, dal 2007 sono coordinate da Gabriella Vincenti e Laura Garzia, anch'essa educatrice.

Nel corso degli anni, tra gli autori dell'Atelier sono emerse numerose personalità artistiche le cui opere ricevono l'attenzione di un pubblico sofisticato ed eterogeneo, e sono regolarmente esposte nel circuito nazionale ed europeo che promuove l'Arte Outsider.

Artisti dell'atelier presenti in mostra:

Paolo Baroggi

È nato a Como nel 1967.

Ha frequentato l'Atelier di pittura Adriano e Michele dal 1997 al 2003, anno in cui è stato dimesso dall'Istituto. Attualmente vive a Milano con la madre. All'interno della sua produzione sono affiorati nel tempo diversi soggetti: esili figure di animali tracciate con l'inchiostro nero si sono progressivamente trasformate in presenze maestose, grazie alla conquista di una pennellata che sfidava dimensioni sempre più grandi. È subentrata poi una galleria di uomini illustri

rappresentati dal solo copricapo, emblema del loro potere. Ha fatto seguito una serie con bandiere di paesi belligeranti, dove la tensione cromatica traccia topografie di oscure forze dell'ordine. Quindi sono apparse le macchine, i carri armati, con intorno caratteri a stampatello come graffiti su un muro. E il nome di battaglia dell'autore: Paül Schwarzenegger.

Curzio Di Giovanni

È nato a Lodi nel 1957.

Frequenta l'Atelier di pittura Adriano e Michele dal 2001.

Lo stile dei suoi disegni è caratterizzato da una grande sicurezza del segno grafico e da una singolare distorsione dell'immagine di riferimento presa a modello. Gli elementi della composizione sono resi in modo segmentato come in un mosaico.

Il tratto sicuro e privo di ripensamenti conferisce al disegno un grande senso di ordine e pulizia formali, contrastato dall'uso del colore, steso con grande foga travalicando i bordi nitidi delle figure. I suoi lavori sono esposti a Losanna nel Museo della Collection de l'Art Brut.

Alce in Rosso

L'Atelier di pittura dell'O.P.G. nasce nel 1990, nell'ambito delle attività riabilitative, sotto la guida artistica di Silvana Crescini.

Nell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario, dove il paziente è sottoposto a misure restrittive della libertà fisica, questa pratica creativa è vissuta come importante strumento di comunicazione ancor più che in altri luoghi deputati alla cura. Il fare artistico diventa, infatti, un percorso alternativo che aiuta a far emergere situazioni che spesso non vengono verbalizzate.

La stimolazione alla creatività, la guida alle varie tecniche artistiche, il clima piacevole di partecipazione emotiva, hanno consentito agli artisti-ospiti che frequentano il laboratorio di realizzare opere di grande intensità espressiva.

Dal 1991 a oggi, le opere più significative sono state esposte in numerose mostre, sia in Italia che all'estero, divenendo così un ponte di comunicazione tra il mondo interno e quello esterno. "L'uscita dell'opera rappresenta quindi un prezioso momento di libertà dell'internato, un passaporto verso il sociale, un messaggio rivolto al mondo esterno che appare lontano o addirittura assente. Quando esce il quadro viene

esportata anche una parte della soggettività del recluso, viene ritrovato quell'ambiente esterno che è stato forzatamente lasciato, ma che dovrà essere incontrato di nuovo." (tratto da: Carla Villagrossi, "l'Atelier di pittura dell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Castiglione delle Stiviere" Tesi di laurea in Psicologia dell'arte - Università di Bologna - anno accademico 2002-2003) .

In tutti questi anni sono moltissime le persone che hanno partecipato all'attività e, fermo restando il valore sociale e terapeutico dell'esercizio della creatività esteso a tutti i frequentatori, per alcuni di loro l'atelier ha permesso il manifestarsi di una vocazione artistica latente. Infatti, in seguito all'opportunità avuta e alle condizioni di lavoro facilitate dalla conduzione artistica, sono emersi alcuni originali artisti, apprezzati nel mondo dell'Art Brut e Outsider Art, ma anche nel panorama dell'arte contemporanea. Le produzioni artistiche sono state esposte, a partire dal 1991, in numerose mostre in Italia e all'estero e presentate in seminari, tavole rotonde, congressi, dove è stato messo in risalto sia il valore estetico sia quello comunicativo. Grazie all'intensa attività espositiva, alcuni dipinti dell'Atelier sono stati acquisiti da musei, quali: la Collection de l'Art Brut di Losanna; il Musée de La Création Franche di Bègles in Francia; il MAD Musée di Liegi.

A.L.C.E. in r.o.s.s.o. (Atelier Libera Creatività Espressiva, ricerca, organizzazione, studio, sviluppo, opere) è il nome dell'atelier e dell'associazione *onlus*, nata per tutelare la collezione e per valorizzare le opere ed i loro autori.

Artisti dell'atelier presenti in mostra:

Angelo

Nato in provincia di Venezia nel 1956, ha frequentato l'atelier dal 1996 al 1998.

Il suo soggetto preferito era il busto, quasi sempre senza testa e senza braccia.

La scelta di ritrarre la parte superiore del tronco era significativa per Angelo, rappresentava infatti il suo portamento "a busto eretto" e ancor di più quando, infilata la mano nell'abbottonatura della camicia, dichiarava la sua grande ammirazione per "Napoleon". Mentre si accingeva a dipingere, ripeteva puntualmente la frase: "spalle larghe e vita stretta", quasi a sottolineare il significato di *machismo* che intendeva conferire alle sue immagini. Sovente sfilava dal

portafoglio una vecchia foto in cui indossava la divisa da pompiere. Questo lavoro, svolto per un breve periodo prima della malattia, lo rendeva molto orgoglioso. Non mancava mai di effettuare alcuni tipici esercizi fisici e perfino in atelier, trovato un angolo tranquillo, angelo eseguiva le sue quotidiane flessioni, per poter "essere sempre in forma e pronto a scattare".

A. Muka

Nato in Albania nel 1985, si trasferisce in Italia all'età di otto anni.

Frequenta l'atelier dal 2006 al 2008. L'assidua partecipazione all'attività gli consente di manifestare il suo naturale talento artistico. Sin da bambino egli dimostra una grande passione per il disegno che lo porta ad iscriversi a un istituto d'arte, ma a metà del secondo anno abbandona gli studi. Inizia a dipingere in atelier, impegnandosi in una costante ricerca. Crea una serie di personaggi, denominati: *Mr. Neutro*, *No Super*, *Aliens*, attraverso i quali riesce a comunicare la sua personale visione del mondo. Relativamente alle sue opere, A.Muka dichiara: "Dipingo il mondo del futuro, un po' nero, ispirato al Dio Meccanico di Giger. I soggetti preferiti: la paura, il panico e...derivanti".

La Manica Lunga-officina creativa

L'Atelier di pittura La Manica Lunga nasce nel 1995 con l'intento di offrire una modalità comunicativa a carattere espressivo senza alcuna aspettativa verso una produzione artistica vera e propria. Il lavoro di approfondimento delle tecniche ha permesso ai frequentatori dell'atelier di capire le loro reali necessità espressive, di creare delle relazioni con le persone che incontrano e di scegliere un linguaggio attraverso il quale tracciare un filo tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

"Se è vero che la storia di ogni luogo palpita nella modalità del suo utilizzo, anche quando la si conosce nei dettagli; se è tanto più vero, quindi, che ogni progetto consapevole ne debba tener conto, come in una direzione implicata dallo spirito stesso dell'architettura, non si può non riconoscere la felicità di questa ubicazione (una lunga ala porticata della grande Villa settecentesca di Sospiro): come sottolinea l'etimologia della parola, il progetto dell'officina

creativa si armonizza perfettamente con la funzione originaria dello spazio in cui si svolge, che è quella di condurre all'esterno, verso il pubblico i contenuti. Il nome "Manica Lunga" nel linguaggio dell'architettura infatti viene utilizzato per intendere una forma tubolare con funzione di conduttura, che è proprio il senso immediatamente percepito da chiunque si affacci al lungo corridoio arrotondato nella volta." (Tratto da B. Tosatti, catalogo "La Manica Lunga-officina creativa", 2005).

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

In occasione della mostra di Carpi del 2009 gli artisti dell'atelier hanno lavorato per la prima volta su un progetto legato ai libri, nato da un'idea di Bianca Tosatti: grazie alla scrittrice Laura Sanchioni che ha donato all'atelier di Sospiro 500 volumi del suo libro "Mostro meraviglia", gli artisti, insieme alla conduttrice Paola Pontiggia, hanno trasformato ogni volume in un pezzo unico da collezione. La storia di questo libro, ed in particolare della sua copertina, è affascinante e singolare e non può che trovare un felice punto d'arrivo o meglio, un nuovo punto di partenza proprio nell'atto creativo di persone con una sensibilità così vicina al diverso. In una mostra che sviluppa il tema dell'immagine del potere, il potere della scienza viene presentato in un'installazione che insieme all'inatteso stupore verso il mostruoso mette in risalto la caduta, il precipitare di quanto è scientifico di fronte al potere forte della natura. Così il mostro si mostra, si fa immagine e si fa compagno di viaggio, viene adottato da alcuni artisti che lo trasformano e lo ricreano per farlo rinascere in loro stessi.

Gli artisti che hanno creato le nuove copertine sono:

Luigi Boldori

Nasce a Cremona nel 1950. Frequenta la Manica Lunga dal 1995.

Rosanna Bussoleni

Nasce nel 1941 e inizia a frequentare l'Atelier nel 1995.

Laura Carcelli

Nasce a Parma nel 1959. Frequenta l'Atelier dal 1995.

Antonio Dalla Valle

Antonio Dalla Valle è nato a Cles (Trento) nel 1939. Dal 1997 frequenta l'Atelier di pittura. Il suo lavoro è apprezzato in tutto il mondo dell'Arte irregolare come un esempio straordinario di vera e propria "concettualità".

Alberto Guindani

Nasce a Soresina (CR) nel 1957. Nel 1995 inizia a frequentare il laboratorio di pittura e prosegue l'attività fino al 1998; dopo un lungo periodo di pausa, riprende nel febbraio del 2007.

Marco Matterazzo

Nasce a Marsiglia (Francia) nel 1962. Frequenta il laboratorio di pittura dal 2000.

Mariateresa Moretti

Nasce a Vistarino (PV) nel 1960. Frequenta l'atelier dal 1995.

Giulio Rosso

Nasce a Imperia nel 1957. Frequenta la Manica Lunga dal 1995.

Luciano Trebini

Nasce Carbonia (CA) nel 1952. Frequenta l'Atelier dal 1995.

Giancarlo Vida

Nasce nel 1940. Inizia a frequentare l'Atelier nel 1995

Laura Sanchioni, medico anatomopatologo e scrittrice. Il suo incontro coi mostri è avvenuto a Milano sui tavoli di autopsia.

A proposito delle *Copertine del Mostro Meraviglia* Laura Sanchioni scrive:

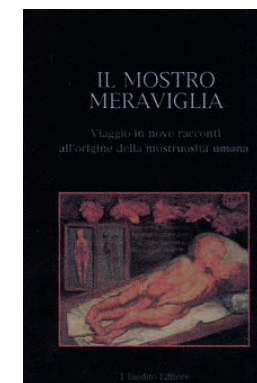
"E' col significato di proteggere, non di nascondere, che nasce il termine copertina, piccola coperta per una culla, foglio esterno di cartoncino, di solito stampato o illustrato, che apre e chiude ciascun esemplare di un libro.

La copertina del *Mostro Meraviglia* ha avuto una storia lunga: nasce nel 2002, si moltiplica per tentativi ed errori durante il 2008 e sfocia nel 2009 - quasi con disperazione - alla Manica Lunga. È lì che la natura proteiforme del mostro, finalmente riconosciuta, consente la nascita di nuove copertine, quelle della Meraviglia, che si riappropriano di tutti i significati del coprire: *nascondere, proteggere e soprattutto amare*. E avviene il miracolo della creazione che dà a ciascuno la possibilità di scegliere.

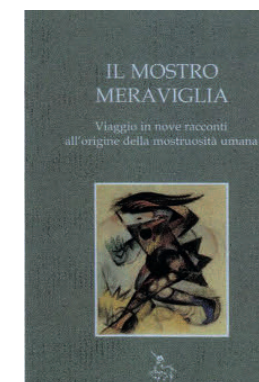
Gli artisti di Sospiro con la loro intensa e densa passione, come dicono Paola Pontiggia e Bianca Tosatti, hanno trasformato lo sguardo perplesso di due donne alla finestra che sbirciano fuori, protette dal vetro, in riguardo, ovvero un secondo sguardo di rispetto che ammira la bellezza e la libertà del pluralismo finalmente con un sospiro di sollievo."



Gola di lupo, da Guinard L., Précis de Teratologie, Librairie Baillière et Fils, Paris, 1893. Copertina del maggio 2008. Per ospedalieri



Everardt Crynz van der Maas, 1577-1656, Toracopago, Gemeente Museum of the Hague, Olanda. Copertina del giugno 2008. Per pedofili



Franz Marc, Caliban, figurina per la Tempesta di Shakespeare, 1914. Copertina del luglio 2008. Da urlò



Marc Chagall, Veduta dalla finestra, 1915 circa, Galleria di Stato di Mosca. Copertine del 2002 e del novembre 2008. Timidamente

Manolibera

L'Atelier Manolibera, inizialmente denominato "Centro di Educazione al Lavoro", nasce nel 1991 su espressa richiesta di alcuni ospiti del Centro Emmanuel. Negli anni l'esperienza si è modificata, fino all'attuale assetto che prevede una serie di attività artigianali (ceramica, decoro, falegnameria ed altre) ed espressive (musica, pittura, teatro). I prodotti entrano nel circuito di vendita dei negozi collegati (Banco Artigiano delle Arti e Mestieri) mentre tutte le espressioni artistiche degli ospiti vengono valorizzate in mostre e spettacoli all'interno del "Festival Internazionale delle Abilità Differenti", appuntamento annuale che dal 1999 si svolge nelle prime due settimane di Maggio a Carpi. L'Atelier di pittura nasce all'interno della cooperativa da un episodio esemplare. Una mattina dell'autunno 1995 Pietro, un ragazzo costretto sulla carrozzina, sembra essere scomparso. L'educatrice lo trova all'interno dell'Aula Didattica del Centro, nella quale non era mai entrato prima, intento a spremere colori e a distribuirli sul foglio con l'unica mano funzionante, con un ardore e passione inediti. Questo è stato l'inizio di un lavoro che ha portato alla realizzazione di una prima mostra nella primavera del 1996.

Agli ospiti interessati vengono proposte varie tecniche cercando di conservare l'equilibrio necessario al mantenimento della libera creatività per valorizzare l'originalità espressiva alla base delle loro opere. Si è dedicato da allora uno spazio specifico a questa attività all'interno dell'Atelier dove si alternano gli artisti con il supporto degli educatori sotto la direzione di Emanuela Ciroldi.

Artisti dell'atelier presenti in mostra:

Andrea Carminati

Andrea Carminati è nato nel 1964 a Mapello, ai piedi delle colline bergamasche.

Dal 2000 vive a Carpi dove si è trasferito con i genitori e la sorella. All'età di 16 anni, in seguito ad un incidente stradale, subisce un danno che lo rende invalido. Dopo alcuni tentativi falliti di inserimento nel mondo del lavoro, all'inizio del 2004 inizia a partecipare alle attività dell'Atelier Manolibera.

All'inizio Andrea si caratterizza per il suo carattere introverso: fatica a parlare e ad esprimere opinioni, tende ad essere apatico e ad avere pochi interessi. Gli interessa un po' il calcio, la musica e soprattutto il passato.

Pur avendo problemi di manualità a causa dell'incidente, non rinuncia a disegnare e colorare. Questa sua capacità e passione diventa un importante strumento per la sua espressione. Inserito nel gruppo dei pittori comincia a realizzare opere molto ricche di colore e, nello stesso tempo, con una solida struttura formale.

Cesare Paltrinieri

Cesare Paltrinieri è nato nel 1964 a San Possidonio, in provincia di Modena.

Frequenta regolarmente le scuole dell'obbligo fino alle medie nelle quali in seguito lavorerà come bidello. Il tema della paura è un elemento importante nella vita di Cesare che provocherà un progressivo distacco dal mondo esterno relegandolo a vivere in famiglia in condizioni di isolamento. La passione per il disegno, il cui sorgere viene da lui collocato all'età di 3 anni, costituisce un diversivo.

Di questo periodo sono diversi ricoveri in strutture psichiatriche e il suo successivo inserimento nel Laboratorio Socio-Occupazionale di un paese vicino che frequenterà per circa 3 anni. Nel 1989 Cesare inizia a frequentare la Cooperativa Nazareno di Carpi (allora Centro Diurno Emmanuel).

Dopo alcuni anni di frequenza si è dedicato alla pittura e al disegno partecipando alla prima mostra collettiva organizzata nel 1996 a Carpi. Il tema della mostra era il rifacimento di grandi opere d'arte. Sua è una riproduzione della Gioconda di Leonardo in cui risolve il mistero dell'espressione di Monna Lisa: per Cesare ride allegramente.

Cesare frequenta tutti i giorni con piacere l'Atelier Manolibera e vi svolge diverse attività tra le quali falegnameria, creta, decoro. Ma le sue attività principali sono il disegno e la pittura. I suoi soggetti preferiti sono i ritratti.

Riccardo Persico

Riccardo Persico nasce a Napoli nel 1986 e vi trascorre gran parte della vita, conseguendo il diploma di licenza media. Nell'anno 2005 la famiglia si trasferisce a Modena per assicurare al figlio delle cure appropriate. Frequenta vari centri diurni della città fino a quando, nel maggio del 2007 viene disposto l'inserimento presso un appartamento gestito dalla Cooperativa Nazareno. Durante il giorno frequenta l'Atelier Manolibera dove svolge diverse attività preferendo il laboratorio di pittura. Nei suoi lavori emerge una spiccata propensione

per il disegno. Si ispira principalmente ad eroi televisivi che reinventa attraverso una sua precisa chiave di lettura.

Gianluca Pirrotta

Nasce 28 anni fa a Palermo. Da piccolo si trasferisce con la famiglia al Nord, in Emilia. E' una persona molto vivace e simpatica: sa attrarre verso di sé l'attenzione degli altri e cerca di mostrare a tutti le sue qualità positive.

I suoi idoli sono il portiere Gianluca Pagliuca e Sylvester Stallone a cui si ispira nei suoi atteggiamenti decisi, da "duro", che manifesta nel gruppo dei suoi amici. Nel periodo dell'adolescenza è stato particolarmente esuberante e vivace con comportamenti che, a volte, sono stati giudicati pericolosi.

Nel 1999 ha iniziato a frequentare il centro diurno Emmanuel della Cooperativa Sociale Nazareno. Dopo alcuni anni, in seguito alla scoperta delle sue capacità manuali è stato trasferito all'Atelier Manolibera che attualmente frequenta. Tra le attività che svolge quelle che lo appassionano di più sono il disegno e la pittura. Predilige soggetti vagamente geometrici occupando lo spazio con strutture che si arricchiscono di particolari emozionali ed emozionanti sempre nuovi.

La Tinaia

Già a partire dal 1959 all'interno di alcuni reparti dell'Ospedale psichiatrico Chiarugi di Firenze venivano sperimentate attività di terapia espressiva attraverso la pittura e il disegno. Ma è dal 1964, grazie all'iniziativa del medico psichiatra Franco Mori con la collaborazione di due infermieri, un medico volontario, un assistente sociale e una serie di amici esperti ed interessati, che venne aperto un laboratorio espressivo detto La Tinaia, perché collocato in un vecchio edificio colonico color ocra, separato dai reparti dell'ospedale, adibito a deposito per tini. L'intento era (sull'onda delle idee antipsichiatriche) di sperimentare con un gruppo di degenti l'effetto di un impegno quotidiano in attività come la ceramica, il disegno, la pittura, in uno spazio diverso del reparto in cui erano diversi anche i rapporti tra operatori e pazienti. Con il decentramento dei servizi sul territorio, nel 1972, l'esperienza della "prima Tinaia" si interrompe per la scelta dell'equipe

promotrice di lavorare sul territorio, al di fuori dell'Ospedale.

Nel febbraio 1975 si è ritenuto opportuno riaprire un Atelier in cui si svolgessero attività eminentemente espressive e non ripetitive. Lo scopo era stimolare nei pazienti l'interesse per un'attività creativa in contrapposizione all'annullamento della personalità causato dalla reclusione. Quindi è grazie all'iniziativa di un infermiere, Giuliano Boccioni, esperto nella lavorazione della ceramica, affiancato dopo pochi mesi da un infermiere e maestro d'arte, Massimo Mensi, che La Tinaia riapre. La finalità è di creare uno spazio "altro" per combattere la mentalità repressiva e custodialistica del manicomio tradizionale. Le attività espressive erano la modellatura della creta e la sua decorazione, il disegno e la pittura a tempera e ad olio.

La notevole qualità estetica dei prodotti creati, stimolò negli operatori la ricerca di uno sbocco espositivo e commerciale: si cominciò ben presto a realizzare mostre-mercato ed esposizioni (la prima mostra è "*Colori dal buio*" nel 1981 al chiostro di Santa Croce) riscuotendo successi di vendita e critica a livello nazionale e internazionale. Questi anni eroici sono gli anni della conduzione di Dana Simionescu. Ad oggi una ventina tra i frequentatori della Tinaia sono considerati personalità artistiche significative. Le loro opere sono presenti da anni nelle migliori collezioni pubbliche e private di Art Brut, come la Collection de l'Art Brut di Losanna, L'Aracine, il Musée d'Art Moderne di Villeneuve-d'Ascq e, a Londra, l'Outsider Collection di Monica Kinley.

Oggi La Tinaia è un Centro di riabilitazione per pazienti psichiatrici in cura nei servizi territoriali del M.O.M. S.M.A. Firenze 2 dell'Azienda Sanitaria; il Centro continua a considerare la libera espressione artistica e la conseguente promozione delle opere prodotte come i passi fondamentali del percorso riabilitativo di ogni paziente. Nel 2002 in accordo con l'ASL 10 di Firenze è nata l'Associazione "La Nuova Tinaia - Onlus" che ha il compito di gestire il patrimonio artistico del Centro, valorizzare la storia dell'Atelier e promuovere l'attività dei nuovi artisti, attraverso progetti di conservazione, esposizione e commercializzazione.

Artista dell'atelier presente in mostra:

Giordano Gelli

Nasce a Seano, un piccolo borgo della provincia di Prato nel 1928, da famiglia contadina.

Fortemente traumatizzato dai bombardamenti che colpirono Prato nel 1943 e nel 1945, scappa spesso nei boschi e si nasconde per giorni. All'età di 16 anni risalgono i primi segni di problemi psichici. Nel 1951 avviene il primo ricovero a San Salvi, dove rimane per quasi quaranta anni. Nel 1975 viene accompagnato alla Tinaia dove scopre un nuovo mondo. Un giorno, rimasto solo in una stanza, inizia a tracciare i primi segni su fogli usati per gli elettroencefalogrammi. Giordano non copia il mondo esterno non avendo pressoché alcun rapporto con esso.

I suoi misteriosi personaggi tecnicamente rudimentali, grezzi, tozzi, che comunicano inquietudini e angosce, provengono dal suo mondo interiore. Importante è la testimonianza dell'artista Stefano Turrini che lo ha seguito insieme a Massimo Mensi: "Il suo gesto è sempre circolare da destra a sinistra, qualche volta contrario. Non alza mai la matita dal foglio. Giordano insiste fino a raggiungere i bordi del foglio fino ad oltrepassarli, potrebbe andare avanti all'infinito oltre il supporto. Inizia usando i colori puri, un solo pennello, che mescola direttamente sulla tela. Giordano sceglie con grande attenzione ogni colore, la sua estrema sensibilità lo porta ad usarli tutti." (tratto da S. Turrini, Schede Archivio La Tinaia, anni 1975-2002).

Giordano rappresenta immagini femminili e animali come il cavallo, l'elefante, il cane, gli uccelli, ma anche guerrieri con armi, corazze e navi sbuffanti. Uno dei suoi grandi temi è la coppia nella quale due figure sono di profilo, l'una di fronte all'altra, legate da un abbraccio. Altra importante attività di Gelli è la ceramica, i cui risultati sono interessanti quanto quelli pittorici. Mostre prestigiose, cataloghi di musei, collezioni pubbliche e private, soprattutto all'estero (Zurigo, Chicago, ecc.) hanno sancito la fama internazionale di Giordano. Due tele di grandi dimensioni sono esposte stabilmente presso la Collection de l'Art Brut di Losanna.

Sostenitori:



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI REGGIO EMILIA
PIETRO MANODORI



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena

Con il patrocinio di:



Comune di Modena



CITTÀ DI CARPI



Provincia di Modena

Con il patrocinio di:

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Senato della Repubblica

Camera dei Deputati

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali



Un particolare ringraziamento a:



Lions Club Carpi "A. Pio"
Distretto 108Tb

arbe Industrie grafiche



il Resto del Carlino

Notizie
SETTIMANALE DELLA DIOCESI DI CARPI



RADIOBRUNO
www.brunonet.it

CARPI
9-24 MAGGIO 2009
CASTELLO DEI PIO

P ER TURBAMENTI DEL POTERE

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

P ER TURBAMENTI DEL POTERE



Organizzazione e Promozione:
Cooperativa Sociale Nazareno
Carpi

Curatela:
Bianca Tosatti
FigureBlu

Gli organizzatori e la curatrice
ringraziano sentitamente i
mediatori di prestiti:
Susi Brunner,
Lorenzo Buratti e Maria Inglese,
Susanne Zander e Nicole Delmes,
Lia Riva Ferrarese,
Giorgio Cavaciuti,
Consuelo Nocita,
Claudio Composti,
Gian Maria Rossi.

Un ringraziamento particolare a
Laura Sanchioni, Paola Pontiggia
e Michele Munno.

Progetto grafico:
Emanuela Cioldi - Sandra Setti

Stampa: Arbe industrie grafiche, aprile 2009