

Carpi

3-26 Maggio 2008

ex-cappellificio Lugli e Rossi



tupefatti di spazio



tupefatti di spazio



S tupefatti di spazio

Ogni mostra è innanzitutto incontro, incontro con gli artisti che espongono il loro lavoro, questi "geniali costruttori di bellezza" come li definisce Giovanni Paolo II nella sua "Lettera agli artisti" del 23 Aprile 1999. Rivolgendosi a tutti gli artisti dice loro: "Nessuno meglio di voi artisti, geniali costruttori di bellezza, può intuire qualcosa del pathos con cui Dio, all'alba della creazione, guardò all'opera delle sue mani. Una vibrazione di quel sentimento si è infinite volte riflessa negli sguardi con cui voi, come gli artisti di ogni tempo, avvinti dallo stupore per il potere arcano dei suoni e delle parole, dei colori e delle forme, avete ammirato l'opera del vostro estro, avvertendovi quasi l'eco di quel mistero della creazione a cui Dio, solo creatore di tutte le cose, ha voluto in qualche modo associarvi".

E questo è il sentimento che nasce di fronte a questa mostra intitolata "Stupefatti di Spazio". Questo titolo tocca due temi fondamentali per la vita dell'uomo: lo spazio e lo stupore.

Lo spazio è il luogo della vita dell'uomo dove esso può esprimere la sua libertà e il suo impeto buono di costruire. Il desiderio dell'uomo, quello del compimento, della soddisfazione totale – in una parola il desiderio di Dio – rappresenta il motore di ogni azione e della sua vita. Questo è ben rappresentato dal Popolo d'Israele che vuole costruire un Tempio al Signore cioè dedicare uno spazio a Lui. Ma a un certo punto della storia accade qualcosa di nuovo: Gesù, figlio di Dio, viene, di persona, ad abitare con noi, ad usare del nostro spazio, calpestando la nostra terra, respirando l'aria e bevendo l'acqua come tutti noi oppure, dopo la Resurrezione, intorno al fuoco con i suoi amici mentre il pesce si arrostisce generando stupore in coloro che ha incontrato che sono rimasti colpiti dalla sua eccezionalità.

Non uno stupore "attonito" che lascia fermi ma uno "stupore che ricrea" come viene detto nel titolo del Festival di quest'anno. Che cosa ricrea? Una posizione umana vera, attenta a tutto l'uomo, dall'inizio della sua vita, per tutto il tempo che gli è dato – per imparare, per costruire, per generare – fino al suo naturale compimento.

E allora adesso tocca a noi riconoscere questo, farci annunciatori di questa bellezza perché ha colpito la nostra vita e la speranza è che questo sia riconosciuto da tutti gli uomini. Infatti, come continua Giovanni Paolo II "Di fronte alla sacralità della vita e dell'essere umano, di fronte alle meraviglie dell'universo, l'unico atteggiamento adeguato è quello dello stupore."

Da questo stupore può scaturire quell'entusiasmo di cui parla il poeta polacco Cyprian Norwid quando dice "La bellezza è per entusiasmare al lavoro, il lavoro è per risorgere".

Ed è proprio grazie alla Resurrezione che Gesù cambia il mondo: "Ecco, io faccio nuove tutte le cose" (Ap. 21, 5).

Mons. Elio Tinti, Vescovo di Carpi

Ancora una volta gli amici del Festival Internazionale delle Abilità Differenti hanno colto nel segno. Proporre una mostra a tema *Stupefatti di spazio*, significa intercettare e voler tradurre nella pur speciale forma artistica dell' *Outsider Art*, un bisogno che accomuna l'uomo contemporaneo.

Metaforicamente la società moderna si pone l'obiettivo di "dare spazio" a tutti. Siamo sicuri che la strada che stiamo percorrendo sia quella giusta per raggiungere questo traguardo di civiltà?

Fuor di metafora, l'opportunità che questa forma artistica ci offre è quella di riflettere in modo serio e compiuto sugli "spazi sociali" che i diversamente abili occupano nelle nostre società e in che misura questa importante presenza di persone, che vivono in condizioni di disagio mentale è colta da ognuno non come una necessità sociale, ma come un diritto di cittadinanza al pari di ogni altra persona. La nostra città è dunque orgogliosa di poter dar voce e "spazio" a queste iniziative culturali e sociali, che interpretano in modo autentico il comune sentire dei nostri concittadini.

Adoperarsi perché nessuno si senta escluso dalla società in cui vive è il primo degli obiettivi che chi è chiamato a ruoli decisionali deve conseguire.

Un sincero grazie dunque agli artisti che ci permetteranno di ammirare le loro opere, agli organizzatori della mostra sull' *Outsider Art* e più in generale a tutte le persone impegnate nel Festival delle Abilità Differenti, che ormai da anni hanno fatto della nostra città un punto di riferimento nazionale per questa straordinaria rassegna.

Enrico Campedelli, Sindaco di Carpi

L'opera d'arte stupisce, irrita, emoziona, "muove l'anima" in un turbinio di sofferenza e gioia che riflette, nell'arte, il movimento di chi, attraverso i suoi mezzi, sta creando oggetti d'arte ed al contempo, comunicando il proprio sentire. Questo non può che "segnare" l'occhio di chi osserva e insinuarsi, attraverso le emozioni, nell'anima. Uno degli aspetti più interessanti di iniziative come questa mostra è che danno spessore a ciò che, ormai comunemente, chiamiamo abilità differenti e non più disabilità. Ognuno di noi ha abilità differenti e le disabilità di cui spesso si parla, appartengono al genere umano e non solo al "disabile"; non sono che aree della vita che ognuno di noi non riesce a vivere completamente. Chi non riesce ad emozionarsi, a provare passione per ciò che fa, chi non riesce a vivere pienamente le diverse parti di cui è composto è, a suo modo, disabile. Eventi come questo sono importanti perché aiutano a ribaltare un assioma che fa parte di una cultura centrata sul valore della salute, intesa come assenza di qualunque disagio, soprattutto fisico, e di inconscia ricerca di bellezza ed eternità.

Chi, come me, come noi tutti operatori sanitari, da anni lavora per promuovere la salute sa che la sua promozione più autentica non può che passare dall'utilizzo di tutte le forme artistiche, di cui la parola è soltanto quella utilizzata più frequentemente. Ma è grazie a chi ha il coraggio e la curiosità mentale di proporre anche altre forme di espressione che possiamo ritrovare un valore diverso del concetto di salute, perché l'arte, questa arte, prodotta da persone che posseggono, appunto, altre abilità, ci sorprende, ci lascia stupiti a guardare, a cercare di capire, attraverso canali che troppo spesso, nella nostra quotidianità, non possono essere utilizzati, per ragioni di tempi, spazi e obiettivi di lavoro che richiedono altre abilità. In qualche modo esse curano la nostra di disabilità, riportandoci la possibilità di sentire sensazioni e passioni, di percepire in altri modi quel tempo e quello spazio che, troppo spesso, sono la nostra prigione.

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

Indice

Pag. 04	Stupefatti di spazio, Bianca Tosatti
Pag. 10	Spazio di libertà, Sergio Zini
Pag. 12	Lo spazio espositivo, Emanuela Ciroldi
Pag. 15	Artisti e Opere
Pag. 16	Andrea Carminati
Pag. 18	Antonio Dalla Valle
Pag. 20	Agostino Goldani
Pag. 22	Giorgio Pagnini
Pag. 24	Mauro Giuntini
Pag. 26	Oreste Fernando Nanetti
Pag. 28	Jean Luc Parant
Pag. 30	Atelier dell'errore
Pag. 31	Franco Vaccari
Pag. 32	Francesco Borrello
Pag. 33	Giovanni Battista Podestà
Pag. 34	Silvia Cibaldi
Pag. 36	Nicola Giannini
Pag. 38	Raffaella Formenti
Pag. 40	Gianluca Pirrotta
Pag. 42	Pierre Albasser
Pag. 44	Michele Munno
Pag. 46	Cesare Paltrinieri
Pag. 48	Nanni Valentini
Pag. 49	Luigi Serafini
Pag. 51	I Grandi Maestri del Novecento, Luigi Cavadini
Pag. 57	Biografie degli artisti, Cristina Calicelli

S tupefatti di spazio

Bianca Tosatti

Il tema dello spazio e della sua misura è un tema antico, quasi come il pensiero dell'uomo; inoltre il tema dello spazio è strutturalmente fondativo di tutta la cultura mediterranea, dal tempio greco alle piramidi, dalla camera ottica di Brunelleschi alle volte sfondate sul cielo delle chiese barocche. Platone sostiene che quando Dio intraprese la creazione dell'universo dal caos cominciò innanzitutto a contrassegnarne gli elementi costitutivi con forme e numeri che, combinando il triangolo in una moltitudine di solidi atomici, eliminavano dall'esperienza umana il vuoto: il cubo era l'elemento di misura dello spazio terrestre, il tetraedro o piramide era la misura del fuoco, l'ottaedro dell'aria, l'icosaedro dell'acqua, il dodecaedro era l'ultimo, utilizzato "per l'universo, quando Dio l'ha decorato".

Ma la storia dell'uomo è una storia di scontentezza e di disagio che, riferita al tema dello spazio, sente acutamente come il modulo geometrico, l'equilibrio, l'armonia, l'ordine reprimono prepotentemente l'instabilità e l'impulso, la vitalità organicistica e l'inquietudine.

Non c'è punto di vista più utile di quello appollaiato sulla *stulticia*: da là lo spazio appare come una cartografia abbozzata e precaria, continuamente contestata da componenti soggettive anomale e litigiose, esaltate e irridenti.

Dal punto di vista della razionalità, invece, basta pensare all'epoca moderna in cui, dal manierismo in poi, lo spazio ha svelato la precarietà di un concetto di comodo, culturalmente e scientificamente necessario, ma generatore di dubbi e segrete inquietudini, dove il soggetto non abita, ma prova in solitudine la vertigine e la paura, come un naufrago su un'isola deserta. In questo senso la raffigurazione più intensa e conturbante di tutta la Storia dell'arte è la *Melencolia I* di Dürer in cui l'uomo di studi riguarda il suo destino di insicurezza attraverso i libri e gli attrezzi di indagine logica e scientifica.



Albrecht Dürer, **Melencolia I**, 1514,
bulino, mm 239 x 168 con piccoli margini

In basso, a destra, sul gradino, il monogramma e la data: 1514
In alto, a sinistra, il titolo, inciso sulla parte interna delle ali di un pipistrello
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma

Consideriamo dunque la figura del genio femminile alato nella versione conservata a pochi chilometri da questa mostra, nella magnifica sede della Fondazione Magnani-Rocca. Melencolia è seduta in un luogo freddo e solitario, non lontano dal mare, debolmente illuminata dalla luce della luna, come si può dedurre dall'ombra della clessidra sul muro, e dal bagliore spettrale di una cometa circondata da un arcobaleno lunare. Un putto imbronciato è appollaiato su una macina fuori uso, mentre scarabocchia qualcosa su una tegola; un cane macilento è accucciato ai piedi di Melencolia, adombrata dalla più tetra inazione. Incurante del suo abbigliamento, con i capelli scomposti, appoggia la testa sulla mano e con l'altra tiene meccanicamente un compasso, mentre l'avambraccio riposa su un libro chiuso. Lo stato d'animo di questo genio infelice è riflesso dagli accessori, arnesi e oggetti relativi soprattutto alle arti dell'architettura e della falegnameria, disseminati in uno sconcertante disordine.

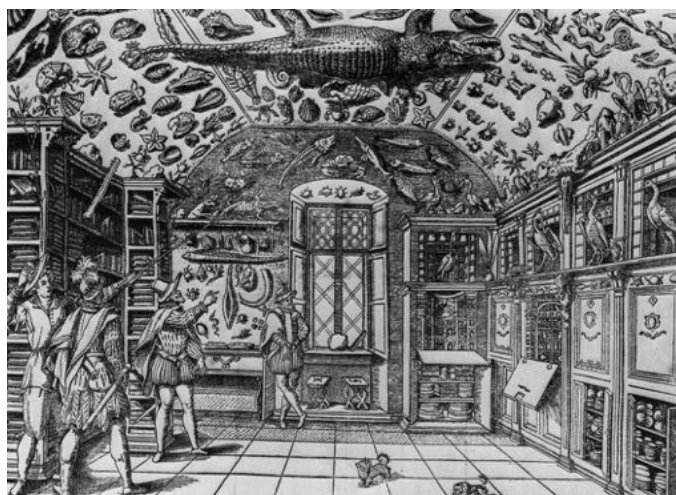
Appese all'edificio incompiuto stanno una bilancia, una clessidra e una campana sotto la quale è incastrato nel muro un quadrato magico; appoggiata lungo una parete sta una scala di legno che sembra sottolineare l'incompletezza dell'edificio. Due oggetti non sembrano tanto attrezzi quanto simboli o emblemi dei principi scientifici che stanno alla base della geometria: una sfera tornita e un tronco di pietra (la geometria oltre a misurare pondera: è l'arte fondata sulla misura, il peso e il numero).

Se Dürer ci ha dunque mostrato nella figura della malinconia l'arroganza e la finitezza, la perfezione della misura razionale e la sua dolorosa inutilità, deriviamo invece dai suoi diari minuziosi una passione forte e divergente rispetto al disegno totalizzante della razionalità rinascimentale. **Si tratta della curiosità, di quella incontrollabile energia** che si addensa nelle pieghe della ragione, che si nutre delle polarità, delle antinomie, delle ripetizioni, delle incoerenze.

Nel suo diario di viaggio si trovano pagine concitate dove vengono minuziosamente descritte l'insistente ricerca di oggetti "mai visti", le difficoltà per procurarseli, l'accumulo e il trasporto, la storia di ogni oggetto in un complesso passaggio di mani.

L'inventario è strabiliante.

Un ramo di corallo bianco, uno scudo indiano di legno, un bastone di bambù, un cappello di fibra di sambuco, un anello di corno di bufalo, porcellane, oggetti di piume, una noce indiana, un piede di alce, una pigna, due conchiglie, un grande rosario di legno di cedro, un piccolo teschio, una scatoletta di filigrana, un bulbo con i germogli, una grossa scaglia di pesce, cinque gusci di chiocciola, scimmie e pesci, un flauto di avorio, un magnete, un guscio di tartaruga, un vaso di alabastro, scarpe persiane gialle, vasetti con capperi e olive....



Il museo di Francesco Imperato
(F.Imperato, Historia naturale, 1599)

Certo c'è in questa curiosità senza limiti quella speciale forma di libertà mentale che anticipa il costume rinascimentale della *Kunst-und Wunderkammer* d'artista (basta pensare alla straordinaria raccolta di Rembrandt, ad Amsterdam oltre un secolo dopo...), ma c'è anche l'inequivocabile segno della crisi e dell'inquietudine che oppone alla sfera e al tronco marmoreo della "geometria malinconica" l'ipotesi di una conoscenza estetica fittamente intricata alla vita pulsionale. In questo intrico l'attenzione e il pensiero saltano da un oggetto all'altro in una costante attitudine alla distrazione, alla caduta, alla maniacalità insomma; ma come si potrebbe altrimenti interpretare l'inesauribile disponibilità, l'energia che trapela da questo passaggio della sua biografia?

"Inscambiabile, nel 1520 si reca da Anversa in Zelanda per vedere un animale immenso di cui si favoleggiava, spinto dalla sua insaziabile curiosità naturalistica: ma al suo arrivo l'alta marea ha già disincagliato l'animale dalla riva". L'animale immenso, purpureo, gibbuto, che l'alta marea disincaglia in Zelanda sottraendolo alla rapacità conoscitiva di Dürer, è apparso a Correggio, riesumato dalla profondità di questa memoria geologica; la *Wunderkammer* è la stanza delle meraviglie che in questa mostra viene proposta da Francesco Borrello e da

Jean Luc Parant.

Per Parant si tratta proprio, come nel viaggio di Dürer da Anversa in Zelanda, di misurare lo spazio in termini di vicinanza e lontananza: uno spazio da "andare a vedere", da occupare transitoriamente con gli occhi, da siglare con le parole, da catalogare con un metodo che dalla scienza deriva la fecondità immaginifica e il pensiero rotondo che scorre senza incagliarsi

nella fissità immobile del sapere. Ma veniamo ad una camera più classica, più dureriana: Francesco Borrello raccoglie gli oggetti con insaziabile curiosità, li accumula nel segreto della sua stanza all'interno dell'istituto dove risiede, li condivide con circospezione con pochissime persone - forse soltanto con una, l'amica Paola Pontiggia che conduce l'atelier "La Manica Lunga - Officina creativa" di Sospiro.

Il segreto, la stanza chiusa, la raccolta di oggetti si riferiscono a un'installazione concettuale primaria, in cui lo spazio edilizio destinato a quella pur minima quota di vita privata a cui la persona ha diritto viene trasformato in paradigma del luogo della vita solitaria.

Bisogna precisare a questo punto che con l'espressione luogo della vita solitaria ci si riferisce alla *solitarietà* piuttosto che alla *solitudine*, dal momento che il primo termine implica una componente di intenzionalità marcata fino alla volizione, come quella dei monaci o degli studiosi. Studio infatti si chiamava in passato quello di Isabella d'Este a Mantova, quelli di Federico da Montefeltro a Urbino e a Gubbio, quello di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze; studio era insomma il teatro della mente che, contro il dubbio e l'inquietudine, esorcizzava la preoccupazione dell'universalità tentando la riappacificazione dei due termini, sapere e conoscenza.

Sia nel caso di Borrello che in quello di Goldani, la stanza chiusa diventa dunque l'espedito per trasformare la dolorosa passività nei confronti di un destino di solitudine in una scelta di vita solitaria: con una complicata attrezzatura collezionistica la stanza diventa camera, o meglio studio, o meglio teatro delle meraviglie (*Wunderkammer* a tutti gli effetti), o infine "opera d'arte totale" in cui ciò che conta è l'insieme piuttosto che la singolarità, mentre la relazione conflittuale fra il soggetto e il mondo viene metabolizzata da quel sentimento ambiguo

e indescrivibile che possiamo chiamare *stupefazione*.

Stupefazione e meraviglia sono dunque le cerniere su cui avviene questo snodo e bisogna pur ammettere che questi concetti sono poco praticati dalla modernità che tuttavia li ricerca fino all'ossessione e al disgusto: sarà per la censura costantemente attivata sulla meraviglia dalla presunzione, che la considera un prodotto dell'ignoranza e dell'ingenuità infantile; sarà per i legami misteriosi della stupefazione con il piacere, con l'enigma, con il mistero; sarà perché, in parallelo con i rigori metodologici della scienza, lo sguardo meravigliato sul mondo rappresenta ancora oggi uno dei momenti più alti della conoscenza, intensi fino allo stordimento, stupefacenti appunto, quando le nostre strettoie razionali si spalancano – come la bocca, come gli occhi – sull'inaspettato e sullo straordinario. Ma torniamo alle opere di questa mostra prendendo in esame un segno che dello spazio rappresenta il senso più profondo e universale: la croce.

Croce è orientamento.

Croce è unificazione.

Croce è sistema.

Croce è equilibrio, stazione, mezzo, invarianza.

Giovanni Battista Podestà imbracciava la croce e affrontava il cammino, nella convinzione – condivisa da tutti i pellegrini – che camminare è un'attività poetica che può guarire il mondo dai suoi mali. Il cammino di Podestà era dunque orientato da uno strumento che conficcava il suo asse polare nella complessità formicolante dello spazio: da questa materia agitata la croce di Podestà aveva aspirato grumi di forme, stracci di mondo, ma soprattutto carne e corpo.

Si trattava della carne di Cristo, naturalmente, tempestate di segni e abitata dalle passioni e, per quel che riguarda il cammino, si trattava del cammino rituale più importante e celebrato dalla cultura religiosa occidentale: la Via Crucis.

Ogni Venerdì Santo dunque Giovanni Battista Podestà interpreta la sua persona come iconostasi: il bastone raddoppia l'asse polare della croce e ne rinforza la funzione di indicare il punto fermo, il centro rispetto al quale il caos si ristrutturava in cosmo; la croce pende e pesa e bilica sulla spalla magra; il corpo portante si identifica con il corpo portato, ne amplifica la tensione verso il *momentum* estremo ed esaltante della morte. Al contrario della croce di Podestà, il segno considerato da Antonio Dalla Valle è assolutamente disincarnato, astratto. Una serie di fogli analizzano la croce come sistema: i tre assi coordinati corrisponderebbero ai tre diametri di una sfera infinita; quest'ultima, proiettata sul piano, moltiplica la sua sagoma circolare inoculando alla totalità immobile dello spazio la complessità intervallare delle forme nel tempo.... Ma l'intervallo è ciò che rende il tempo impuro, è ciò che genera il contrattimo, il granello di differenza nell'ingranaggio delle ripetizioni; è la frattura dell'anacronismo, il tessuto dei buchi di memoria. Croce è poi anche, e prima di tutto, il centro, il punto in cui si conciliano e si risolvono tutte le opposizioni: in un'altra serie di fogli Dalla Valle indaga questa stupefacente fissità da cui si dipartono emanazioni, orbite vorticosi, assi direzionali radianti...fino a quelle carte in cui croce è sintesi, unificazione delle estraneità che si ammassano in un disegno primordiale fino all'automatismo: croce è 1. **E siamo dunque arrivati alla scrittura**, alle sue qualità e quantità formali, all'ordine quasi musicale che impartisce alla pagina. Quella di Antonio Dalla Valle è disegnata da un tracciato apparentemente malcerto, un tracciato vibratile come il suono, che forza la scrittura fino a farle rappresentare un "di più" della lingua.

Si tratta infatti di un disegno che cattura quello che le parole non dicono, che lavora la parola fino a esprimerne il residuo vitale, o che suggerisce dalla porosità della parola ritornanze e sopravvenienze di senso: si tratta, insomma, di poesia. E poiché la poesia tende a uscire da se stessa, a prendere il volo come un uccello, a intricarsi nelle panie del soggetto in cui si imbatte, questi fogli sono stati pensati riproducibili all'infinito, disperdibili...ogni volta variando in modo sottile e quasi impercettibile la perfetta volumetria della risma a cui convenzionalmente appartenevano.

Il bianco parallelepipedo perfetto della risma appartiene dunque alla **geometria malinconica**, come gli oggetti delle grandi nature morte installate in questa mostra da Michele Munno.

Si tratta di grandi tazze, calici, bicchieri che, come personaggi monumentali, bloccano la brulicante materia del mondo in un profilo nitido – e non è un caso che gli oggetti considerati siano, tutti e sempre, contenitori -; il piano su cui poggiano è di un rosso fermo di lacca piatta e opaca che assorbe le

ombre nere, pur mantenendone il disegno.

Ma, a ben guardare, in tutte le opere della serie il piano rosso inclina verso l'esterno della tela, a indicare che lo spazio degli oggetti è lo stesso in cui ci troviamo noi che guardiamo, mentre, nettamente separato come da un cristallo, si dispiega un fondo che è un dietro inaccessibile.

Questa separazione è marcata da una croce bianca e perentoria, che per tre volte ci include nello spazio degli oggetti, escludendoci invece completamente la quarta volta. Da dietro dunque giungono le scritture di rumori visivi organizzati, la natura e la sua forza organica, le variazioni di luce (laggiù il rosso è cupamente animato, come di materia in fermento)....

Ma cos'è questo dietro? dietro una finestra? fuori? La divisione produce sofferenza, trattenimento, malinconia. **Dal dietro passiamo al dentro.**

Ci servono a questo proposito le opere di Nanni Valentini e le pelli di Silvia Cibaldi in cui si materializza un'idea di cavità, di luogo intorno che, sebbene si apra all'esterno, racchiude sempre una propria penombra, un centro.

Molti lavori di Valentini dichiarano già nel titolo l'interesse per questo spazio dentro: Interno, Antro, Bocca, Ansa, Guscio, Spirale, Centro...ma il dentro per antonomasia sta nella terra, nella terra è l'inizio in cui la mano e il pensiero si riconoscono, nella terra l'anima che dà forma allo spazio. Nanni prendeva la terra dai luoghi che amava, la terra era quel luogo, il suo seme e la sua specificità. Una delle forme più emblematiche delle terre lavorate da Nanni Valentini è la casa, spazio-femmina, interno-esterno, oscurità e calore, materia generatrice. Un'altra è la spirale, movimento della materia verso (o da) un centro: quest'ultimo non è inteso nella sua fissità geometrica, ma nel suo valore di ombelico, cratere del vulcano, varco e soglia del dentro primario, ctonio. E ancora procedendo nell'analisi del dentro, dello spazio come cavità, dobbiamo ora affrontare il dilemma più antico ed inquietante della cultura occidentale: quello fra **stampo e calco**. L'opera di Silvia Cibaldi è costituita da sette stampi ortopedici di un busto di donna; il dentro è vuoto. Evidentemente lo spazio è proprio quel vuoto che significa l'assenza del corpo originale. I busti ortopedici - calchi dell'originale da correggere o stampi di copie corrette? – avvolgono lo spazio intimo di una fisicità che ci viene raccontata in tutta l'ambiguità delle sue trasformazioni.

La pelle è la superficie su cui il corpo ha scritto le prove del suo sentire e del suo essere sentito: ferite e cicatrici, tatuaggi, suture, corrugamenti e stirature.

La pelle è racconto e ostensione di memoria vissuta, abbandonata, rivissuta: sette volte, dice la cantilena della favola. Come le spoglie dei rettili. Come la veste con cui il

corpo che non c'è ha costruito la sua identità sociale e da cui, dolorosamente, si è scartocciato.

Ed è ancora su questo registro che si collocano le biciclette e le moto di Mauro Giuntini: spoglie di coloro che le hanno utilizzate, spoglie dell'anima di metallo di cui costituiscono l'involucro e il calco, conservano l'impronta e le posture di un'umanità destituita (il ciclismo eroico di Coppi, le consegne del pane al mattino presto, il mito della Vespa e l'entusiasmo del dopoguerra). Questo è lo spazio di un'assenza sociale, il calco di carta di giornale di una quotidianità perduta come quella degli operai che in questo stesso cappellificio sono venuti a lavorare per anni.

Infatti, a proposito del cappellificio, dobbiamo a questo punto riconoscere (artisti, curatori, organizzatori) che la prima stupefazione, la prima esperienza estetica da cui viene questo progetto di mostra, è stata la visita al cappellificio dismesso. E' indubbio che da subito si sia manifestato quello speciale "genius loci" in cui gli antichi riconoscevano l'attitudine dello spazio a farsi forma.....i cartelli appesi al muro ancora imbevuti dei gesti e delle intenzionalità di chi li aveva appuntati, le luci economiche distribuite con freddezza di neon, le macchine come resti di dinosauro in un museo di provincia; e poi i cappelli e gli zuccotti di legno per formarli, gli scatoloni di nastri e fiori di seta, le velette, i piumini...

E' stato naturale quindi ricostruire, proprio nel profondo di questo spazio rievocato, in uno stanzino basso e di difficile accesso, l'installazione di Franco Vaccari sui ricordi e sulla loro organizzazione mentale che l'età avanzata o la malattia rendono anarchica e spesso lacunosa. Quali sono i ricordi più persistenti? E i più labili? Come si organizza nella mente la loro sopravvivenza? Certamente, quando vengano a decadere le concatenazioni - logiche prima, analogiche poi - l'estetica resta la dimensione più utile per vitalizzare frammenti di ricordi che, come in un vecchio film, acquistano proprio dagli ingiallimenti e dalla perdita di nitidezza un nuovo valore (gli spezzoni di musica e gli spezzoni di immagine, l'ingrandimento che la nostra percezione ha operato su un dettaglio, un gesto che non riusciamo a fermare ma solo a ripetere, un oggetto incongruo, che non dovrebbe essere lì....). E adesso un'altra storia, questa volta dolorosa e apocalittica, di un grande spazio dimesso.

Dentro una foresta di pini incespugliata giganteggiano i grandi ruderi del manicomio di Volterra. La sofferenza mentale intesa come malattia incurabile e l'internamento di coloro che ne mostravano i segni ha prodotto nei secoli la definizione di spazi specifici, deputati alla reclusione e alla cura. Vicini alle città, ma isolati in posizioni salubri e spesso panoramiche (basti pensare a Genova-Quarto), si configuravano come vere e proprie cittadelle i cui edifici celebravano l'ordine e il decoro

sociale nelle forme "belle" della Storia dell'arte. Lo spazio della reclusione ha generato cioè una vera e propria "architettura", con i suoi modelli di riferimento (valga per tutti il *panopticon*), i suoi capolavori (basti citare lo *Steinhof* di Otto Wagner) le sue organizzazioni socio-sanitarie: e comunque bisogna pur ammettere il poderoso tentativo dei secoli scorsi di coniugare funzioni diverse e apparentemente inconciliabili, come la rispettabilità sociale, la reclusione e, talvolta, la cura...



Il cortile del manicomio di Volterra

Uno dei cortili di Volterra è chiuso da muri in cui le finestre mimetizzano la brutalità delle inferriate con la leggerezza graziosa delle bifore: l'efficacia del linguaggio architettonico accentua l'atmosfera cupa e romantica del neogotico. Ma, nello sfacelo della cortina d'intonaco che sgretola e sfarina, si notano ancora alcune zone di leggibilità di una delle opere più importanti della produzione artistica irregolare: il ciclo dei graffiti di Oreste Fernando Nannetti. Si tratta di pagine di scrittura, incise nell'intonaco con la fibbia, che documentano la complessità di un sistema telepatico di comunicazione interspaziale, di cui N.O.F.4 sarebbe una stazione di ricezione e di emittenza.

Nessuno di coloro che abbiano potuto avvicinare quest'opera straordinaria può sostenere di non aver provato la vertigine di uno spazio illimitato, pulsante energia comunicativa (le scariche elettriche, le emanazioni magnetiche di cui parla l'autore..): nessuno può dire di non essersi perso nella inquietante, enigmatica familiarità dei segni che sembrano fondere in cortocircuito le testimonianze più antiche e lontane della scrittura nella storia dell'uomo.



Rabano Mauro, De laudibus Sanctae Crucis, 1503



Le pagine incise sul muro



Un dettaglio delle pagine



Giordano Bruno,
tavola combinatoria
De triplici minimo et mensura, 1591

Ebbene, la conservazione di questa opera preziosa e la possibilità di analizzarla (lo studio è appena cominciato...) si deve all'opera di un altro artista, il fotografo Piernello Manoni che ne realizzò la impeccabile documentazione nei primi anni Ottanta, quando le pagine incise erano ancora in gran parte leggibili. C'è nelle foto un'attenzione puntigliosa al rilievo visivo delle incisioni, ottenuto con riprese notturne che hanno permesso alla luce dei fari di radere le superfici; c'è l'approfondimento del valore estetico dei segni, nella loro singolarità e nella configurazione grafica del loro insieme; c'è la consuetudine del fotografo con l'andamento imprevedibile dei contenuti, i rimandi, le fughe, le sovrapposizioni...

Insomma, c'è nel lavoro di Manoni il raggiungimento di una conoscenza profonda dell'opera di Nannetti, quella conoscenza che va oltre il dato visivo e che, anzi, della visione documentata costituisce quel particolare "di più" che pretendiamo dall'arte.

Passiamo al cielo.

Lo spazio aereo è senz'altro il tema cardinale del lavoro di Andrea Carminati che esaminiamo cominciando dalle architetture. Che si tratti di ponti o di torri, le strutture costruttive non sono mai tamponate da cortine murarie, ma, come succede nella Tour Eiffel o nel celeberrimo ponte di Brooklyn, le architetture di Carminati sono "a giorno", si stagliano sul cielo, respirano aria e riflettono colori.

La struttura costruttiva, cioè, non delimita lo spazio in un dentro o in un fuori, ma lo disegna nell'aperto assoluto, come una trama grafica che, servendosi della geometria, dà ordine alla luce e ai suoi colori.

Non è un caso dunque che l'altra linea di ricerca sullo stesso tema sia costituita, nel lavoro di Carminati, dagli uccelli, dall'aria e dalla luce come elemento della vita, dalla consistenza fisica e pastosa di uno spazio disponibile a caricarsi di simpatie simboliche e di sentimenti visivi.

Spesso l'uccello è un piccolo oggetto variegato; posizionato ai bordi della composizione costituisce l'aspetto simmetricamente opposto al tema delle architetture a giorno. Questo giocattolo visivo, questa macchinetta ossessiva della visione "da dentro", raccoglie la virtualità di un moto mentale incoercibile, multidirezionale, incessante.

Ancora di spazio aereo si tratta per l'opera rutilante di Pierre Albasser. Sono cartoni a perdere, [scarti del sistema consumistico](#) che ci propone impacchettata la pasta, le bevande, la polvere di cacao e qualsiasi altro cibo a lunga conservazione. Ma c'è qualcuno come Albasser, dotato di una sensibilità maniacale per queste forme trovate, che le raccoglie e le apre, con il gesto preciso del patologo che squaderna la pelle di un corpo sul tavolo di acciaio. E i cartoni diventano superfici che assorbono e attraggono, che tagliano il vuoto con i loro strambi profili mistilinei, che guardano l'aria attraverso fessure o spalancamenti. Queste operine leggere scaturiscono da una forma "data" che viene ripresa ed elaborata con tratti di penna eleganti e colori armonici; anche le scritte che connotano il prodotto, anche i marchi industriali sono "dati" che vengono incamerati e trasformati dall'energia estetica dell'autore. "Dato" per eccellenza è la cassetta da frutta, da ortomercato: Nicola Gianni parte da questa forma della nostra vita organizzata sul consumo, così comune da risultare invisibile ai più. Prima di tutto bisogna "vederla" con quello sguardo speciale, scollato dal pensiero, stordito dal mondo; poi bisogna permettere a quello stesso sguardo di percorrere la forma, di

penetrare la falda leggera del pioppo e le tracce che vi hanno lasciato il legno e i timbri, l'umidità dei contenuti organici e le graffe di metallo. Vista la forma in tutta la sua ideale - divina - neutralità, Nicola Gianni si disinteressa della sovrastruttura funzionale (contenere oggetti di consumo alimentare) e considera della cassetta il lato esterno del fondo. Questo piano diventa il lato di affioramento di un altrove che si dispone in bande cromatiche, aggregazioni di materiali e di significati, fogli di scrittura enigmatica: si ha la sensazione di una lenta ma inesorabile approssimazione dell'opera alla visione mentale più interiore e segreta dell'artista, sotto il livello della coscienza cosciente. Questa straordinaria invenzione di uno spazio che il soggetto non sa e non vede abbatte addirittura la regola della tridimensionalità, comportando ad esempio un oggetto del fondo rispetto agli oggetti, o l'alternanza di questi ultimi, nella medesima composizione, secondo volume e assenza di volume....

E, ancora sul tema dei materiali "dati" e fortuitamente recuperati, arriviamo a parlare dell'opera di Raffaella Formenti. Il punto di partenza è il pixel, una costruzione di spazio minimo, leggero, componibile all'infinito, realizzata con il lavoro incessante delle mani che piegano carte scartate. Dice Raffaella: "I pixel sono la modifica di un origami, che io chiamo pixel con un termine preso a prestito dall'informatica, e sono l'unità di misura del... tempo perso!"

Da qui la proliferazione, il disordine, la turbolenza visiva e l'ingombro con cui l'artista si confronta con l'architettura per appropriazione. Le parole che non vengono lette perché sono troppe ritornano segno (dall'informativo all'informante.); i materiali e i loro stolidi colori, le scorie dei messaggi senza indirizzo, gli imballaggi sgualciti, la reversibilità fra contenitori e contenuti rinascono alla comunicazione nella vitalità fisica e formicolante dell'accumulo.

In fondo anche quella della Formenti è una *Wunderkammer*: senza il segreto e la maniacalità collezionistica, è pur sempre una "raccolta" di segni-oggetti che riporta in primo piano il soggetto e la sua capacità di riflessione: la carcassa della grande macchina industriale, lo stanzone del cappellificio e lo stanzone attraverso il quale si coordinavano chissà quali modalità produttive perdono l'incanto dell'esistenza irriflessa, la loro innocenza; l'installazione della Formenti è, nei confronti di questo spazio, un malinconico esercizio all'assenza e all'intemporalità che succede alla storia.

Anche la carta di cui si serve Giorgio Pagnini è povera, sottile, fatta per non durare.

Più che supporto è diaframma, schermo da occupare con lenti gesti di pittura che rimandano [al corpo e alla sua fisicità](#). Il colore si ispessisce e si dispone secondo un metodo che lo soppesa quantitativamente attraverso la pressione della mano

e l'imbibimento del pennello; poi lo qualifica come forma nelle linee brevi ed elementari, nelle contenute campiture quadre o triangolari.

Lo spazio che ne deriva è un campo di emozioni pure, senza intervalli, senza sospensioni, senza nulla d'altro. Le emozioni valgono in sé, indipendentemente da ciò che le ha generate, anche se alcuni segni antichi e primari si ripetono indicando nel simbolo una direzione di allargamento di senso: valga per tutti la casa, o la toscaneità di un paesaggio ritmato dagli alberi.

Abbiamo già parlato della croce e delle sue funzioni primarie rispetto allo spazio: orientamento, unificazione, sistema, equilibrio, stazione, mezzo, invarianza. E' da questo segno primario che originano tutte le trame e le tessiture, come la carta quadrettata su cui abbiamo imparato a disciplinare la nostra visione del mondo. Nel caso di Gianluca Pirrotta però la tessitura diventa metrica quantitativa e ritmica che riesce a incorporare nel disegno anche qualità impalpabili e prevalentemente astratte: basta considerare le piccole aste ispessite di rosso, come accenti lirici interni alla versificazione poetica, o la rarefazione improvvisa degli incroci, che, spesso incorniciata da un colore diverso, si posiziona con la stessa autorevolezza della pausa nella frase musicale. E, per mantenere la similitudine musicale, a volte la linea melodica dilaga con una scioltezza liquida che nel colore prende l'aspetto di vere e proprie colature accostate armonicamente: in questi lavori anche le tracce di referenzialità rispetto ai paesaggi di casine passano in secondo piano, come le parole di una canzone rispetto alla musica. Per Cesare Paltrinieri invece lo spazio è soltanto quello occupato dall'uomo. La folla di ritratti presentati in questa mostra preme e si addensa come in una piazza o come nei sotterranei della metropolitana in cui, guardandosi intorno, ci si rende conto che si viene tutti da qualche altro posto. Il ritratto di Paltrinieri non consiste infatti nel riferimento grafico pittorico a qualcuno che non c'è, ma a una vera e propria presenza psicologicamente potenziata da ciò che Paltrinieri ha visto e sentito nel volto considerato. L'abbiamo chiamato "cacciatore di facce" per la determinazione della sua indagine, indipendente da ogni convenzione o modalità accademica: infatti come Kokoschka e Schiele nel primo decennio del Novecento, anche Paltrinieri esplora l'identità del soggetto fino al limite del paradosso, non c'è nessuna complicità fra artista e modello, nessun aggiustamento concordato insieme per giungere ad un'immagine somigliante e socialmente soddisfacente, ma l'identità si frammenta in una successione di stati transitori e talvolta contraddittori. Ecco quindi che lo spazio si condensa in questa scheggia di umanità del ritratto, la faccia diventa "facce" di questo volume psichico, ovvero lati, ovvero aspetti,

ovvero sembianti mobili, e diversa disponibilità all'esposizione del sé.

Per concludere questa presentazione alla mostra, dobbiamo aggiungere qualcosa sul metodo curatoriale con cui è stata realizzata. Oltre alla forza del tema, il criterio più determinante è stato quello di accostare il lavoro di artisti molto diversi fra loro, per storie, stili, valore di mercato.

In un certo senso, il punto di partenza è stata ancora l'espressione *Piccoli Maestri* utilizzata tanto spesso da Jean Dubuffet per definire gli artisti outsider di cui raccoglieva le opere: andando avanti sulla sua strada abbiamo voluto dare molto risalto ai Piccoli Maestri mettendo al loro fianco le opere di *Maestri Grandi* e ormai consolidati che, proprio per la loro grandezza, non hanno mai accettato il giudizio di valore implicato dal connotato Grande o Piccolo.

Inoltre ci è sembrato utile, avendo ricevuto la disponibilità del prestito da un gentile collezionista, inserire nel percorso della mostra *Piccole Opere di Maestri Grandissimi della Storia dell'Arte del Novecento*: si tratta di 15 disegni, semplici, ma preziosissimi, che punteggeranno il percorso indicando la via alle molteplici possibilità di svolgimento del tema. Morandi è un nome che, da solo, qualifica la ricerca italiana negli anni difficili della seconda guerra mondiale, leggendo e rileggendo la tradizione e la storia con un atteggiamento critico intenso fino alla sofferenza: gli bastano le bottiglie impolverate del suo studio e le case che vede dalla finestra per indagare "in solitudine" il tema infinito dello spazio.....come Giorgio Pagnini, come certi quadretti di Goldani.

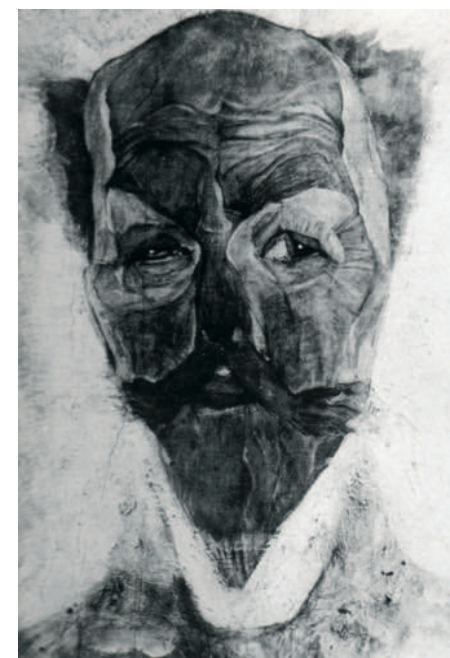
Lo stesso vale per i grandi maestri dell'astrattismo Mauro Radice ed Emilio Scanavino che indicano la strada a Pirrotta e alla struttura lirico-geometrica della sua visione; Depero schematizza lo spazio in cui Andrea Carminati si muove (le architetture a giorno, gli uccelli); Melotti posiziona due aste e un disco in una porzione di spazio che esclude l'uomo, come Munno nelle sue grandi nature morte, Perilli vola con la leggerezza di Albasser....Insomma, non intendiamo forzare paragoni o letture parallele (parvis componere magna), ma soltanto inserire nel percorso della mostra dei segnali di direzione, dei riferimenti, degli elementi di orientamento. Come quando, in un viaggio, un improvviso schiarire della luce ci annuncia, prima della cartina stradale, l'avvicinarsi del mare.

Bibliografia

J.Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, Seuil, Paris 1973

L.Peiry, *Giovanni Battista Podestà in L'Art Brut*, 15, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1987.

R.Klibansky - E.Panofsky - F.Saxl, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983
Adalgisa Lugli, *Albrecht Dürer, Viaggio nei Paesi Bassi*, UTET, Torino, 1995



Egon Schiele, Ritratto dell'architetto Otto Wagner, 1910

S spazio di libertà

Sergio Zini

La realtà è più grande della nostra immaginazione, va oltre.

Tutta la vita dell'uomo è una rincorsa a quel "più in là" scritto su ogni cosa.

*"...Sotto l'azzurro fitto del cielo
qualche uccello di mare se ne va
né sosta mai.*

*Perché tutte le immagini
portano scritto piu' in là ..."*

(1)

L'animo umano non si ferma, ma nello stesso tempo ha bisogno di concretezza.

"Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

*E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.*

[Ma quel che attira è più in là]

Ma sedendo e mirando, interminato

Spazio di là da quella, e sovrumani

Silenzi, e profondissima quiete

Io nel pensier mi fingo, ove per poco

Il cor non si spaura"

(2)

Questa è la condizione umana che spinge alla vita: il bisogno di infinito e la necessità della contingenza. Ma è una situazione che dà la vertigine come dice bene Teeteto in un dialogo con Socrate:

"In verità, o Socrate, io sono straordinariamente meravigliato di quel che siano queste apparenze, e talora, se mi fisso a guardarle, realmente, ho le vertigini."

(3)

Cosa ci sostiene in questa situazione?

Un rapporto, un rapporto umano significativo. E questo ha un suo spazio, lo spazio della relazione.

In realtà proprio nel rapporto c'è la necessità di dare e avere uno spazio, uno "spazio mentale". Nel nostro lavoro quotidiano con le persone disabili e con disturbo mentale abbiamo imparato che "l'operatore è presenza sia dal punto di vista fisico, sia dal punto di vista di uno «spazio mentale»: è un porsi accanto gratuito e costante".

(4)

Non esiste una formula matematica che misuri lo spazio relazionale e lo stato di benessere che ne consegue, come invece avviene per lo spazio fisico. Certamente io sto bene se ho intorno a me gli spazi, i colori, le persone che mi fanno sentire bene. Elementi che la mia mente elabora e che giudica positivamente. A questo punto posso dire: "io sto bene". Lo spazio mentale è in relazione diretta con lo spazio fisico, per questo tutto concorre, o può concorrere a determinare la sensazione di benessere. Ma attenzione, vi sono anche diverse situazioni psicopatologiche che hanno a che fare con lo spazio fisico: pensiamo soltanto ai disturbi d'ansia con agorafobia e claustrofobia (rispettivamente paura degli spazi aperti e chiusi). Ognuno sa o può scoprire che questi sintomi sono il tentativo fallimentare di risolvere l'ansia che ha sempre origine da un rapporto insoddisfacente o conflittuale con chi ci è vicino.

Allora dipende da come costruiamo il nostro rapporto con l'altro e quali sono gli elementi che concorrono alla costruzione dello spazio relazionale. A tale proposito mi sembra di poter individuare alcuni fattori fondamentali che possono aiutare in questa che rappresenta la principale attività umana. Innanzitutto l'attrattiva che la realtà esercita su di noi – la **bellezza** delle cose – perché c'è qualcosa che viene prima, prima di me: Altro. Prima non c'ero e adesso ci sono: sono stato e sono voluto. La realtà che mi si svela pian piano, mette in moto il mio io, fa nascere in me il desiderio di afferrare, di toccare, di possedere e di usare le cose.

Questo fa emergere il mio io, il mio cuore – e questa è la seconda cosa, il **cuore dell'uomo** – il luogo più vero del mio io, il motore di ogni mia azione, il criterio con cui attribuisco valore al reale che incontro.

Ma tutto questo mette in luce un altro fattore: la **libertà**, quell'energia che ci fa andare verso le cose, attirati dal riverbero di bellezza che esse ci mostrano, nella ricerca continua della soddisfazione.

Tutto ciò che l'uomo esprime, le sue capacità, le cose che riesce a realizzare sono generate da questa **libertà**.

Le opere d'arte che abbiamo raccolto sono un pezzo di realtà ri-creata che cattura temporaneamente, rilanciandolo a tutti, il pensiero generato dal rapporto tra il **cuore dell'uomo** e la **bellezza del reale**.



Casa Maria Domenica Mantovani - Bologna



Bibliografia

(1) Eugenio Montale "Ossi di seppia"

(2) Giacomo Leopardi "L'Infinito"

(3) Platone "Teeteto"

(4) M. Antonietta Aliverti – "La Psicosi dell'Handicap" – SIC – Sipiel – Milano 1988



Lo spazio espositivo

Emanuela Ciroldi

Uno spazio industriale nel cuore del centro storico di Carpi, una fabbrica dismessa con i locali ormai sgombri dai rumori di una frenesia produttiva che li ha occupati per più di mezzo secolo: è lo spazio che abbiamo scelto quest'anno per la mostra.

Questa storia comincia molto tempo fa, nel XVI secolo quando, come dice la tradizione, Nicolò Biondo inventò l'arte del truciolo.

Inizialmente attività integrativa per i contadini nel periodo invernale, la produzione della treccia di paglia di truciolo per il confezionamento dei cappelli, divenne ben presto la base dell'economia dell'industria Carpigiana che,

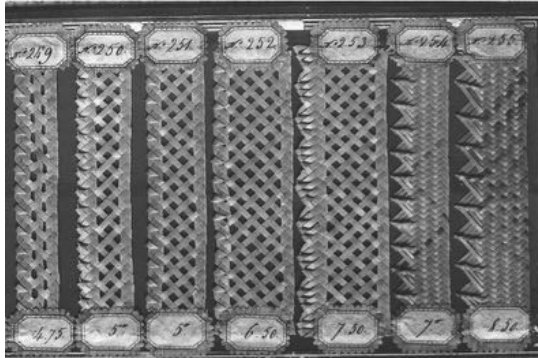


Lavorazione della "treccia"
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi

alternando periodi di crisi a periodi di forte ripresa, andò avanti per oltre quattro secoli.

E' negli ultimi anni di sopravvivenza di questa arte, esattamente nel 1947, che Veterno Rossi inizia la sua attività di imprenditore, con la produzione di "pastorelle" e "mondariso" oltre a vari modelli di cappelli in miniatura per bambole.

Erano gli anni in cui l'industria Carpigiana cominciava a sentire la necessità di un cambiamento, gli anni in cui le condizioni che avevano favorito la produzione di "cappelli de treza de legno e de paja" venivano meno.



Campioni di "treccia"
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi

I pioppi canadesi necessari per il reperimento della materia prima venivano coltivati nella golena del Po e nei terreni alluvionali, ma la diffusione dell'uso dei pesticidi e concimi chimici, aveva cambiato le caratteristiche della paglia di truciolo rendendola più fragile e meno bianca, costringendo i produttori di cappelli a sostituirla con paglia di riso o paglia palustre spesso di importazione, per i costi più convenienti. Così la manodopera specializzata andava esaurendosi. Inoltre l'industria della maglieria stava prendendo il sopravvento creando nuove opportunità di lavoro meno faticoso e meglio retribuito.

Nel 1953 all'età di 14 anni l'attuale proprietaria del cappellificio, la signora Milvia Rossi, cominciò ad aiutare il padre nell'azienda di famiglia. Dopo la morte di Veterno nel 1975 prese le redini dell'azienda assieme al marito Lugli Ennio fino al 2005, anno in cui i signori Lugli e Rossi decisero di cessare l'attività e chiudere i battenti.



Lavorazione della paglia
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi



Confezionamento dei cappelli
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi

Oggi gli spazi sono quasi vuoti, ma il cappellificio, pur non essendo conservato nella sua integrità, rimane, come se visse di vita propria.

Scegliere di fare qui la mostra, ha voluto dire misurarsi con il carattere preciso di questo luogo.

Ma è stata proprio questa forte identità che ha determinato la scelta. Inoltre è evidente la connessione tra il titolo "Stupefatti di Spazio" e questi ambienti non convenzionali, dove si fa esperienza di una bellezza che non è esplicita, ma intimamente e profondamente radicata nel valore delle cose, una bellezza che occupa il volume interno delle stanze e la si cattura camminandoci dentro, attraversandola: la bellezza dell'anima.

Qui non ci sono ambienti neutrali che aspettano di essere definiti dalle opere. Ci sono invece vecchi macchinari per la confezione dei cappelli, scaffalature, impiantistica, riadattamenti strutturali: tutte queste cose hanno lasciato traccia di sé.

Il passato è perfettamente leggibile anche sui muri danneggiati e nel pavimento logorato come una scultura del tempo, un luogo fortemente simbolico che aperto al pubblico, evoca nell'arte del truciolo, le origini e la storia dello sviluppo industriale di Carpi, una storia fatta di gente e di lavoro. Si sente quasi quell'odore di palude tipico della paglia umida, che prima della lavorazione veniva bagnata per ammorbidirla.

Nella progettazione degli allestimenti abbiamo cercato un modo per mantenere questa identità industriale, ma,

al tempo stesso, sviluppare la funzione espositiva dei locali. Per questo si è scelto di "congelare" tutto sotto un film di colore per neutralizzare cromaticamente la presenza della fabbrica senza cancellarla.



Spazio espositivo



Confezionamento dei cappelli
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi



Spazio espositivo



Campioni di cappelli
foto centro ricerca etnografica Città di Carpi



Spazio espositivo

Le stanze corrono intorno ad un cortile interno dove un elegante pianoforte ha preso il posto del bancone utilizzato per il ricevimento delle merci, un meeting-point dove la musica e la letteratura si incontrano con l'arte in eventi a tema.

La reception si affaccia direttamente su Via Aldrovandi, ed è collegata ad una stanza, non accessibile durante la mostra, dove negli anni sessanta la ditta aveva attrezzato una cucina per permettere alle operaie che venivano da lontano di riscaldarsi il pranzo.

Al piano terra nella sala taglio, la sagoma di un'ingombrante taglierina verticale è rimasta nella sua posizione originale per essere inglobata da un'installazione site-specific, accanto, la sala del cucito con le forme silenziose delle Grossman Anita e Dresdensia.

La sala dei pressatori ancora guarnita di prese elettriche e condutture è stata pensata per collocarvi sculture in cartapesta di biciclette e motorini, per ricreare, come in un'autorimessa, il momento di fermo, di attesa, del posteggio temporaneo.

Al primo piano la Sala di Corrado, le due Sale Campioni, la Sala Magazzino e la Sala Modisteria, dove i cappelli più preziosi in paglia di Firenze, venivano cuciti a mano per eleganti negozi della capitale.

All'interno di tutte le stanze, sono state collocate sagome di moderni portali destinati ad accogliere grandi maestri che, con piccole opere poste su simboliche porte chiuse, bloccano illusoriamente l'accesso ad uno spazio culturale scontato, dal quale provengono e nel quale sono abitualmente collocate.

Uno spazio da tempo definito, ormai lontano da quelle rivendicazioni artistiche che ora, qui, re-incontrano, entrando nella densa vivacità di queste stanze, e chiudendo la porta dietro di sé per rimanere a condividere il nuovo.

Tutto l'allestimento di questa mostra, sia nella concezione che nell'esecuzione pratica, è un fitto intreccio del passato con l'inaspettato, che non è sostitutivo, ma sovrapponendosi e amalgamandosi crea un momento di sospensione, una prestigiosa parentesi di transizione di questo luogo, prima del cambiamento definitivo.



Artisti e opere

Schede degli artisti a cura di Bianca Tosatti



PRE PIV 20
12-30-97
OGAL 10/0

Andrea Carminati
Il ponte
2008, 50x65 cm, Pastello a olio
Nazareno Cooperativa Sociale

Andrea Carminati

Che si tratti di ponti o di torri le strutture costruttive di Carminati non sono mai tamponate da cortine murarie, ma, come succede nella Tour Eiffel o nel celeberrimo ponte di Brooklyn, le sue architetture sono proposte "a giorno", si stagliano sul cielo, respirano aria e riflettono colori. La struttura costruttiva, cioè, non delimita lo spazio in un dentro o in un fuori, ma lo disegna

nell'aperto assoluto, come una trama grafica che, servendosi della geometria, dà ordine alla luce e ai suoi colori. Non è un caso dunque che l'altra linea di ricerca sullo stesso tema sia costituita, nel lavoro di Carminati, dagli uccelli, dall'aria e dalla luce come elemento della vita, dalla consistenza fisica e pastosa di uno spazio disponibile a

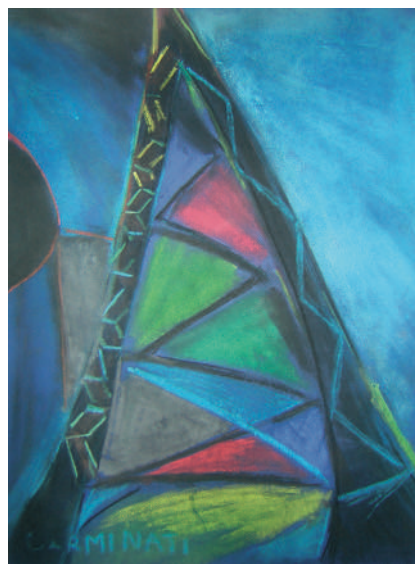
caricarsi di simpatie simboliche e di sentimenti visivi.



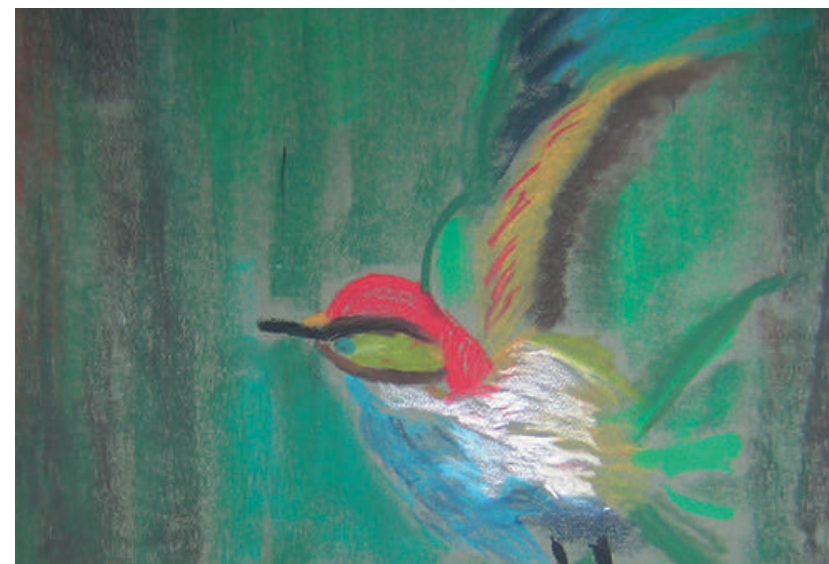
Andrea Carminati
Picchio muratore (dettaglio)
2008, Pastelli a olio, 65x50 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Andrea Carminati
Cigni (dettaglio)
2008, Pastelli a olio, 65x50 cm
Nazareno Cooperativa Sociale

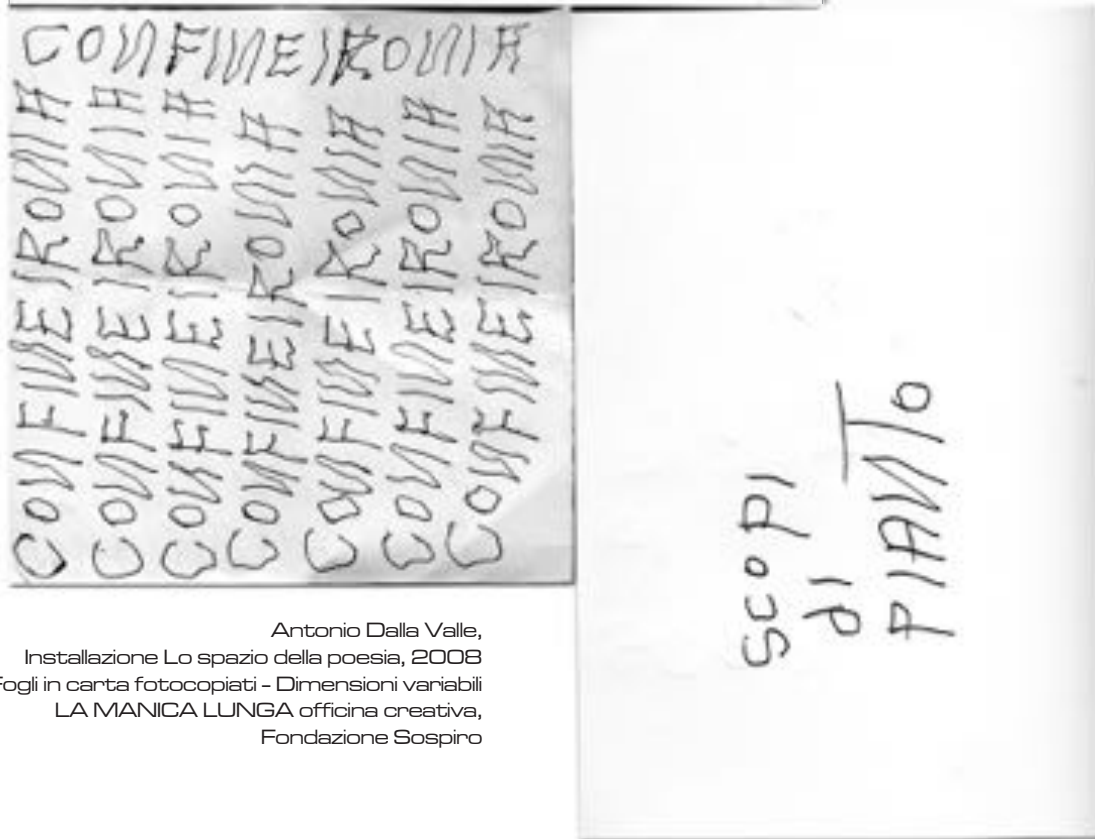
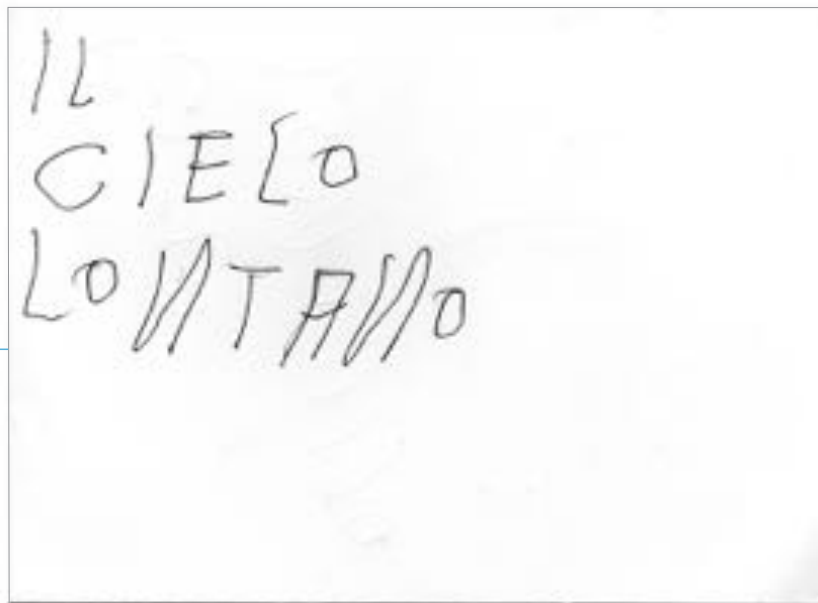


Andrea Carminati
Torre Eiffel
2007, Gessetto, 50x65 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Andrea Carminati
Sul ramo (dettaglio)
2008, Pastelli a olio, 65x50 cm
Nazareno Cooperativa Sociale

Antonio Dalla Valle,
Scrivania.



Antonio Dalla Valle,
Installazione Lo spazio della poesia, 2008
Fogli in carta fotocopiati - Dimensioni variabili
LA MANICA LUNGA officina creativa,
Fondazione Sospiro

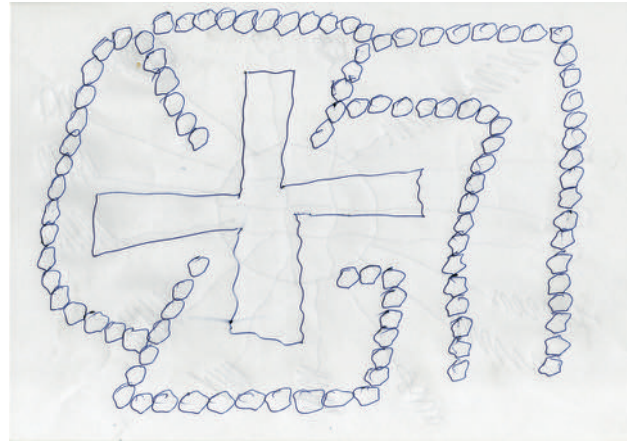
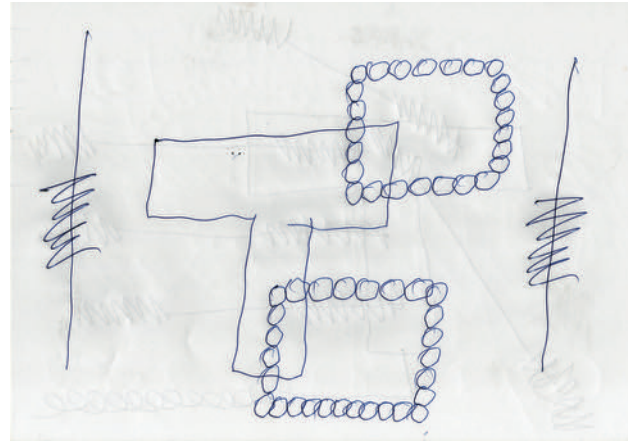
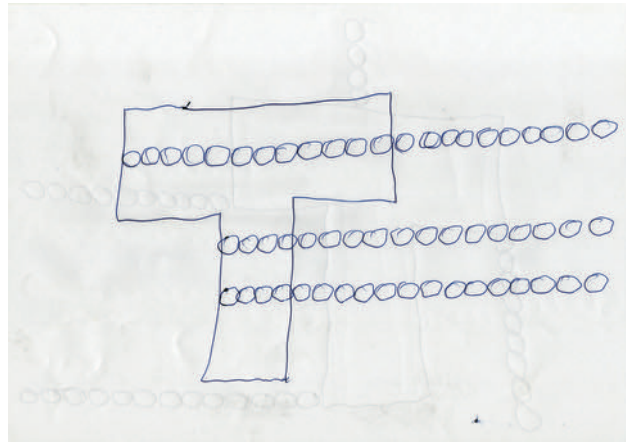
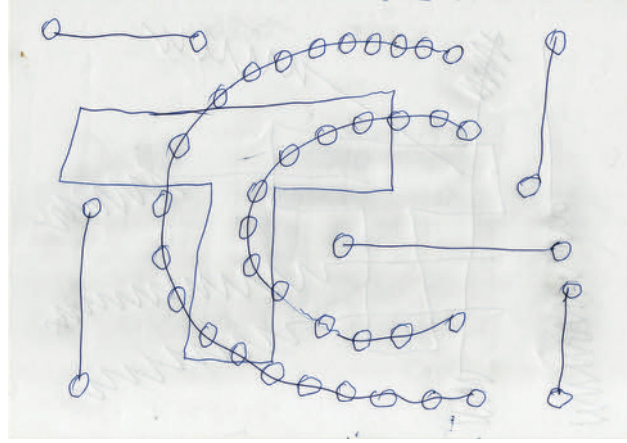
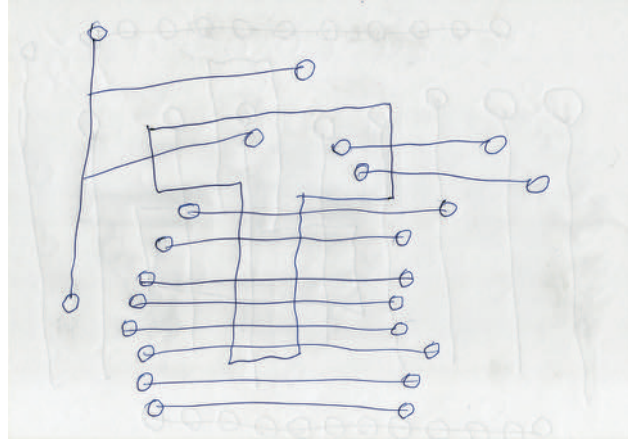
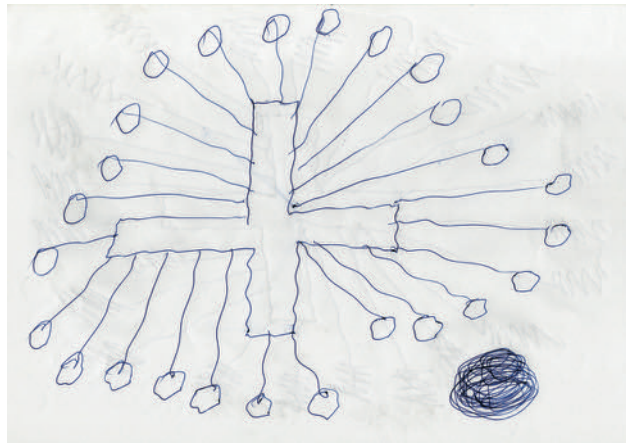
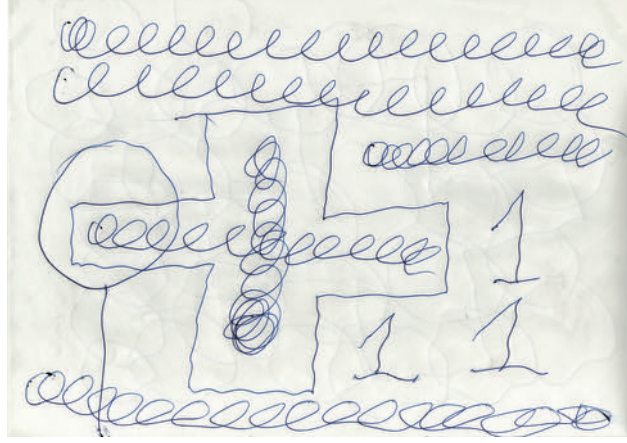
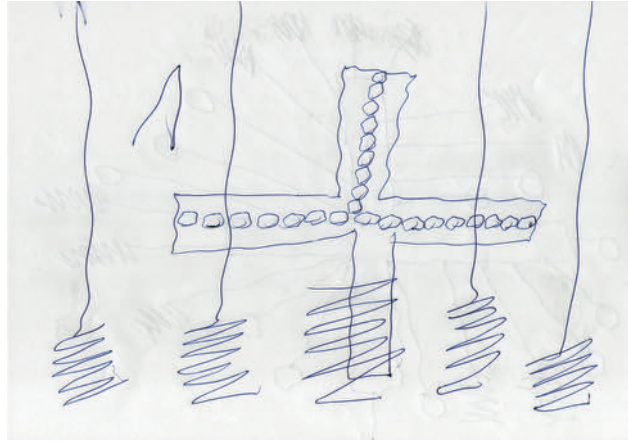
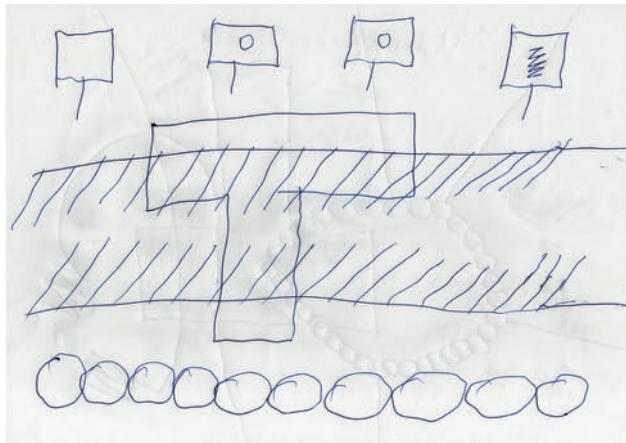
Antonio Dalla Valle

Due foto in catalogo mostrano il tavolo da lavoro di Antonio, nello studio che Paola Pontiggia gli ha riservato all'interno dell'atelier. Sul tavolo campeggia il volume squadrato della risma di carta da cui l'artista preleva un foglio dopo l'altro. Quel volume è lo spazio "dato", l'unità di misura del lavoro - oltre che della carta - all'interno dei codici convenzionali. Ma una volta disegnati o scritti, i fogli si dispongono alla

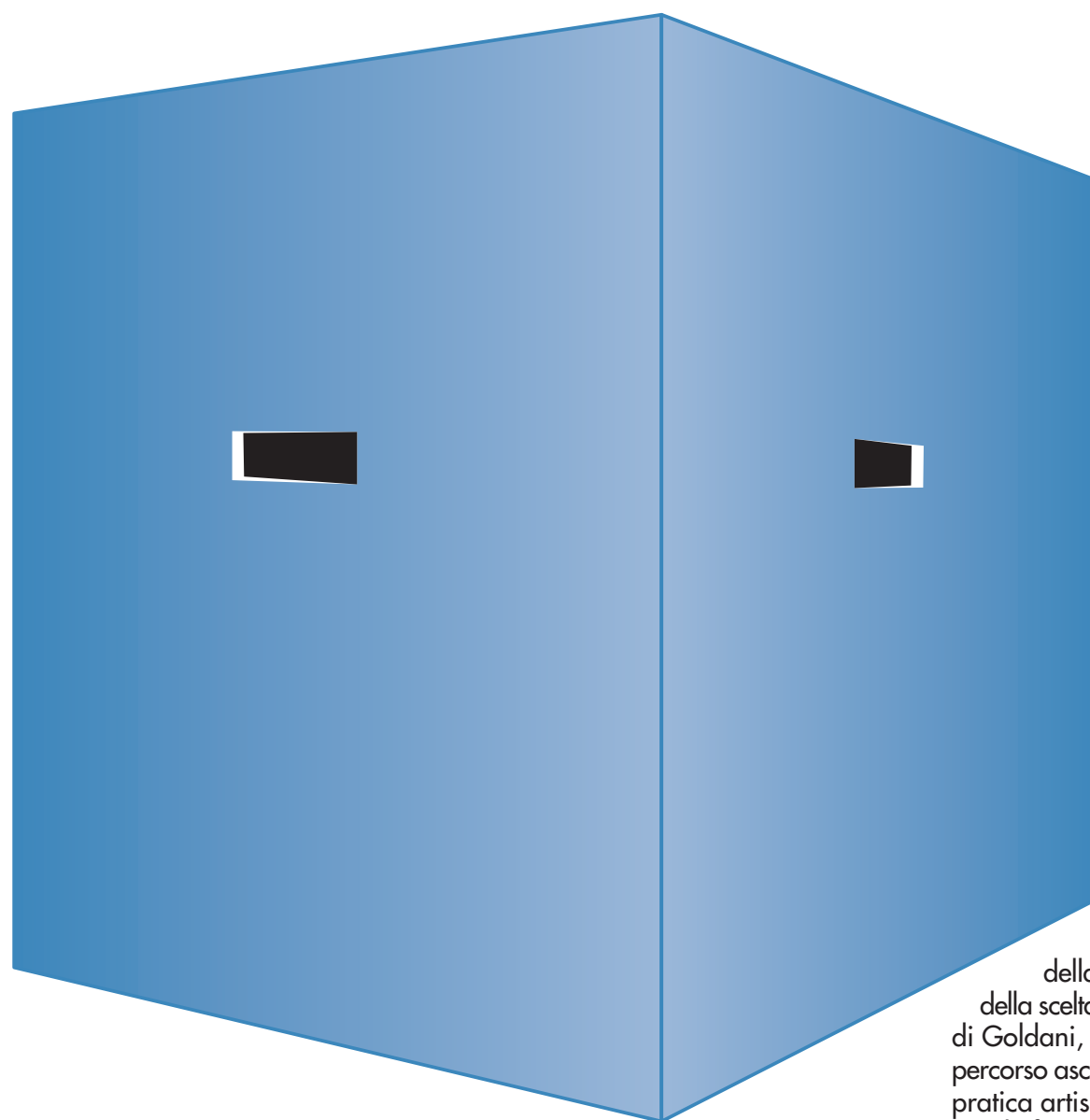
dispersione secondo i destini della poesia. E poiché la poesia tende a uscire da se stessa, a prendere il volo come un uccello, a intricarsi nelle panie del soggetto in cui si imbatte, questi fogli sono stati pensati riproducibili all'infinito, per essere presi da chi li legge, ogni volta variando in modo sottile e quasi impercettibile la perfetta volumetria della risma a cui originariamente appartenevano.

Oltre ai volumi poetici, vengono proposte in questa mostra una serie di carte di Antonio Dalla Valle. L'indagine che l'artista sviluppa su questo tema è di una tensione concettuale straordinaria. Croce è orientamento. Croce è unificazione. Croce è sistema. Croce è equilibrio, stazione, mezzo, invarianza.

I visitatori devono considerare che il lavoro analitico dell'artista di Sospiro è enorme: le serie selezionate rimandano a migliaia di fogli (migliaia di varianti!) e ogni foglio è disegnato sui due lati.



Antonio Dalla Valle,
Unità
Radianza
Temporalità
LA MANICA LUNGA officina creativa,
Fondazione Sospiro



Agostino Goldani,
Cubo,
2007, Collezione privata.

Agostino Goldani

Questo è il luogo della solitudine, ovvero della scelta dolorosa, da parte di Goldani, di compiere un percorso ascetico attraverso una pratica artistica appartata e rituale fino all'esoterismo. L'artista identifica totalmente la sua vita con la stanza chiusa e le opere che contiene: la sua condizione è quella di un otium disperato, in cui alla ridotta

attività fisica si contrappone una frenetica agitazione della mente.

Le opere rappresentano ad altissima definizione le immagini mentali, come i "fermo-immagine" di una proiezione accelerata fino all'illeggibilità: ma questi piccoli capolavori sono trattati con una tecnica meticolosa e raffinatissima che assegna ad ognuno di loro la

peculiare, irripetibile qualità di un momento di vita psichica concitata, ma compiuta.

I visitatori possono travedere l'interno di uno spazio cubico da quattro fessure predisposte nel contenitore: i loro stessi occhi entreranno a far parte dell'allestimento di uno dei sistemi visionari più articolati e complessi della mostra.

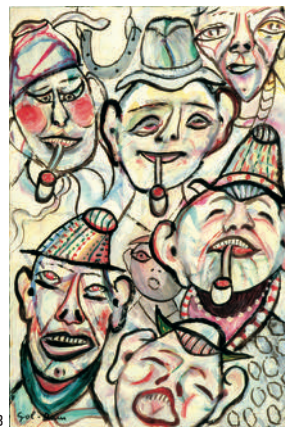
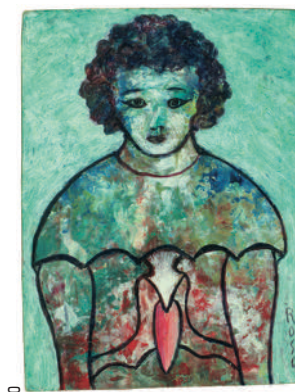
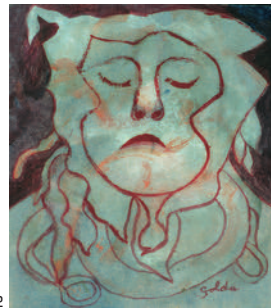
2. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 10,6x12
Collezione Crescini-Goito

4. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 9,5x11,7
Collezione Crescini-Goito

6. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 12x15,5
Collezione Crescini-Goito

8. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 10x13,5
Collezione Crescini-Goito

10. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 11,5x17,
Collezione Crescini-Goito



1. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 8,5x27,5
Collezione Crescini-Goito

3. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 21x31,5
Collezione Crescini-Goito

5. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 12,5x14,5
Collezione Crescini-Goito

7. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 12,5x16
Collezione Crescini-Goito

9. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 11x14,5
Collezione Crescini-Goito

11. Agostino Goldani,
Senza titolo
1970-76, cm 17,5x22,5
Collezione Crescini-Goito



1. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 10x22 cm
La Nuova Tinaia



2. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 9x21 cm
La Nuova Tinaia



3. Giorgio Pagnini,
Senza titolo (dettaglio)
olio su cartoncino, 10x22 cm
La Nuova Tinaia

La carta di cui si serve Giorgio Pagnini è povera, sottile, fatta per non durare.

Più che supporto della pittura è diaframma, schermo da occupare con lenti gesti che rimandano al corpo e alla sua fisicità. Il colore si ispessisce e si dispone secondo un metodo che lo soppesa quantitativamente attraverso la pressione della mano e

l'imbibimento del pennello; poi lo qualifica come forma nelle linee brevi ed elementari, nelle contenute campiture quadre o triangolari.

Lo spazio che ne deriva è un campo di emozioni pure, senza intervalli, senza sospensioni, senza nulla d'altro. Le emozioni valgono in sé, indipendentemente da ciò che le ha generate, anche se alcuni

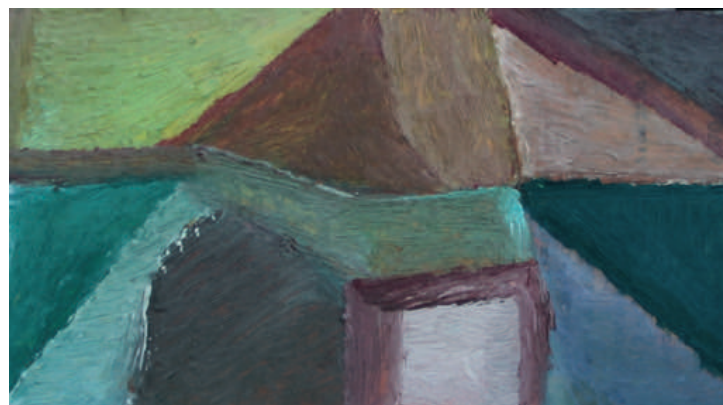
segni antichi e primari si ripetono indicando nel simbolo una direzione di allargamento di senso: valga per tutti la casa, o la toscantità di un paesaggio ritmato dagli alberi.

G Giorgio Pagnini





4. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia



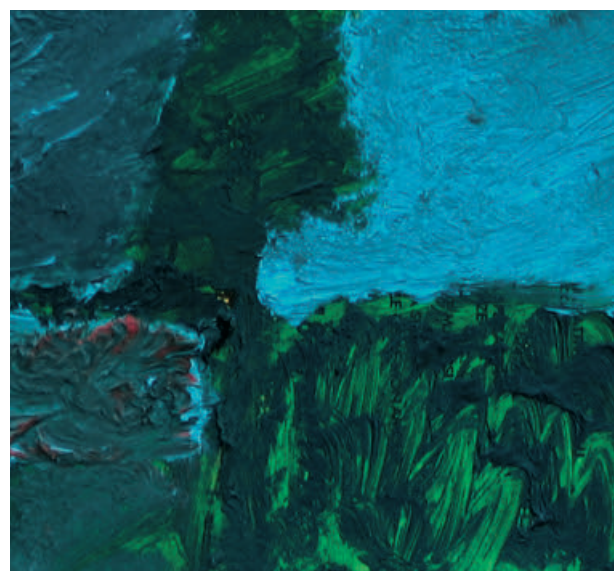
5. Giorgio Pagnini,
Senza titolo (dettaglio)
olio su cartoncino, 10x22 cm
La Nuova Tinaia



6. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 10x22 cm
La Nuova Tinaia



10



11



12

7. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia
8. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia
9. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia
10. Giorgio Pagnini,
Senza titolo
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia
11. Giorgio Pagnini,
Senza titolo (dettaglio)
olio su cartoncino, 24x33 cm
La Nuova Tinaia
12. Giorgio Pagnini,
Senza titolo (dettaglio)
olio su cartoncino, 9x21 cm
La Nuova Tinaia



Mauro Giuntini,
Vespa n. 7, Teenager,
1988, Carta, colore acrilico, cm. 180x100x60
Collezione privata

Mauro Giuntini,
Bicicletta n. 5,
1987, Carta, colore acrilico, cm. 180x100x58
Collezione privata

Mauro Giuntini,
Bicicletta n. 6, Panettiere,
1987 Carta, colore acrilico, cm. 180x105x56
Collezione privata

Mauro Giuntini,
Bicicletta n. 10, Imbianchino,
1988, Carta, colore acrilico, cm. 180x105x50
Collezione privata

Mauro Giuntini

Sul registro della memoria si collocano le biciclette e le moto di Mauro Giuntini: spoglie di coloro che le hanno utilizzate, spoglie dell'anima di metallo di cui costituiscono l'involucro e il calco, conservano l'impronta e le posture di un'umanità destituita (il ciclismo eroico di Coppi, le consegne del pane al mattino presto, il mito della Vespa e l'entusiasmo del

dopoguerra). Questo è lo spazio di un'assenza sociale, il calco di carta di giornale di una quotidianità perduta come quella degli operai che in questo stesso cappellificio sono venuti a lavorare per anni.



Mauro Giuntini,
Bicicletta n. 8, Weekend,
1988, Carta, colore acrilico, cm. 180x120x56
Collezione privata



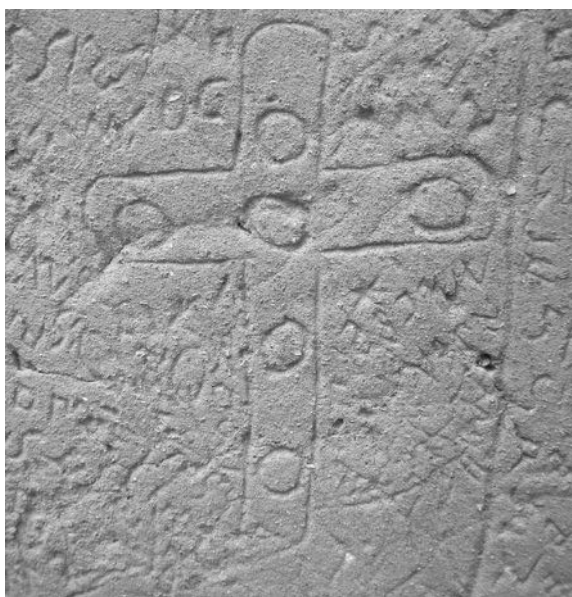
Mauro Giuntini,
Bicicletta n. 4, Arrivo,
1986, Carta, colore acrilico, cm. 175x105x35
Collezione privata



Mauro Giuntini,
Ciao n. 5,
1988, Carta, colore acrilico, cm. 140x115x60
Collezione privata



Oreste Fernando Nanetti
Dettagli dei graffiti allo stato attuale (foto di Cristina Calicelli)



Pier Nello Manoni mostra lo stato attuale dei graffiti di N.O.F.4 (foto di Cristina Calicelli),



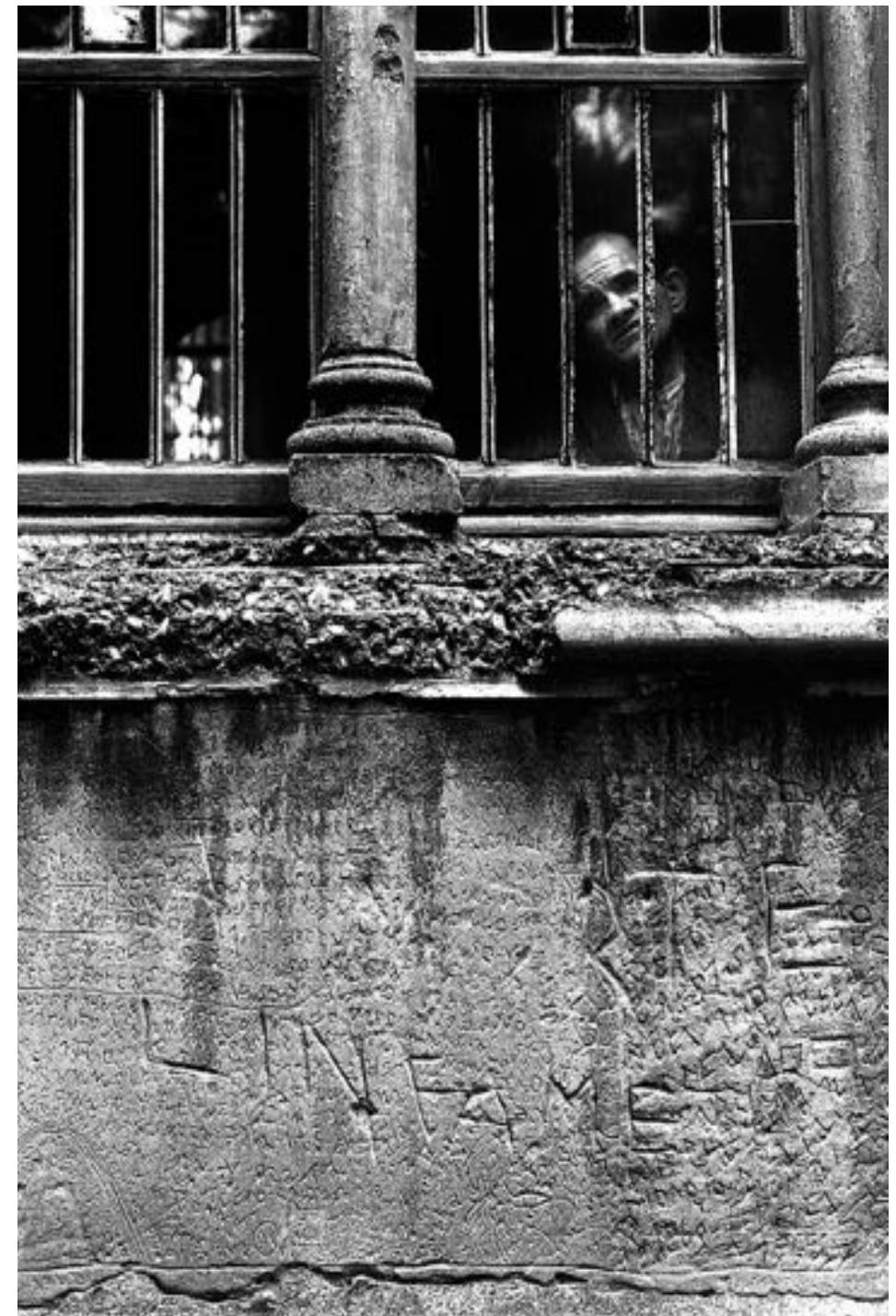
Pier Nello Manoni Oreste Fernando Nanetti

Uno dei cortili del vecchio manicomio di Volterra è chiuso da muri in cui le finestre mimetizzano la brutalità delle inferriate con la leggerezza graziosa delle bifore. Oggi l'edificio denota uno stato di degrado tanto irrimediabile e avanzato da renderlo inagibile, ma che non ha completamente cancellato la leggibilità di alcune zone di una delle opere più importanti della produzione artistica irregolare: il ciclo dei graffiti di Oreste Fernando Nanetti. Si tratta di pagine di

scrittura, incise nell'intonaco con la fibbia, che documentano la complessità di un sistema telepatico di comunicazione interspaziale, di cui N.O.F.4 sarebbe una stazione di ricezione e di emittenza. Ebbene, la conservazione di questa opera si deve all'opera di un altro artista, il fotografo Pier Nello Manoni che ne realizzò la impeccabile documentazione nei primi anni Ottanta, quando le pagine incise erano ancora in gran parte leggibili.

C'è nelle foto un'attenzione puntigliosa al rilievo visivo del segno; c'è l'approfondimento del suo valore estetico; c'è la consuetudine con l'andamento imprevedibile dei contenuti, i rimandi, le fughe, le sovrapposizioni... Insomma, c'è nel lavoro di Manoni il raggiungimento di una conoscenza profonda dell'opera di Nanetti, che va oltre il dato visivo e che della visione documentata costituisce quel particolare "di più" che pretendiamo dall'arte.

Pier Nello Manoni
Oreste Fernando Nanetti
Graffiti (foto),
1980, Collezione privata





Jean Luc Parant,
Le macchine per vedere gli elementi: l'acqua, la terra, l'aria e il fuoco
1993, Tecnica mista su 35 tavolette di masonite, cm. 16x16 cad.
Courtesy Galleria Peccolo, Livorno

Jean Luc Parant

C'è un legame strettissimo fra lo spazio, gli occhi, la parola, le mani.

Quando l'uomo si è alzato dalla terra al cielo lo spazio si è allargato fino a dove la sua vista poteva vederlo. Il corpo dell'uomo cresce, dall'infanzia alla maturità, così come cresce lo spazio che può percepire e conoscere. Ma senza la parola che nomina, la vista non vede: la parola dunque è la rotondità

del pensiero che si avvolge su se stesso, fisicamente, come le boules che le mani modellano, con un gesto conoscitivo primario che ritorna circolarmente su se stesso. La Wunderkammer di Parant è la raccolta di oggetti pensati dagli occhi e dalle mani, un catalogo di parole che pensano e misurano, un catalogo di sguardi che conoscono.



1. Jean Luc Parant,
Proiezione degli occhi,
1993, Tecnica mista su masonite, cm. 21x51
Courtesy Galleria Peccolo, Livorno



2. Jean Luc Parant,
Autoritratto,
1997,
Tecnica mista su tela,
cm. 74x54
Courtesy Galleria Peccolo,
Livorno



3. Jean Luc Parant,
Il grande piccolo uomo visto da molto vicino,
1998, Tecnica mista su 4 tele, cm. 298x65
Courtesy Galleria Peccolo, Livorno



Jean Luc Parant,
Il Cielo, la Terra e l'Acqua,
1990, Tecnica mista su masonite, cm. 21x131
Courtesy Galleria Peccolo, Livorno



Atelier dell'errore
Il cammello purpureo di Correggio,
2007-2008, cera ed acquerello su carta intelata, cm 235x177
Archivio Atelier dell'Errore

Atelier dell'errore

Nel titolo di quest'opera "Correggio" suona come la denominazione di uno spazio primigenio, abitato da un silenzio che sta prima delle cose, prima dell'origine. Questo luogo è un luogo vuoto, è il luogo del vuoto. Ma questo vuoto è, in definitiva, la sostanza del mondo. La respirazione potente, enigmatica e vitale di questo vuoto evoca apparizioni solitarie, invasioni della materia, sommovimenti di fondali che schiudono grandiose e stupefacenti impronte di forme. Atelier dell'errore è un soggetto artistico collettivo che ha imparato

a lavorare al di fuori dagli schemi acquisiti della rappresentazione e del sapere, ha imparato a restituire il mondo al deserto; è in questo deserto che la pratica artistica celebra quella nuova modalità di visione e di percezione per cui il cammello purpureo non è un'immagine, ma una presenza. In opposizione a Cartesio, il soggetto di Atelier dell'errore, riesumato dal vuoto del mondo, afferma: io sono non là dove penso, bensì là dove non penso, dove non mi raggiunge il pensiero.



Franco Vaccari
Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer
2003, video, 21' 57"

Franco Vaccari

Fin dalla prima visita al cappellificio dimesso è indubbio che si sia manifestato subito quello speciale "genius loci" in cui gli antichi riconoscevano l'attitudine dello spazio a farsi forma.....i cartelli appesi al muro ancora imbevuti di gesti e delle intenzionalità di chi li aveva appuntati, le luci economiche distribuite con freddezza di neon, le macchine come resti di dinosauro in un museo di provincia; e poi i

cappelli e gli zuccotti di legno per formarli, gli scatoloni di nastri e fiori di seta, le velette, i piumini...

E' proprio nel profondo di questo spazio rievocato, in uno stanzino basso e di difficile accesso, che è stata ricostruita l'installazione di Franco Vaccari sui ricordi e sulla loro organizzazione mentale che l'età avanzata o la malattia rendono anarchica e spesso lacunosa. Quali sono i ricordi

più persistenti? E i più labili? Come si organizza nella mente la loro sopravvivenza?

Certamente, quando vengano a decadere le concatenazioni - logiche prima, analogiche poi - l'estetica resta la dimensione più utile per vitalizzare frammenti di ricordi che, come in un vecchio film, acquistano proprio dagli ingiallimenti e dalla perdita di nitidezza un nuovo valore.



Francesco Borrello,
dettagli dell'installazione



Francesco Borrello,
Lo spazio è ciò che viene occupato dall'accumulo, Installazione
2008, Cartone, oggetti e materiale di recupero, dimensioni variabili,
LA MANICA LUNGA officina creativa, Fondazione Sospiro

Franco Borrello

Come le antiche Stanze delle meraviglie (Wunderkammer), l'installazione di Borrello rappresenta un luogo segreto, dove la soggettività delle passioni si coniuga con il mondo.

I visitatori della mostra sono invitati a guardare da fuori, affacciandosi alle aperture predisposte nel contenitore, come se in questo teatro della

mente fossero chiamati a sostenere il ruolo di attori dello sguardo. La collezione di Borrello è stata allestita e catalogata secondo un metodo classificatorio che organizza i materiali accumulati secondo categorie estetiche e conoscitive: a volte sono i materiali a determinare le classi ordinarie, a volte le forme, a volte la loro referenzialità, a volte il loro

potere evocativo. Il senso è quello di comporre, legare, connettere: gli oggetti con le immagini, il diurno con il notturno, il proibito con il lecito, l'io che sente-da dentro-con l'io che appare-da fuori-.



Sono esposte in questa mostra due sculture straordinarie di cui l'artista si è servito per trasformare ritualmente lo spazio: dal caos amorfo e illeggibile al cosmo strutturato secondo un ordine complesso e misterioso che spetta all'uomo decifrare. Ogni Venerdì Santo, Giovanni Battista Podestà interpretava la sua persona come iconostasi: il bastone raddoppia l'asse polare della croce e la sua funzione di indicare il punto fermo, il centro assoluto; la croce pende e pesa e bilica sulla spalla magra; il corpo portante si identifica con

il corpo portato di Cristo, ne amplifica la tensione verso il momentum estremo ed esaltante della morte. La croce e il bastone sono sculture incrostate di agglomerati materici che estraggono dalla pasta del mondo le immagini sacre evocate dal rito della Via Crucis: ma queste immagini sono incorporate nella stessa esperienza di vita dell'autore, come potentissimi ex-voto che saldano la figura ascetica di Podestà con il corpo del Cristo crocifisso.

Giovanni Battista Podestà
Grande crocifisso,
1970 ca., cm 210x70,
Collezione Dario Podestà Alluvion

Giovanni Battista Podestà



Giovanni Battista Podestà
Bastone da passeggio,
1970 ca., cm 88,
Collezione Claudio Alluvion



Silvia Cibaldi

I busti ortopedici definiscono uno spazio cavo, un interno che allude a un corpo che non c'è più.

E' rimasta la pelle con i suoi segni e le sue squame, le incisioni e i tatuaggi: la pelle è racconto e ostensione di memoria vissuta,

abbandonata, rivissuta: sette volte, dice la cantilena della favola. Come le spoglie dei rettili. Come la veste con cui il corpo che non c'è ha costruito la sua identità sociale e da cui, dolorosamente, si è scartocciato.

Silvia Cibaldi,
Sette pelli ho già cambiato,
1978-2007, tecnica mista, Sette elementi
Circa cm. 60x45x40 cad.



Silvia Cibaldi,
Si tolse le corazze e cambiò pelle, 2003-2007
tecnica mista
Tre elementi
cm. 60x40x35
cm. 70x45x35
cm. 45x40x35



Silvia Cibaldi,
Sette pelli ho già cambiato (dettaglio)



Silvia Cibaldi,
Sette pelli ho già cambiato (dettaglio)



1

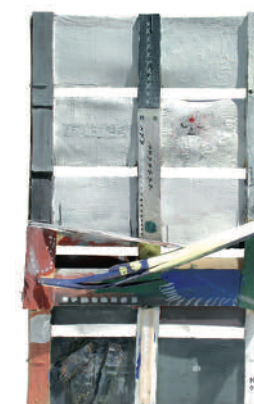
1. Nicola Giannini
Senza titolo (dettaglio)
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato

2. Nicola Giannini
Senza titolo
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato

3. Nicola Giannini
Senza titolo
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato



2



3

Nicola Giannini

Nicola Giannini parte dalla cassetta da ortomercato, questa forma della nostra vita organizzata sul consumo, così comune da risultare invisibile ai più.

L'artista si disinteressa della sovrastruttura funzionale (contenere oggetti di consumo alimentare) e considera della cassetta il lato esterno del fondo. Questo piano diventa

il lato di affioramento di un altrove che si dispone in bande cromatiche, aggregazioni di materiali e di significati, fogli di scrittura enigmatica: si ha la sensazione di una lenta ma inesorabile approssimazione dell'opera alla visione mentale più interiore e segreta dell'artista, sotto la sfera della coscienza cosciente. Questa straordinaria

invenzione di uno spazio che il soggetto non sa e non vede abbatte addirittura la regola della tridimensionalità, comportando ad esempio un oggetto del fondo rispetto agli oggetti, o l'alternanza di questi ultimi, nella medesima composizione, secondo volume e assenza di volume....



4

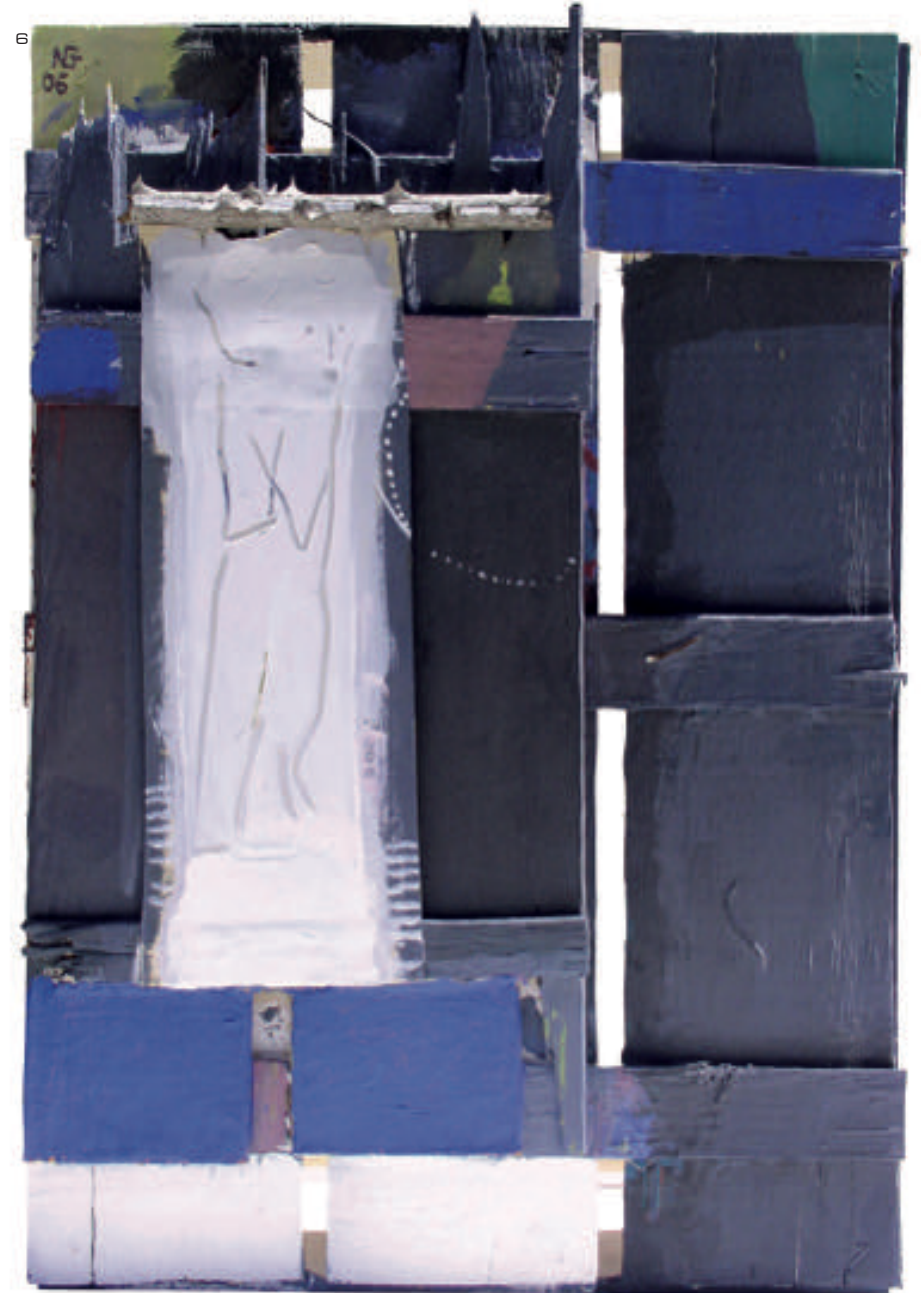


5

4. Nicola Giannini
Donna con Bambino e Animaletto
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato

5. Nicola Giannini
Senza titolo
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato

6. Nicola Giannini
Senza titolo
Tecnica mista, 50x30x17 cm
Nicola Giannini-Beatrice Nabholz
Cooperativa Humanitas, Prato



6



Raffaella Formenti
Digitale Terrestre
2005, dimensioni variabili

Raffaella Formenti

Il punto di partenza dell'opera dell'artista è il pixel, una costruzione di spazio minimo, leggero, componibile all'infinito, realizzata con il lavoro incessante delle mani che piegano carte scartate. Dice Raffaella: "I pixel sono la modifica di un origami, che io chiamo pixel con un termine preso a prestito dall'informatica, e sono l'unità di misura del...tempo perso!" Da qui la proliferazione, l'invasione, l'ingombro con cui l'artista si confronta per appropriazione con l'architettura.

Le parole che non vengono lette perché sono troppe ritornano segno (dall'informativo all'informante..); i materiali e i loro stolidi colori, le scorie dei messaggi senza indirizzo, gli imballaggi sgualciti, la reversibilità fra contenitori e contenuti rinascono alla comunicazione nella vitalità fisica e formicolante dell'accumulo. In fondo anche quella della Formenti è una Wunderkammer: senza il segreto e la maniacalità collezionistica, è pur sempre una "raccolta" di segni-oggetti che riporta in primo piano il soggetto

e la sua capacità di riflessione: la carcassa della grande macchina industriale, lo stanzone del cappellificio e lo stanzino attraverso il quale si coordinavano chissà quali modalità produttive perdono l'incanto dell'esistenza irriflessa, la loro innocenza; l'installazione della Formenti è, nei confronti di questo spazio, un malinconico esercizio all'assenza e all'intemporalità.

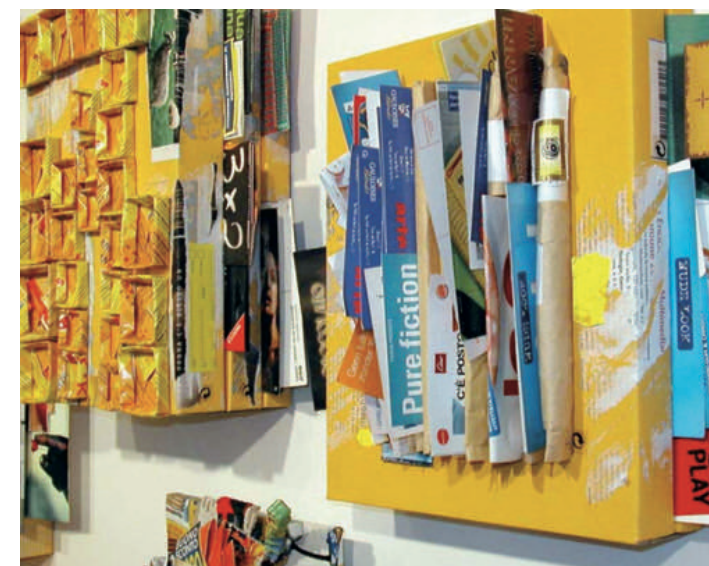
L'installazione progettata per l'ex cappellificio Lugli e Rossi è l'Invasione SPAM dimensioni variabili.



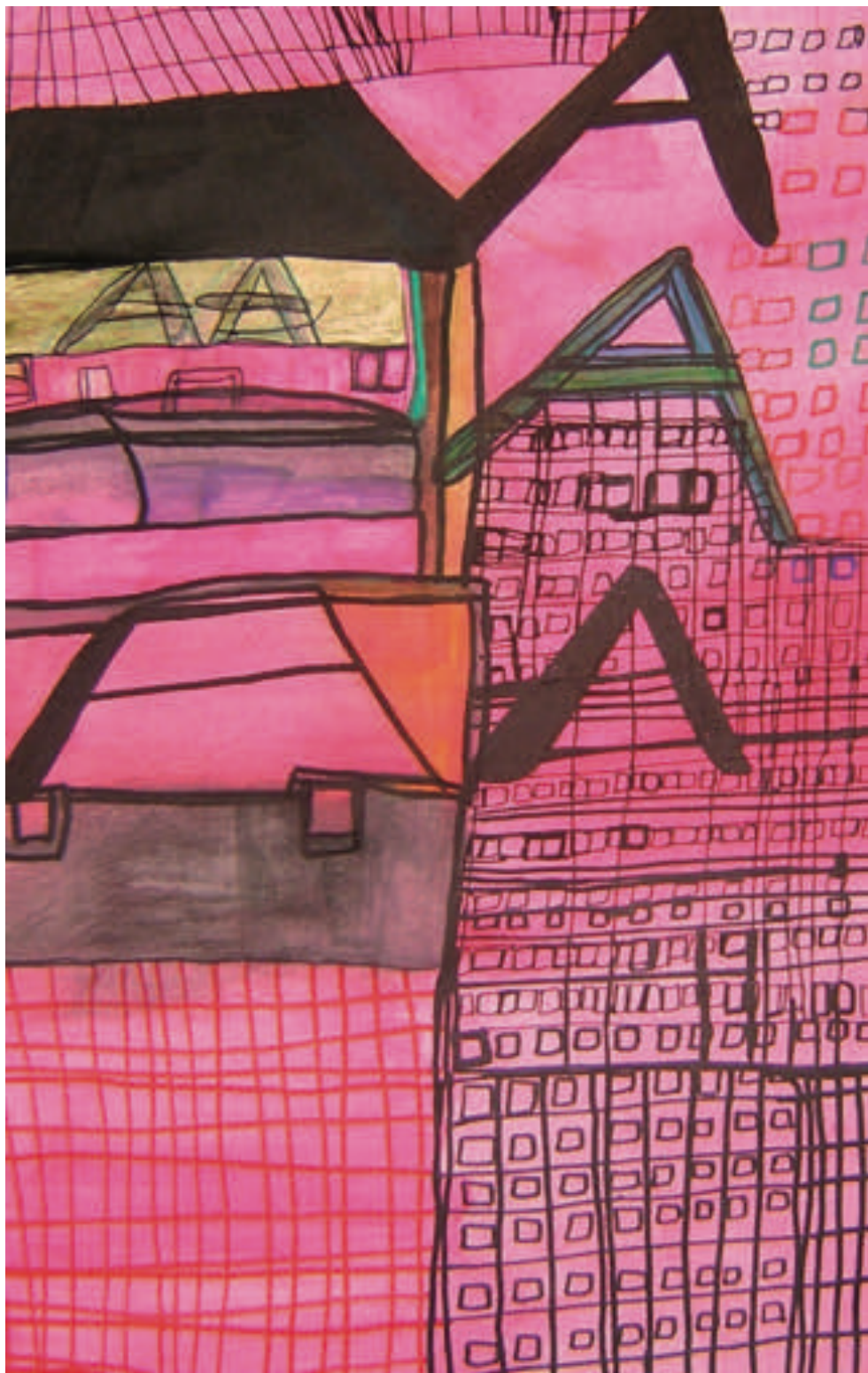
Raffaella Formenti
Questi sono i pixel (dettaglio)



Raffaella Formenti
Rumori visivi (dettaglio)



Raffaella Formenti
Rumori visivi (dettaglio)

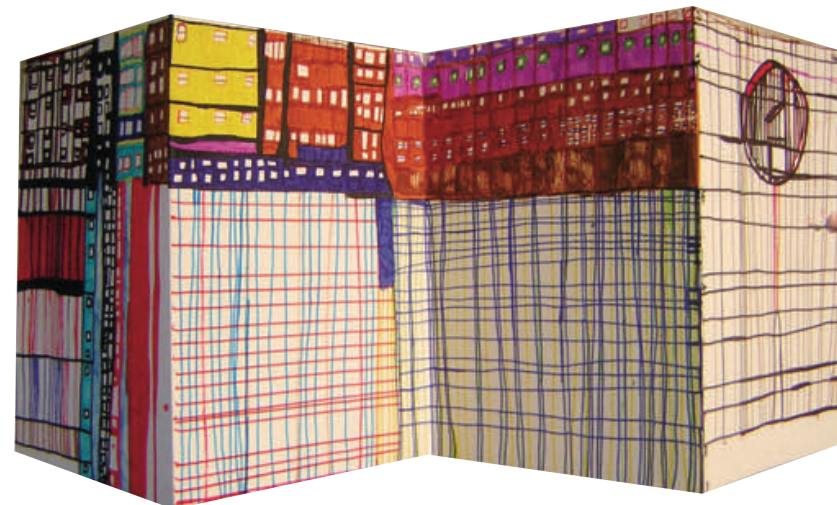
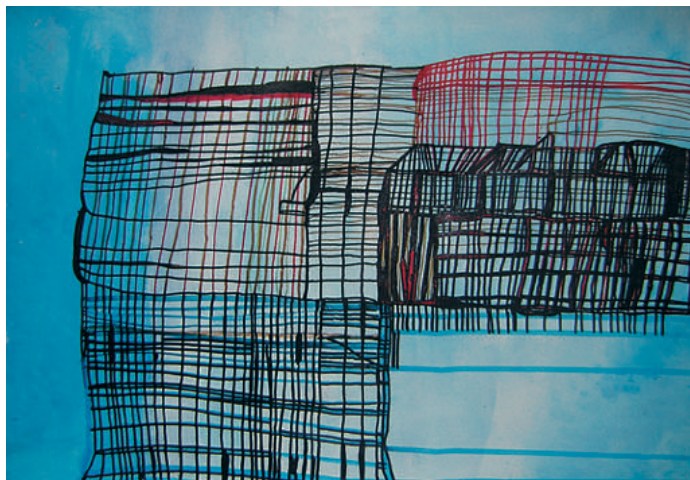
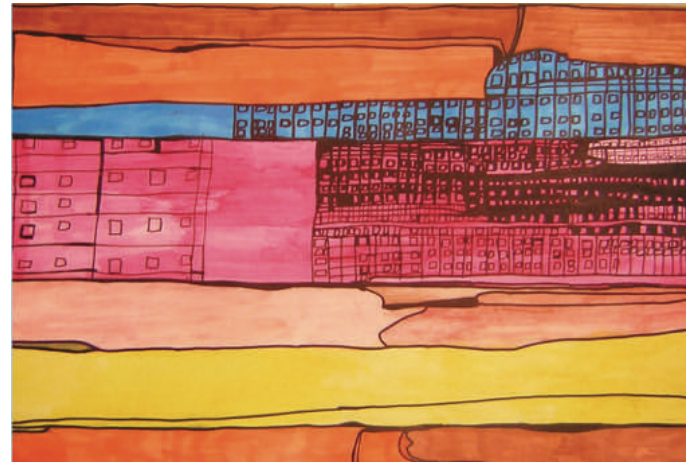


Gianluca Pirrotta
Lo Stadio (dettaglio)
2007, Tempera e pennarelli, 24,5x35 cm
Nazareno Cooperativa Sociale

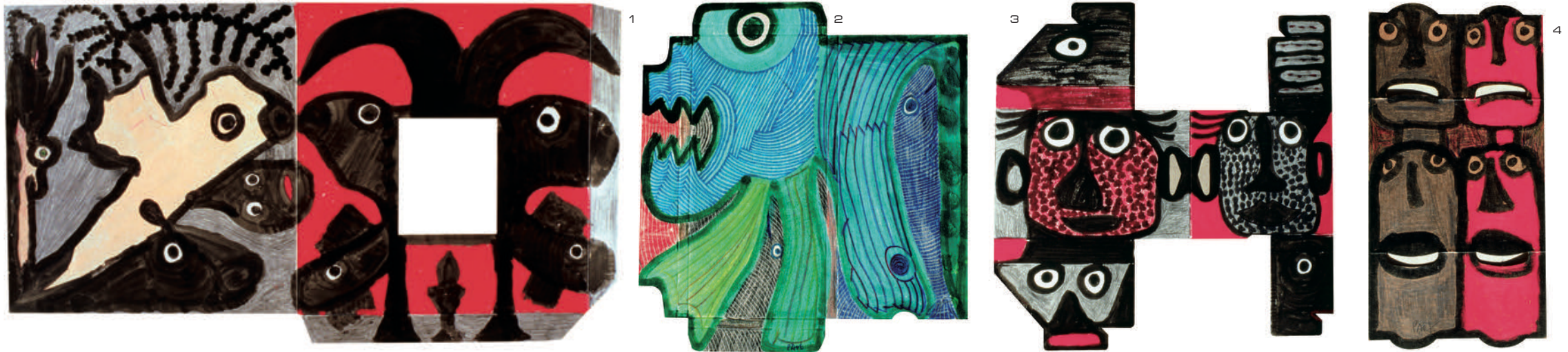
Nel caso di Gianluca Pirrotta la tessitura incrociata delle linee diventa metrica quantitativa e ritmica che riesce a incorporare nel disegno anche qualità impalpabili e prevalentemente astratte: basta considerare le piccole aste ispessite di rosso, come accenti lirici interni alla versificazione poetica, o la rarefazione improvvisa della trama, che, spesso incorniciata da un colore diverso, si posiziona con la

stessa autorevolezza della pausa nella frase musicale. E, per mantenere la similitudine musicale, a volte la linea melodica dilaga con una scioltezza liquida che nel colore prende l'aspetto di vere e proprie colature accostate armonicamente: in questi lavori anche le tracce di referenzialità rispetto ai paesaggi di casine passano in secondo piano, come le parole di una canzone rispetto alla musica.

Gianluca Pirrotta



1. Gianluca Pirrotta
Case
2007, Pennarelli, 35x50 cm
Nazareno Cooperativa Sociale
2. Gianluca Pirrotta
Città
2008, Tempera e pennarelli, 33x48 cm
Nazareno Cooperativa Sociale
3. Gianluca Pirrotta
Città rossa
2008, Tempera e pennarelli, 70x100 cm
Nazareno Cooperativa Sociale
4. Gianluca Pirrotta
Città blu
2008, Tempera e pennarelli, 35x50 cm
Nazareno Cooperativa Sociale
5. Gianluca Pirrotta
Città
2008, Pennarelli, 25,5x72 cm
Nazareno Cooperativa Sociale

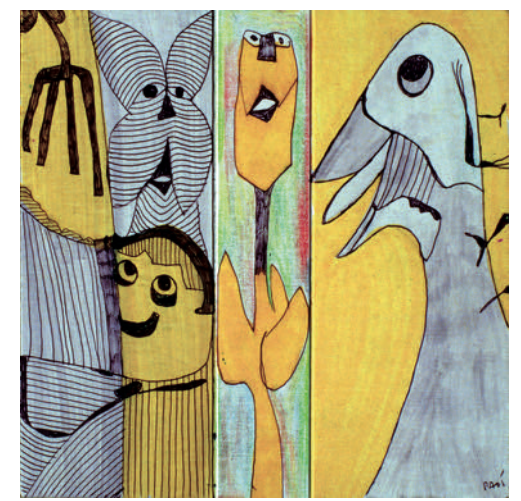


5. Pierre Albasser
 Senza titolo
 Tecnica mista su cartone alimentare, cm 22x21
 Collezione Dino Menozzi

6. Pierre Albasser
 Senza titolo
 Tecnica mista su cartone alimentare, cm 22x21
 Collezione Dino Menozzi

7. Pierre Albasser
 Senza titolo
 Tecnica mista su cartone alimentare, cm 23x21
 Collezione Dino Menozzi

8. Pierre Albasser
 Senza titolo
 Tecnica mista su cartone alimentare, cm 18x18
 Collezione Dino Menozzi



1. Pierre Albasser
Senza titolo
Tecnica mista su cartone alimentare, cm 42x23
Collezione Dino Menozzi

2. Pierre Albasser
Senza titolo
Tecnica mista su cartone alimentare, cm 22x21
Collezione Dino Menozzi

3. Pierre Albasser
Senza titolo
Tecnica mista su cartone alimentare, cm 27x26
Collezione Dino Menozzi

4. Pierre Albasser
Senza titolo
2006, Tecnica mista su cartone alimentare, cm 23x12
Collezione Dino Menozzi

L'opera rutilante di Pierre Albasser è costruita con i cartoni a perdere, con gli scarti del sistema consumistico che ci propone impacchettata la pasta, le bevande, la polvere di cacao e qualsiasi altro cibo a lunga conservazione. L'artista, dotato di una sensibilità maniacale per queste forme trovate, le raccoglie e le apre finchè i cartoni diventano superfici che assorbono e attraggono, che tagliano il vuoto con i loro

strambi profili mistilinei, che guardano l'aria attraverso fessure o spalancamenti. Queste operine leggere scaturiscono quindi da una forma *data* che viene ripresa ed elaborata con tratti di penna eleganti e colori armonici; anche le scritte che connotano il prodotto, anche i marchi industriali sono *dati* che vengono incamerati e trasformati dall'energia estetica dell'autore.

Pierre Albasser



Pierre Albasser
Senza titolo
2005, Tecnica mista su cartone alimentare, cm 21,3x22
Biblioteca Panizzi,
Reggio Emilia - Fondo Menozzi



Michele Munno,
Natura Morta - Finestra 2,
2008, Tecnica mista su tela, cm 141x155
Collezione privata

Michele Munno

Una delle attività primarie dell'uomo è quella di *maneggiare le cose* separandole o collegandole come avviene in queste nature morte di Michele Munno.

Si tratta di grandi tazze, calici, bicchieri che occupano uno spazio vasto e preciso come personaggi monumentali; il piano su cui poggiano è di un rosso fermo che assorbe le ombre nere, pur mantenendone

il disegno.

E, a ben guardare, in tutte le opere il piano rosso inclina verso l'esterno della tela, a indicare che lo spazio degli oggetti è lo stesso in cui ci troviamo noi che guardiamo, mentre, nettamente separato come da un cristallo, si dispiega un fondo che è un dietro inaccessibile.

Questa separazione è marcata da una croce bianca e perentoria, che in un'opera ci

include nello spazio degli oggetti, escludendoci invece completamente nell'altra. La divisione produce sofferenza, trattenimento, malinconia, ma, tornando ad analizzare gli oggetti delle composizioni, si deve ammettere che le loro forme incorporano il fuori, l'incontrollabile, l'organico e la sua forza attiva.



Michele Munno,
Natura morta - paesaggio 1,
2008, Tecnica mista su cartone, cm 40x60
Collezione privata



Michele Munno,
Natura morta - paesaggio 2,
2008, Tecnica mista su cartone, cm 40x60
Collezione privata



Michele Munno,
Natura morta - paesaggio 4,
2008, Tecnica mista su cartone, cm 40x60
Collezione privata



Cesare Paltrinieri
Amici II
2007, Gessetto, 70x100 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Amici III
2007, Gessetto, 70x100 cm
Nazareno Cooperativa Sociale

Cesare Paltrinieri

Per Cesare Paltrinieri lo spazio è soltanto quello occupato dall'uomo. La folla di ritratti presentati in questa mostra preme e si addensa come in una piazza o come nei sotterranei della metropolitana. Il ritratto di Paltrinieri non consiste nel riferimento grafico pittorico a qualcuno che non c'è, ma a una vera e propria presenza psicologicamente potenziata da ciò che Paltrinieri

ha visto e sentito nel volto considerato. L'abbiamo chiamato "cacciatore di facce" per la determinazione della sua indagine, indipendente da ogni convenzione o modalità accademica: infatti Paltrinieri esplora l'identità del soggetto fino al limite del paradosso. Non c'è nessuna complicità fra artista e modello, nessun aggiustamento concordato insieme per giungere ad

un'immagine somigliante e socialmente soddisfacente, ma l'identità si frammenta in una successione di stati transitori e talvolta contraddittori. Ecco quindi che lo spazio si condensa in questa scheggia di umanità del ritratto, la faccia diventa "facce" di questo volume psichico, ovvero lati, ovvero aspetti, ovvero sembianti mobili, e diversa disponibilità all'esposizione del sé.



Cesare Paltrinieri
Raffaella e Sara
2007, Gessetto, 50x65 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Stefania
2007, Pastelli a olio, 50x35 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Ivano
2007, Pastelli a olio, 50x32 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



Cesare Paltrinieri
Ritratti II/Uomini II
2008, Pastelli a olio, 32,5x32,5 cm
Nazareno Cooperativa Sociale



1



2

Nanni Valentini

La terra è per questo artista il luogo dove lo spazio si dà nel suo valore di "dentro".

Dice Nanni Valentini: "Nel vaso, nella poetica della cavità, riconosco il mio lavoro e la mia ricerca. La mano che foggia un vaso, preme, si esprime, pensa dal di dentro: per risonanza, come in un tempio".

Una delle forme più

emblematiche delle terre lavorate da Nanni Valentini è la casa, spazio-femmina, interno-esterno, oscurità e calore, materia generatrice. Un'altra è la spirale, movimento della materia verso (o da) un centro: quest'ultimo non è inteso nella sua fissità geometrica, ma nel suo valore di ombelico, cratere del vulcano, varco e soglia del

dentro primario, ctonio. La terza opera in mostra è un Volto, dove la materia primigenia genera figure dell'origine, rivela la potenza formatrice della vita.

1. Nanni Valentini,
Casa con vortice,
1982, Terracotta greificata, ferro,
cm. 54x105x65; Collezione privata

2. Nanni Valentini,
Casa sulla colonna,
1985, Terracotta greificata,
cm. 37x19,5x15; Collezione privata



Luigi Serafini
A la coque, comme à la coque
Performance
18 maggio 2008



A la coque, comme à la coque

Intervento straordinario di Luigi Serafini

"A la coque, comme à la coque" fa parte del The Hirundomani Project, ovvero una serie di installazioni-reality che seguono le vicende degli Hirundomani, ibride ed eleganti creature, forme mutanti di umani dalla testa di rondine, ovipari e costruttori di grandi nidi in paglia terra e cemento armato, accessibili mediante scale da pompieri. La loro prima apparizione documentata è del maggio 2007 nella mostra "Luna-Pac Serafini" al PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea) di Milano. Lì una coppia di Hirundomani mostrava

alla competente Autorità aviaria il permesso di soggiorno al PAC. La seconda apparizione è avvenuta alla Rotonda della Besana, sempre Milano, all'inizio di aprile, dove un' Hirundomane faceva la sua primavera, scoprendo le virtù delle uova à la coque, che, tra l'altro, rimanevano sospese su un tavolo apparecchiato per il breakfast, con burro, sale, pepe e pane tostato. L'inesauribile mitologia dell'uovo era poi evidenziata, nel grande telo appeso a lato, con un testo di W. Sheggspear: "O God, I could be bounded in an

eggshell and count myself a king of an infinite space" (Hamlet, II). Ed è questa installazione che viene ripresentata nella mostra "Stupefatti di spazio" in un ex cappellificio, luogo quanto mai propizio al fantastico, come avrebbe detto Lewis Carroll. Nel Paese delle Meraviglie, infatti, The Hatter (il Cappellaio) si esibisce in un' indimenticabile e visionaria lezione di retorica durante il "Mad Tea-Party" davanti ad Alice, al Ghiro e alla Lepre Marzolina...

Luigi Serafini





Grandi Maestri del Novecento



Lo spazio nelle opere di maestri del '900

Luigi Cavadini

Stupefatti di spazio. Un titolo intrigante per questa mostra che guarda alla contemporaneità, ma senza dubbio anche un tema senza tempo. Guardando infatti a ritroso per tutto il Novecento, ma si potrebbe senza dubbio andare oltre, ci accorgiamo che spesso inconsciamente, ma più spesso in modo palese, l'artista guarda allo spazio – luogo indefinito e indefinibile – come uno dei protagonisti della sua narrazione.

E ciò avviene sia in ambito figurativo che in ambito astratto, il che significa che questo luogo non è elemento contingente ad una situazione, ma elemento primario, innato direi, della mente dell'uomo prima che della realtà di tutti i giorni. Non mi sembra fuori luogo segnalare qui come certe sculture tendano di più ad essere complemento di uno spazio scolpito piuttosto che forma scolpita in sé. Posso rimandare a certe "nature" di Lucio Fontana, ad esempio, dove la forma scultorea vera non è data dalla materia (terracotta o bronzo) penetrata dalla mano dell'artista o squarciata da una lama affilata,

quanto dallo spazio intero che si diffonde e si plasma fino a "riempire" il vuoto che la materia ha lasciato.

Sul filo di queste riflessioni e con uno occhio disincantato, mi sono dedicato all'osservazione di una interessante collezione di disegni di maestri del '900, costituita negli ultimi vent'anni con l'intento di andare all'origine di certe esperienze e di accostare le ricerche compiute fin dalle premesse più profonde, collezione da cui è tratta la sezione storica di questa mostra.

Il disegno, si sa, è abitualmente il primo approccio visibile ad una immagine o ad una visione. L'artista annota, traccia, annuncia. Con esso individua i percorsi, non costruisce le strade. Procedo ora per istinto, ora con una consequenzialità sorprendente. Singole visioni si contrappongono a complessi intrecci. E il pensiero prende forma. Anche quando il disegno è apparentemente una trascrizione della realtà. Ma non lo è mai in verità, come si evince ad esempio dai disegni di Van Gogh o di Mondrian, ma, forse, da tutti i disegni di tutti gli artisti veri.

L'idea dello spazio, quindi, e l'immediatezza dell'approccio del disegno trovano concretezza allora in questa selezione di opere che percorrono buona parte del '900 da un pastello di Balla del 1913/14 ad una "fantasia" di Perilli del 1987. E anche qui - concordo con Bianca Tosatti che mi ha sollecitato a questa ricerca - c'è da rimanere "stupefatti di spazio". La scelta è stata indubbiamente mirata. Non tanto nel selezionare i nomi di alcuni dei massimi esponenti dell'arte italiana, quanto nel segnare e sottoporre all'attenzione le diverse (ma alla fine riconducibili in unità) letture dello spazio.

Giacomo Balla (Torino 1871 - Roma 1958) si sofferma - si fa per dire, perché l'intervento è incalzante - su un'azione che scandisce lo spazio: segni improvvisi, rapidi, che mimano, come recita il titolo (*Forme grido Viva l'Italia*) il diffondersi di un grido che si dilata nel tempo dando allo spazio una consistenza palpabile, che si fa forma, si storma e riforma, estendendosi all'infinito. Una sorta di paesaggio mentale dove appare evidente un percorso centrale di rapido approfondimento che accentua il dinamismo complessivo dell'immagine, ben evidenziato dal disordine apparente dei segni che sembrano concentrarsi e poi dipanarsi da una sorta di groviglio che costituisce il punto nodale della composizione. Si tratta di un'opera pienamente futurista in cui riecheggiano molte delle considerazioni e dei proclami dei manifesti futuristi, ma in particolare, in rapporto ad essa, mi pare calzante quanto si legge nel Manifesto tecnico della pittura futurista (1910) che Balla firma con Boccioni, Carrà, Russolo e Severini: "Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono."

Per contrasto, passiamo ai disegni di **Giorgio Morandi** (Bologna 1890 - 1964), artista considerato statico, tradizionale, sedimentato dentro una pittura d'altri tempi. Ma basta guardare con attenzione le sue nature morte per comprendere che in esse nulla è lasciato al caso, non una luce, non un'ombra. Tutto è "costruito", quindi "astratto" (cioè "tirato fuori" - dal latino *abstrahere* - secondo il significato vero del termine) dalla realtà. E nel disegno questo si sublima. Pochi segni, lenti, a posizionare forme che sembrano aver perso sostanza.

E si fa decisamente presente il luogo-spazio-contenitore che si definisce da sé, vero soggetto-oggetto del disegno. Una analoga lettura si può dare dei suoi paesaggi dove tutto è giocato su presenze-assenze, come si può comprendere meglio nei suoi rapidi schizzi a matita (come quelli presenti in mostra) che negli oli, per i quali si rischia di fermarsi solo alla superficie.

Altri modi e contesti sono quelli di **Fortunato Depero** (Fondo, Tn 1892 - Rovereto 1960): qui si intrecciano vari mondi secondo gli obiettivi teorizzati di una Ricostruzione futurista dell'universo (1915), per la quale Depero e Balla dichiarano di puntare a "ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente". E aggiungono "Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto." Ecco allora, nella china *Ombre* la definizione per elementi schematici di una spazialità ricreata per prospettive, dove il gioco di superfici piatte e di contrasti nero-bianco contribuisce a definire profondità ed estensione, non solo spaziale, ma anche temporale. Altra lettura richiede l'opera *Pietre alpestre* in cui si incrociano una ipotesi decostruttiva e una visione prospettica multipla che sollecitano una indagine e una visione dello spazio non banale e sicuramente stimolante.

Altro versante percorre **Oswaldo Licini** (Monte Vidon Corrado, Ap 1894-1958), che sviluppa soprattutto un'astrazione di carattere lirico: "io me ne vado un po' svolazzando per conto mio, nei cieli della fantasia: e così, di cielo in cielo, sono diventato un angelo abbastanza ribelle...". Il cielo, lo spazio sono il luogo in cui lasciar correre i segni ("segni, non sogni" - scrive in un altro suo testo) per raccontare un mondo che è fatto, oltre che di angeli ribelli, di draghi, di Amalassunte, di barche, di numeri, di parole. E nel disegno traccia, nei cieli, personaggi e aquiloni, piccoli fiori, numeri che sembrano elementi della natura e parole scomposte che hanno il valore di figura (personaggi, amanti, ecc.). La matita e la gomma si accompagnano e molte volte sono proprio i segni sottratti a determinare l'atmosfera complessiva del racconto. Scritture e cancellature che percorrono lo spazio denotano il bisogno di comprendere, di vedere e non vedere, di proporre e ricredersi, di annunciare appena o di imporre in modo deciso. "Svolazzando", per dirla con Licini, il segno si fa poesia e alcuni segnali sono incisi dentro quei cieli, altri sono lasciati fluire - nel silenzio e impercettibilmente - dentro l'animo del fruitore.

Sulla lunghezza d'onda di Licini, mi sembra giusto porre anche **Fausto Melotti** (Rovereto 1901 - Milano 1986), scultore raffinato e leggero che meriterebbe ben altri riscontri sia di critica che di mercato. Nei suoi disegni lo spazio assume diverse connotazioni, ma ha soprattutto valore architettonico, perché molta sua scultura vive di questa caratteristica. Decisamente in questa logica lo splendido lavoro a matita dove in un interno di raffinata qualità prospettica si inserisce una sorta di carro leggerissimo nei suoi componenti e reso sottilmente lirico da quell'elegante segno curvilineo che sembra voler contraddire la perfezione delle rette e dei cerchi ma proprio per questo dà un tocco di modernità all'impianto classico complessivo.

Più impegnativa è l'altra carta, giocata su equilibri istantanei e dove l'immersione spaziale è quanto mai meritevole di attenzione e discussione. In entrambi i casi è il pensiero a farsi concreto sulla carta, nell'impossibilità, almeno nella seconda ipotesi, di una realizzazione pratica, visto che all'apprezzabile equilibrio compositivo del disegno non potrà mai corrispondere un equilibrio materiale. Il gioco sulla carta consente allo scultore di rendere ancora più astratta la propria creatività, sottraendola, come in questo caso, ai vincoli della gravità.

E nell'ambito dell'astrazione, certo più stringente è la relazione che si instaura tra lo spazio e le forme della geometria nelle opere di due fra i pochi artisti italiani che hanno sviluppato una ricerca certo più frequentata in altri paesi d'Europa. Mi riferisco a **Mario Radice** (Como 1899 - 1987) e a **Manlio Rho** (Como 1901 -1957), pittori che con Carla Badiali e Aldo Galli, hanno ben rappresentato, grazie anche alle interazioni con il razionalismo architettonico di Terragni, Lingeri e Cattaneo in una situazione di provincia, come era Como, la produzione non figurativa italiana degli anni Trenta/Quaranta del Novecento, in parallelo alle esperienze del gruppo di artisti attivi attorno alla Galleria del Milione a Milano. L'intrigante "costruzione" geometrica di Radice di epoca storica (1940) si inserisce nella ricerca volta ad ottenere una distribuzione spaziale della pittura, non solo di carattere illusionistico, che proprio nei disegni - e in questo, in particolare - raggiunge esiti a lungo cercati e sperimentati solo nella realizzazione dei pannelli decorativi a rilievo eseguiti per la Casa del Fascio di Terragni nella metà degli anni Trenta. L'uso del pastello giallo sembra qui addirittura individuare una doppia estensione nello spazio, oltre i piani di immediata lettura. Più aperta, anche se più tarda (1957), appare la china di Manlio Rho: la compattezza della figura disegnata - che nei suoi ultimi anni l'artista assimila sempre più ad un bozzolo cui si riducono le forme ortogonali della produzione precedente - si attenua nell'ipotesi annunciata di espansione delle forme, sia in orizzontale che in profondità mettendo ben in evidenza quel dinamismo implicito assolutamente assente in tutta l'opera del conterraneo. Anche qui il ruolo che l'artista assegna alle forme geometriche è quello di saggiare la consistenza dello spazio e di distribuirsi armonicamente in esso.

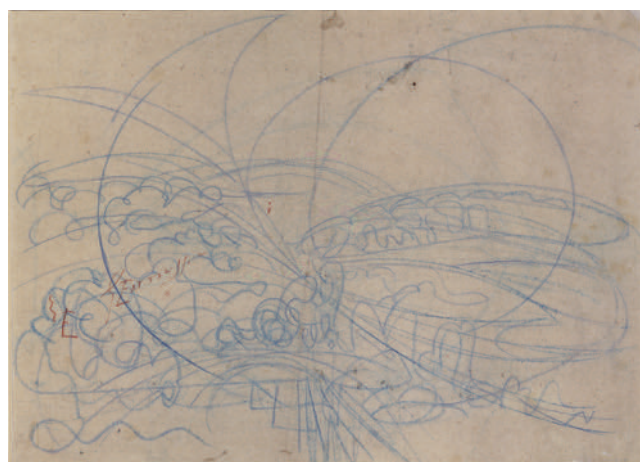
Particolarmente interessante è ora mettere a confronto con quest'opera di Rho quella, dello stesso anno, di **Lucio Fontana** (Rosario de Santa Fè, Argentina 1899 - Comabbio, Va 1968). Altra è la filosofia che sottende questo lavoro, al di là delle regole (di rigore nell'uno, di piena libertà nell'altro caso) che ciascuno adotta. Qui il superamento della forma è ormai ampiamente compiuto. Fontana ha già annunciato (e cercato di praticare) con i vari manifesti dello Spazialismo la necessità di arrivare ad una sintesi delle varie esperienze artistiche condotte nei millenni dall'uomo, e segnala nella integrazione in "un'unità ideale e materiale" di colore, suono, movimento e spazio, il mezzo per conseguire questo obiettivo. Lo scardinamento delle logiche legate alla forma, che si ritrova poi in tutto l'informale, è senza dubbio un atto che Fontana compie con cognizione di causa e che nei tagli e nei buchi inferti alle tele e ai blocchi di materia ha la manifestazione più eclatante. Già in altri artisti avevamo percepito l'urgenza di relazionare in modo stretto l'azione artistica con le due variabili tempo e spazio, ma è con questo riconosciuto maestro che

tutto trova una esemplificazione tangibile. È chiaro che qui non potremo più parlare di pittura spaziale, pensando ad una pittura che ha lo spazio come ambito operativo, ma con la terminologia appropriata, parleremo di "un concetto spaziale dell'arte". Per cui il disegno, la tela o la scultura diventano con Fontana definitivamente "concetto spaziale", che in sé riportano in unità elementi che erano stati spesso considerati e valutati nel loro singolo manifestarsi. Così avviene nell'opera in mostra dove tutto sembrerebbe disperdersi, ma si concentra con il maturare e il divenire dei segni e del colore-materia, in una "non-forma" che è nello stesso tempo idea ed opera d'arte.

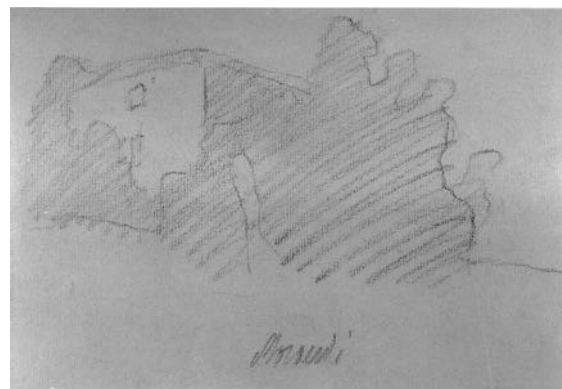
E non lontani da Fontana andiamo a intersecare le esperienze di Scanavino e di Perilli. **Emilio Scanavino** (Genova 1922 - Milano 1986) per tutta la sua esperienza opera dentro il distendersi casuale e apparentemente disorganizzato (ma quanto equilibrato!) di un segno che si disperde, si cerca, si incrocia, si affastella per poi placarsi in un intreccio dove pare non esistere più né tempo né spazio, ma solo una sensazione che deriva contemporaneamente dall'interno dell'opera e dall'interno dell'animo di chi guarda. È ciò che accade in questo disegno, semplice e complesso nello stesso tempo, chiuso in sé ma aperto sull'infinito, in una situazione che, se non mi sembrasse di fare un torto al senso stesso dell'informale, potrei arrivare a definire lirica.

Anche **Achille Perilli** (Roma 1927) ha percorso le stesse strade (spazialismo, informale) e su una ricerca densa di segni e materie ha continuato a reinventare lo spazio, andando ad individuare e sviluppare di volta in volta una pittura composita dove confluivano e confluivano suggestioni e linguaggi espressivi differenti, e anche nel momento in cui pare cercare la bella immagine, magari con il recupero felice di geometrie fluttuanti (come nel caso dell'acquerello qui esposto), non cede mai ad una narrazione superficiale o banale.

La breve carrellata di autori e di opere ci ha permesso un viaggio lungo quasi un secolo, per capire come, pur cambiando i tempi (e come sono cambiati, per l'arte, lungo il secolo passato!) l'uomo artista non riesca a prescindere dal senso dello spazio, vissuto e manifestato nell'ambito delle sue attività espressive non tanto come luogo palpabile quanto come primordiale idea estetica.



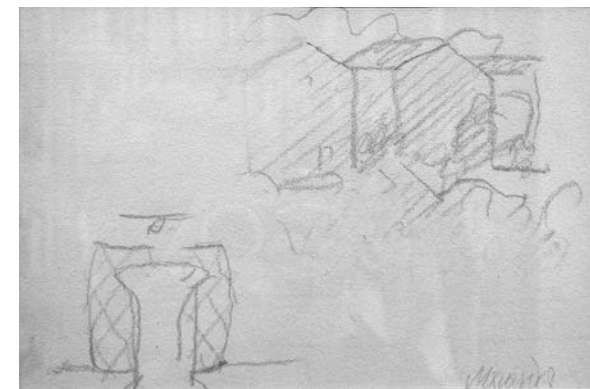
Giacomo Balla
Forme grido Viva l'Italia - studio,
1913-14, Pastello su carta,
cm 25,7x33,5



Giorgio Morandi
Paesaggio,
1963, Matita su carta,
cm 13,2x19,3

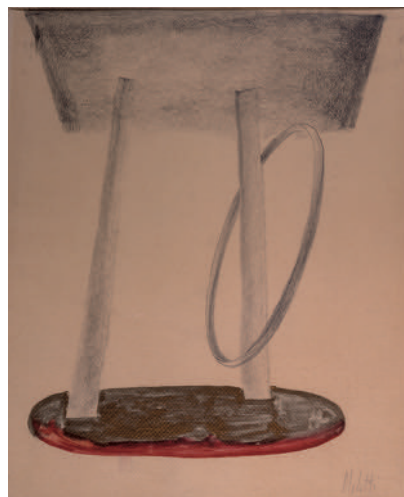


Giorgio Morandi
Natura morta,
1963, Matita su carta,
cm 20,8x15,6

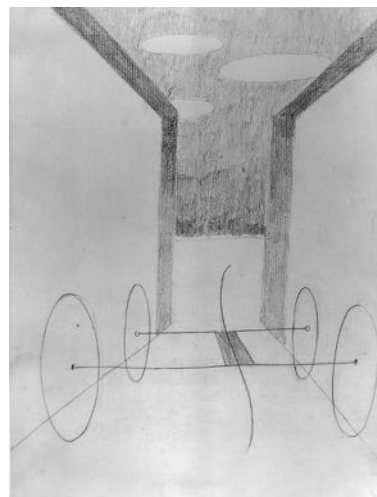


Giorgio Morandi
Natura morta e paesaggio,
1963, Matita su carta,
cm 18,2x27,4

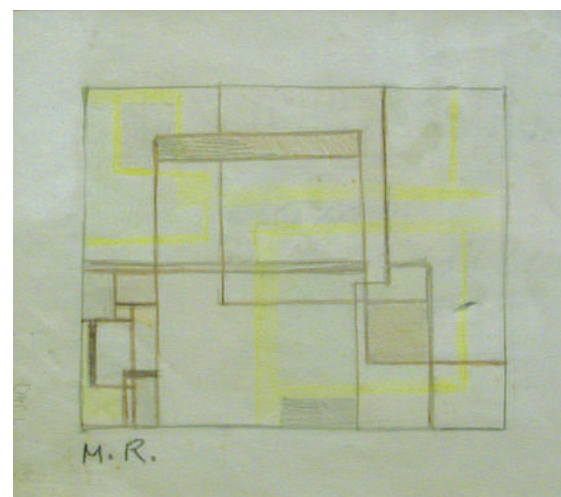
Fausto Melotti
senza titolo,
1979, Tecnica mista su carta
cm 30x23



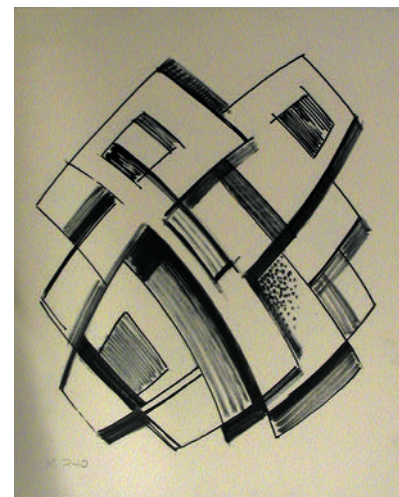
Fausto Melotti
senza titolo,
Matita su carta
cm 35,5x27



Mauro Radice
Bozzetto per un quadro,
1940, Matita e pastello su carta
cm 10,5x13



Manlio Rho
Composizione,
1957, China e pennarello nero su carta
cm 40,7x35

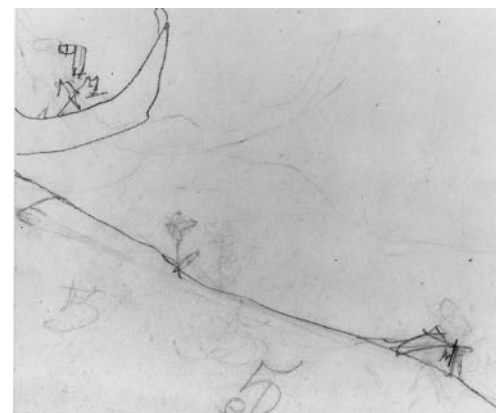




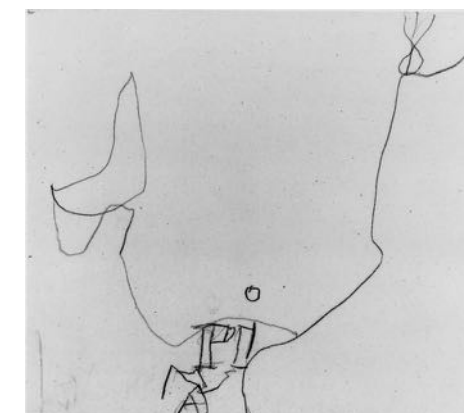
Fortunato Depero
Pietre alpestre,
1934, Matita su carta,
cm 23x18,8



Fortunato Depero
Ombre,
1917, Inchiostro di china e tempera su cartoncino
cm 19x48,7



Osvaldo Licini
Barca degli amanti,
1987, Matita su carta,
cm 18x22



Osvaldo Licini
Personaggio,
1987, matita su carta,
cm 23x27

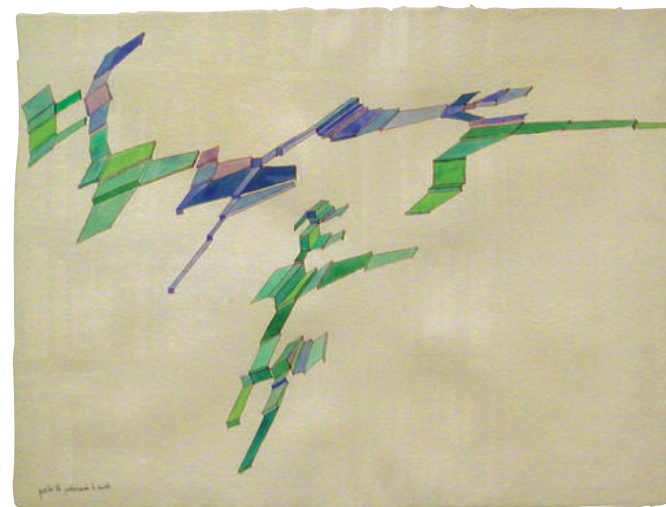
Lucio Fontana
Studio per "legno+piombo",
1957, Inchiostro, pastello e matita su carta
cm 32x24



Emilio Scanavino
Senza titolo,
1965, Tecnica mista su cartoncino
cm 39,5x29



Achille Perilli
Fabricando le nuvole,
1987, Acquerello su carta
cm 56x74





B biografie

Abbiamo voluto rispettare la diversità nella presentazione dei materiali biografici: alcune schede infatti sono narrative, altre contengono dichiarazioni di metodo, altre di poetica, altre ancora si limitano alla nudità di alcuni dati cronologici. Questo dipende dal fatto che la redattrice si è confrontata con le fonti più dirette, di cui ha voluto rispettare i contenuti e addirittura "i toni di voce". Ma, pur nella diversità di impostazione delle schede, il lettore potrà individuare una struttura di base che ci ha portato a disporre i materiali in ordine alfabetico, considerando soggetti collettivi anche i raggruppamenti collezionistici (la collezione dei Grandi Maestri) e atelieristici (Atelier dell'Errore, La Manica Lunga officina creativa, Atelier Manolibera, La Tinaia).

Cristina Calicelli

Pierre Albasser (n. 1936)

Pierre Albasser è nato nel 1936 a Mulhouse. Primogenito di quattro figli di un operaio che lavora in una miniera di potassio, dopo l'istruzione primaria, intraprende lo studio della matematica a Strasburgo e a Parigi. Successivamente frequenta una scuola di ingegneria a Lione, sezione Lavori Pubblici. Si sposa a Düsseldorf. Per necessità di lavoro si trasferisce a Rio de Janeiro, poi a Strasburgo e infine a Versailles.

Diviene Direttore Generale di un importante Ufficio Studi di progettazione di costruzioni civili e in questa posizione di grande responsabilità è sottoposto a considerevole stress: per scaricare la tensione, durante le riunioni di lavoro e le frequenti conversazioni telefoniche inizia a scarabocchiare e ad effettuare piccoli disegni su foglietti per appunti. La moglie Gudrun scopre per caso questa attività e gli chiede di conservare questi curiosi lavori.

Nel 1992, il contesto economico e la crisi nell'edilizia pongono fine al suo impiego presso lo studio di ingegneria e lo costringono prematuramente alla pensione. A casa, libero da impegni e incoraggiato dalla moglie, inizia a disegnare con assiduità. Dapprima, su richiesta di Gudrun, esegue decorazioni su buste per la corrispondenza della moglie: queste prime "opere" circolano essenzialmente nell'ambito dell'arte postale e figurano in diverse esposizioni consacrate a questa forma espressiva. Sarà appunto questo il tramite che gli consentirà in seguito il contatto con Gérard Sendrey, presso il Museo della Création Franche.

Tuttavia, parallelamente alla decorazione di buste, la sua vena creativa trova libero sfogo nel disegnare su supporti diversi, più o meno tradizionali, ma con una netta predilezione per le scatole di prodotti alimentari in generale. Albasser vive ora a Lagord, presso Rochelle, e disegna quotidianamente sugli involucri di cartoncino, sui contenitori dei più svariati alimenti (confezioni di formaggini, caramelle, lenticchie, filetti d'oca, pesce congelato, yogurt Activia, cioccolato, pasta Barilla), persino su buste per collant. Queste scatole, accuratamente aperte e stese, costituiscono i suoi supporti privilegiati. Le loro forme insolite, perché a volte sono presenti

finestre e perforazioni, sono una fonte inesauribile per la sua fantasia creativa. Albasser infatti adatta la propria pulsione artistica ai diversi formati, utilizzando con innegabile originalità ogni minima bandella, attribuendo una funzione espressiva ad ogni finestratura, ad ogni lingua di cartone che sporga dal corpo principale dell'imballo. Gli strumenti per la realizzazione dei disegni, nei primi tempi sono costituiti da penne a sfera (soprattutto nere e blu) e da refill a inchiostro di china; dopo circa tre anni inizia ad impiegare pennarelli, evidenziatori, pastelli, in modo che il colore interviene con grande evidenza nel processo creativo.

Aspetto non secondario della sua produzione è la circostanza che l'autore compie almeno un disegno al giorno: ciò induce a ritenere che la costanza della sua attività esecutiva possieda un certo carattere compulsivo. Poiché il supporto cambia costantemente, le creazioni si adattano alle forme dell'involucro scelto al momento e Albasser dimentica ciò che ha realizzato il giorno prima. Terminata l'opera, la consegna alla moglie, che spesso commenta ed apprezza e che, sempre, seleziona e archivia.

Come ci ha informato lo stesso autore, egli non ha avuto alcuna formazione artistica specifica e non ha subito influenze precise: i suoi elaborati scaturiscono liberamente: i suoi temi "arrivano come vogliono e quando vogliono". Non si è mai posto obiettivi di successo o di un approdo nei circuiti galleristici.

Le caratteristiche di freschezza, spontaneità, autenticità, lo collocano nell'ambito di quella "Création Franche" che l'ha valorizzato e fatto conoscere.

La singolarità creativa (Art Singulier) alla quale appartiene, tuttavia non lo preoccupa più di tanto: per lui è indifferente che gli altri lo possano catalogare con un'etichetta piuttosto che un'altra. L'importante per Albasser è disegnare e, come ci ha confidato: "per il futuro io stesso sono curioso dei 365 disegni (al minimo) che ciascun anno mi permetterà di realizzare, sia per la forma che per il contenuto, senza preoccupazione per il benché minimo sospetto di egocentrismo".

Dino Menozzi

Collezione dei Grandi Maestri

Artisti della Collezione presenti in mostra:

Giacomo Balla (1871-1958)

È nato a Torino nel 1871.

Già da adolescente Balla aveva dimostrato una predilezione per l'arte, avvicinandosi allo studio del violino, passione che avrebbe poi abbandonato per accostarsi alla pittura e al disegno; nel frattempo il padre gli trasmise la passione per la fotografia, iniziandolo ad una tecnica fondamentale per la sua formazione. Dopo gli studi superiori, Giacomo decise di frequentare l'Accademia Albertina di Belle Arti dove conobbe Pellizza da Volpedo, suo compagno di studi. Nei primi anni del novecento Balla cominciò quindi a dipingere quadri di matrice *Pointilliste*, senza tuttavia seguire rigorosamente il programma scientifico di Seurat e Signac.

Nel 1895 Balla lasciò Torino per stabilirsi a Roma, dove avrebbe

abitato per tutta la vita. Nella capitale egli fu un avanguardista della nuova tecnica divisionista, trovando subito un buon seguito di allievi. Il 2 settembre del 1900 si recò a Parigi, dove rimase fino al marzo 1901 ospite dell'illustratore Serafino Macchiati.

Nel 1903, tornato a Roma, conobbe alla Scuola libera del nudo Umberto Boccioni, Gino Severini e Mario Sironi. Nacque così un legame tra Balla e Boccioni che li condusse verso strade diverse di ricerca sulla via futurista. Nei primi anni romani Balla si interessò a soggetti imbevuti di socialismo umanitario con quadri come: *Il mendicante* (1902), *Fallimento* (1902), *La giornata dell'operaio* (1904) ecc. Ne è testimonianza l'amicizia con Giovanni Cena, assertore di un socialismo umanitario. Nel 1903 cominciò ad esporre alla Biennale di Venezia.

Quando nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblicò il primo *Manifesto futurista*, Balla, Boccioni, Carrà e Russolo si presentarono dinanzi all'autore per unirsi al movimento. Nel 1910 uscì il *Manifesto dei pittori futuristi* con cui l'adesione era dichiarata. Fu questo un passo fondamentale per portare avanti quell'esigenza di svecchiamento della cultura italiana, nonché per il mutamento pittorico di Balla. Da questa ricerca nacquero le *Compenetrazioni iridescenti* del 1912 ma anche il famoso *Dinamismo di un cane a guinzaglio*, che comunicava l'esigenza di un taglio netto col passato verso forme dinamiche di comunicazione, senza trascurare tocchi di astrazione. Nel 1909 espose al Salon d'Automne di Parigi sette dipinti, tra cui i quattro elementi del *Politico dei viventi*.

L'11 aprile 1910 assieme a Boccioni, Carrà, Russolo e Severini firmò *Il manifesto tecnico della pittura futurista* con cui dichiarava apertamente la propria adesione al movimento. Dipinse poi *Villa Borghese*, politico a quindici pannelli separati, come quadro per le esposizioni futuriste, che però sarebbe stato rifiutato dai compagni.

Negli anni della guerra mondiale Balla perseguì l'idea di un'arte totale. E specie dopo la morte di Boccioni nel 1916 egli fu il protagonista indiscusso del movimento. Le sue idee sono esposte in queste parole: «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente.» Progettò infatti le scene per *Feu d'artifice* di Igor Stravinsky nel 1917, balletto che andò in scena al Teatro Costanzi di Roma. Creò anche arredi, mobili, suppellettili e partecipò alle sequenze del film *Vita futurista* presenziando, assieme a Marinetti, alle riprese.

Nell'ottobre del 1918 pubblicò il *Manifesto del colore*, dove analizzò il ruolo del colore nella pittura d'avanguardia.

Nell'ambito della sua adesione al futurismo, che Balla portò avanti senza sosta, si ricorda che nel 1926 egli scolpì una statuetta con la scritta alla base "Sono venuto a dare un governo all'Italia". L'opera fu consegnata direttamente a Mussolini, il quale gradì. Nel 1937 però Balla scrisse una lettera al giornale *Perseo* con la quale si dichiarava estraneo alle attività futuriste. Da quel momento Balla fu accantonato dalla cultura ufficiale, sino alla rivalutazione nel dopoguerra delle sue opere e di quelle futuriste in genere. Morì il primo marzo del 1958 all'età di ottantasette anni.

Opera in mostra:

Forme grido Viva l'Italia - Studio, 1913-14

Pastello su carta, cm 25,7 x 33,5

Esposizioni: "Balla - Disegni, studi, bozzetti dal 1897 al 1958", Studio SM 13, Roma 1971, n. 49; "Giacomo Balla", Square Gallery, Milano 1973, n. 11; "Giacomo Balla - opere dal 1912 al 1930 - tipologie di astrazione", Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1980, n. 13, ripr.; "Balla Depero - Ricostruzione futurista dell'universo, Fonte d'Abisso Arte, Milano 1989, n. 45, ripr.; "Giacomo Balla", Fonte d'Abisso Arte, Milano 1994, n. 17, ripr.; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 13 ripr. e p. 59; "1905-2005 L'estetica della velocità", Villa Panza, Varese, 2005, n. 14 p. 71, ripr. a colori e p.191-192.

Bibliografia: M. Fagiolo dell'Arco, L.Marcucci (a cura di), *Giacomo Balla. Opere dal 1912 al 1930. Tipologie di astrazione*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1980, n. 13, ripr.; G. Lista, Balla, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena 1982, n. 439 p. 241, ripr.; E. Crispolti, M. Scudiero, *Balla Depero. - Ricostruzione futurista dell'universo*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1989, p. 160, n. 45 ripr.

Fortunato Depero (1892-1960)

È nato nel 1892 a Fondo, nella Val di Non (all'epoca territorio austro-ungarico).

Ancora giovanissimo si trasferisce a Rovereto, dove frequenta una scuola d'arte, la Scuola Reale Elisabetina, frequentata da molti artisti che in seguito diventeranno protagonisti del panorama culturale italiano del '900.

Nel 1910 va a lavorare a Torino come decoratore all'esposizione internazionale. Depero è molto attratto dalla scultura, che caratterizzerà le sue opere future. Nel 1913 pubblica il suo primo libro, *Spezzature*, un insieme di poesie e pensieri accompagnati da disegni. Nel 1914 rimane colpito dalla mostra di Umberto Boccioni a Roma, dove conosce molti dei suoi "idoli", tra cui Giacomo Balla e Filippo Tommaso Marinetti. Tramite il gallerista Sprovieri riesce a esporre all'Esposizione Libera Futurista, dove si confronterà con nomi prestigiosi. Diventa allievo di Giacomo Balla e riesce a entrare nel circolo futurista. Nel 1915 assieme a Giacomo Balla scrive un manifesto divenuto poi fondamentale: *Ricostruzione futurista dell'universo*. Intanto partecipa a movimenti irredentisti e parte per il fronte, dove conosce la guerra vera. Però si ammala ed è riformato.

Le opere di Depero, seppur influenzate da Giacomo Balla, danno maggior rilievo alla pulsione plastica. Nel 1916 Umberto Boccioni scrive di Depero sulla rivista *Gli Avvenimenti*. A fine anno conosce l'impresario dei famosi *Balletti Russi*, Diaghilev, che ne visita lo studio assieme a Larionov e lo incarica della realizzazione delle scene e dei costumi per *Il Canto dell'Usignolo*, su musiche di Strawinsky, che però non saranno mai realizzati perché Depero deve aiutare anche Picasso con i costumi di *Parade*. Nel 1917 incontra il poeta svizzero

Gilbert Clavel, con il quale stringe un rapporto d'amicizia e di lavoro. Assieme a Clavel realizza il *Teatro Plastico*, cioè recitato da marionette, chiamato *Balli plastici*.

Nel 1919 espone a Milano, alla Galleria Moretti, dove Filippo Tommaso Marinetti raduna il meglio del Futurismo del dopoguerra per rilanciare il movimento.

Dopo tanto tempo Depero torna a Rovereto, trovandola distrutta dalla guerra e lì fonda la Casa d'arte Futurista, dove produrrà cartelli pubblicitari, mobili e altro che serviranno per decorare la casa moderna. In questo periodo crea quadri dall'aspetto metafisico, che dimostrano come Depero si attenesse più agli ideali futuristi che non allo stile futurista.

Del 1920 sono i suoi più importanti incarichi per Umberto Notari, direttore dell'Ambrosiano e dell'agenzia pubblicitaria "Le 3 I": due grandi arazzi e una serie di cartelli pubblicitari.

Nel 1924 a Milano mette in scena il balletto meccanico *Anihccam del 3000*, replicato in venti altre città italiane. È in quel periodo che realizza i famosi panciotti futuristi, indossati dai principali esponenti futuristi. Nel 1925 espone a Parigi all'Internazionale di arti decorative. I futuristi qui si sentono a proprio agio. Quest'esposizione è molto importante per Depero, perché conosce molti esponenti che gli fanno tentare la carta americana. Dopo una personale a Parigi, espone a New York (dove è ospite per un breve periodo del pittore italiano Lucillo Grassi), Boston e Chicago, e infine a Venezia, dove espone dipinti ed arazzi alla Biennale del 1926.

Il 1927 è un anno cruciale per Depero, perché pubblica il famoso *Libro Bullonato*, per celebrare 14 anni di militanza nel Futurismo. Si tratta di un'assoluta rivoluzione tipografica che diverrà una pietra miliare nella grafica libraria del '900. Kurt Schwitters ne teneva una copia nella sua biblioteca che mostrava a tutti gli amici e colleghi artisti.

Tra il 1924 e il 1928 Depero lavora con molte ditte, fra cui la Campari, con cui stabilisce un buon rapporto realizzando centinaia di proposte pubblicitarie. Nel 1928 va a New York, dove tiene varie mostre personali, realizza varie ambientazioni di ristoranti, crea scenografie e costumi per vari teatri e molte coreografie. Inoltre, sempre negli Stati Uniti, realizza una serie di copertine per famose riviste come *Vanity Fair* e *Vogue*.

Rientrato dall'America, espone a Roma, poi lavora con molti quotidiani e pubblica, nel 1931, il *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista*. Nel 1940 pubblica la sua *Autobiografia* e nel 1943 con *A Passo Romano*, cerca d'ingraziarsi i gerarchi locali per ottenere lavori e commesse. Poi, con l'inizio dei bombardamenti aerei sulle città, si ritira nel suo eremo montano, a Serrada di Folgaria, sino alla fine

della Seconda guerra mondiale. Nel 1949-1950, Depero aderisce al progetto della importante collezione Verzocchi, sul tema del lavoro, inviando, oltre ad un autoritratto, l'opera *Tornio e telaio*. La collezione Verzocchi è attualmente conservata presso la Pinacoteca Civica di Forlì.

Nel 1959 inaugura a Rovereto il Suo Museo. Muore poi a Rovereto nel 1960.

Moltissime opere sono conservate al Mart di Rovereto.

Opere in mostra:

Ombre, 1917

Inchiostro di china e tempera su cartoncino, cm 19 x 48,7

Autentica su fotografia di Enrico Crispolti. 17 marzo 1994

Provenienze: Galleria Fonte d'Abisso, Milano; Collezione privata, Roma; Galleria Oddi Baglioni, Roma; "Depero o del laboratorio teatrale" a cura di Bruno Passamani, Galleria Fonte d'Abisso, 1982, pag. 27, n. 3, ripr.; "Infancia y arte moderno", Ivam Centre Julio Gonzalez, Valencia (Spagna) e , Centro Cultural Rambla, Alicante (Spagna), p. 225, ripr. 1998-1999; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001

Bibliografia: "Un istituto per suicidi" di Gilbert Clavel, Editore Bernardo Lux, 1917;

Pietre alpestre, 1934

Matita su carta, cm 23 x 18,8

In alto a sinistra: scritta a penna "pietre alpestre"; in alto a destra: firma a matita "Depero" e a penna (coeva della scritta a sinistra) la data 1934.

Lucio Fontana (1899-1968)

Lucio Fontana nasce a Rosario di Santa Fè, in Argentina, il 19 febbraio 1899.

Nel 1905 si trasferisce a Milano dove, fra il 1914 e il 1915, frequenta un Istituto Tecnico. Dopo una parentesi argentina (1922-1928) durante la quale esegue le sue prime sculture figurative, ritorna a Milano e si iscrive all'Accademia di Brera: è allievo di A. Wildt. Nel 1930 tiene la prima mostra personale alla Galleria del Milione ed entra quindi in contatto con l'ambiente degli astrattisti lombardi; del 1931 e 1932 sono le tavolette in cemento colorato e graffito. Dopo l'adesione a "Abstraction-Création" (1935) sottoscrive il manifesto della *Prima mostra collettiva d'Arte Astratta italiana* con Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Bigliardi, De Amicis, D'Errico.

Tra il 1936 e il 1938 sviluppa la sua attività soprattutto come ceramista, lavorando prima ad Albissola, nella Manifattura di Tullio Mazzotti, quindi presso la Manufacture de Sèvres. Alla fine del 1939 si imbarca nuovamente per l'Argentina dove rimane, continuando a lavorare come sculture, fino al 1947. Di ritorno in Italia egli costituisce, con i manifesti dello spazialismo e la realizzazione degli ambienti spaziali, un importante punto di riferimento per la giovane arte italiana d'avanguardia. Nei primi anni cinquanta le sue ipotesi spaziali cominciano a trovare una tipica espressione nei "buchi" e nei "tagli" delle tele, delle carte e, più tardi, dello zinco e del rame (i *concetti spaziali*). Nel 1951, inoltre, partecipa al concorso per la quinta porta del Duomo di Milano ottenendo il primo premio *ex aequo* con Minguzzi; nel 1953 realizza due soffitti con buchi e luci al neon per la Fiera di Milano.

Nel 1954 espone un consistente gruppo di opere alla Biennale di Venezia che, nel 1958, gli dedica una sala personale. Nel 1959 comincia a realizzare le *Nature*, sculture in terracotta; nel 1964 i *Teatrini*. Nel 1966 la sua sala alla Biennale di Venezia, concepita come un ambiente spaziale, ottiene il primo premio per un artista italiano.

Il 7 settembre 1968 muore a Comabbio (Varese). (Dal catalogo: *FONTANA, donazione al museo d'Arte Contemporanea di Milano*, Multipla edizioni, 1978)

Opera in mostra:

Studio per "Legno + piombo", 1957

inchiostro, pastello e matita su carta, cm 32 x 24
Firmato e datato in basso a destra
Archivio Fontana n. 2838/1

Provenienza: Galleria Cadario, Milano, n. 1253 (timbro sul retro)

Esposizioni: "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 24 ripr. e p. 72; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 29 ripr. e p. 60; "Lucio Fontana e il mosaico di Cantù", Galleria del Design e dell'Arredamento, Cantù, 2003-2004, p.

Oswaldo Licini (1894-1958)

E' nato a Monte Vidon Corrado in provincia di Ascoli Piceno nel 1894.

Studia all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove tra gli altri conosce Giorgio Morandi, con il quale divide lo svecchiamento del linguaggio pittorico, aspirazione alimentata da una forte simpatia per le battaglie futuriste e per le correnti cubiste.

Dopo un periodo cosiddetto "naturalistico", a partire dagli anni '40 si dedica all'astrattismo che lo pone al culmine del rinnovamento moderno in Italia.

Oggi le opere di Licini si trovano nelle più importanti gallerie d'arte moderna del mondo (Roma, Torino, Milano, Parigi, Londra, Mosca), oltre che in molte collezioni private italiane ed estere. La pittura di Licini parla sommestamente e affascina con sottile poesia. Tra le numerose mostre dedicategli si annoverano la II Quadriennale Romana del 1935 e la Biennale di Venezia del 1958, dove ottenne un ambito gran premio di riconoscimento per tutta la sua attività pittorica.

Opere in mostra:

Barca degli amanti

matita su carta, cm 18 x 22

Provenienza: Collezione Caterina Hellstrom Riccitelli come da dichiarazione su fotografia

Esposizioni: "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 28 ripr. e p. 73; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 32 ripr. e p. 61; "La Novedratese. Città infinita", Galleria del Design e dell'Arredamento, Cantù, 2005, ripr.

Bibliografia: Arte Moderna e Contemporanea. Dipinti acquerelli e disegni. Frearte, Milano, asta del 9 marzo 1993, ripr. n.5

Personaggio

matita su carta, cm 23 x 27

Provenienza: Collezione Caterina Hellstrom Riccitelli come da dichiarazione su fotografia in data 15/9/92.

Esposizioni: "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 29 ripr. e p. 73; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 33 ripr. e p. 61; "La Novedratese. Città infinita", Galleria del Design e dell'Arredamento, Cantù, 2005, ripr.

Bibliografia: Arte Moderna e Contemporanea. Dipinti acquerelli e disegni. Frearte, Milano, asta del 9 marzo 1993, n. 93, ripr.

Fausto Melotti (1901-1986)

Nasce nel 1901 a Rovereto. Insieme a Fontana, a cavallo del 1930, frequenta i corsi di scultura di A. Wildt all'Accademia di Brera. Esegue dapprima disegni poi sculture appartenenti al clima dell'astrazione geometrica. Nel 1935 l'artista rende esplicita la propria adesione al gruppo degli astrattisti milanesi partecipando alla prima mostra collettiva di arte astratta nello studio di Casorati e Paulucci a Torino ed esponendo alla Galleria del Milione sculture di ispirazione contrappuntistica. Nel 1937 consegue il Premio Internazionale La Sarraz in Svizzera. L'artista, già dall'anteguerra, spazia dall'astrazione geometrica alla scultura monumentale e utilizza diversi materiali, dal gesso all'ottone, al rame, al bronzo, all'acciaio (le differenti materie corrispondono a differenti percezioni dello spazio). Della metà degli anni Quaranta è la serie dei Teatrini in terracotta colorata. Nel 1951 riceve il Gran Premio della Triennale di Milano; nel 1958 "La grande medaglia d'oro ad artefice italiano" dal Comune di Milano; nel 1959 la medaglia d'oro di Praga e di Monaco di Baviera. Negli anni Sessanta, dopo un decennio di ceramiche e di pittura su carte e tele, si dedica a sculture in filo d'ottone, leggere e diafane, con frammenti di tessuto colorato, o con qualche residuo di terracotta. Per Melotti si parla di astrattismo lirico. Nel 1973 consegue il Premio Rembrandt; nel 1977 il Premio Biancamano.

Nel 1974 Adelphi pubblica *Linee*, raccolta di scritti e poesie dell'artista, cui seguirà nel 1978 *Linee secondo quaderno*. Sempre nel 1978 gli viene conferito il Premio Feltrinelli per la scultura.

Nel 1979 a Palazzo Reale a Milano è presentata un'antologica. Altra mostra è quella del 1981 a Firenze, al Forte Belvedere. Nel 1983 espone alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel 1985 a Venezia alle Gallerie dell'Accademia, mentre nel 1986 una rassegna

del suo lavoro è alla Biennale. Sempre nel 1986 la sua scultura è presentata a Parigi al Centre George Pompidou all'interno di una rassegna dal titolo: *Qu'est ce-que la sculpture moderne?*. Muore a Milano nel 1986.

Opere in mostra:

Senza titolo, 1979

tecnica mista su carta, cm 30 x 23

Provenienza: Galleria L. Tonelli, Milano
Archivio Fausto Melotti: T 11279

Esposizioni: "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 34 ripr. e p. 73; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 38 ripr. e p. 61

Senza titolo,

matita su carta, cm 35,5 x 27

Provenienza: Galleria Arte Centro, Milano
Archivio Fausto Melotti: 8168

Esposizioni: "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 35 ripr. e p. 73; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 39 ripr. e p. 61

Giorgio Morandi (1890-1964)

Giorgio Morandi nasce a Bologna in una famiglia della piccola borghesia cittadina, il 20 luglio 1890.

Dimostrando una precoce predisposizione artistica, nel 1907 si iscrive all'Accademia di Belle Arti della sua città, diplomandosi nel 1913. Le prime opere di Morandi risentono fortemente dell'influenza di Cézanne e di Rousseau, è solo fra il 1914-15 che si apre moderatamente, con le sue nature morte, alle esperienze del Cubismo e del Futurismo.

Giorgio Morandi è un artista molto riservato che vive e lavora in un volontario isolamento, cosa che crea il mito di un Morandi "monaco laico", esclusivamente intento alla creazioni dei suoi oggetti di "Bellezza" nel chiuso del suo studio.

Negli anni Venti le opere di Giorgio Morandi si fanno più plastiche: comincia l'epoca delle nature morte, della metafisica degli oggetti più comuni, vasi, bottiglie, caffettiere, fiori, che posizionati su un

tavolo, diventano i veri protagonisti della scena.

Nel 1921 partecipa alla mostra di *Valori Plastici* a Berlino e tra il 1926 ed il 1930 prende parte a diverse mostre di *Novecento*. Insegnante nelle scuole comunali di disegno, nel febbraio del 1930 ottiene per "chiara fama" e "senza concorso" la cattedra all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove insegnerà Tecniche dell'incisione fino al 1956.

Espone alle Biennali veneziane ed alle Quadriennali romane facendo parte per alcuni anni della commissione di accettazione. Per sfuggire ai disagi della città, durante la seconda Guerra Mondiale si ritira, sfollato, nel paese appenninico di Grizzana, dando vita alla grande stagione dei *Paesaggi* e delle *Nature morte*. Nel dopoguerra, Giorgio Morandi, ormai considerato uno dei maggiori pittori contemporanei, affermato nei più esclusivi ambienti internazionali, ottiene vari riconoscimenti e tiene prestigiose mostre. Si aggiudica il primo premio per la pittura alla Biennale di Venezia nel 1948, il premio per l'incisione nel 1953 ed il premio per la pittura alla Biennale di Saõ Paulo nel 1957.

Durante la maturità ritorna all'acquerello, tecnica già usata occasionalmente in gioventù, con risultati eccezionali. Continua ad esporre all'estero: a New York nel 1957, a Siegen nel 1962, dove vince il Rubenspreis, ed a Ginevra nel 1963. Colpito da una grave malattia, si spegne a Bologna il 18 giugno 1964 e viene sepolto nella Certosa di Bologna.

Opere in mostra:

Natura morta, 1963

matita su carta, cm 20,8 x 15,6

Autentica di Efrem Tavoni e Maria Teresa Morandi, Sasso Marconi 27/01/92, su fotografia.

Autentica di Franco Farsetti

Provenienza: Galleria Farsetti, Prato

Esposizioni: Galleria Farsetti, Milano 1995; "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 38 ripr. e p. 74; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 42 ripr. e p. 62; "Giorgio Morandi. Oli acquerelli disegni grafiche", Villa Bernasconi, Cernobbio 2002, n. 24 p. 49 ripr.

Bibliografia: Farsettiarte, asta del 10/11 novembre 1994, n. 85, ripr.; Efrem Tavoni, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*. Milano 1994, n. 1963/33, ripr. p. 247; Luigi Cavadini, *I disegni di Morandi. Edito dalla Electa il catalogo generale*. In "Corriere del Ticino, 14 aprile 1995, ripr.

Paesaggio, 1963

matita su carta, cm 13,2 x 19,3

Autentica di Efrem Tavoni, Sasso Marconi 5 dicembre 1989, su fotografia.

Autentica di Franco Farsetti

Provenienza: Galleria Farsetti, Prato

Esposizioni: Galleria Farsetti, Milano 1995; "Carte d'arte", Galleria Città di Como, Como 1998; "Grandisegni. Da Depero ad Adami. Opere di Maestri italiani del Novecento", Centro civico Medioevo, Olgiate Comasco (Co) 2000, p. 39 ripr. e p. 74; "Disegni. Opere di Maestri italiani del Novecento. Da Balla ad Adami", Centro civico, Calcinatello (Bs) 2001, p. 43 ripr. e p. 62; "Giorgio Morandi. Oli acquerelli disegni grafiche", Villa Bernasconi, Cernobbio 2002, n. 25 p. 50 ripr.

Bibliografia: Farsettiarte, asta del 10/11 novembre 1994, n. 305, ripr.; Efrem Tavoni, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*. Milano 1994, n. 1963/82, ripr. p. 260

Natura morta e paesaggio, 1963

Matita su carta, cm 18,2 x 27,4

Provenienza: collezione privata, Bologna; Galleria Marescalchi, Bologna

Esposizioni: "Omaggio a Giorgio Morandi", La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1977, ripr.; "Protagonisti", La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1979, suppl. p.17 ripr.; "Giorgio Morandi", La Casa dell'Arte, Cavalese 1980, ripr.; "Giorgio Morandi", La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1981, p. 26 ripr.; "Morandi. Disegni 1915-1963", Galleria Mara Coccia, Roma 1983, p. 69 ripr.; "Giorgio Morandi", La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1984, p. 93 ripr.; "Morandi, 100 opere su carta, Pinacoteca di Brera, Milano / Galleria Comunale d'Arte, Bologna 1985; "Progetto Morandi Europa", Sara Hildenin Taide-museo, Tampere 1988-1989, n. 114 ripr.; "Progetto Morandi Europa", San Pietroburgo-Mosca 1989, n. 110 ripr.; "Progetto Morandi Europa", Accademia italiana delle arti, Londra, 1989, n. 110 ripr.; "Giorgio Morandi", Pinacoteca Casa Rusca, Locarno; "Progetto Morandi Europa", Kunsthalle, Tübingen 1989, n. 176 ripr.; "Progetto Morandi Europa", Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1990, n. 176 ripr.; "Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del centenario", Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1990, n. 241 ripr.; "Giorgio Morandi", Le Botanique, Bruxelles 1992, n. 104 ripr.

Bibliografia: E. Tavoni (a cura di), Morandi. Disegni, Sasso Marconi 1981, vol. I, n. 297 p. 222 ripr. G. Briganti, E. Coem, I paesaggi di Morandi, Allemandi, Torino 1984, p. 69 ripr. E. Tavoni, Morandi. Disegni. Catalogo generale. Milano 1994, n. 1963/77, ripr. p. 259

Achille Perilli (n. 1927)

Nasce a Roma nel 1927.

Durante gli studi universitari, nel 1945, fonda con Dorazio, Guerrini, Vespignani e altri il Gruppo Arte Sociale (GAS) e nel 1947 entra a far parte del gruppo Forma. In questo periodo, in occasione di viaggi a Zurigo, in Austria, in

Germania e a Parigi, entra in contatto con le avanguardie artistiche europee. Nel 1950 fonda a Roma, con Dorazio e Guerrini, la Galleria Age d'or, punto di riferimento per le nuove generazioni di astrattisti e per la divulgazione dell'arte internazionale d'avanguardia. Alla fine degli anni Cinquanta orienta le sue ricerche in ambito informale, con particolare attenzione all'espressività del segno.

Nel 1956 tiene la sua prima personale alla Galleria Strozzi di Firenze. Nel 1962 la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale. L'anno successivo tiene una personale presso la Galleria Bonino di New York e nel 1965 espone a Los Angeles alla galleria Felix Landau; nello stesso anno comincia ad insegnare all'Istituto Superiore di Industrial Design.

Partecipa alla Biennale di Venezia del 1968 dove, per contestazione, chiuderà la sua sala.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta comincia a dedicarsi alle tecniche d'incisione.

Nel 1972 Partecipa alla costituzione del Gruppo Altro con cui realizza anche mostre-spettacolo e azioni. L'anno successivo tiene una personale all' Frankfurter Westend Galerie di Francoforte. Nel 1982 pubblica il manifesto *Teoria dell'irrazionale geometrico*. Nel 1991 espone presso il Palazzo Reale di Milano. Seguono altre importanti mostre in Italia e all'estero.

Opera in mostra:

Fabbricando le nuvole, 1987

acquerello su carta, cm 56 x 74

firmato e titolato in basso a sinistra "perilli 87 fabbricando le nuvole"

autentica dell'artista su fotografia in data 22/03/06

Mario Radice (1899-1987)

Nato a Como nel 1899, Mario Radice si forma artisticamente presso gli Istituti d'Arte locali, alla scuola di Achille Zambelli e Pietro Clerici. Si iscrive alla facoltà di medicina veterinaria, che però abbandona nel 1922.

Appartene, insieme a Manlio Rho, Aldo Galli, Carla Badiali ed altri, al gruppo di artisti denominato: degli "Astrattisti Comaschi", che rappresentò in modo originale la strada italiana alle avanguardie europee dell'arte astratta. Attirato dai problemi dell'architettura razionalista, fu tra i primi artisti italiani a liberarsi degli schemi del Novecento per partecipare ai primi fermenti della pittura astrattista in Italia. Mario Radice realizzò gli affreschi (andati perduti, ma dei quali si conserva documentazione fotografica) per l'interno della celeberrima "casa del fascio" di Como, capolavoro di Giuseppe Terragni. Si confronta con l'Arte d'Avanguardia internazionale e, alla Galleria del Milione a Milano, entra in contatto con gli astrattisti del gruppo

milanese in particolare con Reggiani, Ghiringhelli e Fontana. Segue, con Manlio Rho, la *Mostra di pittura moderna italiana* e la rassegna della *Pittura nella scuola moderna di Milano* curate da Alberto Sartoris a Villa Olmo.

Nel 1932 fu tra gli animatori e fondatori della rivista *Quadrante*; nel 1934 partecipò alla prima mostra di pittura alla Galleria del Milione a Milano, la prima di una lunghissima serie di personali. Fra le tante, nel 1967 partecipa alla Mostra d'Arte Moderna di Palazzo Strozzi a Firenze e, nel 1971, ha partecipato in Germania alla mostra «Quattro astrattisti comaschi» tenutasi al Deutsches Feuerwehr Museum di Fulda. Nel 1938 è vicino ai fondatori dei quaderni *Valori primordiali* diretti da Franco Ciliberti di dei quali esce un solo numero. Nel 1935-1936 con Cesare Cattaneo progetta e realizza la fontana di piazza Camerlata. Sempre con Cattaneo esegue tra il 1939 e il 1943 una serie di progetti di Chiesa moderna. Espone nel 1939 alla Quadriennale di Roma e nel 1940 e 1942 alla Biennale di Venezia, cui sarà ripetutamente invitato nei decenni successivi. Nel dopoguerra aderisce al Movimento Arte Concreta, continuando nello sviluppo della poetica astratta, senza peraltro trascurare la pittura figurativa. Si spegne a Como nel 1987.

Opera in mostra:

Bozzetto per un quadro, 1940

Matita e pastello su carta, cm 10,5 x 13 (foglio 18,5 x 26)

Siglato in basso a destra M.R. – Datato 1940 a sinistra, scritta in verticale; in alto a destra del foglio scritta "foto 7.6.6

Sul retro: etichette Marlborough Galleria d'Arte, Roma, n. MG 1537; etichetta Galleria Pourquois pas?, Genova; Timbro della Società Permanete delle Belle Arti, Torino

Provenienza: Collezione Gianni Arde

Esposizioni: "La Novedratese. Città infinita", Galleria del Design e dell'Arredamento, Cantù, 2005

Bibliografia: catalogo mostra Mario Radice, Marlborough Roma, ottobre-novembre 1971

Manlio Rho (1901-1957)

Manlio Rho nasce a Como nel 1901.

Negli anni Venti partecipa al clima di scambio culturale che coinvolge l'ambiente comasco entrando in contatto con le avanguardie dell'astrattismo europeo, guidate da artisti quali Kandinskij e Malevic. Insieme all'architetto Giuseppe Terragni e a Mario Radice getta le basi per la nascita del gruppo degli Astrattisti Comaschi a cui partecipano anche Aldo Galli e Carla Badiali.

Dopo alcuni esperimenti figurativi, Rho concepisce agli inizi degli anni Trenta le sue prime opere astratte, rivelando da subito un puro senso del colore e dell'armonia delle forme.

Nel 1935 è invitato ad esporre presso la Galleria del Milione di Milano.

Nel 1940 firma il *Manifesto del Gruppo futuristi primordiali Antonio Sant'Elia*.

Nel 1947 espone alla mostra *Arte astratta e concreta* nelle sale di Palazzo Reale a Milano.

Partecipa a numerose Biennali di Venezia: la prima presenza risale al 1940 con tre pitture all'interno della mostra *Futurismo italiano: gli aeropittori e l'aeroritratto simultaneo*. Ancora nel 1942 partecipa alla Biennale nella *Mostra del futurismo italiano*.

Nel 1955 gli è stato assegnato il Compasso d'Oro per una stampa di tessuto.

Opere di Manlio Rho sono presenti in numerosi musei e raccolte pubbliche. Una grande retrospettiva si è tenuta a Milano in occasione del centenario della nascita, e alcune sue opere sono state esposte nel 2007 sempre a Milano nelle mostre di Palazzo Reale *Kandinskij e l'astrattismo italiano* e *Camera con vista*.

Il Catalogo generale delle sue opere è curato dal critico Prof. Luciano Caramel.

Muore a Como nel 1957.

Opera in mostra:

Composizione, 1957

China e pennarello nero su carta, cm 40,7 x 35
Firmato in basso a sinistra "M.RHO"

Cat. gen. 1957 6

Emilio Scanavino (1922-1986)

Emilio Scanavino nasce a Genova nel 1922.

Nel 1938 si iscrisse al Liceo Artistico Nicolò Barabino di Genova, dove conosce il professor Mario Calonghi, figura di grande stimolo culturale per la sua prima formazione. Nel 1942 fa la sua prima mostra personale presso il Salone Romano di Genova. Nello stesso anno si iscrive alla Facoltà di Architettura dell'Università di Milano. Nel 1947 si reca per la prima volta a Parigi, dove soggiorna per qualche tempo, ed incontra poeti e artisti come Edouard Jaguer, Wols, Camille Bryen. L'esperienza parigina si rivelerà fondamentale nel suo percorso stilistico, in particolare per gli echi del post-cubismo che assimilò e interpretò in chiave personale fin dal 1948, quando espose alla Galleria Isola di Genova. Nel 1950 espose alla XXV Biennale di Venezia.

Nel 1951 in occasione di una mostra personale alla Apollinaire Gallery vive per qualche tempo a Londra, dove conosce e frequenta

Philip Martin, Eduardo Paolozzi, Graham Sutherland, Francis Bacon. Nello stesso anno apre il suo primo studio a Milano in una mansarda di Foro Bonaparte.

Nel 1954 espone alla XXVII Biennale di Venezia e l'anno dopo riceve il *Premio Graziano*. Nel 1958 vince il *Premio Lissone* e partecipa con una sala alla Biennale di Venezia. Molti critici si occuparono della sua opera tra cui Enrico Crispolti, Guido Ballo, Giampiero Giani, Edouard Jaguer, Gillo Dorfles, Roberto Sanesi, Franco Russoli e Alain Jouffroy.

Nel 1960 vince il *Premio Spoleto*, il *Premio Sassari*, il *Premio Valsesia* e il *Premio Lignano* e viene invitato, con sala personale, alla XXX Biennale di Venezia.

Nel 1966, alla XXXIII Biennale di Venezia, vince il *Premio Pininfarina*.

Nel 1971 supera con successo una delicata operazione: la guarigione diede inizio a una nuova fase creativa della sua pittura. Viaggiò in Belgio, Francia e Germania pur continuando a vivere e lavorare a Calice Ligure. Tra il 1973 e il 1974 la Kunsthalle di Darmstadt presentò una sua vasta mostra antologica che, con alcune varianti, passò a Venezia a palazzo Grassi e poi a Milano a palazzo Reale. Nel 1982, nonostante il progressivo aggravarsi della malattia, continua a lavorare e ad avere una intensa attività espositiva in spazi pubblici e privati e nel 1986 venne invitato ad esporre alla Quadriennale d'Arte di Roma. Muore a Milano il 28 novembre del 1986.

Opera in mostra:

Senza titolo, 1965

Tecnica mista su cartoncino, cm 39,5 x 29
In basso a sinistra firmato "Scanavino", basso a destra "65"

Archivio Scanavino n. 212X

Bibliografia: Disegno italiano 21, n.9 p. 8 ripr.

Silvia Cibaldi (n. 1939)

Silvia Cibaldi è nata a Brescia nel 1939, vive e lavora a Legnano (Mi).

E' presente dal 1966 nel campo dell'arte nazionale e internazionale.

Nel 1975 aderisce al gruppo Immagine di Varese.

Nel 1978 inizia un periodo di rimediazione artistica che la porta a lasciare la pittura per dedicarsi a esperienze teatrali (si specializza nell'arte della costruzione delle maschere alla Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano).

Dal 1985 ha ripreso a lavorare la terra e gli agglomerati materici, sviluppando una ricerca originale sui materiali "poveri".

E' cofondatrice di Sgruppò nel 1993 e dell'Associazione il Filo e il Seme nel 1997.

Il suo lavoro si connota nell'analisi della memoria e di alcuni caratteri convenzionalmente legati al tema della femminilità: particolare importanza riveste la scrittura, la traccia, la vestizione dei corpi. Tra le sue mostre: 1978 Venezia, Biennale Internazionale d'Arte - 1979 Praga, Istituto Italiano di Cultura - 1983 Vienna, Istituto Italiano di Cultura, a cura di R. Boscaglia - 1983 Parigi, Grand Palais - 1991 Milano, S. Paolo Converso, a cura di B. Tosatti.

Atelier dell'Errore

Dicono i ragazzini, che questi animali sono quelli che non hanno dato retta a Noè, che non ci son voluti salire, sull'arca, o erano sempre in ritardo, come a scuola. Poi tutta l'acqua di quaranta giorni e quaranta notti, e sono tutti morti, estinti tutti. Altri invece, non hanno ancora messo zampa sulla terra. In lenta marcia, per lunghe fila, nei cieli, ad arrivare fin quaggiù. Ma ci vorrà tempo, un lungo tempo, se ci saremo ancora... Le bestie che stanno qui nel bestiario, non hanno per nulla i nostri parametri, e non si danno a mani addestrate tipo adulto o bambino ben scolarizzato. Loro hanno bisogno di demiurghi-pastori-allevatori speciali come i ragazzini dell'atelier, da mondi speciali, a volte anche molto sofferiti, e sofferenti. Perlopiù, un ragazzino arriva in atelier educato alla convinzione di non saper disegnare. A volte arrivano a dire: "lo non posso disegnare", e allora è difficilissimo tirarli fuori da quelle convinzioni lì. Soccombenti, non sanno darsi fiducia e così, all'inizio, pure in atelier hanno paura, e gli sembra tutto difficile, e soprattutto, perfettamente inutile.

Fascia d'età dei ragazzini: 7-12 anni. Etichetta di consegna dal mittente, difficoltà in ordine sparso: apprendimento, attenzione, concentrazione, marginalità, caratterialità, iper-cinetici, down, e anche autistici, che sono un enigma per tutti, come agenti segreti da altri pianeti. Gli autistici si limitano a studiarci, silenti e attenti, mimetici, sapientissimi senza darlo a vedere...Poi, la notte, riferiscono lassù, di nascosto da noi, di noi, della nostra presunzione di capirci sempre tutto, della nostra passione a far quadrare i conti, per esempio. In atelier si disegna con nervi e cuore, poca testa, poche, pochissime "regole", inevitabili, inaggrabili.

Guardare i primi segni sperduti nell'immensità di un foglio bianco, un vuoto che dà vertigine, e guardarli e ri-guardarli, questi primi segni, anche quando sembrano solo a niente, l'informe appunto, e uno li vorrebbe cancellare lì per lì. Invece, senza stancarsi, con fiducia, guardarli e ri-guardarli ancora, fino a vedere dove pochi vedono o si fa fatica a credere a quello che sembra di vedere.

Dare fiducia al possibile insomma, che il possibile, di natura è timido, sensibilissimo e

si nasconde. Sì, una scuola del possibile, che regali possibilità, partendo dall'informe che ha già tutto inscritto in sé, le sue infinite possibilità di riscatto, nella profondità di uno sguardo.

Come le macchie sui muri, o le nuvole in cielo, a disegnar battaglie, per chi si sa soffermare, insegnava Leonardo. Qui l'umidità che gonfia e disegna è il loro umore, le macchie i loro gesti. Segni a volte timidi, insicuri, altre aggressivi e irrefrenabili, incontenibili. Già dicevo, poche regole, non contrattabili: foglio grande che va apprezzato nella sua nudità e onorato riempiendo, ingrandendo, mai rimpicciolendo.

La nostra è una lente che avvicina, mai che allontana. Quindi: "Nemmeno lo so disegnare, il Quetzalcoatli!", esempio, "Nemmeno io", risposta, andiamo avanti, è la strada giusta...oppure, "Non mi piaaace!" o ancora, "Ho sbagliaaato!" e il fatidico, attesissimo: "Ce l'hai la gomma?".

Vietatissima la gomma, come ogni altra forma di retromarcia. Così che se volendo disegnare un elefante esce una locusta, beh dall'Atelier dell'Errore tutto, tanto di cappello e lode+++-. Che, gli dico sempre, la nostra testa ha ordinato un elefante, e va bene, ma dentro noi avevamo una locusta che aveva molta urgenza, e doveva uscire per prima, e poi, forse, col tempo, ci passerà pure un elefante, da quella mano. E' una strettoia che non va forzata, quella mano, poi si vedrà... Adesso noi ci godiamo la locusta.

Sì, siamo per l'uovo oggi, per tanta, troppa, insopprimibile fame. Ed esserne contenti, e massimamente fieri, delle bestie che saltan fuori così, inaspettate. Esserne orgogliosi padri, studiosi e specialisti, di bestie mai viste come quelle lì.

Allenamento intensivo alla fiducia in sé.

Per questo in atelier abbiamo istituito la Libera Università dell'Atelier dell'Errore con specialistiche cattedre d'insegnamento e pure Lectio Magistralis, tenute dai Piccoli Professori di Zoologia Fantastica. Uno sale in alto, con tanto di bacchetta, davanti al suo disegno, e noi altri stiamo in basso, seduti ad ascoltarlo, a stupirci, di dettagli, fisiologie che mai avremmo saputo immaginare prima.

E i mondi, allargano...

Non singoli sconosciuti artisti ma una comunità di compilatori di un immenso atlante zoologico del possibile, dall'infinito informe degli spazi siderali che ognuno ha dentro sé.

Zoological in-scapes, per dire un titolo, inglesizzando. Così per sfondo impongo una campitura piena zeppa di colore, e basta. Colore puro nel quale immergersi, mani occhi e cuore, astrattismo medicamentoso, come tanto del nostro grande Novecento. Inutile spreco un'ambiziosa scenografia; agli schedatori di un'atlante non serve.

Precisa messa a fuoco sullo zoologico invece, sulle creature. Il colore pieno dello sfondo come termometro dell'umore, che se un giorno uno si sente viola, vede tutto viola, il megaterio, l'alligatore e la formica uguale.

Un altro sfondo, più scenografico, se lo troveranno da sé, le bestie, nel cuore di ogni loro ammiratore, nei sogni della notte, nei pensieri di quando si sta soli.

Poi uno, al primo sguardo pensa: "Facile, una campitura!", quando la vede bell'e fatta.

"Come scrivere un aforisma", rispondo io, che per farla così bella piena e carica adesso si userebbe il computer, una scontornatina, un click nella paletta di tutti gli infiniti elettronici colori, e poi ancora click e il gioco è fatto, fatto il becco all'oca. Noi no, noi i colori ce li costruiamo insieme di volta in volta, uno nuovo per ogni nascita. Chiedo: "In che colore vive il Quetzalcoatli?", "Rosa!". Bene, costruiamo il rosa-casa-quetzalcoatli, mica il primo rosa che esce dal tubetto, e riempiamo una pagina di rosa.

E spesso sembra un lungo e sapiente gioco a misurare la mia stupidità, il tempo che ci metto a trovare il rosa giusto, quello che, loro sanno e io non so, è l'unico possibile per quella bestia lì.

Poi esce un rosa che se dovessi rifarvelo ora, uguale, non saprei. E io che sto lì con loro imparo, e imparo, soprattutto da quelli che aspetti pomeriggi che non finiscono mai, prima che prendano coraggio e devi spingere affinché lascino un segno, una traccia da cui partire. Poi magicamente, meccanica dell'ignoto...

Prendi il formichiere, quello su sfondo giallo-afrika, io non avrei mai saputo nemmeno immaginare un arto che penetra la scapola fino ad alleggerirla così, e poi quel musino-piedino-aspiratore? E quell'occhio-fontana-di-lacrime-spalmate che è un pò un autoritratto? E nei vuoti degli arti, come fosse in negativo, quei due tizi, di cui uno pentito e l'altro saputello che rispondono alle interrogazioni della montagna sacra? Mai nemmeno immaginato prima. Fra amici, dico sempre: un'estetica punk! Libera energia contro chi li vorrebbe "No future!", "Errori" appunto...

Per la critica, che ama etichette più complesse e altisonanti, suona bene **espressionismo-minimale**, dove ogni tavola è evidente frutto dell'ambiente strutturato che rende praticabile la nostra **infermeria della bellezza**.

Il tratto espressionista balza all'occhio, anche allo sguardo distratto e frettoloso, per colore ed energia spesso violenti, e va da sé. Il minimale invece, giustapposto, ne fa un ossimoro apparente in realtà calzante ed esaustivo.

Costitutivo infatti d'ogni bestia è un'apparentemente poco appariscente particolarità del segno, unico in ogni autore, che si evidenzia facile all'occhio attento, appassionato.

Ora a voi, uomini e donne di buona volontà...

Io non so di dove venga quest'immensità di bestie.

Di lontano, è certo, facile a dirsi...né dove vadano a riparare, una volta apparsi, l'Orso Kodiak, l'Ebero oculato, l'Uccello Papavero o il PipistrelloAmericanoDalleAliAbbaianti e compagnia bella. Non so di quello che si andrà rivelando nel tempo, pomeriggio dopo pomeriggio nella bella luce dell'atelier, padiglione Bertolani, Neuropsichiatria Infantile, AUSL in Reggio Emilia.

Solo, di due cosette sono perfettamente certo: uno, che io, per me, mai sarei stato in grado di immaginare l'esistenza di tali esseri, figuriamoci stenderli su un foglio, di-segnarli, ri-produrli. Secondo: nemmeno loro, probabilmente, prima, avrebbero avuto il coraggio di lasciar affiorare esseri da certe immensità, e guardarli negli occhi, e accarezzarli ...

E sentirsene orgogliosi, pure.

Luca Santiago Mora

Raffaella Formenti (n. 1955)

Raffaella Formenti è nata a Brescia nel 1955.

Nel suo lavoro concentra l'interesse sulla parola stampata e sull'affollamento d'immagini che diviene vicolo cieco della comunicazione. Frequenti e rapidi attraversamenti dell'Europa la stratificano di immagini in espansione emotiva, dal Metrò di Parigi alla Collection de l'Art Brut di Losanna.

Si diploma nel 1989 all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano iniziando una costante presenza espositiva.

Dal 1992 lavora utilizzando i colori offerti dalla vita del consumatore costante, portando in studio e in galleria materiali da imballaggio e depliant pubblicitari ritrovati nei centri commerciali e nelle buche delle lettere del quartiere.

I suoi soggetti provengono dall'analisi ironica dell'affastellarsi della comunicazione ridotta a rumore visivo. I titoli dei pezzi fanno spesso riferimento al web, all'invasione pubblicitaria e all'informatica. Il suo lavoro artistico consiste in assemblaggi tridimensionali, installazioni, concrezioni con strappi d'immagini e parole dall'informazione pubblicitaria del buon consumatore, foto, slides show d'immagini.

Utilizza scatole da imballaggio, contenitori di prodotti, depliant, pubblicazioni patinate, manifesti, colla termica, su supporti di recupero. Alcune sue opere (tra cui la *Torre Informatica* del 1992) fanno parte della collezione del Museo MART di Rovereto e sono state esposte in occasione di mostre sull'Archivio Nuova Scrittura, tra cui le recenti *La Parola nell'Arte* al MART di Rovereto e *Libri Taglienti Esplosivi e Luminosi* al Museion di Bolzano.

Nel 2002 viene edita una pubblicazione sui primi dieci anni di ricerca (testi di C. Di Scalzo, G. Zanchetti, B. Tosatti) in occasione di una serie di Personali dal titolo *Motore di ricerca* con cui invade diverse gallerie, (tra cui Piazza delle Erbe artgallery di Montecassiano, Fabio Paris artgallery di Brescia, la Galleria Peccolo di Livorno). In occasione della mostra *O30, Arte da Brescia*, curata da F. Paris e F. Tedeschi nel 2003, lavora a un progetto sui motori di ricerca del lavoro: *www.travagliare.com*, *transitivo*, *irregolare* proposto sottoforma di sito reale in rete e di sito virtuale, con reti rosse da cantiere, nello spazio espositivo.

Viene invitata ospite a *Ecomondo 2004 - Ecologia per uno sviluppo sostenibile* dall'Ente Fiera di Rimini, a rappresentare con il suo lavoro l'attenzione dell'Arte per queste problematiche.

Nel 2004 partecipa a *Segnali inquieti* alla Galleria Peccolo, *Disseminazioni* a Palazzo Stella di Genova, *Raccolti & Differenziati* alla Galleria Cilena, *Rifiuto Riusato ad arte*, a cura di Roberto Peccolo. Viene invitata a partecipare a un workshop Italia - Austria dalla Galleria Pimmingstorfer di Peuerbach per la mostra *Signum universalis*, e a *Pleinair 2004* al Mathildenhöhe Künstlerkolonienmuseum di Darmstadt, in Germania. La rivista *Tellus* le dedica un capitolo in *Vite con ribellione* (a cura di C. Di Scalzo), a sottolinearne l'atteggiamento *border line* rispetto al mercato dell'arte, atteggiamento sottolineato anche nell'articolo che la rivista romana di letteratura *Avanguardia* le dedica nel 2006.

Dal 2007 fa parte del gruppo europeo "Mirabel Compagnie": 10

artisti di diversi linguaggi artistici per una comunicazione nelle differenze.

E' stato recente pubblicato il catalogo con testo di V. Dehò: *Zig Zag tra Bus e Spam* (titolo delle ultime personali e del video di L. Menaldino prodotto dalla Galleria Peccolo per l'occasione). Ultima sua personale è *E...paghi tra un anno* allo Spazio Tadini di Milano. L'attitudine con cui lavora è legata al concetto di DERIVA: perdere controllo, riprendere controllo, lasciarsi condurre dalla casualità, tornare sulla rotta restando vigili alle suggestioni dell'ambiente. Navigare nella realtà come si fosse all'interno di un cervello elettronico con molle scattate in libertà: costante nel suo lavoro è infatti il riferimento al web, da cui attinge le terminologie e ne fa parodie cartacee, quasi a volerne ridisegnare con l'ironia l'aspetto più fragile e umano.

Nicola Giannini (n. 1958)

E' nato a Firenze nel 1958, dove ha vissuto fino al 2002. Ha seguito gli studi, anche artistici, in modo irregolare. Fino al 2002 ha vissuto a Firenze senza mai poter sostenere un regolare impegno lavorativo.

Nel 2002 è stato inserito in un Progetto Riabilitativo per persone con disturbi psichici della cooperativa Humanitas di Prato. Attualmente vive a Poggio a Caiano (provincia di Prato) in una Casa Famiglia della medesima cooperativa.

L'attività artistica e l'arte sono molto importanti per Nicola, già da quando era bambino, anche se durante la vita ha interrotto il lavoro per lunghi periodi.

Nicola Giannini attualmente frequenta il Laboratorio di Arteterapia, (parte integrante del Progetto Riabilitativo) condotto dall'arteterapeuta Beatrice Nabholz. Inizialmente eseguiva soltanto disegni a lapis: solo dopo aver acquisito fiducia nel rapporto con Beatrice, Nicola introduce il colore nelle sue opere. Oggi dipinge in totale autonomia con colori acrilici, anche su grandi formati.

Le innumerevoli e stupefacenti opere su cassette sono state ideate da lui stesso e realizzate al di fuori del Laboratorio di Arteterapia. Nicola esegue il lavoro nella riservata solitudine della sua abitazione privata dove si è creato un piccolo spazio-laboratorio per l'attività artistica. Egli cerca e scopre quasi per caso i giusti materiali, sia naturali che di recupero e, come supporto, usa esclusivamente cassette ortofrutticole che raccoglie durante le sue passeggiate in paese o nelle campagne circostanti. Sulle basi precarie del retro delle cassette, con la loro struttura già prestabilita fra pieno e vuoto, Nicola Giannini interviene assemblando i materiali più svariati, con colla e colori acrilici. Una volta compiuta l'opera, Nicola la porta in visione alla sua arteterapeuta che si occupa dell'archiviazione.

Mauro Giuntini (n. 1948)

Mauro Giuntini è nato a Roma nel 1948. Frequenta dal 1969 al 1971 il corso di pittura di Afro Basaldella presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Si diploma nel 1973 all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, frequentando il corso di scultura tenuto da Alik Cavaliere.

Le sue sculture, prevalentemente in rame o in carta di giornale dipinta, si propongono come veri e propri "ritratti di oggetti", anche quando gli stessi oggetti vengono collocati in uno spazio surreale o metafisico.

Vive a Milano ed insegna al Liceo Artistico Statale di Brera. Collabora con il Teatro del Buratto.

Agostino Goldani (1915-1977)

Nasce a Verolanuova in provincia di Brescia, il 6 novembre 1915. Ultimo di cinque fratelli, Agostino Goldani viene alla luce sette mesi dopo la morte della sorella Rosa. La madre vive la gravidanza nella più assoluta disperazione e, non rassegnata alla precedente perdita della propria bambina di nove anni, soprannominerà "Rosso" il nuovo nato. Agostino inizia a lavorare come aiutante nella macelleria di famiglia, rimanendovi fino a quando i due negozi del padre macellaio verranno chiusi a causa di un tracollo finanziario.

A 18 anni parte volontario in Africa assieme ai due fratelli e lavora per quattro anni a Tripoli come magazziniere-capo. Tornato in Italia, nel 1937 viene assunto come operaio alle Acciaierie Tempini di Brescia.

Alcuni anni dopo conosce Dionisia Bandera che sposerà nel 1943. La moglie lo ricorda come un uomo dai modi eleganti e ricercato nel vestire che sin dall'inizio della loro convivenza però manifesta varie ossessioni, come i rituali contro la superstizione ed il lotto giocato in continuazione con numeri sognati e trascritti durante la notte.

Incline alla solitudine, comincia a soffrire di costanti dolori addominali e, convinto di avere un male incurabile, mangia pochissimo nutrendosi sempre con lo stesso tipo di alimenti, soprattutto riso e pastina che dosa col misurino. Nel 1945, mentre è al lavoro, sopravvive miracolosamente ad un bombardamento aereo,

subendo un profondo trauma che aggrava i suoi disturbi psicologici. In questo contesto, sempre più afflitto dai dolori addominali, perde il lavoro. Per vivere, nei tre anni successivi si impegna a vendere indumenti militari usati, tenta anche di fare il rappresentante di liquori, ma non realizzando alcun guadagno cessa ogni attività, isolandosi completamente. Negli anni Sessanta Goldani, depresso, con manie persecutorie accentuate e rinchiuso in casa da solo mentre la moglie va a lavorare a Brescia come domestica, per combattere la noia inizia casualmente a dipingere. I primi soggetti sono paesaggi e figure che copia dalle immagini dei rotocalchi. Poi la passione aumenta ed egli inizia ad approfondire le sue nozioni artistiche, sia attraverso libri e riviste, sia visitando alcune mostre a Brescia (e questo è l'unico motivo che lo spinge ad uscire di casa).

Dal 1968 dipinge in prevalenza volti, ritratti a mezzo busto e figure che rappresentano in modo significativo quella da lui stesso definita "Arte disperata". Nel 1970 si trasferisce a Remedello e, nella sua stanza-rifugio (dove nessuno può entrare, eccetto il piccolo Sandrino, figlio dei vicini di casa) dipinge continuamente, appoggiato sopra un vecchio cassetto e circondato da pile di ritagli di giornali e riviste. I suoi lavori, che gelosamente rifiuta di vendere, sono sparsi ovunque e ricoprono tutte le pareti. Per le sue opere, quasi sempre di piccolo formato, usa cartoni di recupero: ritagli di scatole (prevalentemente di riso, di detersivo e di lumini), cartoline e altri cartoncini che dipinge con colori ad olio o tempera, con pastelli o inchiostri. Firma le sue opere in diversi modi: Gol-Dani, Golda, A. Goldani e Roso (il soprannome dato dalla madre).

Due mesi dopo la sua morte, avvenuta il 30 ottobre 1977, la notevole mole di lavoro di questo artista autodidatta viene casualmente scoperta da Sergio Perini, un giovane studente di medicina, che oltre a studiare l'artista per la propria tesi di laurea, si attiva per farlo conoscere. Nel 1979 a Brescia, presso la Galleria dell'Incisione viene organizzata la prima mostra personale, ripetuta poi nel 1993.

Silvana Crescini

La Manica Lunga officina creativa

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

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

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

Andando ancora più avanti nella ricerca della giuntura fra significato e senso ci rassicura che l'elemento architettonico di cui stiamo parlando abbia, nella sua accezione più classica e diffusa, il nome di galleria: raccolta di opere nel nome dell'arte; studio, lavoro, mostra." (Tratto da B. Tosatti, catalogo "La Manica Lunga officina creativa", 2005). Nel corso degli anni si sono delineate altre importanti funzioni all'interno della Fondazione Sospiro: si è creata una collezione permanente, un'agenzia culturale che organizza eventi e convegni, stages di lavoro con artisti del contemporaneo, progetti di formazione e didattica per le scuole, laboratori per enti esterni e seminari di studio per studenti di vario livello.

(Dal catalogo della mostra: *Io è un altro*, Palazzo Ducale, Lucca, 2007)

Artisti dell'atelier presenti in mostra:

Antonio Dalla Valle (n. 1939)

Antonio Dalla Valle è nato a Cles (Trento) nel 1939.

Il primo ricovero in una struttura psichiatrica risale all'età di quindici anni: dal 1962 al 1980 si sono succeduti diversi ricoveri presso l'Ospedale Psichiatrico di Pergine (Trento), in seguito viene trasferito alla casa di riposo di Pellizzano e successivamente a Mezzolombardo. Dal 1997 risiede presso la Fondazione Sospiro in provincia di Cremona dove frequenta da subito l'atelier di pittura La Manica Lunga - officina creativa.

In seguito alla mostra *ArteOltre* tenutasi a Cremona nel 2002 presso il Museo civico Ala Ponzone, Antonio percepisce l'importanza che è stata data al suo lavoro, e riesce a compiere l'importante passo di non distruggere più le sue opere accettando che vengano conservate.

La modalità di lavoro di questo artista è complessa ed estremamente affascinante, in quanto utilizza tecniche e materiali di diverso tipo. Inizialmente, lavora soprattutto utilizzando fogli di dimensione 70x100, biro e pennarelli; le carte che realizza vengono piegate e poste all'interno della sua preziosa borsa, che contiene tutte le cose a lui più care e il materiale che gli serve per i suoi lavori.

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

In seguito il suo "codice" prende forma all'interno di quaderni che vengono scritti completamente o in modo parziale, lasciando fogli bianchi, pause di riflessione, che a volte restano sospese su un segno o su una lettera.

Questi stessi quaderni a volte vengono raggruppati e ricoperti interamente da nastro adesivo trasparente formando un solido di informazioni che non possono essere più viste da nessuno. Una scelta importante è stata quella di dedicare in laboratorio uno spazio solo per lui, dove potesse lavorare tranquillo. In questa fase di organizzazione degli spazi, ricordo di avergli proposto la costruzione di un sacco dove poter mettere la sua borsa e lui mi fece un cenno di consenso. Finito il sacco, ha accettato di mettervi la sua borsa e lo ha usato fino a quando si è rotto.

I primi lavori di scultura che Antonio ha realizzato erano non più grandi di un accendino, piccoli parallelepipedi in plastica trasparente, dove lui stipava tutti i frammenti di materiale che rinveniva durante la giornata.

Naturalmente tutti questi lavori sono andati distrutti dallo stesso artista quando ha ritenuto concluso il suo lavoro, in un processo che assegna alle cose un tempo di vita.

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

A questo proposito vanno ricordate le *griglie*, costruzioni elaborate che sono formate da uno "scheletro" di base, che col passare del tempo si anima (l'opera vive con lui) di un'infinità di materiali, la costruzione può durare anche dei mesi (una di queste importanti opere è conservata nell'esposizione permanente del laboratorio La Manica Lunga).

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

Le ultime opere che ha realizzato sono le *palle di stoffa* formate da

ritagli di stoffa, pezzi di fettuccia, spago ecc. annodati uno all'altro, a volte lunghi anche trenta metri; l'inizio del filo è caratterizzato da una forma realizzata con pennarelli fusi.

Queste opere vengono srotolate dall'artista all'interno del giardino della Fondazione dove abitualmente passa i suoi pomeriggi. Nel laboratorio ha una sua stanza dove lavora, che ha caratterizzato con scritte sui muri.

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

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

Paola Pontiggia

Francesco Borrello (n. 1956)

Nasce a Milano nel 1956.

Entra in Fondazione Sospiro nel 1987.

Per diversi anni lavora presso la cucina dell'Istituto senza dimostrare nessun interesse per le attività creative, ma in questi anni colleziona numerosi oggetti che tiene segretamente custoditi nella sua camera.

Il suo personaggio preferito è Bruce Lee e adora il Kung Fu. Da circa un anno frequenta regolarmente il laboratorio La Manica Lunga - officina creativa, all'interno di Fondazione Sospiro.

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

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

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

Atelier Manolibera

L'Atelier MANOLIBERA, inizialmente denominato "Centro di Educazione al Lavoro", nasce nel 1991 su espressa richiesta di alcuni ospiti del Centro Emmanuel.

Negli anni l'esperienza si è modificata, fino all'attuale assetto che prevede una serie di attività artigianali (ceramica, decoro, falegnameria ed altre) ed espressive (musica, pittura, teatro). I prodotti entrano nel circuito di vendita dei negozi collegati (Banco Artigiano delle Arti e Mestieri) mentre tutte le espressioni artistiche degli ospiti vengono valorizzate in mostre e spettacoli all'interno del "Festival Internazionale delle Abilità Differenti", appuntamento annuale che dal 1999 si svolge nelle prime due settimane di Maggio a Carpi.

L'atelier di Pittura nasce all'interno della cooperativa da un episodio esemplare. Una mattina dell'autunno 1995 Pietro, un ragazzo costretto sulla carrozzina, sembra essere scomparso. L'educatrice lo ha trova

all'interno dell' "Aula Didattica" del Centro, nella quale non era mai entrato prima, intento a spremere colori e a distribuirli sul foglio con l'unica mano funzionante, con ardore e passione inediti. Questo è stato l'inizio di un lavoro che ha portato alla realizzazione di una prima mostra nella primavera del 1996.

Agli ospiti interessati vengono proposte varie tecniche nel delicato equilibrio necessario al mantenimento della libera creatività e alla valorizzazione dell'originalità espressiva alla base delle loro opere. Si è dedicato da allora uno spazio specifico a questa attività all'interno dell'atelier dove si alternano gli artisti con il supporto di un educatore. (Dal catalogo della mostra: *Io è un altro*, Palazzo Ducale, Lucca, 2007)

Artisti dell'atelier presenti in mostra:

Andrea Carminati (n.1964)

Nato 44 anni fa a Mapello, ai piedi delle colline bergamasche, trasferitosi nel 2000, vive attualmente a Carpi con i genitori e la sorella.

All'età di 16 anni, in seguito ad incidente stradale, subisce un danno che lo rende invalido. Dopo alcuni tentativi falliti di inserimento nel mondo del lavoro e partecipazione ad attività di tipo ludico-ricreativo viene inserito all'inizio del 2004 nell'atelier Manolibera. All'inizio Andrea si caratterizza per il suo carattere introverso: fatica a parlare e ad esprimere opinioni, tende ad essere apatico e ad avere pochi interessi: gli interessa un po' il calcio, la musica e soprattutto il passato.

Pur avendo problemi di manualità, in seguito ai danni provocati dall'incidente che ha subito, riesce a disegnare e colorare. Questa sua capacità e passione diventa strumento per la sua espressione. Ne emerge una persona burbera ma che si lascia colpire dalle cose belle e cerca di riprodurle vedendole con il suo particolare occhio. Inserito nel gruppo dei pittori comincia a realizzare opere molto ricche di colore e, nello stesso tempo, con una solida struttura.... Come nell'interpretazione dei più famosi astrattisti lo spazio è struttura, griglia, telaio, sul quale si dipingono le potenzialità orientative.

Sergio Zini

Cesare Paltrinieri (n. 1964)

Cesare Paltrinieri è nato a San Possidonio, in provincia di Modena, il 5 ottobre 1964. Figlio unico di Ivano, bracciante agricolo, e di Maria Gabriella che ha sempre svolto lavori stagionali nelle aziende conserviere della zona. Frequenta regolarmente le scuole medie nelle quali in seguito lavorerà come bidello. Il tema della paura è un elemento importante nella vita di Cesare (è noto che "chi fa paura ha paura") che provocherà un progressivo distacco dal mondo esterno 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.

Di questo periodo sono diversi ricoveri in strutture psichiatriche e il suo successivo inserimento nel Laboratorio Socio-Occupazionale di un paese vicino in cui frequenterà per circa 3 anni. Nel 1989 Cesare inizia a frequentare la cooperativa Nazareno di Carpi (allora centro diurno Emmanuel). Dopo alcuni anni di frequenza si è dedicato alla pittura e al disegno partecipando alla prima mostra collettiva organizzata nel 1996 a Carpi. Il tema della mostra era il rifacimento di grandi opere d'arte. Sua è una riproduzione della Gioconda di Leonardo in cui risolve il mistero dell'espressione di Monna Lisa: per Cesare ride allegramente.

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

Sergio Zini

Gianluca Pirrotta (n.1980)

Nasce 28 anni fa a Palermo. Da piccolo si trasferisce con la famiglia al nord, in terra emiliana. E' persona molto vivace e simpatica: sa attrarre verso di sé l'attenzione degli altri e cerca di mostrare a tutti le sue qualità positive. I suoi idoli sono il portiere Gianluca Pagliuca e Sylvester Stallone a cui si ispira nei suoi atteggiamenti decisi e da "duro" che manifesta nel gruppo dei suoi amici. Proprio per questo nel periodo della sua adolescenza è stato particolarmente esuberante e vivace con comportamenti che, a volte, sono stati giudicati

pericolosi.

È molto legato alla famiglia anche perché, in passato, è stato costretto a staccarsene per qualche tempo.

Nel 1999 ha iniziato a frequentare il centro diurno Emmanuel della cooperativa Sociale Nazareno. Dopo alcuni anni, in seguito alla scoperta delle sue capacità manuali è stato trasferito all'atelier Manolibera che attualmente frequenta. Tra le attività che svolge quelle che lo appassionano di più sono il disegno e la pittura.

Predilige soggetti vagamente geometrici occupando lo spazio con strutture che si arricchiscono di particolari emozionali ed emozionanti sempre nuovi...

Sergio Zini

Pier Nello Manoni (n. 1936)

Nato a Volterra nel 1936, si è sempre occupato di comunicazione visiva sia nel campo documentaristico che fotografico.

Ha realizzato progetti di rilievo nell'ambito delle arti visive e figurative, tra cui importanti mostre fotografiche e film documentari, alternando questa attività con quella della fotografia pubblicitaria e di reportage. Nel 1980 ha lavorato alla documentazione della situazione manicomiale in occasione dell'entrata in vigore della Legge 180. Le fotografie e i filmati televisivi scaturiti da questa esperienza convergeranno in una mostra sulla chiusura degli Ospedali Psichiatrici in Italia e con la realizzazione del film documentario *I graffiti della mente*, vincitore di numerosi festival internazionali. È fondatore e direttore artistico dell'Associazione Arti Visive di Volterra.

Michele Munno (n. 1963)

Nato in Puglia dove passa l'infanzia, si è trasferito in Lombardia nell'adolescenza. Ha frequentato l'Istituto Statale d'Arte di Monza e si è diplomato nel 1982.

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

Nel 1995 è stato tra i fondatori dell'atelier Adriano e Michele nell'Istituto di riabilitazione psichiatrica Fatebenefratelli di San Colombano al Lambro. Per dieci anni ha condotto l'atelier valorizzando il talento di alcuni artisti oggi famosi nel mondo dell'Outsider Art (Bergamaschi, Cazzanello, Balbiani, Baroggi, Mano ecc...). Attualmente lavora in un grande studio a Marena di Specchio (Solignano, Parma) dove il suo linguaggio iconografico si è arricchito di nuovi temi e suggestioni cromatiche.

Oreste Fernando Nannetti (1927-1994)

Oreste Fernando Nannetti nasce a Roma nel 1927 da Concetta Nannetti e da padre ignoto. Frequenta le elementari in un Istituto privato. All'età di sette anni è accolto in un Istituto di carità. Tre anni dopo passa in una struttura per minorati psichici. In seguito, trascorre un lungo periodo all'ospedale Forlanini di Roma per curare una grave forma di spondilite (malattia della colonna vertebrale). Notizie certe della sua vita si hanno, poi, solo a partire dal 1948, quando viene accusato di oltraggio a pubblico ufficiale. Il giudice incaricato presso il tribunale di Roma, con sentenza datata 25.9.1948 lo proscioglie dai reati ascrittigli "per vizio totale di mente". Nel 1958 viene trasferito dall'Ospedale Psichiatrico di Santa Maria della Pietà di Roma a quello di Volterra, dove l'anno successivo passa alla sezione giudiziaria Ferri, per scontare una condanna di due anni.

Nel 1961 passa alla sezione civile Charcot, per poi tornare, tra il 1967 e il 1968, all'ex giudiziario Ferri, fino al suo trasferimento per dimissione all'Istituto Bianchi nel dicembre del 1973.

Durante il ricovero a Volterra, Nannetti ha realizzato un "libro graffito" sul muro del reparto Ferri: lungo 180 metri per un'altezza media di due, inciso con le fibbie di panciotto (parte della divisa del matto di Volterra). Negli anni dell'internamento scrive diverse cartoline mai inviate a parenti immaginari. Qui compare la firma Nanof o Nof, talvolta Nof4 e dichiarazioni d'identità.

Nannetti si definisce: *colonnello astrale, ingegnere astronautico minerario, scassinatore nucleare*. I testi di Nannetti raccontano di conquiste di stati immaginari da parte di altre nazioni immaginarie, di voli spaziali, di collegamenti telepatici, di personaggi fantastici, poeticamente descritti come *alti, spinacei, naso ad Y*, di armi ipertecnologiche, di misteriose combinazioni alchemiche, delle virtù magiche dei metalli, ecc.

Nannetti Oreste Fernando è morto a Volterra il 24 novembre 1994. Il graffito del Ferri è ormai in totale disfacimento.

Jean-Luc Parant (n. 1944)

Jean-Luc Parant nasce nel 1944 a Tunisi in Tunisia, paese che egli ritiene avergli trasmesso i suoi paesaggi del deserto, i suoi odori di sabbia, la sua luce abbagliante: quegli elementi sempre sensibili nelle sue opere.

Nel 1962 inizia i primi disegni e quadri di occhi: passando dalla

dimensione del sole, che è compresa tra le dita nel cielo alla dimensione del globo oculare che sta tra le dita del viso, sostituì i suoi disegni di soli con disegni di occhi.

Nel 1968 nascono le prime palle di cera, ma l'accumulazione è resa tanto più sensibile dall'apparizione di nuove palle di tutt'altra materia: le palle di terra (1982). La loro quantità non smette di aumentare fino al 1985 quando raggiungono il numero di 100 001. Queste 100 001 palle vengono presentate alla mostra al Museo d'Arte Moderna della città di Parigi nello stesso anno.

I primi ritratti di palle nascono nel 1991 e successivamente altri tracciati di palline si insinuano e invadono i contorni di forme d'animali all'origine di un vero e proprio bestiario fantastico. Gli animali hanno un reale significato nel lavoro di Jean-Luc Parant e nel 1997 nascono gli animali naturalizzati in mezzo ai frammenti.

Se gli animali possono vedere soltanto là dove il loro corpo può andare, secondo Parant la facoltà degli uomini è quella di proiettarsi con i loro occhi là dove il loro corpo non va.

I nostri occhi vedono, toccano, sentono, gustano e intendono il mondo che ci circonda.

Nel 2000 nascono le prime biblioteche del tatto che occupano un posto essenziale nelle ricerche di Parant, non soltanto perché egli colleziona i libri fisicamente o letteralmente: (la sua biblioteca conta più di 30.000 volumi) ma anche perché egli ne fabbrica, di un genere nuovo, poiché sono libri molto più toccabili che visibili. Le palle e gli scritti sugli occhi, la notte e il giorno, il tatto e la vista, la terra e il sole, il volume e la superficie, l'animale e l'uomo, il vicino e il lontano, il grande e il piccolo, il corpo e la testa... tutti questi temi cari a Jean-Luc Parant procedono appaiati e ci informano su un essere nello stesso tempo doppio e unificato.

Le opere di Parant sono state esposte in numerose mostre importanti tra le quali ricordiamo nel 1976 alla Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, nel 1985 al Museo d'Arte Moderna di Parigi, nel 1991 al Centro Georges Pompidou di Parigi e nel 2000 alla Galerie de France a Parigi.

In Italia, le sue opere sono rappresentate dalla Galleria Peccolo di Livorno.

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

Giovanni Battista Podestà (1895-1976)

Nasce nel 1895 a torre Pallavicina, in provincia di Bergamo, in una famiglia contadina poverissima, con tredici figli. Essendo l'unico maschio è allevato in un ambiente femminile attorniato dalla madre e dalle sorelle.

A dieci anni lascia la scuola e inizia a lavorare come manovale muratore.

Durante la prima guerra mondiale, ventenne, parte per il fronte, viene ferito e imprigionato dagli austriaci. Al suo ritorno il reinserimento è difficile, la campagna lombarda non offre lavoro e il poco terreno posseduto non è sufficiente per sfamare la famiglia. Il giovane si trasferisce a Laveno sul lago Maggiore, dove diventa

carabiniere e in seguito si fa assumere in una fabbrica di ceramica. Dopo il matrimonio e la nascita di due figlie, dedica il suo tempo libero all'espressione artistica: decora i muri e i mobili del suo appartamento, realizza dipinti e bassorilievi. Utilizzando materiali di recupero, crea oggetti tridimensionali e composizioni dai colori vivi e scintillanti che orna con carta argentata e pezzi di specchio, dove spesso, in scritte ordinate, imprime parole di protesta, messaggi morali e rivendicazioni. La sua opera è una ribellione simbolica contro la perdita dei valori spirituali della società contemporanea. Podestà si pone come un personaggio medievale in pieno XX secolo, predicatore anacronistico con la sua barba e capelli lunghi, le cravatte dipinte, un anello con l'effigie di un teschio e un bastone istoriato dove sono rappresentate le diverse tappe della sua esistenza. (Dal catalogo della mostra: *Oltre la ragione*, Palazzo della Ragione, Bergamo, 2006)

La Tinaia

Già a partire dal 1959 all'interno di alcuni reparti dell'ospedale psichiatrico V. Chiarugi di Firenze venivano sperimentate attività di terapia espressiva attraverso la pittura e il disegno. Ma è dal 1964 grazie all'iniziativa del medico psichiatra Franco Mori con la collaborazione di due infermieri, un medico volontario, un assistente sociale e una serie di amici esperti ed interessati, che venne aperto un laboratorio espressivo detto La Tinaia, perché collocato in un vecchio edificio colonico color ocra, separato dai reparti dell'ospedale, adibito a deposito per tini. L'intento era (sull'onda delle idee antipsichiatriche) di sperimentare con un gruppo di degenti l'effetto di un impegno quotidiano in attività come la ceramica, il disegno, la pittura, in uno spazio diverso del reparto in cui erano diversi anche i rapporti tra operatori e pazienti. Con il decentramento dei servizi sul territorio, nel 1972, l'esperienza della "prima Tinaia" si interrompe per la scelta dell'equipe promotrice di lavorare sul territorio, al di fuori dell'ospedale. Nel febbraio 1975 si è ritenuto opportuno riaprire un atelier in cui si svolgessero attività eminentemente espressive e non ripetitive. Lo scopo era stimolare nei pazienti l'interesse per un'attività creativa in contrapposizione all'annullamento della personalità causato dalla reclusione. Quindi è grazie all'iniziativa di un infermiere, Giuliano Boccioni, esperto nella lavorazione della ceramica, affiancato dopo pochi mesi da un infermiere e maestro d'arte, Massimo Mensi, che La Tinaia riapre. La finalità è di creare uno spazio "altro" per combattere la mentalità repressiva e custodialistica del manicomio tradizionale. Le attività espressive erano la modellatura della creta e la sua decorazione, il disegno e la pittura a tempera e ad olio. La notevole qualità estetica dei prodotti creati, stimolò negli operatori la ricerca di uno sbocco espositivo e commerciale: si cominciò ben presto a realizzare mostre-mercato ed esposizioni (la prima mostra è "Colori dal buio" nel chiostro di Santa Croce nel 1981) riscuotendo successi di vendita e critica a livello nazionale e internazionale. Questi anni eroici sono gli anni della conduzione di Dana Simionescu. Ad oggi una ventina tra i frequentatori della Tinaia, sono considerati personalità artistiche significative. Le

loro opere sono presenti da anni nelle migliori collezioni pubbliche e private di art brut, come la Collection de l'Art Brut di Losanna, l'Aracine, il Musée d'Art Moderne di Villeneuve-d'Ascq e a Londra, l'Outsider Collection di Monica Kinley. Oggi La Tinaia è un Centro di riabilitazione per pazienti psichiatrici in cura nei servizi territoriali del M.O.M. S.M.A. Firenze 2 dell'Azienda Sanitaria; il Centro continua a considerare la libera espressione artistica e la conseguente promozione delle opere prodotte come i passi fondamentali del percorso riabilitativo di ogni paziente. Nel 2002 in accordo con l'ASL 10 di Firenze è nata l'Associazione La Nuova Tinaia - Onlus che ha il compito di gestire il patrimonio artistico del Centro, valorizzare la storia dell'atelier e promuovere l'attività dei nuovi artisti, attraverso progetti di conservazione, esposizione e commercializzazione.

Maika Cavarretta

Artista dell'atelier presente in mostra:

Giorgio Pagnini (n. 1946)

Nasce nel 1946 a Prato dove frequenta le scuole elementari. Nel 1996 inizia a frequentare l'atelier della Tinaia a Firenze dove può dedicarsi alla pittura, passione scoperta precedentemente. Frequenta regolarmente La Tinaia fino al 2000, quando il sopraggiungere di problemi fisici lo costringerà a interrompere la partecipazione alla vita del Centro fino al 2003.

Attualmente, a causa delle compromesse condizioni fisiche, Giorgio riesce a dedicarsi alla pittura soltanto occasionalmente. Dipinge prevalentemente ad olio su tela e su cartoncino; rappresenta uomini dai tratti somatici stilizzati, animali e paesaggi caratterizzati da particolari accostamenti cromatici.

Maika Cavarretta

Franco Vaccari (n. 1936)

Franco Vaccari nasce a Modena nel 1936. Compie studi scientifici ed esordisce come poeta visivo per poi intraprendere, sin dalla fine degli anni Sessanta, un percorso di tipo concettuale, orientato a una riflessione profonda sui nuovi mezzi di comunicazione. Pubblica nel 1965 *Pop Esie* e subito dopo *Entropico*, opere vicine alla Poesia Visiva dove alla metrica si accostano brandelli d'immagine mutuati dall'iconografia Pop. Particolarmente significativo per la sua successiva evoluzione è il libro *Le tracce*, del 1966, dove la fotografia viene utilizzata per presentare i graffiti come poesia anonima, poesia trovata. Un elemento importante affrontato in queste opere è la fuga

dal libro verso la ricerca di uno spazio fisico dove fare poesia. È in questa prospettiva che vanno visti i suoi film *Nei sotterranei* (1966-67) e *La placenta azzurra* (1968). Negli stessi anni nasce il suo interesse per la costruzione di *environment* ed eventi dei quali ricordiamo *La scultura buia*, un ambiente da cui è stata eliminata ogni radiazione visibile, reso compatto da un'assenza invece che da una presenza.

Il tema della traccia e il fotografico sono due costanti che attraversano tutto il lavoro di Vaccari.

Sin dall'inizio l'artista non usa la fotografia per produrre immagini mimetiche, ma come impronta di una presenza, come segnale, come sintomo, come traccia fisica di un esserci. Emblematica rimane a questo proposito la sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1972.

La collocazione del suo lavoro artistico risulta tangente a diverse aree, ma quella che forse ne esprime meglio il senso potrebbe essere definita «realismo concettuale». Gli viene riconosciuta la paternità del concetto di «esposizione in tempo reale» da lui esplorato sia dal punto di vista teorico che operativo. Nel 1973 Vaccari partecipa alla rassegna *Combattimento per un'immagine*, a cura di Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli. Tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, la mostra è di fondamentale importanza per il dibattito sul rapporto fra arte e fotografia. Nello stesso anno espone alla Neue Galerie di Graz, in Austria.

Nel 1980 partecipa per la seconda volta alla Biennale di Venezia su invito di Vittorio Fagone. Per l'occasione presenta un ambiente tutto giocato sull'anamorfosi: *Codemondo*. La distorsione visiva di immagini di un formichiere era accompagnata dalla distorsione acustica delle voci dei visitatori, registrate e poi ritrasmesse dopo una quindicina di secondi. Seguono mostre al Kunstmuseum di Hannover (1980) e al Centre Pompidou di Parigi (1981). Del 1984 è l'importante mostra antologica al Museum Moderner Kunst di Vienna. Nel 1988 interviene al Palazzo delle Esposizioni di Mosca e nel 1990 al Museum of Art di Taiwan. Invitato da Achille Bonito Oliva nel 1993, partecipa alla XLV Biennale di Venezia con l'opera ambientale *Bar Code - Code Bar*, un autentico bar all'interno del

quale era presente l'immagine di Silvia Baraldini accompagnata dalla sua storia. Del 1999 è la mostra *Minimalia* al PS1 di New York.

Seguono esposizioni presso il Centro per l'Arte Contemporanea di Varsavia (2001) e all'Istituto Italiano di Cultura di Praga (2004). Nel 2003 viene invitato per i suoi video al Festival del Cinema di Locarno. Nel 2007 gli viene dedicata una mostra antologica allo Spazio Oberdan di Milano.

Franco Vaccari ha sempre accompagnato la produzione artistica con la riflessione teorica. Ha pubblicato *Duchamp e l'occultamento del lavoro* (1978) e *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979). Quest'ultimo è considerato il più importante contributo italiano all'attuale dibattito sulla fotografia. Un anno dopo la sua prima edizione italiana è stato tradotto e pubblicato in Francia, entrando nel dibattito culturale anche di quel Paese.

Ha tenuto corsi all'École Supérieure des Arts Décoratives di Strasburgo e dal 2004 è docente di Arti Visive alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Nanni Valentini (1932-1985)

Nasce a Sant'Angelo di Vado (Pesaro), nel 1932.

Nel 1945 inizia a frequentare la scuola d'arte di Pesaro. Successivamente frequenta l'Istituto d'Arte di Faenza.

Dopo il diploma inizia a frequentare l'Accademia di Bologna.

Nel 1955, nello studio Baratti esegue le prime terrecotte ingobbiate e graffite, con riferimenti alla pittura di Giuseppe Santomaso e Fausto Pirandello.

Nel 1958, grazie all'interessamento di Fontana, che scrive una breve nota in catalogo, tiene la prima mostra a Milano, alla Galleria dell'Ariete.

Nel 1960 collabora lungamente con Fontana che diventa suo collezionista. "Feci un grande lavoro con Fontana che per ragioni esterne del luogo doveva essere in gres. Fu un'esperienza bellissima perché potevo verificare Fontana artigiano e uomo oltre che artista".

Nascono opere nuove: *"Trovai un segno che non era separato dalla materia e questa aveva*

a Fontana, stringe amicizia con Spagnulo, Tancredi, Testori e i fratelli Pomodoro.

Nel 1967 si occupa molto di cinema frequentando Pier Paolo Pasolini, e inizia una militanza politica diretta.

Nel 1969 inizia ad insegnare all'Istituto d'Arte di Monza, dove rimarrà fino al 1985.

Qui si lega d'amicizia con Narciso Silvestrini, con cui svolge ricerche sul colore e sul linguaggio visivo e con Attilio Marcolli con cui si occupa di studi sulla percezione.

Dal 1974 il suo lavoro viene valorizzato in Germania dove riscuote un enorme successo.

Nel 1975 conosce Carla Pellegrini, che farà della sua Galleria Milano il luogo privilegiato d'esposizione dell'opera di Valentini.

Il suo rapporto con la terra è sempre più inquieto e problematico:

"Quello che cerco ancora è una necessità di dialogare con questa materia, ma ciò che pago a questa necessità o che pagano i miei volti nello scambio è il silenzio, perché la terra è muta. Questi volti non ti guardano ma guardano in terra dove hanno lasciato la loro parola. Questo che dico: che la terra rossa è solo quella di Adamo.

Agli altri, come a me, spetta di trovare tutte le altre perché l'ignoranza non può nascondersi, come la menzogna, nella poesia".

Numerosi critici si sono occupati del suo lavoro tra cui M. Meneguzzo, L. Caramel, F. Gualdoni, A. Pansera, A. Crespi, M. Belpoliti, G. Dorflès.

Il 5 dicembre 1985 muore improvvisamente a Vimercate. (Dal catalogo: Flaminio Gualdoni, Nanni Valentini, Silvana Editoriale, 2005)



Con il patrocinio di:



Provincia di Modena



Comune di Modena



CITTÀ DI CARPI

Università degli Studi di Urbino
"Carlo Bo"



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA



Sostenitori:



Sponsor tecnici:



Presidenza del Consiglio dei Ministri
Senato della Repubblica
Ministero della Solidarietà Sociale
Ministero dell'Università e della Ricerca
Presidenza della Provincia di Modena
Comune di Modena
Comune di Carpi
ANCI Assoc. Nazionale Comuni Italiani
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"
Università Degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Assemblea Legislativa Regione Emilia-Romagna
Giunta Regionale dell'Emilia-Romagna
Segretariato Sociale della RAI
Caritas Diocesana Carpi
Consorzio di Solidarietà Sociale di Modena

Fondazione Cassa di Risparmio di Modena
Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi
Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna
Banca Popolare dell'Emilia Romagna
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Poste Italiane
Reale Mutua Assicurazioni
Inail
Confcooperative
Il Resto del Carlino
Matcavi
Radio Bruno
Angelo Po
Conad
Champion

Costruzioni Boccaletti s.r.l.
Arbe Industrie Grafiche
Maimex
Tecnoluce
Tema Service
Bigi pianoforti
SeriCart2
Raggio d'arte
Giusto Predieri s.r.l.
GBgroup

Carpi
3-26 Maggio 2008
ex-cappellificio Lugli e Rossi

 tupefatti di spazio

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



tupefatti di spazio



Organizzazione e Promozione:
Cooperativa Sociale Nazareno
Carpi

Curatela:
Bianca Tosatti
FigureBlu

Progetto grafico:
Emanuela Ciroldi - Sandra Setti

Stampa: Arbe industrie grafiche, aprile 2008

Un ringraziamento particolare va ai signori Lugli Ennio e Rossi Milvia per la loro gentilezza e disponibilità.