

Theodore Harold Gordon



Geltrude Hozatko Mediz



Margarethe Held



Cesare Paltrinieri



Rino Ferrari

Ritorno L'Invisibile



Organizzazione e Promozione:
Cooperativa Sociale Nazareno
Carpi

Curatela:
Bianca Tosatti
Figure**Blu**

Progetto grafico:
Emanuela Ciroldi - Sandra Setti

Stampa: Arbe industrie grafiche, aprile 2007

Ritorno l'invisibile

Ritrovare l'invisibile

Questa mostra rappresenta uno dei tanti frutti di una posizione culturale che nasce dalla scelta radicale di considerare l'uomo, di stare di fronte a lui, di parlare all'uomo.

Il punto di partenza delle ideologie, invece, non è l'uomo storico, ma l'uomo in quanto risolto (e perciò dissolto) nel contesto dei condizionamenti storici, culturali, materiali, sociali e politici, cioè l'uomo come contenuto di una definizione astratta dedotta da un quadro generale d'insieme "indiscutibile" perché "scientifico".

Che cosa è questo uomo cui si può stare ancora di fronte, del quale ed al quale si può ancora parlare, nonostante il tentativo che le ideologie e i sistemi politici degli ultimi secoli hanno compiuto per dissolverlo?

Fra i molti brani di Giovanni Paolo II che potrebbero essere addotti, preferisco ricordarne uno, breve, ma particolarmente suggestivo, tratto dal discorso rivolto agli universitari polacchi il 13 giugno 1979: "Attraverso gli studi Universitari, si apre davanti a Voi il mondo meraviglioso della scienza Umana nei suoi molteplici rami. Di pari passo con questa scienza del mondo si svolgerà certamente anche la vostra autocoscienza.

Voi vi ponete già da molto tempo l'interrogativo "chi sono io?". Questa domanda direi è la più interessante, interrogativo fondamentale. Con quale misura l'uomo si può misurare? Misurarlo con la misura della forza fisica di cui dispone? O misurarlo con la misura dei sensi che gli permettono il contatto con il mondo esteriore? Oppure misurarlo con la misura dell'intelligenza che si verifica con i vari tests ed esami? Bisogna misurare l'uomo con la misura del cuore, con la misura della coscienza, con la misura dello spirito aperto verso Dio. Solo lo Spirito Santo può riempire questo cuore, cioè condurlo a realizzarsi attraverso l'amore e la sapienza".

Introducendo una definizione dell'uomo che lo vede costituito nel suo "cuore" cioè nella sua tensione all'assoluto, al significato ultimo ed esauriente della vita, tensione che tende a superare in profondità tutti i condizionamenti in cui la persona vive, Giovanni Paolo II prende inequivocabilmente le distanze proprio dalle ideologie degli ultimi secoli, che hanno come esito culturale l'impossibilità di difendere l'uomo storico e concreto come punto di partenza, e quindi come soggetto attivo e responsabile della vicenda culturale e storica. Partito con l'intenzione di affermare il valore dell'uomo "come assoluto" (cioè sciolto da qualsiasi rapporto con la realtà del Dio Trascendente) e costretto quindi a negare Dio (a decretarne "la morte") proprio come condizione della auto-liberazione dell'uomo, il mondo moderno e contemporaneo ha di fatto determinato una situazione teorica e pratica in cui l'uomo rischia di essere perduto.

Il compito primario ed essenziale della cultura in generale e anche in ogni cultura è l'educazione. L'educazione consiste in sostanza nel fatto che l'uomo divenga sempre più umano, che possa "essere" di più e non solamente che possa "avere" di più, e che, di conseguenza, attraverso tutto ciò che egli "ha", tutto ciò che egli "possiede", sappia sempre più pienamente "essere" uomo. Per questo bisogna che l'uomo sappia "essere più" non solo "con gli altri",

ma anche "per gli altri".

L'educazione ha un'importanza fondamentale per la formazione dei rapporti umani e sociali. Nell'educazione scolastica pare sia avvenuto uno spostamento unilaterale verso l'istruzione nel senso stretto della parola, se si considerano le proporzioni assunte da questo fenomeno, come l'accrescimento sistematico dell'istruzione che si riferisce unicamente a ciò che l'uomo possiede: non è l'uomo stesso che si trova sempre più messo in ombra?

L'istruzione allora trascina con sé una vera alienazione dell'educazione: invece di operare in favore di ciò che l'uomo deve "essere", essa lavora unicamente in favore di ciò di cui l'uomo può servirsi nell'ambito dell'"avere", del "possesso".

"Qual vantaggio avrà l'uomo se guadagnerà il mondo intero e poi perderà se stesso? O che cosa l'uomo potrà dare in cambio di sé?" (Mt 16,26).

Mons. Elio Tinti Vescovo di Carpi

Ritrarre l'invisibile si può. Lo dimostrano gli uomini e le donne che utilizzando l'espressione artistica comunicano le loro passioni, i loro moti dell'animo, le loro sensazioni.

La mostra di Outsider Art che porta questo titolo, vuole fare conoscere, grazie al Festival Internazionale delle Abilità Differenti, la produzione artistica di chi si trova in una condizione di disagio mentale. L'iniziativa non potrà che trovare un grande riscontro nella nostra città, da sempre attenta alle tematiche dell'integrazione e della solidarietà sociale. Agli organizzatori dell'esposizione e più in generale a coloro che ogni anno organizzano il Festival e contribuiscono a promuovere la nostra città, invio un grazie.

Invito chi visiterà la mostra **Ritrarre l'invisibile** a posare lo sguardo sulle opere di questi artisti, apprezzandone la capacità comunicativa ed espressiva.

Enrico Campedelli, Sindaco di Carpi

Con questa mostra la Cooperativa Sociale Nazareno continua il percorso culturale avviato da anni nella nostra città e rivolto a tutta la collettività.

In questo caso viene posto alla nostra attenzione un tema importante che va, a mio avviso, condiviso, valorizzato e sostenuto.

Il discorso affrontato va ben oltre il significato di arte intesa come terapia.

Si tratta di riconoscere all'arte la capacità di rendere visibilmente concreta l'espressione individuale dei diversamente abili.

Dott.ssa Patrizia Guidetti
Direttore del Distretto di Carpi
Azienda U.S.L. Modena

La Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi è lieta di avere contribuito alla realizzazione di un progetto che promuove una creazione artistica di straordinario interesse, assente dai circuiti culturali tradizionali.

Un progetto che ci ricorda e ci consente di fruire la diversità di ciascuno come elemento di ricchezza e di bellezza, attraverso potenti espressioni creative.

Potenti perché spontanee, libere da imitazioni e condizionamenti. Potenti perché capaci di porci domande, recando il tema dell'incontro e della condivisione con l'altro, e divenendo, per questo, anche importanti stimoli di coesione sociale e interculturale.

Auguro a **Ritrarre l'invisibile** di incontrare la grande attenzione che merita e trovare un posto particolare tra le testimonianze culturali di speciale rilievo realizzate sul territorio.

Una particolare riconoscenza va a chi questa iniziativa ha concepito e sviluppato. Ringrazio quindi la Cooperativa Sociale Nazareno che, da tempo ormai, si evidenzia per la sensibilità e lo spessore delle iniziative promosse.

Cavaliere del lavoro Gian Fedele Ferrari
Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi

Indice

Pag. 4 Ritrarre l'invisibile, Bianca Tosatti

Pag. 9 Terreno di cultura, l'attualità, la storia, Sergio Zini

Pag. 11 L'Atelier di pittura, Emanuela Ciroidi

Pag. 13 Per caso. O forse no. Maurizio Mosca Mondatori

Pag. 15 Artisti e Mostre

Pag. 17 *Theodore Harold Gordon*

Pag. 29 *Geltrude Hozatko Mediz*

Pag. 35 *Margarethe Held*

Pag. 41 *Cesare Paltrinieri*

Pag. 57 *Rino Ferrari*

Pag. 69 Biografia degli artisti

Pag. 70 *Theodore Harold Gordon*, Dino Menozzi

Pag. 72 *Geltrude Hozatko Mediz*, Cristina Calicelli

Pag. 74 *Margarethe Held*, Caterina Nizzoli

Pag. 76 *Cesare Paltrinieri*, Sergio Zini

Pag. 78 *Rino Ferrari*, Caterina Nizzoli

Ritrarre l'invisibile

Bianca Tosatti

La somiglianza dei ritratti di Cesare Paltrinieri

E cominciamo da Cesare.

Dai suoi ritratti, tutti a mezzo busto, perché a lui il corpo non interessa.

La testa invece, con tutti i suoi connotati – capelli e cappelli; il collo, con tutti i suoi apparati – colletti e sciarpe e cravatte e baveri; ma soprattutto la faccia. E, in verità, sempre i ritratti hanno prelevato la maggior parte delle informazioni dalla faccia, quella superficie del volto su cui sono iscritti i dati che formano l'aspetto, la forma della persona che si offre allo sguardo altrui.

Cacciatore di facce, al vero o riprodotte, Cesare se ne appropria per lavorarci sopra: si tratta di smontare l'impalcatura scheletrico-muscolare, di destrutturare l'insieme di espressioni che formano la posa, di separare le parti, le luci, i colori.

Davanti alla faccia è come se il suo sguardo si potenziasse fino a divenire un supersguardo, capace di mantenere la percezione del tutto mentre separa i componenti della macchina umana e li esplora con una veloce scannerizzazione.

Consideriamo questo ritratto d'uomo con il cappello: sebbene l'immagine disegnata da Cesare appaia unita e solida, si avvertono contemporaneamente i segni di una formidabile mobilità, come se il volto contenesse tutta la pluralità, la diversità e la complessità dell'essere al mondo dell'uomo moderno. La simmetria è scompaginata e gli occhi fuori asse guardano mondi diversi; l'occhio destro non ha pupilla come gli occhi di chi conosce l'ira, il sinistro ha la pupilla di chi conosce le emozioni forti del sesso, della paura, dell'angoscia (1).



Cesare Paltrinieri, Cappello verde, blu e viola, Carboncino acquerellato, 2006, Coll. Privata.

Da sotto la tesa del cappello la fronte scivola in rosa fin sulla punta del naso: lì una macchia bruna segna ombra e calore di respiro.

La bocca è larga e nera per i baffi che la sigillano: baffi perentori e perturbanti, che vietano e chiudono l'impulso espressivo del rosso retrostante. La barba e il vestito sono cornice e limite a quell'interiorità di cui il ritratto è diagramma.

Lo sguardo che descrive – lo sguardo di Cesare – ha dunque prima di tutto una funzione strutturale; non è uno sguardo naturalista, né psicologico, né di

osservazione pratica, ma è uno sguardo che si alimenta di un sapere che precede la conoscenza organizzata e che pertanto "mette in forma" tale sapere (operazione che i filosofi chiamano Bildung...) E poi, magicamente, la libera armonia del colore che trasforma il diagramma visivo in campo emotivo, in luogo in cui il dentro si stempera dissolvendo il segreto: le tre bande colorate del cappello implicano le forze più intime di un sentire che anche noi sentiamo. Ed è scoccata improvvisa la somiglianza. Naturalmente la somiglianza di cui parliamo non è tanto quella coazione ad assimilarsi e comportarsi in conformità, ma la certezza di coabitare uno stesso locus spirituale in cui la totalità circola liberamente, sciolta dal crampo della logica. Somiglianza invisibile.

Ritratti dello spirito: Gertrude e Margarethe

"Un genio che nasca femmina è un genio perduto per l'umanità" sosteneva Stendhal.

Come poteva Gertrude Mediz, quindicenne orfana di madre, avere una speranza di affermazione nella carriera artistica? Come poteva emanciparsi dalle imposizioni paterne, dall'ortodossia del linguaggio accademico che paralizzava l'invenzione, dal conformismo simbolico che lo Jugendstijl prescriveva alle costruzioni formali?

Ma soprattutto: come poteva esprimere la sua solitudine e disperazione, la sua aggressività repressa, le sue ambizioni e la sua voglia di affermare nel mondo una propria identità?

Scegliendo la madre. Scegliere la madre significava scegliere la passione della ricerca e il dolore inconsolabile della separazione: nella vita di Gertrude la madre è l'Assenza e il padre è la Presenza, la grana troppo spessa di ciò che inesorabilmente è, la massiccia invadenza del reale. Da qui le è derivata quindi la necessità di una distanza che le permettesse di sentirsi sempre un po' fuori dalla quotidianità, un po' da parte, come per rispondere alla persecuzione

della vita mettendosi in margine. E, poichè la madre era morta, questa scelta la portava a girovagare verso il limite estremo fra le due dimensioni (la vita mortale e l'eternità) dove era necessario sospendere il controllo mentale.

In questo stesso catalogo la scheda biografica cerca di motivare criticamente alcune ipotesi sulla figura ancora sconosciuta di Gertrude, dal momento che la sua vita è stata più coperta che scoperta dalle scarse notizie che ci sono giunte: in questa scheda le numerose versioni contrastanti, i ricordi lacerati sono stati messi al vaglio di un serrato confronto con le opere a cui rimandiamo per un approfondimento.

Ma torniamo alla quindicenne Gertrude: la mano della ragazza, resa docile dalla disciplina paterna, si predispone in un primo tempo all'emancipazione formale; il puro esercizio corporale libera il segno a chirografie arabesche in cui appare sempre più nitidamente la determinazione a perdersi, a spaesarsi, a sottrarsi alle regole rappresentative del padre. Poi appare la madre, desiderata e negata allo stesso tempo in una ricerca vietata e inconfessabile: si tratta di una specie di esilio interiore, di rottura istituzionale che probabilmente sarà stata interpretata dal padre-maestro come regressione stilistica. Finalmente, nel giro di pochi anni, una personalità estranea si sostituisce a quella precedente per realizzare quella straordinaria serie di ritratti a cui appartengono gli otto selezionati per la mostra: niente di più diverso dai languori malinconici del simbolismo imperante, o dagli edulcorati satanismi ravvivati da bagliori erotici che tanto piacevano ai committenti di Karl Mediz....

Dalla piena collaborazione fra le facoltà di una mente ormai abituata a praticare il delirio e quelle gestuali di una mano educata e confidente derivano questi volti di personaggi senza genere sessuale, senza tempo e senza luogo, che possono essere denominati liberamente, al di là di ogni referenza storica o descrittiva (Conte Palatino, Federico II di

Hoenstaufen, Enrico, Federico di Svezia....). I volti appaiono tracciati da un segno sismografico che registra le vibrazioni, le scosse, gli urti di una spiritualità eccitata e sotterranea; il nostro sguardo, abituato ad altri codici, è sottoposto a un nervosismo retinico che oscilla fra il familiare e l'ignoto; sentiamo insomma che questi ritratti si riferiscono ad una rischiosa vicinanza al fondo di una soggettività in cui anche noi, riconoscendoci, potremmo smarrirci.

Nel 1950 Margarethe Held ha 56 anni e una vita turbolenta alle spalle: amori, gravissimi lutti, qualche esperienza di recitazione, la passione per il cinema.... Improvvisamente Margarethe disegna, sotto l'impulso di forze sconosciute: l'emergenza delle capacità creatrici avviene in uno stato di completo automatismo che le assegna la nuova identità di medium. Si tratta per lo più di ritratti di profilo, piatti, contornati da una linea decisa e marcata: immagini minimali dai caratteri fisici reiterati (occhi frontali, mento prominente....) che ricordano le silhouette fisiognomiche di Lavater, ottenute delineando l'ombra di un modello proiettato da una candela accesa su uno schermo (2).



Macchina per disegnare silhouette da "Essays on Physiognomy", Londra 1792

Ebbene, l'esercizio della fisiognomica fu per Lavater il risultato di una vocazione religiosa che lo aveva condotto a formarsi come pastore protestante; l'analisi dell'ombra veniva da lui proposta come "cura dell'anima" (e davvero sconcerata la somiglianza fra la sua "macchina per fare le silhouette" con il confessionale....)



Illustrazione da "Essays on Physiognomy", Londra 1792

Tutto questo per dire che sì, il disegno di profili nitidamente scontornati sembra corrispondere anche in Margarethe a proiezioni di misteriose identità che lei riconosceva come anime di persone morte, spiriti di ogni genere a cui lei dava contorno visibile: perché, si sa, come nel rapporto frontale con lo specchio si rappresenta il rapporto col sé, il profilo rappresenta invece il rapporto con l'altro.

Inoltre, questi profili d'ombra delineati e convenzionalmente connotati con coloriture sommarie e caratteri primitivi sembrano riferirsi anche al notturno e al femminile: basti ricordare che l'ombra proiettata da una lanterna sul muro è di dimensione più o meno equivalente al corpo, come quella disegnata dalla figlia del vasaio Butades per ricordare i lineamenti dell'amante... Molto diverse invece, e maschili, le ombre diurne proiettate dal sole sul

terreno, che si allungano e si deformano alludendo all'oscurità della psiche: è su queste ultime che il cinema tedesco ha impuntato tanta ricerca estetica negli anni dell'espressionismo proiettando sullo schermo i contenuti oscuri della coscienza (3).



Robert Wiene e Willy Hameister
Il gabinetto del Dottor Caligari, 1919-1920

E Margarethe deve averne visti tanti di film, da quando nel 1928 aveva assunto la gestione di parecchie sale cinematografiche a Berlino; le devono essere rimaste impresse scene famose, da Nosferatu a Downhill, dove l'ombra evoca il raddoppiamento negativo e la "perturbante estraneità", quella che Freud chiama *Unheimlich*.



Alfred Hitchcock, Downhill, 1927

Dunque la Held, alle soglie della vecchiaia, vittima di emarginazione e solitudine, ha trovato nello spiritismo un alibi che la deresponsabilizza in quanto soggetto sociale: la scelta formale deriva inconsapevolmente dalla sua esperienza di vita (la recitazione è l'interpretazione di un testo altrui, sotto la direzione di un regista quasi sempre uomo; il cinema è una proiezione dei segreti della psiche su uno schermo bianco...)

Inoltre va sottolineato un altro dei caratteri principali del suo lavoro: la produzione ininterrotta a fasi intermittenti (più di trecento ritratti in quattro mesi, le brusche interruzioni) che denotano più attenzione al processo che al prodotto singolo.

Ted Gordon: come impronte digitali

La produzione di questo artista americano è caratterizzata invece da una incontenibile proliferazione formale, mentre la numerazione e la datazione pedante sono l'unico mezzo per segnare il distacco tra i singoli lavori. Il gesto automatico dell'artista tende infatti a fabbricare texture grafiche che si estendono come cellule a formare un organismo nel mondo naturale: a volte la texture diventa così fitta da diventare nera.

Questa sorta di trance, di sospensione della coscienza, di ripetitività insistita fino all'ipnosi costituisce di fatto la cifra più tipica dell'autore, il suo autoritratto. Chi è Ted Gordon?

Questa è la domanda ossessiva che gli frulla mente e mano contemporaneamente, nell'isolamento in cui si è riparato dalle insidie del mondo esterno. Gordon è il figlio rifiutato dalla madre, l'erede del talento di caricaturista di un padre morto suicida, il perenne disadattato al lavoro, il solitario che maschera il suo freddo disinteresse per la vita con modi timidi e gentili.

Chi è Ted Gordon?

Gordon è le migliaia di visi che ha disegnato, di cui non importano i vaghi riferimenti a questo e a quello

dei tanti personaggi che gli sono passati vicino, ma la permanenza e la costanza con cui occupano senza soluzione di continuità il suo mondo interno. Il luogo dove abita l'interiorità di Gordon è infatti la superficie, l'unica dimensione in cui la totalità può circolare senza impacci logici, dove le cause possono diventare sintomi e i sintomi rivelarsi cause poiché, come diceva Karl Kraus "la radice è nella superficie". Per questo il lavoro di Gordon è qualcosa di assolutamente fisico, come il tessuto dermico su cui si imprime i segni misteriosi dell'individualità. Un altro artista outsider, molto caro ai Surrealisti che lo inserirono ad honorem nelle loro mostre, è stato Scottie Wilson ed è forse l'unico che potrebbe essere accostato a Ted Gordon: anche lui disegnava a penna in modo automatico, ascoltando Mendelssohn nel retro del suo negozietto da rigattiere; anche lui tessava ininterrottamente la trama della sua identità sulla pelle di una coscienza in fuga.



Scottie Wilson, S.T. inchiostro su carta,
55x38,5, 1945 circa

Ma Gordon è, in un certo senso, più rigoroso e severo; malgrado l'automatismo non si fa "prendere la mano" dall'erranza decorativa, ma incide con la punta della penna le tracce forti dei lineamenti dei visi: sono le impronte digitali del suo lavoro che, ossessivamente, perduto, angosciosamente punta alla riuscita dell'autoritratto definitivo.

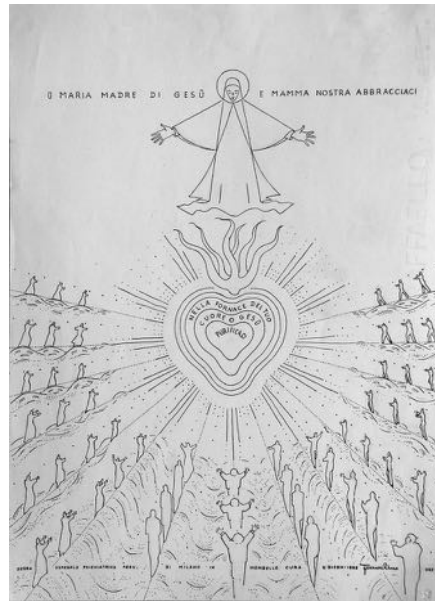
Ritrarre l'invisibile

Dalla valigia azzurra che Arnoldo Mondadori mi ha dato in consegna estraggo due fogli disegnati da Rino Ferrari.

Il primo, più piccolo, rappresenta una complicata cosmogonia della devozione mariana tracciata con pulizia impeccabile, a fil di penna: il tratto è nitidissimo e sicuro; si alternano linee rette, curve, punti che distribuiscono le forze grafiche in modo perfettamente simmetrico e bilanciato attorno a un cuore da cui emanano radiazioni misericordiose; ordinate dai raggi divini si dispongono le schiere degli oranti, scompartiti per genere – le femmine a sinistra, i maschi a destra -, al centro gli oranti visti dall'alto spalancano le braccia verso la fonte di tanto amore; in alto, sulle vampe di una fiamma stilizzata, si staglia la ierofania della Madonna.

Soprattutto per quest'ultima figura dobbiamo ammettere la vitalità di una tecnica rappresentativa di altissimo livello che permette al disegnatore di costruire l'immagine dell'apparizione con tre triangoli convergenti. In alto, in caratteri maiuscoli, l'invocazione alla Madonna; in basso, con gli stessi caratteri, ma così piccoli da accentuare la regolarità fino al virtuosismo, Ferrari scrive:

SUORA OSPEDALE PSICHIATRICO PROV. DI MILANO IN MOMBELLO CURA 2 DICEM. 1959, ore 17
Ferrari Rino



Rino Ferrari, Devozione a Maria
inchiostro su carta, 32,7x23,5, 2 dicembre 1959.

Il secondo, più grande, è di formato verticale come il Crocifisso che vi è disegnato al centro; la penna passa ripetutamente sul contorno del corpo magrissimo di Cristo dalla struttura semplificata, insiste sulla testa dove complica la corona di spine fino a trasformarla in una calotta di aculei, gocciola dalle mani inchiodate lacrime di sangue. Ai lati due bellissime figure di dolenti, allungate ed espressive come nell'iconografia tardo gotica: il segno è leggerissimo e combina la solidità dei corpi con la fluidità del tracciato; l'impianto compositivo è sicuro nella sintesi fra cerebralismo e passionalità. Sul bordo inferiore del foglio, perfettamente in centro, con lo stesso minuzioso perfezionismo grafico, l'autore scrive:

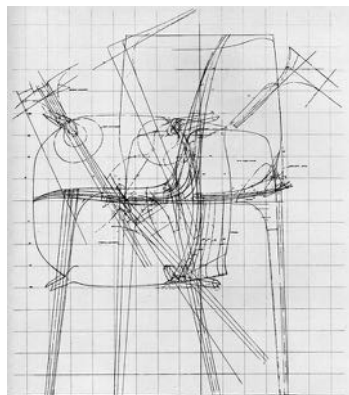
OSPEDALE PSICHIATRICO PROVINCIALE DI MILANO IN MOMBELLO CURA UOMINI 10-2-60, ore 10,55
Ferrari Rino



Rino Ferrari, Cristo e Dolenti
inchiostro su carta, 71x42, 10 - 2 - 1960

Ferrari ha disegnato moltissime opere come queste, di un nitore ordinativo che rimanda alla sua felice esperienza di designer all'Isotta Fraschini, prima della guerra.

Sappiamo bene come fosse evoluto e intelligente il disegno industriale italiano di quegli anni: proprio all'Isotta ricordiamo come, pur nella crisi dell'immediato dopoguerra, si mettessero a punto alcuni dei progetti di automobili più interessanti e avveniristici, come la lussuosa 8C Monterosa e l'Isetta, la vettura da città, minima per ingombro e maneggevolezza.



Marco Zanuso, Sedia in lamiera Lambda, 1959-62

Non è da escludersi che la crisi personale di Ferrari, illustrata dalla ricca scheda biografica in questo stesso catalogo, sia stata determinata anche dal fallimento industriale dell'azienda da cui era stato riassunto al suo ritorno dalla prigionia in Germania: malgrado la capacità straordinaria di ripensare la propria funzione produttiva (l'Isotta aveva prodotto aerei e la domanda era crollata nel dopoguerra), l'azienda era fallita e i suoi valorosi designer avevano dovuto cercare altre collocazioni lavorative.



Isotta Fraschini Tipo 8A Le Baron



Ermenegildo Preti, Isetta, 1952-53

Ma torniamo a Mombello e alla valigia azzurra di fogli disegnati durante gli anni del ricovero: in fianco all'elegante produzione grafica di cui abbiamo citato due esempi, dobbiamo collocare una serie di disegni completamente diversi, che ritraggono teste di malati terminali durante le ultime fasi di una straziante agonia.

Il disegno di Ferrari appare irrequieto e febbrile e, pur essendo sempre riferibile alla stessa mano, sperimenta tecniche diverse con furia quasi insolente: nessuna coscienza, né tantomeno compiacimento, nei confronti dell'esaltazione virtuosistica del segno, ma se mai rabbiosa insoddisfazione e ricerca puntigliosa.

È proprio questo il paradosso: questa altissima abilità disegnativa destinata dalla Storia dell'arte alla gloria del visibile viene piegata, da una mente ingorgata da troppa densità psichica, a rappresentare ciò che sta diventando invisibile, l'anima. Infatti, sebbene in questi volti sofferenti il corpo risulti corroso dall'interno, la corrosione non diminuisce, ma intensifica la presenza e la potenza delle forme dell'invisibile che Ferrari sente sul limitare dell'apparizione: queste sono le forme che l'intenzionalità acuita del suo disegno vorrebbe prelevare ed isolare da tutto il resto.

Ma è proprio il resto ciò che, tutto attorno, pulsa al ritmo della vita collettiva e indistinta come un

assordante rumore di fondo: le parole scritte sui disegni da Ferrari annotano suoni, schegge di informazioni, date, frammenti di cartella clinica, passaggi di suoni, medici, infermieri, tutta quella pasta di suono e di movimento che rischia di coprire l'aleggiare delle piume del Geist, lo spirito infaticabile. Bisogna che tutti i sensi si facciano sottili come la punta della penna perché anche Ferrari raggiunga il limite estremo della morte, quello a cui dedica ogni impulso ossessionante della sua tensione visiva: e quando crede di averlo raggiunto vi appone come sigillo l'immagine del Crocefisso.

- (1) Eibl-Eibesfeldt, *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, a cura di R. Brizzi e F. Scapini, 1993;
- (2) Johann Caspar Lavater, *Frammenti fisiognomici (Essays on Physiognomy)*, Londra, 1792;
- (3) L'Altro (Das Andere) di Max Mack, 1913; *La bambola di carne (Die Puppe)* di Ernst Lubisch, 1919; *L'uomo che mostra delle ombre (Schatten)* di Arthur Robinson, 1923; *Gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene e Willy Hameister, 1919-20; *Fantasma (Phantom)* di F.W. Murnau, 1921-22; ecc.

Tenere di cultura, l'attualità, la storia

Considerazioni sulla psichiatria dai primi del 900 ad oggi

Sergio Zini

La psichiatria contemporanea, il cui compito è la cura della sofferenza psichica dell'uomo, della mente umana, della persona, esprime una complessità di fondo determinata dallo sviluppo di diversi sistemi teorici di riferimento e modelli interpretativi multiformi del disturbo psichico.

Tutto ciò deriva da una storia ricca di tentativi, di elaborazioni di pensiero e di studi specifici, talora difficilmente conciliabili fra loro, volti a fornire spiegazioni del comportamento umano; quest'ultimo, peraltro, tende a riprodursi nella psicopatologia con sorprendente somiglianza e, nelle stesse forme patologiche, mostra spesso quadri sovrapponibili in individui molto diversi fra loro.

L'origine della situazione attuale va ricercata nella trasformazione, avvenuta nell'ultimo secolo, del concetto di "follia". Numerose sono le posizioni culturali che si alternano tentando di prevalere l'una sull'altra, trasformandosi spesso in pregiudizio: termine con il quale intendiamo un concetto errato che rimane "irreversibile anche di fronte a nuovi dati conoscitivi". G.W. Alport (1954)

Ritengo di poter sostenere la necessità di una rifondazione dei principi culturali all'origine dell'approccio con la persona affetta da disturbi mentali: il recupero di realismo e ragionevolezza che, per dirla con Jean Guilton, significa sottomettere "la ragione all'esperienza"(1).

Le basi dello studio biologico — organico — del malato neuropsichiatrico vengono gettate nell'Ottocento dagli studiosi di anatomia e di fisiologia.

Il medico toscano Vincenzo Chiarugi — autore di un Trattato medico-analitico sulla pazzia, edito a Firenze nel 1793-1794 — viene incaricato di dirigere, nel Granducato di Toscana, un ospedale psichiatrico dove, nel 1788, introduce parametri clinici nell'assistenza ai malati cinque anni prima di quanto farà nel 1793, a Parigi, il medico francese Philippe Pinel. In Germania, intorno al 1850 il nosologo Karl Ludwig Kahlbaum tenta un primo inquadramento clinico delle psicosi; lo psichiatra Emil Kraepelin distingue il gruppo delle psicosi endogene da quello delle psicosi esogene. In conformità con il pensiero positivistico occidentale, la malattia mentale viene inquadrata presupponendo sempre e comunque l'esistenza di una eziologia e di una patogenesi, spesso ignote, poggianti su un substrato organico alterato dell'encefalo.

All'inizio del secolo XX, dopo la fase dell'inquadramento organico, si assiste alla valorizzazione del concetto per cui la "malattia mentale" viene considerata — per esempio dallo psichiatra svizzero Eugen Bleuler — come una sindrome, con sue caratteristiche evolutive, alle quali risulta difficile attribuire una specificità assoluta. Ma già nella seconda metà del XIX secolo, si era allentato il rapporto profondo tra psichiatria, neurologia, neuropsichiatria. Il progressivo diffondersi delle teorie di Sigmund Freud promuove ulteriormente

il parziale affrancamento della disciplina psichiatrica dall'ambito prettamente organicista. Tendono a definirsi veri e propri indirizzi: accanto al pensiero psicoanalitico, il filosofo tedesco Karl Jaspers (1883-1969) con la psicopatologia generale, fenomenologica, cerca di spiegare i sintomi psicopatologici come li vive il malato, sforzandosi di prescindere da teorie e da schemi preesistenti. Si affermano, inoltre, la psichiatria interpersonale e sociale, nelle quali si valorizzano e si intendono obiettivare il rapporto relazionale e sociale e il loro peso nello sviluppo della vita psichica individuale.

Mentre nell'America Settentrionale e in Israele l'antipsichiatria, sostenuta soprattutto da studiosi delle scienze sociali, cerca di realizzare più pragmaticamente con il trattamento farmacologico un'azione di recupero e di reintegrazione dell'individuo in seno alla società, in Italia, durante gli anni 70, si propone un vero e proprio processo alla società mediante un appello alla partecipazione e alla responsabilizzazione di tutti i cittadini e, in alcuni proclami antipsichiatrici, alla contestazione aperta del cosiddetto "sistema". Si assiste così a un "forte dibattito" fra i diversi orientamenti, talvolta vicini talaltra distanti e contraddittori. L'esponente di spicco di tutto questo movimento è stato Franco Basaglia che, assieme ad altre persone che non sono passate agli onori della cronaca, ha favorito il definitivo superamento dei manicomi e determinato la riforma legislativa che ha portato il sistema psichiatrico italiano allo stato attuale. In Italia, infatti, viene promulgata la legge n. 180, del 13 maggio 1978, "Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori", più nota come "legge Basaglia". Grazie a questa legge, si è assistito anche ad una modificazione, rispetto al passato, della cultura sociale che si è orientata ad una migliore consapevolezza verso i disturbi mentali lievi e gravi, ad una tolleranza verso le persone portatrici di questi disturbi e al riconoscimento del loro pieno diritto

di cittadinanza.

Le modifiche apportate sono poi state recepite dalla legge 883/78, dello stesso anno: accogliendo con forza la cultura e le proposte della 180, istitutiva del Servizio Sanitario Nazionale (SSN), prevedeva, con l'art. 14, la distribuzione su tutto il territorio nazionale di una serie di unità sanitarie locali, cui era deputato provvedere alla prevenzione delle malattie psichiche e fisiche, all'assistenza infermieristica, ambulatoriale e domiciliare delle stesse.

La progressiva implementazione dei servizi psichiatrici nelle Regioni italiane, pur con le tradizionali disomogeneità, ha fatto sì che oggi anche chi non condivideva i principi scientifici della Legge, sia concorde nel riconoscere l'opportunità di mantenere attiva la rete dei servizi presenti, le modalità operative e lo stile di lavoro faticosamente acquisiti e valicati dagli operatori.

Più in generale si ha la speranza di arrivare ad una forma sempre più solida di alleanza e reciproca comprensione nei rapporti progressivamente instauratisi tra utenti, familiari e curanti. Oggi, i dati epidemiologici danno tassi di frequenza che superano il 20% di persone adulte che in un anno soffrono di almeno un disturbo mentale clinicamente significativo. Le ripercussioni di un disturbo psichico sulla vita di una persona sono molto variabili in termini di disagio individuale, di carico familiare, di costi sociali: si va da conseguenze pressoché trascurabili sulla vita quotidiana per le forme lievi, ad un impatto profondo sul funzionamento complessivo della persona (lavoro, affetti, relazioni sociali) per le situazioni gravi. Da rilevare inoltre che mentre la frequenza delle psicosi di tipo schizofrenico non si è modificata nel tempo, il trend per i disturbi dell'umore e d'ansia è in costante aumento, così come per i disturbi di personalità e per i quadri con doppia diagnosi. Una così larga diffusione del disagio psichico, in quantità e in forme espressive sempre nuove, sottolinea l'emergere oggi di un bisogno di salute mentale che occorre

comprendere ed accogliere.

In prima istanza, la salute mentale non è un affare da specialisti, ma coinvolge ogni uomo, la società, la politica, i mass media: cioè il vivere, con i suoi aspetti esistenziali e socio-culturali, abbracciando la qualità della vita e dei rapporti, la domanda di senso e l'aspirazione alla felicità, la tensione progettuale e il desiderio di bellezza, gli usi e costumi degli uomini. L'obiettivo per le persone con disturbo mentale è certamente quello di un recupero dell'autonomia personale, del godimento dei diritti e della cittadinanza, in stretta integrazione con le comunità sociali e territoriali: pensiamo soltanto all'importanza delle attività di cura ed educazione svolte dalla cooperazione sociale, ai flussi relazionali ed affettivi che vengono garantiti dalla famiglia, dalla solidarietà diffusa sul territorio, dal vicinato, dall'impiego capillare e determinante del volontariato in alcune gravi situazioni di emarginazione sociale e sofferenza.

All'origine di tutto questo pensiamo sia necessario un recupero di "stima". La persona con disturbo mentale ha bisogno di un Altro che lo stimi e che quindi voglia investire nel rapporto con lui e per lui al di fuori di schemi preconfezionati. Di frequente i sistemi di cura, o i sistemi che devono in qualche modo accogliere la persona, non funzionano, sono insufficienti e determinano una cronicizzazione perché, spesso, la persona con disturbo mentale viene sottostimata ed inserita in un sistema di regole al di fuori di un rapporto significativo.

Un atteggiamento di reale attenzione e di cordialità verso l'uomo prima o poi, non sappiamo dopo quanto tempo, paga sempre.

Perché ciascun uomo ha bisogno di questo: ha bisogno di un Tu umano che "gli fa credito di un giorno di simpatia totale da uomo a uomo"(2).

(1) Jean Guilton, *Arte nuova di pensare*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1996.

(2) C. Pavese, *Dialoghi con il Compagno*, Paesi tuoi, Einaudi Torino, 1968



Villa Chierici, sede della Cooperativa Sociale Nazareno

L'Atelier di Pittura

della Cooperativa Sociale Nazareno

Emanuela Ciroldi

La mostra **"Ritrarre l'invisibile"** è un'importante tappa nel percorso di formazione artistica che la Cooperativa Sociale Nazareno ha strutturato con e per alcuni dei suoi ospiti affetti da disabilità fisica e mentale, in un atelier condotto da Rossella Urbano con il coordinamento della sottoscritta Emanuela Ciroldi.

Cesare Paltrinieri, le cui opere sono illustrate in questo catalogo, è il testimone più emblematico di un lavoro iniziato 12 anni fa.

Nato nel 1995, l'atelier ha sempre cercato in modo pionieristico un metodo di conduzione alternativo al modello socio-assistenziale di attività svolte a scopo terapeutico e ricreativo.

All'interno del laboratorio di pittura Nazareno, il percorso progettuale ed esecutivo dell'opera è sempre stato teso e mirato a finalità artistiche oltre che terapeutiche.

L'artista viene comunemente identificato come una persona che usa sapientemente pennelli, colori e disegno, secondo regole e dettami accademici per la creazione di qualcosa di decorativo e quindi bello, gradevole da vedere.

In realtà, il concetto di artista oggi è notevolmente

mutato, l'artista è colui che sa prima di tutto trasmettere emozioni, usando gli strumenti del proprio lavoro come linguaggio della propria anima. In costante mutamento, l'arte ha sostituito nei secoli la sua funzione narrativa attraverso il bello decorativo, con quella comunicativa attraverso un concetto più personale dell'operare e del prodotto artistico. La scelta dei materiali, della tecnica, dello stile, deve facilitare l'artista ad esprimersi con libertà, senza vincoli accademici, in un processo di trasmissione di significati dove l'opera stessa diviene strumento di comunicazione.

È importante notare come lo stesso soggetto sia stato rappresentato nel tempo in modo sempre nuovo, al passo con il mutare delle condizioni di vita e della cultura in cui l'artista si trovava inserito, per capire che il produrre arte non può essere legato a vincoli estetici e che ci si deve accostare a chi produce arte con atteggiamento di accoglienza e di rispetto.

Partendo da questi presupposti di libertà dell'artista e di verità del messaggio, ci rendiamo conto come le difficoltà maggiori nella conduzione di un'atelier di persone dalle originali capacità percettive non sono di chi esegue l'opera, ma di chi gli sta accanto. Gli educatori, come i maestri, sentono di eseguire correttamente il proprio lavoro quando riescono a favorire l'apprendimento attraverso la trasmissione di nozioni e dati.

Nella formazione artistica di persone con problemi mentali, questo percorso è in un certo senso invertito: l'artista comincia a comunicare con il suo lavoro informazioni e abilità tecniche che l'educatore ha il compito di riconoscere, educando sé stesso a sostenerle e proteggerle, senza influenzare l'autenticità del contenuto.

Nel nostro lavoro dobbiamo avere un atteggiamento di attesa, tenendo presente il nostro limite di intervento.

È il fare, lo sperimentare che giorno dopo giorno

forgia lo stile e fa maturare l'artista distinguendo la sua produzione dalle stravaganze.

"L'arte va dove essa crede, non dove crediamo noi"

"Va lasciata a tutti, specialmente ai giovani, la libertà di scegliersi la propria strada, soprattutto se piena di rischi e di incognite. Sulla validità di un'opera in senso assoluto, solo la storia può pronunciarsi....." Giuseppe Ungaretti

Guardare, vedere le immagini, tutte le immagini, reali, fotografate o dipinte che siano, affinando nel tempo le capacità di percezione, tradurre in un'immagine mentale ciò che gli occhi e il cuore colgono ha la stessa importanza dell'espressione in un messaggio emozionale che si fa opera. L'opera d'arte è prima di tutto percezione, intuizione, frutto di un'attenta osservazione, è il riconoscere quell'aspetto che solo l'artista, attraverso la complessità del suo essere, può vedere.

L'abilità creativa di persone con disturbo mentale, penalizzate, per la loro condizione nei normali percorsi scolastici, ci fa riflettere su come in realtà il disegno e il colore siano usati con una capacità di equilibrio e di ritmo innati e su come spesso il lavoro dei tanti studiosi e teorici di numerosi trattati e regole di costruzione dell'opera d'arte, sia la traduzione di ciò che il Creatore ha da millenni stabilito nella natura, donando ad alcuni uomini la capacità e la sensibilità di imitare e riprodurre il proprio operato visibile e invisibile in infinite e personali interpretazioni, dentro quella libertà che è propria di un amore incondizionato.

Un esempio è proprio Cesare Paltrinieri: in atelier dal 1995 ha sempre disegnato volti con una percezione dell'immagine indipendente dalla realtà visiva. Costruisce le facce con un'originale architettura di geometrie e di colori che esaltano espressione e sentimenti in un linguaggio universale che tutti

possono riconoscere.

“Commuoverà l'anima dello spettatore quando ogni uomo lì ritratto mostrerà i movimenti della propria anima...” Leon Battista Alberti.

Come Cesare, tutti i ritrattisti sono intenti a cogliere quell' invisibile che non è materia e proietta l'uomo verso una dimensione di infinito e di mistero. È affascinante come il ritrattista catturi l'altrui condizione con un linguaggio che attinge e che passa attraverso la propria esperienza in una sorta di scambio di emozioni fissate nell'opera. Ed è questo magico incontro tra l'io, il tu e tutto quello che queste due parole contengono che affascina e coinvolge l'operatore, in un rapporto che non è generato dalla preoccupazione dell' integrazione del disabile, ma dal desiderio di condivisione di un'esperienza che, come abbiamo visto in Cesare, non necessita di particolari metodologie a scopo terapeutico perché racchiude in sé tutto quello di cui l'uomo ha bisogno...



Ospiti della Cooperativa Sociale Nazareno al lavoro nell'Atelier di pittura



...l'arte non è una medicina da prendere tre volte al giorno., ma può tuttavia nutrire lo spirito, motivare una persona a voler migliorare.. Ma credo anche, per quel che grazie al Cielo ho incontrato, che l'arte, da sola, possa far poco.. Mi spiego: perché uno decida di “esprimersi”, perché uno inizi a usare l'arte per conoscersi.. e per farsi conoscere., secondo me occorre che gli accada qualcosa. Un incontro, uno che ti guarda come non ti ha mai guardato nessuno prima: uno per il quale esisti e sei importante e allora, se lo vuoi (la libertà non te la tocca nessuno), cominci a renderti conto che ci sei.. Sì, credo che all'inizio di tutto ci sia il rapporto (un rapporto vero): poi, ma poi.. a uno può venir voglia di far chi sa cosa...

Milena Saina

Operatrice della Cooperativa Sociale Nazareno

Per caso. O forse no.

Arnoldo Mosca Mondadori

La breve storia che sto per raccontare ha in sé delle coincidenze che Jung potrebbe attribuire alla "sincronicità", quel fenomeno che Paul Kammerer per primo definì come legge di connessione "onnipresente e continua nella vita, nella natura e nel cosmo... il cordone ombelicale che connette pensieri, sensazioni, scienza e arte al grembo dell'universo che li ha partoriti".

Tutto è cominciato il giorno in cui sono andato a trovare il dottor Gabrici che negli anni Settanta aveva aiutato ad uscire da diverse crisi psicologiche la poetessa Alda Merini, con cui collaboro da dieci anni.

Ci sedemmo nel suo studio: dietro alla sua scrivania c'era un grande quadro.

Ero andato da lui proprio per portargli da parte di Alda Merini un piccolo regalo e mentre stavamo parlando degli anni in cui Gabrici lavorava al Paolo Pini, gli chiesi se nella sua vita professionale avesse mai incontrato altri artisti come Alda. Gabrici si illuminò e mi indicò il quadro alle sue

spalle, una misteriosa cosmogonia che rappresentava il volto di Cristo e intorno al volto una serie di raggi perfetti, quasi delle traiettorie di pianeti o stelle antiche, che lo circondavano insieme a degli uccelli.

Il quadro aveva qualcosa di meraviglioso, un misticismo molto simile a quello che si "sentiva" nell'aria quando Alda mi dettava le sue poesie. "L'artista è il tramite dell'Assoluto" mi spiegò Gabrici "per questo ho sempre incoraggiato gli artisti che incontravo nei miei reparti. Mettevo loro a disposizione tutti gli strumenti attraverso cui potessero esprimere i loro talenti". "Anzi" continuò il dottore "molto spesso il paziente psichiatrico è soltanto un grande artista che deve liberare le sue energie cosmiche che per problemi contingenti e sociali è costretto a reprimere". "Quel quadro è di Rino Ferrari, un paziente gentilissimo, che ancora oggi mi viene a trovare. Pensa che quando arrivò a Mombello passava gran parte della giornata ad aiutare gli altri pazienti. Dava loro da mangiare, rimboccava loro le coperte, e soprattutto li assisteva nel momento del trapasso". "In che senso dottore?" chiesi sempre più incantato. "Ferrari voleva attraverso la sua pittura e i suoi disegni cogliere il momento del trapasso da questa vita all'altra. Così passava delle ore davanti agli agonizzanti, con un crocifisso in una mano e nell'altra una penna. Il suo disegno finiva quasi sempre nell'istante della morte".

"...Erano quelle espressioni non più umane e non ancora angeliche che gli interessavano. Ferrari voleva con la sua pittura dar gloria a Dio, voleva mostrare a tutti quella gloria che lui già intuiva". Chiesi a Gabrici di poter vedere qualcuno di quei ritratti, ma mi disse che erano andati perduti. Così lo salutai, un po' triste di non aver visto i

disegni di Ferrari, che Gabrici definiva "pittore mistico". Da quel giorno passarono più di cinque anni.



Arnoldo Mosca Mondadori e Alda Merini

Cinque anni dopo.

Sto andando a trovare Alda Merini, per portarle un caffè.

Stiamo lavorando su un nuovo libro, che riguarda la figura di Gesù. Mentre cammino sui Navigli mi cade l'occhio su un foglio, per terra, accanto a un piccolo negozio: un Gesù crocifisso geometricamente perfetto, formato da migliaia di righe messe l'una accanto all'altra, e intorno degli uccelli.

Per istinto mi chino su quel disegno, e mi ricordo del quadro di Rino Ferrari nello studio del dottor Gabrici: lo stesso misticismo, la stessa energia. C'è lì un signore con i capelli bianchi, a cui chiedo di chi sia il disegno. Ma mentre parlo vedo in un angolo del negozio una valigia azzurra, con la scritta "Rino Ferrari".

"Posso aprire?" chiedo al signore. "Certo" mi risponde gentilmente "abbiamo appena fatto uno sgombero in una casa e viene tutto da lì". Apro la valigia e accatastati l'uno sull'altro ci sono decine di disegni: su ognuno un volto, delle frasi,

un crocifisso.

Rappresentano agonie e su ogni disegno è riportato con una scritta perfetta il nome della persona disegnata.

Mi ritrovo davanti agli occhi duecento persone che stanno morendo ma non sono ancora morte, come in attesa di essere finalmente viste nel loro ultimo passaggio e di testimoniare qualcosa di assoluto.

Sono le opere di Rino Ferrari, di cui mi parlava Gabrici cinque anni fa.

“Ferrari voleva mostrare a tutti la gloria di Dio...” mi ricordo improvvisamente “...il suo sogno era che le persone capissero qualcosa di quel mistero...”.

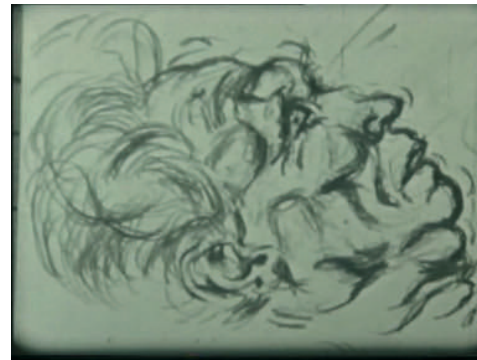
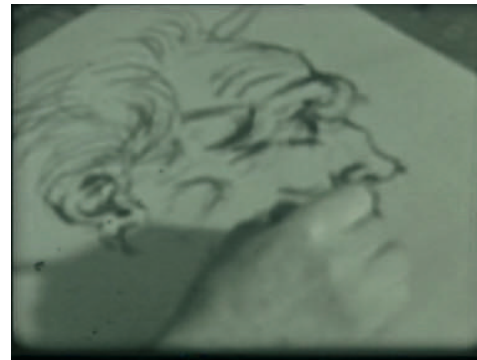
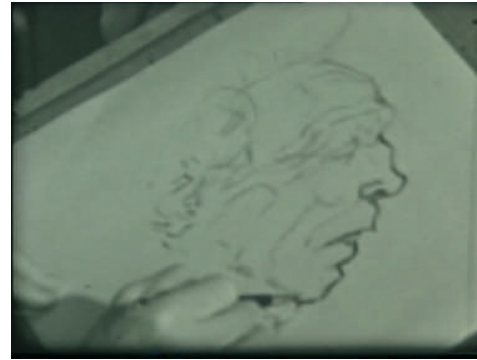
Acquisto tutti i disegni e la grande valigia.

Una sera, poco tempo dopo, un'amica a cui racconto questa storia mi dice di telefonare a Bianca Tosatti.

Quando le telefono e le parlo di Ferrari sento dall'altra parte un lungo silenzio di stupore: Bianca conosce molto bene la famiglia di Rino Ferrari e anche la sua storia.

Così le affido tutte le opere, perchè possano essere conosciute e valorizzate nel modo migliore. Forse se Jung potesse dire la sua troverebbe in questi avvenimenti l'attuazione del principio di sincronicità: il dottor Gabrici...la Merini... Rino Ferrari...Bianca Tosatti...legati da chissà quale filo, fuori dal tempo e dallo spazio.

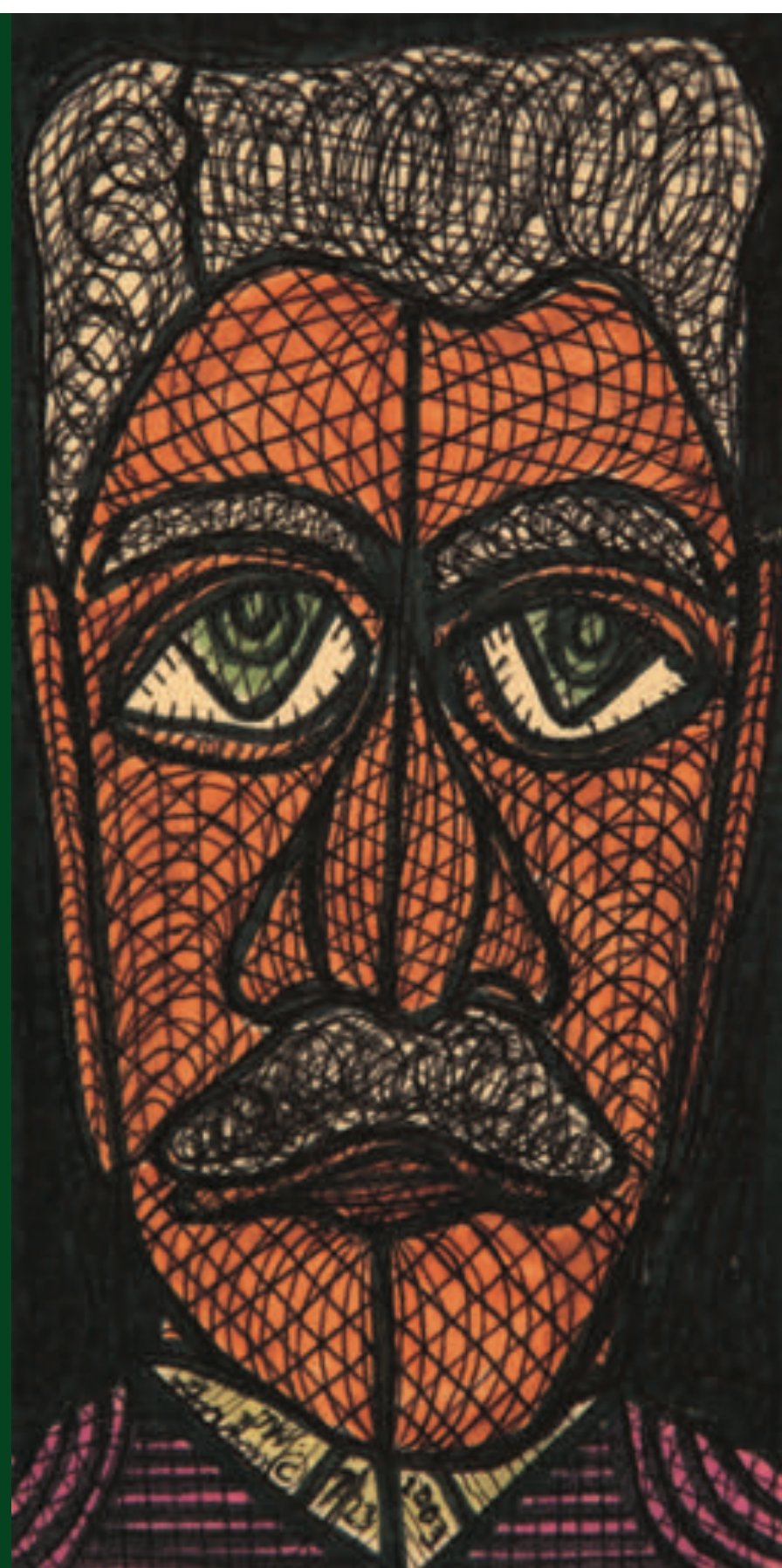
A me basta sapere che tutti i minuti, le ore, i giorni di Rino Ferrari dedicati a cercare il principio misterioso che interviene nella vita dell'universo, non siano andati perduti.



Fotogrammi dal film "Rino Ferrari. Artista mistico del dolore", girato dal Dottor Enzo Gabrici nel 1959 nell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Mombello, a Limbiate, Milano.

Artistic Opere

Ted Gordon
Testa oblunga maschile arancione,
2003, Collezione privata.



Theodore Harold Gordon



Ted Gordon
Testa gialla,
2005, Collezione Dino Menozzi.

Ted Gordon
Testa verde con occhi viola,
s.d., Collezione privata.



Ted Gordon
Testa di uomo con cappello e cravatta,
2003, Collezione Dino Menozzi.



Ted Gordon
Testa nera con profilo bianco.
2001, Collezione Privata.



Ted Gordon
Testa verde con occhi gialli.
2001, Collezione privata.





Ted Gordon
Theodoric Emperor of Megalomania,
1997, Collezione privata.

Ted Gordon
Figura intera,
1998, Collezione privata.





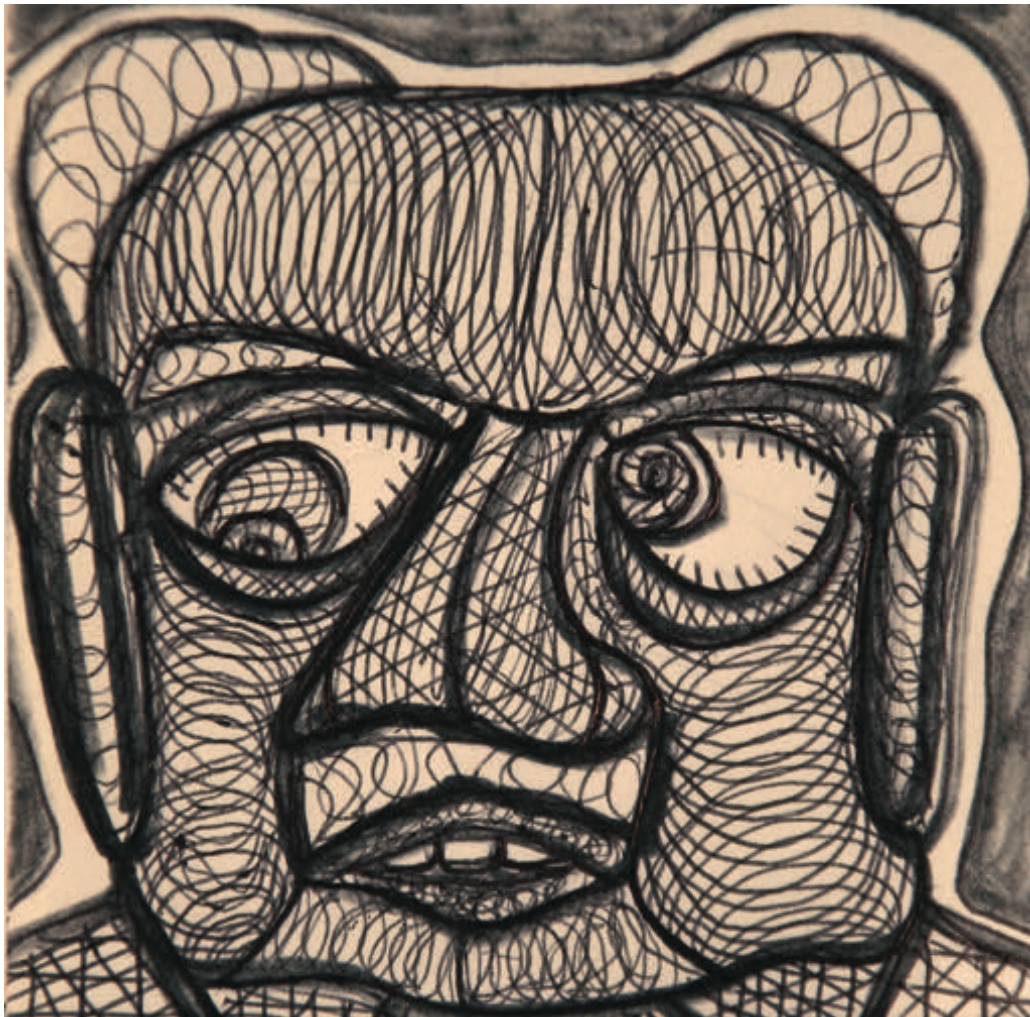
Ted Gordon
Testa squadrata con profilo bianco,
2001, Collezione Maria Cristina Righi.



Ted Gordon
Testa bianco e nero con nodo di cravatta,
2001, Collezione Annamaria Menozzi.

Ted Gordon
Testa oblunga maschile pelata,
2003, Collezione privata.

Ted Gordon
Testa bianca e nera,
s.d., Collezione privata.



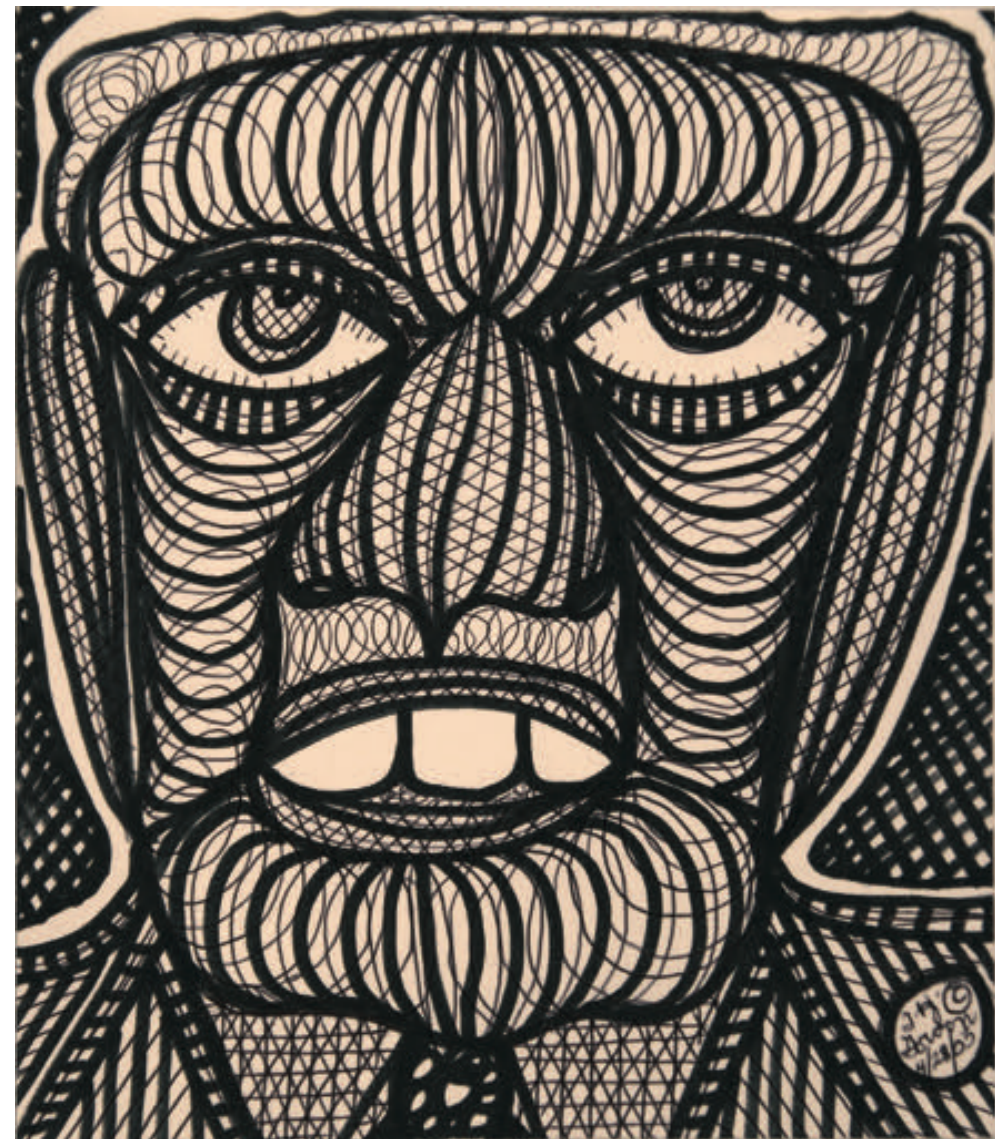


Ted Gordon
Testa Testa oblunga maschile con cravatta,
2003, Collezione Privata.

Ted Gordon
Testa arancio con contorno giallo,
2005, Collezione privata.



Ted Gordon
Testa bianco e nera.
2003, Collezione Privata.



Ted Gordon
Testa con occhi verdi e quattro profili.
2003, Collezione privata.



Ted Gordon
Testa bianco e nera con due profili,
2001, Collezione privata.



Ted Gordon
Testa viola e due profili,
2005, Collezione Privata.



Geltrude Hozatko Mediz
Heirich...von Hohenstaufen,
1919, Collezione privata, Austria.



Gertrude Hozatko Mediz



Particolare

Geltrude Hozatko Mediz
Friedrich II zu Hohenstaufen,
S.d., Collezione privata, Austria.



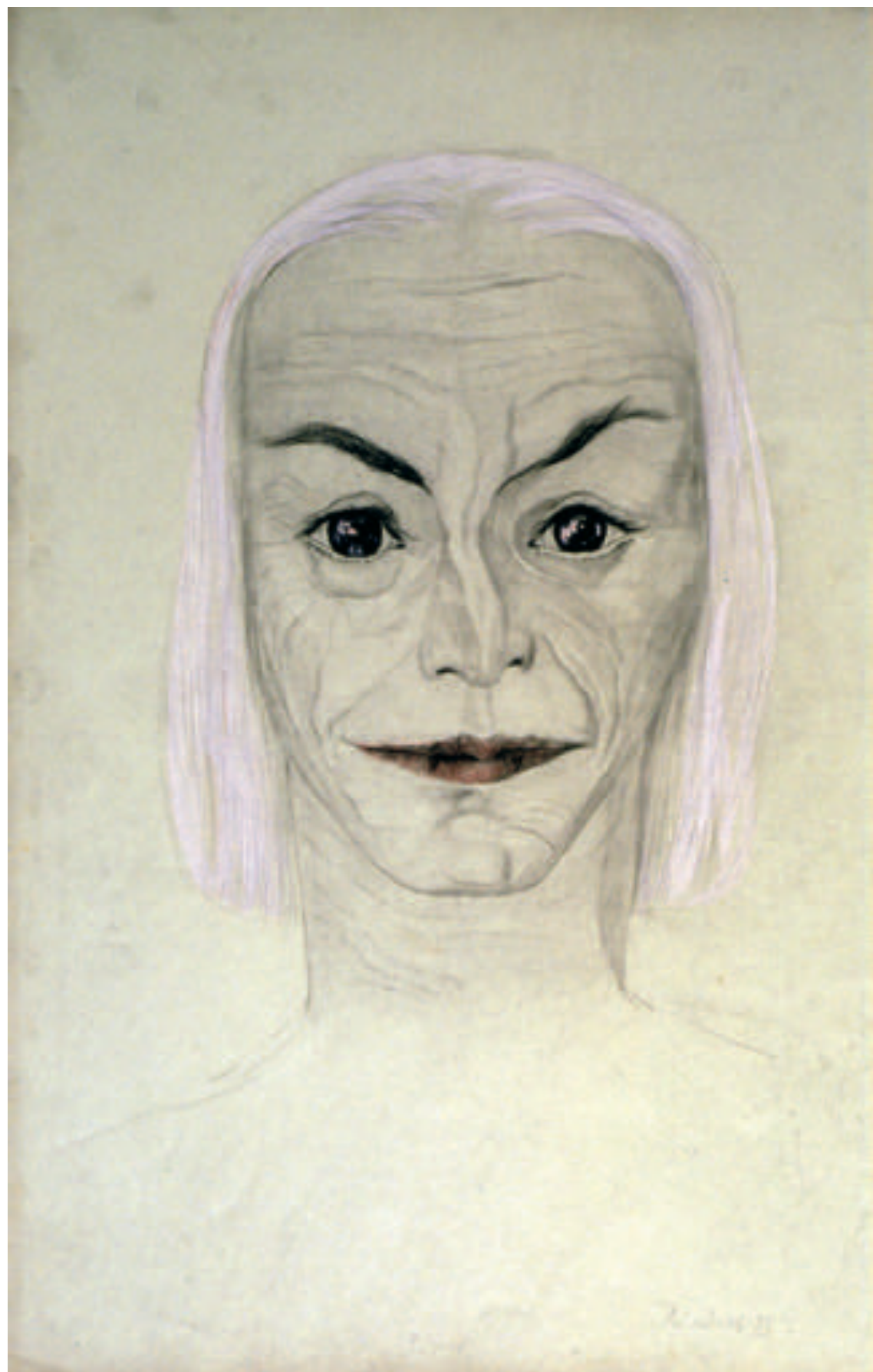
Geltrude Hozatko Mediz
Friedrich II von Schweden,
S.d., Collezione privata, Austria.





Geltrude Hozatko Mediz
Senza titolo,
S.d., Collezione privata, Austria.

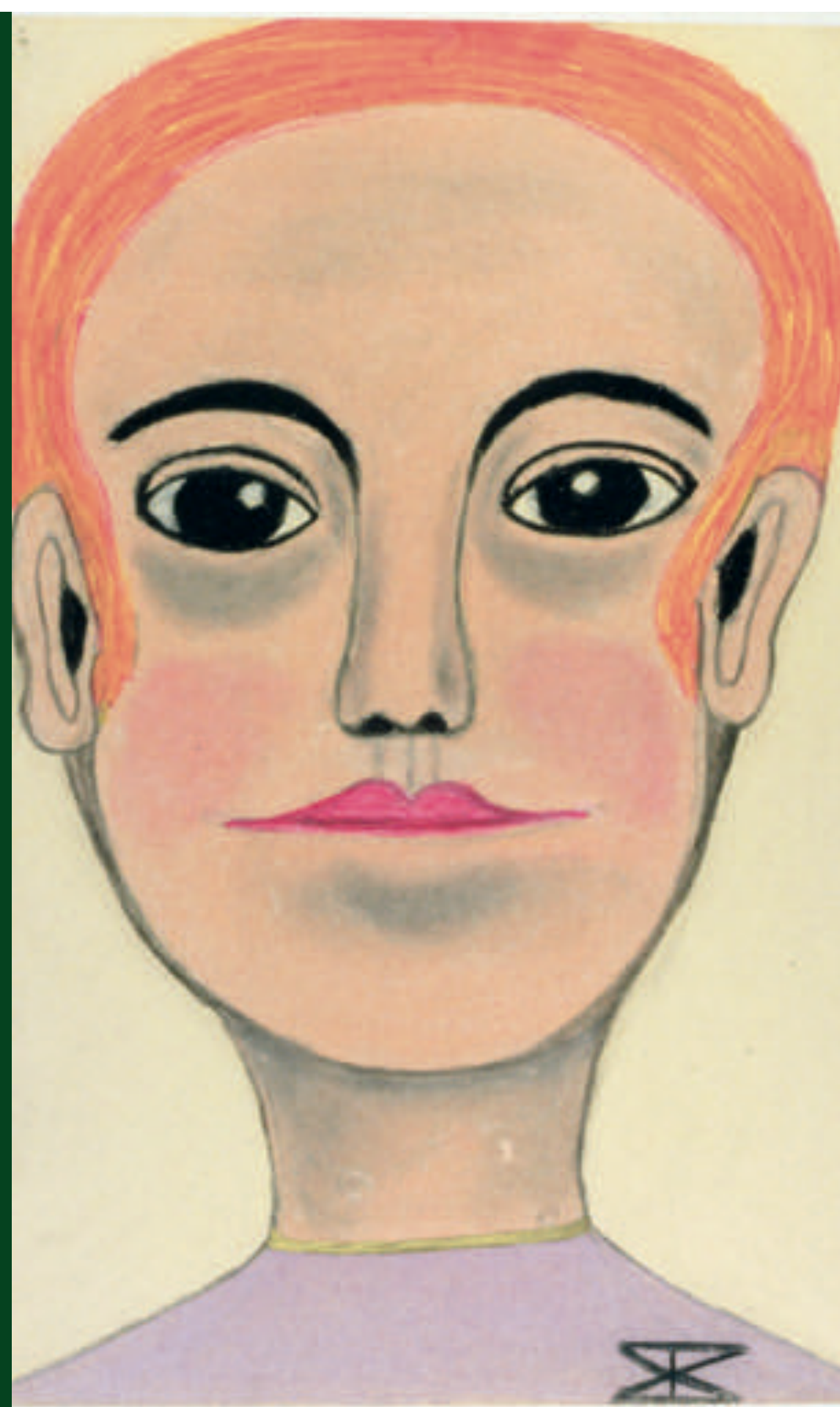
Geltrude Hozatko Mediz
Friedrich II,
S.d., Collezione privata, Austria.



Geltrude Hozatko Mediz
Senza titolo,
S.d., Collezione privata, Austria.



Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.



Margarethe Held



Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.

Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.



Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.



Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.



Margaret Held,
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria.



Cesare Paltrinieri
Nicola,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Palmieri

Cesare Paltrinieri
Rossella,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Alberto,
2005, Nazareno Cooperativa Sociale





Cesare Paltrinieri
Piero,
2007, Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri
Sergio,
2007, Nazareno Cooperativa Sociale





Particolare



Cesare Paltrinieri
Arduino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri
Cinzia,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale





Cesare Paltrinieri
Mio padre,
2005, Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri
Michele,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale





Cesare Paltrinieri
Sofia,
2005, Nazareno Coop. Soc.



Cesare Paltrinieri
Luigi,
2004, Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Padre Pio,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri
Pascal,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale





Cesare Paltrinieri
Mio padre.
2006, Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri
Angelo,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale

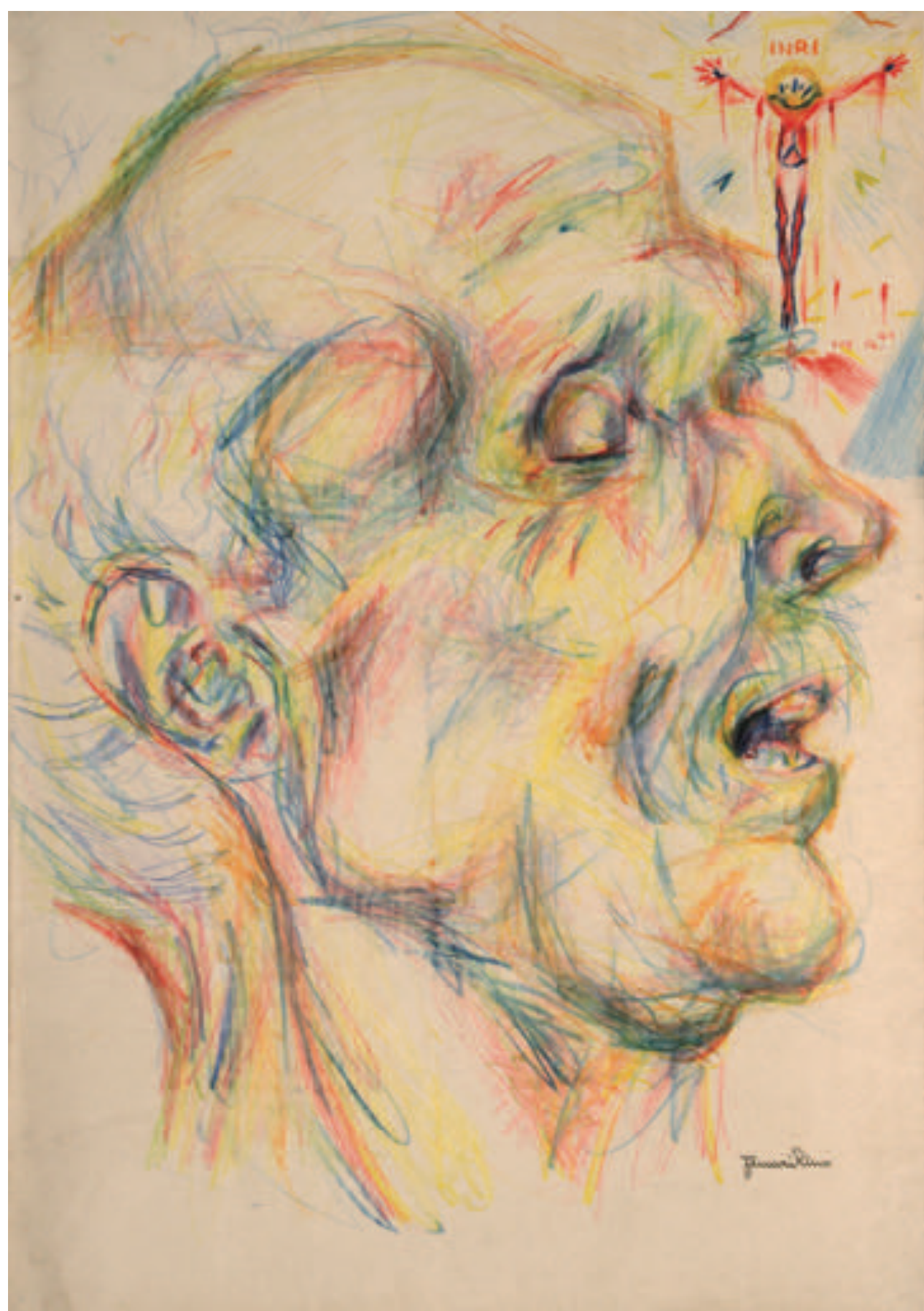


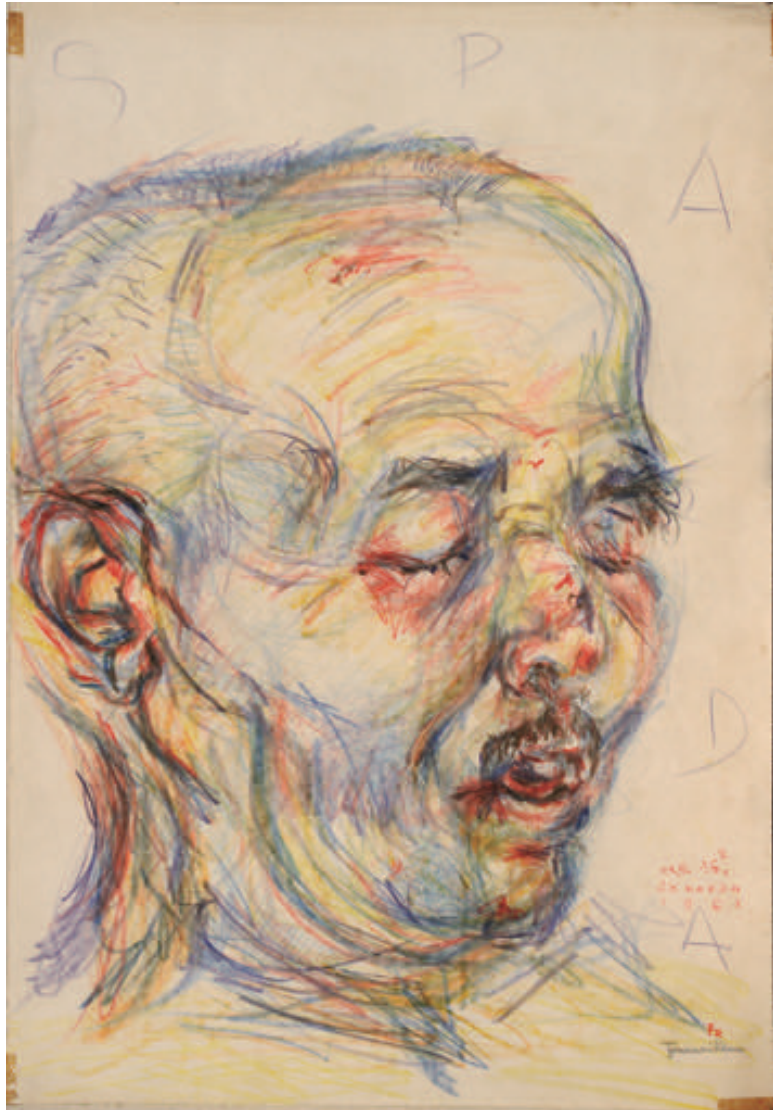
Rino Ferrari
Testa di tre quarti.
1961, Collezione privata.



Rino Ferrari

Rino Ferrari
Profilo e crocifisso,
s.d., Collezione privata.





Rino Ferrari
Testa verde e rossa,
 1961, Collezione privata.



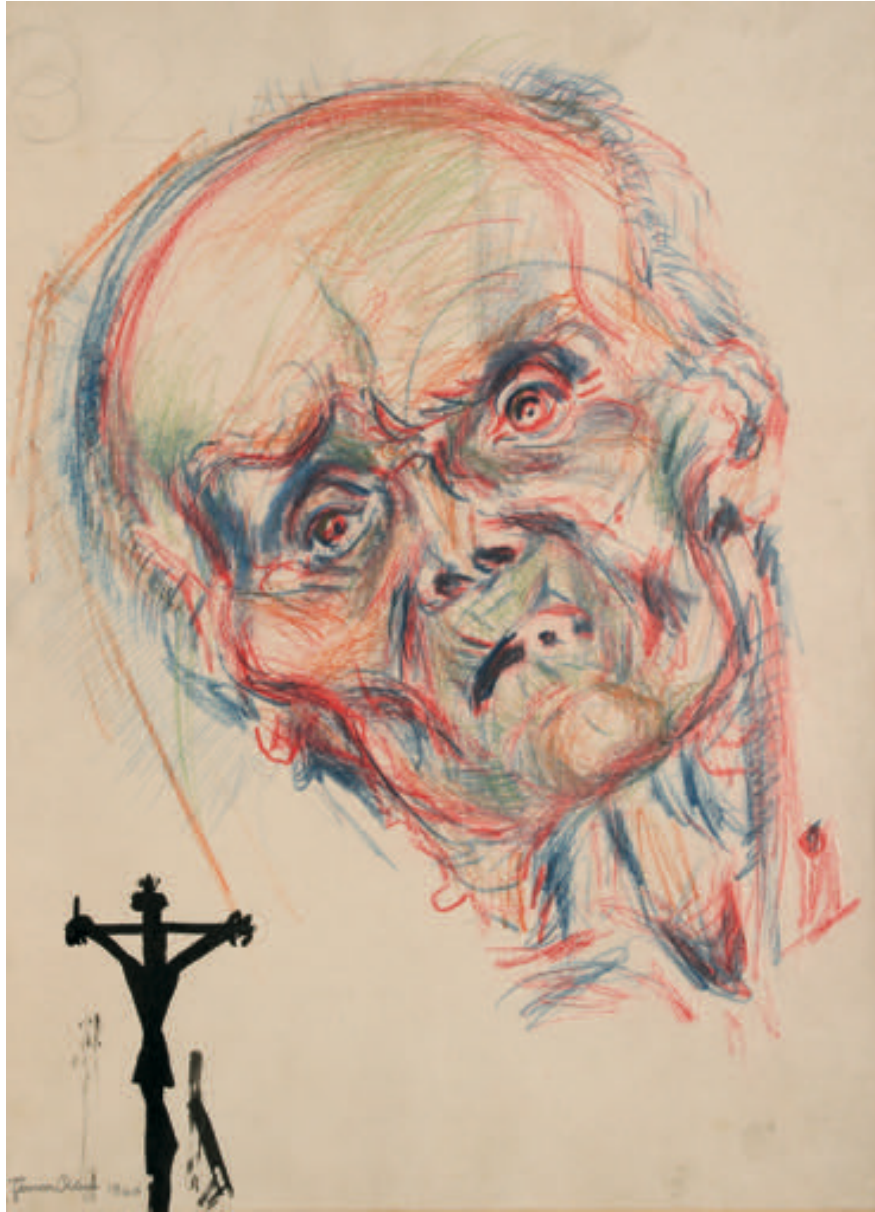
Rino Ferrari
Scotti morto,
 1959, Collezione privata.



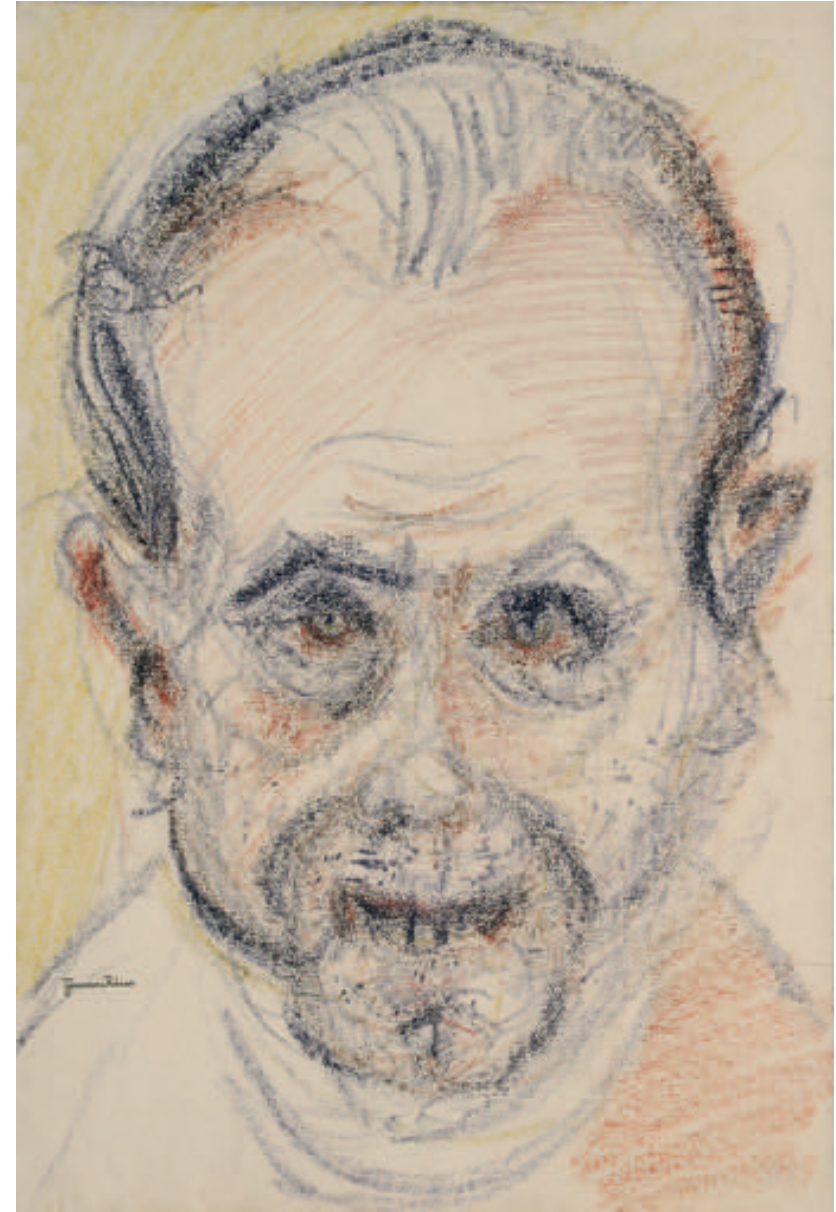
Rino Ferrari
Ottantacinque anni,
1959, Collezione privata.



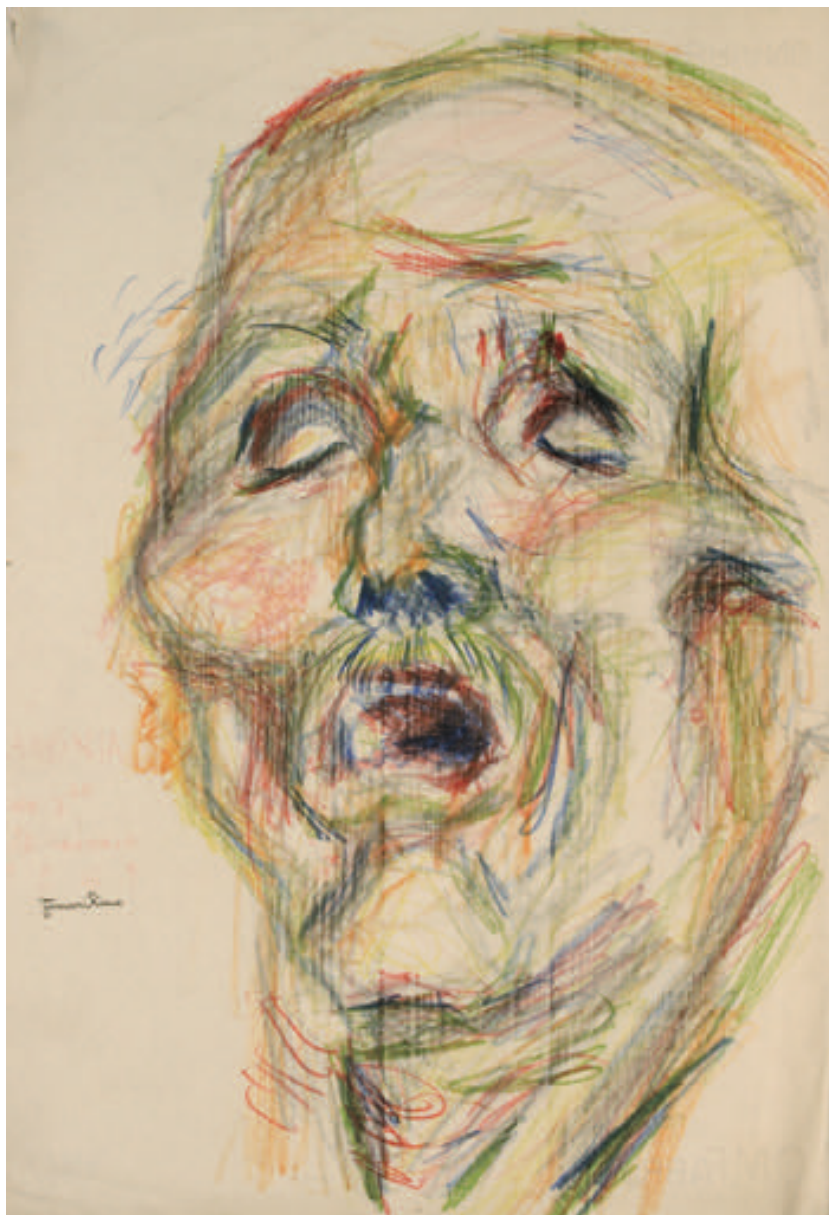
Rino Ferrari
Cancro allo stomaco,
1959. Collezione privata.



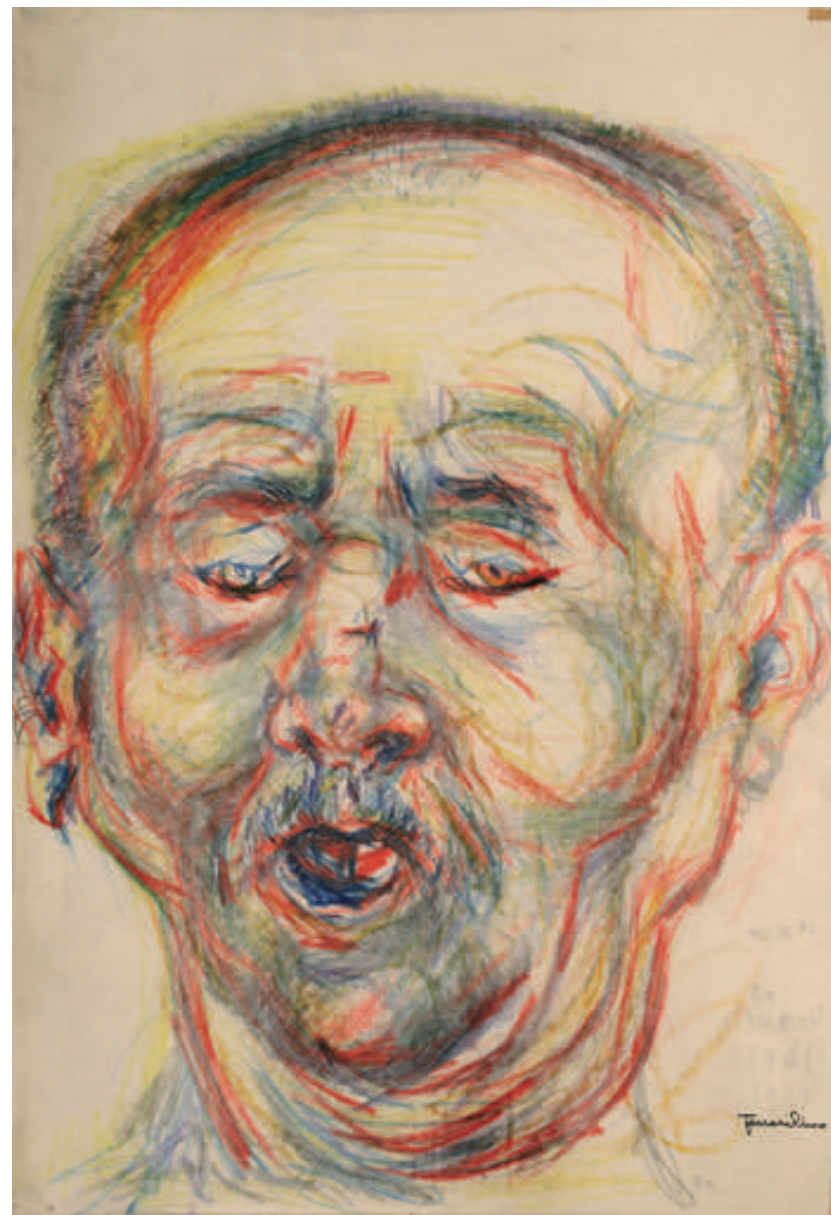
Rino Ferrari
Testa rossa e crocifisso nero,
1960, Collezione privata.



Rino Ferrari
Testa viola,
s.d., Collezione privata.



Rino Ferrari
Agonia,
1961. Collezione privata.



Rino Ferrari
Testa blu,
1961. Collezione privata.



Rino Ferrari
Ah ah eh eh,
1959, Collezione privata.



Rino Ferrari
Così sia,
1960, Collezione privata.



Rino Ferrari
Malentina,
1959, Collezione privata.



Rino Ferrari
Lascia stare,
 1959. Collezione privata.



Cura



HA FA LA TACIA
LU

IN AMERICA
Fondazione
Famiglia
Anno

ALBERTO
16 ANNI

AGOSTO 1959
ROMBELLO
GIOIO
MABIO
6 ANNI



Rino Ferrari
Alberto,
1959. Collezione privata.



Biografie degli artisti

Theodore Harold Gordon

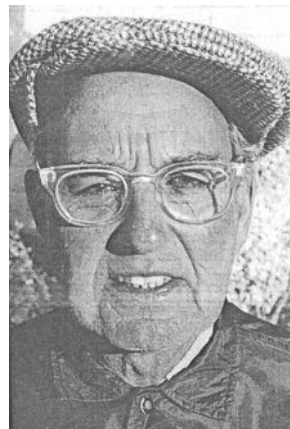
Dino Menozzi

Théodore Harold Gordon nasce nel 1924 nella cittadina di Louisville nel Kentucky.

I suoi nonni sono originari della Lituania e suo padre lavora nel commercio, sua madre ha un temperamento freddo e distaccato che provoca una specie di barriera psicologica nei confronti del figlio. Ted è attratto dai nonni paterni e finisce per abitare con loro al piano superiore dell'abitazione. Nel 1939, quando ha 14 anni, è esposto al trauma del suicidio del padre, circostanza dolorosa che segna profondamente il suo animo; qualche tempo dopo esegue una serie di disegni-caricature in ricordo del padre scomparso. Sono i primi timidi ed incerti inizi di quella che diverrà, negli anni, una precisa, anche se riservata, attività disegnativa.

Verso il 1939 l'industria manifatturiera dei nonni chiude i battenti; essi si trasferiscono a Brooklyn e lo prendono con sé. Qui Gordon frequenta il liceo. Ritornato a Louisville inizia studi universitari che non conclude: intraprende una serie di viaggi e lavori diversi (muratore, impiegato, persino lavapiatti su una nave mercantile che – come ricorda – ha toccato i porti di Genova, Napoli, Palermo e Messina). Verso il 1951 riprende a disegnare quelli che egli chiamerà

“doodles” (scarabocchi). Nel 1953 conosce Zona Chern che sposa nel 1954 trasferendosi con lei a S. Francisco. Riprende gli studi e consegue il diploma di Assistente sociale; ottiene un impiego presso un Istituto per ritardati mentali nel 1961 come archivista nel laboratorio radiologico dell'ospedale militare di Los Angeles (dove presterà servizio sino al 1985, anno del suo pensionamento).



Ted Gordon

Durante le pause del suo lavoro continua a disegnare teste grottesche, uccelli, gatti dall'aspetto esotico e vagamente sinistro, qualche composizione astratta caratterizzata da una marcata simmetria. Come supporto utilizza qualsiasi tipo di carta o cartoncino di recupero. Tutti questi disegni, frutto di un'attività solitaria e segreta, negli anni si sono notevolmente accumulati.

Ad un certo punto Gordon prende coscienza del valore e del significato delle sue opere: verso il 1969 rimane stupito leggendo un articolo, sulla rivista inglese “Realites”, concernente l'Art Brut. Agli inizi del '70 ha modo di sfogliare un'edizione in broccia del libro di Roger Cardinal “Outsider Art”: scopre così che i suoi “doodles” hanno parecchi punti di contatto, sorprendenti analogie con alcune raffigurazioni del libro. Si rende conto che questo

“genere” è apprezzato e riconosciuto criticamente. Nel 1974, tramite l'editore, scrive a Cardinal che risponde in termini lusinghieri e lo informa dell'esistenza della Collection de l'Art Brut a Losanna. Gordon scrive quindi a Losanna e riceve risposta da Geneviève Roulin; nel '76 invia una serie di disegni al museo e in seguito si mette in contatto con i maggiori studiosi di Outsider Art, donando suoi disegni alle maggiori istituzioni e collezioni europee quali l'Archive Musgrave-Kinley di Londra, L'Aracine e il Site de la Création Franche in Francia. Questi eventi favoriscono la conoscenza e la diffusione delle sue opere, infatti già alla fine del 1981 la Braunstein/Quay Gallery di S. Francisco propone suoi disegni ai collezionisti. Nel 1983 partecipa ad una esposizione di Folk Art, nel 1984 sue opere vengono incluse nella mostra “Pionieri in Paradiso: Folk e Outsider Art della costa occidentale” organizzata in California dal Museo d'Arte di Long Beach; nel 1989 Gordon presenta suoi disegni al Museo di Trenton nello stato del New Jersey. Nel 1990-91 «dopo aver trascorso pazientemente alcuni anni nell'anticamera della Neuve Invention - come argutamente annota R. Cardinal - Losanna gli rilascia il brevetto di “creatore brut” tramite una esposizione personale». Nonostante sia sovente incluso nelle rubriche dell'Art Brut, Ted Gordon, che ne conosce i criteri distintivi, si ritiene piuttosto un Outsider. In un'intervista rilasciata a Cardinal infatti afferma: «Sono un abitante della città ed ho avuto un po' di educazione (ma non in materia d'arte) e porto dunque “l'impronta di influenze culturali”. Ma il mio stile è, credo, del tutto autodidatta. Sono giunto agli “scarabocchi liberi” attraverso la sperimentazione e parecchi inciampi». Cardinal tuttavia ha raccolto da Gordon altre confidenze oltre a preziose testimonianze dalle quali è possibile approfondire gli aspetti della sua personalità. Significativo è anche lo sfogo-confessione che John MacGregor ha raccolto nel 1987 e che Cardinal riporta: «Io sono un piccolo uomo freddo,

maniaco, brontolone, ostile, piuttosto cattivo, ma cerco di dissimularlo con l'essere banale. Ci sono dei momenti in cui vorrei scomparire in fumo; essere qui per sentire e per guardare ma non per essere visto o per attirare l'attenzione, giusto per scivolare dentro me stesso».

In questa confessione Gordon mette a nudo il proprio animo con grande coraggio, svelando aspetti nascosti del suo carattere; dalle sue dichiarazioni emerge una sostanziale modestia e sincerità e un bisogno di tranquillità e riservatezza.

Nel maggio 2000 la scomparsa della moglie costituisce per Ted Gordon un improvviso quanto grave trauma: il senso di solitudine per la perdita della compagna gli provoca una cupa, terribile sofferenza. Dopo 46 anni di convivenza (la coppia è stata senza figli) la sensazione di vuoto è drammatica; egli fatica a riaversi e si può comprendere il fatto che disegnare sia ora la sua unica risorsa, la sua "ragion d'essere". La perdurante sua attività disegnativa non si configura quindi come una ricerca estetica quanto come una sorta di attività auto-compensativa, utile e quindi necessaria per recuperare e mantenere il proprio equilibrio interiore, "una maniera di trasmettere un messaggio di me a me stesso", una specie di auto-affermazione: "disegno, quindi esisto, mi sento ancora qualcuno, visto che qualcuno si interessa ancora a me".

E' indiscutibile che la prevalente tematica dei disegni di Gordon consista nella raffigurazione di un viso d'uomo, realizzato con infinite varianti tanto da divenire come un marchio distintivo per il quale è divenuto famoso nell'ambito dell'Outsider Art. Tutto ciò ci induce a riflettere e a supporre – come del resto è stato rilevato anche da altri studiosi – che la sua modalità esecutiva, di carattere chiaramente compulsivo, si configuri come una sorta di autoritratto continuo, riproposto quasi ossessivamente. Lo stesso Gordon ha dichiarato: "Ogni figura è la mia nel momento dell'esecuzione, dopodiché la riniego, per

morire e rinascere all'infinito".

Da sottolineare che questi visi di persone maschili posseggono alcune somiglianze di fondo, alcune marcate analogie: una forte accentuazione degli elementi costitutivi, labbra carnose, nasi assai pronunciati, grandi occhi con pupille dilatate, quasi spiritate, elementi tutti che contribuiscono a creare questi autoritratti, immaginari ed inconsci, che ci interrogano e ci costringono a subire di volta in volta il fascino di espressioni sempre diverse che sono lo specchio degli stati d'animo al momento dell'esecuzione.

Nel compiere i disegni, agli inizi, nelle pause dell'attività, Gordon ha utilizzato supporti di recupero, penne e pennarelli che gli hanno consentito una esecuzione rapida e soprattutto compatibile con i tempi a disposizione. Quindi la tecnica messa a punto per esigenze contingenti ha sfruttato le risorse della penna a sfera.

Delineata la struttura base, Gordon suddivide le zone, marcando i contorni, a volte con solchi profondi, altre volte con segni decisi e pronunciati; all'interno stende un fitto reticolo di linee curve sia a pennarello che a penna a sfera, il cui incrociarsi produce strani motivi ad effetto; in altre zone l'incontrarsi di segmenti rettilinei produce losanghe, quadrati di varie misure, in un sistema di segni sempre vario e suggestivo. Da sottolineare la simmetria che sorregge le composizioni e gli spazi bianchi lasciati in corrispondenza dei denti e degli occhi, mentre le pupille sono costituite da elementi decorativi sempre diversi.

Tramite la meticolosità di ciò che appare a prima vista come un semplice esercizio calligrafico, si strutturano così questi ritratti/autoritratti che, nella loro fissità della prevalente positura frontale, sollecitano in noi quasi l'inconscio rimando ad una possibile personale introspezione, nell'inconfessato timore di scorgere le nostre rughe segrete; tuttavia, spogliati dai riferimenti autobiografici, essi restano quasi come moderne icone dell'umana sofferenza.

Opere esposte in mostra

Testa oblunga maschile arancione,
15,3 x 7,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione privata.

Testa gialla,
23,7 x 23,7 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2005, Collezione Dino Menozzi.

Testa verde con occhi viola,
14 x 9 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
s.d., Collezione privata.

Testa di uomo con cappello e cravatta,
21,2 x 18 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione Dino Menozzi.

Testa nera con profilo bianco,
29,7 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione privata.

Testa verde con occhi gialli,
29,7 x 23,7 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione privata.

Theodoric Emperor of Megalomania,
12,5 x 12 cm,
pennarello, matita e biro su carta verde,
1997, Collezione privata.

Figura intera,
15,4 x 9,3 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
1998, Collezione privata.

Testa squadrata con profilo bianco,
29,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione Maria Cristina Righi.

Testa maschile con i baffi,
14 x 9,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
1992, Collezione privata.

Testa oblunga maschile pelata,
15,2 x 7 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione privata.

Testa bianca e nera,
9 x 9 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
s.d., Collezione privata.

Testa oblunga maschile con cravatta,
15,2 x 7,2 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione privata.

Testa arancio con contorno giallo,
23,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2005, Collezione privata.

Testa bianco e nero con nodo di cravatta,
29,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione Annamaria Menozzi.

Testa larga,
7,6 x 12,7 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione privata.

Testa a pera nera con due profili,
29,7 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione privata.

Testa bianco e nera,
21,2 x 17,9 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2003, Collezione privata.

Testa con occhi verdi e quattro profili,
23,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su cartoncino,
2003, Collezione privata.

Testa bianco e nero con due profili,
29,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2001, Collezione privata.

Testa viola e due profili,
23,8 x 23,8 cm,
pennarello, matita e biro su carta,
2005, Collezione privata.

Geltrude Hozatko Mediz

Cristina Calicelli

La storia di Geltrude si svolge tra l'Austria e la Germania dell'Est, a cavallo tra la fine dell'800 ed i primi anni del '900. Sono gli anni del Simbolismo nella versione austriaca della Secessione e dello Jugendstil, gli anni delle invenzioni, delle trasgressioni e delle prime ricerche sperimentali in campo psicologico. Come scrive Bianca Tosatti, era il periodo in cui "i circoli artistici più elitari vedevano nell'arte un mezzo di comunicazione con l'immateriale e il trascendente, tanto da considerare l'artista come un chiaroveggente e un profeta; l'occultismo era molto in voga"(1). Sappiamo che questa è l'epoca nella quale vive Geltrude e che il suo ambiente è quello artistico; tuttavia la biografia dell'autrice è criticamente confusa, piena di incertezze e zone d'ombra. Non sono rimasti documenti o testimonianze che conducano le ricerche ad un punto preciso e ben definito.

Cosa sappiamo dunque di Geltrude Hozatko-Mediz? Le prime indagini di cui sono a conoscenza sono state condotte da B. Tosatti e N. Leroux(2). Si sa che era la figlia (forse l'unica) di due artisti piuttosto noti: il padre, Karl Mediz nacque a Vienna

nel 1868 e dopo aver completato gli studi artistici in diverse città europee, si trasferì a Dresda nel 1891; non si sa se a quel tempo fosse già sposato con Emile Mediz-Pelikan, madre di Geltrude, ma abbiamo notizie della nascita di Geltrude a Krems nel 1893. Tutta la famiglia probabilmente si trasferì a Dresda, dove Karl aveva lo studio, e lì, il 19 marzo 1908, Emile morì all'età di 46 anni quando Geltrude era adolescente.



Karl Mediz
Ritratto della figlia Geltrude, 1912

Ricercando altre notizie biografiche che potessero chiarirci il percorso di questa giovane donna, abbiamo scoperto che anche a Ferrara qualcun'altro si stava occupando della stessa autrice. Perciò ci siamo messe in contatto con Roberto Roda, il curatore delle due mostre "Eredità del simbolismo" di Cento e "Donne simboliste" di Ferrara. Mentre sono incerte le informazioni riguardanti la biografia, è stato invece interessante prendere visione delle opere che Roda aveva in archivio fotografico che ci hanno permesso di ricostruire un altro pezzetto di storia. Roda lavora in un istituto di ricerca antropologica ed è giunto a Geltrude Hozatko-Mediz studiando l'evoluzione

della percezione delle figure fantastiche nell'800; è proprio nel corso delle sue ricerche che ha trovato una serie di lavori che erano stati posti in vendita a Vienna. Si tratta in prevalenza di acqueforti, acquetinte ed incisioni prodotte da Geltrude dal 1910 al 1914 probabilmente nello studio paterno.

Abbiamo subito individuato una forte differenza stilistica tra queste opere e quelle che conoscevamo noi: la "nostra" Geltrude è decisa, ossessiva e produce opere che le nascono dal profondo, che sono indiscutibilmente soggettive e prive di condizionamenti. La Geltrude che era esposta a Ferrara e Cento è una giovane donna le cui opere non mostrano alcuna invenzione rispetto alle mode del periodo, e se pure i suoi lavori rivelano uno spiccato gusto per l'orrido ed il medianico, si deve pur ammettere che questo stesso gusto era peraltro molto in voga nei salotti borghesi del tempo. Roda, nel corso delle sue ricerche, ha inoltre scoperto che Geltrude lavorava sotto dettatura medianica comunicando soprattutto con lo spirito della madre: questa tesi gli è stata confermata da corrispondenti austriaci anche se non si conoscono fonti bibliografiche precise.

Alla luce di questi nuovi dati, abbiamo dunque ricostruito la vita di Geltrude basandoci principalmente sulla lettura delle opere a noi note. I primi lavori sono datati 1910-1911, periodo in cui Geltrude lavora sotto l'influenza paterna nei modi Jugendstil. Le sue opere, fortemente accademiche, rispecchiano il Simbolismo più convenzionale pur mostrando una forte insicurezza; anzi, in alcuni casi si accentua l'infantilismo, quasi ci fosse stata una regressione che porta a "disegnini" decorativi o ghirigori di scrittura, come ci mostra l'autoritratto del 1910 (foto 1).

Tra il 1913 ed il 1914 aumenta la capacità grafica: il segno è più forte, le forme più costruite anche se lo stile rimane assolutamente conformista rispetto alle mode del tempo (foto 2).

Il vero cambiamento si ha nel 1915, quando, all'età di 23 anni, il segno diventa incisivo, ma non solo, il tratto gira ossessivamente sulla carta come la puntina di un sismografo che registra spinte energetiche interne. Cos'è successo in quegli anni? Ipotizziamo che la capacità, rinforzata dall'esercizio accademico a cui l'aveva sottoposta il padre, si metta gradatamente al servizio di una eccitazione visionaria e che questi due elementi concorrano a condurla a uno stile assolutamente personale e inedito: i ritratti soprattutto e, probabilmente, le tele "infernali" come quella del 1920 (foto 3). Questo radicale mutamento di stile, finalmente liberato da ogni vincolo accademico e incurante dei gusti della committenza e del mercato in generale, può effettivamente essere stato causato da un progressivo abbandono al delirio spiritualista che, nella versione riportata da Roda, fa supporre la pratica medianica. In questo senso consideriamo particolarmente significativa l'opera riportata nella foto numero 4, in cui la figura femminile appare dominante sia in senso fisico che sessuale: sproporzionata e "antigravosa" ostenta la gamba dallo spacco che squarcia la gonna, mentre sulla blusa la mano di Geltrude ha tracciato ghirigori complessi e compulsivi, forse in uno stato di automatismo. Ma la testa è già quella dei ritratti successivi, energica e deformata da un "sentire" non più controllato dalla ragione.

Sul resto della sua vita non sappiamo nulla. Dal nome possiamo capire che si è sposata con Hozatko, ma quando? Chi era Hozatko? Geltrude muore a Dresda nel 1935, ma se dal 1920 non abbiamo più nessuna notizia, possiamo supporre che sia stata ricoverata in un ospedale per malattie mentali?

Questa traccia biografica chiede dunque di essere completata con altre ricerche e approfondimenti: le opere prima di tutto (ha lavorato Geltrude dal '20 al '35? Se sì, dove sono i lavori?); poi le circostanze della morte in età ancora giovane.

Ricapitolando: allo stato delle nostre conoscenze appare chiaro che la produzione più importante sia databile dal 1915 al 1920.

(1) Giorgio Bedoni – Bianca Tosatti, *ARTE E PSICHIATRIA Uno sguardo sottile*, Edizioni Mazzotta, 2000.

(2) Bianca Tosatti, *Oltre la Ragione, le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Bergamo Palazzo della Ragione, estate 2006, catalogo Skira. Versione francese: *Beautés Insensées, Figures, histoires et maîtres del'art irrégulier*, Montecarlo, gennaio-febbraio 2007, catalogo Skira.

La Maison Rouge, Paris. *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut*, catalogo della mostra a La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert 23 giugno-9 ottobre 2005, n. 3 della collezione Privées, Fage éditions (Conversazione con Noëlg Leroux).

Nota: le foto riprodotte in questo saggio biografico si riferiscono ad opere di collocazione e proprietà sconosciute, per questo non è stato possibile all'autrice chiedere il permesso di pubblicazione.



Foto 1

Opere esposte in mostra

Heirich...von Hohenstaufen,
56x39 cm,
matita, matita colorata su carta,
4-2-1919, Collezione privata, Austria.

Friedrich II zu Hohenstaufen,
56x38 cm,
matita, matita colorata su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Friedrich von Schweden,
56x38 cm,
tecnica mista su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Senza titolo,
56x38 cm,
tecnica mista su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Friedrich II,
56x38 cm,
matita, matita colorata su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Senza titolo,
56x38 cm,
matita su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Senza titolo,
56x38 cm,
matita su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.

Der Pfalzgraf,
56x38 cm,
matita su carta,
S.d., Collezione privata, Austria.



Foto 2

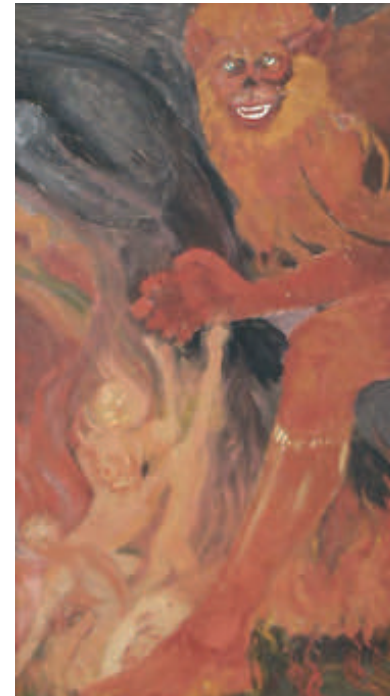


Foto 3

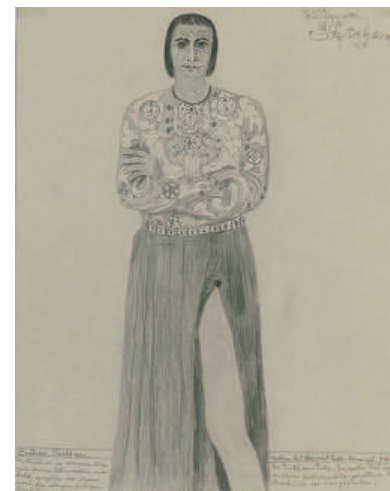


Foto 4

Margarethe Held

Caterina Nizzoli

"Dio mi ha incaricato di creare un'opera per la gente semplice e riconoscente di tutta la sua potenza e delle sue creazioni. Per la gente che crede nell'esistenza dell'Essere Supremo. Un Dio che preghiamo e la cui creazione diventa visibile attraverso i miei disegni".

Nata a Mettingen, vicino a Stoccarda, nel sud-est della Germania, Margarethe Held ha 27 anni quando sposa un sergente dell'armata del Reich. La coppia si stabilisce nella casa della famiglia a Bad Cannstatt, sempre nella stessa regione. Dopo quattro anni di matrimonio il marito e il padre muoiono improvvisamente, entrambi per aver mangiato della carne avariata. Non avendo avuto bambini, Margarethe si sente libera e comincia a prendere lezioni di recitazione. Nel 1928 lascia la tranquillità della campagna per trasferirsi nella capitale Berlino, dove vive con il suo amante Henry Cebels. Qui si guadagnano da vivere con la gestione di diversi cinema. Margarethe ottiene dei ruoli mediocri in qualche film. Verso la fine della guerra si separa da Cebels e vive oramai sola nel suo appartamento. Nel

1950, durante una seduta improvvisata in cui utilizza una tavoletta con le lettere dell'alfabeto, Margarethe riceve il suo primo messaggio spiritico. Presentandosi come "Siva, dio degli Indiani e dei Mongoli", il suo spirito guida le comunica un'ingiunzione imperiosa: "Prendi carta e matita e comincia a disegnare!" Completamente estranea alla tecnica del disegno, Margarethe obbedisce lasciandosi andare ad un'autentica produzione automatica nella quale non interviene nessuna preparazione preliminare né intenzione cosciente. Lei afferma che queste immagini le sono dettate da forze invisibili e non vuole riconoscerle né come opere d'arte né come creazioni personali. Nel primo periodo, il più ricco, realizza più di trecento fogli nello spazio di quattro mesi. Questa produzione medianica prosegue regolarmente fino al 1954 circa, data alla quale sembra avere veramente interrotto; a quest'epoca ha 60 anni. Passano vent'anni prima che un giornalista famoso senta parlare della sua produzione e le dedichi un articolo al limite dell'umoristico, che attira l'attenzione di Gerhard Rühm, specializzato in spiritismo e surrealismo.

Nel 1975, Mechthild Rausch gira un film sulla Held che passerà alla televisione e due anni dopo i suoi disegni faranno parte dell'importante esposizione "Mediumistiche Kunst" alla Petersen-Galerie di Berlino. In seguito avrà una personale a Erlangen e nel 1981 Rausch manderà in onda un montaggio sonoro dei suoi messaggi e dei suoi racconti. Margarethe Held finisce i suoi giorni nel quartiere berlinese di Kreuzberg nell'aprile 1981 all'età di 86 anni. Viene sepolta a Stoccarda nella sua regione natale dove la società delle arti di Wurtemberg le renderà omaggio tre anni dopo esponendo la sua opera completa.

In parallelo alla sua produzione grafica, la Held ha continuato ad utilizzare la tavoletta alfabetica che le

ha permesso una produzione complementare di testi. Poiché Siva le aveva annunciato che avrebbe dovuto pubblicare i suoi messaggi, Margarethe nel 1977 scrive un libro illustrato, *L'Universo Incontrollabile*. Il contenuto del testo è piuttosto povero: si legge che tutto è perfetto nel migliore dei mondi e che dopo la morte possiamo sperare in una vita superiore. I messaggi parlano anche della vita su altri pianeti e riferiscono le osservazioni mistiche di uno yogi chiamato Yogananda.

Di una qualità nettamente superiore ai testi, i disegni si dividono tra quelli fatti alla mina di piombo e quelli più evoluti realizzati a pastello. I primi erano eseguiti in soli pochi minuti e gli altri in meno di mezz'ora. Il suo soggetto principale è il volto, vagamente androgino, rappresentato quasi sempre di profilo, dallo sguardo vivo e audace, il tutto circondato da lunghe chiome ondegianti che formano delle volute vertiginose. Di volta in volta vi figurano dei, demoni, angeli, fate, gnomi ed elfi. "Esistono Elfi maschi ed Elfi femmine. I primi sono per gli uomini, i secondi per le femmine. La funzione degli Elfi sulla terra è di aiutare la gente nel suo lavoro. Alcuni di loro non sono molto intelligenti e aiutano nei lavori semplici, altri un pò di più e altri infine sono di un'intelligenza superiore e aiutano gli scienziati".

I visi differiscono per la lunghezza dei capelli: corti per gli uomini, che a volte hanno la barba, lunghi per le donne. Anche il cranio subisce strane trasformazioni: dallo spuntare di una o più corna alle creste, che nascono dalla fronte e cingono tutta la testa. Il viso conserva invece lo stesso identico profilo, l'orecchio grande al centro e lo sguardo nero rivolto piuttosto verso l'interno.

Ha prodotto a pastello anche una serie di "fiori celesti" e "animali celesti". Con un semplice motivo geometrico che racchiude le sue iniziali, Margarethe Held firma invariabilmente sull'angolo della pagina.

Traduzione e rielaborazione da:
L'Aracine et l'Art Brut, Madeleine Lommel,
Z'Editions, Paris, 1999

*Art spirite mediumnique visionnaire: messages
d'outre-monde*, exposition de la Halle Saint-Pierre
dal 13 settembre 1999 al 27 febbraio 2000, Hoëbeke,
Paris, 1999

Abcd une collection d'art brut, abcd & Actes Sud,
Paris, 2000.

Opere esposte in mostra

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Una donna dell'Assiria, benefattrice, ha vissuto 200 anni prima
di Cristo".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Una ninfa: "Zioni" che toglie i dolori ai pazienti".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Alranum, viveva in Francia".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"E' uno spagnolo, benefattore, ha fatto a molte persone del bene,
Fernandez Silvides".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"La greca fu disegnata solamente perché i presenti potessero vedere
il segno".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Albert dal Belgio".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Era una buona donna irlandese, Pauline Moore. Era ricca e ha
distribuito le sue ricchezze ai poveri".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Una puttana, veniva da Amburgo, ma aveva ancora qualche
pregio. Nata 1894, morta 1947".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"E' stata una buona donna, sempre disponibile, proveniva
dall'Olanda, si chiama Jiera Uri".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Era un buon uomo da Friesland (Germania del Nord), contadino
e pescatore, ha salvato molti uomini dall'ubriachezza".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Dea "Guillie" dell'acqua".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Uria, Dio dell'odio".

Ritratto,
42x28 cm,
pastello su carta,
1950, Collezione privata, Austria;
"Un benefattore, Gunther Von Witerman, proveniva dalla
Danimarca".

Margarethe Held
Ritratto,
1950, Collezione privata, Austria;



Cesare Paltrinieri

Sergio Zini

Il luogo che ha dato i natali a Cesare Paltrinieri è San Possidonio, in Provincia di Modena. Siamo in un paese tipico della Bassa modenese, in quella pianura padana resa celebre dalle storie di Don Camillo e Peppone.

Cesare è nato il 5 Ottobre del 1964.

Figlio unico di Ivano, bracciante agricolo, e di Maria Gabriella che ha sempre svolto lavori stagionali nelle aziende conserviere della zona.

Ricorda i suoi primi anni di vita così: "...Appena nato, all'ospedale, avevo fame e mia madre non poteva darmi da mangiare perché non aveva il latte". Questa ed altre frasi riguardanti la sua infanzia sono eloquenti di un vissuto difficile e faticoso. Ha frequentato l'Asilo Comunale e le scuole Elementari. Cesare descrive come segue il proprio itinerario scolastico: "Ho fatto per tre anni la prima elementare, per due anni la seconda e poi per un anno la terza, la quarta e la quinta". Durante le elementari viene trasferito, per un breve periodo, in un non meglio identificato collegio dell'Appennino modenese di cui ricorda: "Si mangiava male e allora mio padre e mia madre mi venivano a trovare e mi portavano roba da mangiare. Mia madre mi faceva le coccole e gli insegnanti non volevano. Mi trattavano come un cane".

Quando racconta di sé non manca di riproporre un preciso pensiero: "I miei compagni di scuola facevano finta di essere miei amici" e questo documenta con grande trasparenza l'acutezza con cui percepiva le relazioni umane e la qualità di rapporto con chi gli era vicino. Una foto che lo ritrae alle elementari - un ragazzo molto più grosso degli altri e che incute paura - mette in evidenza la sua diversità e ci fa immaginare quale poteva essere la considerazione dei compagni.

Frementa le scuole medie regolarmente e poi viene inserito nello stesso istituto come bidello, ma presto emergono importanti difficoltà: il marchio di disabile, o meglio in questo caso, di "handicappato", non favorisce la sua integrazione, né il suo benessere. "Dopo le medie ho girato da solo in bicicletta per due anni". In realtà i suoi itinerari erano delle vere e proprie scorribande a "fare danni" nei paesi vicini ("rompevo le antenne delle macchine, picchiavo i bambini") confermando, negli altri, quella paura che già avevano di lui.

Il tema della paura è un elemento importante nella vita di Cesare (è noto che "chi fa paura ha paura") e gli provocherà un progressivo distacco dalle relazioni amicali relegandolo a vivere in famiglia in un vero e proprio isolamento.

La passione per il disegno, il cui sorgere viene da lui collocato all'età di 3 anni, costituisce un diversivo, ma non è sufficiente a colmare quel vuoto dovuto all'assenza di rapporti significativi extrafamiliari. Si concentra, in questo periodo, sulla radio e sulla televisione cercando, in questi oggetti, quelle relazioni che non riusciva a trovare, né a vivere con le persone. In questo periodo sono numerosi i ricoveri in strutture psichiatriche.

Successivamente gli viene proposto un inserimento nel Laboratorio Socio-Occupazionale di un paese vicino, che frequenterà per circa 3 anni. "Mi piaceva poco perché mi facevano fare i compiti delle elementari. Poi mi sono stancato e nel 1989 ho cominciato ad andare a Carpi". L'inserimento di

Cesare, nell'allora Centro Diurno Emmanuel di Carpi - prima struttura della Cooperativa Sociale Nazareno - è stato piuttosto critico perché non riusciva ad adattarsi alla situazione. In seguito, grazie agli educatori ed alla presenza di persone che non mostravano di aver paura di lui, ha, lentamente, trovato un suo equilibrio ed un suo spazio. In seguito all'esperienza del Laboratorio Occupazionale, poiché desiderava "lavorare" e non fare le "cose da bambini", è stato uno dei fondatori del nuovo Atelier d'arte. Ha cominciato a cimentarsi nella pittura e nel disegno, partecipando ad una prima mostra organizzata a Carpi nel 1996 assieme ad altri ospiti della Cooperativa Nazareno.

La mostra era sul tema dei rifacimenti e delle revisioni 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!

In seguito ha realizzato una serie di quadri che sono divenuti il contenuto di una mostra, realizzata al suo paese d'origine in occasione della festa del Santo Patrono. Grande la meraviglia destata nei compaesani che conoscevano Cesare per la sua patologia e violenza, certamente non per la possibilità di offrire qualcosa di attraente agli altri.

Nonostante il Centro Diurno e l'impegno giornaliero, permangono gravi problemi a casa, nella relazione con i suoi genitori.

Così Cesare si fa promotore di quello che lui chiama "Nazareno di notte" cioè della creazione di un appartamento in cui possa vivere senza genitori. Il suo desiderio si realizzerà nel 2001 con l'apertura di "Casa Santa Teresa" - appartamento della cooperativa di cui lui si ritiene (e non del tutto a torto) il "fondatore" e nel quale vive ancora oggi. Cesare frequenta tutti i giorni con piacere l'Atelier "Manolibera" e vi svolge diverse attività tra le quali falegnameria, creta e decoro.

Le sue attività principali rimangono il disegno e la pittura. Il genere che preferisce è il ritratto.

Opere esposte in mostra

Nicola,
50x70 cm,
pastelli a olio,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Rossella,
50x70 cm,
carboncino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Alberto,
50x70 cm,
pastelli a cera,
2005, Nazareno Cooperativa Sociale.

Piero,
29x42 cm,
carboncino,
2007, Nazareno Cooperativa Sociale.

Sergio,
50x70 cm,
carboncino,
2007, Nazareno Cooperativa Sociale.

Sofia,
50x70 cm,
pastelli a cera,
2005, Nazareno Cooperativa Sociale.

Luigi,
50x70 cm,
carboncino,
2004, Nazareno Cooperativa Sociale.

Arduino,
50x70 cm,
gessetto,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Cinzia,
50x70 cm,
carboncino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Mio padre,
50x70 cm,
acrilico,
2005, Nazareno Cooperativa Sociale.

Michele,
35x50 cm,
pastelli ad olio,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Padre Pio,
50x70 cm,
carboncino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Pascal,
50x70 cm,
acrilico,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Mio padre,
50x70 cm,
carboncino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Angelo,
50x70 cm,
carboncino,
2006, Nazareno Cooperativa Sociale.

Cappello verde-blu-viola,
41,5x29,5 cm,
carboncino acquerellato,
2006, Collezione privata.

Paraorecchie verde,
41,5x29,5 cm,
carboncino acquerellato,
2006, Collezione privata.

Cappello a cilindro,
41,5x29,5 cm,
carboncino acquerellato,
2006, Collezione privata.



Rino Ferrari

Caterina Nizzoli

Quando disegnava, Rino Ferrari annotava ai margini del foglio le notizie che sentiva alla radio. Disegnava da sempre, da quando si era diplomato all' Istituto Tecnico per Geometri che aveva frequentato a La Spezia, ma la radio si abituò ad ascoltarla solo in seguito, dopo la guerra.

Del disegno riuscì a fare anche la sua professione che iniziò a Milano nel 1939, dopo il trasferimento della famiglia nella capitale lombarda. Quando scoppiò la guerra, Rino Ferrari lavorava infatti all'Isotta Fraschini come disegnatore meccanico. Era dunque un ventenne trapiantato a Milano da due anni, viveva con la famiglia in un quartiere della periferia milanese e aveva un ottimo posto di lavoro. Il padre, Mario Ferrari, era un militare di carriera di origine veneta e la madre, Amabile Cazzaro, aveva partorito sei figli tutti nati a Massa Carrara: Arduina nel 1919, Rino, il secondogenito, il 10 novembre del 1920, Arimene due anni dopo, Amedeo nel 1924, Arduino nel 1934 e Bruno nel 1938.

Nel giugno del 1940 con l'entrata in guerra dell'Italia, il padre partì per l'Albania e il sedicenne Amedeo falsificò la sua data di nascita per poter partecipare volontario alla campagna di Russia.

Questa fu la causa di un primo trauma peraltro

condiviso da tante famiglie italiane dell'epoca: vedere partire padri, fratelli e figli minorenni esaltati dalla propaganda fascista per ritrovarli solo alla fine della guerra sulle liste dei dispersi. Del fratello minore di Rino infatti non si seppe più nulla se non che morì durante la sfortunata "Operazione Barbarossa". Qualche mese dopo, anche Rino partì soldato per la Grecia, ma di fronte ai disastri militari italiani, intervenne la Wehrmacht tedesca, che in pochi giorni conquistò la Jugoslavia e invase la Grecia. Da questo momento in poi possiamo solo ricostruire gli avvenimenti storici fino allo straripamento del settembre 1943, quando Rino visse sulla sua pelle la drammatica assurdità del capovolgimento delle alleanze. Per gli italiani in Grecia quel fatidico anno significò, come ben sappiamo, la lenta attesa del massacro, una roulette russa di cui sarebbero state le vittime. Sulla famigerata isola di Cefalonia in 6000 morirono fucilati, altri 1000 sulle navi che furono affondate durante il trasferimento in Germania. Coloro che sfuggirono casualmente alla mattanza furono fatti prigionieri nei campi di concentramento. Rino Ferrari non parla mai di Cefalonia e dal suo silenzio capiamo che un sopravvissuto di Cefalonia non può raccontare quello che ha visto e vissuto. Internato in un campo di concentramento, vi trascorse due anni fino all'arrivo dei russi. Ricorderà per tutta la vita lo spaventoso paradosso di essere stato salvato proprio dall'esercito contro il quale suo fratello Amedeo aveva combattuto per la Patria. E' evidente che la guerra ha segnato la sua vita: quello che per noi è storia da manuale o d'archivio fotografico, ha significato per lui il trauma profondissimo della vicinanza continua alla morte. Inoltre è come se la guerra abbia censurato gli anni della sua giovinezza, operando ampie rimozioni nella sua memoria cosciente. Alle prime domande sull'argomento Rino risponde: "Sono cose che mi trascino tutt'ora in ogni minuto che vivo. Non posso dire niente, solo che avevo fame, freddo e i bombardamenti sulla testa."

Al ritorno a Milano Rino aveva 25 anni e cominciò a lavorare per vari studi tecnici, vivendo ancora con la famiglia in via Albertinelli. La sua esistenza però aveva subito una scossa alle fondamenta, un crollo in profondità che aveva provocato un vero e proprio stravolgimento. Sua madre raccontava che Rino passava le notti in cantina a disegnare fino all'alba, non mangiava carne per penitenza e faceva la comunione tutte le mattine prima di andare a lavorare. Purtroppo non rimane quasi nulla della sua produzione di questi anni e non è da escludere che Rino, dopo l'ingresso in manicomio, abbia bruciato tutte le sue opere precedenti.

Due anni dopo il suo ritorno dalla guerra, nel 1947, Rino sposò una ragazza del suo stesso caseggiato, la levatrice Giuseppina Vitali, che nello stesso anno partorì la prima figlia Sara.

Il secondogenito, battezzato Amedeo come il fratello disperso in Russia, nacque nel 1952. In seguito a febbri alte rimase offeso da una grave forma di meningite che lo rese cerebropatico. Forse fu questo l'avvenimento determinante per il crollo nervoso di Rino o forse il suo personale percorso spirituale era già avviato e irreversibile. Egli vide in questa tragedia una sorta di punizione e visse il resto della sua vita nel più completo ascetismo, coltivando quella relazione con Dio che si rafforzerà negli anni successivi attraverso la sua arte. La sua religiosità non aveva radici nel tessuto familiare e proprio perchè fu libera da retaggi educativi consolidati, si amplificò oltre ogni convenzione.

Il sentire mistico è quanto di più lontano ci sia dal mondo reale e offre ad ogni uomo uno spazio illimitato per la meditazione e la fede. L'essere sopravvissuto al campo di concentramento, al dolore, alla morte, alla paura e alla solitudine, alla crudeltà e alla distruzione della guerra, risvegliò in Ferrari una sensibilità nuova, acuta e morbosa.

Al manicomio provinciale di Mombello arrivò dunque intorno alla fine degli anni 50, in seguito al deperimento fisico e psichico dovuto alle rigide

penitenze a cui si sottoponeva quotidianamente e alle ossessioni che lo divoravano.

Quando entra in ospedale la prima diagnosi è di schiacciamento del cranio dovuto agli spostamenti d'aria causati dalle bombe. Il manicomio diventa il luogo adatto per dare sfogo alla sua esaltata misericordia e tradurla nelle cure ai sofferenti. La sua vita in reparto lo trasforma in un monaco in perenne lavoro: aiuta gli infermieri, prega e la maggior parte del tempo disegna. Qui Ferrari trova, come se lo stesse aspettando, il suo ruolo e la sua missione: dopo aver visto la sofferenza degli uomini vuole lasciare testimonianza di quegli ultimi istanti di vita che precedono la morte. Si ritiene l'eletto da Dio per fermare nel tempo la mimica dell'agonizzante, a documento del passaggio estremo e del ritorno dell'uomo al "creato". Per farlo ha bisogno di un medium: un crocifisso stretto nella mano sinistra, dal quale Rino si separa raramente.

Come lui stesso racconta, aveva cominciato a frequentare i corsi di nudo all'Accademia di Brera nel 1951: "Nel nudo di donna cercavo di cogliere un briciolo della meraviglia del Tutto. Dipingevo per mostrare alle altre creature quello che mi era dato vedere. Dipingere è donare l'emozione che si prova contemplando il creato". La produzione del periodo manicomiale, invece, cioè tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 quando a Mombello non esisteva ancora un atelier di disegno, è costituita in massima parte da ritratti di volti dei moribondi, e in minor numero da composizioni sacre e icone stilizzate e geometriche. I ritratti erano eseguiti in tempi brevissimi, moltiplicando il tratto dal segno forte e denso. Lavorava in piedi o in ginocchio e il suo volto diventava sofferente: Ferrari mentre disegnava raggiungeva il dolore del soggetto ritratto, come se fosse in trance.

Non si può dire se dipingesse per la gloria di Dio o piuttosto per la dignità dell'uomo, di certo le parole che utilizzava, Creatore, Creato, Creature, il Tutto, rivelano una cristianità estrema che investiva ogni

suo comportamento.

Quando uscì dall'ospedale Ferrari non lavorò più. Con la pensione di invalidità affittò una casa a Sant'Agata sul Lago Maggiore nella quale si ritirava in completa solitudine per disegnare. Continuò saltuariamente a frequentare Brera, ritornò ai nudi di donna e, riprendendo l'abitudine presa in manicomio, si recava quotidianamente negli ospizi di Milano, come il Pio Albergo Trivulzio, per ritrarre i volti dei sofferenti. Da questo momento la sua vita cambia tenore: vive con poco, disegna ovunque si trovi e può concedersi di pellegrinare seguendo solo l'istinto, come un viandante.

Nel 1966, durante l'alluvione dell'Arno, partecipa alle squadre di volontari che erano partiti da tutta Italia per portare soccorso ai cittadini e al patrimonio culturale di Firenze. Due anni dopo si trasferisce in Sicilia per rendersi utile ai terremotati della valle del Belice: qui vive prima accampato in una canadese e con una bicicletta come unico mezzo di trasporto, in seguito affitterà per tre mesi una stanza a Castelvetrano. In queste occasioni Ferrari era mosso come sempre da grande umanità e compassione che si manifestavano in lui anche come necessità artistica. I disegni di questi anni sono perlopiù paesaggi e ritratti accademici. La sua esistenza, al contrario, era guidata da uno spirito errante che lo avvicina al nomadismo, fisico e mentale, degli artisti outsider che occupavano le golene del Po zavattiniano proprio negli stessi anni.

Durante la sua permanenza a Mombello, Ferrari fece un incontro importante: il primario del Reparto Cura, il dottor Enzo Gabrici, suo psichiatra e in seguito amico. Medico appassionato e attento studioso delle forme espressive dei malati di mente (parteciperà in seguito alla creazione dell'Istituto Paolo Pini ad Affori e dell'atelier annesso), riconobbe infatti l'intensità dell'arte di Ferrari e ne stimolò la produzione. Inoltre dobbiamo a lui un'abbondante documentazione video sulla storia di Mombello e in particolare un filmato che egli girò negli anni '60

proprio su Rino Ferrari "Pittore mistico del dolore", che lo ritrae mentre disegna e aiuta gli infermieri. Il dottor Gabrici, oggi novantannenove, è un testimone delle sperimentazioni a cui venivano sottoposti i pazienti degli ospedali psichiatrici italiani ed europei negli anni '50, quando gli psicofarmaci ancora non esistevano e i manicomi erano suddivisi in reparti di "Agitati", "Semiagitati", "Tranquilli", ecc. Rino Ferrari fu sottoposto a numerosi elettroshock e fu anch'egli vittima della mancanza di conoscenze specifiche nel campo delle malattie "dell'anima". Quando il dottor Gabrici parla di Rino Ferrari accenna appena alla forma dissociativa conseguente all'esperienza nei campi nazisti e aggiunge che "non era matto, era solo estremamente sensibile alla ricerca della perfezione spirituale".

Opere esposte in mostra

Testa di tre quarti,
50,2 x 35,2 cm,
pastelli su carta,
1961, Collezione privata.

Profilo e crocifisso,
50 x 35,2 cm,
pastelli su carta,
s.d., Collezione privata.

Testa verde e rossa,
50,3 x 35,1 cm,
pastelli su carta,
1961, Collezione privata.

Scotti morto,
34 x 24 cm,
penna e pastello su carta,
1959, Collezione privata.

Ottantacinque anni,
33,8 x 26,8 cm,
penna matita pastello su carta,
1959, Collezione privata.

Agonia,
48 x 33,5 cm,
pastelli su carta Fabriano,
1961, Collezione privata.

Testa rossa e crocifisso nero,
50 x 37 cm,
pastelli e inchiostro su carta,
1960, Collezione privata.

Testa viola,
48,1 x 32,8 cm,
pastello su carta Fabriano,
s.d., Collezione privata.

Testa blu,
50,2 x 35 cm,
pastelli su carta,
1961, Collezione privata.

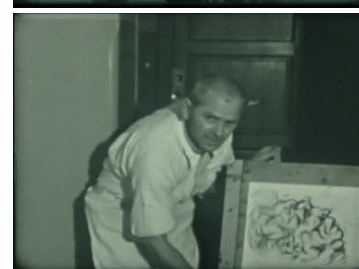
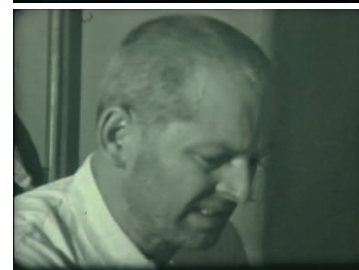
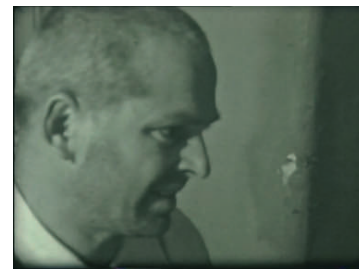
Ah ah eh eh,
34 x 27 cm,
penna e pastelli su carta,
1959, Collezione privata.

Così sia,
50 x 35 cm,
matita su carta,
1960, Collezione privata.

Malentina,
33,8 x 24 cm,
penna, matita, pastello su carta,
1959, Collezione privata.

Lascia stare,
34 x 27 cm,
penna, inchiostro su carta,
1959, Collezione privata.

Alberto,
33,2 x 24,2 cm,
penna, matita, pastello su carta,
1959, Collezione privata.



Fotogrammi dal film "Rino Ferrari. Artista mistico del dolore", girato dal Dottor Enzo Gabrici nel 1959 nell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Mombello, a Limbiate, Milano.

Cancro allo stomaco,
33,7 x 23,8 cm,
penna, matita, pastelli su carta,
1959, Collezione privata.

Con il contributo di

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI CARPI 

Con il patrocinio e il contributo di:

Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi
Assemblea legislativa della Regione Emilia Romagna
Giunta regionale della Regione Emilia Romagna
Provincia di Modena
Comune di Carpi
Rotary Club Carpi
ARBE Industrie Grafiche

Con il patrocinio di:

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Università Degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Segretariato Sociale della RAI
Federazione dell'Impresa Sociale - Compagnia delle Opere
Consorzio di Solidarietà Sociale di Modena



CITTÀ DI CARPI



Provincia di Modena



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA



 **Rotary Club Carpi**



Ritornare l'invisibile

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